Сергей ПРИВАЛОВ

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебник

•

Эпоха романтизма

ШУМАН, РОССИНИ, ВЕРДИ,
ЛИСТ, ВАГНЕР, БИЗЕ

Детские музыкальные школы, колледжи, лицеи

Старшие классы

Издательство «Композитор · Санкт-Петербург»

С. ПРИВАЛОВ

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Эпоха романтизма

Учебник для старших классов детских музыкальных школ, колледжей и лицеев

ШУМАН
РОССИНИ
ВЕРДИ
ЛИСТ
ВАГНЕР
БИЗЕ

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург» • 2003

ББК 85.313
П. 75

Рекомендовано Учебно-методическим центром по образованию Комитета по культуре Администрации Санкт-Петербурга в качестве учебника по музыкальной литературе для старших классов детских музыкальных школ, колледжей и лицеев

Привалов С.Б.
Зарубежная музыкальная литература. *Эпоха романтизма.* — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. — 248 с.: ил.
ISBN 5-7379-0220-х

Издательство «Композитор · Санкт-Петербург» представляет новый учебник Сергея Привалова «Зарубежная музыкальная литература».

Большинство школьных учебников по музыкальной литературе, в том числе изданных в последние годы, завершается описанием музыкальной жизни середины XIX (позапрошлого!) века. В результате вне поля зрения современных учащихся оказывается не только вся музыка XX века, но и многие центральные фигуры второй половины XIX столетия — такие, как Дж. Верди или Р. Вагнер.

Настоящий учебник опирается на новую, расширенную, программу по музыкальной литературе. В нем подробно освещаются жизнь и творчество композиторов-романтиков XIX века: Р. Шумана, Дж. Россини, Дж. Верди, Ф. Листа, Р. Вагнера, Ж. Бизе, а также дается краткая характеристика творчества В. Беллини и Г. Доницетти. Кроме того, в издание включены главы, посвященные романтизму в его сравнении с классицизмом, истории развития итальянской и немецкой оперы, судьбе симфонии в эпоху романтизма.

Новая программа свыше десяти лет успешно применяется на практике в петербургской Детской музыкальной школе им. Н. А. Римского-Корсакова. Надеемся, что учебник на ее основе будет интересен педагогам и учащимся разных школ.

ISBN 5-7379-0220-х
© С. Б. Привалов, 2003
© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2002—2007

ДА ЗДРАВСТВУЕТ РОМАНТИЗМ !

Знакомо ли вам ощущение *романтики*? Оно посещает нас в моменты, нарушающие обычное, будничное течение жизни — в дальнем путешествии в неведомую страну, в ночной прогулке по берегу вечно волнующегося моря или в тихих песнях у костра в компании ставших почему-то близкими незнакомых людей. А ещё в мечтах — о любви, о теплом ласковом солнце, о павлинах на тисовых деревьях или просто о зеленой мягкой лужайке, по которой приятно пройтись босиком. Романтика — это *ощущение свободы и праздника*, сладкого томления в предвкушении чего-то несбыточно-прекрасного. Или, наоборот, ручеек страха, подкрадывающийся к сердцу, когда вы, вопреки запретам родителей, забредаете в самый темный и таинственный уголок леса.

Увы, многие взрослые с годами теряют вкус к новому, неизведанному и превращаются в *обывателей* — так называемых «простых» людей, которые ходят на работу, читают газеты или смотрят телевизор, азартно зарабатывают деньги и столь же бездумно тратят их... И всё! Их жизнь превращается в один длинный-предлинный серый день, который

постепенно клонится к закату и завершается грустным воспоминанием о так и не состоявшейся жизни. И начинает казаться, как иронически заметил немецкий философ XIX века А. Шопенгауэр, что многие из внешне живых современников «уже умерли, а то, что не произведен обряд погребения — так это пустая формальность». Вы встречали таких людей?

Но вы хотите быть другими? Хотите искать клады, лазать на пыльные чердаки, устраивать фейерверки, изобретать симпатические чернила? Да? Вы не боитесь говорить что думаете, одеваться как вам заблагорассудится, читать вслух стихи о любви, ставить несбыточные цели и тратить жизнь на их достижение? Нет? Тогда эта книга — для вас. Это *не просто учебник.* Биографии каждого из композиторов, о которых мы расскажем, настолько необычны и богаты событиями, что о каждом можно написать сколь *поучительный*, столь же и *увлекательный* роман. Потому что они — **романтики!**

Вы уже, наверное, догадались, что *романтика* и *романтизм* — это не синонимы, но очень близкие по смыслу понятия. Романтика — это всем нам знакомое *состояние души*, а романтизм — особое мироощущение, особый стиль жизни, могучее *историческое движение*, охватившее в XIX веке большинство европейских стран и провозгласившее свободу личности, непокорность человека судьбе и скучным заученным правилам, смелый поиск новизны не только в жизни, но и в творчестве. Романтизм — это *стиль в искусстве XIX века*, рожденный в самом начале столетия творчеством молодых бунтарей, восставших против убогости царивших общественных нравов и порожденной ею примитивностью художественной жизни. Романтизм — это горячие рифмы Байрона, Шиллера, Гейне, Мицкевича, Шелли, Гюго; это загадочный мир Гофмана и кипящие страсти Бальзака; это фантастическое по разнообразию музыкальное наследство, оставленное нам Шубертом, Шу-

маном, Шопеном, Мендельсоном, Верди, Берлиозом, Вагнером, Россини, Бизе, Листом, Брамсом, Григом и множеством других, менее знаменитых, но столь же талантливых и увлеченных музыкантов.

Что же стало причиной такой яркой вспышки целого созвездия новых имён на музыкальном небосклоне? Откуда этот невиданный поток литературного творчества — ведь к уже названным поэтам и писателям можно добавить блестящие имена Александра Дюма, Проспера Мериме, Жорж Санд, Эдгара По, Вальтера Скотта? Против чего восстали «свежие головы» Англии, Франции, России, Германии?

Для ответа на вопрос о *причинах* рождения романтизма давайте заглянем в предыдущее, XVIII столетие.

Восемнадцатый век называют «эпохой Просвещения». Идея разумного, «естественного» общественного устройства овладела тогда умами и философов, и монархов, и окрепших во многих странах предпринимателей (или, как их тогда называли на французский манер, «буржуа»). Казалось, ничто не должно было помешать рациональному, продуманному обустройству мира: монархи строили дворцы, садовники стригли газоны в ухоженных парках, философы объясняли мир и составляли своды справедливых законов. Казалось, ещё немного — и родится всеобщее благоденствие. Пока ещё, правда, рядом с дворцами хватало жалких хижин, а иногда, вопреки мирным декретам, вспыхивали войны, и безграмотные народы регулярно грабили друг друга. Но это не смущало монархов и философов: сообща они мечтали *просветить* свои народы — и тогда грамотные крестьяне, образованные ремесленники и цивилизованные сановники сумеют договориться и жить в согласии. Для этого группа французских мыслителей (помните имена Вольтера, Дидро, Руссо?) даже задумала и издала огромную, тридцатисемитомную (!) энциклопедию в надежде, что её действительно прочтут короли и фермеры, князья и посудомойки.

Идея создания «царства разума» среди прекрасной, «облагороженной» природы настолько овладела обществом, что породила особое искусство XVIII века — *классицизм* (от латинского слова «образцовый»), в котором ярко проявилось стремление к упорядоченности, ясности, организованности, стабильности. Классицизм — искусство, опиравшееся на множество *канонов*, то есть постоянных, незыблемых правил: в *архитектуре* — симметричность, пропорциональность, разумная ограниченность декоративных элементов; в *литературе* — единство «места, времени и действия», то есть развитие всего сюжета драмы или комедии неизменной группой персонажей в одном воображаемом месте и в один день; в *живописи* — статичность, уравновешенность композиции, плавность линий, ровность и мягкость колорита. И, наконец, в *музыке* — формирование единого, *общеевропейского музыкального языка*, своеобразного музыкального «эсперанто». Вы, конечно, замечали, что композиторы эпохи классицизма — Гайдн, Моцарт, молодой Бетховен, да и композиторы других стран часто пользовались одними и теми же музыкальными средствами: ясная и выразительная мелодия, хорошо знакомая нам мажоро-минорная система, опора на устойчивую, единую для всего произведения тональность, деление больших музыкальных фраз на похожие, подчиненные друг другу мотивы, строгая продуманность музыкального развития. Многие произведения разных жанров (соната, симфония, квартет) писались в одних и тех же музыкальных формах — *как правило*, они были четырехчастны, *как правило*, первая часть писалась в форме сонатного аллегро, а последняя — в форме рондо. *Как правило*, третьей частью всех этих жанров был давным-давно устаревший менуэт. Почему? Потому что так было принято, потому что эти нормы казались разумными, достаточными и незыблемыми.

Более того, большинство просвещенной публики целью музыкального искусства считало не выражение бур-

ной страсти или тоски, не отражение бездонных глубин души композитора, а создание «музыкальной гармонии» — соразмерного единства всех элементов произведения, направленного на умиротворение хаотических душевных порывов человека, на создание светлого, приподнятого настроения. Вот почему у Гайдна и Моцарта так много мажорных произведений! Конечно, допускалось выражение и лирических чувств — но в «разумных» пределах, без немыслимых драматических потрясений.

Безусловно, композиторам не всегда удавалось держать себя в жестких рамках классицистских законов и они невольно их нарушали. «Папаша» Гайдн, как его в шутку прозвали за веселый нрав и добродушие, писал и мрачную музыку (его сорок четвертая симфония называется «Траурная»), но исполнение такой музыки не вызывало энтузиазма у публики. А двадцать пятую, соль-минорную симфонию Моцарта его отец, Леопольд, вообще спрятал — он боялся, что исполнение этой экзальтированной и почти безысходной музыки может повредить карьере сына! Ещё меньше подчинялся правилам Бетховен — во многих его сочинениях, в том числе в знаменитой «Героической» симфонии, властно поднимается его собственный страдающий и негодующий голос. Поэтому современники считали симфонию «очень растянутой, смелой, но дикой фантазией». (А в середине XIX столетия за обнаженность чувств, лирическую проникновенность музыки Моцарта и Бетховена их иногда будут называть «первыми романтиками».)

Противились «унификации» поэты и писатели, ведь и их творчество немыслимо без настоящей свободы. Роман Гёте «Страдания юного Вертера», драма Шиллера «Разбойники», стихи молодых немецких поэтов конца XVIII века ознаменовали начало нового литературного движения, отвергавшего устаревшие нормы классицизма и получившего название «Буря и натиск».

Но конец эпохе Просвещения положила Великая французская революция 1789 года. Идея всеобщего равенства и братства, овладев массами, вопреки ожиданиям, привела к противоположному результату — революция, призванная построить справедливое общество, закончилась большой кровью: тем, кто не хотел равенства, просто рубили головы. Монархия была свергнута, но «государство для всех» не создано. Революция только обострила противоречия между богатеющей буржуазией и беднотой. Эхо разочарования её результатами пронеслось по всей Европе. Всесильный разум не сумел преобразовать мир и сделать его сытым и уютным — вера в разум сменилась апатией, растерянностью и отчаянием.

Можно сказать, что из руин эпохи Просвещения, как реакция на её основной стиль, классицизм, и родился романтизм — новый культ свободы, веры только в себя, в собственную силу духа, в достоинство и самоценность человеческой личности. Поэтому **музыкальный романтизм** во многом стал антиподом музыкального классицизма.

Обновление коснулось практически всех областей музыкального творчества.

Вместо общих «правил хорошего тона», обязательных логических шаблонов — отрицание рационализма, *культ чувства* и стихийных душевных порывов. *Лирика*, то есть выражение разнообразных человеческих эмоций, — вот одна из главных черт романтической музыки. Прекрасный образец — замечательные «Песни без слов» Мендельсона, созданные композитором для фортепиано как своеобразный интимный дневник, запечатлевший прихотливые перемены настроения автора.

Увы, унылая действительность и равнодушие толпы всегда оставляло творца непонятым и *одиноким* — поэтому во многих произведениях романтиков мы слышим *тоску и пессимизм*, как в грустном трепете начала «Неоконченной»

симфонии Шуберта. Полным крахом надежд своего героя завершает композитор вокальный цикл «Зимний путь». Безнадежное *скитальчество* — одна из распространенных тем романтической поэзии и музыки.

Пылкий полет фантазии зовет романтиков на поиски нового, странного, оригинального, необычного. *Грёзы и ночные видения, сказочная фантастика, средневековые легенды и народные предания* — всё, что противостоит убогому «здравому смыслу», волнует романтиков больше, чем реальное однообразие жизни. Сколько блестящих музыкальных картин подарили нам композиторы-романтики! «Фантастическая симфония» Берлиоза — невероятный музыкальный роман, сравнимый по изобретательности разве что с «Мастером и Маргаритой» Булгакова, только выполненный оркестровыми средствами и столетием раньше.

Романтическое искусство стремится к *синтезу* музыки, поэзии, драмы и живописи. Вот почему происходит настоящий расцвет *программной* музыки, имеющей сюжетную основу. Многие из композиторов сами пишут превосходные стихи и прозу, а писатели и философы (от Гофмана до Ницше) сочиняют музыку.

Конечно, *обогащается музыкальный язык*. Усложняется *тональность* — всё чаще композиторы используют смелые модуляции, альтерированные (изменённые) ступени, красочные аккорды. Всё изысканней переплетаются голоса музыкальной ткани — *фактуры*. Свободнее становятся *музыкальные формы* — непрерывность, текучесть, импровизационность и непосредственность высказывания теперь ценятся выше, чем умение следовать образцам.

Преображается *оркестр* — добавляются новые инструменты, изобретаются неслыханные приёмы инструментовки: в течение XIX столетия в симфоническом оркестре появятся арфы и контрафаготы, флейта-пикколо и челеста,

малый кларнет и бас-кларнет, количественный состав оркестра возрастёт по сравнению с классическим почти втрое!

Меняются и *музыкальные жанры*: соната и симфония всё чаще опираются на литературную программу и потому делятся на части не по традиции, а исходя из логики развития художественной идеи. А в творчестве Листа программная симфония предстанет единым музыкальным целым — так появится жанр *симфонической поэмы*. Однако главное предпочтение композиторов-романтиков — *вокальные и фортепианные миниатюры*, которые часто объединяются в *циклы*. По-прежнему популярна *опера*, позволяющая выразить во всей полноте романтические идеалы. При этом опера будет стремиться к большему единству: действие фактически начнется уже в увертюре, которая отныне станет опираться на темы из оперы, а все сочинение будет пронизано *лейтмотивами* — короткими, объединяющими музыкальное развитие, темами.

Наступит и конец музыкальному диктату Вены: центр художественной жизни из австрийской столицы переместится в Париж, а большинство композиторов будут стремиться открыть своё *национальное своеобразие*, опираясь на народное творчество — фольклор. Эпоха романтизма — время формирования национальных композиторских школ. На музыкальной карте Европы появятся новые страны: Польша (Шопен), Венгрия (Лист), Чехия (Сметана), Норвегия (Григ) и, конечно, Россия, ведь творения Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского — яркие образцы музыкального романтизма.

Романтизм, по словам Леонарда Бернстайна, даёт нам то, к чему мы рвемся в глубине души: романтики «возвращают нам нашу луну, которую забрала у нас наука, сделав из неё попросту некий аэродром. А втайне мы все хотим,

чтобы луна оставалась тем, чем она была раньше — таинственным, завораживающим светилом на небе. И мы мечтаем, чтобы любовь тоже оставалась таинством, как это было раньше, а вовсе не сводом психотерапевтических правил... Мы жаждем тайны, даже когда одну за другой разрешаем загадки космоса. В сердце своем мы по-прежнему романтики... И поэтому, когда нам уже совсем невмоготу, мы устремляемся в прошлое и играем Шумана».*

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы причины рождения в искусстве XIX века нового стиля — романтизма?

2. Каковы основные черты романтизма?

3. Имена каких композиторов-романтиков вы могли бы добавить к уже названным?

4. Как вы считаете — имеются ли в музыке Моцарта и Бетховена романтические черты? Можно ли любую музыку считать романтической?

---

* Бернстайн Л. Музыка — всем. М.: Советский композитор, 1978.

РОБЕРТ ШУМАН
1810–1856

Я разделил, как верховный судия, все племя человеческое на два разных разряда: один из них состоял из хороших людей, которые являются плохими музыкантами или вовсе не являются музыкантами, а другой разряд составили собственно музыканты.

Э.Т.А. Гофман

Роберт Шуман — Музыкант с большой буквы. Его жизнь — настоящая романтическая поэма, вначале полная юношескими восторгами и сомнениями, устремляющаяся к сияющим вершинам, но после сокрушительных жизненных бурь завершающаяся скорбным и торжественным финалом. Творческий дар Шумана проявился чрезвычайно разносторонне: его главное призвание, музыка, счастливо сочеталось с другими дарованиями. «Меня интересует все, что происходит в мире: политика, литература, люди, обо всем я имею собственное суждение и все это отражается в моей музыке», — говорил композитор. Поэтому помимо увлече-

ния поэзией и драматургией, естественного для музыканта, он с энтузиазмом включается в музыкально-общественную жизнь Германии — неутомимо борется против концертной и творческой рутины, занимается публицистикой, успевает следить за сотнями музыкальных новинок и каждой дать беспристрастную оценку.

Ярче всего индивидуальность Шумана проявилась в *фортепианной* музыке. При этом *вокальная лирика* композитора столь же утонченна и психологически глубока, как у Шуберта, а его *симфонии* покоряют нас поэтической свободой и оркестровой выразительностью не меньше, чем сочинения Мендельсона или Берлиоза. Наследие Шумана включает и другие жанры — концерты, камерную музыку, оперу, ораторию, а также мессу и реквием, в эпоху романтизма кажущиеся отголосками далекого прошлого.

Музыкальный язык Шумана родился из острой потребности в искреннем, доверительном и свободном высказывании — поэтому лучшим страницам его музыки свойственны непосредственность излияния чувств, эмоциональная открытость, а также импровизационность и характеристичность. В его творчестве мы встретим и своеобразные «листки из альбома» — небольшие сочинения, навеянные личными, интимными переживаниями, и музыкальные портреты или даже шаржи, где Шуман выступает как тонкий и остроумный наблюдатель, и пространные, но всегда живые и увлекательные музыкальные полотна, требующие умения обстоятельно, но обязательно нескучно развивать свою мысль.

«Опасная гениальность» композитора волнует современного слушателя, возможно, даже больше, чем когда-либо — ведь мы живем в эпоху, когда необходимость отвлечься от холодного бега истории и отогреться у пылающего камина поэтического вдохновения ощущается как нельзя более остро. Музыка Шумана дарит нам эту возможность.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Детство и юность. Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года на востоке Германии, в небольшом саксонском городе Цвиккау. Он был пятым ребенком в большой и дружной семье.

Отец будущего композитора, Август Шуман, в прошлом выпускник Лейпцигского университета, мечтал стать писателем, но жизнь заставила его искать более прибыльное занятие. В 1799 году он основал книжное издательство, тем самым соединив коммерцию и любовь к литературе. Ко времени рождения Роберта его дело процветало, а магазин «Братья Шуман» был не только популярной книжной лавкой, но и местом встреч творческой интеллигенции: Август Шуман издавал как современную литературу, так и мировую классику. *Страсть к литературе* он стремился привить и своим детям.

Мать будущего композитора была простой доброй женщиной, стремящейся к созданию домашнего уюта. Она была очень музыкальна и с удовольствием распевала дома популярные оперные арии. Очевидно, её *музыкальные наклонности* передались и потомству.

В 1817 году семилетнего Роберта отдают в частную школу, принадлежавшую священнику Дёнеру, где он начинает изучение *языков* — латинского, французского и греческого. А с десяти до семнадцати лет Шуман посещает городскую гимназию в Цвиккау. Это была замечательная пора приобщения к прекрасному, любознательность и энергия Роберта не знали пределов.

Он много читает и сам пробует писать: среди его юношеских литературных опусов два романа, пьесы, и, конечно, *стихи*. Поэзию он любил «почти до безумия», особенно модного в те годы Жана Поля, и мог *часами* читать стихотворения наизусть. А кроме того, делал переводы на немецкий язык античных поэтов, увлекался филологией и фило-

софией. Неудивительно, что вокруг него образовался *литературный кружок*, члены которого собирались для обмена мыслями о прочитанном, обсуждения литературных новинок и собственных сочинений. Был период и серьезного увлечения театром, когда юный Шуман вместе с братом и друзьями создали *школьный театр*. Большинство спектаклей было чистейшей импровизацией, но столь удачной, что для покрытия некоторых бутафорских затрат «актеры» иногда взимали с посетителей плату за свои экспромты.

И, конечно, с детства Шумана сопровождала *музыка*. Первые уроки он получил в семилетнем возрасте у местного органиста Иоганна Кунцша, а вскоре попытался и сам сочинять небольшие фортепианные пьески. Но больше всего с юных лет он любил *импровизации* за фортепиано, которые позволяли ему наедине с инструментом выражать звуками свои самые сокровенные чувства. Через несколько лет занятий с Кунцшем Роберт смог начать концертные выступления. И хотя сам он весьма критично высказывался о качестве своей тогдашней фортепианной игры, школьная публика посещала концерты с удовольствием. А после создания юношеского *оркестра* Шуман и вовсе стал в Цвикау местной знаменитостью.

Его любимыми композиторами тогда были Гайдн и Моцарт, наряду с почти забытыми в наше время Рисом или Мошелесом.

Настоящим откровением для семнадцатилетнего Роберта стали *песни Франца Шуберта* — с ними он познакомился, аккомпанируя певице Агнессе Карус. Возможно, влиянием Шуберта можно объяснить появление и первых собственных вокальных миниатюр: это песни на стихи Байрона, одного из любимых поэтов Шумана, и песня «Томление», в которой Роберт дерзнул выступить также автором стихов.

Последовавшая вскоре смерть Шуберта повергла его в шок — после известия об этом он проплакал всю ночь. Но это было уже не первое тяжелое испытание, которое угото-

вила судьба — годом раньше ему пришлось пережить смерть отца и трагическую гибель сестры Эмилии. Жизненные обстоятельства заставляли Роберта стремительно взрослеть, веселый и общительный нрав часто сменяется мрачными одинокими мечтаниями, отражение которых мы найдем лишь в его дневнике.

В поисках самого себя. Наступила пора прощания со школьными товарищами — в 1828 году Шуман окончил гимназию, получил аттестат зрелости и встал перед проблемой выбора жизненного пути. Разумеется, он считал своим призванием искусство — литературу или музыку. Однако может ли искусство быть *профессией* — должна ли *музыка* приносить *доход*, давать средства к существованию? Ответ на этот далеко не романтический вопрос дала мать композитора: она была абсолютно уверена, что путь художника не может быть гарантией обеспеченного будущего.

Уступив настоянию матери, Шуман отправляется в Лейпциг и поступает на *юридический факультет* университета.

Сухие параграфы правоведческих книг не могли увлечь будущего композитора, ему противны «холодные как лед определения». Но не является ли победа над собой, над своими слабостями главной задачей настоящей, сильной личности? И Шуман пытается побороть неприязнь к чужой для него науке: ведь «если человек *хочет*, он всё *может*» — появляется запись в дневнике.

Впрочем, музыка и литература по-прежнему согревают его. Занятия на фортепиано занимают все больше времени — по нескольку часов ежедневно. И, наконец, Шуман встречает человека, который сыграет решающую роль в его дальнейшей судьбе. Это *Фридрих Вик*, по образованию теолог, а по призванию педагог, открывший в Лейпциге музыкальную школу и ставший известным благодаря феноменальным успехам своей дочери Клары. Роберт начинает брать у

Вика уроки фортепиано. Однако пришлось и здесь себя пересиливать: Вик требовал серьезной, систематической работы, а Шуману, привыкшему к импровизации, давалось это нелегко.

Через год занятий в Лейпцигском университете Шуман перебирается в Гейдельберг — старинный университетский городок — в надежде пробудить в себе интерес к юриспруденции, ведь в Гейдельберге читает лекции знаменитый профессор Тибо. Студенческая богемная жизнь давала возможность «жадно пить из чаши жизни», прекрасными декорациями для которой были путешествия во время каникул в Швейцарию и Италию. Ослепительной вспышкой стала поездка летом 1830 года во Франкфурт, где потрясенный Шуман услышал гения скрипичной игры *Паганини.* «Он играет божественно!» — записывает Роберт в дневнике, а впечатления от концерта не дают ему покоя. Проведя бессонную ночь, он, наконец, осознает свое предназначение: теперь он станет настоящим музыкантом — таким, как Паганини! «Я последую за своим гением — и он поведет меня к искусству», — гордо провозглашает Шуман.

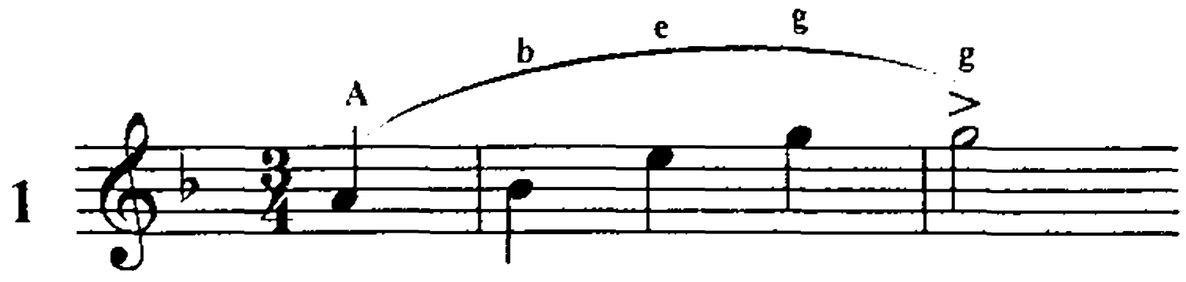
Он возвращается в Лейпциг и намеревается продолжить занятия с Фридрихом Виком, который заявляет в письме к матери Роберта, что через три года сделает из ее сына «величайшего виртуоза».

К новым горизонтам. С горячностью Роберт посвящает себя любимому делу. Он поселяется в пансионе Вика и ежедневно музицирует *по шесть-семь часов*. Ведь надо наверстать столько упущенных возможностей! Удается поиграть и в четыре руки с одиннадцатилетней Кларой — дочь Вика обладала поистине необыкновенным талантом и легко подружилась с общительным Робертом.

С наслаждением предается он сочинению: появляются первые серьезные фортепианные опусы. В 1831 году опубликованы *«Вариации на тему Абегг»*. Но что за странное

название? Кто или что такое Абегг? Шуман дразнит *обывателей*, ведь эта музыкальная загадка является шарадой только для скучного бюргера. Всякий *музыкант* легко догадается, что ABEGG — обозначение пяти нот, ставших основой этой живой и беззаботной музыки: ля, си бемоль, ми, соль и еще раз соль:

1.



Впрочем, сочинение глубокомысленно посвящено «графине Абегг». Адресат посвящения действительно носил эту странную музыкальную фамилию, но Полина Абегг была никакой не графиней, а симпатичной подружкой Роберта!

За вариациями вскоре последовали и другие сочинения для фортепиано — цикл из 12 пьес «Бабочки», экспромты, токката, затем и попытка сочинить симфонию. Несколько месяцев Шуман посвятил музыкально-теоретическим занятиям с Генрихом Дорном, но педантизм педагога не вызвал у него большого энтузиазма.

Зато усердная, беспрерывная игра на рояле все быстрее приближала Шумана к осуществлению мечты — в это время ему больше всего хотелось стать великим пианистом. Но целых три года для достижения цели, обещанные Виком, — огромный срок! Роберт не может ждать так долго! Для лучшей растяжки, гибкости и беглости пальцев он пользуется новомодными *механическими приспособлениями* — шарлатаны предлагали всевозможные «хиропласты» и другие столь же загадочные устройства. Увы, попытка обмануть время обернулась для Шумана поражением в самое чувствительное место — весной 1832 года от перенапряжения у него отнялся средний палец правой руки. Теперь он *никогда* не станет гением фортепиано!

Но, как гласит пословица, если закрываются одни двери — открываются другие. Отныне Шуман целиком посвятит

себя сочинению музыки и с кипучей энергией окунется в атмосферу всеобщих споров о назначении искусства.

Пора расцвета. В 30-е годы одно за другим появляются лучшие сочинения композитора. Он остается верен любимому инструменту — больше всего произведений в это время создано для *фортепиано*. Они отражают всю пестроту творческих и жизненных впечатлений Шумана: *«Этюды по каприсам Паганини»* (1832) отдают дань преклонения легендарному скрипачу, фортепианные *«Симфонические этюды»* (1834) появились как полемический ответ многочисленным бессмысленным вариациям, звучащим с концертной эстрады. *«Фантастические пьесы»* (1837) и *«Ночные пьесы»* (1839) навеяны образами то тихой и загадочной, то мрачной и бушующей природы, фантазии *«Крейслериаиы»* (1838) разворачиваются как страстный спор двух главных персонажей романа Э.Т.А. Гофмана — капельмейстера Крейслера, неисправимого идеалиста, и его вечного оппонента, «трезвомыслящего» кота-философа Мурра. *«Детские сцены»* (1838) напоминают о счастливой поре, неумолимо уносящейся в прошлое. Целый водоворот событий и самых разных персонажей ожидает нас в *«Карнавале»* (1835) — об этом речь впереди.

Даже в заголовках ощущается необычность замыслов Шумана — а ведь многие пьесы из циклов тоже имеют отдельные, интригующие слушателя названия и увлекательное, бесконечно разнообразное звуковое воплощение.

Творческая одаренность Роберта привлекала поклонников нового искусства. Вокруг композитора сформировалась группа преданных друзей. Сообща они решили начать издание *«Нового музыкального журнала»*, душой которого стал Шуман. Первый номер журнала, вышедший в 1834 году, открыл еще одну сторону дарования Роберта — любовь к музыке и литературе слились воедино в блестящих *музыкально-критических статьях*.

Главной причиной возникновения журнала было стремление Шумана пробудить в современниках интерес к *настоящему*, высокому искусству. Расцвет творчества композитора проходил в период *между двумя музыкальными поколениями*: Бетховен, Шуберт, Вебер один за другим ушли из жизни в 1826-28 годах, а новая талантливая молодежь, представленная именами Мендельсона и самого Шумана, пока не имела существенного влияния на музыкальные вкусы немецкой публики. В результате в концертных афишах преобладали имена пустых виртуозов, соревновавшихся, как спортсмены, в трескучих головокружительных пассажах. Беглость пальцев и виртуозная техника, как правило, маскировали полное отсутствие мысли. Против таких музыкальных рутинеров, которых Шуман называл «филистерами», и были направлены его критические стрелы.

Для повышения интереса читателей Шуман придал журналу оригинальную форму: на его страницах поселились персонажи, которых композитор называл *«давидсбюндлерами»*, или членами «Давидова братства» — по имени легендарного библейского царя Давида, силой искусства боровшегося с племенем филистимлян. В живых, остроумных статьях вели нескончаемые дебаты Флорестан и Эвсебий (под этими вымышленными именами Шуман скрыл самого себя, подчеркнув двойственность своей натуры), в спорах принимал участие майстер Раро (поначалу его мнение ближе всего сходилось с идеями Фридриха Вика). Однако идея «Давидова братства» была гораздо шире — к давидсбюндлерам Шуман относил также современных музыкантов, творчество которых вызывало его восхищение (Шопен, Паганини, Берлиоз, Мендельсон), равно как и гениев прошлых эпох, которых он был бы счастлив видеть членами романтического духовного союза (Бах, Моцарт).

Живая смесь правды и вымысла, боевитость и профессионализм Шумана-критика быстро сделали его журнал популярным. Композитор отдал любимому детищу много сил — он руководил журналом целых десять лет.

Музыкальное отражение идей этого периода — фортепианный цикл *«Танцы давидсбюндлеров»* (1837). Персонажей «Давидова братства» мы встретим и в «Карнавале». Известно также, что Шуман намеревался написать роман «Давидсбюндлеры», но этот замысел остался неосуществленным: музыка уже владела им всецело.

Любовь. Между тем дружба Роберта и Клары Вик превращалась во все большую привязанность, а в 1836 году, после смерти матери, Шуман осознаёт, что Клара — единственное существо, с которым он хотел бы связать свою дальнейшую судьбу. Увидев в глазах Клары ответный «блеск любви», Роберт открывает ей сердце, после чего молодые люди решаются просить отцовского благословения на семейную жизнь. Но реакция Фридриха Вика была неожиданно резкой — он категорически воспротивился этому и буквально впал в ярость. Шуману было отказано от дома, а Клара отправлена в очередное гастрольное турне. Очевидно, Вик опасался, что брак станет препятствием на пути к блестящей исполнительской карьере дочери и что талантливый, но непрактичный Роберт не сможет обеспечить ее будущее. Это было только началом испытаний, но любящие сердца были готовы их преодолеть.

Через год Шуман вновь обращается к Вику и просит руки его дочери — по закону девушка, не достигшая двадцати одного года, не имела права самостоятельного выбора. Увы, и на этот раз реакция отца была холодной и жестокой: «Он вонзает в сердце нож по самую рукоять!» — восклицает Шуман. Сопротивление Вика росло с каждым днем и становилось почти маниакальным: он отбирал письма Роберта, угрожал лишить Клару наследства.

Тогда Роберт решает любой ценой добиться устойчивого *положения в обществе*, чтобы таким образом вынудить Вика дать согласие на брак.

Первым шагом к этому стала поездка в 1838 году в Вену, по-прежнему одну из главных музыкальных столиц, где Роберт надеялся стать знаменитым. Увы, найти работу или продолжить издательскую деятельность не удалось — как композитор Шуман в Австрии известен не был, а его журнал запретила цензура. Единственным утешением стало посещение жившего в Вене брата Шуберта, Фердинанда, в архиве которого Роберту удалось отыскать новую, *никому не известную симфонию Шуберта!* Окрыленный, он послал партитуру этой, до-мажорной, симфонии Мендельсону, который организовал в Лейпциге ее первое исполнение в конце 1839 года.

По возвращении в Германию еще одной попыткой достичь некоторой «респектабельности» стало получение Шуманом звания *доктора философии* Йенского университета, но и это не произвело никакого впечатления на строптивого отца Клары.

Тогда отчаявшиеся влюбленные подали прошение в Лейпцигский королевский суд. Судебный процесс, длившийся тринадцать месяцев, вынес *положительное решение*. Роберт и Клара обвенчались 12 сентября 1840 года. На следующий день ей исполнился двадцать один год.

На вершине. Наступил самый счастливый период в жизни Шумана. Блаженство семейного счастья буквально вознесло его на небеса. Произведения сыплются как из рога изобилия — его ничем не сдерживаемый талант завоевывает все новые области творчества. На смену фортепианным опусам приходит невероятное жанровое разнообразие.

Свадебным подарком Кларе стал *вокальный цикл «Мирты»* (1840) на стихи разных поэтов. По обычаю того времени, голова невесты украшалась миртовым венком. Шуман дарит ей венок из песен. Музыкальное приношение любимой — и цикл *«Любовь и жизнь женщины»* на слова

А. Шамиссо. Звучащие в третьей песне слова «Я твой, я вечно твой!» — проникновенное любовное признание.

А всего за 1840 год создано 138 песен! «Мне открылись совсем новые вещи... Что за удовольствие писать для голоса... Я хотел бы, как соловей, забыться в пении», — восклицает Шуман.

Клара Шуман
(1819—1896)
С литографии Штауба

Однако в его вокальной музыке мы услышим и отголоски перенесенных страданий — в вокальном цикле *«Любовь поэта»* на стихи Гейне грустный сюжет об отвергнутом возлюбленном очень похож на трагическую историю, поведанную Шубертом в «Прекрасной мельничихе». Поэтому после первой, светлой, но и тревожно-взволнованной песни «В сияньи теплых майских дней» характер музыки постепенно меняется — ни чарующая природа, ни воспоминания не могут заглушить трагического предчувствия одиночества. Досада и горькое бессилие звучат в последней песне цикла «Вы злые, злые песни». Боль, которую приносит разлука, хорошо знакома Шуману.

Следующий год рождает новый, неожиданный творческий поворот — он пишет *«Весеннюю симфонию»*, настроение которой возвращает нас к праздничному упоению жизнью, а за ней — три новых крупных оркестровых сочинения: *симфониетту*, *симфонию* ре минор (в последней редакции — № 4) и *Фантазию для фортепиано с оркестром*, позже переделанную композитором в Фортепианный концерт ля минор.

В 1843 году Шуман преподносит новый сюрприз — сочинение в жанре, которого трудно было от него ожидать: он пишет *ораторию «Рай и Пери»*. Несмотря на замечание композитора, что это «оратория не для молельни, а для

веселых людей», в произведении по поэме ирландского поэта Томаса Мура проводится глубокая этическая идея искупления и жертвенности — для прощения изгнанной из рая красавицы Пери потребуется смерть благородного юноши, гибель его возлюбленной и раскаяние закоренелого преступника. Даже малое зло порождает большие трагедии — напоминает слушателям композитор.

Исполнение оратории под управлением автора имело неслыханный успех, эхо всеобщего восторга докатилось даже до Вика — Роберт и Клара наконец получают от него примирительное письмо.

В этом же году Шуман становится преподавателем первой в Германии *консерватории*, открытой в Лейпциге по инициативе Мендельсона. Шуман вел занятия в классах фортепиано, композиции и чтения партитур.

К этому времени у четы Шуманов родились уже две дочери (всего у них будет пятеро детей). Однако опасения Вика не сбывались — конечно, домашние хлопоты отнимали у Клары много времени, но она находила время и для занятий на фортепиано. Несколько раз они вместе с Робертом совершали концертные турне по Германии.

Поездка в Россию. А в марте 1844 года супруги Шуман прибыли в Петербург. Встретили их на редкость радушно. Клара играла на музыкальных вечерах у графа Виельгорского, в доме принца Ольденбургского, в Михайловском театре (ныне — театр оперы и балета им. Мусоргского) и даже в семейных покоях императрицы в Зимнем дворце, который напомнил им сказку из «Тысячи и одной ночи». У Шумана появились новые друзья — он знакомится с М. Глинкой, А. Рубинштейном, А. Верстовским и другими русскими музыкантами. Внимание публики было сосредоточено, в основном, на Кларе. По воспоминаниям критиков, она играла великолепно, сочетая артистизм и женскую мягкость с настоящей мужской энергией, а в программы

концертов обязательно включала, как писала одна петербургская газета, произведения «некоего Роберта Шумана» — увы, музыка композитора тогда была практически не известна в России.

После столицы чета Шуманов направилась в Москву. Еще в Германии их пугали русским бездорожьем и дикостью. Однако Роберт с удовлетворением писал домой, что «в России путешествовать не хуже, чем в других странах. Пожалуй, даже лучше. Только здесь все очень дорого, особенно в Петербурге». Эти недостатки с лихвой компенсировались гостеприимством москвичей и необыкновенной красотой Кремля, которая вдохновила Шумана на создание нескольких стихотворений.

По возвращении в Лейпциг Роберт вновь окунулся в богатую музыкальную жизнь ставшего родным города.

Последние годы. Невероятное творческое напряжение, участие в самых разных музыкальных проектах и, конечно, изматывающие душевные бури в период многолетней «борьбы за Клару» не могли не сказаться на здоровье Шумана. Все чаще его одолевала смертельная усталость, слабость, мучительная бессонница и головные боли. Врачи советовали отдохнуть и на некоторое время сменить обстановку. В декабре 1844 года Роберт с семейством перебирается в *Дрезден*. Однако из-за продолжающихся приступов нервной болезни «временный» отъезд растянулся на шесть лет — приходилось чередовать работу с большими перерывами для отдыха.

В Дрездене у Шумана появились новые увлечения. Он организует абонементные концерты, руководит песенным обществом «Лидертафель» и хоровыми коллективами, сближается с Рихардом Вагнером, в то время занимавшим пост дирижера дрезденского оперного театра и приступившим к созданию своих первых реформаторских опер. Шуман тоже сочиняет *оперу «Геновева»*, однако ее премье-

ра в 1850 году в Лейпциге стала одним из самых больших разочарований композитора — опера оставила равнодушной публику, вызвала нападки критиков и после трех представлений была снята с репертуара.

Зато возвращение к любимому инструменту — фортепиано, как и прежде, стало музыкальным откровением. Новые пьесы *«Альбома для юношества»* (1848) посвящены его подраставшим детям. Конечно, светлые образы воскрешали у Роберта воспоминания и о собственном детстве, когда он тоже беззаботно играл в «смелого наездника» или ждал прихода Санта-Клауса.

Разнообразны по характеру пьесы из цикла *«Лесные сцены»* (1849). В музыке слышны то ласковое журчание ручейка на прогалине («Приветливый уголок»), то победные звуки охотничьих рогов («Охотничья песня»), то глухая тишина мрачной лесной чащи, нарушаемая пугающими шорохами («Вещая птица»).

В 1850 году Шуман с Кларой и детьми переезжает в *Дюссельдорф*, где ему была предложена должность городского «музик-директора», в обязанности которого входило дирижирование городским оркестром, хором, проведение светских и духовных концертов. В это время Шуманом создано несколько крупных сочинений: *третья и четвертая симфонии, концерты для скрипки и виолончели с оркестром*, завершен многолетний труд — *музыка к «Фаусту» Гете*. Пробует себя композитор и в духовной музыке — в 1852 году написаны *Месса* и *Реквием*.

К сожалению, активные творческие периоды, умственное и физическое перенапряжение немедленно сказывались на здоровье Шумана, сразу после них возникало обострение болезни. Его начали мучить слуховые галлюцинации — то любой шорох казался музыкой, то в мозг, как заноза, впивался бесконечно звучащий один и тот же тон. В феврале 1854 года он, не вынеся страданий, помчался к Рейну и

с моста кинулся в холодную темную речную воду. Заметившие это рыбаки спасли его, но отныне Шумана повсюду преследовал страх.

Через несколько дней композитора по его просьбе поместили в частную психиатрическую клинику в пригороде Бонна. Главным средством лечения душевных недугов тогда считали полную изоляцию пациента. Покой и профессиональный уход улучшили его состояние, ему разрешали небольшие прогулки в окрестностях Бонна, однако последние два года Шуман провел почти в полном одиночестве. В его номере было фортепиано, он понемногу пытался сочинять. Последние строки, написанные его рукой, — гармонизация мелодии, когда-то использованной в хоральной прелюдии И.С. Бахом. После двухлетней разлуки Кларе удалось вновь увидеть мужа только за два дня до его смерти.

Роберт Шуман умер 29 июля 1856 года. «По дороге к месту его успокоения закончилось и мое счастье», — записала Клара в дневнике. Похоронили композитора на городском кладбище Бонна.

Клара Шуман продолжила дело мужа — играла в концертах его произведения, преподавала в консерватории Франкфурта, подготовила к печати полное издание произведений Шумана и собрание его писем. Она скончалась в 1896 году.

Короткая, но яркая жизнь Шумана оставила бесценное наследство — его музыка с каждым годом увлекает все больше людей, которые находят в его сочинениях, говоря словами П. Чайковского, отголосок «тех сомнений, чаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека».

«КАРНАВАЛ»

Цикл из 20 пьес для фортепиано под названием «Карнавал» завершен Шуманом в 1835 году. Это был период восторженного наслаждения жизнью и творчеством.

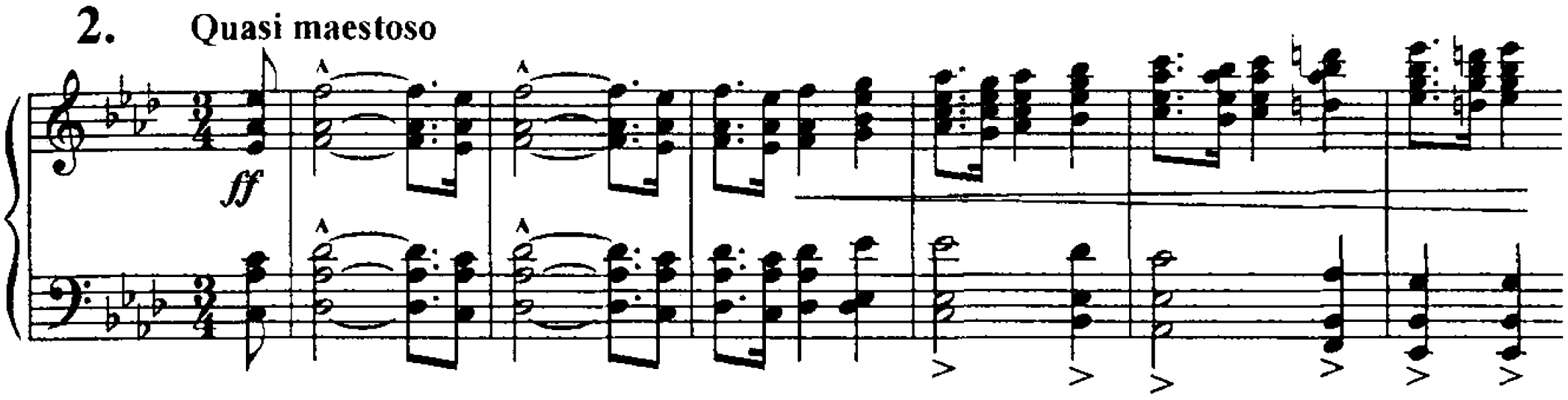
До этого композитор уже обращался к карнавальным образам в цикле «Бабочки», веселая суета которых завершалась утренним боем часов и растворялась в первых лучах восходящего солнца. Интересно, что и в «Карнавале» одна из пьес названа «Бабочки» — вероятно, этот образ имел для автора символическое значение. Легкие, порхающие разноцветные создания олицетворяли и безудержный полет фантазии, и неуловимые эфемерные мечты о прекрасном, и хрупкость красоты. Через четыре года после «Карнавала» написан «Венский карнавал» — очевидно, тоже не случайно.

На страницах романтических книг, в том числе в стихах столь ценимого Шуманом Жана Поля, можно часто встретить грустные или веселые маски, за которыми герой прячет свое настоящее лицо. Бурлящая атмосфера всеобщего веселья, скрывающая тайные лирические вздохи, превращалась в странный вихрь фантастических видений и заставляла забыть о серости будней. Конечно, *карнавал — это символ* пестрого водоворота жизни, одновременно и жажда вечного праздника, и осознание недостижимости спокойного, устойчивого счастья, попытка уйти от реальности, грубо вторгающейся в нежную душу поэта. Вот почему среди персонажей разных романтических карнавалов сам автор часто предстает в обличье гордого и одинокого наблюдателя.

Однако горькая усмешка появится в произведениях Шумана гораздо позже: пока еще автор молод, перед ним искрящимся солнечным лугом расстилается будущее, он верит в жизнь и не прочь на самом деле превратить ее в маскарадное представление. Поэтому «Карнавал» Шумана — настоящий *праздничный* бал, на котором нас ждут старые друзья и загадочные незнакомки, трясущиеся мат-

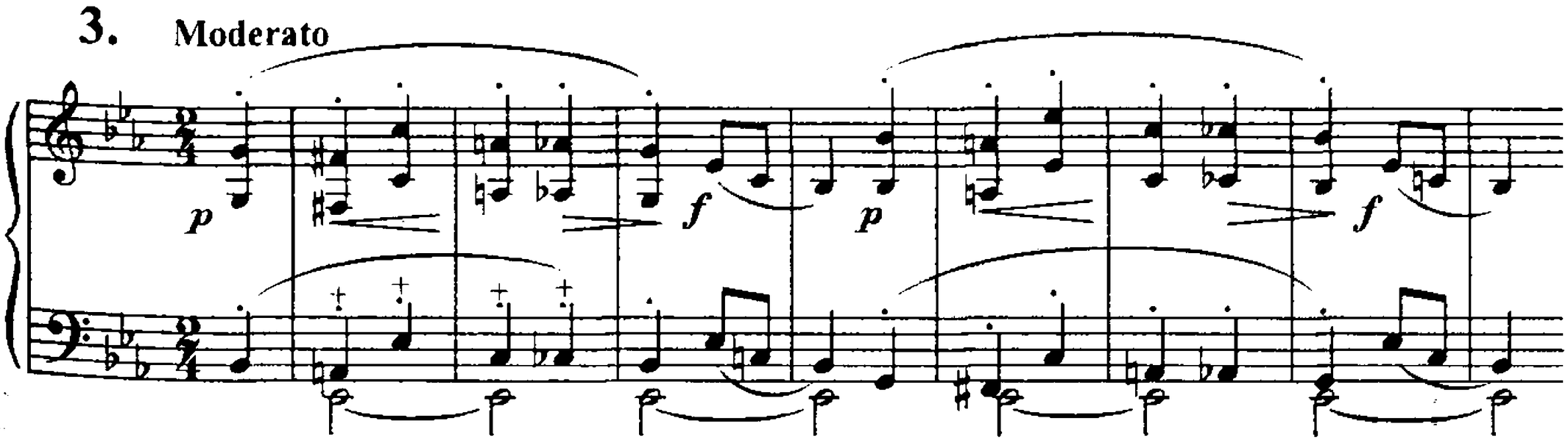
роны и юные красавцы, робкие прекрасные созданья и их смелые обольстители. И, разумеется, маски, среди которых, возможно, промелькнет и внимательный глаз автора.

Итак, звучат фанфары! Это мощными мажорными аккордами начинается **«Преамбула»** (Вступление, № 1):



Однако в авторской ремарке Quasi maestoso уже видна ирония автора — что значит «как бы торжественно»? Псевдоторжественно? Наверное, автор спешит побыстрее миновать громкие вступительные речи, которые ему кажутся немного фальшивыми, и наконец ощутить живительную атмосферу праздника. Стремительно ускоряющийся темп, возникающие откуда-то звуки изломанного вальса, перебивающие друг друга двухдольные и трехдольные мотивы, нарастание громкости — и вдруг... Звуковой вихрь обрывается — нас встречают две карнавальные маски.

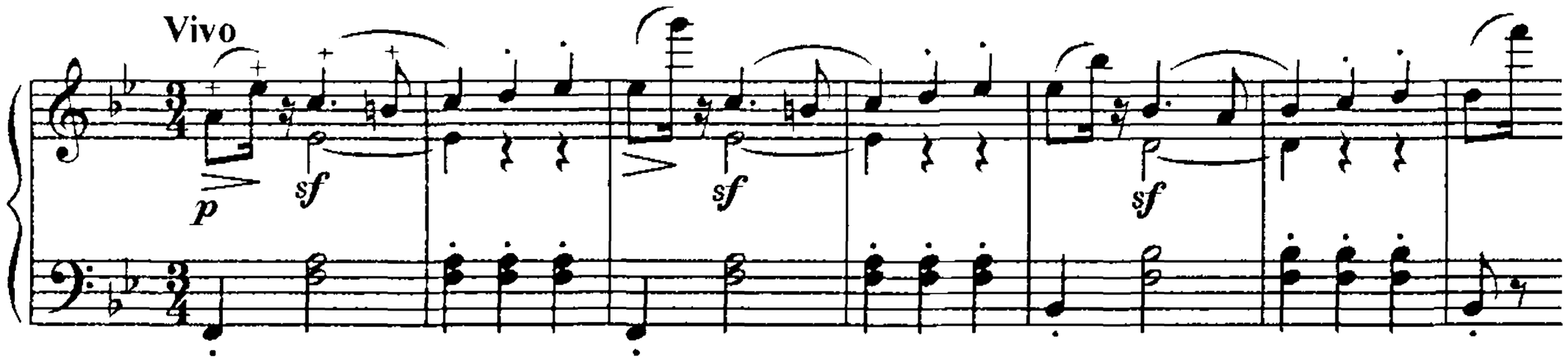
В № 2, **«Пьеро»**, Шуман рисует портрет неуклюжего простофили, который своими преувеличенно вежливыми сентенциями немного раздражает беззаботно гуляющую публику, за что над ним беззлобно подтрунивают, а иногда даже исподтишка и толкают. Одинаковые рассудительные фразы Пьеро завершаются грубоватыми трехзвучными мотивами:



Может, это посмеивается над ним его приятель, изображенный в следующей пьесе?

№ 3, **«Арлекин»** — портрет известного по итальянской «комедии масок» задиры и пересмешника. Музыка изобилует контрастами — неожиданными скачками мелодии, резкими сфорцандо на слабых долях такта:

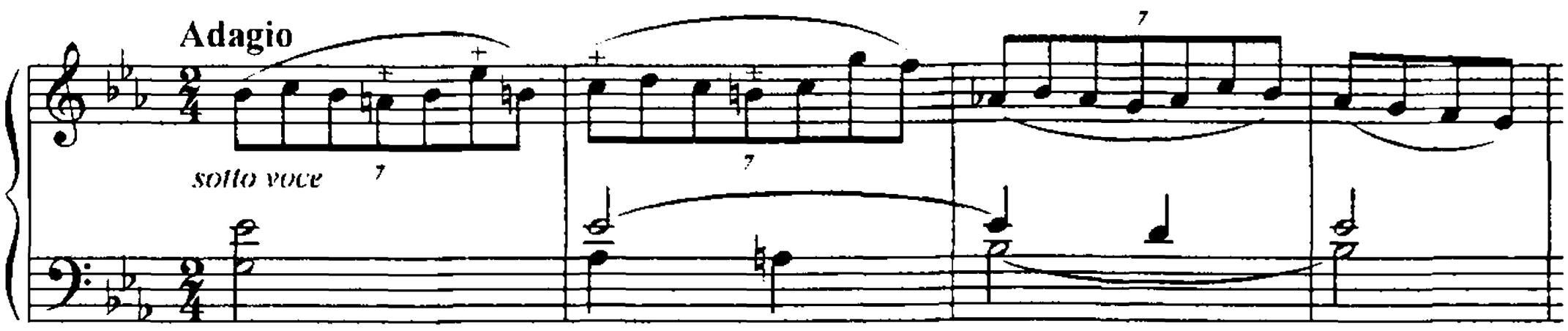
4.



Но начинается **«Благородный вальс»** (№4) — пора уступить дорогу серьезным дамам и лакированным красавцам.

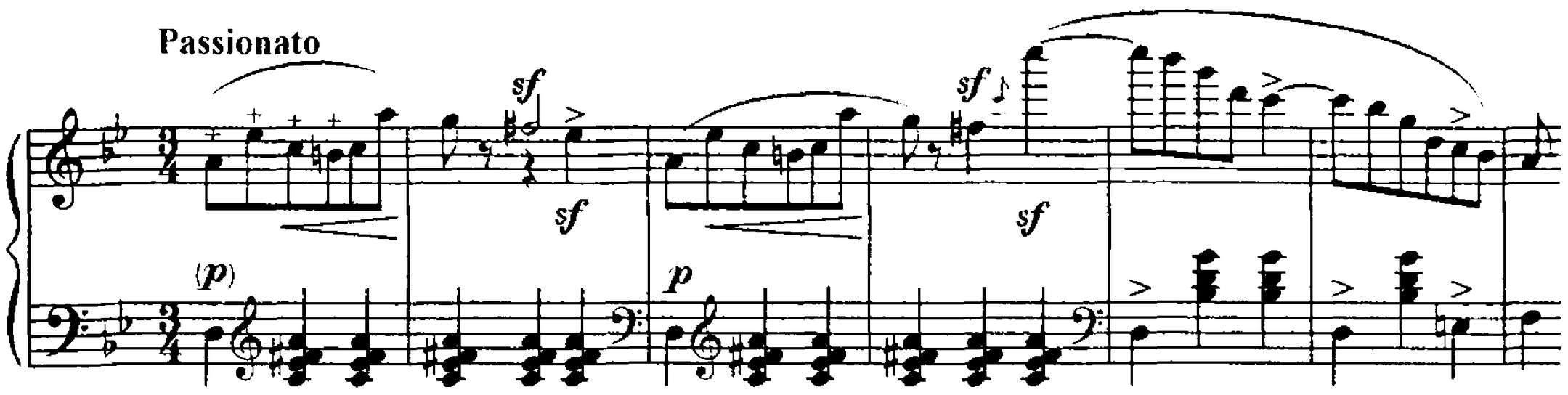
Вслед за ними в раздумьях появляется и сам Шуман: № 5, **«Эвсебий»**, и № 6, **«Флорестан»**, являются «двойным» автопортретом композитора.

Одна сторона его натуры — мечтательность и меланхолия. Голос Эвсебия звучит задумчиво и неторопливо, плавно движущаяся мелодия мягко опевает опорные звуки и как бы «не попадает» в обычное метрическое деление (преобладают несимметричные триоли, квинтоли и септоли):

5.

Напротив, Флорестан вспыльчив и неуравновешен, его порывистые восклицания чередуются с вопросительными восходящими мелодическими фразами. Вся натура Флоре-

стана соткана из противоречий — поэтому характер музыки меняется почти в каждом такте:

6.

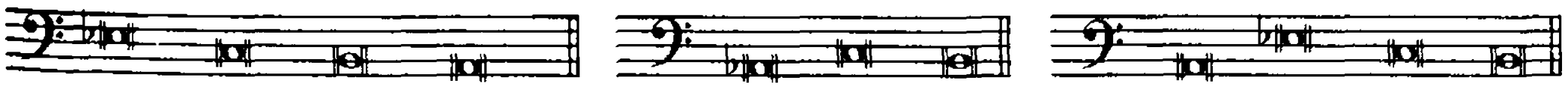


Неистовая энергия Флорестана подчеркивается нагнетанием уменьшенных септаккордов в аккомпанементе и непредсказуемым концом пьесы — она просто обрывается в момент устремления к кульминации.

А вот и «искательница приключений»! Остроумная пьеса в ритме мазурки (**«Кокетка»**, № 7) рисует живой образ жеманной красавицы, строящей глазки очередному кавалеру. Кто-то делает ей замечание (**«Реплика»**, № 8) — и погрустневшая кокетка вынуждена удалиться.

Сразу *после восьмой пьесы* нас встречают, почти как в древнем мифе, совершенно непонятные существа — **«Сфинксы»**, и похоже, что без разрешения этой загадки мы не поймем замысел автора. Почему эти короткие мотивы лишены номера? Это вовсе не пьеса? Может быть, эти ноты вообще не нужно исполнять? Ведь они записаны давно вышедшими из употребления старинными длительностями «бревис» (которые в два раза длиннее «целых») и как бы лишены «плоти» — слишком коротки для мелодии, их не сопровождают аккорды, композитор не счел необходимым хотя бы удвоить их в октаву для придания большей плотности:

7.

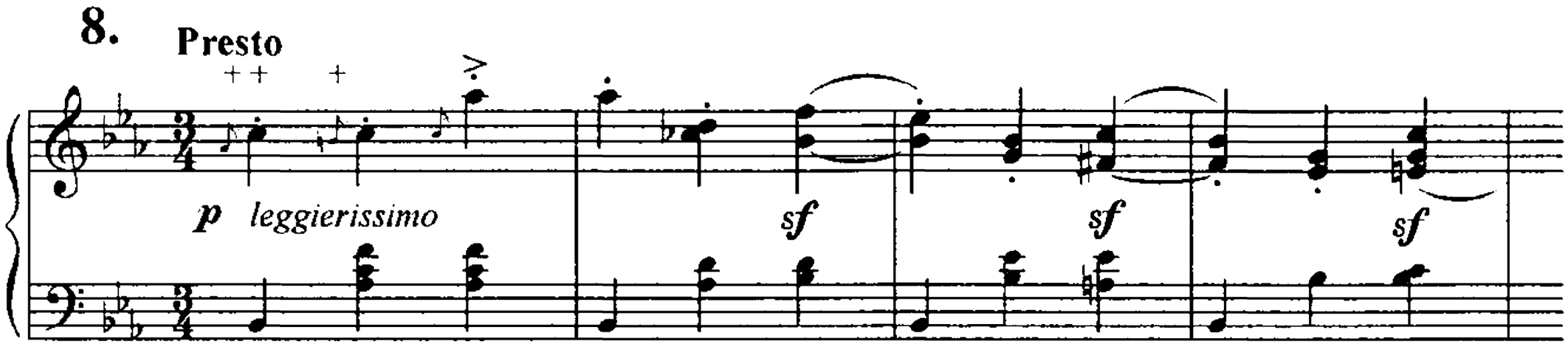


Некоторые исполнители просто не замечали «Сфинксов» и во время исполнения цикла пропускали их. Однако *внимательный* слушатель и особенно тот, кто держит в руках нотный сборник, должен был заметить *в самом начале* произведения, под заголовком, авторскую ремарку: «маленькие сцены на четыре ноты». А ведь в двух крайних мотивах содержится именно по четыре ноты! Помня юношескую любовь Шумана к музыкальным «шифрам», давайте запишем каждого «Сфинкса» не нотными, а буквенными обозначениями:

№ 1	№ 2	№ 3
Es—C—H—A	As—C—H	A—Es—C—H

Продолжим расшифровку. Вы, наверное, уже заметили, что в среднем мотиве (№2) уже есть *четыре* буквы. Осталось вспомнить, что *слог* «Es» произносится так же, как и латинская буква «S». Поэтому, если мы запишем его одной *буквой*, крайние мотивы превратятся: № 1 — в S—C—H— A (подскажем — это единственные «музыкальные» буквы в фамилии Шумана: **SCHUMAN** N), № 3 — в A—S—C—H, то есть третий мотив совпадет со вторым! Почему же вторая комбинация для Шумана важнее ссылки на собственную фамилию? Читайте внимательно наш дальнейший рассказ!

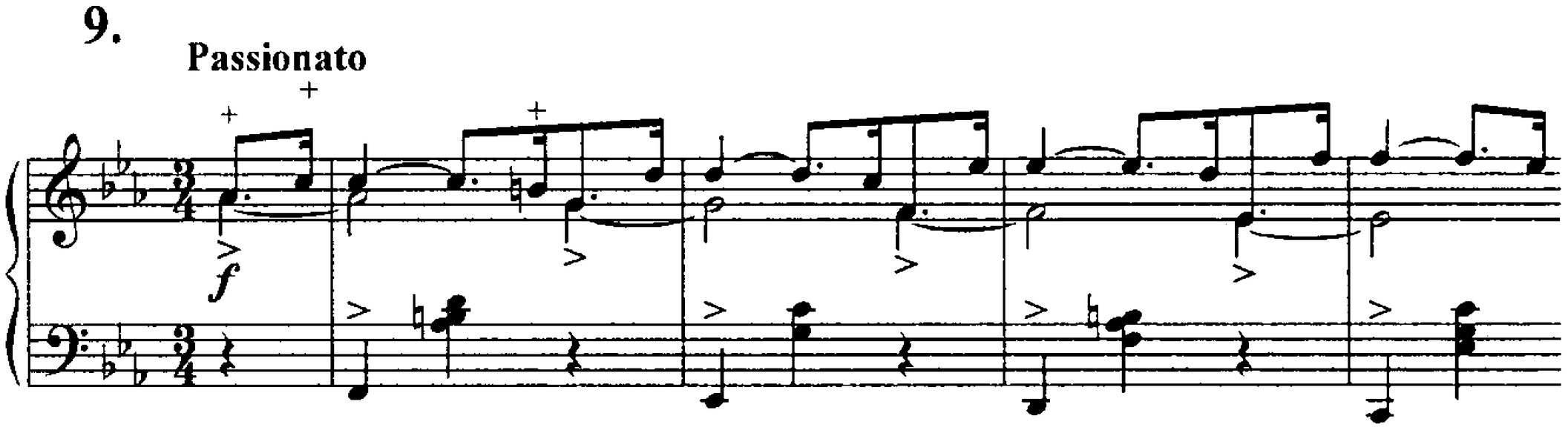
№ 9, **«Бабочки»** — легкое стремительное скерцо, в котором и мелодия, и гармоническая фигурация одинаково прозрачны и невесомы.

№ 10, **«Танцующие буквы»**, опять *напоминает* нам о *тех же самых латинских буквах* — пришла пора пристальнее обратить внимание и на *ноты*:

Заметили, что четыре первые *ноты* в верхней строчке, включая форшлаг, как раз *те самые?* И вот почти в середине произведения выясняется удивительная вещь: оказывается, *все пьесы цикла* основаны *на различных комбинациях этих четырех нот.* Попробуйте отыскать их в приведенных примерах!

Но еще одна, последняя разгадка впереди.

А пока бал продолжается. Кто эта юная барышня с редким именем? Ее выход привлекает внимание половины зала и заставляет пристальнее вглядеться в ее умные, красиво очерченные глаза! № 11, **«Киарина»** — портрет пятнадцатилетней Клары Вик:

9.



Неожиданная страстность музыки выдает ее природный темперамент и смелый нрав. Может, и Флорестану присмотреться к ней повнимательнее?

Впрочем, пока он влюблен в совершенно другую девушку. Её зовут **Эстрелла** (№ 13). Это имя напомнило вам романтические сказки? Но она — вполне земное, смешливое созданье, хотя Эстрелла и старается казаться на балу гордой и неприступной.*

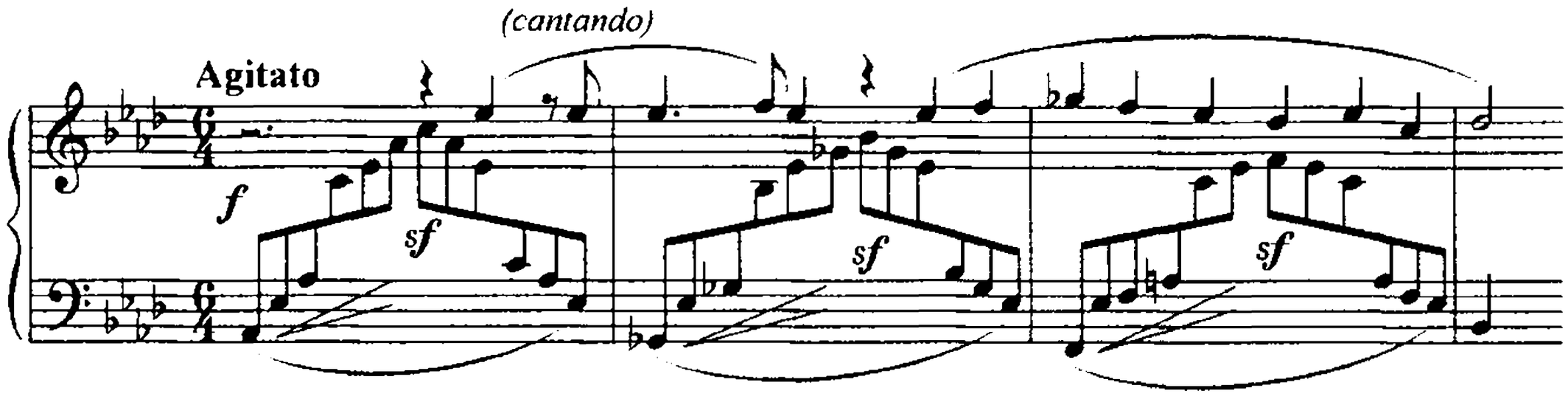
Между изображением двух светских красавиц композитор поместил поэтичную пьесу под номером 12 — **«Шопен»**. Это музыкальный портрет одного из любимых ком-

---

* Во время создания «Карнавала», в 1834—35 годах, Шуман был недолго влюблен в дочь одного богемского барона Эрнестину фон Фриккен, портрет которой и нарисован этой пьесой. А обещанная последняя разгадка буквенной символики — городок, в котором жила Эрнестина-Эстрелла, назывался **Аш (ASCH)**.

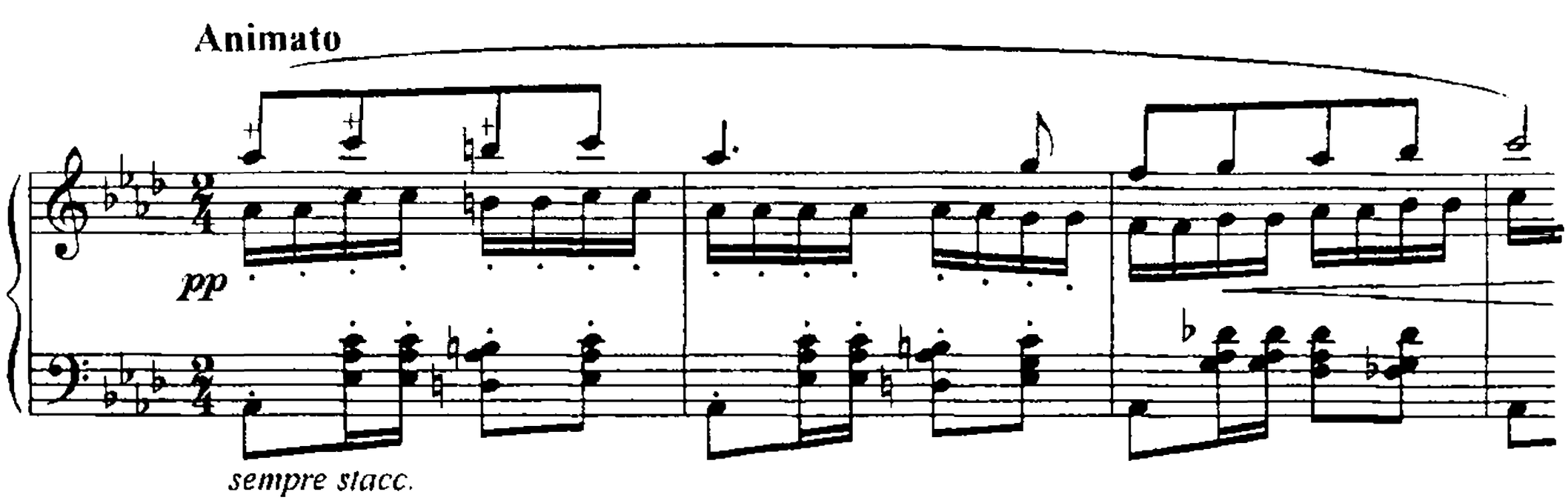
позиторов Шумана. Его самая первая критическая статья, опубликованная в «Лейпцигской музыкальной газете» еще в 1831 году, была посвящена именно Шопену: он назвал польского композитора «гением». И вот теперь музыка точно воспроизводит все детали шопеновского стиля — льющаяся волнами гармоническая фигурация, скромная, но очень выразительная мелодия, течение которой иногда внезапно устремляется к мелодической вершине и затем рассыпается хрустальным нисходящим пассажем... Так Шопен писал свои ноктюрны:

10.



№ 14, «**Признательность**», имеет целых три ритмических уровня: ритм полонеза в партии левой руки создает танцевальный фон, в верхнем голосе звучит ласковая увещевательная мелодия (возможно, танцуя, рассказчик очень хочет убедить спутницу в своих чувствах), а в среднем голосе мелодия дублируется трепетными легкими шестнадцатыми — ведь открывать свои тайны так волнительно!

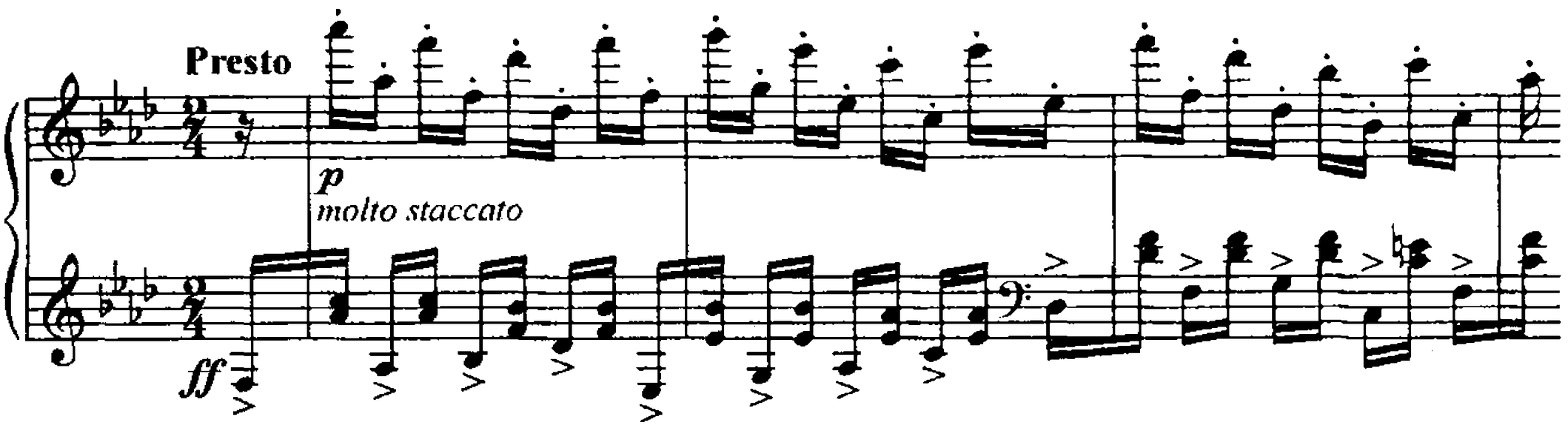
11.



№ 15 — колоритная жанровая сценка: это ссорятся богатый толстяк **Панталоне** и его бойкая на язык служанка **Коломбина**.

№ 16 — степенный **«Немецкий вальс»**, олицетворение благопристойности и самоуважения. Но в эту спокойную бюргерскую атмосферу вихрем врывается пьеса **«Паганини»**. Невероятные виртуозные скачки воссоздают один из самых технически сложных приемов игры на скрипке:

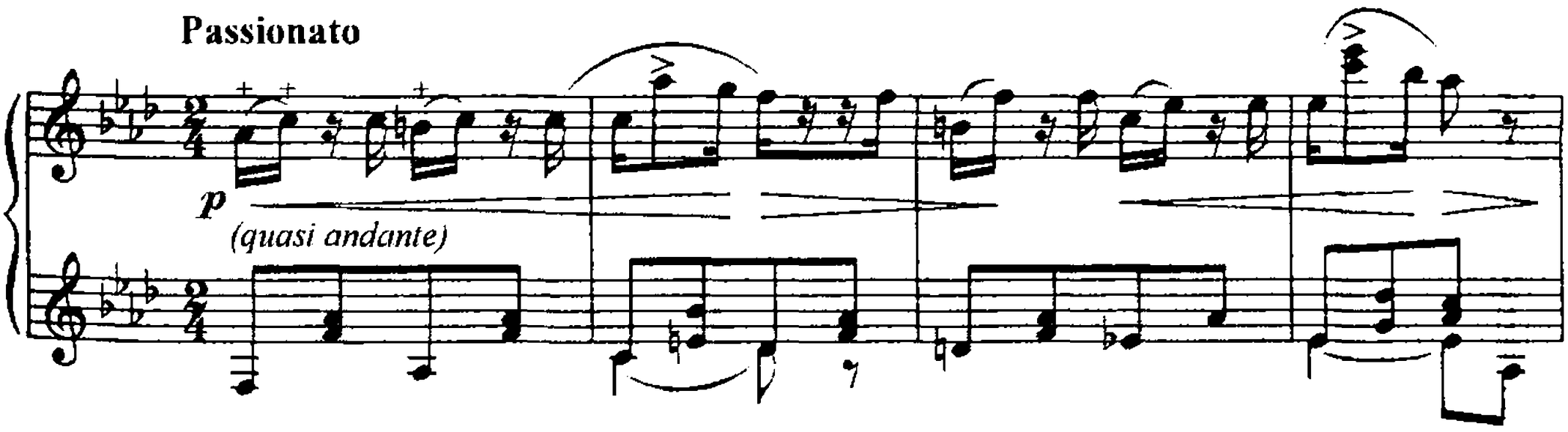
12.



Однако после выступления великого скрипача возобновляется мерное и невозмутимое звучание «Немецкого вальса».

Настоящий шедевр — скромная по размерам и выразительным средствам пьеска **«Признание»** (№ 17):

13.

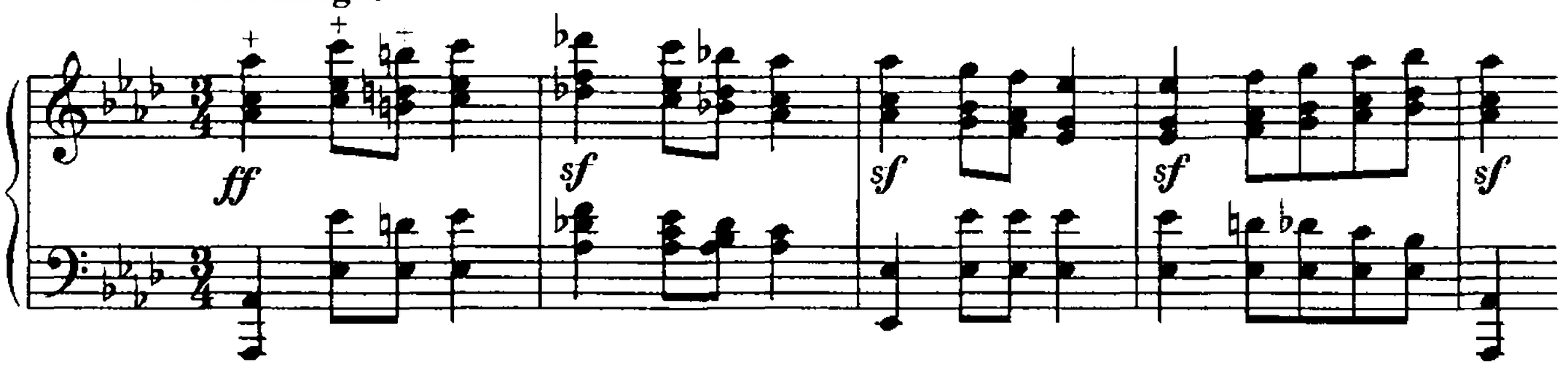


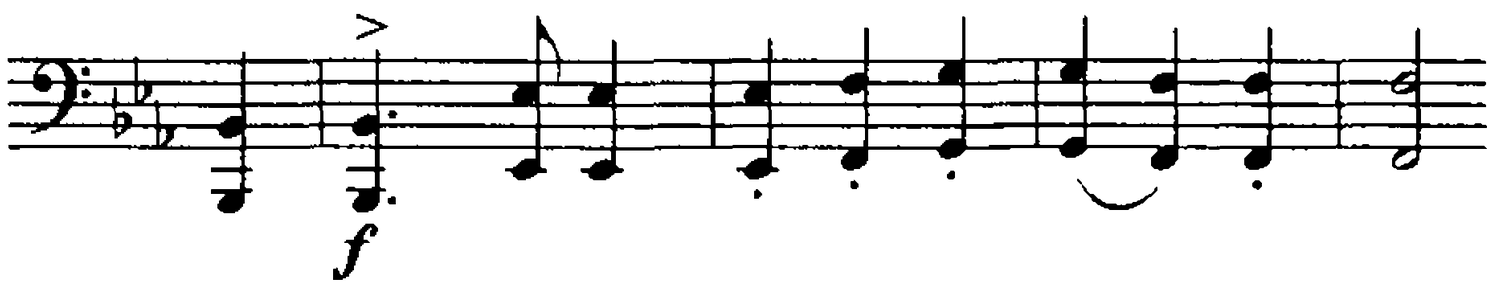
Конечно, это признание *в любви* — робкое, еле слышное и очень трогательное. Прерывающаяся мелодия осторожно, как бы боясь растаять, замолчать, пробирается к своей первой вершине — звуку ля-бемоль, подчеркнутому

мягким акцентом. Но *так трудно подобрать нужные слова*, и сопровождающий мелодическую вершину доминантсептаккорд остроумно разрешается, вместо тоники, в трезвучие шестой ступени; образующийся «прерванный оборот» становится *тонкой психологической деталью*, а не просто аккордовой последовательностью.

Бодрым шагом проходят гуляющие (№ 18, **«Прогулка»**), стремительным пассажем проносится **«Пауза»** (№19).

И вот, наконец, грандиозный финал. Это настоящий победный манифест, который имеет четкую музыкально-политическую программу. Последний номер цикла называется **«Марш давидсбюндлеров против филистимлян»** (№ 20). Все прогрессивные музыканты празднуют победу над ретроградами, цепляющимися за старые правила:

14.

Начинается всеобщее танцевальное безумие — гремит оркестр, одна мелодия сменяет другую, вновь доносится знакомый изысканный вальс. Однако стариканы в напудренных париках снова пытаются диктовать музыкальную моду: в басовом голосе решительно вступает тема немецкого танца «гроссфатер»:

15.

Она обозначена композитором как «тема XVII столетия» — не прошлого, а позапрошлого для Шумана века!

Но старомодное топтание сметается все ускоряющимся вихрем карнавала...

Блестящий финал «Карнавала» является не только шутливой победой выдуманных персонажей, он символизирует настоящую *творческую* победу Шумана-композитора, ведь его цикл — абсолютно новое по замыслу и совершенное по воплощению произведение, не имеющее аналогов даже в романтической фортепианной литературе.

Прежде всего обращает на себя внимание *публицистическая* направленность цикла: в произведении в яркой образной форме последовательно и убедительно претворены эстетические взгляды Шумана и его главная цель — победа искусства над мещанством и музыкальной рутиной. Второе важное качество его музыки — умение сделать точную зарисовку *характера* персонажа, выразить не только его чувства, мысли, но и передать походку, мимику, жест, манеру поведения. В результате рождается почти *зримый* образ — название пьес лишь *направляет* фантазию слушателя. Композитор признавался, что иногда заголовки пьес придумывались им уже *после сочинения музыки*. Тем самым он подчеркнул, что слушатель тоже может *помечтать* и мысленно *дорисовать* созданные Шуманом портреты — программа передает лишь общий замысел его создателя.

Поражает и *разнообразие* музыкальных характеристик в «Карнавале». При таком обилии героев для каждого из них композитором найдены неповторимые, *индивидуальные* выразительные средства.

Шуман — тонкий музыкальный психолог. Задушевна и проникновенна его *лирика*. В большей степени это заметно в других фортепианных и вокальных сочинениях Шумана — «Крейслериане», посвященной Кларе Вик, «Фантастических» или «Ночных» сценах, вокальных циклах. Бесконечно *разнообразие эмоциональных оттенков* в музыке композитора — от едва уловимых нежных душевных движений, скромных лирических излияний до бур-

ных драматических вспышек и страстных горячих признаний.

Если многие композиторы эпохи классицизма часто писали музыку по заказу и невольно были вынуждены подстраиваться под вкусы заказчика, то для романтика важнее всего выражение своего внутреннего «Я». Вы, наверное, заметили, что собственные идеи Шумана, его *личные* пристрастия и антипатии, впечатления от пережитых им событий, от знакомств с самыми разными людьми, довольно часто находят *творческое отражение* в созданных им произведениях. Поэтому многие из них можно назвать *автобиографичными*. Подобную откровенность и смелость в выражении мыслей, воплощение эпизодов из собственной жизни или даже публикацию личных дневников можно считать приметой *романтического периода* в музыкальном искусстве. В неповторимой художественной форме это проявилось и в «Карнавале».

Самобытность и содержательность музыки Шумана была близка композиторам-новаторам разных стран. Большой интерес к его сочинениям появился с начала 1860-х годов и в России. Обстоятельные работы о его творчестве написали музыкальные критики А. Серов и В. Стасов. Высоко ценили музыку Шумана композиторы «Могучей кучки»: находки Шумана стимулировали их собственные музыкальные искания. П. Чайковский считал, что творчество Шумана открыло *новую эпоху* в музыке.

Сегодня музыка Шумана звучит повсеместно — в концертных залах, музыкальных салонах, в школах и консерваториях.

Один раз в четыре года на родине композитора, в Цвикkау, проводится международный конкурс имени Роберта Шумана, когда пианисты всего мира собираются, чтобы своей поэтической игрой отдать дань любви и признательности выдающемуся музыканту.

*
* *

В завершение познакомьтесь с некоторыми законами, соблюдать которые Шуман призывал *будущих музыкантов.*

Р. Шуман. «Жизненные правила для музыкантов»

(фрагменты)

- *Развитие слуха — это самое важное. Старайся с юных лет распознавать тональности и отдельные звуки. Колокол, оконное стекло, кукушка — прислушайся, какие звуки они издают.*
- *Играй ритмично! Игра некоторых виртуозов похожа на походку пьяного. Не бери с них примера!*
- *Старайся играть легкие пьесы хорошо и красиво; это лучше, чем посредственно исполнять трудные.*
- *Играй всегда так, словно тебя слушает мастер.*
- *Если бы все хотели играть первую скрипку, нельзя было бы составить оркестра. Уважай поэтому каждого музыканта на его месте.*
- *Ищи среди своих товарищей таких, которые знают больше, чем ты.*
- *Изучение истории музыки, подкрепляемое живым слушанием образцовых произведений различных эпох, скорее всего излечит тебя от самомнения и тщеславия.*
- *Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность.*

- *Высоко чти старое, но и новое встречай с открытым, горячим сердцем. Не относись с предубеждением к незнакомым тебе именам.*
- *Во все времена бывали плохие композиторы и глупцы, которые их хвалили.*
- *Каждой эпохе воздадим по заслугам! Новое время также имеет блестящие достижения.*
- *Законы морали те же, что и законы искусства.*
- *Ученью нет конца.*

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ РОБЕРТА ШУМАНА

4 симфонии
Концерт для виолончели с оркестром
Фантазия и концерт для скрипки с оркестром
Концерт для фортепиано с оркестром
Концертштюк для четырех валторн с оркестром
Опера «Геновева»
Оратория «Рай и Пери»
Реквием, месса
Сцены из «Фауста» Гете, музыка к поэме Байрона «Манфред»

Увертюры: «Мессинская невеста» (по Ф. Шиллеру), «Юлий Цезарь» (по В. Шекспиру), «Герман и Доротея» (по И. Гете)

Вокальные циклы: «Круг песен» (сл. Г. Гейне), «Мирты» (сл. разных поэтов), «Круг песен» (сл. Й. Эйхендорфа), «Любовь и жизнь женщины» (сл. А. Шамиссо), «Любовь поэта» (сл. Г. Гейне), Альбом песен для юношества

Песни, романсы, баллады, вокальные ансамбли, хоры

Для фортепиано:

3 сонаты, Фантазия, Этюды по каприсам Паганини

циклы «Вариации на тему ABEGG», «Бабочки», «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», «Фантастические пьесы», «Симфонические этюды», «Детские сцены», «Крейслериана», Новелетты, «Ночные пьесы», «Венский карнавал», 6 фуг на тему BACH, «Альбом для юношества», «Лесные сцены», «Пестрые листки», «Листки из альбома», «Утренние песни»

5 струнных квартетов

2 фортепианных квартета, квинтет

Камерные сочинения для различных инструментов

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие жанры в творчестве Шумана можно считать главными?

2. Каких персонажей «Карнавала» вы бы отнесли к «давидсбюндлерам»?

3. Проанализируйте по нотам изменения тематического зерна «Карнавала», изложенного в «Сфинксах», в остальных пьесах цикла.

4. Какие «жизненные правила для музыкантов» вы бы добавили к уже предложенным Шуманом на основе собственного музыкального опыта?

5. Послушайте самостоятельно или с педагогом несколько песен Шумана и сравните их со знакомыми вам песнями Шуберта.

ПУТИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

Рождение жанра. На вопрос, где появилась опера, многие из вас ответят, не задумываясь, — конечно, *в Италии*, где же еще? Чарующий климат, прозрачное синее небо, райская природа — все это непременно погружает каждого итальянца в благостное состояние и заставляет выражать свой восторг перед совершенством мироздания в сладком и мелодичном пении. Действительно, большинство великих певцов, имена которых сохранила история, родились под небом Италии. Однако далеко не всегда этой музыкальной стране принадлежала пальма первенства в музыкальном *сочинительстве*.

В XV—XVI веках, то есть в *эпоху Возрождения*, с Италией на равных соперничали Нидерланды (в наши дни эту страну обычно называют Голландией), где было создано множество прекрасных *полифонических* произведений для вокального ансамбля. Хоровая полифония развивалась также в Англии, Франции и Германии.

В большинстве европейских стран в это время происходили важные *изменения в музыкальной жизни*. Активно развивалась *светская*, то есть нецерковная музыка, пред-

назначавшаяся для концертов во дворцах знати или для исполнения простыми любителями музыки, появлялись *новые музыкальные инструменты* и сочинения для них, возродился интерес к *танцевальному* искусству, открыты первые *нотные типографии.* Новых высот достигла и духовная музыка. При этом большинство музыкальных жанров эпохи Возрождения писалось по-прежнему в полифоническом стиле, и популярные светские песни — *мадригалы* — оставались многоголосными, даже если в них пелось об одинокой безответной любви.

Однако во всех видах музыкального искусства постепенно рождались приметы *новой техники композиции:* во множестве полифонических голосов все чаще выделялся главный, ведущий, а остальные становились поддержкой и объединялись в аккорды. Между аккордами возникали гармонические связи, тяготения. Такой принцип сочинения получил название *гомофонно-гармонического.*

Поразительное музыкальное разнообразие требовало появления крупного музыкального жанра, который смог бы объединить новые музыкальные средства с достижениями других видов искусства — таких, как литература, живопись и театр. Эта сложная задача была, действительно, решена в *Италии:* в результате в самом конце XVI века появилась *опера.*

Флорентийская камерата. Монтеверди. Поиски нового жанра проходили далеко не стихийно. В одном из крупнейших итальянских городов, Флоренции, этой целью задалась группа просвещенных любителей музыки (*«камерата»* по-итальянски означает «компания»), в которую входили граф и меценат Дж. Барди, большой ценитель искусств Я. Корси, поэт О. Ринуччини, композиторы Дж. Каччини, Я. Пери, В. Галилей (отец знаменитого астронома) и другие.

Мечтая воссоздать *древнегреческую трагедию*, в которой, по их мнению, существовало единство слова и его му-

зыкального воплощения, члены этого музыкального сообщества сочиняли небольшие вокальные сцены, в которых стремились к тому, чтобы мелодия *подчеркивала смысл и выразительность стихов.* В своих произведениях они почти отказались от хора, а вместо сложной полифонической техники использовали *сольное пение* с аккордовым сопровождением. Их некоторые более крупные сочинения были представлены в виде *театральных постановок*, которые и можно считать *первыми операми*: в 1592 году написана «Дафна» Я. Пери на текст О. Ринуччини (ее партитура не сохранилась), а в 1600 году — «Эвридика» тех же авторов. Сюжет древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике вдохновил на создание оперы также Дж. Каччини (1600, поставлена в 1602).

Правда, новый жанр его создатели пока называли «драма на музыке» (термин «опера», что означает «труд, сочинение», появится лишь в 1639 году). Спектакли быстро стали популярными во дворцах богатых флорентийцев, а с 1607 года — и за пределами Флоренции. В этом заслуга талантливого композитора *Клаудио Монтеверди,* написавшего еще одного «Орфея» и поставившего его на севере Италии, в Мантуе. Монтеверди — первый композитор, чьи оперы представляют не только исторический, но и *художественный* интерес: его изобретательные по мелодическому рисунку, разнообразные по форме и характеру музыки произведения исполняются и в наше время. К сожалению, из написанных композитором семи опер полностью сохранились только три.

Всеобщее помешательство. Опера-seria. В 1637 году в *Венеции* открылся первый *публичный оперный театр.* Благодатная музыкальная атмосфера Италии не просто способствовала быстрому росту популярности нового жанра — народная любовь к нему очень скоро превысила все мыслимые пределы. В одной только Венеции к концу столетия открылось еще 15 оперных театров! Для венециан-

ской публики предназначались поздние, наиболее интересные, оперы Монтеверди, и этот же, парящий над водами Адриатического моря город станет в середине XVII столетия главным центром развития оперного жанра.

Композиторы *венецианской оперной школы* Ф. Кавалли, М. Чести, Дж. Легренци, А. Кальдара, А. Страделла писали музыку в так называемом «патетическом» стиле. Их мелодии отличает особая певучесть, скромные украшения подчеркивают выразительность вокальной партии, придавая ей нежность и чувствительность, а также эмоциональную приподнятость, взволнованность.

Именно к музыке венецианских композиторов впервые стали применять термин *«бельканто»* (от итальянского bel canto — «прекрасное пение») за необыкновенную красоту и пластичность их мелодий, требовавших от певцов особой искусности.

Поэтической основой большинства опер служили исторические или мифологические сюжеты, обязательно включавшие драматические или даже трагические события для придания напряженности театральному действию.

В начале XVIII века центр итальянской оперной жизни переместился в Неаполь. Главой *неаполитанской оперной школы* считается Алессандро Скарлатти, автор 125 опер. Неаполитанские композиторы, среди которых также Н. Йомелли, Н. Порпора, Л. Винчи, Л. Лео, Т. Траэтта, писали так называемые *«серьезные» оперы (оперы-seria).* Сюжеты большинства опер по-прежнему воплощали благородные подвиги античных или исторических героев, а самым талантливым либреттистом считался Пьетро Метастазио (на тексты его семидесяти либретто написано свыше 800 опер, в том числе и после смерти поэта и драматурга).

Музыкальная форма опер обрела ставшее привычным деление на номера: увертюру, арии (называвшиеся da capo из-за обязательного повторения первого раздела), речитативы (secco — «сухие», в сопровождении клавесина, или

accompagnato — в сопровождении оркестра), ансамбли и общий заключительный хор.

Однако *драматическое* содержание спектаклей все меньше интересовало публику. *Культ пения* и всеобщее увлечение виртуозной техникой певцов (а Неаполь к тому же был центром музыкального образования, его четыре консерватории ежегодно выпускали новых талантливых исполнителей) постепенно превращали оперу из «драмы на музыке» *в развлекательное шоу.* Огромный спрос на новые спектакли и новых оперных «звезд» заставлял композиторов сочинять сотни похожих произведений на одинаковые сюжеты, выполняя при этом все прихоти певцов, которые становились главными действующими лицами в оперном зале. В результате «драма» в опере практически исчезла (равно как и имена композиторов в афишах), а жанр превратился в *«концерт в костюмах».* Безраздельное господство певцов выражалось также и в том, что они по своему усмотрению украшали арии виртуозными пассажами, разного рода трелями, форшлагами, фиоритурами и прочими музыкальными излишествами.

Поскольку большинство слушателей приходили в театр именно ради любимых *виртуозов* — их *арии* и становились главными музыкальными событиями. В ариях выражались *чувства* героев, а всё действие, или, вернее, простой пересказ сюжета, переместилось в речитативы-secco, во время которых считалось вполне приличным не только отвлечься от спектакля, но и вслух обменяться впечатлениями, выпить бокал вина, рассмотреть наряды красавиц в соседней ложе, сыграть в карты или даже прогуляться по партеру, в котором в то время отсутствовали стулья.

Острый дефицит новых постановок породил и вовсе парадоксальное явление: театральные импресарио (организаторы спектаклей) и либреттисты иногда просто *составляли* новую оперу из фрагментов других произведений, приспосабливая известные арии к новому сюжету. Такие передел-

ки назывались «пастиччо» (*pasticcio*, что означает «паштет») и пользовались большой популярностью, ведь публика могла в очередной раз услышать любимые арии, а певцам не нужно было разучивать новые.

Конечно, мастерство певцов достигло в это время невероятных высот. Их пение по-прежнему называли *bel canto*, но отныне вкладывали в это понятие другой смысл. Теперь от солистов требовалось умение *исполнять труднейшие пассажи*, запредельные по высоте ноты, *соревноваться* в скорости, красоте или громкости звучания с музыкальными инструментами. Особую ценность приобрело искусство вокальной *импровизации* — ведь украшение арий полагалось менять при каждом выступлении!

Все эти безумные технические сложности были не под силу обычным певцам. Это привело к абсолютному господству на итальянской оперной сцене XVIII века *певцов-кастратов*. Они стали первыми настоящими идолами музыкального исполнительства, сравнимыми по популярности с нынешними поп-звездами. Кастраты, перенесшие в детстве операцию (иногда вызванную серьезным заболеванием), сохраняли в зрелом возрасте высокий и нежный голос, сочетавшийся с глубиной и продолжительностью дыхания, свойственного взрослому человеку. Это позволяло им исполнять партии, с которыми бы не справились даже высокие женские голоса, не говоря уже о тенорах или басах: в итальянских спектаклях того времени *две трети* всех партий исполнялись кастратами. А по-

Фаринелли
(Карло Броски)

сколько итальянская опера процветала тогда в большинстве европейских стран (за исключением Франции), имена знаменитых кастратов, таких как Фаринелли, Сенезино или Крешентини, были известны любому поклоннику оперы далеко за пределами Италии. Для них писали свои оперы не только итальянцы, но и, к примеру, Гендель.

Бесчисленные вариации на одни и те же сюжеты привели к тому, что в тысячах похожих арий формировались *типичные музыкальные мотивы*, эмоциональный смысл которых (радость, скорбь, гнев, торжество и т.п.) стал понятен и без слов. Это и стало *главной «заслугой» итальянской «серьезной» оперы*, по остроумному наблюдению музыковеда В. Конен, — ведь эти мотивы станут основой «абстрактного» музыкального языка симфоний, концертов и других жанров, лишенных поддержки слова.

Новые веяния. Условности и недостатки оперы-seria вызывали ее частую *критику* современниками*.

И вот именно в Неаполе, с его застывшими (и типичными для классицизма!) формами «серьезной» оперы, появилось к ней «противоядие». Живительной прививкой для итальянской оперы стало рождение *комической оперы (opera-buffa)*.

Первой оперой-буффа считается *«Служанка-госпожа» Дж. Перголези* (1733), поначалу исполнявшаяся в антракте между действиями серьезной оперы. А спустя несколько лет в любом итальянском городе уже была своя комическая

---

* К примеру, в 1728 году в Лондоне появилась блестящая *пародия на итальянские оперы* — так называемая «Опера нищих», героями которой стали воры, разбойники, бродяги и прочие обитатели городских низов. Музыка, составленная Иоганном Пепушем из популярных песенок, была дополнена увертюрой и фрагментами из «серьезных» опер, в том числе из опер Генделя. Постановка произвела столь неотразимое впечатление на англичан, что генделевский оперный театр в этом году потерпел финансовый крах: бóльшая часть публики, в том числе «благородной», предпочла веселую пародию.

опера. Огромную популярность быстро приобрели оперы Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы.

В комической опере было все, чего недоставало опере серьезной: живой увлекательный сюжет, взятый из повседневной жизни, простые и доступные обычным слушателям мелодии, веселые переодевания (скромная служанка могла неожиданно превратиться в настоящую графиню), вместо вычурных, разодетых в кружева кастратов — смешные пузатые басы, вместо певучих лирических мелодий — шутливые скороговорки с бесконечным повторением одного и того же звука. Если сюда добавить непродолжительность и динамичность спектаклей, великолепную игру актеров, проведение представлений в маленьких демократичных театриках, где любой смертный мог посмеяться над попавшим впросак мужем, заодно узнав в нем самого себя — становится понятной всеобщая любовь к опере-буффа.

И, наконец, в конце XVIII столетия некоторое распространение получила *«полусерьезная» опера (opera-semiseria)*. В такой опере сентиментальный или даже совсем слезливый сюжет, разыгрываемый влюбленными аристократами, сочетался с комически преувеличенным пародированием слугами поведения своих господ. В качестве примера этого жанра можно привести оперу Дж. Паизиелло «Нина, или Безумная от любви» (1789).

Театр «Ла Скала» в Милане
С картины А. Иньянни

К утраченному единству. Мы видим, что за два столетия своей истории итальянская опера прошла длинный путь: от трогательной

непосредственности первых «чувствительных» опер через холодную пышность и завораживающее великолепие оперы-seria к полнокровному жизнерадостному искусству оперы-buffa.

Можно с уверенностью сказать, что итальянская опера все же достигла желанного *единства* музыкальной красоты, драматической выразительности и божественно-совершенного пения. Великолепной *кульминацией эпохи бельканто*, его самой яркой вершиной стало творчество трех выдающихся итальянских оперных композиторов — Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти и Джоаккино Россини, а *достойным завершением* — оперы Джузеппе Верди.

ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ

Винченцо Беллини
(1801—1835)

Детство. Беллини повезло. Он родился в 1801 году в семье *потомственных музыкантов*. И дед, и отец будущего композитора превосходно играли на чембало и органе, писали духовную и светскую музыку, преимущественно вокальную.

Если верить легенде, уже в полтора года маленький Винченцо напевал одну из популярных арий под аккомпанемент отца, а в три года умел немного играть на фортепиано. Несомненно одно — ребенок обладал уникальными природными музыкальными данными. В шесть лет появляются его первые сочинения. По семейной традиции, это были духовные и светские арии, небольшие кантаты и бытовая инструментальная музыка.

Учеба. В возрасте восемнадцати лет Беллини направляется из Катании, небольшого городка на Сицилии, в *Неаполь*, где он поступает в *консерваторию*, располагавшуюся в здании бывшего монастыря и потому носившую имя Св. Себастьяна. Через год успешная сдача экзаменов позволила ему получить право на дальнейшее *бесплатное* обучение, а на сэкономленные таким образом средства он приобрел клавесин, или, по-итальянски, чембало. Под руководством известного оперного композитора Н. Цингарелли он учился писать красивые *мелодии* — «гордость неаполитанской школы».

Любимым композитором Винченцо был Джованни Перголези, все оперы которого (около десяти) он выучил наизусть, а в 1824 году и сам написал первую оперу, *«Адельсон и Сальвини»*. Она была поставлена силами учащихся консерватории, и, несмотря на неизвестно откуда взявшийся нелепый сюжет, была встречена с «фанатичным восторгом». Возможно, это отчасти объяснялось любовью неаполитанцев ко всему новому или просто праздничным настроением (премьера состоялась в дни карнавала).

Однако и вторая опера Беллини, созданная к окончанию консерватории, *«Бьянка и Фернандо»* имела столь же шумный успех после постановки в главном неаполитанском оперном театре «Сан-Карло» (1826). Неповторимое мелодическое своеобразие оперы было оценено и Доницетти, будущим соперником Винченцо, который сказал, что опера Беллини «даже слишком прекрасна».

Успехи молодого композитора заметили в оперной столице Италии — Милане, поэтому следующая опера была заказана Беллини знаменитым театром «Ла Скала». Это опера *«Пират»*, с которой начнется многолетнее сотрудничество композитора с известным либреттистом, поэтом из Генуи *Феличе Романи.*

Триумфы. Премьера «Пирата» в «Ла Скала» (1827) явила миланцам зрелого мастера. Беллини не только сочинил

превосходную музыку, но и сумел на многочисленных репетициях *добиться* от певцов, преодолевая их сопротивление, великолепной актерской игры. Ведь многие из них считали (а некоторые считают до сих пор), что деревянные ноги, вытаращенные глаза и руки в карманах вполне можно компенсировать выносливостью связок и победными атаками на «верхнее» до или ми. Беллини заставил исполнителей страдать и радоваться вместе с их героями — и превзошел все надежды публики: аплодисменты в зале походили «на адский грохот». До конца сезона опера была поставлена пятнадцать раз.

«Ла Скала» поспешил заказать Беллини новую оперу — постановка «Чужестранки» (1829) стала новым триумфом композитора.

Признание в Милане сделало Беллини желанным гостем в любом итальянском театре. Он пишет оперы для Пармы («Заира», 1829) и Венеции («Капулети и Монтекки», 1830, «Беатриче ди Тенда», 1833). Его оперы ставятся в Вене, Лондоне и Париже. О популярности композитора (начавшей приносить ему к тому же приличные доходы) говорит история о некоем незадачливом либреттисте, который, после отказа Беллини с ним работать, пытался насильно заставить композитора это сделать через адвокатов!

И все же два *лучших* творения Беллини были написаны именно для Милана. Это оперы «Сомнамбула» и «Норма» (обе созданы в 1831 году).

Сюжет *«Сомнамбулы»* повествует о несчастной девушке Амине, любовь и чистота которой будет подвергнута сомнению из-за ее диковинной болезни: Амина страдает лунатизмом и по недоразумению оказывается обвиненной в измене. Хотя опера завершается счастливым финалом, Амине придется пережить немало горестных минут. Лирический характер героини соответствовал дарованию самого Беллини — в опере много мягких, поэтичных мелодий, и лишь заключительная виртуозная ария Амины, эффектно

вплетенная в финальную сцену, напомнит о пылком нраве итальянцев.

Несмотря на новизну оперы, слушатели миланского театра «Каркано», где состоялась премьера, щедро наградили ее бурными овациями. Успеху оперы во многом способствовало участие в ней самой знаменитой европейской примадонны *Джудитты Пасты*, сочетавшей безупречное владение голосом с тонкой актерской игрой.

На премьере присутствовал М. И. Глинка, который в автобиографических «Записках» вспоминал, что в ложах «беспрестанно утирали слезы», настолько присутствующие были взволнованы музыкой.

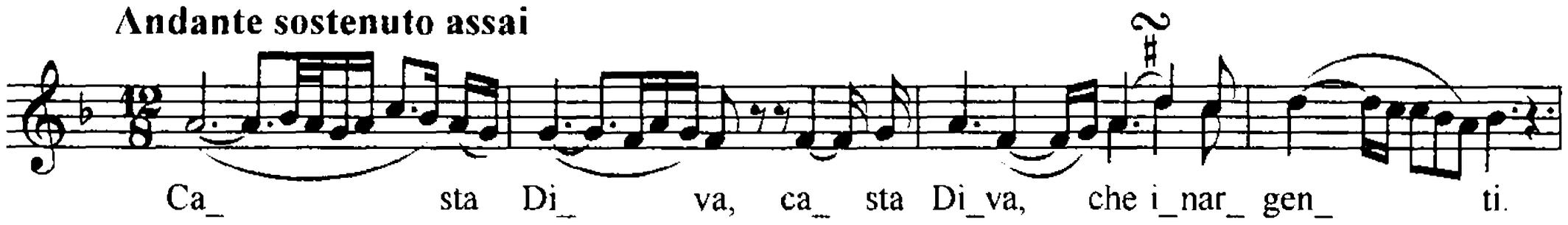
«Норма». Успех «Сомнамбулы» позволил Беллини смелее экспериментировать с музыкальной драматургией в опере *«Норма»*.

Сюжетная линия оперы восходит к древнегреческому мифу о Медее. Главная героиня — Норма, жрица порабощенного римлянами племени, давшая обет безбрачия. *Любовь* вынуждает ее нарушить священную клятву, но удержать возлюбленного ей не удастся. Преданная избранником, в отместку она вначале решает убить и себя, и собственных детей. Но победит все же чувство материнской любви: ради сохранения детских жизней Норма отдаст себя в руки фанатичных гонителей и погибнет мучительной смертью на костре.

Близость сюжета к античной трагедии и душевное величие героини заставили Беллини искать *новые музыкальные формы*. В больших сценах Нормы композитор зачастую *стирает грань между арией и речитативом*: ария включает в себя драматические декламационные фразы, а речитативы насыщаются певучими, кантиленными мотивами. Такие сцены *со сквозным развитием* позволяли передать противоречивость и изменчивость чувств. Но одновременно и от публики требовались бóльшая сосредоточенность, умение следить за непрерывно меняющейся мелодией.

Кроме того, композитор *отказался от помпезных выходных арий*, в которых певцы обычно демонстрировали свои технические возможности, поскольку в данном случае это могло нарушить драматургический замысел и всю музыкальную атмосферу оперы. Нет в «Норме» и привычного заключительного *хора в конце первого действия*, когда все участники спектакля заблаговременно, еще до финала, могли насладиться аплодисментами, а публика лишний раз увидеть своих кумиров: Беллини не стал придумывать никаких сюжетных нелепостей ради этой театральной традиции, сохранив хоровой финал лишь в самом конце оперы. Зато *хор активно участвует в действии* там, где этого требует художественный смысл.

Все внимание композитора было сосредоточено на *выражении сложных чувств главной героини*. Величественная жрица предстает и поникшей, отвергнутой возлюбленной, и скорбящей матерью, и раскаявшейся, исполненной отчаяния, грешницей. В музыкальную характеристику Нормы Беллини вложил столько подлинной страсти, внутреннего трепета и, вместе с тем, проникновенного лиризма, что *ария Нормы «Casta diva» («Чистая дева»)* стала настоящим символом не только бельканто, но и *музыкальной красоты* вообще. Эта божественная мелодия, предваряемая тихим прохладным голосом флейты, рождена из самых глубин человеческого сердца:

16.

Возносящаяся к небу молитва Нормы обращена к Луне — она просит ночное светило даровать своему народу мир и покой. Стремясь создать «идеальную» мелодию, композитор переписывал ее восемь раз, прежде чем нашел вариант,

обессмертивший его имя. *Легкая меланхолическая дымка, неторопливые, плавные изгибы мелодической линии, глубокая, но светлая печаль* — эти качества отличают самые вдохновенные лирические мелодии композитора.

Новизна «Нормы», а также усталость певцов после бесчисленных репетиций вначале вызвали у слушателей некоторое замешательство: первое представление было встречено без энтузиазма и Беллини даже думал, что «славные миланцы» ему изменили. Однако уже на следующий день повторный спектакль вызвал настоящий ажиотаж, далее неизменно нараставший с каждым днем.

В этом сезоне «Норма» прошла 39 раз.

Финал. В 1835 году Беллини получил очередной заказ — на оперу *«Пуритане»* для Итальянского театра в Париже. Уже на генеральной репетиции собрался весь цвет французской столицы. Беллини приветствовал и его знаменитый соотечественник — Россини, который внимательно следил за развитием таланта Винченцо с самых первых его опер.

На премьере «Пуритан», по признанию композитора, «все в зале обезумели», несмотря на присутствие короля и королевы. Аплодисменты раздавались после каждого номера, автора множество раз вызывали на сцену. После спектакля Беллини был удостоен высшей государственной награды Франции — ордена Почетного легиона.

Невероятный успех вызвал у Беллини желание остаться в Париже и подписать контракт на создание новых опер. Однако этому помешала внезапная смерть композитора: 23 сентября 1835 года он скончался от острого кишечного воспаления.

Похороны Винченцо Беллини состоялись на парижском кладбище Пер-Лашез, а в 1876 году прах композитора перевезен на родину и погребен в его родном городе Катания на острове Сицилия, на самом юге Италии.

СОЧИНЕНИЯ ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ

11 опер (в том числе две редакции первой)
7 симфоний
Концерт для гобоя с оркестром
Светская и духовная вокальная музыка в разных жанрах

ГАЭТАНО ДОНИЦЕТТИ

Гаэтано Доницетти
(1797—1848)

Творчество Гаэтано Доницетти разнообразнее и обширнее, чем сочинения его современника Винченцо Беллини, однако и в его наследии главное место принадлежит *опере*. Жизнь Доницетти состояла из чередующихся взлетов и падений, отражавших творческие удачи и поражения. В начале своей оперной карьеры он находился под сильным влиянием Россини, затем началось его «соперничество» с Беллини, которое всегда носило творческий и исключительно доброжелательный характер. А после смерти Беллини он стал на некоторое время признанным главой итальянской оперной школы.

Доницетти — яркий представитель музыкального романтизма, в его сочинениях мы найдем и роковые страсти, и фантастику, и юмор. При этом больше всего композитора волновали *сильные, незаурядные личности* — в центре большинства его опер стоят великие исторические судьбы.

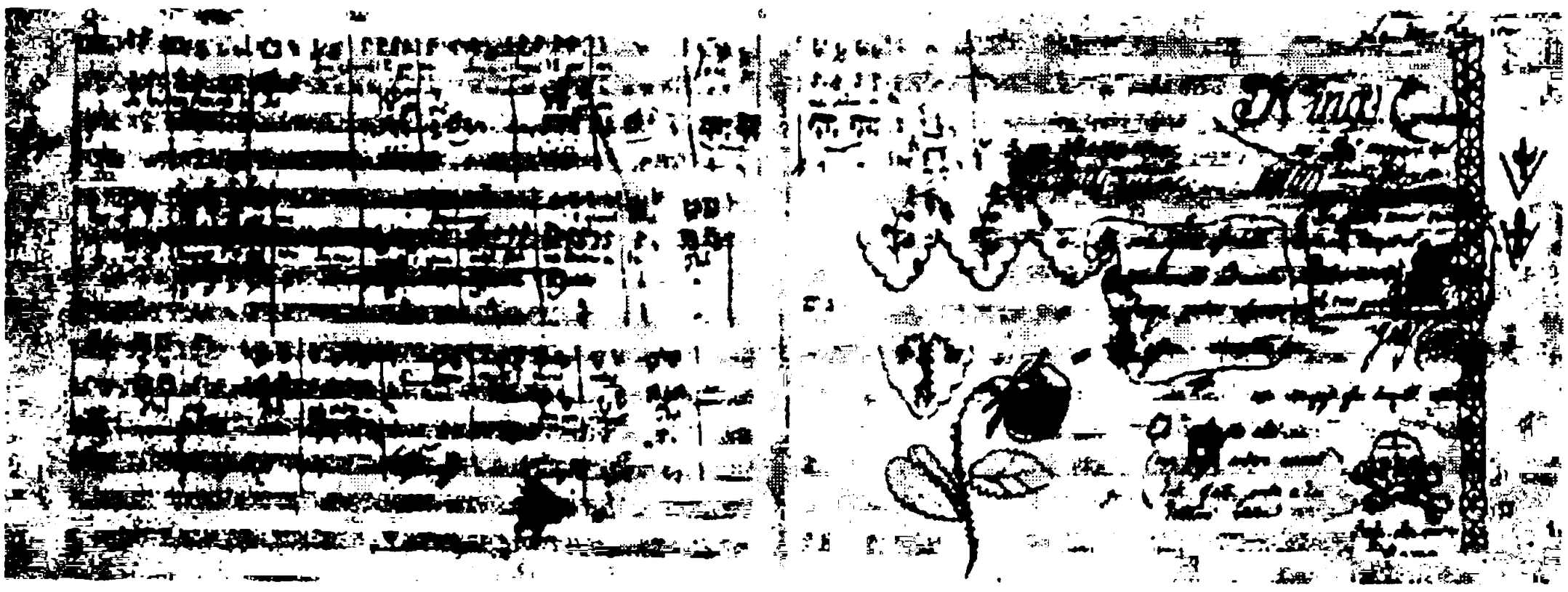
Первые шаги в музыке. Гаэтано родился на севере Италии, в Бергамо в 1797 году. Вряд ли можно рассказать что-то примечательное о его детстве. Бедность заставляла его отца, сторожа, каждый раз изобретать все новые способы заработка для поддержания в семье небольшого достатка. Однако в Бергамо была неплохая *музыкальная школа*, и, когда в ней появился известный педагог и автор семидесяти опер *Симон Майр*, девятилетнего Гаэтано отдают к нему в обучение. Доницетти оказался старательным и способным учеником — по окончании школы он поступил в престижный *музыкальный лицей в Болонье*.

Болонья была крупным центром духовной музыки и образования. Учителем Доницетти стал *Станислао Маттеи*, композитор и музыкальный теоретик, когда-то занимавшийся у падре Мартини (того самого, кто обучал Моцарта полифонии во время его поездок по Италии). Через два года занятий в лицее Гаэтано серьезно увлекся сочинением музыки, а в 1818 году появляются две его первые оперы — *«Энрико, граф Бургундский»* и *«Сумасбродство»*. После их успеха в Венеции он практически ежегодно пишет новые, иногда на совершенно экзотические для Италии сюжеты (как, например, историческая опера *«Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник»*, 1819).

На пути к славе. Оперу Доницетти *«Цыганка»*, поставленную в 1822 году в Неаполе, услышал Беллини, который был поражен не только мелодическим богатством, но и высоким *профессионализмом* молодого композитора. Особенно его поразил виртуозно написанный ансамбль из семи переплетающихся голосов. Сочинение оценила и публика, представления шли в Неаполе целый год с нарастающим успехом. Множество контрактов заставляло Доницетти писать иногда по *пять опер в год!*

Пестрота названий поначалу свидетельствовала об отсутствии серьезных пристрастий в выборе сюжетов: в 1820-е го-

ды написаны *«Кьяра и Серафина, или Пираты»* (отдавшая дань всеобщему увлечению приключениями морских разбойников), комические оперы *«Счастливое заблуждение»* и *«Гувернёр в затруднении»*, историко-романтические *«Алина, королева Голкондская»* и *«Елизавета в замке Кенильворт»*. Любопытно, что Доницетти вновь заинтересовался сюжетом из русской истории: в 1827 году в неаполитанском театре «Нуово» поставлена его опера *«Восемь месяцев за два часа, или Ссыльные в Сибири»*. Все это время дарование композитора претерпевало изменения — он впитывал различные влияния для того, чтобы затем обрести собственный, индивидуальный стиль.



Фрагмент рукописи вокального дуэта Доницетти, посвященного певице Нине Роветти

Европейская известность. В 1830 году в миланском театре «Каркано» поставлена *«Анна Болейн»* — опера, положившая начало знаменитой драматической *трилогии* об английских королевах из династии Тюдоров и открывшая Италии зрелого мастера. Участие Джудитты Пасты, умевшей и голосом, и актерской игрой передать трагедию главной героини, обеспечило спектаклю успех как на родине, так и за ее пределами: в Лондоне и Париже опера не сходила со сцены *несколько десятилетий* (после ранней смерти

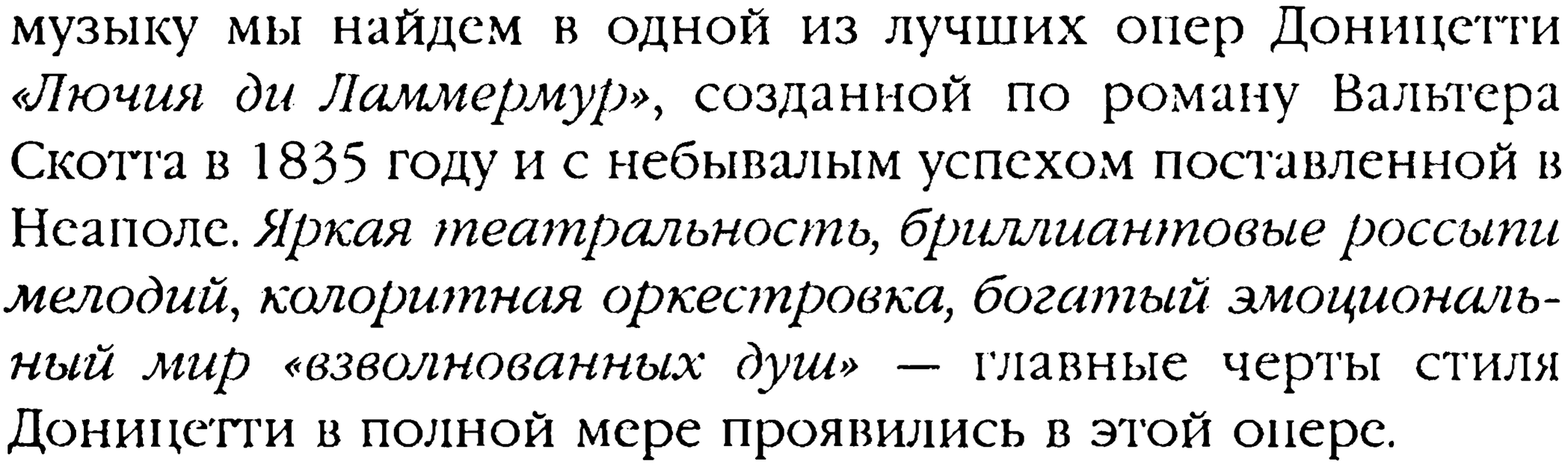
Пасты ее сменила в этой роли не менее известная Джулия Гризи). Продолжением своеобразного оперного цикла стали оперы *«Мария Стюарт»* (1835, поставлена в «Ла Скала») и *«Роберт Деверe»* (1837, Неаполь).

Несмотря на то, что основой сюжета этих опер Доницетти была любовная драма, а не историческая интрига, многие из них были *запрещены цензурой*: в захваченной австрийскими войсками Италии всякое упоминание о героической борьбе против тирании немедленно пресекалось. Полицейские запреты ожидали и оперы *«Лукреция Борджа»* (1833), *«Полиевкт»* (1838).

К счастью, композитор с удовольствием отдавал дань традиционной *романтической опере*, не вызывавшей у цензоров никаких подозрений. Любовь, таинственные призраки, скрепленные кровью клятвы, смелые поединки, мнимые и реальные измены, приводящие к ужасному безумию невинной девушки, — все это и вдобавок прекрасную музыку мы найдем в одной из лучших опер Доницетти *«Лючия ди Ламмермур»*, созданной по роману Вальтера Скотта в 1835 году и с небывалым успехом поставленной в Неаполе. *Яркая театральность, бриллиантовые россыпи мелодий, колоритная оркестровка, богатый эмоциональный мир «взволнованных душ»* — главные черты стиля Доницетти в полной мере проявились в этой опере.

Ария Лючии из первого действия — великолепный образец итальянского бельканто:

17.



Писал композитор и *комические* оперы, две из которых — *«Любовный напиток»* (1832) и *«Дон Паскуале»* (1843)—настоящие шедевры. Живость характеров, быстрая смена смешных сюжетных положений, изящные, легко запоминающиеся мелодии сделали оба сочинения чрезвычайно популярными.

С 1839 года Доницетти живет в Париже, где, после цензурных трудностей на родине, его ожидал живейший интерес парижской публики. Для французских театров написаны новые комические оперы — *«Дочь полка»* (1840, поставлена в «Опера́-коми́к») и *«Фаворитка»* (1840, «Гранд-опера́»).

Опера *«Катерина Корнаро»* (1844) оказалась последней — после ее постановки здоровье композитора резко ухудшилось, из-за чего прекратилась и его творческая деятельность.

Умер Доницетти в 1848 году.

После создания опер Беллини и Доницетти значение термина *«бельканто»* приобрело современный, более широкий смысл: им стали обозначать не только определенную *эпоху* в развитии итальянской оперы, но и высокое *вокальное мастерство*, включающее способность певца к особому, *«бархатному» и певучему*, исполнению мелодии, умение придать ей глубокую *эмоциональную насыщенность* и *ровность звучания* во всех регистрах, в сочетании с виртуозным владением голосом и безукоризненным чувством стиля. То есть «бельканто» снова означает то, что и должно означать — *«прекрасное пение»*.

СОЧИНЕНИЯ ГАЭТАНО ДОНИЦЕТТИ

74 оперы (кроме перечисленных также: «Торкват Тассо», «Марино Фальеро», «Велизарий», «Осада Кале», «Мария

ди Руденц», «Линда ди Шамуни», «Мария ди Роган», «Дон Себастьян Португальский» и другие)

Реквием памяти Беллини, 2 оратории, 28 кантат, 250 песен и дуэтов

16 симфоний, 19 квартетов

Хоры, инструментальная и камерная музыка

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите об истории появления оперного жанра. Какие его разновидности вы можете назвать?

2. Что такое «бельканто»? Как менялось значение этого термина в процессе развития оперы?

3. В чем, по-вашему, состоят различия творчества Беллини и Доницетти? Есть ли в их музыке что-то общее?

4. Каких выдающихся вокалистов — мастеров бельканто вы знаете?

ДЖОАККИНО РОССИНИ
1792—1868

Я считаю, что человек превосходно чувствует себя только в постели, и убежден, что подлинное, естественное положение человека — горизонтальное. А вертикальное — на ногах, — наверное, придумал потом уже какой-нибудь тщеславный тип, захотевший прослыть оригиналом. Ну а поскольку на свете, к сожалению, сумасшедших достаточно, то человечество и было вынуждено принять вертикальное положение.

*Дж. Россини**

Россини — олицетворение *юмора* в жизни и в музыке. Острослов, гурман, сибарит — он любил наслаждаться жизнью, а не скорбеть о ее несовершенстве. Всегда умея находиться в центре внимания, он награждал собеседников множеством блестящих афоризмов, после чего журналисты, которых он боялся так же, «как простуд», наперебой

---

* Фраккароли А. Россини. М.: Молодая гвардия, 1987.

обсуждали его колкости, костюмы, меню и, конечно, его сочинения. В результате из настоящего винегрета воспоминаний о маэстро приходится с большим трудом извлекать достоверные.

Не подлежит сомнению, что главным увлечением Джоаккино с самого юного возраста была *музыка*: «Я был музыкантом, и мне никогда не приходило в голову стать кем-либо другим»*, — говорил он на склоне лет. «Случайно попав на композиторский путь», Россини, как и большинство итальянцев, предпочел *оперы*, при сочинении которых он «охотнее брался за комические сюжеты». Поэтому при всем *разнообразии* оперных жанров, в которых работал композитор, его лучшие творения относятся к жанру *оперы-buffa*.

Оглушительный успех, выпавший на долю «Севильского цирюльника», заставил Россини выполнять множество новых заказов, что, впрочем, не мешало ему вкушать и другие прелести земного существования: «Еда, любовь, пение и пищеварение — вот воистину четыре акта комической оперы, которая называется жизнью и которая исчезает, как пена от бутылки шампанского. Тот, у кого она протекает без наслаждений, — полнейший глупец», — уверял композитор (и доказывал это на деле).

Сочинял он *быстро и легко*, не утруждая себя запутанными новшествами. «Я никогда не принадлежал к тем, кто потеет, когда сочиняет музыку», — говорил Россини, а в ответ на обвинения в музыкальном легкомыслии сравнивал себя с соловьем, который поет прекрасно и без малейших усилий! Даже невообразимый шум, царивший на дружеской вечеринке, не только не мешал ему сочинять в таких «экстремальных» условиях, но, можно сказать, способствовал потоку его музыкальных мыслей — ведь он сам

* Здесь и далее цит. по кн.: Джоаккино Россини. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л.: Музыка, 1968.

просил приятелей остаться, убеждая: «Если вы уйдете, у меня не будет стимула и поддержки».

Россини не участвовал в новейших дискуссиях о судьбах музыки и признавался, что слова вроде «прогресс, упадничество, будущее, прошлое» вызывают у него «колики в желудке». Его целью было «с душой веселой и полной доверия» посвятить себя «всему тому, что есть божественного и пленительного в итальянском музыкальном искусстве, а именно: *простой мелодии и разнообразию ритма*». И действительно, его мелодическая фантазия неистощима — не случайно кумиром Джоаккино был *Моцарт*. Конечно, мы не найдем в музыке Россини ни трагического величия или скорби, которые так часто проглядывают сквозь моцартовские солнечные лучи, ни психологического разнообразия, которое встретим впоследствии в операх Верди — зато нас ждут настоящие вокальные фейерверки, блестящие оркестровые эффекты и, в результате, ощущение *праздника* настоящего искусства.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Кеккино из Пезаро. Джоаккино Россини родился в провинциальном итальянском городке *Пезаро* в 1792 году.

Его детство вполне могло бы стать сюжетом увлекательной оперы, комической и героической одновременно, — главным образом, благодаря его отцу. Папаша Вивацца («Весельчак») был одновременно трубачом в оркестре, валторнистом в театре и смотрителем скотобоен. Столь широкий спектр увлечений дополнялся политической активностью — очередным захватчикам родимой земли он всегда высказывал то, что о них думал, а заодно участвовал во всех местных революциях. Поэтому то французы, то австрийцы, то местные власти регулярно сажали Вивацццу

в тюрьму, но каждый раз он возвращался к семейному очагу победителем после очередной смены правительства.

Мать Джоаккино, Аннина, не знала ни единой ноты, но прекрасно пела по слуху (как и восемьдесят процентов профессиональных итальянских певцов, по утверждению Россини). Пела дома, готовя еду, пела за стиркой, пела и в местном театре. А в 1800 году ее красивое сопрано помогло всему семейству перебраться в Болонью, где она получила ангажемент* в оперной труппе.

А маленький Кеккино, как родители звали своего шустрого сынишку, наконец-то начал учиться игре на *спинете*** у некоего Принетти. Если верить рассказам самого Россини, «это был предобопытный малый. Он изготовлял какой-то ликер, давал уроки музыки и кое-как перебивался. Никогда у него не было кровати, он спал стоя... Ночью он закутывался в плащ, прислонялся где-нибудь в углу под навесом и так спал. Ночные сторожа его знали и не беспокоили. Рано поутру он приходил ко мне, вытаскивал из постели, что мне не доставляло никакого удовольствия, и заставлял играть. Иногда, плохо отдохнув, он засыпал тут же стоя, пока я упражнялся на спинете».

Оригинальная мето́да Принетти дополнялась своеобразной аппликатурой — он учил играть гаммы двумя пальцами, большим и указательным. Неудивительно, что гораздо большую пользу принесли уроки падре Малерби: священник обнаружил у Кеккино *отличный голос*, который постарался развить, а затем передал воспитанника известному тенору Бабини. Вскоре Россини уже наперебой приглашали петь в церквах, дирижировать хором и аккомпанировать певцам, а в тринадцать лет он даже дебютировал в небольшой оперной роли! Кеккино был уверен, что он уже почти великий виртуоз бельканто.

---

* Ангажемент (франц.) — контракт на определенный срок.
** Спинет — маленький клавесин с одной клавиатурой.

Но увы, в четырнадцать лет у него началась ломка голоса, и с мечтой стать *самым знаменитым певцом* Италии пришлось проститься. Слава богу, к этому времени он выучился также игре на *скрипке и альте*, поэтому он без труда играл вместе с отцом *в оркестре*.

Юный академик. В четырнадцать лет талант Джоаккино заметили серьезные профессионалы. Его приняли в члены Болонской *филармонической академии*. Подумать только — той самой, которая наградила дипломом великого Моцарта!

А через несколько месяцев он стал учеником Болонского *музыкального лицея*, где в течение четырех лет овладевал всеми премудростями академической науки. Изучение теории, контрапункта, композиции дополнялось занятиями на чембало и виолончели. Кстати, соучеником Россини вскоре стал Доницетти, а *Станислао Маттеи* был их общим наставником. Под его руководством Джоаккино начал писать квартеты, симфонии и кантаты.

Первая *опера* Россини, *«Деметрио и Полибио»*, действительно появилась в 1806 году почти случайно. В это время он дружил с семейством тенора Момбелли, две дочери которого также обладали неплохими голосами (сопрано и контральто). Момбелли, зная о таланте Россини, просил его за небольшую плату сочинить то арию, то дуэт или трио для своего семейного ансамбля. Так юный композитор, сам того не ведая, написал целую оперу. (Правда, целиком она была поставлена гораздо позже, в 1812 году.)

В 1810 году восемнадцатилетний Россини получил первый настоящий *заказ на оперу*, да еще откуда — из Венеции! Восторгу Джоаккино не было предела — на одном дыхании, всего за *восемь дней*, он сочиняет веселый фарс *«Брачный вексель»*. Публика заинтригована — конечно, всего одно действие, конечно, кое-что хотелось бы поправить, — но помилуйте, какой фонтан эмоций, какие зажигательные

мелодии, какая легкость и изобретательность! Первая же мелодия увертюры заставляет биться сердце, словно выигрышный билет в лотерее!

Россини же поражен астрономической суммой гонорара — 200 лир! Конечно, он будет счастлив писать еще и еще, и вовсе не ради денег. Звучащая в голове музыка не дает ему покоя — только бы успеть ее записать!

Viva Rossini! Заказы следуют один за другим: за полтора года написано семь комических опер. В 1812 году — дебют в «Ла Скала». Опера *«Пробный камень»* идет *пятьдесят три раза подряд*. Даже старожилы не помнят такого. Театр берут штурмом миланцы и жители соседних городов, на улицах каждый прохожий напевает мелодии Россини. Импресарио начинают за ним настоящую охоту. Начальник гарнизона, большой меломан, торжественно освобождает маэстро от военной службы. Россини от души *веселит* публику, доходит до настоящих курьезов. Его рассказы о закулисной жизни достойны пера Гольдони, короля либреттистов оперы-buffa:

«Среди исполнителей моей оперы «Кир в Вавилоне» была одна secunda donna*. Она была не только некрасива сверх всякой меры, но и голос у нее был — хуже не придумать. После самых тщательных проверок я обнаружил, что она обладает одной-единственной нотой — *си-бемоль* первой октавы, которая звучала недурно. Тогда я написал для нее арию, в которой ей надо было петь только эту одну-единственную ноту, все остальное поручил оркестру. Ария понравилась, и моя *однонотная* певица была вне себя от счастья, что на ее долю выпал такой триумф».

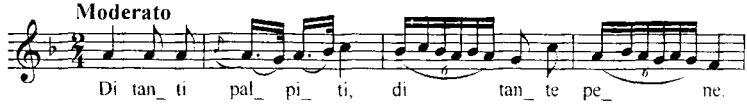
Несмотря на мелодическое «богатство» описанной арии, в целом эта опера успеха не имела. Хотя композитор

* Кир — персидский царь (VI век до н.э.). Secunda donna — исполнительница вторых, неглавных партий.

и старался каждый раз искать оригинальные решения, иногда ему «приходилось устраивать провалы, чтобы ярче оттенить успехи». После серии удачных постановок (*«Счастливый обман»*,1812, *«Шелковая лестница»*,1813) его поджидало очередное фиаско: опера *«Синьор Брускино»* (1813), поставленная в Венеции, показала, что не у всех слушателей такое же чувство юмора, как у маэстро. Необычные оркестровые эффекты, вроде постукивания смычком по пульту, и разные музыкальные «каламбуры» венецианская публика вытерпеть не смогла.

Но Россини не унывал. Раз они не хотят *смеяться* в *комической* опере — что ж, он напишет *серьезную* оперу.

Опера-seria *«Танкред»* (1813, по трагедии Вольтера) реабилитировала маэстро. Пылкая страсть и героические арии всегда кстати в Италии, тем более, что эти австрияки явно задержались на итальянской земле, пора надавать им музыкальных тумаков! Выходную арию Танкреда (написанную, по признанию композитора, за 15 минут, пока варился рис, за что ее прозвали «рисовой арией») поют на каждом перекрестке:

18.

Ничего, что Россини поручил мужскую партию женскому голосу, будем считать это конспирацией! К тому же певица по прозвищу «Веселая муха» перестала капризничать и поет ее великолепно.

«Итальянка в Алжире» (1814) упрочила репутацию Россини как главного оперного композитора Италии (Беллини, Доницетти и Верди пока слишком молоды).

В 1815 году Е. И. Кутузова, вдова великого русского полководца, совершала путешествие по Европе и, будучи

страстной меломанкой, не преминула пригласить на свои именины знаменитого итальянского маэстро. Россини явился с бесценным подарком — *кантатой* собственного сочинения под названием *«Аврора»*, в которой любезно использовал русскую народную песню «Ах, зачем бы огород городить» (правда, не удержался и украсил ее легкими вокальными орнаментами). Это знаменательное для русских поклонников таланта Россини событие произошло уже в *Неаполе*, где он получил приглашение *возглавить театр «Сан-Карло»* и постоянно писать для прославленной сцены.

На оперном Олимпе. Неаполь — цитадель оперы-seria. Россини приготовил для штурма этой крепости сюрприз: в его опере *«Елизавета, королева Англии»* впервые все *украшения* вокальной партии *сочинены самим композитором и вписаны прямо в партитуру* — это настоящая революция! Теперь все последуют его примеру, композиторы так устали от произвола певцов. Вдобавок речитативы-secco в опере совсем не так скучны, ведь маэстро решил вместо клавесина использовать струнную группу. Чувство недоверия к самозванцу, витавшее в зале перед началом оперы, быстро рассеялось — даже скептики поддались обаянию музыки.

Россини почтит Неаполь написанием еще нескольких «серьезных» опер. В *«Отелло»* (1816) он еще больше осмелеет: некоторые сцены по *драматизму* подстать шекспировским («настоящий вулкан», кто-то скажет на премьере), а речитативы и вовсе сопровождаются *всем оркестром*. Мрачный пафос третьего акта, буря, сверкающие молнии и глаза Отелло, последний вздох невинной жертвы — ах, маэстро превзошел сам себя! Роскошная жгучая брюнетка Изабелла Кольбран в роли Дездемоны божественна — даже Джоаккино решил *присмотреться* к ней повнимательнее

Изабелла Кольбран

Первая исполнительница главных женских партий в неаполитанских операх Россини

(через семь лет она станет его женой, но семейное счастье так недолговечно!).

«Отелло» просят показать и в *Венеции*. Конечно, маэстро придется учесть пожелания импресарио, не хочет же он расстроить простодушных венецианцев трагическим финалом. Не извольте беспокоиться — Дездемона, видя занесенный кинжал ревнивого мужа, *успеет* прошептать: «Опомнись, я невинна», и все завершится *счастливыми* лобзаниями, совместным *бравурным* дуэтом и *радостным* оживлением в зале. А во Флоренции мавра и вовсе не станут мазать сапожной ваксой — ведь так неприятно видеть на сцене негра.

Сама жизнь подсказывала, что главное призвание Джоаккино — все же *комическая опера*. И он это блестяще доказал в 1816 году, создав неувядающего *«Севильского цирюльника»*. Всего двадцать дней — и лучшая опера-buffa готова (сам маэстро всегда говорил «тринадцать» — наверное, чтобы не ругали за то, что он поленился сочинить увертюру, а взял уже готовую, из оперы «Аврелиан в Пальмире»).

Однако на премьере в римском театре «Арджентина» все шло из рук вон плохо. Россини позволил тенору Гарсия спеть под гитару серенаду собственного сочинения, но во время исполнения лопнула струна, что вызвало смешки в зале. А вместо ожидаемой выходной арии Розины композитор опять решил соригинальничать и начал с речитатива. Завистники шикали, по сцене пробежала пущенная кем-то кошка — и все потонуло в оглушительном гвалте. В промежутках между свистом, кашлем и воплями маэстро

демонстративно кричал «брависсимо» певцам, которых уже никто не слушал. «Комедия» удалась.

На следующий день, как вспоминала исполнительница главной роли Джельгруда Ригетти-Джорджи, «римляне образумились и решили со вниманием прослушать всю оперу, чтобы затем оценить ее по справедливости... Наконец, все согласились на том, что «Севильский цирюльник» — шедевр». Через несколько месяцев оперу знала уже вся Европа.

Конечно, Россини простил земляков: в следующем году появятся целых *четыре* оперы, и все — в разных жанрах. Каждый раз маэстро открывает новые грани своего дарования. Для Рима написана очаровательная и забавная *«Золушка»*, для Неаполя — лирико-драматическая *«Сорока-воровка»*, там же будет поставлена опера-seria *«Армида»*, а затем, опять в Римс, *«Аделаида Бургундская»*. Композитор напомнит землякам и о своем патриотизме — арии из его героических опер *«Моисей в Египте»* (1818) и *«Магомет II»* (1820) восставшие карбонарии* распевали на баррикадах.

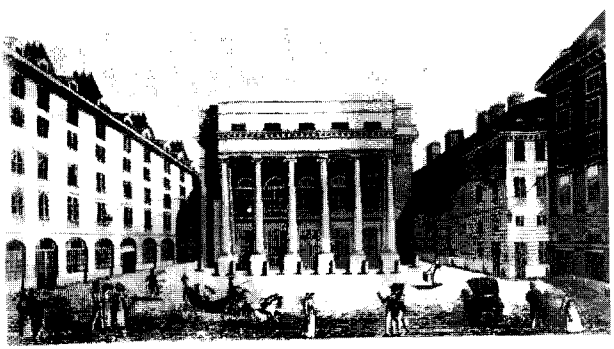
«Семирамида» (1823) оказалась последней написанной для Италии оперой. Осенью этого же года Россини вместе с итальянской труппой отправился на гастроли в Лондон, а в 1824 году ему будет предложен пост *директора Итальянского театра в Париже.*

Париж. Сюжет новой оперы, *«Путешествие в Реймс»*, вполне соответствовал моменту — предстоящей коронации нового французского монарха Карла X: множество послов иностранных государств (с возлюбленными) толкутся в гостинице и в ожидании аудиенции короля просто вынуждены петь виртуозные арии, дуэты, а иногда и сложнейшие ансамбли. Есть и русский посол, либреттист Балок-

* Карбонарии — борцы за освобождение Италии от иностранных захватчиков и за установление конституции. В 1820—21 годах подняли вооруженное восстание, которое было подавлено.

ки с трудом подобрал ему чисто русскую фамилию — Либенсков.

Маэстро, похоже, перестарался — ну кто же может расслышать *четырнадцать* голосов одновременно?! Публика вежливо хлопает, не более того. Гм, надо подумать, чем бы еще удивить этих избалованных парижан.



Итальянский театр в Париже
С гравюры современника

И Россини решает пойти по не раз уже испробованному пути — взять *хорошую* музыку из ранее написанных опер и переделать ее в *прекрасную*. К тому же нужно приспособить партии к этому ужасному французскому языку, абсолютно не пригодному для пения. Тщательная работа над «Магометом II» приводит к добавлению целого акта и превращает оперу в *«Осаду Коринфа»*. На премьере (1826) Россини ждал такой волнующий успех, которого он не помнил со времен юношеских дебютов. Новая редакция «Моисея в Египте» (1827) также встречена с восторгом. Король решает наградить маэстро орденом Почетного легиона, но Россини *отказывается*, ведь столько достойных *французских* композиторов не имеют этой награды. Все потрясены скромностью гения. Вместо ордена его награждают почетной должностью *«королевского композитора и генерального инспектора пения»*. Разумеется, ничего инспектировать не требуется, лишь бы маэстро продолжал радовать своими новыми сочинениями.

И композитор все силы отдает новому грандиозному творению. Впервые работа над ним занимает столь продолжительный срок — целых десять месяцев! Опера *«Вильгельм Телль»* (1829), по трагедии Шиллера, приближается к жанру французской *«большой оперы»* и с привычным для парижан *сценическим великолепием* сочетает драму *любви* с масштабными *массовыми сценами, балетом и шествиями*. И все это — нежнейшие арии, героические хоры, живописные картины идиллической природы и свирепой бури — написано тем же композитором, Россини! В это трудно поверить! Король не может удержаться и все же *награждает* Джоаккино заслуженным орденом. Откуда было знать несчастному монарху, что, подобно швейцарцам, восставшим под предводительством Вильгельма Телля против австрийских поработителей, его собственный народ скоро свергнет и его!

Июльская революция в Париже (1830) заставила музы приумолкнуть — стреляли пушки. Оперные спектакли не отменили, просто теперь ими ведало министерство внутренних дел.

«Вильгельм Телль» запрещен почти во всех странах, либо цензура его нещадно сокращает. Вместо четырех актов остается три, затем два, и, наконец, опера превращается в невразумительное одноактное пастиччо. В России ей даже меняют название — вместо имени народного героя она будет носить королевское: «Карл Смелый».

Что-то не очень хочется сочинять в такой обстановке. Россини по-прежнему управляет Итальянским театром, помогая молодым соотечественникам. При его содействии в Париже покажут оперы Беллини, Доницетти, Меркаданте*.

---

* Саверио Меркаданте (1795—1870) — итальянский композитор, автор около 60 опер.

Но сам маэстро, создавший уже 39 опер, больше не напишет *ни одной*, «Вильгельм Телль» окажется последней. Впереди еще половина жизни, она превратится лишь в воспоминание о былых триумфах.

Молчание. Нашлись злые языки, которые заголосили, что Россини «исписался» и не способен больше сочинять. Однако попробуем найти причины его творческого молчания в объяснениях самого композитора.

В 1836 году он покинет Париж и отправится на родину. Там он обнаружит, что «театры Италии пришли в полный упадок, искусство пения померкло». Одной из главных причин этого Россини сочтет исчезновение кастратов, которые в 1820—1830-е годы стремительно выходили из моды. «Для этих людей искусство было всем. ...Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, *отличными учителями...*».

Однако только *внешними причинами* вряд ли можно объяснить почти полное прекращение его творчества. Сам композитор высказывался об этом вполне откровенно: «Музыка требует *свежих мыслей*, а у меня нет ничего, кроме упадка сил и водобоязни». Водобоязнь — конечно, шутка, а *нежелание повторять* собственные находки и накопившаяся *усталость* после выматывающей многолетней театральной суеты — горькая правда. К тому же с 1839 года все чаще давала о себе знать серьезная *болезнь*, которая будет его преследовать до конца жизни.

Еще одна причина — *смена музыкальных поколений*. Несмотря на то, что «Вильгельм Телль» стал знаменем и французского, и итальянского музыкального романтизма, Россини не мог принять «экстравагантности» новой музыки. Он ценил поиски молодого Верди («мне очень нравится дикарская натура этого композитора, а также огромная сила, которая присуща ему в выражении страстей»), но многие его *новаторства казались Россини чрезмерными*:

«Я всегда был рьяным приверженцем естественности и спонтанности ситуаций, которые составляют сущность искусства, но от них с некоторых пор отказались ради жалкого удовольствия удивлять и ошеломлять». Поэтому он предпочел сохранить в воспоминаниях старый добрый мир «пения, трогающего душу» и *уступить дорогу молодым*, вместо того, чтобы интриговать и препятствовать развитию новых талантов. Он сформулировал это с единственно ему присущим юмором: «Европе придется долго ждать, пока она снова обретет композитора и великого певца, которые уйдут в отставку по собственной инициативе, в отличие от почти всех своих коллег, которых нужно гнать силой».

На покое. Конечно, Россини понемногу сочинял. В 1835 году написаны восемь небольших арий и четыре дуэта, объединенных под названием «Музыкальные вечера». Из-под его пера выйдет несколько духовных сочинений — «Ave Maria» (1832), «Stabat mater» (1832), «Маленькая торжественная месса» (1863). С 1855 года Россини будет писать альбомы вокальных и инструментальных пьес и ансамблей под названием «Грехи старости» (в некоторых сборниках вновь промелькнет его неиссякаемый юмор — один из альбомов для фортепиано он назовет «Четыре закуски и четыре десерта»). Однако творчество уже не будет поглощать его целиком.

Почти двадцать лет он проведет в *Италии*. Отдохнув и насладившись домашним уютом, несколько лет он посвятит родному музыкальному *лицею в Болонье* и добьется его нового расцвета — привлечет хороших педагогов, организует публичные концерты, станет его директором. После смерти Изабеллы Кольбран Россини женится вторично, на Олимпии Пелиссье, с которой в 1848 году переедет во *Флоренцию* и заживет ничем не примечательной жизнью стареющего ипохондрика. Впрочем, переписка композито-

ра с друзьями свидетельствовала о том, что он по-прежнему интересовался всем происходящим в мире музыки и живо комментировал это в безупречных по стилю письмах.

В 1855 году Россини с супругой возвратился в *Париж*. Удивительно, но он поселился в доме, стоящем *на том же месте*, где некогда, почти столетие назад, жил Моцарт. В парижской квартире Россини разместил большую коллекцию портретов венского классика. «Он был кумиром моей юности, отчаяньем моей зрелости, теперь он — утешение моей старости», — говорил о Моцарте итальянский композитор.

Квартира Россини стала в Париже одним из главных *музыкальных салонов*. Навестивший его в 1860 году Рихард Вагнер с удивлением обнаружил, что Россини внимательно следит за развитием его творческой карьеры и высоко ценит некоторые оркестровые номера из его опер, например, марш из «Тангейзера».

Ходили анекдоты и о причудах старого маэстро. К примеру, для маскировки своей лысеющей головы Россини держал целую коллекцию париков с волосами разной длины. Меняя парики, он делал вид, что волосы постепенно отрастают, а на колкости обывателей отвечал: «Я знаю многих людей, которым, вздумай они носить парик, не на что было бы его надеть!»

Джоаккино Россини
1860-е годы

Веселая и трудная жизнь Россини оборвалась 13 ноября 1868 года. Погребение состоялось на кладбище Пер-Лашез в Париже, а в 1887 году прах одного из самых знаменитых сынов Италии перенесли во Флоренцию, в церковь Санта-Кроче.

Согласно завещанию Россини, накопленные им средства были направлены на создание музыкальной школы в Пезаро, учреждение ежегодных премий для оперных певцов и либреттистов, а также на постройку в пригороде Парижа дома для престарелых французских и итальянских музыкантов.

«СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК»

Основа либретто. Три комедии французского драматурга *Пьера Огюстена Бомарше*, в которых на равных соперничали влюбчивый граф Альмавива и неутомимый весельчак, мастер на все руки, «простой парень» из народа Фигаро, не случайно с момента появления обрели невиданную популярность. В них Бомарше выразил идею, понятную всем, но особенно актуальную в конце XVIII века: *достоинство человека* должно определяться не знатностью происхождения, а его *личными качествами* — умом, порядочностью, добротой. Ведь в то время родовитые богачи могли безнаказанно унижать человека, намного талантливее их. Вспомните хотя бы ссору Моцарта с его «начальником», архиепископом, закончившуюся дракой с секретарем владыки, графом Арко. Поэтому пьесы Бомарше регулярно запрещала цензура, правительство, король, но известность его комедий от этого только росла.

В 1771 году написана *первая часть* трилогии, *«Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность»*, действие которой перенесено (в угоду цензорам) в Испанию. Бомарше сам же сочинил к ней музыку, но оперу поставить отказались, и в 1773 году он переделал ее снова в пьесу. Зато сюжет комедии быстро подхватили либреттисты, и к тому времени, когда им заинтересовался Россини, уже существовал добрый десяток оперных «цирюльников».

Вторая часть, «Безумный день, или Женитьба Фигаро», известна по опере Моцарта (написанной, кстати, *после* упомянутой нами драки — возможно, образ одураченного графа стал своеобразной местью композитора). *Третья часть* трилогии, *«Преступная мать, или Второй Тартюф»*, заинтересовала композиторов только в XX веке. На этот сюжет созданы оперы француза Д. Мийо и американца Д. Корильяно.

Мнимые конкуренты. В основе либретто, созданного для Россини поэтом Ч. Стербини, — первая из трех комедий Бомарше.

В 1816 году, когда Россини увлекся историей о веселом пройдохе Фигаро, большой популярностью в Италии пользовалась также опера *Паизиелло** «Севильский цирюльник», написанная в 1792 году и поставленная в Санкт-Петербурге при дворе Екатерины II. Для того чтобы не обидеть уважаемого Паизиелло, премьера оперы Россини прошла в Риме под названием «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Однако именно знакомство с оперой Паизиелло, нежные и приятные для слуха мелодии которой были хорошо известны, помешало первым слушателям по достоинству оценить шедевр Россини и вызвало провал оперы. Зато после второго представления все римские синьоры, по свидетельству современника, «сбежались, чтобы поздравить Россини с превосходнейшим произведением». Популярность оперы стремительно росла. В 1821 году она была показана итальянской труппой и в России: сначала в Одессе, а годом позже, уже на русском языке, — в Петербурге.

Конечно, композитора меньше всего волновал политический смысл пьесы Бомарше. «Если сюжет не может

---

* Джованни Паизиелло — итальянский композитор, в 1776—1784 годах занимавший в России пост придворного композитора. За это время им создано около 10 опер.

предложить публике любовные чары, его надо отложить в сторону и больше о нем не думать»,— говорил Джоаккино. Поэтому его граф гораздо более симпатичен, чем у Бомарше, а Фигаро скорее сподвижник Альмавивы в любовных приключениях, нежели его политический противник. Свой сатирический дар Россини обращает на старого скупердяя Бартоло и лицемера Базилио.

Главной же задачей композитора было сочинение грациозных, вдохновенных мелодий и создание увлекательного, живого и остроумного спектакля, насыщенного неожиданными сценическими эффектами. С этой задачей Россини блестяще справился. Можно сказать, что его «Севильский цирюльник» так и остался непревзойденной вершиной комической оперы.

Хотя следующая опера на тот же сюжет не замедлила появиться. В конце 1816 года итальянской труппой в Дрездене был представлен «Новый севильский цирюльник» Ф. Морлакки. А в 1868 году, за три месяца до кончины, Россини получил письмо от некоего Даль'Арджине, который просил разрешения посвятить маэстро свою оперу под названием... «Севильский цирюльник». Россини благосклонно высказал надежду, что и новое поколение «цирюльников» обретет «неувядаемую славу». Увы, новое поколение так и не смогло достигнуть высокой планки последней из великих комических опер.

Поэтому давайте устроимся поудобнее и насладимся музыкой Джоаккино Россини. Но вначале вкратце вспомним сюжет.

Сюжет. *Первое действие.* Ночью, в Севилье, влюбленный в Розину граф Альмавива поет под ее балконом серенаду. Но Розина находится под надзором опекуна — скряги дона Бартоло, который сам мечтает на ней жениться и завладеть ее приданым. На помощь приходит вездесущий Фигаро — звон монет рождает у него множество авантюр-

ных мыслей. Он предлагает графу отличную идею: переодеться пьяным солдатом и ввалиться в желанный дом на ночлег.

Дон Бартоло хочет избавиться от неожиданного конкурента, а его приятель, учитель пения дон Базилио считает, что единственное средство для этого — клевета. Их разговор подслушивает Фигаро и предупреждает Розину. Наконец, раздается стук и появляется граф под видом захмелевшего солдата. Начинается всеобщая перепалка, сбегаются слуги, появляется полиция — всем приходится разойтись.

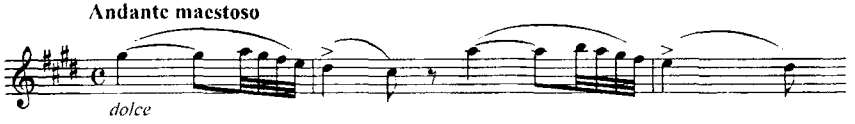
Второе действие. Новую попытку пробраться в дом Розины граф предпринимает под видом учителя пения, ученика «заболевшего» дона Базилио. Розина охотнее, чем обычно, приступает к занятиям. Но появляется «мнимый больной», и на помощь снова приходит Фигаро, он ставит дону Базилио страшный диагноз — «скарлатину», а переданный графом кошелек делает диагноз еще более убедительным. Дон Базилио удаляется, а Фигаро (он ведь к тому же цирюльник!) начинает брить дона Бартоло, чтобы отвлечь его от разговора влюбленных.

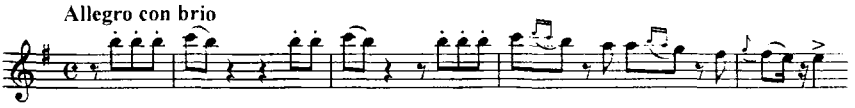
Подозревая неладное, Бартоло вызывает нотариуса, чтобы срочно заключить с Розиной брачный контракт. Но, узнав о готовящемся побеге Розины и графа, спешит за стражей. Розина и граф чрезвычайно рады приходу нотариуса. Фигаро просит его срочно оформить их брак, сам же вместе с подкупленным доном Базилио становится свидетелем. Вернувшийся дон Бартоло взбешен, но граф великодушно жертвует ему наследство Розины, и старикашка быстро приходит в себя.

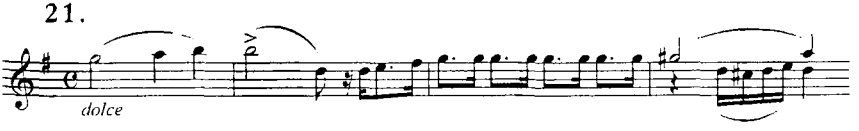
Увертюра. Вечная спешка заставила Россини воспользоваться готовой увертюрой. Композитор использовал ее уже дважды — в не вполне удавшейся опере «Аврелиан в Пальмире», а до этого в «Елизавете, королеве Англии». Хотя

кто назовет его лентяем, если весь «Севильский цирюльник» создан меньше, чем за три недели?! Да и жаль, если бы эта зажигательная музыка пылилась где-нибудь в архиве!

Увертюра начинается *медленным вступлением* — маэстро дает нам возможность приноровиться к неудобным креслам (несколько вступительных аккордов), перестать пялиться по сторонам и, наконец, прислушаться к *нежным мотивчикам* у скрипок — опера все-таки о любви:

19.

Созрели? Тогда перейдем к Аллегро (con brio — «с огоньком»). Можете не напрягаться — не волнуйтесь, Джоаккино все продумал. *Главную тему* даже не нужно *стараться запоминать*, она удобно составлена из коротеньких, повторяющихся мотивов. Как резвая болтовня кумушек об одном и том же. Просто сиди и слушай. Ну-ка, о чем это они щебечут?

20.

А вот тут (*побочная партия*) разговор явно оживляется. В него вступают новые лица, их заинтересованные реплики передаются разными инструментами (вначале — гобой, затем — валторна)

21.

Не успели сосредоточиться, отвлеклись на хорошенькое платьице премиленькой девицы в ложе напротив? Не расстраивайтесь, сейчас послушаем все *еще раз* (увертюра написана в *сонатной форме без разработки*: главная и побочная партия повторяются почти без изменений, но в новых оркестровых одеждах).

Заскучали? О, сейчас вас ждет что-то невероятное! Фирменное оркестровое блюдо маэстро! Темп убыстряется, длительности все мельче, инструментов все больше, громкость нарастает... Настоящее *россиниевское крещендо* — вот как это называется! Конечно, не он это изобрел, но зато как виртуозно этим пользуется! Даже стекло в монокле запотело, и сердце стучит быстрее и быстрее. Ну хватит, маэстро, дайте дух перевести, еще же целая опера впереди. Ну, наконец-то: последний, ослепительный аккорд. Браво! Брависсимо!!

1 действие. Трепещет не только Розина, но и каждая барышня в театральной зале: влюбленный граф Альмавива признается в любви, аккомпанируя себе на гитаре. Его *каватина** полна изысканных и нежнейших рулад — все-таки граф! Простой смертный не смог бы столь тонко и изящно выразить свои чувства. Но, увы, Розина на балконе так и не появилась.

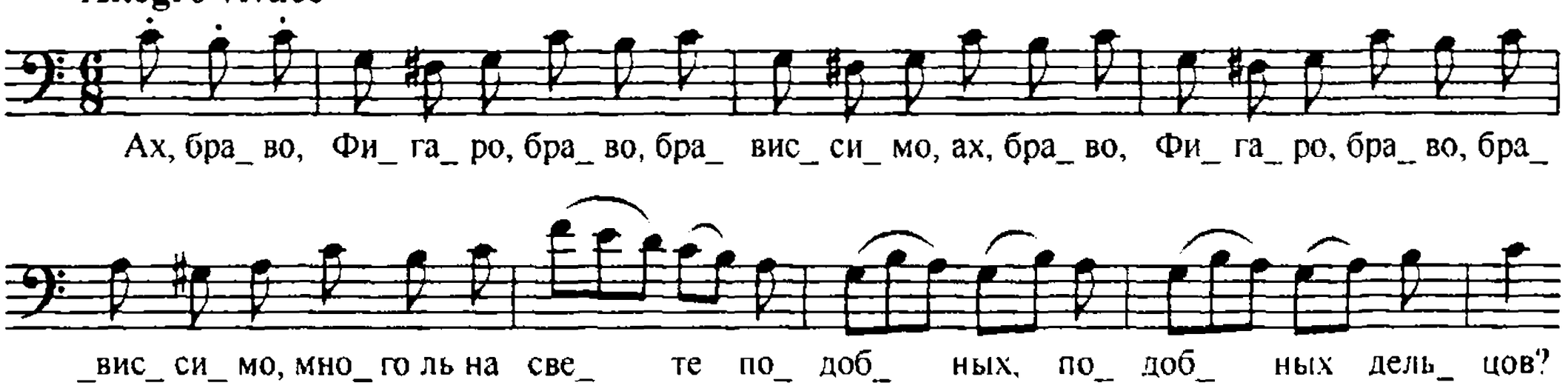
Придется прибегнуть к помощи этого балагура Фигаро. Конечно, он не способен оценить страдания графа в полной мере, поэтому за свои услуги много не возьмет. Зато в *каватине Фигаро* столько бурлящей энергии — он явно не сомневается в успехе предприятия (см. пример 22).

Что если графу *подробней* расспросить Фигаро о дочке лекаря Бартоло? Вот это удача! Сыр сам валится в макароны! Оказывается, никакая она не дочка. Тогда сменим тактику.

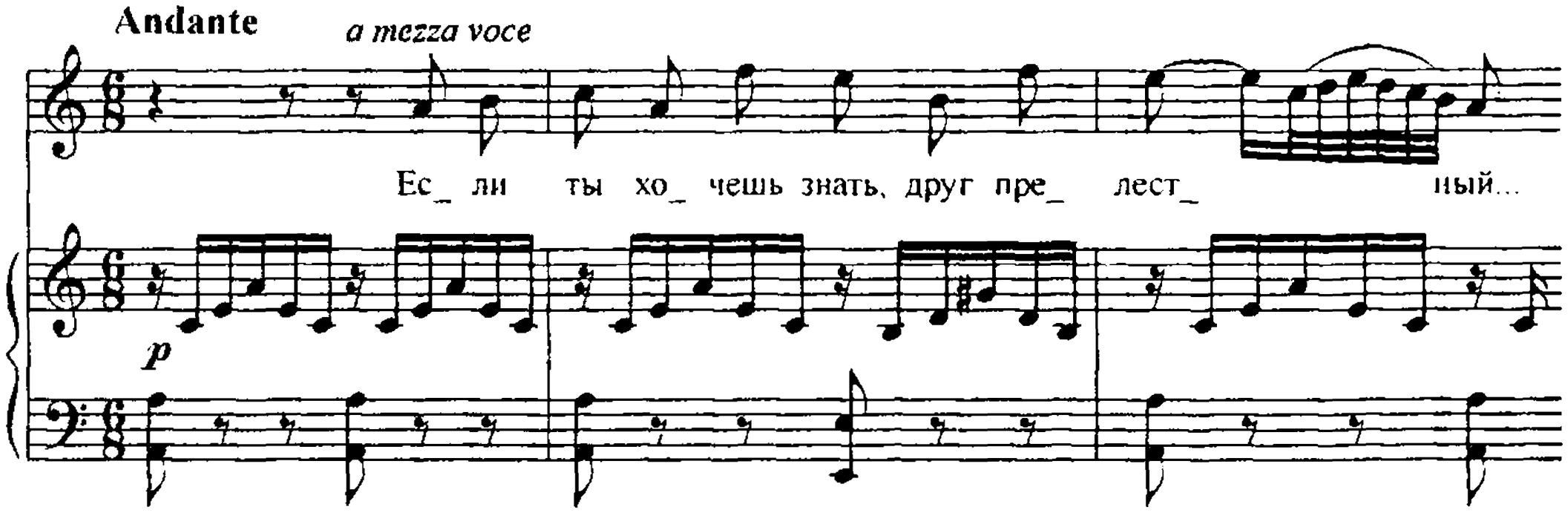
---

* Каватина — первая большая ария персонажа оперы, в которой обычно давалась его подробная музыкальная характеристика.

22.

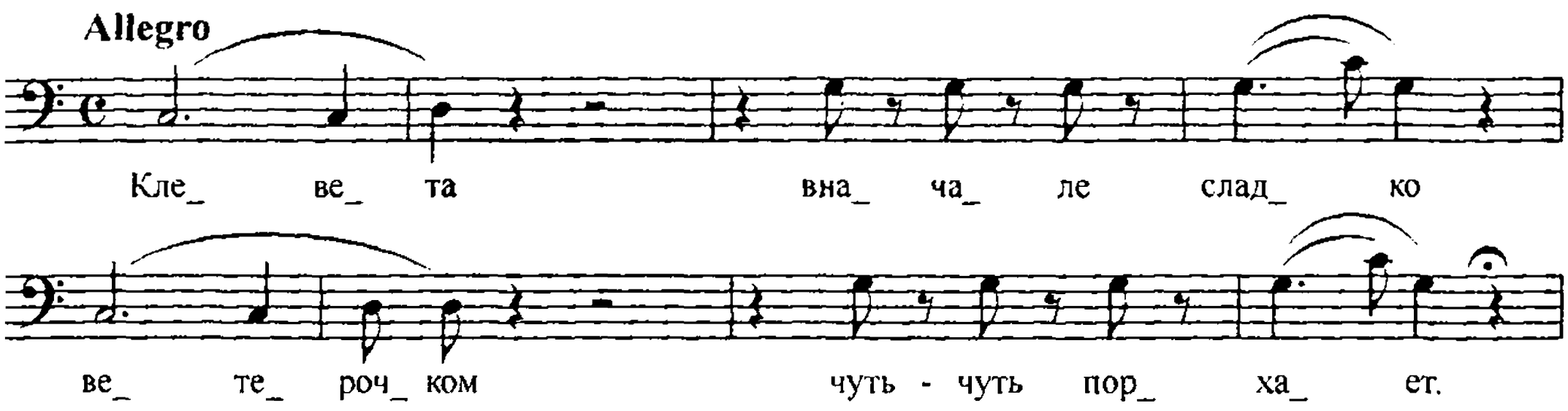


Канцона графа (№3) должна растопить лед (если он еще не растаял) — *любимая*, *послушай*, ведь это настоящая *неаполитанская баркарола* :

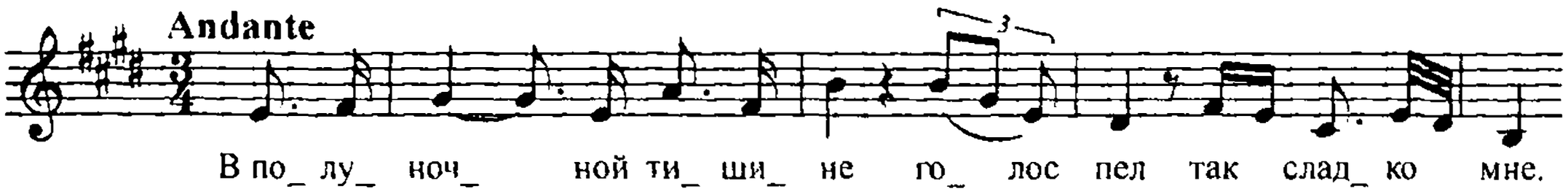
23.

Теплыми волнами переливается аккомпанемент, сладкими изгибами мелодия проникает прямо в душу!

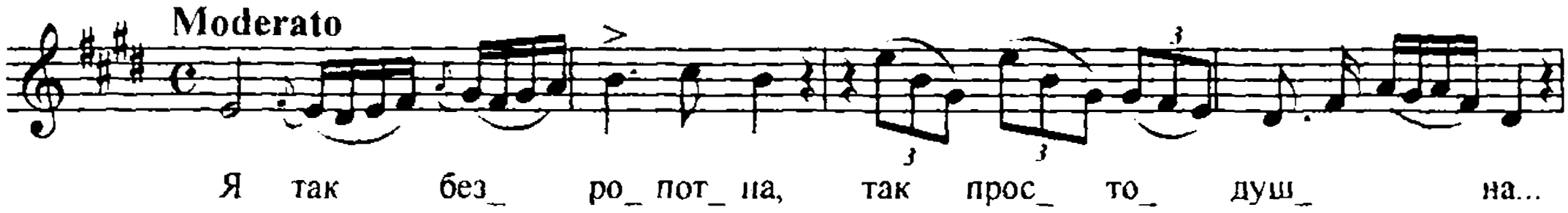
Ага, вот и красотка. Но почему она столь поспешно удалилась, не дослушав песню до конца?

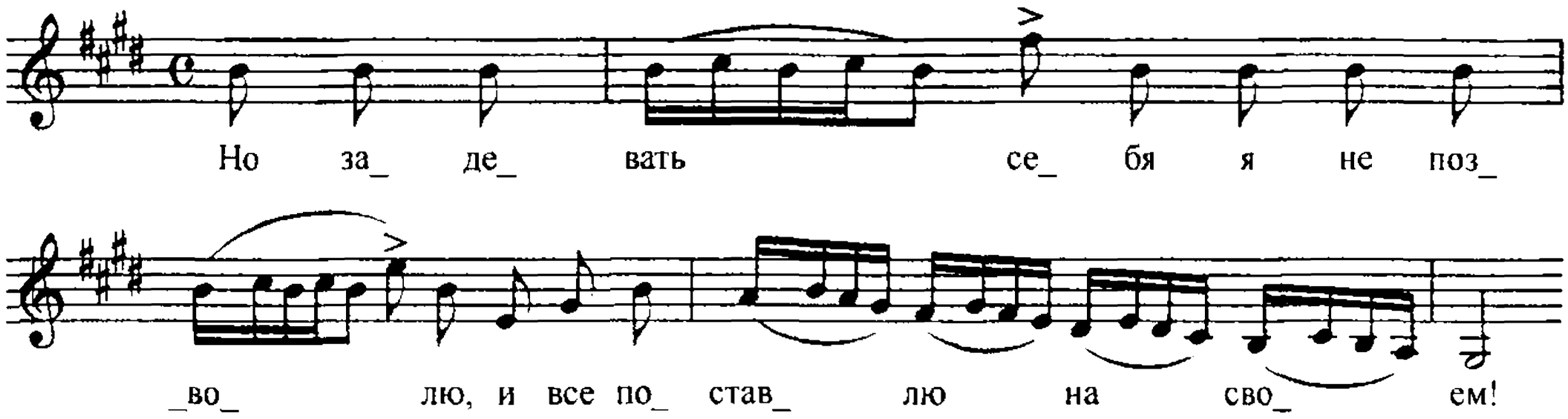
Два враждебных штаба обсуждают тактику дальнейших действий. Фигаро и Альмавива — план проникновения в крепость (дуэт, № 4), Бартоло и Базилио — план обороны (ария Базилио, № 6). Вот, значит, как этот проныра Базилио добыл свою должность: сплетнями и ложью! А теперь он предлагает проверенным способом опорочить пылкого влюбленного:

24.

Понятно, в чем заключается «высокое вокальное искусство» дона Базилио! Постепенно, вначале *вкрадчиво*, а затем все более *настойчиво*, опутать противника *клеветой*. Какое коварство! Чтобы *усилить* наше отвращение от слов этого негодяя, маэстро Россини не пожалел еще раз использовать в его арии свое убедительное крещендо!

А что же сама Розина? *Ее каватина* (№5) наверняка стала песней, которую *каждая красавица* поет вечером перед сном, в надежде пережить то, что судьба подарила героине оперы. Первая часть арии — медленная, тихая и мечтательная:

25.

Второй, быстрый раздел каватины состоит из маленьких грациозных мотивов, которые композитор нанизывает то вверх, то вниз, как жемчужины на ожерелье:

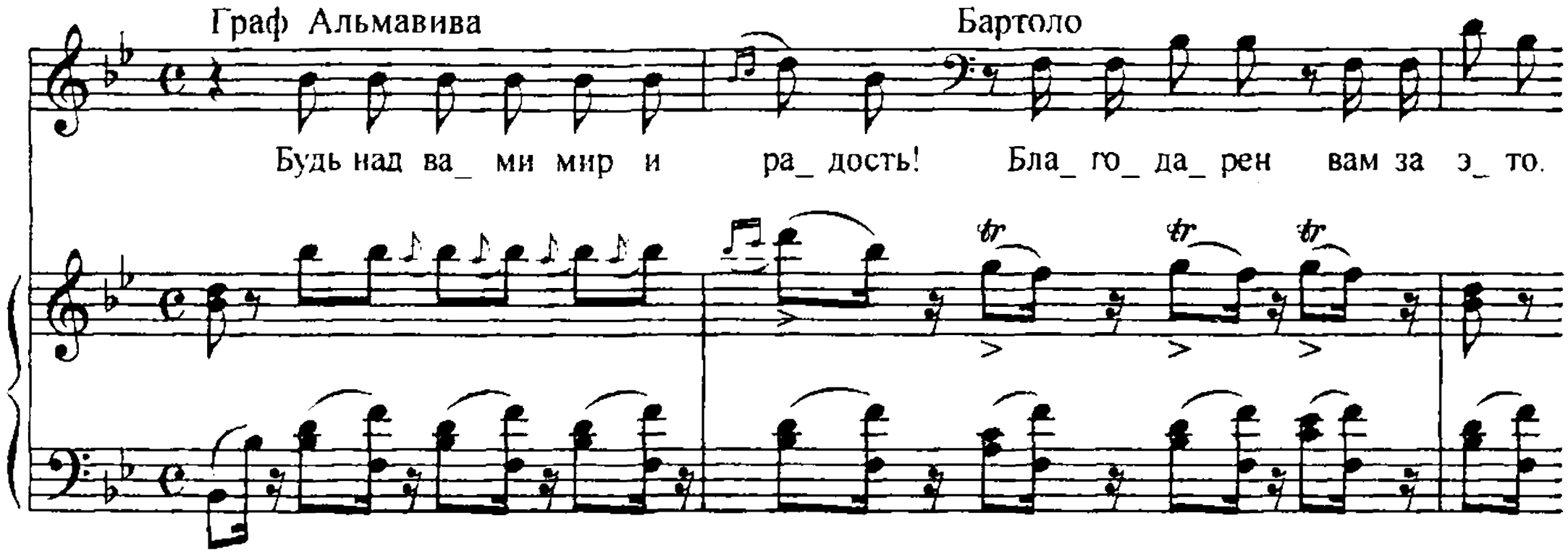
26.

Но не лукавят ли эти смешливые глазки? Конечно, так и есть. Вот Розина и сама проговорилась, что она *умеет настоять* на своем!

27.

Бойкие пассажи (которые каждая певица, несмотря на недовольство Россини, дополняет своими, еще более виртуозными) говорят о незаурядном темпераменте!

Так что пора действовать и ей — для начала нужно передать этому симпатичному гранду записку. Но сварливый Бартоло все замечает — что ж, придется соврать, что в руке у Розины не любовное послание, а новая оперная ария. Боже, а это кто такой? Грубый солдат чем-то напоминает ночного певца под балконом. Конечно, это же...

И опять все портит Бартоло — шум, гам, суета, полиция, не разберешь, кто о чем поет. Но все равно здорово — два, три, пять, — нет, семь голосов сплетаются в великолепный ансамбль. Двадцать минут *финала* пролетают, как одно мгновение, только великий маэстро мог так написать! Это вам не скучные упражнения Паизиелло!

2 действие. Настало время от души посмеяться. Даже подозрительный Бартоло принимает «дона Алонзо» (переодетого графа) за ученика «заболевшего» Базилио (№10). Вокальные кривлянья Алонзо, который повторяет одну и ту же фразу «Мир и радость», дополняются издевательскими трелями и форшлагами в оркестре (см. пример № 28).

28.

Начинается «урок». Розина должна исполнить дону Алонзо выученную «новую» арию.

Россини, конечно, сочинил ее (№ 11). Но он *любит* своих певцов и готов их немного *побаловать* — что бы он делал без этих вокальных эквилибристов, которые, как он однажды признался, иногда напоминали ему «банду грузчиков, которые пришли спеть, чтобы получить на чай». И он делает им уступки: «учебную» *арию Розины* исполнительницы этой партии *могут выбрать сами*, чтобы блеснуть тем, что у них лучше получается. Какой царский подарок! Поэтому вместо сочиненной композитором арии обычно исполняется «вставной номер» по выбору певицы.

Бартоло наблюдает за уроком и вспоминает славные былые времена — менуэты, гавоты и жеманные реверансы. В его *ариетте* (№ 12) Россини «передразнил старую школу», она написана в старомодном стиле безмятежной сицилианы*.

Приход дона Базилио, как всегда, вносит сумятицу. Вынужден вмешаться Фигаро. Пока он пугает Базилио скарлатиной, Бартоло подслушивает любовное воркование графа и Розины. Заговор раскрыт: нужно немедленно бежать к

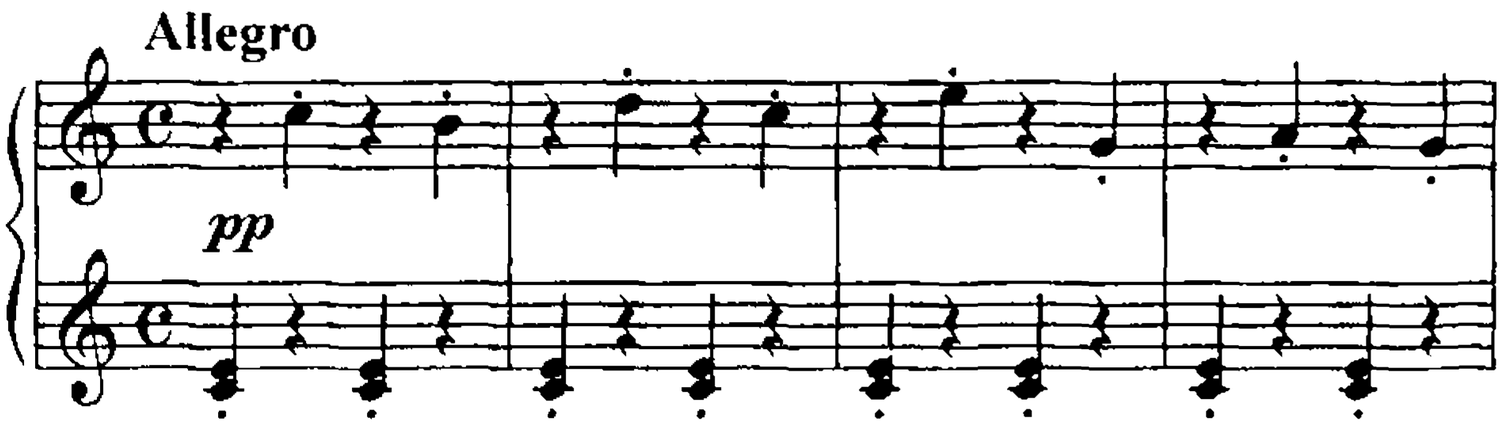
---

* Сицилиана — плавная пьеса в размере $\frac{6}{8}$, происходящая от сицилийского народного танца.

нотариусу, иначе наследство Розины окажется для Бартоло навсегда потерянным.

Начинается буря (№15), во время которой влюбленные мечтают совершить побег. *Сцена бури* — прекрасный образец программной музыки и оркестровой изобретательности композитора.

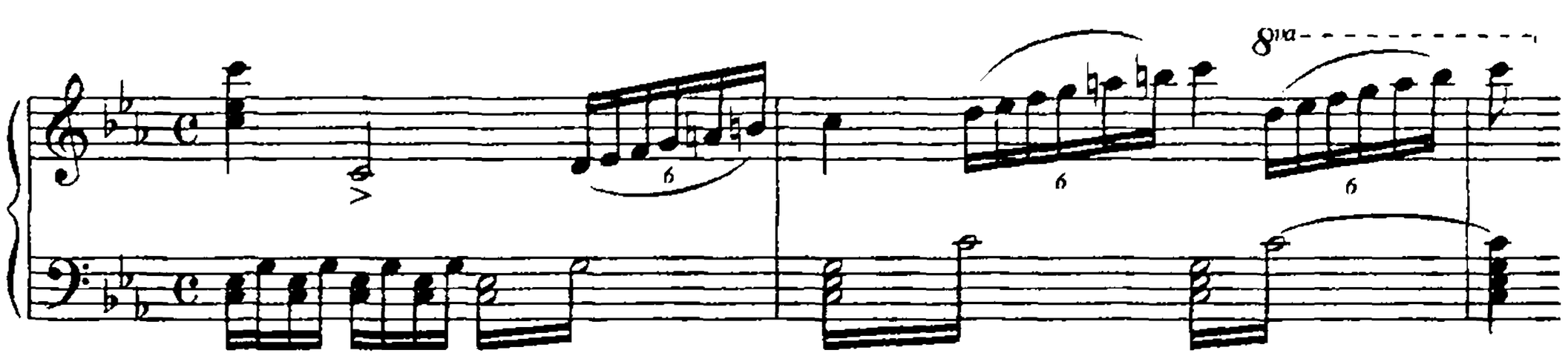
Вначале легко накрапывает *дождик* (пиццикато струнных):

29.

Издали слышны глухие *порывы ветра* (унисон всего оркестра):

30.

И вот бушует *страшная гроза* с громом (литавры) и молниями (взлетающие гаммообразные пассажи):

31.



Великолепное *трио Розины, графа и Фигаро* «Тише, тише» (конец терцета №16) напоминает изумительные во-

кальные ансамбли из «Волшебной флейты» Моцарта. Может, чересчур увлекшись пением, они забыли о побеге?

Впрочем, все равно нас ждет *счастливый финал* (№ 18). Его откроет та самая задорная *русская* мелодия, которую маэстро уже использовал в кантате, посвященной княгине Кутузовой:

32.

Звучит она бодро и абсолютно по-итальянски, ведь таким и должен быть финал самой популярной итальянской оперы-буффа!

*
* *

Значение творчества Джоаккино Россини огромно для всего последующего развития оперы, и не только в Италии. Его творения, как и оперы Моцарта, Глюка или Верди показали, что опера может быть *живым, реалистическим искусством.*

Первое и самое очевидное качество его музыки — неисчерпаемое *мелодическое богатство.* Красота, легкость, изящество, юношеская пылкость и неизменное разнообразие его мелодий покоряли даже его завзятых противников.

Конечно, главная часть наследия Россини — его *комические оперы.* В многочисленных итальянских операх-буффа XVIII века публика уже встречалась со старыми волокитами, влюбленными олухами, одураченными графами, ловкими служанками и другими смешными персонажами, но музыка, изображавшая их, была часто слишком карикатурной и примитивной. Композиторский дар Россини не

только *оживил* эти традиционные маски, но и сделал их настолько узнаваемыми, что на спектаклях публика чуть ли не показывала пальцем на некоторых прототипов его героев. Можно сказать, что Россини — первый композитор, в творчестве которого так ярко представлена *музыкальная сатира*.

Не менее важно, что музыка Россини своим блеском, остроумием, беззаботным юмором (Пушкин сравнивал ее с шампанским!) сохраняла в слушателях *веру в свет, радость* вопреки распространенным в эпоху революций и наполеоновских войн настроениям разочарования и «мировой скорби», она помогала людям *верить в будущее*!

Россини никогда слепо не следовал законсервированным правилам оперы-сериа или оперы-буффа, хотя и считал себя «последним классиком». Он впервые *ограничил своеволие певцов* и включил сочиненные им музыкальные украшения в вокальные партии. При этом, в отличие от сотен предшественников, он не злоупотреблял вокальной виртуозностью, а *подчинял ее музыкальному смыслу* (как и его современники, Беллини и Доницетти). Несмотря на сопротивление театральных обывателей, во многих операх композитор старался искать *новые музыкальные и сценические средства*. В опере «Елизавета, королева Англии» он упразднил скучные речитативы-secco, в «Севильском цирюльнике» *отказался* от традиционной выходной арии, заставив героиню сразу включиться в действие, в «Семирамиде» он впервые в истории итальянской музыки создал *увертюру, основанную на темах оперы*. Есть мнение, что и *отсутствие увертюр* в некоторых операх Россини вовсе не от «лени», а от желания автора сразу вовлечь публику в музыкальную драму (в XX веке это станет нормой). Россини первым из композиторов обратился к трагедии Шекспира «Отелло», хотя зависимость от театральных дирекций вынуждала его как в этой, так и в других операх, часто изменять свои находки на привычные театральные штампы.

Сетуя на исчезновение кастратов, Россини все же призывал стремиться к *естественной* выразительности человеческого голоса, а для этого писать *в среднем регистре*. «На крайних звуках столько же выигрывают в силе, сколько теряют в грации, а при злоупотреблении получается паралич гортани», — уверял композитор. Поэтому в его операх возрождается *контральто*, то есть низкий и глубокий женский голос, до этого в театре почти не использовавшийся, или его разновидность — *меццо-сопрано*. Для контральто написаны главные партии в двух лучших комических операх Россини — «Севильском цирюльнике» и «Золушке». При этом низкие голоса менее подвижны, чем обычные сопрано, поэтому в наше время найдется немного певиц, способных спеть эти партии так, как они задуманы композитором (гораздо чаще их транспонируют в более высокие тональности).

Оркестр Россини настолько богат новыми приемами выразительности, что публика обвиняла его в предательстве оперы, а певцы недоумевали — зачем красиво петь, если и без них так волшебно звучит оркестр!? Ведь во многих рутинных провинциальных театрах оркестр обычно подыгрывал певцам легкий, необременительный аккомпанемент. Частое использование композитором мощного оркестрового нарастания в главных моментах оперы привело даже к появлению у него прозвища «маэстро крещендо».

Опера «Вильгельм Телль» — первая итальянская *народно-патриотическая опера*, в ней Россини предвосхищает *непрерывность* и *драматизм* действия, свойственные зрелым творениям Верди. Удивительно, но главный герой оперы не имеет *ни одной, отдельно выделенной из общего развития, арии!* Эта опера стала вершиной музыкальных *поисков* Россини и одновременно последним его творением. Композитор отказался идти дальше, риск казался ему неоправданным, а окружавшая его новая музыка — наду-

манной и лишенной чувства. В этом его поддержал и стареющий Бетховен, сказав: «Пишите побольше «Севильских цирюльников!» Но Россини решил не повторяться, он стал простым наблюдателем дальнейшего развития музыкального искусства.

Эстафету Россини, Беллини и Доницетти подхватил смелый новатор итальянской оперы — *Джузеппе Верди.*

Дж. Россини. «Как сочиняется увертюра»

Подождите до вечера того дня, на который назначено представление. Ничто так не возбуждает вдохновение, как необходимость, как присутствие переписчика, ожидающего вашу работу и нажим стесненного обстоятельствами импресарио, который рвет на себе волосы. В мое время все импресарио в Италии были плешивыми к тридцати годам. Я сочинил увертюру к «Отелло» в комнатушке дворца Барбайя, куда меня силой запер самый плешивый и самый свирепый из директоров, давший мне только тарелку макарон и пригрозивший не выпускать меня из комнаты до тех пор, пока я не допишу последнюю ноту. Я написал увертюру к «Сороке-воровке» в день премьеры под навесом лестницы, куда был заточен директором, вверенный наблюдению четырех механиков сцены. Им был отдан приказ выбрасывать лист за листом мою рукопись через окно переписчикам, ожидавшим внизу, чтобы копировать ее. В случае отсутствия нотных листов им было приказано выбросить из окна меня самого. Для «Цирюльника» я сделал лучше: я не сочинил увертюру, а взял ту, которая была предназначена для оперы-семисериа, под названием «Елизавета». Публика была сверх довольна. Я сочинил увертюру «Графа Ори» на рыбной ловле,

стоя по колено в воде, в обществе сеньора Агуадо, в то время как он разглагольствовал о финансах Испании. Увертюра к «Вильгельму Теллю» написана при обстоятельствах примерно такого же порядка. Что касается «Моисея», то к нему я вообще не сделал никакой увертюры.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЖОАККИНО РОССИНИ

39 опер (кроме перечисленных также: «Странный случай», «Случай делает вором, или Перепутанные чемоданы», «Турок в Италии», «Сигизмондо», «Торвальдо и Дорлиска», «Газета, или Брак по конкурсу», «Адина или Калиф Багдадский», «Риччардо и Зораида», «Эдуардо и Кристина», «Дева озера» и др.)

6 опер-пастиччо из отрывков собственных опер (в том числе «Айвенго», «Едем в Париж», «Забавное происшествие»)

16 кантат для голоса, нескольких голосов или хора с оркестром и без сопровождения (в том числе «Смерть Дидоны», «Жалоба муз на смерть лорда Байрона», «Пастушеское приношение», «Песнь Титанов», «Жанна д'Арк»)

14 духовных сочинений

Музыка к трагедии Софокла «Эдип в Колоне»

5 струнных квартетов

6 квартетов для флейты, кларнета, валторны и фагота

Камерно-инструментальная музыка для разных составов

Военные марши, вальсы и другая бытовая музыка

Несколько пьес и ансамблей для фортепиано

Упражнения и вокализы для сопрано

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

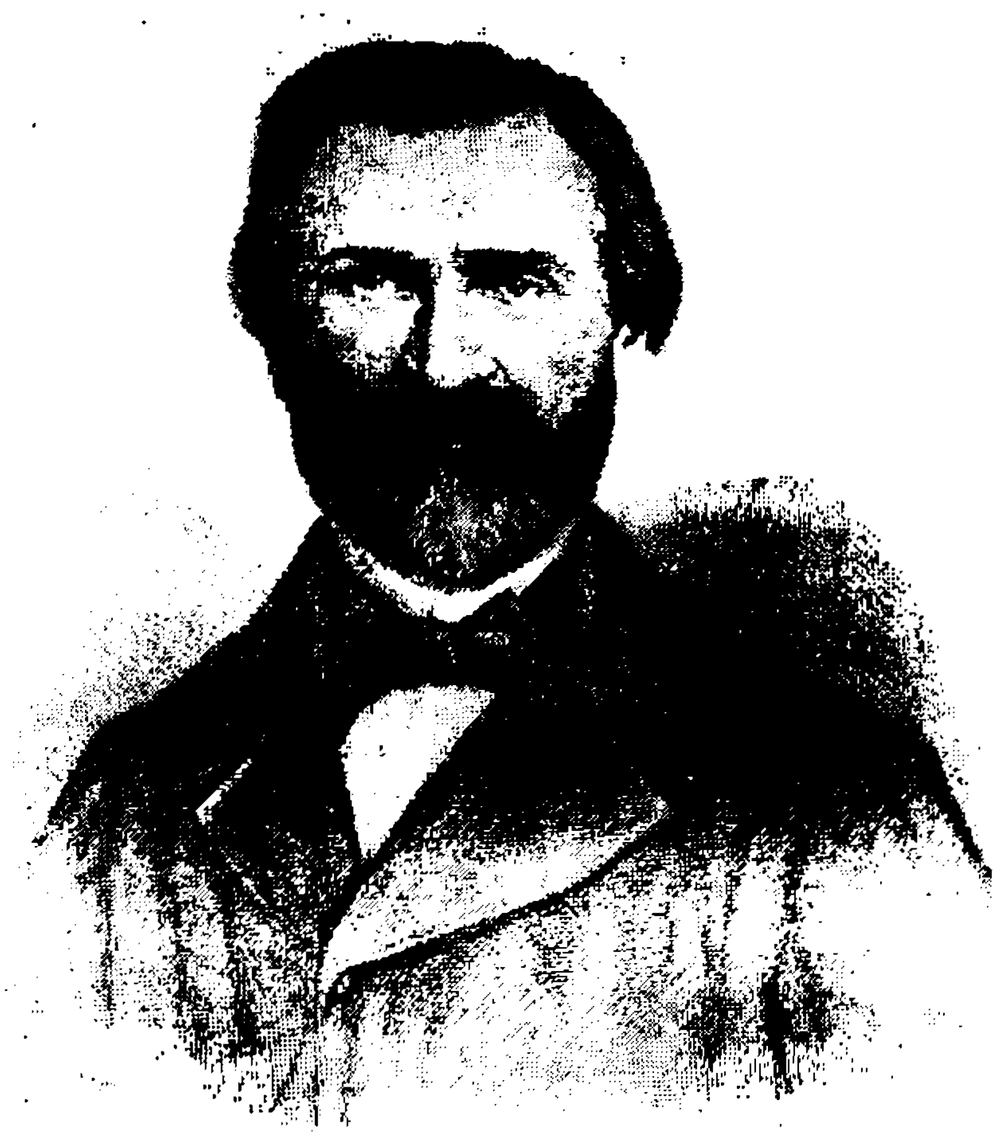
1. Какую жанровую разновидность оперы можно считать главной в творчестве Россини? Менялись ли жанровые предпочтения композитора в течение его творческой карьеры? В каком направлении?

2. Какие музыкальные средства композитор использовал для создания образов комических персонажей в опере «Севильский цирюльник»? Можно ли всех персонажей этой оперы считать комическими? В чем разница между комедией и сатирой?

3. Почему творческая деятельность Россини практически прекратилась в середине творческого пути?

4. Можно ли оперное творчество композитора отнести к вокальному стилю «бельканто»? Почему?

5. Сколько названий опер Россини вы запомнили? Назовите их.



ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ
1813–1901

Я хотел бы, чтоб молодые, принимаясь за создание музыки, никогда не думали быть ни мелодистами, ни гармонистами, не реалистами, ни идеалистами... Мелодия и гармония должны быть только средством в руках артиста для того, чтобы создавать *Музыку*.

Дж. Верди

Имя Джузеппе Верди навсегда связано с историей *оперы*. Именно ей, царице итальянской музыки, он полностью посвятил свою долгую жизнь. Произведения, созданные композитором в других жанрах, можно пересчитать по пальцам. При этом его талант счастливо объединил *мелодическое богатство* Беллини, *театральную приподнятость* Доницетти, *остроумие* Россини и добавил к этим ценным качествам такую *психологическую правду и глубину*, о какой ранее итальянская опера и не помышляла. «Если музыка Беллини трогает душу, сочинения Доницетти вол-

нуют сердце, а оперы Россини ласкают слух, то музыка Верди потрясает все наше существо», — говорили о Верди современники.

Драматическая сила и подлинность страстей, отличающие его творения, вплотную приблизили оперу к желанному идеалу *«драмы на музыке»*, к которому стремились оперные композиторы со времен «флорентийской камераты». Как часто на спектаклях вердиевских опер мы забываем, что наблюдаем самый *условный* из всех видов театра, ведь опера — это «единственное место в мире, где герой, получив удар кинжалом в спину, начинает *петь* вместо того, чтобы истекать кровью» (Б. Виан). Мы *верим* Верди, и его, казалось бы, театральные и такие условные персонажи могут вызвать неподдельные слезы в зрительном зале.

В операх Верди часто достигается тот неуловимый момент, когда *музыка* словно сама *рождается из слова*, а *слово* становится немыслимым без *музыкальной интонации*, в которую его облек композитор. Поиски *музыкальной правды* ощутимы с самых первых опер композитора, хотя неопытность не позволяла ему сразу достигнуть желаемого результата. Зато его *зрелые сочинения* совершенно не похожи на полумертвые «оперы-сериа» или однотипные «оперы-буффа»: в них практически *исчезают нелепые виртуозные трюки*, заодно с набившими оскомину «правилами». Мы уже не встретим «певцов-гладиаторов», за вокальными поединками которых алчно следят «меломаны». Публика наконец увидит на сцене не *примадонну*, которая *изображает страдания* (давно забытые ею из-за баснословных гонораров), а *страдающую героиню*, чувства которой будут *выражаться музыкальными средствами.*

Конечно, в операх Верди найдется немало мелодий, которые прекрасны сами по себе и которые можно было бы исполнить на концертной эстраде как образец столь ценимого знатоками «бельканто», но *в оперном спектакле, на*

сцене эти мелодии всегда подчинены *общему замыслу*, главной идее произведения.

Можно сказать, что композитор смешал все оперные жанры, подчинил все условности главной задаче — созданию *музыкальной драмы*. Поэтому творчество Верди можно считать вершиной, *кульминацией* большого, почти трехвекового периода развития итальянской оперы. При этом он не стремился, как, например, Рихард Вагнер, *сознательно осуществить реформу оперы*. Можно сказать, что Верди пришел к этому интуитивно, благодаря таланту музыканта, врожденному чутью драматурга и упорному стремлению к поиску истинного искусства. Поэтому его музыка сохранила искренность и эмоциональную непосредственность, свойственную лучшим творениям итальянских мастеров.

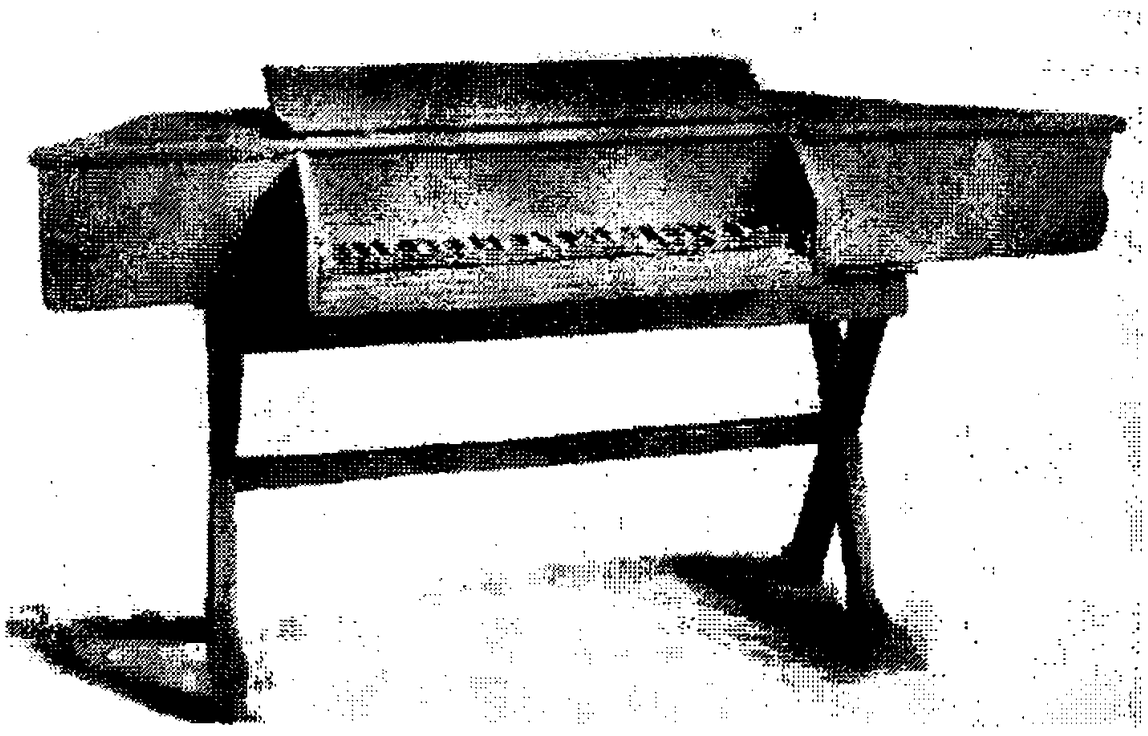
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Детство и юность. Молодые годы Джузеппе Верди очень напоминают трудную судьбу Людвига ван Бетховена.

«Неблагородное» происхождение, некоторые трагические события личной жизни, безденежье, вынуждавшее обращаться с унизительными просьбами к «сильным мира сего», породили у Верди неприязнь к светскому, аристократическому обществу. Как и Бетховен, он сторонился шумных публичных забав и в конце жизни, даже достигнув европейской известности, стремился к уединению и спокойной жизни за закрытыми ставнями. Шумной славе и нелепым почестям он предпочитал независимость и сохранение чувства человеческого достоинства.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года на севере Италии, в Ломбардии, в небольшой деревушке Ле Ронколе. Его отец — трактирщик, мать — ткачиха. Деревенская жизнь размеренна и тяжела. Главная забота — пропитание,

обувь можно позволить себе только по праздникам. Шести лет Пеппино отдают в начальную школу учиться грамоте.



Спинет, на котором в детстве играл Верди

По воскресеньям он, как и все семейство, ходит в церковь по соседству и завороженно слушает *орган*. Ему нравятся и бродячие музыканты, но орган он готов слушать до беспамятства, не замечая окружающих. Деревенский органист Пьетро Байстрокки даже разрешает ему прикоснуться к заветным клавишам. Вскоре выясняется, что мальчик очень талантлив, бóльшую часть церковных мелодий он уже запомнил и играет, не зная нот. Отец, видя увлеченность сына, покупает ему *спинет*. Нет, конечно, он не может позволить себе приобрести «настоящий» — разве что настольный, подешевле, к тому же разбитый и полурасстроенный. Но все равно Пеппино от спинета не оттянешь, поэтому через год инструмент почти разваливается на части. Добрый мастер чинит его, не взяв платы. Похоже, из этого долговязого малого действительно может получиться музыкант.

В 1823 году родители, скопив немного денег, отправляют сына в соседний городок, *Буссето* — там даже есть *музыкальная школа*. Его учит сам господин директор, синьор Провези. У старого музыканта за плечами множество опер, месс, симфоний — кажется, он писал во всех жанрах. Но есть и своеобразный недостаток — гордость, он не привык преклоняться перед торгашами от искусства. Угождать импресарио, продавать свое искусство за лиры — нет, это не для него. Поэтому он пишет просто для души, да вот еще удалось организовать в Буссето небольшой оркестр. Новый ученик, Джузеппе, поразил его взрослой увлеченностью:

с ним можно разговаривать на равных, учить свободно мыслить, фантазировать, а не только подражать старым образцам. Прав был *Антонио Барецци*, местный винодел и меценат, порекомендовав Провези присмотреться к этому неразговорчивому юноше, который уже начал сочинять первые пьесы, марши для духового оркестра и даже кантаты.

А Верди приходится совмещать учебу с работой — в таком возрасте уже неприлично сидеть на шее у родителей, поэтому по выходным он пешком ходит в родную деревушку играть на органе во время службы. Наконец находится должность и поближе. Едва Джузеппе стукнуло пятнадцать лет, Провези доверил ему вести *уроки в музыкальной школе и дирижировать городским оркестром.* В этом же году, на Пасху, местный «филармонический оркестр» впервые *публично* исполнил новое сочинение Верди (сейчас удивятся все, кроме итальянцев) — это была *увертюра к опере Россини «Севильский цирюльник»*. Обычное дело, ведь увертюры тогда часто писались отдельно от опер.

Провези понимает, что научить Джузеппе *еще чему-то* он уже не сможет, пора подумать о настоящем образовании. Ради такого таланта он даже готов похлопотать о стипендии: половину выделит Барецци, вторую — благотворительный фонд города Буссето. Нужно ехать в Милан, хотя Верди медлит — он успел полюбить дочь Барецци, Маргариту.

Милан. И все же — вот она, оперная столица Италии. Верди в ней пока случайный гость. Он еще не пробовал писать оперы, он приехал учиться.

В июне 1832 года он сдает вступительные экзамены в *Миланскую консерваторию.* Результат комиссия сообщает второго июля: Верди «старше установленного возраста и не обладает выдающимися способностями». То есть двери консерватории для него закрыты. Верди с трудом справляется с таким ударом по самолюбию. Весь Буссето следит за

успехами земляка, и все громко негодуют по поводу решения комиссии. Ничего, Барецци *поддержит* Джузеппе в трудную минуту, он оплатит частные уроки. Материальная зависимость тяготит Верди, но другого выбора нет.

И он остается в Милане, начав заниматься у *Винченцо Лавиньи*. Изучает контрапункт, пишет фуги, знакомится с творениями великих, посещает «Ла Скала». Три года внимательного наблюдения за разными манерами оперного письма — и вот Джузеппе решается тоже создать *оперу*. Либреттист, Антонио Пьяцца, назвал ее *«Рочестер»*. Несмотря на нелепые попытки начинающего поэта создать драму, Верди увлеченно принимается за сочинение музыки. Однако пора и честь знать, он не может всю жизнь жить на деньги Барецци.

Возвращение в Буссето. Ему предлагают освободившееся место органиста в городском соборе Монца. Это недалеко и может решить, наконец, финансовые проблемы. Одновременно буссетское «филармоническое общество» намекает, что деньги, выделенные на стипендию Верди, неплохо бы отработать в родном городе (за жалованье, в три раза меньшее, чем в Монце). Верди унижен грубым шантажом, но *соглашается* ради Барецци, которого не может подвести. Он возвращается в Буссето (как когда-то молодой Бетховен — из Вены в Бонн), хотя и с тяжелым чувством. В письме Лавинье в Милан он пишет: «Я вдруг снова очутился на дне, где не вижу ничего, кроме тьмы».

В Буссето приходится вновь заняться рутинными музыкальными делами. Теперь он — *учитель музыки*. А кроме того — *«маэстро ди музыка»*, то есть организатор городских концертов.

Единственное утешение — дочь Барецци, Маргарита. В мае 1836 года они отмечают скромную свадьбу, через год у супругов рождается первая дочь, Вирджиния, а за ней и сын, Ичилио.

Верди продолжает работать над оперой и ведет переговоры о ее постановке в Милане или Парме, но не находит желающих хотя бы взглянуть на готовую партитуру. А ведь ему уже двадцать пять лет, скоро будет поздно для дебюта! И все же ему повезло: опытный миланский импресарио, Мерелли, обращает на него внимание. Мерелли знаком с Россини, Беллини, когда-то даже умудрился написать либретто для Доницетти, у него на новые таланты чутьё. Хорошо, он поставит «Рочестера» Верди, и сразу в «Ла Скала». Только нужно немного *подправить либретто*. Мерелли даже находит нового либреттиста (по фамилии Солера) и предлагает певицу на главную роль — Джузеппину Стреппони.

В этот момент Верди ждет неожиданный и жестокий удар судьбы: умирает полуторагодовалая дочь, Вирджиния. Он больше не в силах находиться в Буссето.

Снова Милан. В начале 1839 года Верди без колебаний перевозит семью в город своей мечты. Ему нужно отвлечься. Он с головой погружается в переработку оперы, теперь она будет называться «*Оберто, граф Сан-Бонифачо*». Премьера в «Ла Скала» назначена на ноябрь, весь октябрь идут репетиции.

В конце октября умирает сын. Верди не может подняться на ноги, но ему приходится оставлять заплаканную жену и идти в театр, пробуждать в артистах им же придуманные страсти.

На *премьере* «Оберто» — даже некоторый ажиотаж. Приехал тесть, Барецци. Публике опера нравится. Критики находят и «великолепное достоинство», и «вдохновение», и «какую-то пылкую силу», которой нет в операх Беллини. Спектакль выдерживает четырнадцать представлений, очень неплохо для первого раза. Довольный импресарио заказывает Верди *еще три оперы*.

Мерелли предлагает следующую оперу написать на *комический* сюжет. Верди просто необходима психологическая разрядка, и он соглашается. Это будет *«Мнимый Станислав, или День царства»*.

Но, пожалуй, больше никто не был наказан так бессмысленно жестоко — в июне 1840 года от энцефалита скончалась любимая жена, Маргарита. Барецци на время увозит погруженного в мрачную депрессию Верди в Буссето. Но через два месяца композитор вынужден, выполняя условия контракта, вернуться в Милан, чтобы без малейшего желания завершить новую оперу и приступить к ее репетициям. *Название* опять пришлось изменить. Так просят постановщики. Верди все равно.

«Король на час» назначен на 5 сентября. Верди с отсутствующим взглядом наблюдает за провалом своей оперы, иного он и не ждал. Критика уничтожает «подававшего надежды» с садистским сладострастием. «Вдохновение полностью покинуло композитора», таков приговор. Джузеппе мечтает навсегда исчезнуть из этого города.

Возрождение. Но Верди понимает, что провинциальное болото Буссето полностью поглотит его. К тому же придется выслушивать бесконечные соболезнования. Лучше уж остаться в Милане, здесь легче затеряться. Он в одиночестве бродит по городу, сторонится театров, а в опустевшей квартире читает «Библию».

В конце декабря изменчивая фортуна посылает ему встречу все того же Мерелли, вечно довольного импресарио «Ла Скала», который буквально насильно вручает ему очередное либретто. Вернувшись домой, Верди швыряет его на стол — рукопись открывается на словах «Лети же, мысль, на крыльях золотых». Только вчера подобная фраза обратила его внимание в святом Писании. Не веря глазам, он берет либретто в руки — и не может оторваться. К утру

Джузеппе знал текст почти наизусть. Мерелли вернул его к жизни, Верди будет писать новую оперу! Композитор понимает, что его *спасение — в музыке*, и лихорадочно погружается в работу. Страстный призыв к освобождению, заключенный в истории о народах, порабощенных вавилонским царем Навуходоносором, будет понятен всем соотечественникам, он в этом уверен.

Премьера *«Навуходоносора»** в «Ла Скала» 9 марта 1842 года — словно вихрь, сметающий привычные кавати-ны с пюпитров сладкоголосых певцов. Публика ошеломлена огнем и диким темпераментом музыки, героические хоры придают всему такое величие, что присутствующие не могут усидеть на месте. Уже в финале первого акта вся публика аплодирует стоя. А проникновенный гимн свободе «Лети же, мысль, на крыльях золотых», исполняемый хором *в унисон*, заставил в унисон биться сердца всей нации.

«Набукко» исполняется при переполненном зале семь раз до конца сезона, а в следующем году ставится еще *пятьдесят семь раз*, после чего сохранится в репертуаре «Ла Скала» еще двадцать лет. Это не просто успех, это рождение новой, настоящей звезды, как и предсказывал поэт итальянской революции Мадзини**.

Теперь Верди знает, что он *может* завоевать публику, он уверен в своих силах и будет работать до изнеможения. Предстоящие восемь лет он назовет *«годами каторги»*.

---

* Более распространенное название этой оперы «Набукко».

** Италия, томившаяся под гнетом австрийских войск и раздробленная на отдельные «королевства», стремилась к освобождению и объединению в единую страну. Это движение получило название «Рисорджименто», что значит «Возрождение». Его лидерами были Дж. Мадзини и Дж. Гарибальди. В книге «Философия музыки», написанной в 1836 году, Мадзини пророчески предсказал появление композитора, который придет из глухого уголка Италии и даст силу «воодушевляющей идее». Через шесть лет этим композитором стал для итальянцев Джузеппе Верди.

Он не откажется ни от одного контракта, будет писать иногда лучше, иногда хуже, но каждый раз *стремясь* к простоте, правде и совершенству.

«Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843, Милан), *«Эрнани»* (1844, Венеция), *«Двое Фоскари»* (1844, Рим), *«Жанна д'Арк»* (1845, Милан), *«Альзира»* (1845, Неаполь), *«Аттила»* (1846, Венеция), *«Разбойники»* (1847, Лондон), *«Корсар»* (1848, Триест), *«Битва при Леньяно»* (1849, Рим), *«Луиза Миллер»* (1849, Неаполь), *«Стиффелио»* (1850, Триест) — за восемь лет создано двенадцать опер, включая главное творение этого периода оперу *«Макбет»* по Шекспиру.

Шекспир. Приход Верди к творчеству великого английского драматурга не случаен. В «Макбете», постановку которого композитор осуществил во Флоренции в 1847 году, Верди реализовал все свои сокровенные замыслы. Нет никакой приторной любовной истории, никаких романтических рыцарей или других картонных героев. Жгучие страсти — зависть, ненависть, жажда власти, предательство, маниакальная страсть к убийству и скользкий страх, приводящий к безумию, — все это воплощено с мастерством тонкого психолога, исследующего самые темные уголки человеческого сознания. И абсолютно новый подход *к музыке, к актерской игре и созданию спектакля в целом.*

Все детали спектакля строго продуманы. «Не должно быть ни одного лишнего слова. Всё должно иметь смысл», — композитор пишет либреттисту, Франческо Пьяве. А во Флоренцию сообщает, что *тенор* на главную роль ему не нужен (невиданное дело, как же без тенора!) — задача главного героя не пленять, а волновать. Его исполнит драматический *баритон*. Есть только Варези, который может сфальшивить? «Пусть фальшивит, это не важно, — отвечает Верди, — зато он подходит для партии *обликом и манерой петь*». И напоминает, что договор с певцами

«должен включать *и пение, и игру*». Ему нужна настоящая музыкальная *драма*, а не концерт. Поэтому он отвергает кандидатуру на исполнение главной женской роли, великолепную певицу Тадолини: «Это, вероятно, покажется вам абсурдом! Тадолини красива и добра, а леди Макбет должна быть уродливой и злой. Голос Тадолини светлый и ясный, а я хотел бы, чтобы он был резкий, глухой и мрачный. В голосе Тадолини — нечто ангельское, а я хочу, чтобы было что-то дьявольское».

Ему не нужно *просто пение*, не нужна *просто мелодия*, он мечтает избавиться от оперных штампов. Верди нужны *живые характеры, способные задеть в слушателе «струну боли»*. Может быть, тогда шевельнется их *душа*, может быть, это возвысит их *мысли*.

Конечно, в «Макбете» есть и традиционная оперная музыка (например, совсем не страшный хор ведьм), но больше эксперимента. Действие становится динамичнее, насыщается повторяющимися мотивами, партии пронизаны выразительными речитативами.

Композитор все же не полностью доволен своим детищем. Позже, в 1865 году, он постарается еще больше приблизиться к идеалу и сделает новую редакцию оперы. А пока для флорентийской публики и без того слишком много новшеств — опере оказали «неплохой» прием, не более того.

Джузеппина. Знаменитую певицу *Джузеппину Стрепони* хорошо знали в Италии, ее «серебристое» сопрано не раз украшало премьерные спектакли Россини, Беллини, Доницетти. Прекрасное образование, вкус, спокойный и рассудительный характер, трудолюбие и отсутствие какой-бы то ни было заносчивости сделали ее желанной гостьей и в театральных салонах. Когда-то за ней пытался ухаживать Мерелли, но она отвергла эти легкомысленные притязания. Давно знакома она и с Верди, его талант она замети-

ла сразу, в «Оберто», и способствовала постановке первой оперы Джузеппе, хоть и не пела в ней. А композитор видел ее в других спектаклях и был поражен ее феноменальной вокальной техникой, умением придавать *драматические краски* своему легкому голосу. Поэтому премьеру «Набукко» без нее не представлял, *в расчете на Стреппони* он и создал необыкновенно трудную партию Абигайль. Джузеппина справилась блестяще — головокружительные скачки в две октавы она сочетала с таким драмати-

Джузеппина Стреппони
(1815—1897)

С портрета неизвестного художника

ческим накалом, будто обладала двумя разными голосами. (Эту партию профессионалы назовут «гибридной», она действительно требует двойного диапазона голоса и особой экспрессии, силы и самоотдачи.) Неопытный в финансовых делах маэстро к ней же пришел советоваться о гонораре за оперу — Мерелли не стал мелочиться и предложил композитору *самому вписать сумму в контракт.* Джузеппина сказала, что «Набукко» стоит *столько же, сколько «Норма» Беллини.* Высокая оценка!

А еще Стреппони прекрасно пела партию Эльвиры в «Эрнани».

Композитор очень дорожит этой *дружбой*, хотя одна мысль вновь стать отцом пронзает его, как холодное лезвие. Ему важнее, чтобы его понимали, чтобы можно было быть самим собой, молчать, если тяжело на душе и не слышать ни слова упреков. Джузеппина видит бесконечную печаль в его глазах и хочет всегда быть рядом. Ей ничего

не нужно взамен, она простит Верди и упрямство, и своенравие, она готова стать его добрым ангелом-хранителем.

К сожалению, вокальная карьера Стреппони оказалась короткой, в тридцать лет она уже почти не могла петь. («Гибридные» партии очень опасны для голосов!). И она была вынуждена переехать в Париж — там легче прожить, давая уроки пения. Но Джузеппе понимает, что она стала для него необходимой, и приезжает *за ней* во французскую столицу. Отныне они *всегда будут вместе*, хотя оформят брак только через двенадцать лет. Полвека совместной жизни протечет вдали от посторонних глаз на вилле, купленной Верди в местечке Сант-Агата на доходы от поставленных опер.

Три шедевра. Наступившее душевное равновесие, материальное благополучие, обретенный опыт и уверенность в своих силах позволили Верди предстать, наконец, во всем блеске таланта. В начале 1850-х годов появляются три оперы, без которых и поныне немыслима оперная афиша.

В 1851 году в театре «Ла Фениче» в Венеции впервые показана опера *«Риголетто»* (по драме В. Гюго «Король забавляется»), после целого года борьбы с цензурой и венецианской полицией, выдвигавшими одно за другим нелепые требования. На некоторые уступки все же пойти пришлось: действие перенесено в далекое прошлое, вместо распутного короля — герцог. Но все остальное на месте.

Верди не верит в разум, в его опере всем правит рок, предопределение. Коварная судьба перемалывает судьбы его персонажей. Главный герой — уродливый горбун, шут Риголетто. Ради крошек с герцогского стола он не острит, а издевается над всем святым. Однако за поругание невинности он сам будет проклят и жестоко наказан: он потеряет дочь Джильду, единственную радость, придающую смысл всему его существованию.

Впервые Верди достиг *идеального соотношения выразительных средств*: музыка *гениально проста* (помните песенку Герцога?) и, вместе с тем, каждая нота неимоверно *правдива*. Мелодия может быть *пошлой*, если нужно изобличить *душевную пустоту*, а может стать невероятно, немыслимо *выразительной*, если она порождена живым голосом *настоящей* страсти. Звучание оркестра может быть *примитивным*, если этого требует сюжетная *ситуация*, а может взорваться мрачной и бушующей поэмой, как в знаменитой арии обманутого Риголетто «Куртизаны, исчадье порока».

Премьера проходит с грандиозным успехом, опера сразу становится «классикой», ее спешат поставить, вслед за Италией, и в других европейских странах. Впрочем, есть разные мнения. Газета «Музыкальная Италия» находит в опере «полное отсутствие изобретательности», то есть нехватку музыкальных *трюков*. Это для композитора почти похвала. Но Верди не читает рецензий на свои спектакли.

В конце 1852 года написана опера *«Трубадур»*. Пронизывающий ее непрерывный музыкальный ток и романтическая горячность музыки вызвали на премьере в Риме (1853) бурный восторг. За четыре месяца опера будет поставлена в восьми итальянских городах. «Трубадур прошел неплохо», — записал Верди.

Иная судьба была уготована его лирико-драматическому шедевру, опере *«Травиата»*, представленной на суд публики в главном венецианском театре «Ла Фениче» 6 марта 1853 года — оперу ждал «решительный провал». «Я виноват или певцы? Время покажет», — написал Верди одному из друзей, а другому добавил: *«О музыке не скажу ничего»*. Эта опера была для него слишком дорога. (Мы поговорим о ней подробно в отдельном разделе.)

Во второй половине 1850-х и 1860-х годах Верди напишет еще несколько опер, в каждой из которых по-разному проявятся лучшие качества его музыки, но такого целостно-

Мария Каллас — Амелия в опере Дж. Верди «Бал-маскарад»

1950-е гг.

го единства музыкальной и сценической выразительности, как в этих трех шедеврах, ему достичь, пожалуй, не удастся. Иногда он вместе с Джузеппиной ездит отдохнуть в Париж, где его привлечет к сотрудничеству «Гранд-Опера». Для этого театра Верди сделает также несколько переработок своих прежних, не вполне удачных сочинений.

В России. Предложения написать новые оперы приходили маэстро из самых разных уголков Европы — из Вены и Лондона, Мадрида и Петербурга. В 1861 году он получает заказ написать оперу специально для *петербургского Большого театра**. Проект контракта привез Верди лично «солист Его Императорского Величества» Энрико Тамберлик, в те годы ведущий тенор итальянской труппы в России. Новую оперу, *«Сила судьбы»*, композитор создает по пьесе испанского драматурга А. Сааведры.

В конце года опера завершена, и Верди с супругой прибывают в Петербург на репетиции. Несмотря на «устрашающий мороз», они проведут в столице русской империи два месяца. Но из-за болезни примадонны *премьеру* при-

---

* Большой, или Каменный, театр в Петербурге был построен в 1783 году на Каруселыной площади, напротив нынешнего здания Мариинского театра. С 1843 года на его сцене выступала итальянская оперная труппа. В конце 1880-х годов театр из-за ветхости был разобран, а через несколько лет на его месте построено здание консерватории.

дется перенести на следующий сезон, она состоится 10 ноября 1862 года — и чета Верди снова в Петербурге!

Вкусы Дирекции Императорских театров склонялись тогда явно не в сторону отечественных композиторов, поэтому на творение «маэстро кавалера Верди» денег не пожалели: постановка была осуществлена с невиданным размахом. «Спектакль очень хорош», — написал Верди издателю Рикорди в Италию.

Однако, несмотря на успех у публики, русские музыкальные критики встретили оперу в штыки. Красивые мелодии, простота оркестровки, слишком явная *традиционность музыки* казались прямым вызовом тем новаторским идеям, которые в это время рождались в головах композиторов «Могучей кучки», не говоря уже о том, что русским композиторам и не приходилось мечтать об огромных суммах, затраченных на постановку оперы Верди. А тому, кто сможет без ошибок пересказать запутанный сюжет «Силы судьбы», кто-то в шутку даже пообещал премию.

Действительно, эта «петербургская» опера Верди стала, по признанию биографа Верди Ф. Аббьяти, его последней «мелодрамой», в которой композитор использовал уже не раз испытанные приемы. Это почувствовал и сам маэстро: возможно, поэтому его творческая активность вскоре резко снизилась. Впоследствии он сделал *новую редакцию* оперы, в которой ярче проступили ее музыкальные достоинства — редкой красоты *увертюра,* взволнованная тема которой навсегда запоминается после первого же прослушивания и выдает подлинного, *страстного* Верди. А знаменитая ария Леоноры из второго действия звучит словно прощальное любовное признание уходящей эпохе бельканто.

Боль и радость. После смерти Россини в 1868 году становится ясным то огромное уважение, которое Верди питал всю жизнь к музыке Джоаккино, хотя их личные

отношения всегда были скорее *вежливыми*, чем теплыми. Он обращается с призывом ко всем итальянским композиторам *сообща* написать Реквием памяти Россини и сам немедленно приступает к работе. Но кто в Италии может теперь писать на равных с маэстро? Увы, идею создать музыкальный некролог автору «Севильского цирюльника» реализовать не удалось.

Вернуться к Реквиему композитора заставит другое печальное событие: в 1871 скончался Алессандро Мандзони, чей роман о страданиях итальянского народа «Обручённые» был ярким воплощением идеи борьбы за освобождение Италии. Памяти этого писателя-романтика Верди посвятил завершенный *Реквием*.

Немного раньше, в 1870 году, Верди, ставший особо внимательным в поиске *новых идей*, был просто ошеломлен фантастическим проектом, родившимся *в Египте*. Его единственный ученик, Э. Муцио, из поездки в Каир привез план оперы, предложенный известным археологом Мариетт-беем и одобренный самим египетским вице-королем! «Я захвачен! Вообразите — сочиняю оперу для Каира!!!» — Верди соглашается без сомнений и погружается в изучение истории, религии и археологии Египта. Есть чем гордиться: его новая опера, *«Аида»*, будет поставлена в день открытия Суэцкого канала! В либретто есть все — яркие характеры, занимательная интрига, экзотика, грандиозные шествия. Его фантазия воспламеняется как никогда. Сочинение оперы идет быстро, увлеченно, с редким вдохновением, на одном дыхании.

Премьера «Аиды» в Каире — 24 декабря 1871 года. На этот раз восхищены все — и слушатели, и пресса. Нежная любовь, глухая клокочущая ревность, мистическое пение жрецов, победный блеск военных торжеств — всё подвластно композитору! Но Верди не поехал в Египет, для него важнее готовящаяся *премьера оперы в «Ла Скала»*.

И вот театр переполнен, аплодисменты звучат почти не умолкая. После второго акта, в антракте, ему вручают золотую дирижерскую палочку, украшенную костяной резьбой. Какой-то восторженный журналист предлагает переименовать «Ла Скала» в *театр имени Верди*. Маэстро соглашается, что «Аида» — «одна из наименее плохих опер», которые он написал, но предпочитает все же, чтобы «Ла Скала» оставался с собственным, и без того громким именем.

После «Аиды» он отдыхает — как-никак скоро отметит шестидесятилетие. Сочиняет понемногу, дает новому замыслу созреть постепенно: «Я не убиваю себя работой, но работаю». Теперь он может себе это позволить.

Много времени отнимают и общественные обязанности — иногда нужно вспоминать и о *простых людях*. Еще в 1861 году Верди пришлось побыть *депутатом первого итальянского парламента*, избранного в Турине. Это с его-то неразговорчивостью! Но он старался и помогал как мог — вникал в прошения, разработал план реорганизации музыкальных учреждений на севере Италии. Потом Верди съездит на Всемирную выставку в Лондон как член делегации своей страны. Он поможет собирать средства семье Пьяве, своего многолетнего либреттиста, сраженного болезнью. А пятидесятилетие театральной деятельности ознаменует не банкетом, а постройкой на собственные деньги дома для престарелых музыкантов, который и назовут впоследствии «Домом Верди».

Финал. После «Аиды» композитор напишет всего две оперы. Обе из них будут непохожи на все предыдущие. Седой, но крепко стоящий на ногах маэстро будет упорно двигаться вперед.

С 1879 по 1886 год он работает над новой оперой по Шекспиру, *«Отелло»*. Сочинение идет медленно — пьеса любимого драматурга требует тщательной разработки характеров, Верди хочет проникнуть в самую суть трагедии.

Джузеппе Верди
1886 г.
С портрета Дж. Больдини

Но от работы отвлекают разные события, в основном грустные. Умирают друзья, горят театры (пожар в Ницце во время оперного представления унес жизни ста двадцати человек), самому Джузеппе часто нездоровится. «Жизнь — преглупая вещь, и к тому же бесполезная», — жалуется он. Но Верди верит, что у него не все в прошлом, что еще осталось немного *будущего*.

5 февраля 1887 года — долгожданная премьера «Отелло». Восторги миланской публики напоминают супруге композитора «настоящий психоз». Всем ясно, что музыка Верди принципиально нова, но это уже не пугает слушателей, повзрослевших вместе с маэстро. Они понимают, что его музыка не аккомпанирует стихам, а сплетается с текстом настолько, что слово становится немыслимым без гибкой, экспрессивной и все время меняющейся музыкальной интонации. Музыка течет *непрерывно*, каждое действие — новый этап развития трагедии. Трагедии ревности и неверия в идеал.

Наконец, можно снова немного отдохнуть. Верди едет в Сант-Агату и оттуда продолжает руководить своими благотворительными проектами. Бедная Пеппина стареет, ей сделали операцию. Они понимают друг друга с «полувзгляда», давно уже в прошлом все семейные неурядицы (кто знает, сколько их было за высокими стенами белоснежной виллы). Однако Джузеппе еще бодр, он возмущается, когда газеты называют его «старцем».

И действительно, в свои *восемьдесят* лет он вовсе не бледная тень великого маэстро, *он пишет оперу*. Искра вдохновения разгорится ярко (и в последний раз) при со-

чинении «*Фальстафа*», оперы по мотивам одновременно двух драм Шекспира, «Генриха IV» и «Виндзорских проказниц». Верди понимает, что это — его *лебединая песня*, что три года упорного труда отнимут у него последние силы, и хочет проститься с театром, как настоящий лицедей, — с улыбкой. Он пишет *комическую* оперу, второй раз в жизни. Оперу, пронизанную иронией, остроумной шуткой, музыкальными пародиями на самого себя.

Первое представление «Фальстафа» в феврале 1893 года собирает музыкальную общественность всей Италии. В зале присутствуют Джакомо Пуччини, Пьетро Масканьи — те, кому Верди передает эстафету. Верди наслаждается бесконечными овациями. Кажется, впервые он не спешит побыстрее исчезнуть из «Ла Скала».

Пора подумать и о вечном. Композитор пишет духовную музыку, с невыразимой грустью наблюдает за угасанием Джузеппины. Она умирает в конце 1897 года. «Я один, один, один», — ужасная мысль возвращается вновь и вновь. Он составляет завещание, в котором не забыт даже садовник.

В январе 1901 года в номере миланской гостиницы с ним случается инсульт. Сбегаются доктора, друзья, поклонники. Но Джузеппе никого не узнаёт, через несколько дней он, не приходя в сознание, отойдет в мир иной.

На похороны Верди собралось триста тысяч жителей Милана, оркестр под управлением Артуро Тосканини играл для него в последний раз. Прах маэстро обрел вечный покой рядом с Джузеппиной, в небольшой часовне учрежденного им в Милане Дома для престарелых музыкантов.

«ТРАВИАТА»

«Травиата» — одна из любимых опер композитора. В роскошном тенистом парке, устроенном им в своем имении, несколько деревьев носили названия опер. По леген-

де, каждый раз, прогуливаясь по этой «оперной» аллее, маэстро обязательно прикасался к «Травиате», и в его памяти всплывала грустная история о светлой любви, погубленной вечной людской низостью, но по-прежнему живой в созданной им волнующей музыкальной драме.

Создание и постановка. С историей жизни Маргариты Готье (в опере она получит имя *Виолетта Валери*) Верди впервые познакомился в одном из парижских театров, куда они с женой случайно забрели в феврале 1852 года. Давали пьесу *Александра Дюма-сына «Дама с камелиями»*. Пьеса грешила банальностью, но ее *идея* сразу проникла композитору в сердце. Судьбы людей — всего лишь результат рокового стечения обстоятельств, холодных усмешек Фортуны. Как часто он сам задумывался над этим!

По возвращении в поместье Верди на несколько месяцев отгородился от внешнего мира — сочинение музыки его захватило полностью. Не осталось времени даже для Джузеппины: она радовалась, если ей удавалось видеть своего гения хотя бы *пятнадцать минут* в сутки!

Но композитор всю свою мечту об идеальной любви воплотит не в реальности, а в этой *опере*. Он почти ни с кем не разговаривает и все время проводит в отдельном кабинете. Исключение делается только для либреттиста *Франческо Пьяве*, которому пришлось приехать лично: на этот раз маэстро не намерен неделями ждать пересылки стихов по почте. В феврале 1853 года клавир оперы завершен, и Верди приезжает в *Венецию*, где намечена премьера. Еще месяц уходит на инструментовку. Перед спектаклем — десять дней изнурительных репетиций.

Первое представление в театре «Ла Фениче» 6 марта 1853 года превратилось для композитора в настоящий кошмар. Неужели это та же самая публика, которая два года назад возносила его до небес после постановки «Риголетто»? В зале — злобное шиканье, свист, крики, смех. Кто дал

им право издеваться над его лучшим творением? Верди спешит покинуть качающийся на волнах город-призрак. Он уверен, что время докажет его правоту.

Ждать пришлось не очень долго, через год оперу ставят с шумным успехом в той же Венеции, но в другом театре — «Сан Бенедетто», о чем композитор получает от своего неаполитанского друга де Санктиса утешительное сообщение. Верди отвечает: «Знайте, что «Травиата», которая идет сейчас, — *абсолютно та же самая*, что шла в прошлом году... Ничто не убавлено, не прибавлено... Выводы делайте сами». Что ж, вкусы публики изменчивы, и с этим композитор сталкивался не раз. В первый раз победило ханжество — знатные зрители не хотели видеть на сцене падшую женщину. Теперь, когда композитора *вынудили* перенести действие на полтора столетия назад, пришло время сочувствовать ее судьбе и расслышать, наконец, музыку. Ничего, в следующей постановке он оденет своих героев опять в современные костюмы!

Впрочем, сожалеть о горькой судьбе оперы не приходится — через несколько лет она обойдет все лучшие оперные сцены Европы и станет одной из самых любимых и часто исполняемых опер.

Дюма или Верди: пьеса или опера? В 1844 году Александр Дюма, пока еще ничем не прославившийся двадцатилетний сын автора «Трех мушкетеров», в поисках развлечений забрел в парижский театр «Варьете». Вместе с друзьями он высматривал в ложах красоток. В этот вечер он не мог оторвать глаз от Мари Дюплесси, высокой и бледной брюнетки с манерами графини. Он прекрасно знал, что Мари вовсе не дама из высшего общества и что все ее драгоценности — подарки богатых ухажеров, которые покупали у Мари ее любовь. Другого пути выжить у нее не было. В детстве ее продали цыганам, потом она попала в Париж, помогала модистке, танцевала, училась играть на

фортепиано, пока, наконец, не расцвела ее царственная красота. Оказавшись в свете, Мари заслужила репутацию самой элегантной женщины Парижа и стала приманкой для галантных «миллионщиков» и стареющих волокит. Ее дом всегда был полон цветами, из которых она больше любила те, что без запаха — нежные камелии. Она *позволяла* себя любить, сохраняя в душе, как и всякая девушка, мечту о подлинной любви.

Между юным Дюма и Мари вспыхнула искра *настоящей* страсти, но, увы, Александр-младший вовсе не был таким безрассудным романтиком, как его кутила-отец. Хотя он и считал Мари *жертвой* общественного устройства, до конца *поверить* своей любви он не смог. Счастливые дни сменились сомнениями в том, не роняет ли он собственную честь, подозрениями и размолвками. Мари отнеслась к этому *с покорностью* — она привыкла, что её, пресытившись, бросают. Через год Дюма порывает отношения с Мари и уезжает в Испанию, а затем в Алжир. Вернувшись в 1847 году во Францию, он остро ощущает, что любовь, от которой он пытался убежать, жива, но узнает, что Мари *умерла от туберкулеза* (или, как тогда говорили, от чахотки). Ей едва исполнилось двадцать три года.

Мари Дюплесси,
прообраз главной героини повести А. Дюма «Дама с камелиями»

Неизвестный художник

Потрясенный, Дюма перечитывает письма Мари и запечатлевает свои воспоминания о ней в *небольшом романе*, изменив имена. Через год он переделывает роман в *пьесу*, которую в 1852 году, после преодоления многочисленных цензурных трудностей, удалось поставить.

Сюжет пьесы взволновал многих жителей (и, особенно, *жительниц*) Парижа — дамы бросали на сцену букеты, мокрые от слез. Затронула пьеса и сердце Джузеппе Верди. Но вовсе не случайно на этот раз ему понадобился либреттист не где-нибудь вдали, а рядом, «под рукой», по соседству с личным кабинетом. Пьеса требовала *существенной переработки.*

Александр Дюма-младший, к сожалению, не обладал литературными талантами отца. К тому же «Дама с камелиями» была его *первой* пьесой. Поэтому все, кто прочтут это сочинение, будут немного разочарованы. И роман, и пьеса *не отличаются художественностью* слога и больше напоминают жанр «репортажа». Автор рассчитывает скорее на занимательность интриги (тем более, что история была широко известна в парижском обществе), чем на глубокое проникновение в психологию героев. А возможно, он был слишком молод и для психологических тонкостей пока не хватало личного опыта. Зато сюжет изобилует эффектами, делающими его смесью пошлой мелодрамы и настоящего триллера — стоит вспомнить хотя бы подробное описание эксгумации трупа главной героини (!). На невзыскательного читателя рассчитаны и сочиненные автором пятнадцать писем умирающей Мари (в пьесе — Маргариты) со всеми подробностями ее болезни. Одно из них занимает *восемь страниц* убористого типографского шрифта — вряд ли вконец обессиленная болезнью женщина решила бы напоследок стать писательницей.

В *устранении все этих несуразиц* и была главная задача либреттиста, работой которого с первой до последней минуты руководил композитор. В опере исчезнут все детали, рассчитанные Дюма на дешевый «кассовый успех», — подробное описание парижского «дна», карикатурные второстепенные персонажи, раскопки ночью на кладбище. Не останется в либретто пространных рассуждений о морали и, конечно, *осуждения главной героини*, Виолетты. Для ком-

позитора она — несчастная женщина, *мечтающая о любви*. Окружающие Виолетту «благородные» люди ведут себя гораздо более аморально, чем она: сводничают, сплетничают, интригуют, лгут. Именно они отнимут у нее единственный шанс, погубят самое святое — дарованную ей *любовь*. Их не смутит, что Виолетта смертельно больна, они привыкли прожигать жизнь и не задумываются ни о чем, кроме материальной выгоды и личных прихотей. *Сочувствие* главной героине Верди своеобразно выразил даже в названии оперы. «Травиата» по-итальянски означает «падшая». Этим он подчеркнул, что именно Виолетта является *главной* героиней оперы. Падшая, но стремящаяся возвыситься — разве не в *искреннем стремлении к идеалу* заключается весь смысл жизни?

Музыка «Травиаты» на редкость *правдива и проникновенна*. В некоторых эпизодах композитор использует настолько простые средства, что кажется, будто он находится на грани между серьезной и «салонной» музыкой. Но ведь каждому человеку свойственны не только *возвышенные порывы*, но и *простые чувства*. Верди хочет не театральной приподнятости, а *доверительной* интонации. Поэтому музыка этой оперы требует от певцов *бережного* отношения и стремления *уловить внутренние, психологические пружины* каждого поворота мелодии. Иначе оперу легко превратить в оперетту, как жизнь некоторые события обращает в фарс, в насмешку. Верди стремится выразить музыкой сомнение, размышление, показать внутренний разлад и неуловимость, *изменчивость* чувств, научить нас *прислушиваться* к тонким душевным движениям.

Познакомившись с оперой, Дюма-сын чистосердечно признался, что о его повести никто и не вспомнил бы через пятьдесят лет, «но Верди обессмертил ее». Именно композитору удалось рассказать историю подлинной любви, которая не терпит показного пафоса и фальши. А знаменитый французский писатель Марсель Пруст добавил, что

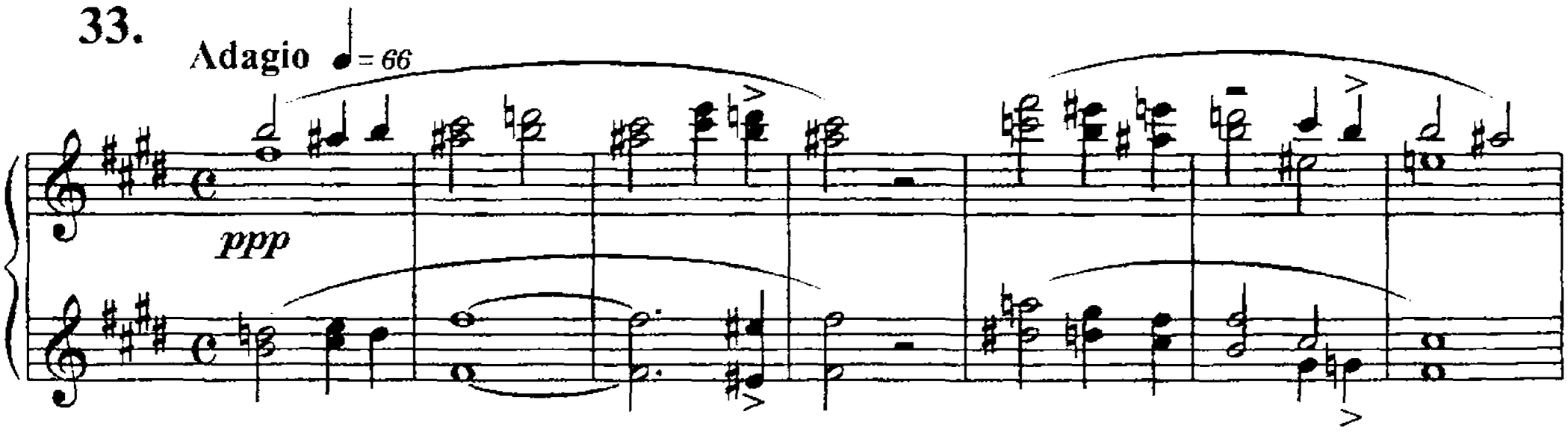
«Верди придал «Даме с камелиями» стиль, которого не хватало драме Дюма».

Давайте и мы попробуем проследить за развитием этой волнующей музыкальной истории.

А поскольку композитор дал героям оперы иные, чем в пьесе, имена, вначале перечислим *действующих лиц*. У главной героини, *Виолетты Валери*, есть близкая подруга *Флора* и горничная *Аннина*. Возлюбленный Виолетты *Альфред* и его отец *Жорж* носят фамилию *Жермон*, но Верди ни разу не назовет отца по имени, ведь именно его действия станут одной из причин трагической развязки. Поэтому отец Альфреда предстанет просто Жермоном — старинная фамилия станет одновременно символом отживших, лицемерных семейных традиций. Окружение Виолетты включает также старого знакомого — барона *Дюфоля*, а друга Альфреда зовут *Гастон*. Остальных персонажей можно считать второстепенными.

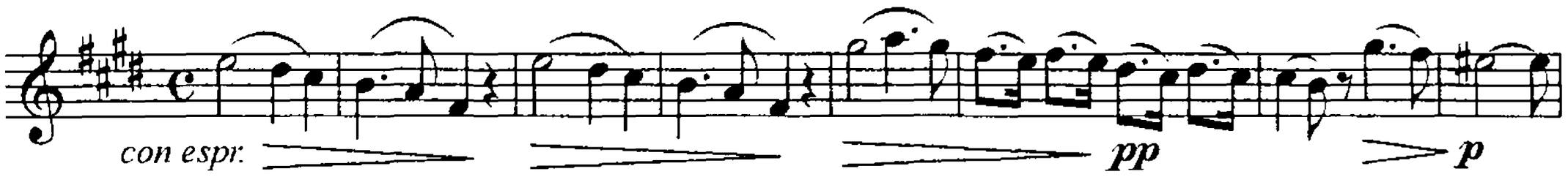
Опера состоит из *вступления и трех действий*.

Вступление — оркестровая *прелюдия*, основанная на двух темах. *Первая тема*, открывающая оперу, — очень тихий, нежный, и одновременно скорбный хорал струнных инструментов:

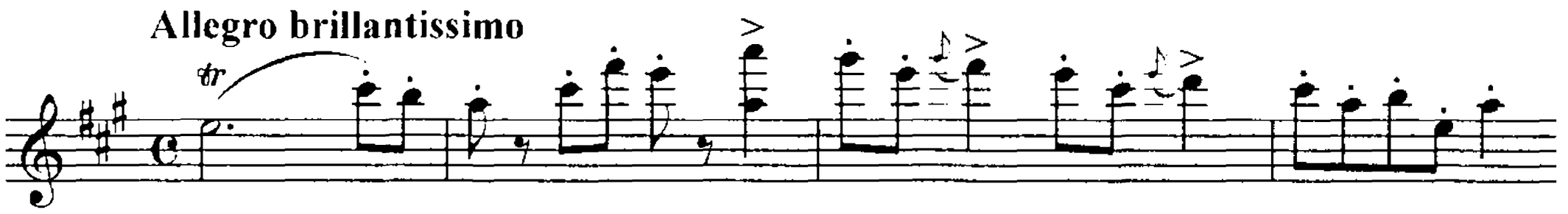
33.

Приглушенная звучность мягко движущихся аккордов предвосхищает грустный финал оперы, этой же темой будет открываться заключительный, третий акт драмы.

Однако пока это только начало волнующего рассказа о любви и надежде. Поэтому, подобно роскошному цветку,

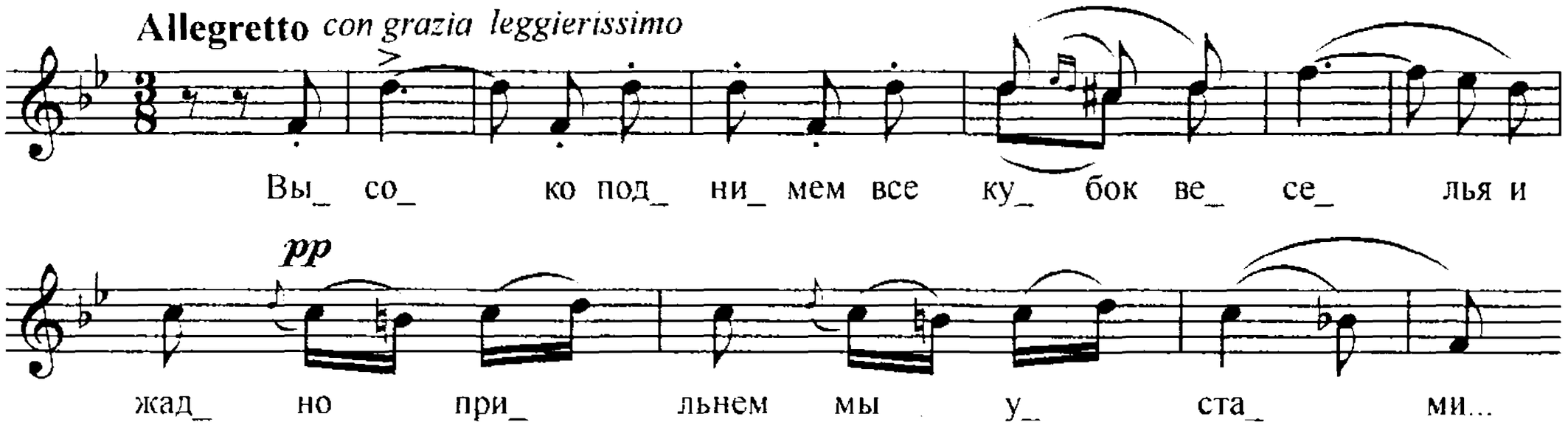
раскрывается широкая и певучая *вторая тема — тема любви*:

34.

Первое действие. Открывается занавес — и мы оказываемся в шумной компании гостей, веселящихся в доме Виолетты. Стремительный *канкан** увлекает присутствующих в водоворот наслаждений:

35.



Гастон вводит Альфреда в круг знакомых Виолетты, и по просьбе гостей Альфред, подняв бокал с шампанским, поет праздничную, беззаботную *застольную песню*:

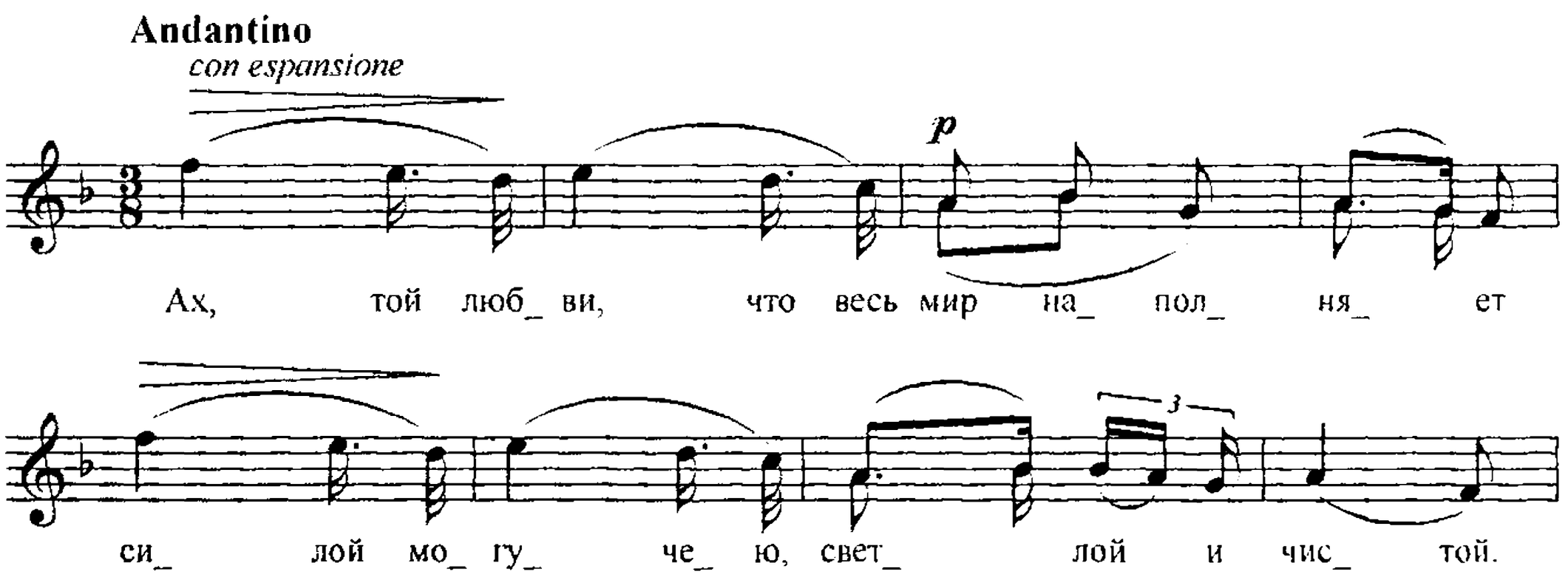
36.

---

* Канкан — быстрый двухдольный танец типа галопа, вошедший в моду в Париже в 30-х годах XIX века.

Второй куплет песни подхватывает Виолетта, а затем и все собравшиеся. Доносятся звуки *вальса* — это небольшой домашний оркестрик играет простенькую бойкую мелодию, зазывая желающих потанцевать в соседний зал.

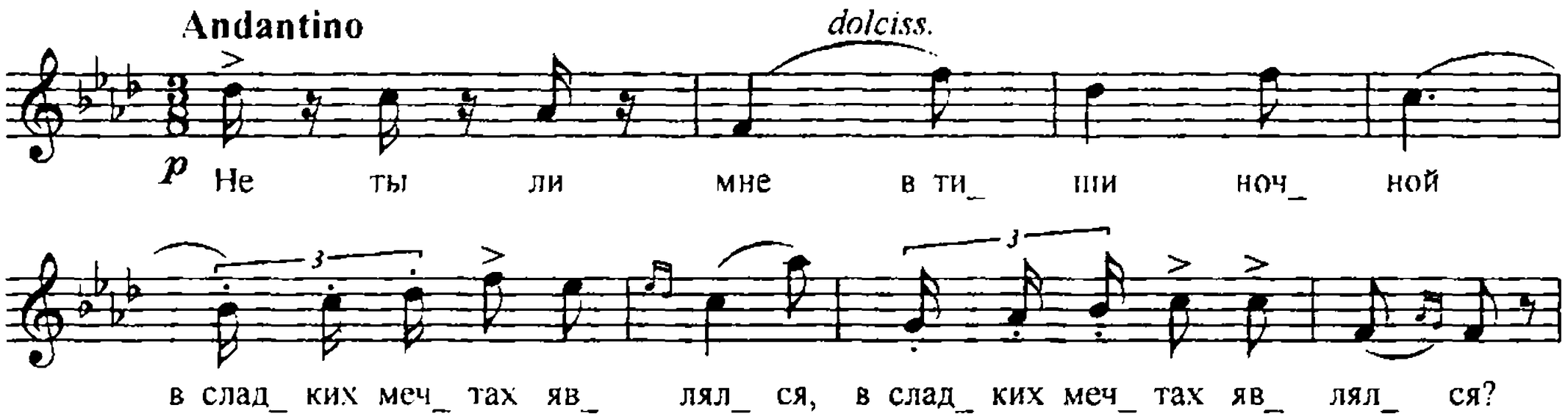
Однако Виолетта внезапно почувствовала себя плохо и вся, еще недавно такая безоблачная, «картинка» потемнела: резко погрустнел и вальс, его новая тема звучит в миноре, как первое предчувствие катастрофы. Бледность Виолетты заметил Альфред, он умоляет ее изменить жизнь и довериться его чувству. В *дуэте Альфреда и Виолетты* впервые открыто и страстно звучит его *признание в любви*. Мелодия небольшого, но выразительного *ариозо* Альфреда, находящегося в центре дуэта, напоминает тему, звучавшую в оркестровом вступлении:

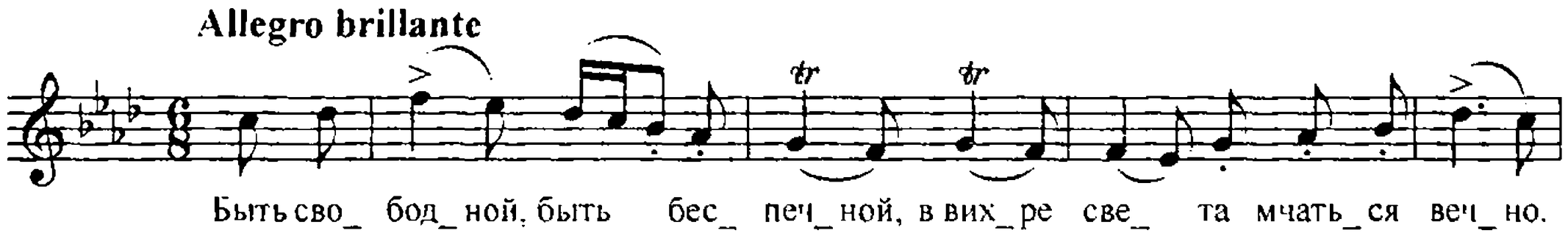
37.



Виолетта по привычке кокетничает, ее музыкальные интонации явно неискренни (например, на словах «Но для кого нужна жизнь моя»), возможно, она просто не верит Альфреду, отвечая пустыми, ничего не значащими фразами. Сколько раз ей клялись в вечной любви ради одного поцелуя! Ее ответ («Дружбу лишь вам предложить могу я») сопровождается легкомысленными колоратурами, она явно не принимает всерьез пылкие признания молодого человека. Но на прощанье все-таки дарит ему цветок — пусть завтра будет еще одно свидание.

Однако после ухода гостей Виолетта обнаруживает, что слова Альфреда по-прежнему звучат в ее душе. Наедине с собой она может отдаться мечтам:

38.

Мелодия ее *арии*, вначале медленная и созерцательная, постепенно расцветает теплой волной надежды и устремляется к кульминации, во время которой она *повторяет слова Альфреда о любви!* Да, в ее сердце зародилась ответная страсть, но разве может она себе это позволить? Поверить и оказаться обманутой еще раз? Нет, она должна отбросить это наваждение и прожить остаток жизни, не думая о близком конце, так же беззаботно, как и прежде:

39.

Но от судьбы не уйдешь — влюбленный Альфред не может ждать до завтра, он снова рядом, под окном, поет серенаду. В абсолютной растерянности Виолетта мечется по комнате. Звучащие в это время *вокальные пассажи* — уникальный образец того, что любой музыкальный элемент может *выражать внутреннее состояние, эмоциональное движение*, а не быть набором нот для разогрева связок. (Увы, как часто исполнительницы роли Виолетты этого не понимают и поют эти пассажи, словно экзаменационный

тест в консерватории! И какими титаническими усилиями Верди приходилось заставлять певцов *вчувствоваться* в каждую ноту!)

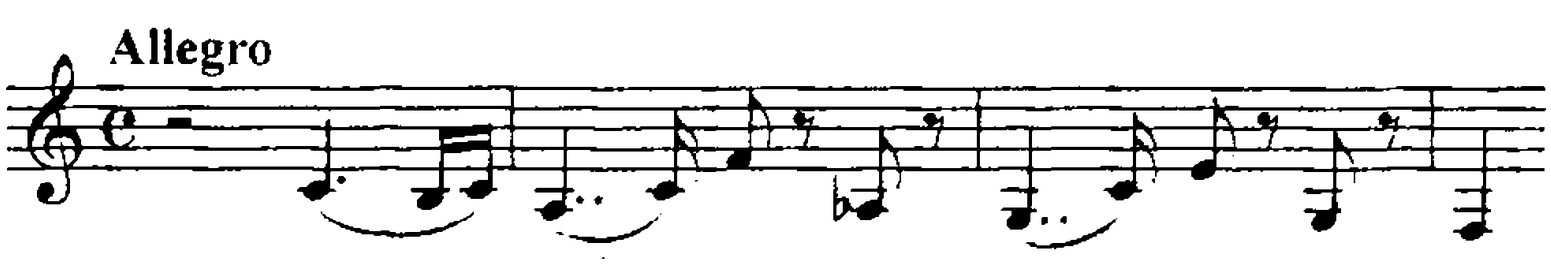
Итак, герои влюблены друг в друга — так заканчивается первое действие оперы.

Второе действие. *Первая картина.* Виолетта и Альфред покинули Париж и уединились в небольшом загородном доме. Теперь их спокойная, безмятежная жизнь — островок счастья среди холодного безмолвия.

(В оригинале партитуры стоит указание, что эта сцена происходит *зимой.* Конечно, это очень важная, *личная*, ремарка композитора — точно так же он с Джузеппиной долгими месяцами смотрел через запотевшие окна своей виллы на темные силуэты замерзших деревьев. Но большинство режиссеров предпочитают переносить действие в украшенный *весенними* цветами домик — очевидно, стремясь создать ощущение полной идиллии.)

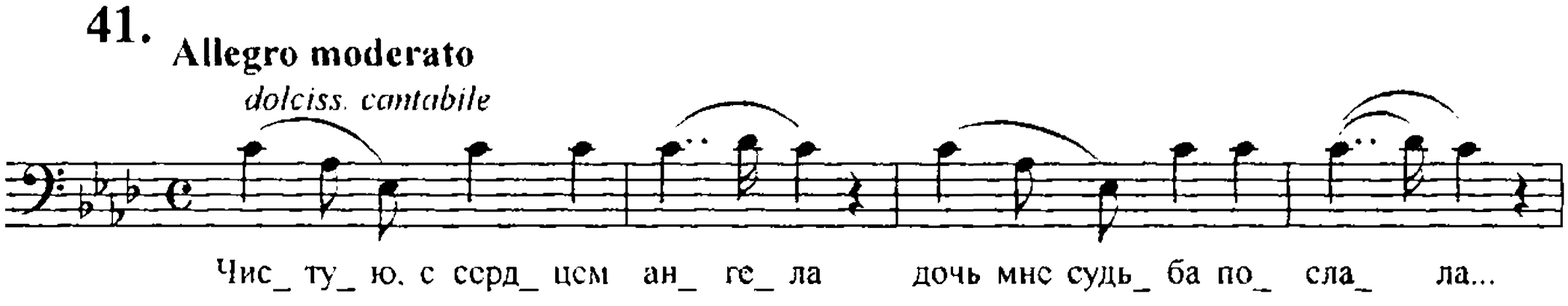
Но счастье влюбленных недолговечно. Это ощущается уже в трепетном и немного тревожном *оркестровом вступлении.* От Аннины Альфред случайно узнает, что Виолетта вынуждена продавать свои драгоценности: он и не подозревал, сколько стоит их рай. Униженный, Альфред немедленно уезжает в Париж. Он добудет деньги!

Вскоре появляется отец Альфреда, Жорж Жермон, и сопровождающая его короткая унисонная оркестровая тема звучит, как голос рока, как приговор:

40.

Жермон приехал, чтобы пристыдить Виолетту: она похитила его сына и запятнала репутацию всей семьи. Конечно, у каждого случаются сердечные увлечения, но не проматывать же из-за этого состояние! Откуда эта роскошь?

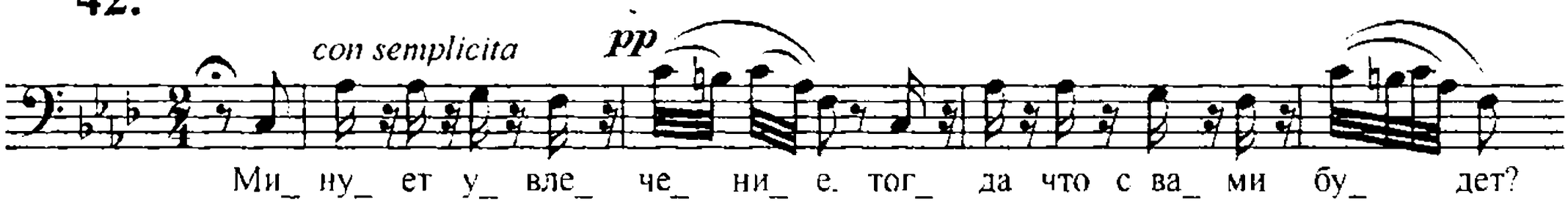
Холодная, циничная и хорошо продуманная тактика Жермона *меняется* в зависимости от поведения его жертвы. После первых же суровых реплик он пользуется низким, действительно *аморальным* приемом — заставляет Виолетту *пожертвовать* своей любовью *ради семьи Альфреда*, иначе их позорная связь может расстроить свадьбу его сестры. Зная *цену любви*, Виолетта не должна лишать другое, *невинное созданье* возможности тоже обрести любовь:

41.



Во *втором ариозо* Жермон напористо (*четыре тридцатьвторые ноты на сильную долю!*) напоминает, что страсть недолговечна, красота и молодость Виолетты преходящи, а Альфред влюбчив — стоит ли ждать момента, когда он сам бросит *очередную* возлюбленную?

42.

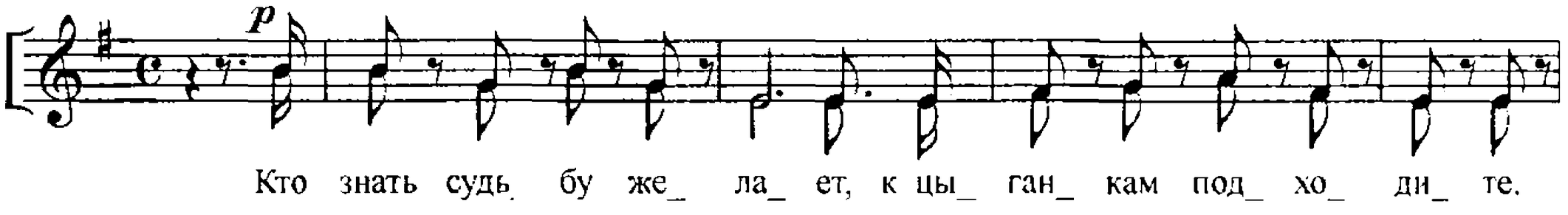


Виолетта вначале пытается убедить Жермона в чистоте своих помыслов, но постепенно словно черная пелена застилает ей глаза. Ею овладевает неодолимое, леденящее отчаяние, у нее нет сил сопротивляться ни этому уверенному господину, ни судьбе. *Тема любви* звучит на этот раз совершенно *обреченно*: в миноре, ритмически обостренно, на фоне фальшивого сочувствия Жермона. Произошло то, чего Виолетта боялась с самого начала. И она *дает клятву*, что оставит Альфреда, *не сказав ему о причине ни слова.*

Теперь она обращает внимание на письмо из Парижа — это Флора просит приехать на вечеринку. Что ж, настало время закружиться в вихре последнего вальса...

Возвратившийся Альфред обнаруживает письмо Флоры и решает, что Виолетта покинула его ради пустоты балаганной парижской роскоши. Охваченный *жаждой мести*, он устремляется в погоню.

Вторая картина второго действия возвращает нас к шикарной парижской обстановке, на этот раз в доме Флоры. Виолетта входит под руку с бароном Дюфолем. Вокруг царит веселье: цыгане готовы нагадать присутствующим все, что каждый пожелает:

43.

Гости в костюмах матадоров* танцуют зажигательную тарантеллу. А вот и подчеркнуто спокойный Альфред. Он натянуто шутит: раз не повезло в любви, значит, повезет в картах. Начинается игра, во время которой дерзкими фразами он провоцирует барона на ссору.

Тревога Виолетты нарастает — в отчаянии она повторяет одну и ту же фразу «Ах, зачем я здесь, о Боже, сжалься надо мной!»

С помощью Флоры ей удается отозвать Альфреда в сторону. Она просит его уехать, но разве может Альфред *слушать*, если у него внутри все клокочет от ревности? Его слепая, неконтролируемая ярость выражена неудержимым унисонным *пассажем*, устремленным к пронзительному уменьшенному септаккорду.

---

* Матадор — тореадор, наносящий быку последний, смертельный удар. В этом образе можно усмотреть сознательно примененную Верди мрачную символику — ведь скоро удар, от которого Виолетта не сможет оправиться, нанесет ей Альфред.

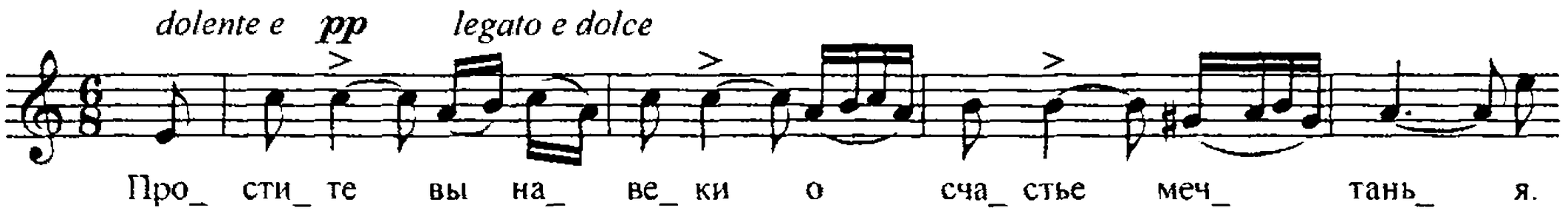
Хорошо, Альфред *готов уехать*. Но только *вместе с Виолеттой*. Она связана клятвой? Кому?? Альфред еле сдерживается. И Виолетта буквально выдавливает из себя «с ужасным усилием» (ремарка Верди!), что она поклялась быть верной *барону*. Разве может Альфред *такое* стерпеть? В бешенстве он зовет гостей и при всех *швыряет Виолетте в лицо деньги*. Теперь он *вернул* ей свой долг — весь, до последнего франка. Виолетта теряет сознание, присутствующие гневно осуждают низкий поступок Альфреда. Появляется и его отец, который тоже лицемерно укоряет сына за содеянное.

Так завершается *драматическая кульминация* всей оперы.

Третье действие резко контрастирует с предыдущей сценой. Мы видим одинокую, умирающую Виолетту. Еще более горестно звучит оркестровая музыка начала оперы — она дополнена нисходящими, «стонущими» секундовыми мотивами, которые, повторяясь все чаще, превращаются в настоящий плач по бесследно растаявшим надеждам.

Приходит доктор. Он привычно обманывает, что Виолетта скоро пойдет на поправку. Но она знает — доктор добр, и потому не может сказать правду. Аннина приносит письмо от Жермона с рассказом о благополучно завершившейся дуэли Альфреда и Дюфоля и запоздалыми извинениями. Во время чтения письма тихо, но до боли пронзительно, скрипка исполняет *тему любви* — идеальной любви, достичь которой героям так и не удалось. «Поздно», — мрачно восклицает Виолетта. Она понимает, что дни ее сочтены.

Последняя ария Виолетты — ее прощание с жизнью и с призрачными грезами о счастье:

44.

Трехдольный метр вальса, неоднократно звучавший с самого начала оперы в самых разных сценических ситуациях, замедлился настолько, что стал напоминать удары часов, отсчитывающих последние отпущенные Виолетте минуты. Из-за окна доносится шум карнавала, но праздник жизни уже не для нее.

Однако вбегает возбужденная Аннина с радостной вестью: вернулся Альфред! Виолетту ждет еще несколько ослепительно прекрасных мгновений — она пытается встать, делает несколько шагов и бросается в объятья Альфреда. Светлая мелодия *дуэта Альфреда и Виолетты* «Париж мы покинем» *слишком красива*, они оба уже не верят, что мечты сбываются. Трагическим финалом — смертью Виолетты на руках у возлюбленного — завершается опера. В последние мгновения ирреально и невыразимо прекрасно звучит тема любви.

«Травиата» — особый тип оперы, это *лирико-психологическая драма*. Ее главный смысл заключается не в сценических эффектах, не в умелом чередовании занимательных и неожиданных событий, а в музыкальном выражении *психологической жизни, чувств героев*. В этом новизна оперы и источник неослабевающего интереса к ней современных слушателей. Велико значение «Травиаты» и для последующего развития оперного жанра: личная жизнь героев станет главной темой опер Бизе, Пуччини, Леонкавалло и многих композиторов XX века, посвятивших свое творчество познанию глубин человеческой души.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

26 опер (кроме перечисленных также: «Сицилийская вечерня», «Симон Бокканегра», «Бал-маскарад», «Дон Карлос»)

6 духовных произведений для хора: Реквием, Ave Maria (на канонический текст), Stabat Mater, Te Deum и др.

2 кантаты: «Звучи, труба» (на сл. Г. Мамели), «Гимн наций» (на сл. А. Бойто)

19 романсов и баллад для голоса и фортепиано

«Ave Maria» для сопрано и струнного оркестра (на сл. Данте)

Струнный квартет

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Можно ли считать Верди продолжателем традиций итальянской оперы? Если да — то в чём, если нет — то почему?

2. В чем, по-вашему, заключается разница между оперными сочинениями Верди и Россини?

3. Почему Верди сочинял главным образом оперы?

4. Почему первое представление «Травиаты» было освистано публикой?

5. Проследите во время знакомства с оперой «Травиата», как часто композитор использует жанровые особенности вальса и какие изменения он вносит в вальсовые темы в зависимости от психологической ситуации.

6. Какие сцены в «Травиате» показались вам наиболее убедительными с точки зрения выражения внутреннего состояния героев? Есть ли эпизоды, музыку которых вы лично сочинили бы иначе? Что бы вы в этом случае изменили?

7. Какие фрагменты из сочинений Беллини, Доницетти, Россини и Верди вам понравились больше всего? Почему?

ФЕРЕНЦ ЛИСТ
1811–1886

Вначале горячий интерес публики вызывает виртуозность исполнения. Благодаря удовольствию, которое публика получает от такого мастерства, она обращает внимание и на само произведение. Кто осудит ее за это? Ведь она — тот тиран, которого мы стремимся покорить.

Р. Вагнер

«Стань тем, кто ты есть» — любимое изречение немецкого философа Ф. Ницше. Но как найти свое истинное призвание, как определить, в чем заключается твоя подлинная сущность? Единственный способ — *искать*. В этом всегда есть риск, опасность заблудиться, а к тому же и необходимость большого труда. Гораздо проще воспользоваться имеющимся и эксплуатировать уже найденное.

Знаменитый *венгерский* музыкант Ференц Лист бесстрашно посвятил «поиску самого себя» всю жизнь — его

биография полна таких зигзагов, которые не смог бы предугадать самый изобретательный романист. Лист относился к числу тех неугомонных людей, кто никогда *не устает открывать новое* и никогда не удовлетворяется достигнутым. Вначале феноменальное исполнительское дарование приводит его к блестящей карьере *пианиста-виртуоза*. В угоду слушателям им будут написаны многочисленные фортепианные сочинения, значительная часть которых технически сложна, но малоинтересна в художественном отношении. Однако Лист сумеет *преодолеть* «тиранию» публики и устремиться к новым творческим горизонтам. Прервав исполнительскую карьеру, он целиком отдастся *сочинению музыки* и сделает множество открытий (в том числе в области фортепианной музыки), которые повлияют на весь ход музыкальной эволюции — в частности, он станет основоположником нового жанра, *симфонической поэмы*. А духовные искания композитора не только изменят все содержание его музыки, но и приведут бывшего утонченного франта и завсегдатая парижских салонов в тихую монастырскую келью. Лист — один из самых *противоречивых*, а потому и самых *интересных* художников эпохи романтизма.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Детство. Ференц* Лист родился 22 октября 1811 года в Доборьяне, одном из поместий богатейшей венгерской династии князей *Эстергази*. Его отец, Адам, был прекрасно образован, играл на виолончели в княжеском оркестре и был лично знаком с Гайдном и Гуммелем, учеником Моцар-

---

* При крещении имя Листа было записано по-латински — Франциск, а сам он называл себя на немецкий манер, Францем.

та, но из-за необходимости кормить большую семью был вынужден стать смотрителем «овчарни», то есть ухаживать за княжескими псами. В часы досуга он музицировал на *спинете*, на нем же начал учить музыке своего шестилетнего сына.

Успехи маленького Ференца повергли отца в изумление — уже через несколько месяцев занятий ребенок практически свободно играл, бегло читал с листа и импровизировал. Таких детей называли *«вундеркиндами»*, и нужно отдать Адаму должное — он сделал все, чтобы развить способности сына. Вначале он подает почтительное письмо князю с просьбой послать Ференца учиться в Вену*, а через полгода представляет новое прошение в надежде, что Миклош Эстергази найдет и ему самому службу в австрийской столице. Но строптивый князь не привык считаться с желаниями подчиненных, и обе просьбы остались незамеченными.

В 1820 году Адам Лист организовал первые публичные выступления сына, в том числе во дворце Эстергази в Пожони (теперь этот город в Словакии называется Братислава). Ференцу — *девять* лет, и его игра произвела настоящий фурор. Присутствовавшие на концерте венгерские магнаты даже решили выделить ему на пять лет стипендию (но не выполнили своего обещания), а князь Эстергази весной 1822 года предоставил, наконец, Адаму Листу годичный отпуск для поездки в Вену.

Но Адам поступил дальновиднее. Под видом отпуска он навсегда покинул князя и всей семьей переехал в Вену.

Вена. Австрийская столица всегда славилась музыкальными традициями, и Ференц находит превосходных учи-

---

* Венгрия в то время была частью Австрийской империи, с 1867 года — Австро-Венгрии. Государственную независимость обрела только в 1918 году.

телей. Фортепианное мастерство он совершенствует под руководством *Карла Черни*, ученика Бетховена и знаменитого виртуоза*, а теорию музыки изучает у *Антонио Сальери*, причем оба композитора, видя стесненное материальное положение Листа и его несомненный талант, занимаются с ним бесплатно.

В одиннадцать лет, неожиданно для Ференца, его имя оказывается в одном ряду с Шубертом и Бетховеном. Венский композитор и издатель Диабелли решил провести необычный эксперимент — он заказал пятидесяти разным композиторам вариации на тему своего вальса. Предложение получил и юный Лист, а *вариации на тему Диабелли* стали его первым опубликованным сочинением.

С огромным успехом проходят концертные выступления Ференца в Вене и на родине, в *Пеште***. Но отец мечтает дать сыну хорошее образование, и для этого они вместе направляются в *Париж*.

По пути Лист играет в разных немецких городах — Мюнхене, Аугсбурге, Штутгарте. Повсюду пресса пишет о нем, как о «новом Моцарте», а его владение фортепиано критики называют «совершенным».

Париж. Главной целью прибытия Листа во Францию было поступление в Парижскую *консерваторию*. Однако существовало предписание, запрещавшее принимать в нее иностранцев. Об этом и сообщил Ференцу директор консерватории Луиджи Керубини (итальянец!). Сообщение

---

* Карл Черни (1791—1856) создал свыше 1000 опусов в разных жанрах, в том числе оперы, мессы, симфонии, хоры, романсы, но известность приобрел, главным образом, как педагог и автор многочисленных этюдов разной степени сложности.

** Пешт — город на берегу Дуная, который после строительства моста через реку был объединен с городом Буда. Так в 1872 году образовалась столица Венгрии — Будапешт.

подействовало на Листа, «как удар молнии». Много лет спустя он все еще помнил об этой ране, которая «была очень глубока и долго кровоточила».

Зато молодого виртуоза охотно приняли в аристократических *салонах*, его имя быстро обрело известность, появились влиятельные покровители, а с ними и материальный достаток.

7 марта 1824 года в парижском *Итальянском театре* состоялся первый концерт Листа для широкой публики, который стал оглушительной сенсацией. Играя в сопровождении оркестра, одной из своих каденций Лист настолько поразил *всех присутствующих*, что онемевшие оркестранты пропустили момент вступления оркестра!

По традиции, подающим надежды музыкантам обязательно заказывали сочинение *оперы*. Предложение создать *французскую* оперу получил и Лист. Совершенно неопытный в вокальной музыке, он все-таки взялся за сочинение одноактной оперы *«Дон Санчо, или Замок любви»*. Ее премьера в октябре 1825 года разочаровала публику парижской «Гранд-опера». Выяснилось, что в *композиции* Ференц — «это еще ученик, а не маленький Моцарт».

Попытки творчества в области *фортепианной музыки* были более удачными, хотя еще и не вполне зрелыми. Он сочиняет различные пьесы, среди которых выделяется цикл из двенадцати *этюдов* (впоследствии дважды переработанный).

Лист прекрасно осознает, что мастерству композитора тоже нужно учиться. Поэтому он берет частные уроки у *Фердинандо Паэра*, опытного оперного композитора, и *Антонина Рейхи*, профессора консерватории. Что касается фортепиано, то после Черни Ференц систематически больше ни с кем не занимался — ему хватало природного дарования и наблюдения за концертными выступлениями других пианистов. В течение трех лет в сопровождении отца

он предпримет несколько успешных концертных турне по Франции, Англии и Швейцарии.

Изнанка мира. Первым серьезным жизненным потрясением стала для Листа смерть отца. В августе 1827 года они впервые решили немного отдохнуть, но во время поездки на южное побережье Франции серьезная болезнь отца привела его к внезапной кончине.

Вернувшийся в Париж Ференц по-иному взглянул на мир. Его неприятно удивило полное отсутствие не только сочувствия, но даже простого внимания со стороны знавших его людей.

Быстро взрослеющий Лист обнаружил утрату интереса к парадной стороне жизни. Он много читает, изучает философские и религиозные труды, посещает больницы, тюрьмы — пытается постичь «суть вещей». Все менее интересует его светская жизнь, все больше унижает положение музыканта, сравнимое с ролью фокусника или дрессированной собаки.

В отсутствие концертов он вынужден давать уроки. Но однажды ему отказывают от дома из-за простонародного происхождения, ведь его ученица (в которую он к тому же успел влюбиться) — дочь графа! Ференц переживает тяжелый душевный кризис.

Второе рождение. «Его излечили пушки» — так сказала о выздоровлении Листа его мать. В июле 1830 года в Париже произошла революция, король в панике бежал из французской столицы.

Лист восторженно приветствует ветер перемен и даже начинает сочинять *«Революционную симфонию»*. Однако на смену монарху пришла не менее могущественная партия финансовых магнатов. Всеобщее недовольство результатами революции разделяет и Лист. Его первая симфония остается незавершенной.

Зато музыкальные фейерверки *Паганини*, потрясшие Ференца во время парижского концерта великого скрипача в марте 1831 года, вернули его от политики к музыке и вновь пробудили честолюбие. Он осознал, что только высочайшее исполнительское мастерство позволит ему выразить в звуках все его чувства и мысли.

Вновь, как и прежде, не менее четырех-пяти часов в день Лист занимается на фортепиано, возобновляются и его *концертные выступления*. Он знакомится с *Шопеном* и нередко устраивает совместные концерты, давая возможность слушателям сравнить их исполнительские качества. В польском пианисте Ференц особенно ценил *поэтичность* игры и считал, что Шопен открыл совершенно новые возможности инструмента.

Увлеченно погружается Лист в бурлящую художественную жизнь Парижа, общаясь с музыкантами, поэтами, писателями, художниками, философами. Среди его друзей — Берлиоз, Мицкевич, Гюго, Мюссе, Дюма, Делакруа, Жорж Санд.

Мари. В 1833 году в одном из салонов Лист знакомится с графиней Мари д'Агу. Светская красавица старше Ференца на шесть лет, имеет мужа и двоих детей, но между ними возникает глубокое взаимопонимание и, очень скоро, обоюдная любовь. Мари не просто хорошо образована — она умна, с ней состоят в переписке выдающиеся поэты, в том числе и весьма капризный в выборе собеседников Гёте. Она тоже пробует писать и публикует свои сочинения под псевдонимом Даниель Стерн. И, самое главное, мечтает покинуть вечно суетный Париж.

В 1835 году Ференц и Мари совершают настоящий романтический побег. Им было все равно, куда ехать, главное — что они оба «совершенно не собирались быть несчастными».

Швейцария. Местом уединения влюбленные избирают тихую *Швейцарию*. Лист начинает *преподавать* в Женевской консерватории и все больше увлекается новой работой. Свои исполнительские и педагогические принципы он изложил в труде «Метод фортепианной игры» (к сожалению, неоконченном).

Совместно с Мари он пишет серию статей, протестующих против зависимого и бесправного положения художников в обществе и призывающих к созданию *Всемирного союза музыкантов*. Эта высокая идея будет волновать Листа всерьез. Если «Давидово братство» Шумана — скорее поэтическое, воображаемое содружество, то Лист мечтает создать реальный профессиональный союз (тогда эта идея была совершенно утопична, но в наше время профсоюзами музыкантов уже никого не удивишь). Задачами такого союза, помимо улучшения положения музыкантов и защиты их интересов, должны были бы стать новации в области музыкального *образования* (обучение музыке простых людей в общедоступных школах, создание курсов для подготовки учителей музыки, недорогое издание лучших произведений, музыкальной энциклопедии) и *просвещения* (пропаганда новых сочинений, гарантии приобретения их правительством, создание филармонических обществ). Конечно, многие из этих идей впоследствии будут реализованы, но в то время их мало кто оценил.

Оказавшись вдали от шума европейских столиц, Лист получил возможность больше времени уделять творчеству. Он по-прежнему много сочиняет для *фортепиано* и ведет своеобразный музыкальный дневник: в 1835—36 годах создан «Альбом путешественника». Увлечение французским поэтом А. Ламартином приведет к появлению цикла из десяти пьес «Поэтические и религиозные гармонии», а знакомство с фольклором Швейцарии — к созданию «Романтической фантазии на две швейцарские темы».

Рояль, принадлежавший Ференцу Листу

За́мок Gruyéres, Швейцария

Еще в Париже именно для Мари д'Агу Ференц впервые сделал большую фортепианную *транскрипцию*. Мари из-за болезни не смогла присутствовать на исполнении «Фантастической симфонии» Берлиоза, и Лист сыграл ей собственное *переложение* симфонии для фортепиано (которое он назвал «фортепианной партитурой»), стараясь воспроизвести оркестровые эффекты и создать впечатление звучания настоящего оркестра. В Швейцарии он продолжит работу над этим необычным жанром — появятся его фантазии на темы разных опер, в том числе «Лючии ди Ламмермур» Доницетти. Возникнет и первая обработка песни Шуберта: из крохотной простодушной песенки «Дикая роза» Лист сделает красочную виртуозную пьесу.

В 1837 году он посетил Париж, где принял участие в традиционном музыкальном *состязании* и дал возможность публике сравнить свою технику владения инструментом с игрой *С. Тальберга*, венского виртуоза (и тоже ученика Черни). Оба пианиста были приняты с такими бурными овациями, что сосчитать, кому же из артистов чаще кричали «браво», было решительно невозможно. В результате их мастерство сочли *равным*, что несколько уязвило Листа и заставило его еще больше времени посвящать дальнейшему совершенствованию собственной игры.

Летом этого же года Ференц и Мари переезжают в *Милан*.

Италия. Пребывание в этой музыкальной стране началось с забавного происшествия. Во время прогулки по Милану Лист зашел в магазин известного издателя Рикорди.

Как обычно, в углу стоял небольшой рояль, чтобы посетители могли, просматривая сборники, наиграть понравившиеся пьесы. Ференц тоже немного помузицировал и услышал слова Рикорди, обращенные к приказчику: «Это или Лист, или дьявол». Надо отдать должное профессионализму издателя — он безошибочно определил стиль пианиста, слава о котором уже давно распространилась и в Италии.

В Милане Лист встретился с *Россини* (в результате появилось фортепианное переложение увертюры к опере «Вильгельм Телль»), познакомился с «Божественной комедией» итальянского поэта XIV века *Данте* и начал сочинять сонату «По прочтении Данте», создал ряд пьес, навеянных впечатлениями от произведений искусства и путешествий в Неаполь, Венецию и Рим. А, кроме того, написал новый цикл этюдов на темы своего кумира *Паганини*.

В Италии Лист узнает из газет о страшном *наводнении в Венгрии* — это известие, по его словам, открыло для него смысл слова «родина». Он ощутил непреодолимую потребность помочь и немедленно выехал в Вену, где дал в пользу пострадавших восемь концертов.

В марте 1839 года он выступил в римском дворце русского князя Голицына. Кроме того, что концерт был организован неутомимым петербургским любителем музыки Михаилом Виельгорским, он примечателен еще и тем, что это был *первый в истории музыки публичный сольный концерт пианиста*. До этого времени к участию в таких концертах обязательно привлекали певцов и других музыкантов — слушать целый концерт одного исполнителя казалось скучным и совершенно невозможным. И вот талант Листа переломил эту традицию и дал рождение новой.

К середине 1839 года у Мари и Ференца было уже трое детей, две дочери и сын. Однако их неофициальная семейная жизнь разладилась. Осенью они принимают решение расстаться. Мари с детьми уезжает в Париж, но Лист сохранит с ней дружеские отношения и всю жизнь будет заботиться о детях.

Покоренная Европа. Впереди у Ференца *восемь лет* непрерывных гастролей, во время которых он завоюет славу *первого пианиста мира*. С триумфом пройдут его выступления практически во всех странах Европы. Немецкий виртуоз И. Мошелес, побывав на его концерте, скажет: «После игры Листа рояль следует держать запертым».

Самое первое большое турне он предпринял по *Венгрии*, где его встретили как национального героя. Лист с огромным удовольствием играл перед соотечественниками обработки венгерских мелодий, в том числе *«Ракоци-марш»*, примерил национальный костюм, был избран почетным гражданином города Пешта. Здесь же он впервые выступил как *дирижер*.

Большую часть доходов Лист направлял на *благотворительные цели*: учреждение консерватории в Пеште, поддержание Музыкального общества и Венгерского театра. А кроме этого — на создание памятника Бетховену в Бонне, пенсионного фонда для музыкантов в Гамбурге, завершение строительства кафедрального собора в Кёльне.

В 1842 году Лист впервые приехал с концертами в *Россию*. В зал петербургского Дворянского собрания (ныне — Большой зал Филармонии) набилось, по-другому не скажешь, около трех тысяч человек! После концерта, вспоминал В. Стасов, все были «как помешанные», а другой критик, А. Серов, воскликнул: «Теперь я понимаю, что значит *исполнять*». Русская публика впервые встретилась с пианистом такого масштаба. Всего музыкант дал в Петербурге десять концертов.

С некоторой иронией отнесся к «листомании» М. Глинка: его, занятого сочинением «Руслана и Людмилы», снова «вытащили в люди... и забытому почти всеми русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста». По мнению Глинки, Лист играл произведения Шопена «мило, но с превычурными оттенками», а «в классической

музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное»*. Кроме явной обиды за судьбу русских композиторов, в словах Глинки, вероятно, есть и доля истины — игра знаменитого виртуоза, несмотря на техническую безупречность, несомненно была рассчитана и на *внешний эффект*, ведь и самого пианиста смущала необходимость потакать вкусам публики.

Впрочем, возникшее вначале недоверие не помешало Глинке и Листу стать друзьями: в 1843 году, во время следующего приезда венгерского музыканта в Россию, они уже вместе «кутили» и ездили к цыганам. Лист побывал в театре на опере «Руслан и Людмила», после чего сделал обработку «Марша Черномора» для фортепиано. Шквал оваций ждал Листа в Москве, где он дал восемь концертов, доведя слушателей до «беспредельного энтузиазма» (Стасов).

В этот «гастрольный» период Лист продемонстрировал и новые грани своей феноменальной одаренности — он начал выступления как *органист*, дебютировал как *дирижер в оперном театре*, приступил к выполнению обязанностей *капельмейстера* (постоянного дирижера) в Веймаре.

Единственное, на что практически не оставалось времени, — это сочинение музыки. Композитора одолевало множество интереснейших замыслов, но писать удавалось только *транскрипции*, ведь их так любит публика! Около двухсот обработок популярных произведений других авторов — главный творческий итог этого жизненного этапа. Близкий друг Листа Рихард Вагнер с горечью писал: «Кем мог бы стать Лист, если бы не был знаменитостью! Он мог бы стать свободным художником, божеством, в то время как теперь он раб самой безвкусной публики, публики виртуозов!». Необходимость остановки чувствовал и сам пианист.

---

* Цитаты по кн.: Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988.

Последний концерт. Новая любовь. Удивительно, но факт — самый последний концерт Лист дал именно в России, где состоялись его большие гастроли в 1847 году. На этот раз маршрут включал южнорусские (а теперь украинские) города: Одессу, Киев, Елисаветград. Исполнительская карьера Листа прервалась на самой вершине не только из-за творческих сомнений и накопившейся усталости. Он, всемогущий повелитель фортепиано, снова (и надолго) влюбился.

После концерта в Киеве он познакомился с Каролиной Витгенштейн, дочерью богатого польского помещика. И хотя она давно не жила вместе с мужем, влиятельным царским генералом, князь Николай Витгенштейн воспротивился увлечению жены. Возможно, именно этой его прихоти жители Елисаветграда* обязаны приездом Листа: в этом городе Николай I проводил военные учения, и знаменитый музыкант надеялся получить его разрешение на расторжение брака Каролины. Однако решение этого вопроса растянется на долгие годы, хотя смуглая польская красавица была выдана замуж незаконно, до наступления совершеннолетия.

Так или иначе, но *18 сентября 1847 года* Лист в последний раз играл для широкой публики, после чего, проведя несколько месяцев в имении возлюбленной, увез ее с собой. Поселиться они решили в *Веймаре*. Мгновенно вспыхнувшая страсть осветит жизнь Листа на многие годы.

Веймар. Старинный немецкий городок, в котором некогда жили Бах, Гёте и Шиллер, как нельзя лучше подходил для периода *«сосредоточенности мыслей»*. К тому же герцогиней Веймарского княжества была Мария Павловна, сестра русского царя — она давно приглашала Листа воз-

---

* В советское время Кировоград, областной центр в центральной части Украины.

главить местную музыкальную жизнь, а теперь еще могла бы помочь уладить Каролине семейные дела.

Пока же княгиня Витгенштейн на средства от продажи одного из своих имений купила стоящий на холме *замок Альтенбург*, в котором постаралась создать максимальные удобства и атмосферу подлинного храма искусств. Она приобрела большую нотную библиотеку, включавшую рукописи Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена; инструменты, принадлежавшие великим композиторам — спинет Моцарта и рояль «Бродвуд», на котором последние годы играл Бетховен; посмертную маску Бетховена, бюсты и барельефы знаменитых музыкантов; коллекцию оружия и множество других реликвий. И, конечно, в замок привезли любимый рояль Листа фирмы Эрар, а заодно и диковинный инструмент, изготовленный по его просьбе, пианомелодиум – гибрид органа и фортепиано, с тремя клавиатурами, педалью и несколькими регистрами труб.

Идеальные условия, созданные Листу в Веймаре (полное доверие властей, находившийся в его распоряжении *оркестр* и Веймарский *оперный театр*), позволили Листу остаться в этом городе на целых *тринадцать лет*, с 1848 по 1861 год. В атмосфере любви и максимального домашнего комфорта он полностью посвятил себя *творчеству*. В эти годы созданы лучшие его произведения в самых разных жанрах.

Появились серьезные работы *для фортепиано:* монументальная соната си минор, пятнадцать «Венгерских рапсодий» (еще четыре будут написаны позже), «Большой концерт соло», «Патетический концерт» для двух фортепиано, два концерта для фортепиано с оркестром, баллады, полонезы, пять новых концертных этюдов (в том числе «Шум леса» и «Хоровод гномов»). Полностью переработаны ранние циклы этюдов, получившие новые названия — «Этюды высшего исполнительского мастерства» и «Большие этюды по каприсам Паганини».

Лист с огромным увлечением сочиняет и *для оркестра*. В это время созданы программные «Фауст-симфония» и «Симфония к «Божественной комедии» Данте», *тринадцать симфонических поэм*, в том числе «Прелюды», «Орфей», «Прометей», «Мазепа», «Праздничные звучания», «Плач о героях», «Венгрия», «Гамлет», «Битва гуннов».

Написано и много *хоровой музыки* — к примеру, «Гранская торжественная месса».

Веймарский *оперный театр* под руководством Листа пережил пору редкостного расцвета. Авторитет и энтузиазм музыканта позволили организовать *премьеру оперы Вагнера «Лоэнгрин»* и новую постановку его же *«Тангейзера»*; по заказу Веймарского театра Вагнер начал работать над своим главным творением — тетралогией. Из сорока пяти постановок, осуществленных Листом, *двадцать пять* — произведения его современников. Смелая поддержка Листом новых талантов вызывала сопротивление завистников, и тогда Ференц брался за перо, защищая новаторов в *литературно-критических статьях*.

А еще он находил время для *педагогики*. Его ученики — два выдающихся пианиста, Карл Таузиг и Ганс фон Бюлов, который вскоре станет мужем дочери Листа Козимы. В 1854 году несколько месяцев гостил в Веймаре знаменитый русский пианист *Антон Рубинштейн*, в день рождения Марии Павловны была даже поставлена его (совершенно неизвестная в России!) опера «Сибирские охотники».

Идиллия абсолютного творческого и семейного счастья омрачалась невозможностью узаконить отношения с Каролиной. Этому препятствовали подложные документы, представляемые царю семейством Витгенштейн, в результате чего ей не только было отказано в расторжении брака, но и объявлено об изгнании из России и лишении прав на все оставшееся на родине имущество. В мае 1860 года княгиня Витгенштейн отправляется с ходатайством к римскому папе.

Рим. Папа *удовлетворил* просьбу Каролины, она сообщила радостную весть Ференцу и занялась приготовлениями к свадьбе. Лист спешит приехать в Рим, но за день до свадебной церемонии вдруг узнает о новом вмешательстве петербургского двора и необходимости продолжить рассмотрение бракоразводного процесса. Неугомонные злые силы лишили его избранницу последней надежды — Каролина навсегда отказывается от попытки устроить семейную жизнь, ее религиозные убеждения не позволяют ей противиться Божьей воле.

Они оба поселяются в Риме, но живут теперь отдельно. Лист ежедневно будет писать ей письма. Каролина посвятит себя изучению истории церкви, Ференц — церковной музыки.

Цепь трагических событий — смерть сына, старшей дочери Бландины, а затем и матери — еще больше отдалят композитора от людей. Из-под его пера в эти годы будет рождаться, в основном, церковная музыка — оратории «Легенда о святой Елизавете» (1862), «Христос» (1866) и Хоральная месса (1865).

Без суеты. В 1865 году Ференц Лист принимает *духовный сан* — он становится аббатом и поселяется вначале в Ватикане, рядом с Сикстинской капеллой, а затем в небольшом монастыре в пригороде Рима. Печальная действительность заставляет его задуматься о религиозном смирении. Нет, он не собирается отказываться от музыки — иногда он разъезжает по окрестностям Рима в коляске, оборудованной небольшой клавиатурой, с ее помощью фиксирует рождающиеся музыкальные мысли, а вернувшись домой, несколько часов посвящает композиции. В 1868 году он создает «Реквием» памяти своих умерших детей, с 1869 года работает над новой ораторией, «Легендой о святом Станиславе».

И по-прежнему ездит в *Париж* (в 1866 году он в последний раз увиделся с Мари д'Агу), *Веймар* (где бесплатно занимается с учениками, среди которых вновь был и русский пианист, двоюродный брат Сергея Рахманинова Александр Зилоти) и *Пешт*. В Венгрии Лист станет основателем национальной Академии музыки и будет избран ее президентом. Именно в Пеште в 1882 году он в последний раз лично поиграет на рояле перед учениками.

Продолжится и его многолетняя дружба с Вагнером. Лист горячо поддержит его идею создания оперного театра в Байрейте и организует серию концертов в фонд строительства театра. В 1886 году, уже после смерти Вагнера, он направится в Байрейт на представление оперы «Парсифаль». Сильная простуда вызовет недомогание, однако Лист настоит на новом посещении театра: из ложи Вагнера он сосредоточенно прослушает еще одно его творение — оперу «Тристан и Изольда». Эта трагическая сага о любви стала последним произведением, которое услышал Лист. Прогрессирующее воспаление легких привело его к кончине 31 июля 1886 года.

Ференца Листа похоронили на Байрейтском кладбище. Через полгода в Риме умерла княгиня Каролина Витгенштейн. Во время траурной службы был исполнен «Реквием» Листа.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Соната си минор. Причиной уже отмеченной нами *противоречивости* творчества Ференца Листа были, в первую очередь, богатство и сложность всей *натуры* композитора. Возвышенное и земное, высокое и низкое, божественное и греховное, идеал и сомнение в нем, роскошь и нищета — все эти категории всю жизнь волновали Листа и

как человека, и как философа. Не случайно через все его творчество проходит тема *противоборства Фауста и Мефистофеля*. Эти персонажи знаменитой поэмы Гёте «Фауст» воплощали *раздвоенность души* романтического художника (а возможно, и любого мыслящего человека): Фауст олицетворял стремление к познанию, мятежную и беспокойную мысль, а Мефистофель — отрицание благородства, неверие, утверждение слабости и ничтожества человека.

Образы Фауста и Мефистофеля не раз воплощались Листом в программных произведениях, таких как «Фауст-симфония», «Ночное шествие», «Мефисто-вальсы» (два из которых существуют в трех вариантах — оркестровом и фортепианном в две или четыре руки), «Хор ангелов» и «Мефисто-полька». Композитором сделаны также транскрипции для фортепиано оперы Гуно «Фауст» и оратории Берлиоза «Осуждение Фауста». Холодная струйка сомнения проникала в его душу даже в последний период жизни, когда казалось, что душевное равновесие найдено и можно полностью отдаться духовному служению. Не случайно человек, который знал его лучше других, Каролина Витгенштейн, сказала в 1877 году, что он ведет «наполовину цыганский, наполовину монашеский образ жизни», а посетители покоев Листа в монастыре Санта Франческа утверждали, что его жилье «совсем не походило на монашескую келью».

Трудный поиск собственного «Я» и *внутренняя борьба*, раздвоенность личности, спор «фаустовского» и «мефистофелевского» начал в душе человека ярко запечатлены Листом в одном из главных его произведений для фортепиано, скрывающимся под скромным названием *Соната си минор*. Написанная в 1852-53 годах, она была посвящена Роберту Шуману и впервые исполнена Гансом фон Бюловым

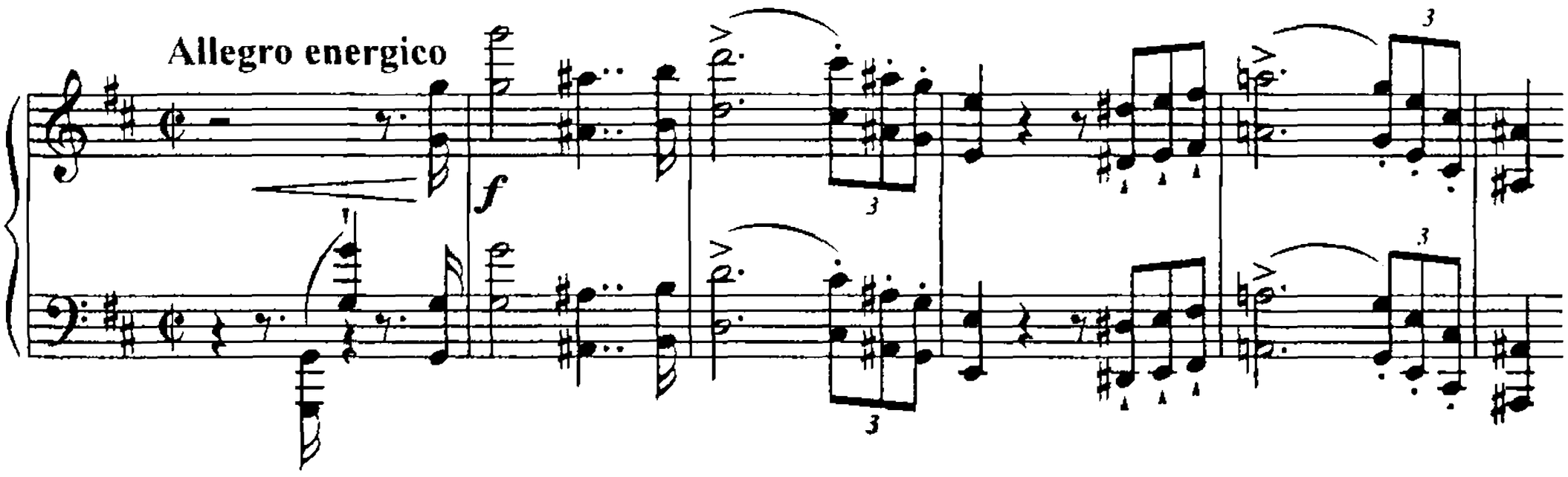
в Берлине в 1857 году (на первом рояле, изготовленном фирмой «Бехштейн») и сразу вызвала ожесточенные споры. Вагнер назвал сонату «без преувеличения прекрасной и великой», а скандально известный критик Ганслик — «кровопролитной битвой с музыкальностью».

Действительно, соната уникальна в фортепианной литературе. Конечно, обязательные менуэты или рондо в финалах забыты еще со времен Бетховена и Шуберта, но это монументальное сочинение, звучащее более получаса, *вообще не делится на части!* Ее можно назвать своеобразной *«биографией духа»*, историей о мучительно трудном поиске истины, наполняющем жизнь человека смыслом и, одновременно, страданием. Но разве можно жизнь человека поделить на искусственно изолированные части? Конечно, нет. Поэтому соната си минор также едина, *непрерывна и одновременно многогранна*, как сама жизнь, проходящая через разные *этапы*. Композитор дал ей подзаголовок *«фантазия-соната»*, подчеркнув *свободу от схем* и формальных правил. Конечно, в ней можно выделить несколько разделов, но важнее — *сквозное развитие*, движение вперед и изменчивость образов. (Привыкшие к правилам слушатели обязательно ищут здесь главную, побочную партию и другие атрибуты «сонатной» формы, но мы рискнули бы сказать, что здесь все темы — *по сути* главные, а деление на обычные разделы может только помешать восприятию произведения. Попробуйте при прослушивании хотя бы раз не думать о терминах и просто последить за развитием этой интересной музыки.)

В сонате *три основные темы*, которые непрерывно трансформируются, приобретая различный характер и иногда превращаясь в свою полную противоположность.

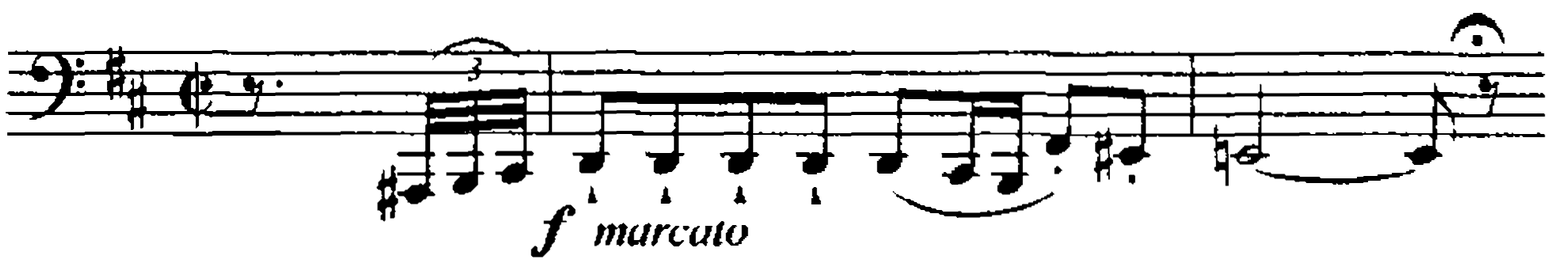
После унисонного *вступления*, символически напоминающего о рождении духа, порывисто и смело взмывает *первая тема:*

45.



Это и есть «фаустовская» тема, тема смелого дерзания и пренебрежения опасностью. Она остра *интонационно* (нисходящая уменьшенная септима, движение по звукам уменьшенных септаккордов), *ритмически* (пунктирный ритм, триоли) и *динамически* (форте) — в ней ярко сконцентрированы разные выразительные средства.

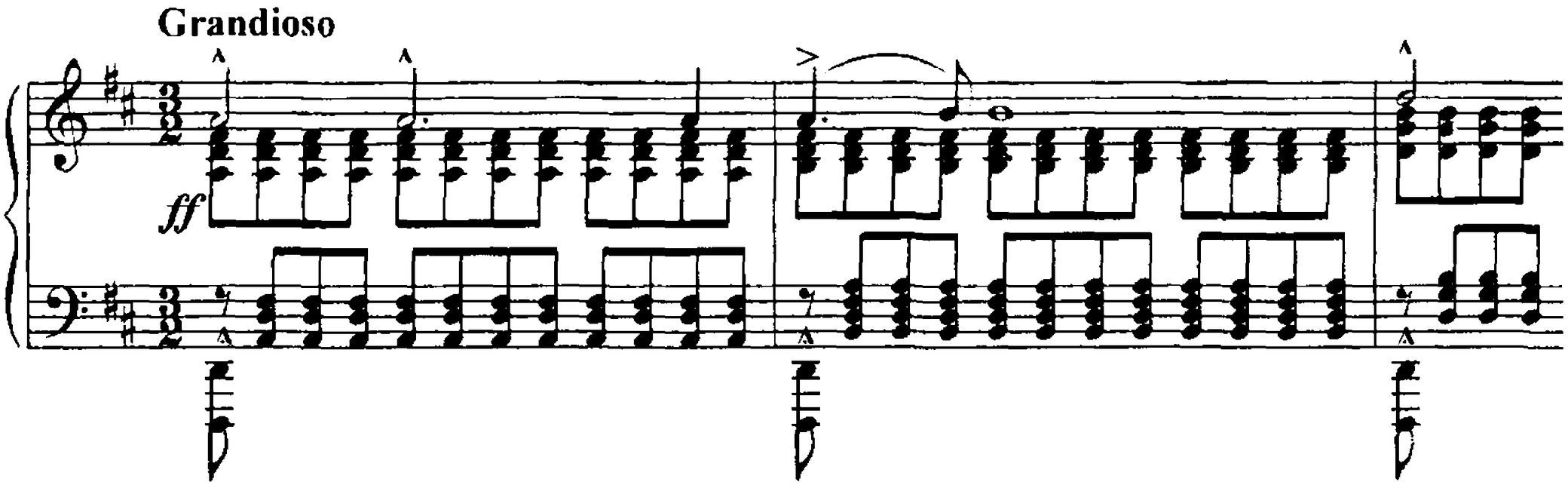
Но непременный спутник дерзновенного порыва — сомнение и язвительная усмешка, которые воплощаются *второй, «мефистофелевской» темой:*

46.

А дальше драматическими волнами начинаются жизненные странствия, «хождения по мукам». Иногда они приводят к героическим порывам, чаще к разъедающим душу сомнениям.

Третья тема может быть названа темой самоутверждения, веры в собственные силы, мужественного усилия. Она появляется не сразу, а рождается в момент осознания героем необходимости борьбы за свое счастье (см. пример 47.).

Но стоит погрузиться в грезы, как все темы, словно призраки, начинают приобретать совершенно другие очертания.

47.



Явное становится подозрительным, а трагедия воображается идиллией. Первая тема звучит как сомнение, а ехидная издевка вдруг оборачивается меланхолической элегией.

Дважды в сонате возникает картина *абсолютного покоя и умиротворения* (эпизоды *Andante sostenuto*). Первый такой эпизод возникает примерно в середине формы, но он вскоре сменяется напористой фугой *(Allegro energico)*, приводящей к полному смятению чувств и бурному всплеску неуверенности в себе. Во второй раз блаженство идеальной гармонии будет достигнуто почти в самом конце, «на краю» жизненного поприща. Ну а последнюю точку поставит та же унисонная тема, которая открывала сонату — *с уходом в небытие* исчезают и все вопросы.

Несмотря на сложность и философскую глубину, соната си минор — это живое, вдохновенное творение. Рекомендуем прослушать её, как минимум, дважды — второй раз обязательно с нотами в руках.

Венгерская рапсодия №2. Лист очень гордился своим венгерским происхождением. «Нет такой славы, которой Венгрия не была бы достойна», — говорил он и был готов «беспрестанно трудиться над тем, чтобы принести честь» своему отечеству. Поэтому он с удовольствием знакомился с венгерской народной музыкой и выступлениями

цыган (которых он считал носителями венгерской культуры), а многим своим произведениям придал венгерский колорит.

Конечно, говоря в детстве на немецком языке, а в зрелом возрасте на французском (венгерским языком композитор не владел), Лист не мог знать подлинных *венгерских песен* — их открытие профессиональными музыкантами произошло только в XX веке. Поэтому композитор опирался лишь на ту музыку, которую слышал — *городскую инструментальную музыку венгерских цыган*, стиль которой получил название *«вербункош»*. Этому виду народного музицирования (который мог сопровождаться танцами) свойственны чередование медленных, напевных тем с быстрыми виртуозными инструментальными наигрышами, украшавшимися многочисленными форшлагами, пассажами из триолей и резкими акцентами в момент «притопывания». Есть в стиле вербункош и *ладовое своеобразие* — во многих мелодиях используется дважды гармонический минор (с повышенными IV и VII ступенями), получивший название *венгерской, или цыганской, гаммы*.

Интерес к претворению венгерского фольклора сохранялся у Листа всю жизнь. В 1838 году он сделал фортепианные обработки «Венгерских мелодий» Шуберта, в 1839 — популярного «Ракоци-марша»*, в 1840 году написал «Героический марш в венгерском стиле». Им сочинена симфоническая поэма «Венгрия», а «Легенда о святой Елизавете» также повествует о событиях, происходивших в Венгрии.

Но главным «приношением» родине Лист считал цикл *«Пятнадцать венгерских рапсодий»*, созданный в 1847—1853 годах. В последние годы жизни, во время поездок

---

* Эту же мелодию Берлиоз использовал в «Осуждении Фауста», а Иоганн Штраус — в оперетте «Цыганский барон».

в Пешт, он добавил к нему еще четыре рапсодии (1882—1885).

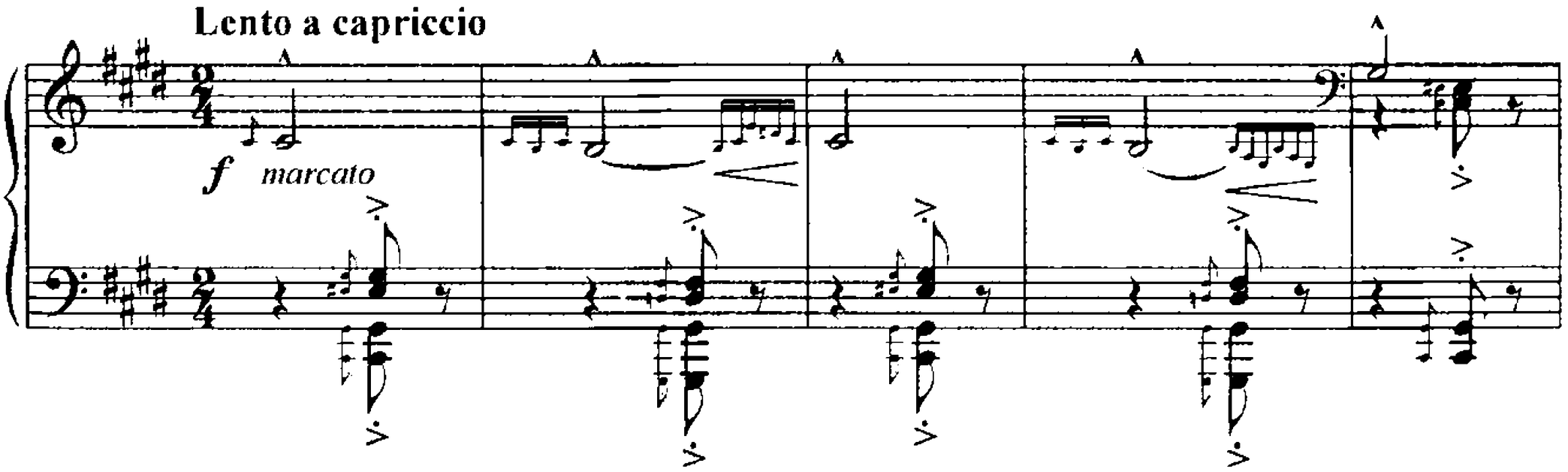
Слово *«рапсодия»* ведет происхождение от древнегреческих сказителей — рапсодов, которые, путешествуя по Греции, рассказывали о подвигах сынов Эллады. В начале XIX века «рапсодиями» стали называть музыкальный жанр — *большие импровизационные фантазии* на основе национальных песенных или танцевальных тем.

Рапсодии Листа — девятнадцать разных историй о Венгрии, повествовательных и драматических, героических и лирических, но всегда расцвеченных блестящими фортепианными узорами.

Вторая венгерская рапсодия — одно из самых известных и часто исполняемых произведений композитора.

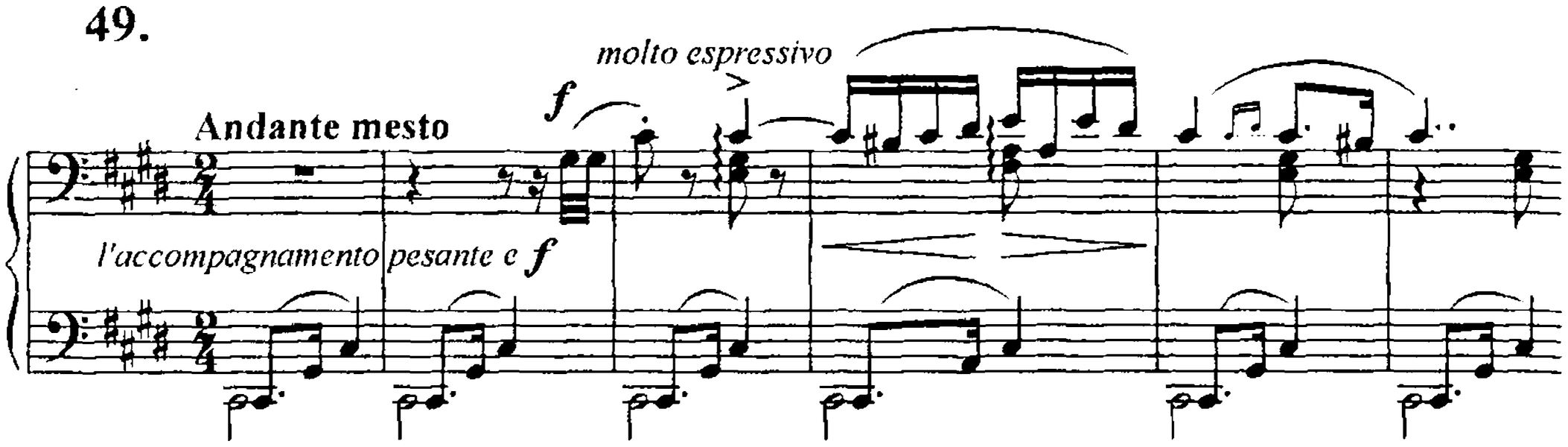
Краткое *вступление* создает сосредоточенно-мужественное настроение. Лаконичная мелодия, опевающая опорные звуки, поддержана суровыми и решительными аккордами:

48.



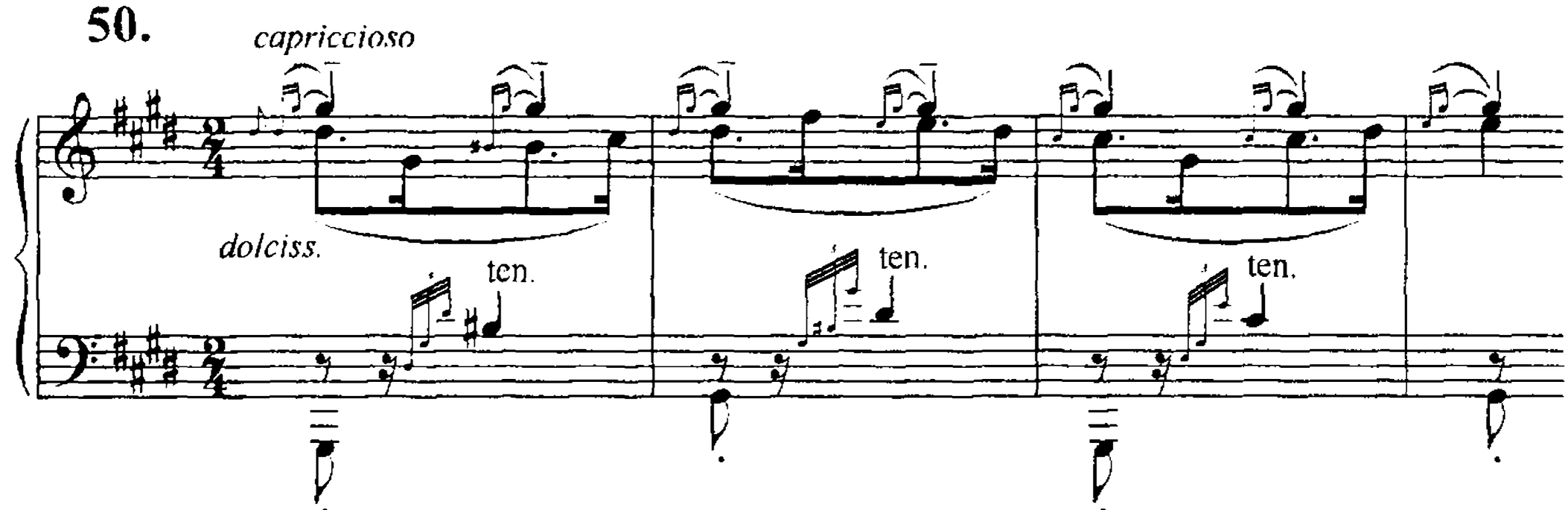
Затем вступает горделивая повествовательная *первая тема*, каждая фраза которой постепенно завоевывает все новую высоту. Сопровождение мелодии имитирует струнные переборы. Этот медленный песенный раздел в стиле «вербункош» обычно называется «лашшан» (lassan):

49.



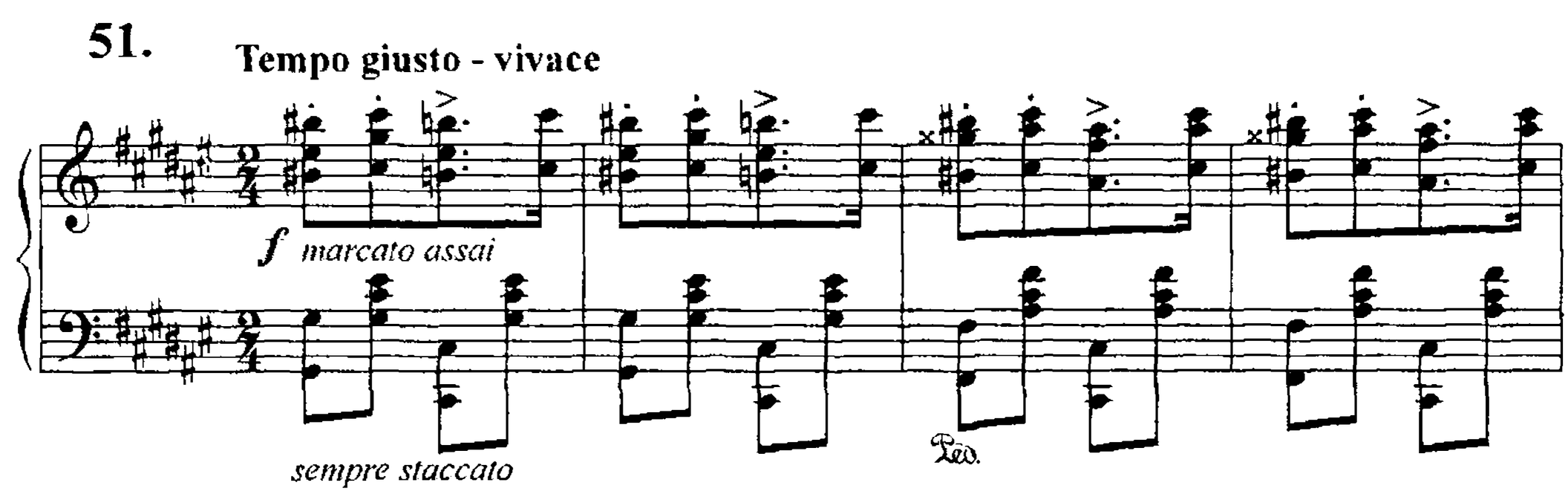
Вторая тема — прихотливый изящный танец. Основная пунктирная мелодия оплетена, как кружевами, многочисленными форшлагами и арпеджио:

50.



На этой же теме будет основана *вторая, быстрая часть* рапсодии, которая называется «фришш» (friss). Вначале её развитие напомнит вариации — добавятся новые ажурные орнаменты, появятся репетиции (быстрые повторения одной ноты) и октавные скачки, постепенно ускорится темп, — но в момент кульминации неожиданно появится *новая тема*, представляющая собой энергичный, залихватский канкан:

51.



Дальнейшее развитие этой темы вынуждает нас вновь упомянуть о *противоречиях* в творчестве Листа: почти пять минут музыки, следующей за канканом, заставят нас забыть о том, что это *венгерская* рапсодия и вспомнить о безудержном опереточном веселье *французских* кафешантанов. Новые галопообразные темы, усложняющиеся фортепианные эффекты, пассажи и головокружительные скачки, более уместные в этюдах — все это явно свидетельствует, что Лист-композитор здесь пошел на поводу у Листа-пианиста, и что содержательная сторона музыки отошла на второй план, уступив место бессмысленной виртуозной атаке на слушателей.

К сожалению, такой (по выражению Глинки — «котлетной») музыки, написанной не ради смысла, а ради спортивного ремесленного азарта, у Листа немало, именно этого от него чаще всего и ждала публика. Даже большой друг Ференца, Рихард Вагнер, говорил, что он всегда предстает перед миром *«в выгодной для него позе, всегда неповторимый, но всегда тот же, и — после каждой вариации, само собой разумеется, аплодисменты»*. Радостно хлопать от восторга хочется и в конце второй венгерской рапсодии, но, однако же, не случайно в одном из фильмов* кинорежиссер Никита Михалков поручил исполнять ее *механическому пианино*, символу бездуховности и пустоты обывательской жизни.

Не мог не понимать собственных творческих промахов и Лист, именно это заставляло его все время искать новые пути.

В последние годы его фортепианная музыка становится глубже, композитор *экспериментирует* с новыми звучани-

---

* Имеется в виду фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино».

ями: *гармония* то насыщается сложными, неустойчивыми аккордами, в которых теряется ощущение тональности, то, напротив, превращается в жесткие, пустые кварто-квинтовые созвучия. Изысканнее становится вся *музыкальная ткань*, сложные переплетения голосов и ритмическая свобода напоминают творческие искания композиторов начала XX века (например, Скрябина).

Изменится и отношение ко всему «музыкальному пространству». В молодости Лист иногда наполнял его *количественно* — тогда упрек императора Иосифа II, обращенный однажды к Моцарту («слишком много нот»), можно было бы переадресовать Листу. В поздних пьесах, напротив, он вслушивается *в каждую ноту*, каждый интервал или аккорд, и даже паузы становятся *звучащей* тишиной (потом этот принцип станет главным в творчестве Веберна, композитора нововенской школы).

Огромное значение имеют *этюды* и многочисленные *фортепианные транскрипции* Листа. В этих блестящих фантазиях великий пианист открыл неведомые до него возможности инструмента. По выражению В. Стасова, *«для фортепиано стало возможно все»*. Лист мог заставить фортепиано звучать и *как оркестр*, переливающийся разными тембрами и разными динамическими оттенками, и как нежный *человеческий голос*. Без всякого сомнения, он обогатил фортепианную литературу и разнообразными *техническими приемами* — ведь до сих пор развитие техники профессиональных пианистов в музыкальных училищах и консерваториях немыслимо без изучения этюдов и виртуозных пьес выдающегося венгерского музыканта.

Ну а когда вам захочется просто помечтать — в безграничном фортепианном наследии Листа вы без труда найдете *красивые романтические пьесы*, которые по мелодизму и лирической утонченности ничуть не уступают произведениям Шопена или Шумана — как, например, знаменитый ноктюрн «Грезы любви».

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ

Стремление романтиков к созданию *программной* симфонической музыки проявлялось по-разному. Некоторые композиторы давали своим симфониям *заголовки*. В качестве примера можно привести «Итальянскую симфонию» Мендельсона или «Весеннюю симфонию» Шумана. В этих произведениях название подчеркивает общее настроение, характер музыки, но *форма* симфонии близка классической и обычно состоит из традиционных четырех частей.

Другие композиторы стремились сделать программу симфоний более подробной, опереться на определенный *литературный сюжет*. Яркие образцы — «Фантастическая симфония» Берлиоза и две симфонии Листа, «Фауст-симфония» и «Симфония к «Божественной комедии» Данте». В этом случае музыкальная форма определялась не привычными схемами, а логикой развития сюжета: в сочинении Берлиоза пять частей, а симфонии Листа трехчастны с введением хорового эпизода в финале.

Идея *слияния музыки и поэзии* в новом, синтетическом, жанре была Листу особенно близка: он говорил, что «шедевры музыки все больше будут впитывать в себя шедевры литературы». Наиболее полно композитор реализовал её в *одночастных произведениях для оркестра,* получивших название *симфонических поэм*. Этот термин Лист впервые применил в 1854 году к оркестровой увертюре «Тассо», подчеркнув близость содержания музыки *поэтическому прообразу* и, одновременно, *свободу формы*. А всего им создано тринадцать произведений в этом жанре на стихи Гёте, Шиллера, Гюго, Шекспира и других поэтов. Интересно, что одна из симфонических поэм, «Битва гуннов», написана по фреске немецкого художника Каульбаха, то есть навеяна впечатлениями от живописи.

Все симфонические поэмы Листа неповторимы по форме, ведь каждый раз фантазия автора опирается на разные

литературные источники. Чаще всего он стремится выразить музыкой развитие *главной поэтической идеи*, но иногда и *более подробно следует за сюжетом.* Строение симфонической поэмы может напоминать ее прообраз, симфонию, тогда использование контрастных тем заставит нас вспомнить о сонатной форме. Но чаще разделы симфонической поэмы гораздо *разнообразнее* по характеру музыки, чем в обычной симфонии, а *продолжительность и количество эпизодов* может быть совершенно различным. При этом темп, тональность, способы развития музыкальных тем могут неоднократно меняться на протяжении произведения.

Для придания *цельности* таким сочинениям Лист использовал принцип *монотематизма:* в некоторых его симфонических поэмах *все темы*, даже самые контрастные, представляют собой трансформации, *варианты первоначальной.* Так достигаются одновременно две цели — изменчивость, увлекательность развития и, вместе с тем, *музыкальное единство.*

«Мазепа». Симфоническая поэма «Мазепа» написана в 1851 году по одноименному стихотворению французского поэта Виктора Гюго и впервые исполнена в 1854 году в Веймаре под управлением автора.

Мазепа — гетман Украины и «отрицательный» персонаж русской истории, более известный нам по поэме Пушкина «Полтава», чем по сочинению Гюго. Стремясь к отделению Украины от России, Мазепа предал Петра I и, после поражения шведов в Полтавской битве в 1709 году, бежал в Турцию, где вскоре и умер в возрасте 65 лет.

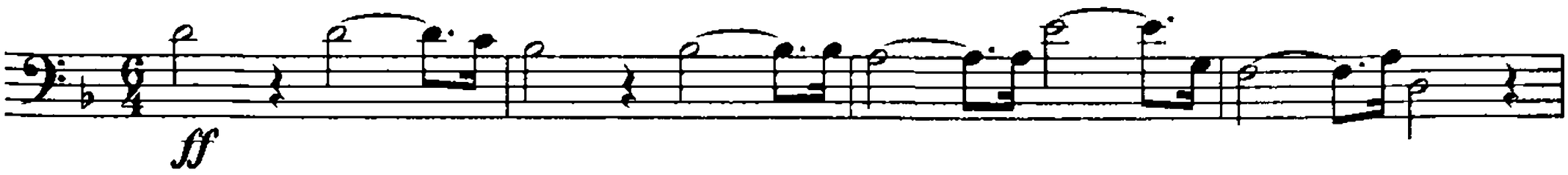
Однако начало биографии Мазепы, до его возвышения и сближения с русским царем, мало известно в России. В юности Мазепа находился на службе у одного из польских магнатов, соблазнил его дочь и за это был подвергнут страшному наказанию — привязан к необъезженному

скакуну и волоком отправлен в степи. Обезумевший конь тащил окровавленного всадника трое суток, после чего с хрипом скончался, а Мазепа выжил! Почти бездыханного, его подобрали украинские казаки и сделали своим вожаком.

Именно этот эпизод лег в основу поэмы Гюго и симфонической поэмы Листа. И поэта, и композитора волновала не политическая история, а эпизод невероятного мужества и силы воли, героического стремления избежать, казалось бы, неминуемой гибели. Мазепа их заинтересовал не как реальное историческое лицо, а как символ несокрушимости человеческого духа. (Точно так же Бородин, сочиняя оперу «Князь Игорь», нарисовал обобщенный положительный образ русского богатыря, притом что «подлинный», исторический князь Игорь отличался спесью и неуемным тщеславием.)

История юного Мазепы оживала под пером Листа трижды. Он написал два варианта этюда для фортепиано с таким названием, но наиболее яркой картина борьбы человека со смертью получилась в *симфонической поэме*.

Ее музыка захватывает слушателя с первых же мгновений: *первый раздел* написан в стиле *perpetuum mobile* (вечное движение). Сразу после резкого аккорда оркестра начинается непрерывный унисонный бег у струнных инструментов, изображающий скачку взбешенного коня. Постепенно нарастает громкость, повышается регистр, уплотняется оркестровая фактура за счет добавления сначала деревянных, а затем и медных духовых. Зловещий характер придают музыке повторяющиеся уменьшенные гармонии, неожиданные модуляции, «свистящие» флейтовые форшлаги. Это почти пляска смерти. Но на кульминации вступает *гордая тема основного героя* — главная и, по сути, единственная тема всего произведения:

52.

В своем первоначальном виде она прозвучит дважды — сначала мужественно и сурово у тромбонов и тубы, а при повторении —победно и торжествующе у труб. Мазепа не сдается, он бросает вызов судьбе. Однако возобновляется мучительная скачка, жестокое испытание еще не окончено.

Наконец, обессиленный конь вынужден притормозить свой бег. Во *втором разделе* поэмы нет устремленности вперед. Словно ветер в степи шелестит тремоло струнных; необычный исполнительский прием — постукивание древком смычка по струнам (col legno) — напоминает треск впивающейся в тело сухой колючей травы. Вновь звучит тема Мазепы, на этот раз почти обреченно и беспомощно. Однако герой пытается собрать последние силы — еще рано считать его погибшим! Он верит, что победит, поэтому повторное звучание главной темы обрело героические черты, она впервые звучит в мажоре. Обезумевший от запаха крови конь совершает новый рывок, но уже без прежней энергии — и, наконец, издыхает. Этот момент подчеркнут акцентированным уменьшенным септаккордом, после которого внезапно наступает *тишина*.

Третий раздел произведения показывает умение композитора передать сложнейшее психологическое состояние — тонкую грань между жизнью и небытием. Истерзанный и обессиленный, лежит Мазепа. Его покинули последние силы, а сознанию не удается пробиться к реальности. Обрывки его темы, поделившейся на короткие двух-трехзвучные мотивы — словно разрозненные туманные образы перед взором умирающего, которые никак не удается слить воедино. Однако все еще живая мысль постепенно собирает их: мощные унисоны низких струнных становятся увереннее. И вот — о чудо! Провидение посылает Мазепе спасение.

Звучат трубные сигналы, они становятся все ближе и сливаются в мажорные аккорды. Так начинается последний, *заключительный раздел* произведения, в котором горделивая тема Мазепы будет окружена радостными

танцевальными мотивами, напоминающими полонез. Завершается симфоническая поэма быстрой ликующей кодой.

Созданный Листом жанр симфонической поэмы почти сразу стал популярен в разных странах, хотя мог носить и другие названия. *Увертюра-фантазия* Чайковского «Ромео и Джульетта», «Испанское *каприччио*» и *музыкальная картина* для оркестра «Садко» Римского-Корсакова, *симфоническое скерцо* Дюка «Ученик чародея» — все это разновидности симфонической поэмы. Этот жанр станет одним из основных в творчестве выдающегося немецкого композитора Рихарда Штрауса.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ФЕРЕНЦА ЛИСТА

2 симфонии

13 симфонических поэм (кроме перечисленных также: «Что слышно на горе» по В. Гюго, «Тассо. Жалоба и триумф» по И. Гёте, «Идеалы» по Ф. Шиллеру, «От колыбели до могилы»)

3 траурные оды для оркестра

2 концерта, «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром

4 оратории, 3 мессы, кантаты, Реквием

Органная месса, прелюдия и фуга на тему BACH для органа

Свыше 70 песен и романсов

Для фортепиано:

Соната си минор, Фантазия-соната «По прочтении Данте»

Большие этюды по каприсам Паганини, 5 концертных этюдов, Этюды высшего исполнительского

мастерства (другое название — Этюды трансцендентного исполнения)

Большой концерт соло, Большой хроматический галоп

Бравурное аллегро, Бравурное рондо, Большой бравурный вальс

Испанская рапсодия, 19 Венгерских рапсодий (также — оркестровая версия, совместно с Ф. Доплером)

Циклы: **«Венгерские исторические портреты», «Альбом путешественника», «Годы странствий»** (в трех тетрадях), **«Поэтические и религиозные гармонии»**

Вальс-экспромт, 4 «Забытых вальса», 3 «Мефисто-вальса»

2 баллады, 2 легенды, 2 полонеза, экспромт, марши, вариации и др.

Произведения и переложения собственных сочинений в 4 руки

Свыше 500 переложений произведений других авторов, в том числе:

Фантазии на темы опер Моцарта («Дон Жуан»), **Беллини** («Норма», «Сомнамбула», «Пуритане»), **Доницетти** («Лючия ди Ламмермур», «Лукреция Борджа», «Дон Себастьян»), **Россини** («Вильгельм Телль»), **Верди** («Эрнани», «Риголетто», «Трубадур», «Аида»), **Мейербера** («Гугеноты», «Роберт-Дьявол», «Пророк», «Африканка»), **Гуно** («Фауст», «Ромео и Джульетта»), **Вебера** («Оберон», «Вольный стрелок»), **Вагнера** («Риенци», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Летучий Голландец», «Тристан и Изольда и др.), **Глинки** («Руслан и Людмила»).

Транскрипции и переложения оркестровых сочинений Бетховена (симфонии), **Вебера** («Юбилейная увертюра»), **Берлиоза** («Фантастическая симфония»), **Мендельсона** («Сон в летнюю ночь») и др.

Транскрипции и переложения вокальных сочинений («Реквием» Моцарта, циклы и отдельные песни Бет-

ховена, Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Россини, Доницетти, Алябьева, Булахова, Рубинштейна) и **камерно-инструментальной музыки** разных композиторов.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Биография молодого Листа во многом сходна с юными годами Моцарта. Что общего в биографиях этих композиторов заметили вы?

2. Как развивалась блестящая исполнительская карьера Листа? В чем слушатели видели его превосходство над другими пианистами своего времени?

3. Как вы считаете, исключительное *техническое мастерство* пианиста способствует его фортепианному *творчеству* или мешает? Обоснуйте свой ответ.

4. Прослушайте с преподавателем и обсудите одну из фортепианных транскрипций Листа и оригинал этого произведения. Что вам больше понравилось и почему? Как вы думаете, с какой целью Лист исполнял обработки чужих произведений?

5. Что такое симфоническая поэма? Каковы причины появления этого жанра, почему именно Лист стал его основоположником?

6. Каков вклад Листа в развитие венгерской музыкальной культуры? Каких других венгерских композиторов вы можете назвать?

НЕМЕЦКАЯ ОПЕРА

В эпоху классицизма большинство композиторов Германии сочиняли оперы *в итальянском стиле.*

Георг Фридрих Гендель, получивший в Италии прозвище «саксонский лев», по просьбе *английского* монарха основал в Лондоне *итальянский* театр (названный «Королевской Академией музыки»), для которого создал около сорока опер. Другой крупнейший немецкий оперный композитор XVIII века, *Иоганн Хассе*, — автор свыше пятидесяти творений на тексты Метастазио, с успехом исполнявшихся не только на его родине, но и *в Италии.*

При этом стереотипность сюжетов оперы-seria и условность ее музыки порождала стремление *обновить* оперный жанр сценически и музыкально.

Кристоф Виллибальд Глюк в реформаторских операх «Орфей и Эвридика» (1762) и «Альцеста» (1767) попытался искоренить напыщенность и холодную виртуозность, придав музыке драматическую выразительность, возвышенность, ясность и простоту. Однако обе оперы, поставленные в Вене, большого успеха у публики не имели. Это заставило композитора отправиться в Париж в надежде,

что в этом, втором по значению, музыкальном центре Европы особая «естественность» его музыки будет оценена по достоинству.

Премьера первой французской оперы Глюка «Ифигения в Авлиде» в 1774 году стала заметным явлением в художественной жизни Парижа, но ее признание было далеко не единодушным. Французское общество раскололось на два враждующих лагеря, один из которых поддержал начинания немецкого новатора, а другой остался приверженцем традиционной итальянской оперы. Для соперничества с Глюком был приглашен итальянец Никколо Пиччинни — и противоборство оперных партий стало настолько острым, что вошло в историю под названием «войны глюккистов и пиччиннистов». Несомненная победа Глюка (отчасти связанная с исключительно миролюбивым характером его соперника) ознаменовалась постановками его новых опер «Армида» (1777) и «Ифигения в Тавриде» (1779), после чего композитор вернулся в Вену и сделал немецкую версию своей последней оперы.

Всего в наследии Глюка 107 опер, большинство из которых написано в первый период творчества. В последние годы жизни он сосредоточился на вокальной лирике и церковной музыке, а опер не писал.

Вершиной развития жанра в XVIII столетии стали последние оперы *Моцарта*. В «Свадьбе Фигаро» (1786) композитор создал блестящую реалистическую комедию, в «Дон Жуане» (1787) соединил остроту комических ситуаций с небывалой драматической силой (жанр оперы необычен — по определению автора, это «веселая драма»), а в «Волшебной флейте» обратился к национальному жанру «зингшпиля»*, придав ему философскую глубину.

---

* Зингшпиль — разновидность немецкой комической оперы, возникшая в середине XVIII века и рассчитанная, главным образом, на невзыскательную публику небольших демократичных театров в го-

Но неслучайно Глюк искал понимания в Париже, а оперы Моцарта обрели подлинное признание не на родине, а в Праге: в Германии XVIII века практически не существовало общедоступных *национальных* театров. Поэтому вкусы основной части аудитории формировались под воздействием исключительно итальянского оперного искусства.

В 1777 году попытка создания *немецкого* оперного театра была предпринята *в Мангейме*, но в его репертуаре вскоре возобладали драматические спектакли. Примерно в это же время австрийский император Йозеф II решился «отменить» итальянскую оперу *в Вене*. Его затея занимала светскую публику лет пять-шесть, потом вызвала всеобщее разочарование и в 1787 году едва нарушенное равновесие было восстановлено в пользу итальянской оперы.

Единственная опера *Бетховена* «Фиделио» (1803—1814) отразила революционные бури прошедшей эпохи. По характеру музыки и сюжету она близка так называемым «операм спасения» — жанру, возникшему во Франции и воспевшему героическую борьбу против тирании. Музыкальный язык «Фиделио» опирается на законы классицизма, поэтому это сочинение можно считать своеобразным *завершением* «классицистского» этапа немецкой оперы.

Одной из первых попыток создания *романтической оперы* в Германии стала опера-сказка *Эрнста Теодора Ама-*

родских предместьях. Для зингшпиля характерны мелодическая простота, опора на несложные музыкальные формы типа куплетов, участие в сюжете персонажей «из народа» и включение в действие разговорных эпизодов. В конце столетия (особенно в творчестве Моцарта) зингшпиль обогатился формами традиционной оперы и стал включать в себя развернутые арии и ансамбли, а среди сюжетов начали преобладать сказочные. Первые композиторы-романтики (Вебер, Шуберт, Мендельсон) также писали зингшпили, которые часто напоминали не «настоящие» оперы, а драматические спектакли с музыкой. В середине XIX столетия на смену зингшпилю пришла *оперетта*.

дея Гофмана «Ундина» (1813). Гофман был не только изобретательным писателем, чьё творчество оказало влияние на умы целого поколения немецкой молодежи, но и талантливым музыкантом — дирижером, композитором, музыкальным критиком. Интересно, что одно из имен он взял себе уже в зрелом возрасте в честь Моцарта, взамен данного при рождении имени Вильгельм. Однако музыка Гофмана все же несравненно менее интересна, нежели его литературные сочинения, ей недостает своеобразия и оригинальности.

Первые действительно значительные успехи в развитии нового жанра связаны с именем *Карла Марии Вебера* (1786—1826). Его опера *«Вольный стрелок»* (1820) — яркий образец немецкого романтизма. Сюжет оперы основан на таинственной легенде о юноше, заключившем договор с дьяволом. Музыка произведения чрезвычайно разнообразна — в ней есть песенные лирические арии и выразительные, взволнованные речитативы; веселые народные хоры и завораживающие оркестровые эпизоды, главный из которых — зловещая сцена литья волшебных пуль и разгула дьявольских сил в финале второго действия.

Преодолевая огромное сопротивление, Вебер добился учреждения в Дрездене в 1817 году *национального оперного театра*. Композитор написал еще две оперы — «Эвриданта» (1823) и «Оберон» (1826), но ранняя смерть от туберкулеза прервала его увлеченную работу по созданию немецкой романтической оперы.

К сожалению, развить идеи Вебера долгое время было некому: в 1830-е годы появлялось немало опер, но все они были созданы второстепенными немецкими композиторами и очень быстро оказались прочно забыты.

Однако уже в начале 1840-х годов на оперной сцене появился композитор, который вскоре произвел настоящую музыкальную революцию. Его имя — *Рихард Вагнер*.

РИХАРД ВАГНЕР
1813–1883

Рихард Вагнер и Джузеппе Верди — два крупнейших оперных композитора XIX века. Оба писали почти исключительно оперы и даже родились в одном году. Но провидение заставило их идти разными путями. Если творчество Верди *завершало* большой этап развития итальянской оперы, то Вагнер своими зрелыми сочинениями *открывал* абсолютно новые горизонты. Если Верди стремился выразить новые идеи *традиционным* языком итальянской оперы, опираясь на привычные формы (в первую очередь — арии), то Вагнер упорно боролся за создание *нового* музыкального языка и новых форм. Оба композитора были негласными соперниками, хотя никогда не вступали ни на сцене, ни в прессе в открытое противоборство. Оба имели сколь горячих сторонников, столь же и яростных противников. И хотя в подобных творческих «сражениях» победи-

телей не бывает — справедливости ради нужно сказать, что Верди в двух последних операх все же испытал несомненное влияние творческих идей Вагнера.

Более того, творчество немецкого композитора оказало воздействие *на все дальнейшее развитие музыки*, в том числе XX века. Подробнее об этом мы расскажем в *конце* главы о композиторе, а в ее *начале* вы, возможно, заметили отсутствие эпиграфа. Это связано с тем, что высказывания о Вагнере других художников настолько различны, разброс мнений о его музыке столь широк, что многие суждения совершенно взаимоисключают друг друга и свести их к одной обобщающей фразе просто невозможно.

Судите сами:

«Эта музыка то нежнейшим, то самым резким образом выражает все, что есть самого сокровенного в сердце человека» (Бодлер);

«У него не было ни малейшего чувства жизни, никакого постижения души человеческой» (Стасов);

Вагнер «обладает той редкой напряженностью чувства, тем внутренним жаром, той мощью воли, той убежденностью, какие могут покорять, трогать и увлекать» (Берлиоз);

«Музыки, то есть искусства, служащего способом передачи настроения, нет и помина. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала так кратки, так загромождены усложнениями гармонии, оркестровкой, что их трудно заметить, а уж не то, чтобы быть зараженными ими» (Толстой);

«Он не был музыкантом по инстинкту. Он это доказал, сделав из музыки театральную риторику, выразительное средство, подкрепитель мимики» (Ницше);

«Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками» (Римский-Корсаков);

«Гений, следовавший по ложному пути» (Чайковский).

Редкостная разноголосица, не правда ли? Категоричность мнений и их полярность говорят о том, что истина, по всей вероятности, находится где-то посредине. Приходится вспомнить, что все новое поначалу кажется странным, нелепым или даже абсурдным в сравнении с привычным и хорошо знакомым, но затем, по прошествии времени, воспринимается как закономерный этап музыкального прогресса.

Итак, попробуем проследить судьбу творца, бросившего вызов музыкальным, театральным, а иногда и общественным устоям.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Театральное детство. Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге. Рано умершего отца он не помнил — его заменил отчим, поэт, художник и актер Дрезденского королевского театра Людвиг Гайер. Поэтому театральное закулисье — любимое место маленького Рихарда, откуда он завороженно следил за превращениями на сцене. В семь лет ему доверили изображать в спектакле бессловесного амура, затем появились и настоящие, хотя и совсем коротенькие, роли. А в девять Вагнер впервые услышал «Вольного стрелка» Вебера и сразу влюбился в эту оперу. Музыкально-театральным увлечениям способствовала вся атмосфера семьи — старший брат Вагнера посвятил себя сценической карьере, а сестры стали оперными певицами.

Как и все дети, в Дрездене Рихард посещал школу, жадно изучая литературу, древнегреческую мифологию и языки. А первые уроки игры на *фортепиано* он получил лишь в одиннадцать лет. Не удивительно, что среди его первых сочинений — *пьесы для театра*, от кукольной «рыцарской» драмы до настоящей трагедии «Лейбальд и Аделаида», написанной в подражание Шекспиру, но явно превзошедшей английского драматурга по количеству убийств на

одну пьесу (свыше сорока). Сам Вагнер позже иронически вспоминал, что для завершения трагедии ему пришлось несчастных «истребленных» вывести в конце пьесы в качестве призраков, поскольку живых персонажей почти не осталось.

Беспокойная юность. В 1828 году пятнадцатилетний Вагнер возвращается в *Лейпциг* и поступает в гимназию. Город Баха, Шумана, Мендельсона, в котором повсюду звучала музыка, ускорил осознание подлинного призвания Рихарда. Впервые услышанные симфонии Бетховена погрузили его в «лихорадочное состояние», а по выздоровлении Вагнер понял, что станет *музыкантом*. Он принялся за изучение теории композиции, вначале самостоятельно, затем под руководством дирижера Лейпцигского театра Генриха Дорна и кантора церкви св. Фомы Теодора Вейнлига. А в 1831 году Вагнер поступает вольнослушателем на музыкальный факультет университета.

Появляются и первые музыкальные сочинения – *соната* и другие пьесы *для фортепиано* и умопомрачительно сложная *оркестровая увертюра*, по сравнению с которой, как шутил композитор, Девятая симфония Бетховена казалась легкой сонатиной*. Первая *симфония* самого Вагнера была вполне удачной для молодого автора, но больше к этому жанру он обращаться не будет. Впечатления от постановки «Фауста» Гёте, в которой играла сестра Вагнера Розалия, отразились в создании музыки к этому спектаклю (позже будет написана еще и увертюра «Фауст»).

В 1833 году по приглашению брата Рихард отправился в Вюрцбург, где и началась его жизнь уже в качестве *профессионального* музыканта: он стал хормейстером в оперном театре и дирижером в «Обществе любителей музыки».

---

* Последняя, Девятая симфония Бетховена – одно их самых монументальных его произведений.

В Вюрцбурге написана *первая опера* композитора, *«Феи»* по сказке К. Гоцци. Увы, добиться ее постановки ни в этом небольшом городке, ни в Лейпциге или Дрездене, не удалось. Впервые она была поставлена только после смерти композитора.

Убожество провинциальной музыкальной жизни заставляло его несколько раз менять место жительства — три года (1834—1837) он прослужит музыкальным директором оперного театра в Магдебурге, где сочинит вторую оперу, *«Запрет любви»*, и женится на актрисе Минне Планер. Опера будет исполнена лишь один раз, после чего навсегда исчезнет со сцены; супруга будет сопровождать композитора значительно дольше (до 1858 года), но ее равнодушие к музыке не будет способствовать взаимопониманию в семье.

Всего два месяца Вагнер проработает в Кенигсберге, после чего крах городского театра и преследующие кредиторы заставят его переехать в Ригу*, где он проведет два года в качестве дирижера Немецкого театра, в котором, несмотря на название, будет руководить постановками итальянских и французских опер.

Постоянные материальные сложности и растущие долги вынудили чету Вагнеров покинуть и Ригу, на этот раз тайно, ночью и без паспортов. В 1839 году они пересекают прусскую границу и садятся на корабль в надежде достигнуть *Парижа*. Кто из начинающих музыкантов, поэтов, писателей или художников не мечтал стать знаменитым в этой художественной столице! Поход за славой предпринял и Вагнер. Разыгравшаяся морская буря принесла больше приключений, чем планировалось — вначале корабль бросил якорь у норвежских берегов, затем доплыл до Лон-

---

* Напомним, что Рига в то время входила в состав Российской Империи, и Вагнер, будучи тогда весьма демократических взглядов, всерьез опасался, что его могут «сослать в Сибирь», однако этого, к счастью, не случилось.

дона, и лишь через три недели, дав клятву никогда больше не ступать на борт корабля, Вагнер наконец оказался на французской земле.

Прошедшие годы дали ему опыт, знание театрального дела и ненависть к оперной рутине. Начатая в Риге третья опера, «*Риенци*», создавалась уже в расчете на вкусы парижан: это большая пятиактная опера на сюжет из римской истории XIV века, со множеством шествий, битв, пожаров и музыкой, *иногда* напоминающей будущего зрелого Вагнера.

Париж. Французская столица вначале встретила Рихарда благосклонно. Глава оперной школы Мейербер любезно снабдил его рекомендательными письмами, и Вагнер начал хлопотать о постановке «Запрета любви» в одном из парижских театров. Однако банкротство театра отодвинуло реализацию этого плана на неопределенный срок. Тогда Вагнер направился в «Гранд-опера», директор которой восхитился написанным композитором *либретто* к будущей опере «Летучий Голландец» и предложил... купить его, чтобы заказать музыку другому композитору. Униженный Вагнер был вынужден согласиться! Ведь имеющиеся средства таяли изо дня в день, и за снятую комнатку на четвертом этаже дома, в котором родился Мольер, платить было уже нечем. Приходилось выполнять и совсем уж рутинную работу — делать переложения чужих произведений.

Местью композитора «блестящей скуке Парижа» стали его газетные статьи. Подобно Шуману, Вагнер проявил себя одаренным публицистом. Один из рассказов, «Смерть в Париже», по его признанию, был полностью автобиографичен за исключением, разумеется, трагической развязки.

В Париже Вагнер оказался не победителем, а изгнанником. Но возможно, именно это (а не только впечатления от морского путешествия) и определило сюжет следующей оперы, в которой он предстал уже зрелым художником.

Обретение стиля. Средства, вырученные от журналистской работы и от оскорбительной продажи собственного либретто, позволили Рихарду уединиться в пригороде Парижа и на одном дыхании, всего за семь недель, сочинить оперу *«Летучий Голландец»* (1841), в которой сформировалась *главная идея* всего дальнейшего творчества композитора: *недостижимость идеала, раздвоенность человеческой сущности и роковая неизбежность земных искушений, встающих на пути к достижению высшей гармонии.* Впервые проявился в полную мощь и собственный *музыкальный стиль* Вагнера.

После этого он вновь обратил взор надежды на родину и отправил письма в несколько немецких театров с предложениями поставить свои оперы в Германии.

И долгожданное чудо свершилось! Его опера «Риенци» была принята к постановке в Дрездене.

Возвращение. В апреле 1842 года Рихард с супругой вернулся в Германию. Премьера «Риенци» в Дрездене прошла успешно, несмотря на чрезмерную продолжительность оперы (около шести часов) — ведь она вполне соответствовала вкусам и ожиданиям публики. А вот постановка «Летучего Голландца» (1843) вызвала вначале легкое недоумение, но красота музыки все же перевесила необычную для того времени стремительность развития сюжета и новизну музыкальных форм. Вагнер был назначен *королевским капельмейстером* — так тогда называлась должность дирижера придворного оперного театра. Помимо решения всех финансовых проблем, это открывало пути к реализации новых творческих замыслов.

Осенью 1845 года состоялась премьера новой оперы композитора *«Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге»*, а в 1848 году закончена опера *«Лоэнгрин»*. Оба сочинения опираются на средневековые легенды о рыцарях — носителях идеи духовной чистоты, чьи строгие нравственные

законы подвергаются испытанию соблазнами земной жизни.

Судьбы человечества волновали Вагнера не только в творческом плане, но и вполне практически: лишения, перенесенные в молодости, неприятие униженного положения художника в обществе, а также общение с русским анархистом Бакуниным привели композитора к участию в *политической борьбе* за установление демократического правительства в Саксонии. Он писал пламенные статьи, выступал на митингах и принял самое активное участие в Дрезденском восстании 1849 года. После разгрома восстания прусскими войсками Вагнер был объявлен *государственным преступником* и, преследуемый полицией, был вынужден бежать из города. Вначале он укрывается в Веймаре у Листа (знакомство с которым, переросшее в многолетнюю дружбу, состоялось еще в Париже), затем по поддельному паспорту, раздобытому венгерским музыкантом, перебирается в Париж, а оттуда — в *Швейцарию*. Начинается период изгнания, который позволит Вагнеру *осмыслить* задачи своего искусства, прежде чем приступить к созданию главных творений.

Вынужденная эмиграция. Творческий подъём. Новые жизненные бури. Поселившись в Цюрихе, Вагнер создает ряд больших *литературных работ*, посвященных проблемам творчества — «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма». В них композитор выступил с резкой критикой состояния оперного жанра и предложил своё понимание дальнейших путей развития оперы.

Чувство свободы, впервые овладевшее им в Швейцарии, породило новый грандиозный творческий замысел. Он задумал оперу «Смерть Зигфрида» о могучем герое, призванном освободить мир от власти золота, и начал писать либретто на основе древних скандинавских и немецких

сказаний о карликах-нибелунгах* (тексты для своих опер композитор всегда писал *самостоятельно*). Постепенно план нового сочинения расширялся: появилось желание рассказать о юности Зигфрида, затем о его родителях, и, наконец, предысторию всех событий — легенду о похищении золота со дна Рейна. В 1852 году завершено либретто *тетралогии* — небывалого *цикла из четырех опер* под общим названием *«Кольцо Нибелунга»*: за первой оперой, «Золото Рейна», должны были последовать связанные с ней единым сюжетом оперы «Валькирия», «Юный Зигфрид» и «Смерть Зигфрида». С огромным воодушевлением Вагнер приступил к созданию музыки — за два года была завершена первая опера, еще через два появилась вторая часть тетралогии. Начав третью оперу, получившую новое название «Зигфрид», композитор неожиданно прервал работу над произведением.

Творческая идиллия сменилась любовной драмой: композитором овладела пылкая страсть к *Матильде Везендонк*.

Матильда Везендонк

Коварство судьбы заключалось в том, что она была матерью троих детей и женой покровителя Вагнера, богатого коммерсанта, который специально для него выстроил близ Цюриха небольшую виллу, и благодаря поддержке которого Вагнер имел возможность спокойно творить. Это была абсолютно безнадежная страсть — ни Рихард, ни Матильда, мечтавшая ответить ему взаимностью, не могли предать Отто Везендонка, который так и не узнал о бурях

---

* На этих же легендах основана увлекательная философская сага Дж. Толкиена «Властелин колец».

в их сердцах. Памятником этой глубочайшей неразделенной любви, по словам композитора, стала опера *«Тристан и Изольда»* (1858), одно из самых великих произведений, воспевших сладкое и одновременно мучительно-опасное чувство, спасение от которого герои оперы находят только в смерти. «Черным флагом, который веет в последнем акте, накроюсь — и умру!» — восклицал автор.

Невыносимая внутренняя борьба между чувством к Матильде и долгом верности другу ускорили его отъезд из уютной Швейцарии. «Тристана» он заканчивал в самом мрачном расположении духа уже в Венеции, вглядываясь в темные воды ее каналов. Путь в Германию ему был закрыт. Он по-прежнему находился под подозрением полиции.

Вагнер предпринимает еще одну попытку завоевать *Париж*, в котором проведет более двух лет. В 1861 году его стараниями была устроена премьера «Тангейзера» в парижской «Гранд-опера». Однако ни перевод оперы на французский язык, ни введение в нее по требованию дирекции балетных сцен не предотвратили шумного скандала, устроенного в театре противниками композитора. Все три представления проходили под невероятный шум с применением специально изготовленных свистков! А дирижировал спектаклями не кто иной, как господин Дитш – то самое доверенное лицо, которому двадцать лет назад руководство парижской оперы поручило написать «Летучего Голландца» на купленное у Вагнера либретто.

С искренним энтузиазмом была встречена постановка «Лоэнгрина» в *Вене* (1861), однако премьера «Тристана и Изольды» там вообще не состоялась — после 77 репетиций (!) опера была признана «неисполнимой».

В 1862 году композитор получил, наконец, полную *амнистию* и вернулся в *Дрезден*. К этому времени публика почти забыла его: на концертах, где он исполнял фрагменты своих произведений, практически не было слушателей.

В России. Единственной отдушиной для Вагнера стала в это время поездка в *Россию* – в марте 1863 года по приглашению Филармонического общества он выступил в Петербурге в качестве дирижера. Несколько концертов в зале Дворянского собрания и в Большом театре прошли с оглушительными овациями и обнаружили у русских любителей музыки бóльшую чуткость к новизне, чем у немецких музыкантов. Более того, в России Вагнер нашел настоящих ценителей своего творчества — к ним принадлежал, в первую очередь, музыкальный критик и композитор А. Серов. Именно в России, а не на родине автора, впервые прозвучали некоторые фрагменты из тетралогии, в частности, знаменитый «Полет валькирий».

По достоинству были оценены и новации Вагнера в области управления оркестром. Он первым из дирижеров встал *лицом к оркестру*, а не к публике (вот уж действительно пощечина общественному вкусу, по парижским меркам!). Эффект еще больше усиливало то, что композитор дирижировал не по партитуре, а *наизусть**.

После трех концертов в Москве Вагнер был увенчан лавровым венком, а гонорары от русских гастролей позволили ему обставить по своему вкусу домик в окрестностях Вены и некоторое время пожить, не думая о хлебе насущном.

Но деньги таяли, оперы Вагнера не ставились, тетралогия оставалась незавершенной, а на переписку по поводу устройства концертов безрезультатно уходило все свободное время. Впору было вновь предаться отчаянию. В который раз круг замыкался в пошлые рамки финансовой зависимости от сильных мира сего.

---

* Дирижировать наизусть первым стал *Ганс фон Бюлов*, ученик Листа. Именно его можно назвать *первым в истории музыки дирижером*, то есть музыкантом, посвятившим себя всецело исполнению «чужих» произведений и сделавшим дирижирование своей *профессией*.

Людвиг II Баварский

Избавление. Лишь в 1864 году, незадолго до своего пятьдесят первого дня рожденья, Вагнер получил поистине небесный дар: руку помощи ему протянул молодой баварский король *Людвиг II*.

После знакомства с «Лоэнгрином» этот юный правитель одного из немецких княжеств стал горячим поклонником вагнеровской музыки. В ней романтически настроенный Людвиг услышал воплощение собственной мечты об идеальных мирах, устроенных вдали от суетной человеческой повседневности*. Он пригласил Вагнера в *Мюнхен*, уплатил все его долги, назначил

---

* Людвиг II Баварский (1845—1886) с детства рос в атмосфере театра, домашними представлениями в семье будущего монарха руководил знаменитый сказочник Ганс Христиан Андерсен. Получив блестящее образование, в восемнадцатилетнем возрасте Людвиг вступил на трон. В первые годы правления он предпринял попытки государственных реформ, встретившие сопротивление окружавших его министров. Убедившись в невозможности серьезных политических преобразований, он стал проводить бóльшую часть времени в сказочных замках, возведенных в труднодоступных горных районах Баварских Альп (самый известный — замок Нойшванштайн). Свою главную цель молодой монарх видел в «духовном возрождении народа» и поддержке искусства. Музыку Вагнера он называл «величайшим даром, который он может принести» своему народу, а себя считал в этом «скромным посредником». «Неразумная» трата огромных средств вызвала стремление объявить его безумцем, заключение об этом было подписано группой врачей, никто из которых не проводил медицинского освидетельствования. В результате государственного переворота Людвиг был арестован и полностью изолирован от общества. Погиб при невыясненных обстоятельствах (утонул или был утоплен в водах Штарнбергского озера близ Мюнхена).

ежегодное жалованье в 8000 гульденов, подарил роскошный дом и загородную виллу. Таким счастливым образом композитор был полностью освобожден от материальных забот.

По указанию Людвига возобновились постановки опер Вагнера, а в 1865 году он наконец увидел на мюнхенской сцене свою любимую оперу «Тристан и Изольда», блестяще исполненную под управлением Ганса фон Бюлова. Все четыре спектакля прошли с аншлагом — певцы пели с полной отдачей, композитор назвал исполнение «ни с чем не сравнимым подвигом».

Вернулся он и к мысли о завершении тетралогии.

Став фаворитом баварского монарха, Вагнер обрел множество завистников. Газетная травля вынудила его вновь искать приют вдали от родных мест. Он выбирает хорошо знакомую *Швейцарию*. Спутницей композитора до конца жизни становится Козима Лист, дочь великого пианиста и бывшая супруга Бюлова.

Завершение творческой миссии. Шесть лет, проведенные в Трибшене (недалеко от швейцарского города Люцерна), стали годами реализации самых заветных планов композитора. После создания оперы *«Нюрнбергские мейстерзингеры»* (премьера состоялась в Мюнхене в 1868 году) Вагнер вернулся к своему главному детищу — тетралогии «Кольцо Нибелунга». Работа над третьей оперой цикла, *«Зигфрид»* и его завершением, получившим название *«Гибель богов»*, шла одновременно.

В 1869 году у Рихарда и Козимы родился сын, которого назвали Зигфридом в честь главного героя тетралогии. Малышу посвящена светлая и нежная оркестровая пьеса «Зигфрид-идиллия», которая в качестве сюрприза была однажды исполнена под окнами Козимы.

Кроме сочинения музыки, Вагнера увлекала еще более дерзкая затея — впервые в мировой музыкальной практике

он задумал построить *театр для исполнения собственных опер*. Его строительство началось в *Байрейте*, небольшом городке на севере Баварии, куда Вагнер с семьей переехал в 1872 году, и потребовало огромных средств. Для сбора денег композитор предпринял концертное турне. Большую помощь оказал также преданный друг Ференц Лист и, конечно, король Людвиг.

Торжественное открытие театра состоялось в 1876 году. Этот *необычный театр* существует и поныне. Лишенный роскоши в отделке, он выстроен из дерева и обладает изумительной акустикой. По замыслу Вагнера зал устроен в виде амфитеатра, кресла каждого заднего ряда расположены между креслами переднего, чтобы любому слушателю было не только слышно, но и видно происходящее на сцене. Во время спектаклей в зале гасили свет, и все присутствующие могли, не отвлекаясь, отдаться магии искусства. Сейчас эта практика стала повсеместной, но впервые это произошло именно в Байрейте. Еще одно нововведение — загадочное звучание оркестра, спрятанного глубоко под сцену, что создавало мягкое рассеянное звучание и позволяло достичь баланса между оркестровыми и вокальными партиями. К тому же невидимый оркестр не отвлекал от *восприятия действия* — на достижение этой цели и направлены все новации.

Праздник открытия театра был для Вагнера вдвойне радостным событием: впервые он сам и множество гостей со всего мира могли услышать *целиком*

Байрейтский театр
С акварели современника, 1876 г.

«Кольцо Нибелунга». Премьерные спектакли необыкновенной «одиссеи» из четырех опер были впервые показаны в Байрейте 13, 14, 16 и 17 августа 1876 года под управлением Ганса Рихтера, а затем весь цикл был дважды повторен. Грандиозный оперный фестиваль вызвал большой ажиотаж: в зале присутствовали монархи, от германского императора Вильгельма I до императора Бразилии (Людвиг Баварский пожелал посетить инкогнито лишь генеральные репетиции), и музыканты из разных стран, среди которых Лист, Сен-Санс, Брукнер, Григ, Кюи, А. Рубинштейн и другие. Приехал на премьеру и Чайковский, который был поражен силой духа Вагнера, сумевшего «привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека». Разумеется, творческие воззрения Вагнера не всегда совпадали с представлениями других музыкантов, поэтому «Кольцо Нибелунга» вызвало (и вызывает по сей день) множество споров. Одно несомненно — труд, которому Вагнер посвятил четверть века, открыл совершенно новую страницу в истории музыки.

Последним творением композитора стала опера-мистерия *«Парсифаль»* (1882), которую можно считать вершиной его духовных поисков. Вновь возвращаясь к сюжету о рыцарях Грааля, хранителях мистической чаши, в которую, по преданию, стекала кровь Христа*, Вагнер создает глубокую музыкальную притчу о противостоянии земного и божественного, о вечной внутренней борьбе в душе человека. Волнующая музыка мощным эмоциональным напряжением буквально заставляет слушателя пережить весь путь нравственного и духовного становления главного героя и достичь почти религиозного просветления в финале магического пятичасового действа.

---

* Парсифаль, по легенде, — отец Лоэнгрина, «простак, чистый сердцем», которому суждено обрести святость через сострадание.

С высоты «Парсифаля» Вагнер мог оглянуться на пройденный путь и признать, что его творческая миссия выполнена полностью — ему удалось многогранно реализовать свой талант оперного драматурга, создать неповторимый музыкальный стиль и построить в Байрейте настоящий храм своего искусства. Он мечтал быть глашатаем абсолютных истин, но, как всякому человеку, ему удалось поставить больше вопросов, чем дать ответов на них — в этом, наверное, и состоит задача каждого художника.

Рихард Вагнер

Карандашный рисунок с портрета Ф. Ленбаха

Рихард Вагнер умер в Венеции, самом «театральном» из всех городов, чьи здания кажутся диковинными декорациями, плывущими по векам истории. Это произошло внезапно, 13 февраля 1883 года.

Под звуки траурного марша из «Гибели богов» он был похоронен в Байрейте, под обычной сероватой плитой без всякой надписи — такова была его воля.

ОПЕРНАЯ РЕФОРМА

Вагнер — композитор-новатор. Основательно изучив положение оперного дела в Германии и за ее пределами, он пришел к мысли о необходимости *обновления оперы*. Свои взгляды он изложил в ряде статей и теоретических работ, посвященных исследованию сущности искусства вообще и, более подробно, — музыки. Главные идеи композитора заключаются в следующем:

1. По мнению Вагнера, современная ему опера (имелись в виду, в первую очередь, произведения 1830—40-х годов) находится в состоянии *упадка*, поскольку ее главной задачей стало развлечение скучающей публики. Соответственно, оперных композиторов больше волнует погоня за успехом и сенсацией, чем удовлетворение «запросов души» и выражение волнующих человечество проблем. Одной из причин этого Вагнер считал *отрыв музыки от других видов искусств* и все бóльшее превращение ее «в комбинации звуков», хитроумную звуковую игру, лишенную смысла. Утраченное единство композитор видел лишь в древнегреческой трагедии. Поэтому он страстно призывал к *синтезу, слиянию музыки и драмы (которая, в свою очередь, объединяла на сцене поэзию, живопись, скульптуру, архитектуру и актерскую игру)*. Идея, как мы видим, не нова — предшественники Вагнера на оперном поприще не раз предпринимали попытки это сделать, начиная с момента зарождения оперы. Однако композитор предлагал свои рецепты по созданию «произведения будущего».

2. *Основой музыкальной драмы*, по его мысли, *не могут быть современные сюжеты*, поскольку человек видит вокруг лишь случайное и второстепенное, не понимает связи явлений и их причину. Подлинный смысл истории, считал Вагнер, запечатлен в *древних мифах*, поэтому именно они должны стать источником оперных либретто. «Несравненно в мифе то, что он во всякое время остается правдивым, а его содержание — при наибольшей краткости — неисчерпаемым», — писал композитор в работе «Опера и драма». К тому же мифы, то есть легенды и сказания разных народов, позволят композитору выразить *национальное своеобразие*.

3. *Неослабевающий интерес* вдумчивого и серьезного слушателя может поддерживаться лишь *непрерывностью* развития идеи, поэтому композитор призывал к преодолению формального членения оперных произведений на

акты, арии, речитативы и другие отдельные элементы и к созданию так называемой *«бесконечной мелодии»*, под которой он понимал не мелодию в обычном смысле, а сплошной, непрерывный поток музыки.

4. Ведущую роль в воплощении *психологической жизни* героев Вагнер отводил *оркестру*, который должен не просто аккомпанировать вокальным партиям, а передавать всю *внутреннюю противоречивость мыслей и чувств* персонажей, в том числе раскрывать слушателям и то, что сценические герои не могут сказать словами (например, предчувствия, подсознательные стремления и т.д.). Вокальные же партии композитор считал лишь частью единого музыкального целого, поэтому смело экспериментировал с музыкальной фактурой, переплетая вокальные и оркестровые голоса (и создавая этим невиданные ранее трудности для певцов).

5. Основными «строительными элементами» своих музыкальных драм Вагнер сделал *лейтмотивы* — короткие музыкальные темы, которые выражали не только изменчивые чувства героев, их помыслы, но и могли становиться *символами* идей, понятий и даже различных предметов. В поздних операх количество лейтмотивов достигает нескольких десятков, они звучат в вокальных и инструментальных партиях, одновременно или поочередно, напоминают о пережитом или предвосхищают события. Единственный (и существенный!) недостаток этой сложной системы заключается в том, что *для понимания роли каждой из этих коротеньких тем* и наблюдения за их повторениями и трансформациями *нужно знать, лучше заранее, что же они обозначают.* Если вы прослушаете оперу несколько раз, вы, конечно, постепенно осознаете значение каждой из тем. В противном случае для точного понимания замысла автора не помешает заблаговременно выучить их наизусть, иначе «подсознательная» жизнь персонажей останется загадкой не только для них, но и для вас.

6. И последнее: Вагнер постепенно *удалял* из своих опер все, что помешало бы восприятию действия и сделало бы невозможным понимание слушателем текста, то есть *сложные вокальные ансамбли и полифонические хоры.* (Это его начинание вряд ли вызовет нарекания — думается, многие из нас не раз недоумевали, что же произносят певцы во многих оперных финалах, когда они *одновременно* исполняют *разные*, несовпадающие по времени, слова.)

Совершенно очевидна нестандартность мышления композитора и действительная новизна многих его идей. Все они вызревали не только в теоретических литературных трудах, но и в живой практике сочинения, некоторые обернулись недостатками или обеднением палитры выразительных средств. Однако вся прелесть художественного творчества заключается в его неповторимости и индивидуальности, поэтому мы не можем отказывать Вагнеру ни в праве на поиск, ни в праве на ошибку. Каждый из нас может либо принять его творческие начинания и полюбить его музыку, либо отвергнуть ее. Но для этого вначале ее нужно основательно изучить.

Идейная и философская сторона творчества Вагнера глубока и противоречива, ее подробный анализ был бы слишком поверхностным без подробного знакомства с произведениями композитора.

Мы же, из-за грандиозности вагнеровских творений, можем позволить себе лишь краткое знакомство с некоторыми из них.

«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ» (*«Моряк-скиталец»*)

С легендой о корабле-призраке с черными мачтами и кроваво-красными парусами Вагнер впервые познакомился в Риге, читая новеллу Гейне. Особенно ярко предание

ожило в его воображении во время морского путешествия во Францию.

Сюжет оперы – это история заколдованного корабля, с незапамятных времен обреченного носиться по бушующим волнам. Никакая буря не топит его, нигде не ждет тихая гавань. Его капитану, Голландцу, лишь раз в семь лет дозволено спуститься на берег, и только верная женская любовь может спасти его от вечных скитаний.

Дочь норвежского моряка Сента ко всему безучастна: она не спускает глаз с загадочного портрета капитана в старинном костюме, неведомо как оказавшегося в ее доме, и мечтает избавить страдальца от проклятия. Своему жениху Эрику она позволяет любить себя, но не может ответить ему взаимностью. Однажды Эрику привиделся сон, будто Сента уходит с моряком, похожим на незнакомца с портрета. Что это – странная фантазия или пророчество?

И вот судьба приводит корабль-призрак в бухту, где живет Даланд, отец Сенты. С первого же взгляда на вошедшего гостя Сента узнает капитана таинственного судна и понимает, что ждала его всю жизнь. Она готова стать женой Голландца и остаться ему верной до конца. Грустно прощается Сента с Эриком; чем она может ответить на его укоры? Разговор случайно слышит Голландец – ему кажется, что, изменив Эрику, Сента изменит и ему. Не говоря ни слова, капитан возвращается к кораблю, и ветер вновь наполняет паруса. Оставшись одна, обезумевшая от горя Сента взбегает на скалу и бросается в море, вслед своей единственной любви. Разыгравшаяся буря топит призрачный корабль, его команда обретает желанный покой.

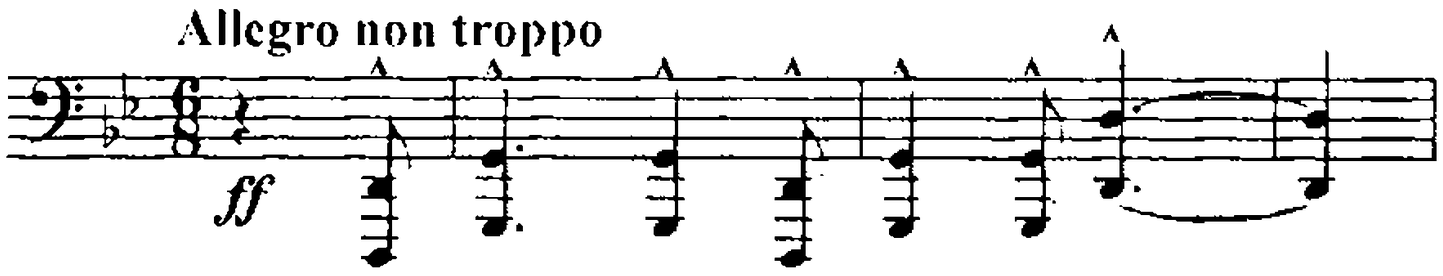
Эта мрачная история полна загадок. Какой смысл хотел вложить в нее композитор? Может быть, это трагедия неве-

рия — одной из причин всеобщей разобщенности? Почему Голландец в чистой, открытой душе Сенты не смог разглядеть ее искреннюю любовь? Или он ищет другого, вечного покоя, который возможен лишь за пределами земного существования? И почему лишь невинная жертва способна принести искупление? (Кто из нас может ответить на эти вопросы?)

Свою оперу Вагнер назвал *«драматической балладой»*. В ней еще сохраняются традиционные оперные формы (арии, дуэты, хоры), но явственно ощущается стремление к их слиянию в большие, непрерывно следующие одна за другой сцены. Более того, хотя она формально делится на три акта, композитор мечтал поставить оперу *без антрактов, как единое динамичное целое.* Впервые реализовать этот план композитора удалось лишь в 1901 году*.

Центральный номер оперы — *баллада Сенты из второго действия*, с которой, по признанию автора, и началось создание произведения. В ней заключены *все музыкальные символы*, на которых будет построена драматургия оперы. Первый из них — *лейтмотив корабля-призрака*, состоящий из призывных восходящих кварт и квинт:

53.

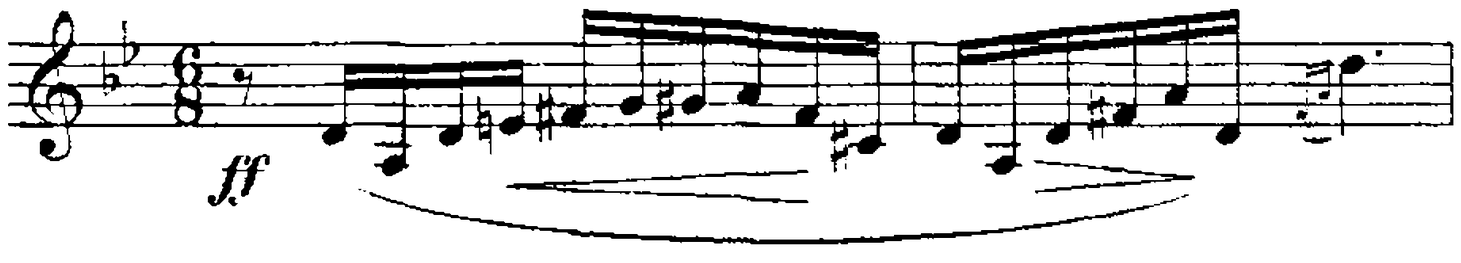


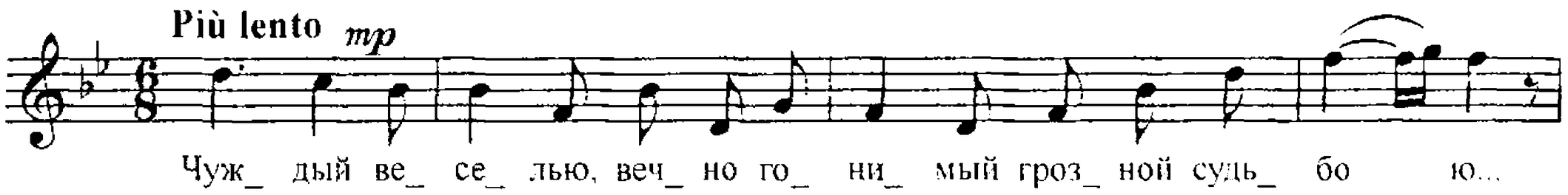
Эти решительные интонации будут звучать в начале каждого куплета баллады, а в увертюре и в третьем действии оперы акустическая «пустота» кварто-квинтовых мотивов станет словно роковым зовом, исторгнутым из сливающейся с горизонтом морской пучины.

---

* Постановка, осуществленная в 1998 году петербургским Мариинским театром под руководством Валерия Гергиева, также опирается на идею непрерывности действия, спектакль идет на одном дыхании, без перерывов.

Вторая короткая тема – *лейтмотив моря*, передающий образ вечно изменчивой и грозной стихии:

54.

Решительным возгласам запева, повествующего о трагической судьбе Голландца, отвечает лирическая мелодия, которую можно назвать *темой любви:*

55.

После гибели Сенты, в финале оперы, она торжественно-ликующе возвестит о воссоединении душ влюбленных на небесах и станет, таким образом, олицетворением *спасения*, избавления от груза неразрешимых земных проблем.

Все основные темы баллады Сенты использованы Вагнером в великолепной *увертюре*, красочно передающей образ морской бури. В воображении слушателя оживет мелькающий среди волн силуэт таинственного корабля, и нежный голос гобоя пропоет светлую мелодию любви. Увертюру Вагнер сочинил через два месяца после завершения оперы. В ней он *симфонически обобщил* все события произведения, то есть дал краткое, ёмкое и выразительное изложение основных идей музыкальной драмы.

В России «Летучий Голландец» (или, как тогда было принято называть оперу, «Моряк-скиталец») был впервые поставлен в Петербурге в 1898 году на сцене Мариинского театра.

«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»

Эта опера, по нашему мнению, — абсолютный шедевр. Глубина личных переживаний и свобода в период ее создания от теоретических изысканий (то есть от логических, заранее продуманных рациональных схем) привели к созданию грандиозной и вдохновенной поэмы о любви, сметающей на своем пути все преграды и готовой принести в жертву даже жизни влюбленных.

Старинная кельтская* легенда о Тристане и Изольде была известна во многих странах Европы. В XII—XIII веках появились ее первые литературные обработки — романы странствующих французских и немецких поэтов. Упоминается она и в широко известной эпопее английского писателя XV века Томаса Мэлори «Смерть Артура», ставшей своеобразной энциклопедией рыцарских преданий. Вагнер познакомился с ней по произведениям Готфрида Страсбургского, немецкого миннезингера** начала XIII века.

Красивая романтическая легенда полна выразительных деталей, в ее сюжете переплетаются любовь и ненависть, благородство и предательство, счастливые совпадения и трагическая, роковая предопределенность.

*Красавица Бланшефлер, сестра Марка, короля Корнуэльса***, скончалась от тоски по погибшему в сражении мужу в день рождения сына, которому она успела дать*

---

* Кельты — племена, жившие в I тысячелетии до нашей эры на территории современной Европы. После ее завоевания римлянами сохранились, главным образом, в Ирландии. Именно в этой стране и появилось предание о любви Тристана и Изольды.

** Миннезингеры (в переводе с немецкого «певцы любви») — поэты средневековой Германии, создавшие множество прекрасных образцов рыцарской любовной лирики. Их искусству посвящена опера Вагнера «Тангейзер».

*** В настоящее время — графство на юго-западе Великобритании.

имя — Тристан, означавшее «рожденный в печали». Марк воспитал сироту как собственного ребенка. Повзрослев, Тристан превратился в настоящего рыцаря, владеющего копьем и мечом, помогающего слабым и ненавидящего всякое вероломство. К тому же он обучился пению и игре на арфе.

Давним врагом Корнуэльса была Ирландия, собиравшая ежегодную дань и опустошавшая земли короля Марка. Судьбу противостояния можно было решить единоборством двух самых смелых воинов, но никто из его приближенных не решался вступить в поединок с захватчиками. Вызов принял Тристан — на отдаленном острове он победил ирландского силача Морольда и, истекая кровью, вернулся в королевский дворец. Однако его рана оказалась настолько опасной, что никто из лекарей не знал, как ему помочь. Тогда король Марк, поддавшись уговорам Тристана, решил вверить судьбу племянника Провидению: его смертельно бледное тело поместили в ладью без весел и пустили в плавание. Через семь дней лодка прибилась к ирландским берегам, где госпожой была белокурая Изольда, невеста убитого Тристаном Морольда. Сведущая в целебных зельях, она вылечила Тристана, не узнав в нем убийцу своего жениха. Тристан же, поправившись, бежал.

Все в царстве короля Марка были рады его счастливому возвращению, кроме четырех завистливых баронов. Опасаясь возвышения Тристана, они стали требовать от короля, чтобы он взял в жены какую-нибудь принцессу и возымел законных наследников. В это время пролетавшие ласточки уронили золотой волос, сиявший, как солнечный луч. И Марк вынес решение — его супругой станет та, которой принадлежит этот волос. Улыбнулся Тристан — только он знал, где искать златовласую красавицу.

И вот он вновь отправился в опасное путешествие в Ирландию. Там он узнал, что королевский замок подвергается набегам свирепого дракона и что король Ирландии

пообещал отдать свою дочь, прекрасную Изольду, в жены избавителю. Тристан убивает чудовище, но, отравленный ядом дракона, падает без чувств. И вот, уже во второй раз, Изольда спасает его от смерти. Увидев окровавленный клинок Тристана, она с ужасом замечает, что зазубрина на клинке той же формы, что и осколок, застрявший после поединка в черепе Морольда. Убийца жениха лежит беспомощно пред нею! В гневе Изольда поднимает меч, но ее останавливают слова Тристана. Да, красавица имеет право на его жизнь, поскольку дважды спасла его от смерти, но теперь он пришел, чтобы сделать ее королевой Корнуэльса — только так между двумя народами воцарится мир. Изольда подчинилась, но печально было у нее на душе — красавец Тристан добыл ее, чтобы отдать, как рабыню, другому! Она спасла его, чтобы он ею пренебрег!

И вот верный своему слову Тристан снова на корабле — он везет повелителю златовласую красавицу. Мать Изольды снабдила ее любовным напитком — испив его вместе с королем Марком, Изольда полюбит правителя и сможет забыть Тристана. Однажды, во время страшной жары, Тристан, в надежде утолить жажду и утешить Изольду, нашел в трюме кувшин с вином и, наполнив кубок, вкусил вина сам и предложил Изольде. Ее верная служанка, Брангена, с ужасом поняла, что испили они жгучую страсть и что ждет их бесконечная тоска и смерть. Отныне все их мысли и все их желания будут связаны только друг с другом, и никогда им не будет радости без горя.

Король Марк нежно полюбил Изольду, и стала она королевой, не упуская случая тайно увидеть Тристана. Вскоре любовь Изольды к Тристану стала для всех очевидной, кроме короля Марка — не станет же он подозревать сына! И вновь завистники старались смутить спокойствие правителя, нашептывая об измене, а однажды им удалось устроить засаду для влюбленных. Уличенный, признался во

всем Тристан и бросился в ноги королю. Ошеломленный предательством Марк велит казнить прелюбодеев.

Но Бог помогает влюбленным бежать. Они находят приют в лесной чаще. Словно преследуемые звери, ежедневно меняют они место ночлега, и Тристана мучит содеянное — как жестоко отплатил он королю за счастливые детские годы! Однажды, проснувшись, он обнаружил на месте своего меча меч короля Марка. И понял Тристан, что их убежище раскрыто, но Марк пощадил их из благородства. Раскаяние заставляет влюбленных принять трудное решение: они навечно сохранят свою любовь, но Изольда вернется к законному супругу.

Тристан же направился в Уэльс, где новыми подвигами завоевал славу и уважение. Добрый герцог Жилен, видя грусть в его глазах, подарил ему волшебную собачку Пти-Крю, на шее которой висела погремушка, способная веселым звоном утешить любое горе. А Тристан через доверенных людей переслал собачку Изольде, чтобы забавная зверушка развеяла грустные мысли его избранницы. Но Изольда не могла не страдать, пока страдает Тристан. Она отвязала погремушку и бросила ее в море.

Мука разлуки влекла Тристана все дальше и дальше. В Бретани он обрел нового друга, Каэрдина, который принялся сватать ему свою сестру, белорукую Изольду. Усмехнулся Тристан, услышав знакомое имя, но отверг предложение — в далекой стране осталась та, что хранит ему верность. И разбилось сердце белорукой Изольды. Любовь ее от сердечных мук стала хуже ненависти.*

Тристан же понял, что лучше умереть сразу, чем умирать каждый день, и стал искать все бóльших опасностей, и был ранен однажды отравленным копьем. Никто не смог распознать яда, знахари же поведали, что жить ему осталось сорок дней. И нестерпимо захотелось Тристану

---

* Провинция на западе Франции.

в последний раз увидеть свою единственную избранницу — Изольду белокурую. Он просит снарядить корабль и снабдить его двумя парусами, белым и черным. Если королева Изольда взойдет на корабль — Тристан издали увидит белый парус. В случае, если корабль вернется ни с чем, пусть будет поднят парус черный, и Тристан не станет пытаться удерживать жизнь.

Увидев привезенный посланцами перстень Тристана, Изольда изменилась в лице, сердце ее задрожало, и, ничего не сказав королю Марку, она взошла на корабль. Да позволит Господь вновь увидеть Тристана! Однако разыгравшаяся буря много дней носила корабль по высоким клокочущим волнам.

Тристан ежедневно посылал дозорщика на берег — но корабля все не было. Силы его таяли, но он был жив, потому что верил. И вот, на сороковой день, попутный ветер наконец пригнал желанный корабль с белоснежным парусом к бретонскому берегу. Но та, другая, отвергнутая Тристаном, притворно ухаживавшая за больным, подошла к его ложу и сказала, что судно приближается, и что парус на нем чернее ночи. Тогда силы покинули Тристана вместе с последней надеждой, и он умер. Сойдя на берег, белокурая Изольда услышала погребальный звон, и красота ее стала словно из мрамора. Взойдя на ложе Тристана, она поцеловала его в уста, легла рядом с возлюбленным и умерла от горя.

Король Марк, узнав о происшедшем, перевез тела в Корнуэльс и похоронил в одной часовне. На могиле вырос терновник; трижды люди срезали его, но он вырастал снова.

Таково содержание поэтичной и грустной легенды*. Сочиняя либретто, Вагнер опустил большинство подроб-

*Ее краткое изложение дано по изданию: Б е д ь е Ж. Тристан и Изольда. М.: Аргус, 1993.

ностей и сократил до минимума число действующих лиц: кроме главных героев, среди персонажей оперы мы увидим лишь короля Марка, его придворного Мелота, верного друга Тристана Курвенала и служанку Изольды, Брангену. Композитор изменил и *главную причину* событий: в его опере Тристан и Изольда полюбили друг друга *с первого взгляда*, но долг верности королю Марку заставил Тристана скрывать свои чувства. Оскорбленная его холодностью, Изольда велит Брангене приготовить *смертельный кубок* и преподносит его Тристану «в знак примирения», а затем пьет из него же сама. Но верная служанка не в силах отравить госпожу, она добавляет в вино, вместо яда, *любовный напиток* — и долго скрываемая страсть вырывается наружу. Отныне весь окружающий мир перестает существовать для влюбленных.

Сохранив лишь основные контуры легенды, композитор концентрирует все внимание *на переживаниях героев*, на их *психологической драме*, ярко воссоздавая все оттенки пылающих в их сердцах чувств.

Драматургия оперы совершенно необычна — в ней практически *нет сценического действия:* о предыстории событий, поездке Тристана в Ирландию, мы узнаём из рассказа Изольды в начале оперы; «разоблачению» преступной любви посвящен сравнительно небольшой эпизод в конце второго действия, во время которого Мелот наносит Тристану смертельную рану. А вот двое влюбленных с самого начала оперы и до трагической развязки находятся (вместе или поодиночке) *все время на сцене.* В центре же оперы помещен, возможно, *самый впечатляющий любовный дуэт за всю историю жанра:* продолжительностью около часа, он является потрясающим гимном любви — мучительной страсти, не подвластной рассудку и разрушающей рамки обыденной жизни. Презрев все условности, любящие устремляются навстречу друг другу, понимая, что единственную возможность полного слияния им подарит

только смерть. Они проклинают День, холодным светом убивающий их идеальный мир, и прославляют Ночь, надежно укрывающую их от жестоких и мстительных взоров.

Ночь и Смерть как избавление — отголосок философии А. Шопенгауэра, близкой воззрениям Вагнера. «Смерть после жизни — как тихая гавань после бурного плавания», — говорил философ. Но не стоит переоценивать его влияние на мировоззрение композитора. Оно опровергается музыкой оперы и заставляет вспомнить слова древнегреческого мыслителя Платона, утверждавшего, что «крылатые души растут от влюбленности». «Тристан и Изольда» Вагнера — восторженное приношение самому прекрасному из чувств. И даже в заключительном эпизоде оперы, сцене смерти Изольды, мы услышим не траурный марш, а экстатическое прославление великой силы любви.

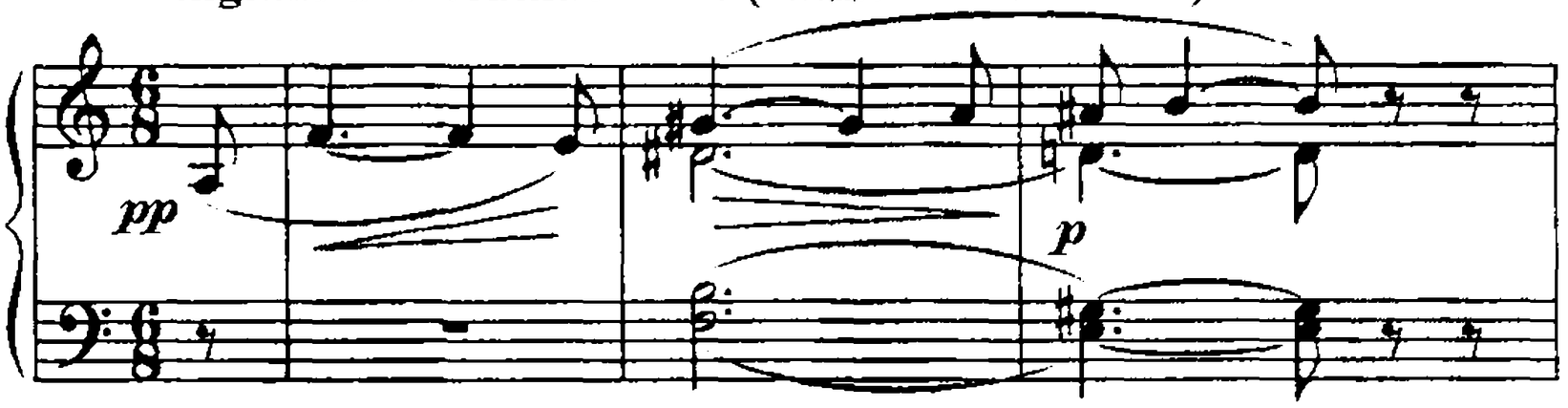
Форма оперы и ее музыкальный язык поистине уникальны во всей романтической музыкальной литературе. Произведение состоит из больших сцен, не имеющих ни четко обозначенных границ, ни внутреннего деления на отдельные номера. Такое развитие называется *сквозным*, музыка течет без остановок и сценических пауз. Вокальные партии сочетают в себе *одновременно* напевность и речитативность: слияние этих качеств приводит к особой *мелодекламации*, когда естественность речевых интонаций усиливается экспрессивностью интонаций музыкальных. Принципиально новая роль принадлежит *оркестру*: в нем звучит множество лейтмотивов, воплощающих изменчивые и разнообразные душевные движения, а сочетание богатой оттенками оркестровой ткани с певческими голосами больше напоминает *вокально-симфоническую поэму*, где все партии являются частью общего, синтетического музыкального целого. Как справедливо заметил Б. Левик, «понятие *«пение с аккомпанементом» абсолютно упразднено*, голоса певцов неотделимы от оркестрового звучания и являются частью общего симфонического развития».

И, наконец, одно из самых главных выразительных средств оперы – ее неповторимый *гармонический язык.* Стремясь к повышенной эмоциональности, особой *напряженности*, композитор предельно обостряет аккордовую ткань путем *альтераций* (повышения и понижения неустойчивых ступеней в аккордах), а для усиления текучести, *непрерывности* он *избегает устойчивости*, максимально оттягивая моменты возникновения тоники. Сложные «томительные» аккорды переходят один в другой при помощи «ложных разрешений» (эллипсисов), секвенций и модуляций, создавая ощущение непрерывно меняющейся, неуловимой тональности. Именно постоянную аккордовую неустойчивость можно считать главной составной частью вагнеровской «бесконечной мелодии».

Оркестровое вступление к опере часто исполняется вместе с заключительным эпизодом смерти Изольды как отдельная симфоническая поэма. Оно в полной мере передает *эмоциональную атмосферу* произведения и является *основой его дальнейшего музыкального развития.*

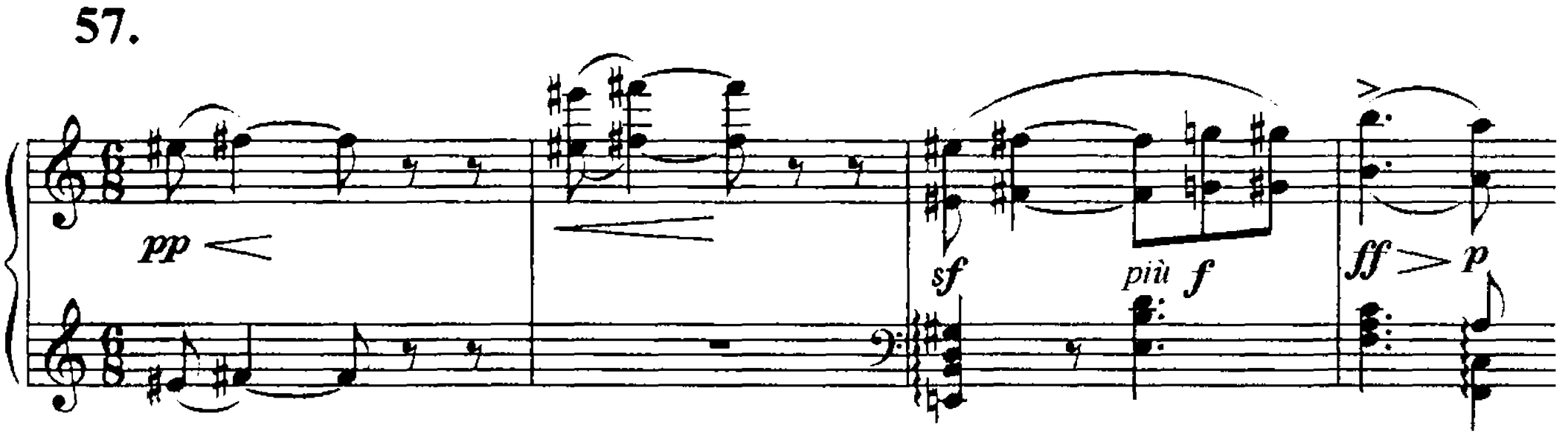
Самую *первую, короткую, но чрезвычайно выразительную тему*, состоящую из двух неустойчивых аккордов (альтерированной двойной доминанты и доминантсептаккорда) и двух хроматических мелодических линий (у виолончелей и гобоя), обычно называют *«лейтмотивом томления»*. Он стал символом не только этой оперы, но и всей музыки Вагнера, а первый из аккордов получил название *«тристан-аккорда»*:

56.

Langsam und schmachtend (Медленно и томно)

Лейтмотив томления будет неоднократно звучать в разных эпизодах оперы, обновляясь гармонически, меняя тембровую окраску, темп, эмоциональный характер и тем самым передавая тонкие градации в изменении психологического состояния героев.

Его первоначальный смысл — предчувствие любви. После четырехкратного проведения в начале вступления из него выделится *восходящая секундовая интонация* (такты 14—15), которая, как окажется, обладает огромной внутренней энергией — всего за четыре такта динамика увеличится от пианиссимо до мощного фортиссимо:

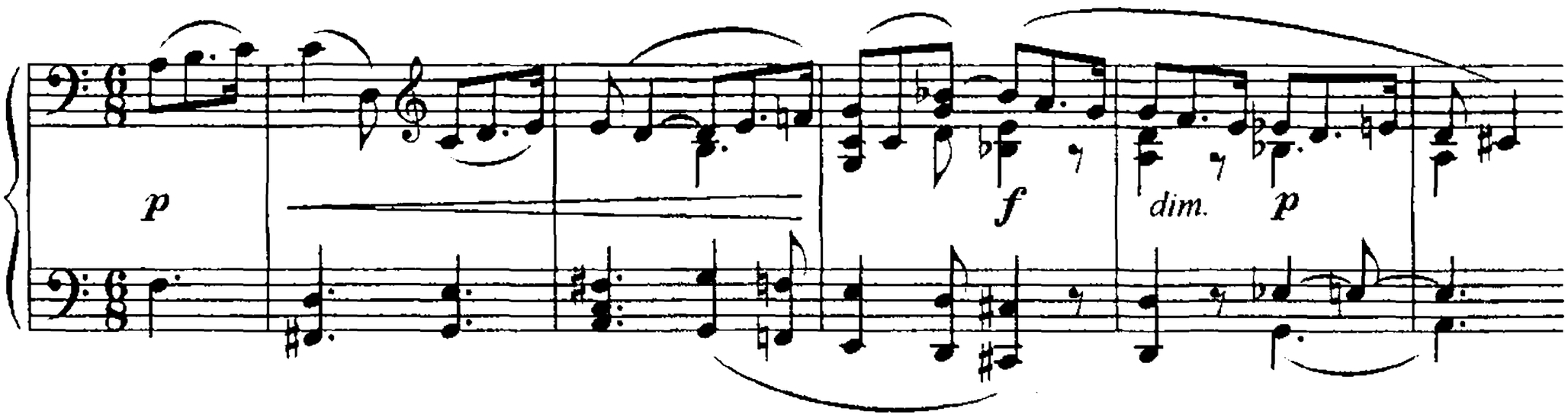
57.



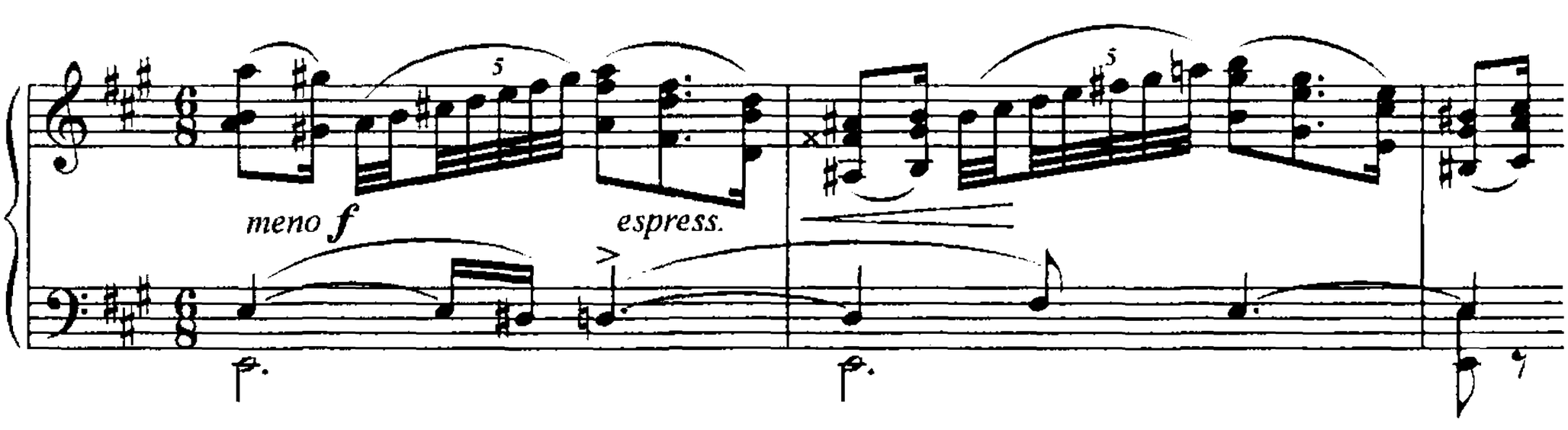
Этот неожиданный динамический «взрыв» можно сравнить с моментом внезапной вспышки того пронзительного чувства, которое мы называем любовью «с первого взгляда». И вот из самой глубины сердца рождается и разливается широким потоком божественной красоты мелодия, которая, конечно же, тоже является *темой любви**:

---

* В музыковедческой литературе ее называют «темой любовного взгляда»; большинство других лейтмотивов любви также имеет названия. Возможно, такой «каталог» чувств имеет смысл в научных трудах, но в процессе слушания этой прекрасной музыки знание подобной «алгебры» скорее разрушает гармонию целого. Любовь — загадка, тайна, которую трудно объяснить рационально, а музыка Вагнера в «Тристане и Изольде» очень близко подошла к воплощению самого духа любви. Поэтому позволим себе опустить некоторые, весьма условные, «подсказки», предлагаемые слушателям музыковедами.

58.

Все последующие темы фактически неотделимы друг от друга, поскольку моменты завершения тем совпадают с началом новых; одна лирическая мелодия сменяет другую, в оркестровую ткань все время вплетается становящийся все более страстным лейтмотив томления. Кульминация вступления — восторженная тема, рисующая бурные, несдержанные восторги любви:

59.



На самой вершине, иссякнув, она обернется вновь лейтмотивом томления. Его многократное повторение с постепенным уменьшением громкости и включением «матовых», приглушенных тембров станет завершением этой великолепной оркестровой пьесы. Своеобразным многоточием прозвучит мрачный унисонный ход виолончелей и контрабасов в последних тактах вступления, напоминающий темы рока. Он предвосхитит трагический финал оперы.

«Одной любви музыка уступает», — считал великий русский поэт А. Пушкин. Прослушав «Тристана и Изольду» Вагнера, он, возможно, изменил бы свое мнение. Надеемся,

что и вы в этой волнующей музыке наяву услышите то, что тайно звучало (или чему еще только суждено пробудиться) и в вашей душе.

ТЕТРАЛОГИЯ «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Грандиозный *цикл из четырех опер*, объединенных *единым сюжетом*, постановка которого должна осуществляться, по замыслу автора, в *четыре вечера подряд* — беспримерный труд Вагнера, в котором объединились все его дарования: композитора, поэта, драматурга, знатока мифологии и философа. Подчеркивая реформаторский характер произведения, Вагнер дал ему новое *жанровое* определение — *«торжественное сценическое представление»*. На сочинение либретто цикла автор потратил (с перерывами) четыре года. Изданное в 1853 году, оно представляет собой увесистый том в несколько сот страниц, в котором композитор предложил свою версию древних эпических сказаний, *скандинавских* (героические песни IX—XI веков из сборника «Старшая Эдда», прозаическая «Сага о Вельсунгах» XIII века) и *немецких* («Песнь о нибелунгах» начала XIII века и средневековые народные предания о Зигфриде).

Главная идея тетралогии — *осуждение жажды власти,* порождающей все земные и небесные беды и неминуемо ведущей к вселенской катастрофе. На пути к всевластию большинство персонажей оперной эпопеи (карлики и великаны, люди и боги) готовы идти на ложь, предательство, убийство. И даже могучий Зигфрид, воспетый в веках за беспримерную храбрость, бессилен изменить ход вещей — его подвиги оказываются бесполезными, а сам он становится жертвой подлой измены.

Символом вечного покоя природы в начале цикла является плавно струящийся Рейн — широкая река, в водах ко-

торой упрятан *золотой клад*. Сверкающим слитком овладеет злобный карлик-нибелунг Альберих. Но это лишь *первый шаг на пути к преступлению* — выковать из золота вожделенное кольцо, дающее власть над миром, сумеет только тот, кто *отречется от любви* — именно это становится началом разрушения любой личности, считает композитор. Проклиная любовь, Альберих кладет начало длинной череде несчастий: отныне *кольцо* будет нести смерть каждому, кто им владеет.

Поработив родного брата, Альберих заставит нибелунгов добывать ему несметные сокровища. Однако ни груды золота, ни шлем-невидимка, ни заветное кольцо его не спасут: обманом кольцо будет захвачено верховным богом Во́таном, который, в свою очередь, ради сохранения власти готов на все. Он пожертвует дочерью, богиней юности Фрейей (а, следовательно, даже собственным бессмертием!), обречет на гибель сына Зигмунда. А золотом придется расплачиваться с двумя великанами, возводившими храм богов — Валгаллу. Но и они, получив кольцо, не смогут поделить его — и вот брат убивает брата, а оставшийся в живых оборачивается чудовищем, которому всю жизнь суждено охранять золотой клад.

Спасти мир от гибели, по мысли Вагнера, должен был Зигфрид, которого он называл «истинным человеком» во всей его «целомудренной красоте». Увы, чистота в мире лжи бессильна: идеальный герой, получив кольцо, не найдет ему применения — он будет предательски убит ударом в спину. Лишь возвращение кольца в темные глубины Рейна замкнет цепь роковых событий, последнее из которых — грандиозный пожар, пожирающий чертог богов вместе с его обитателями.

Трагический финал тетралогии, отражающий неверие композитора в разумное устройство мира, предвосхищает грандиозные социальные потрясения, которые произойдут в мире на рубеже XIX—XX веков.

Рамки школьного учебника не позволяют нам детально познакомиться со всеми четырьмя операми цикла — ведь это монументальное произведение звучит, в общей сложности, около тринадцати часов!* В нем действует свыше тридцати основных персонажей (не считая второстепенных), а в музыкально-сценическое движение вплетено *более ста лейтмотивов*. Краткие лейтмотивные характеристики имеют все *главные герои*, их *чувства и поступки* (любовь, страдание, отречение, негодование, прощание, бегство и т.д.), символические *предметы* (кольцо, волшебный шлем, меч Зигфрида, копье Вотана), *явления природы* (радуга, гроза, лес), а также *высшие силы*, определяющие исход событий (пророчество, судьба).

Сложная конструкция произведения не исчерпывается применением лейтмотивов — в ней есть и более развернутые музыкальные темы, выразительные оркестровые интерлюдии, большие обобщающие симфонические эпизоды.

Вагнер — великолепный мастер *оркестра*. Его оперы содержат столько оригинальных инструментальных находок, что некоторые сцены часто исполняются на концертной эстраде как отдельные, эффектные оркестровые пьесы, в которых вокальные голоса поручены дополнительным инструментам. С ними мы сейчас познакомимся.

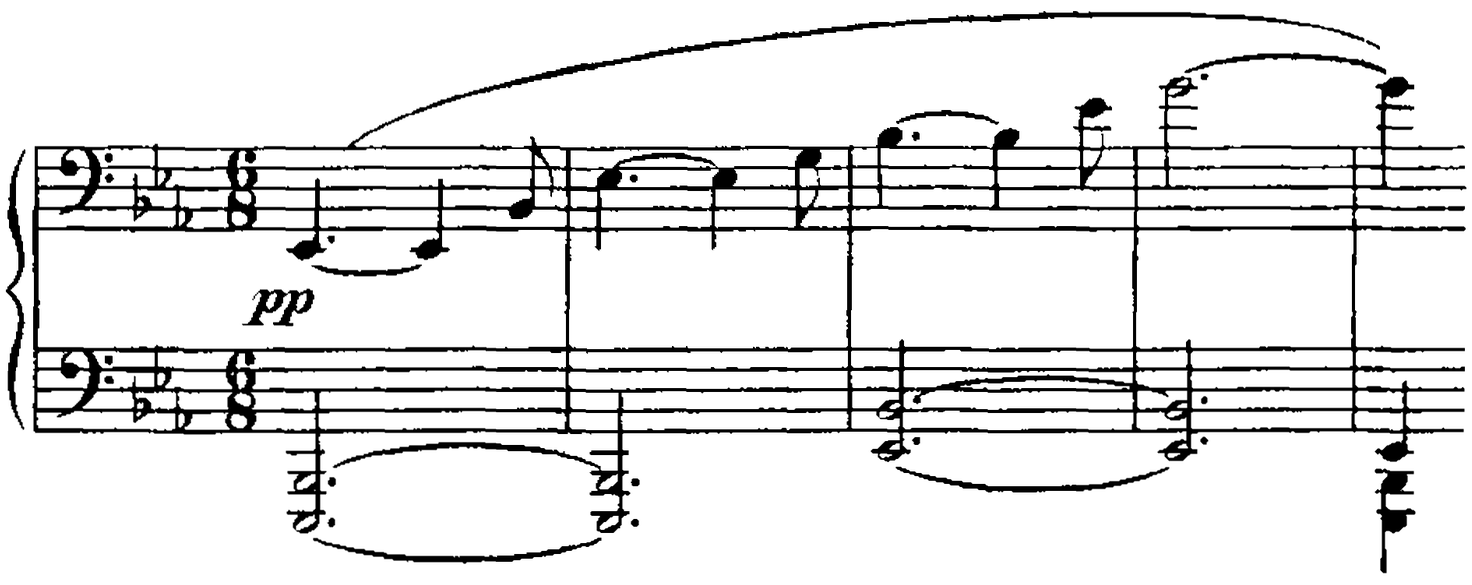
Вступление к опере «Золото Рейна». Сравнительно небольшой оркестровый эпизод, открывающий первую оперу цикла, настолько необычен, что вошел во все хрес-

---

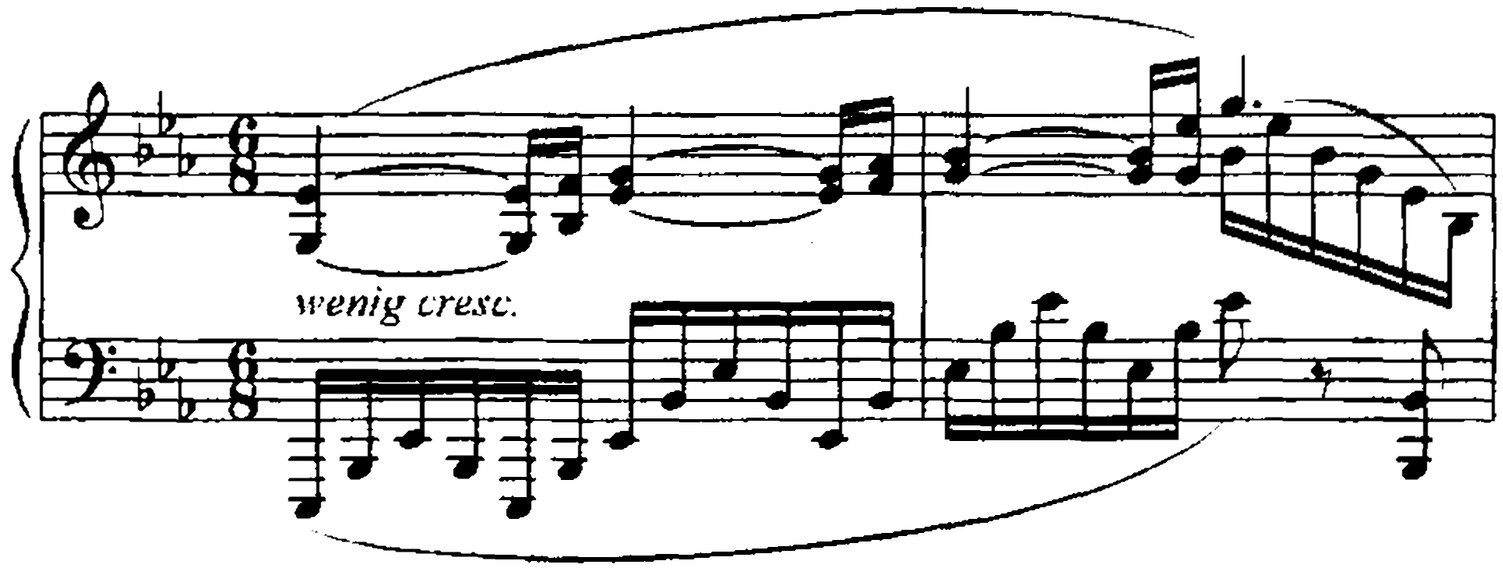
* Титанический труд Вагнера почти не имеет аналогов. Лишь в 1973 году американский композитор Р. Уилсон поставил на сцене Бруклинской музыкальной академии оперу «Жизнь и эпоха Иосифа Сталина» продолжительностью 13 часов 25 минут. Однако однократное исполнение этого творения, которое, вероятно, было бы более интересно русской публике, практически не имело общественного резонанса и может быть отнесено скорее к категории курьезов.

томатии и по гармонии, и по инструментовке. Рисуя картину неторопливого, величественного течения могучей реки, композитор на протяжении 136 тактов использовал как основу *единственный аккорд — тоническое трезвучие* ми-бемоль мажора. Зато он так виртуозно «разукрасил» совершенно статичный аккорд оркестровыми красками, что добился невозможного — ощущения вечного движения, переливчатости и постоянной изменчивости водной стихии. Самая первая тема тетралогии — лейтмотив Рейна:

60.



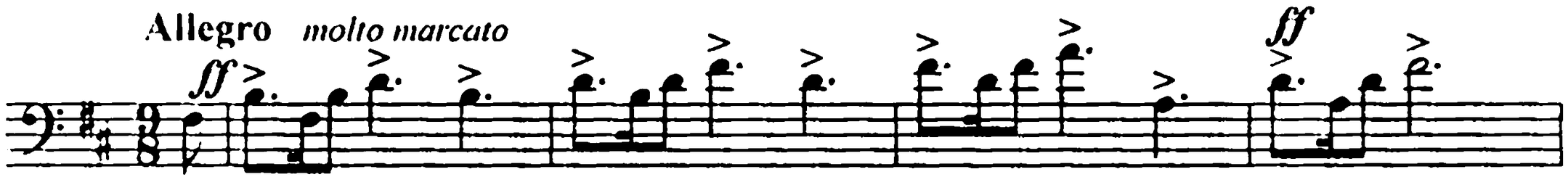
Простейший ход по трезвучию постепенно преобразуется в сложную музыкальную фактуру: звуки аккорда переходят от контрабасов и фаготов к валторнам, затем их подхватывают мягкие голоса виолончелей и альтов, чуть позже — скрипок. Просветление тембрового колорита сочетается с уплотнением музыкальной ткани, расширением диапазона, усилением динамики, вводом промежуточных неаккордовых звуков и введением все более мелких длительностей:

61.

На преодоление гармонического единообразия Вагнер направил все возможные выразительные средства: в результате скучный аккорд обрел объемность, и его грани заискрились настоящим изумрудным сияньем. По всей вероятности, не случаен и выбор тональности ми-бемоль мажор: у многих композиторов тональная окраска ассоциировалась с определенным цветом. (К примеру, Римский-Корсаков, обладавший «цветным слухом», картину моря в «Шехеразаде» сочинил в близкой тональности ми мажор.)

«Полет валькирий» из оперы «Валькирия». В этой оркестровой фантазии, которую Вагнер собственноручно сделал на основе оперной сцены, блистательное мастерство его инструментовки особенно впечатляет. «Полет валькирий» — пожалуй, самый популярный и часто исполняемый фрагмент тетралогии.

Валькирии, согласно германской мифологии, — *крылатые девы*, подвластные в сражениях воле богов и следившие за распределением побед и смертей. Из павших *героев* они составляли небесное воинство.

Во второй опере цикла оживут восемь грозных воительниц. Их исистовые возгласы сольются с бешеным топотом закованных в латы коней и рассыплются громовым эхом в вершинах заснеженных гор. *Лейтмотив валькирий* — героическая призывная тема, основанная на фанфарных интонациях и пунктирном ритме:

62.

Его исполняют трубы и тромбоны на фоне мощного звучания всего оркестра, пульсирующего нервными трелями и пронзаемого свистящими пассажами струнных и деревянных духовых инструментов. «Что за грандиозная, чудная картина! Так и рисуешь себе этих диких исполинок, с громом и треском летающих по облакам на своих волшебных конях», — восторженно писал об этой музыке Чайковский.

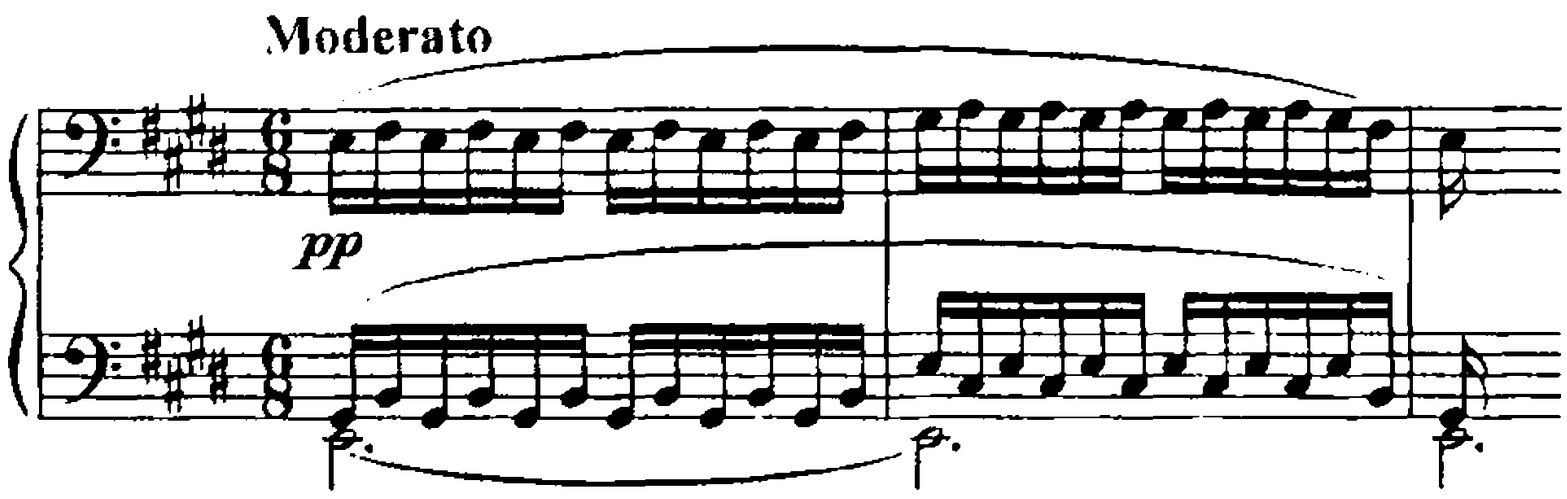
Одна из валькирий, Брунгильда, вопреки воле Вотана предпримет попытку спасти Зигмунда, отца Зигфрида. Но разгневанный бог вдребезги разобьет его меч, и безоружный герой падет в неравном бою. Однако Вотану не удастся сломить волю отступницы: Брунгильда укроет мать Зигфрида, Зиглинду, за что будет погружена в вечный сон, окруженная стеной огня. Колдовские чары Вотана развеет любовь — она пробудит Брунгильду к новой, земной, жизни. Это произойдет уже в третьей части тетралогии.

«Шелест леса» из оперы «Зигфрид». Детство юного героя прошло в лесной чаще. Его больная, измученная преследованием мать умерла вскоре после рождения сына, а приемным отцом стал карлик Миме. Он воспитал найденного ребенка в надежде, что юноше удастся расправиться с драконом, стерегущим вожделенное кольцо. И вот однажды Миме приводит Зигфрида к пещере чудовища. В ожидании, пока монстр соблаговолит выползти на белый свет, Зигфрид ложится на мягкую траву и, глядя сквозь ветви деревьев на чистое небо, погружается в мечты.

Нежная и поэтичная музыка, рисующая тихую жизнь безмятежной природы, получила название *«Шелест леса»*. Для концертного исполнения Вагнер объединил *разные оркестровые фрагменты* второго действия оперы *в одну симфоническую картину.*

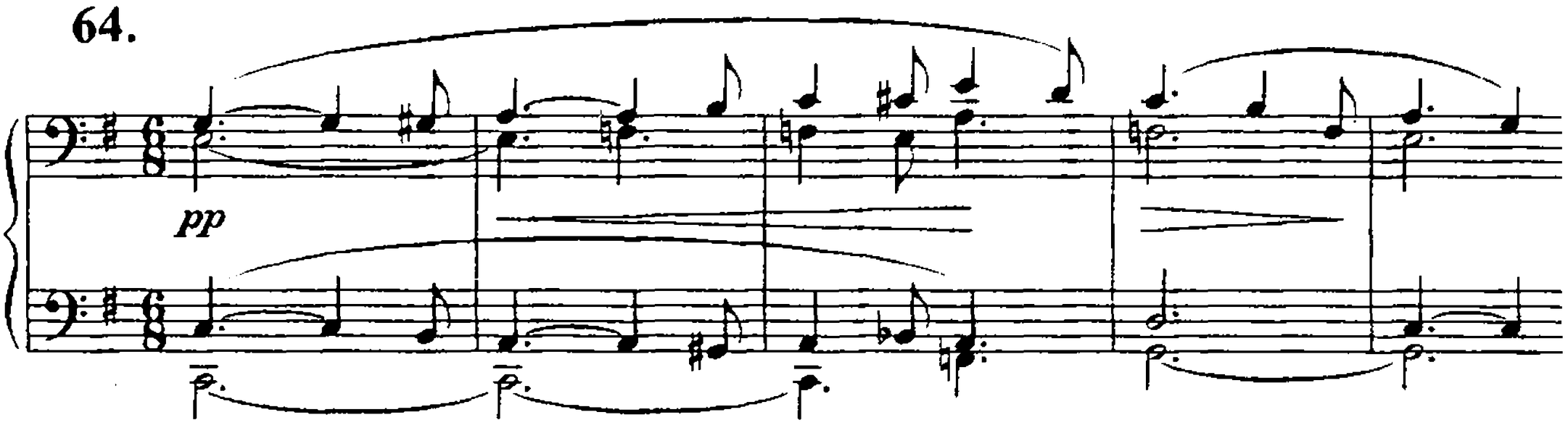
По форме она напоминает *рондо*: всю пьесу пронизывает негромкое и трепетное движение струнных инструментов, передающее ласковый шорох деревьев:

63.

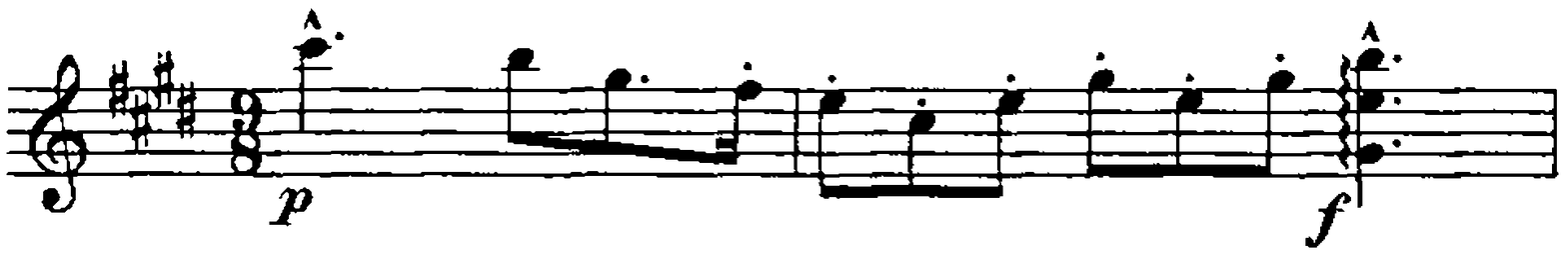


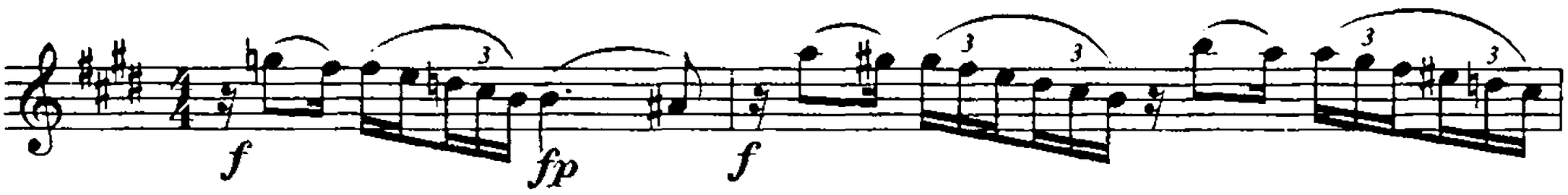
Зигфрид пытается представить облик матери — в это время в оркестре проникновенно звучит певучая, выразительная мелодия:

64.



В небе весело щебечет птичка, ее лейтмотив основан на звуках пентатоники и звучит поочередно у гобоя, флейты и кларнета:

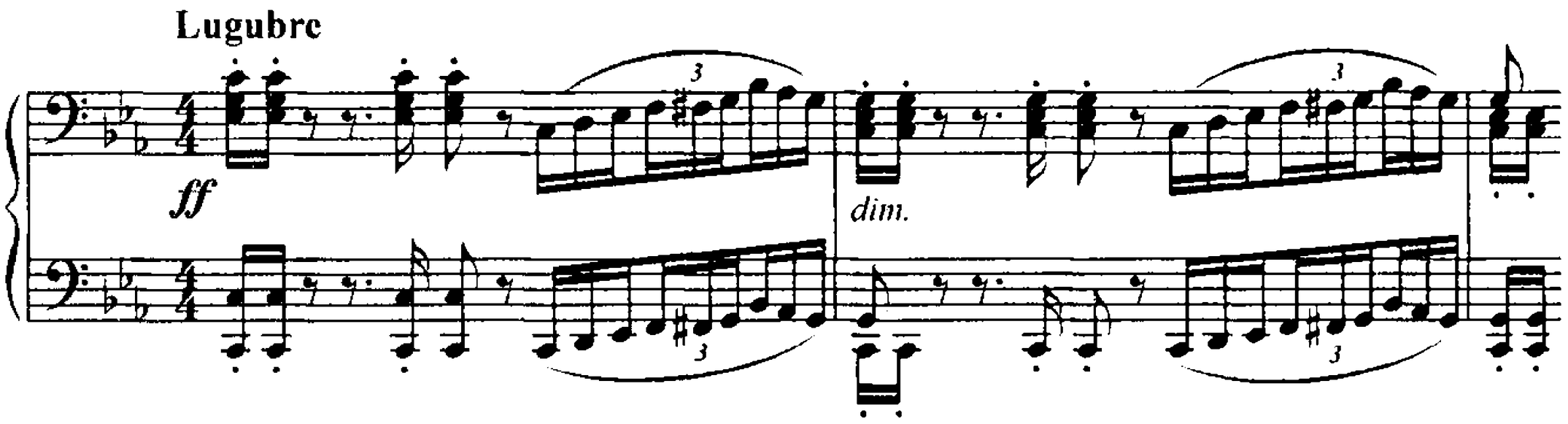
65.

Пасторальная сцена сменяется порывистыми стонами скрипок — всколыхнувшаяся в душе Зигфрида боль одиночества разрушит сладкие грезы:

66.

Но молодость берет свое: мысли юноши обращаются к светлым надеждам, и в конце симфонической картины устанавливается радостно-взволнованное настроение.

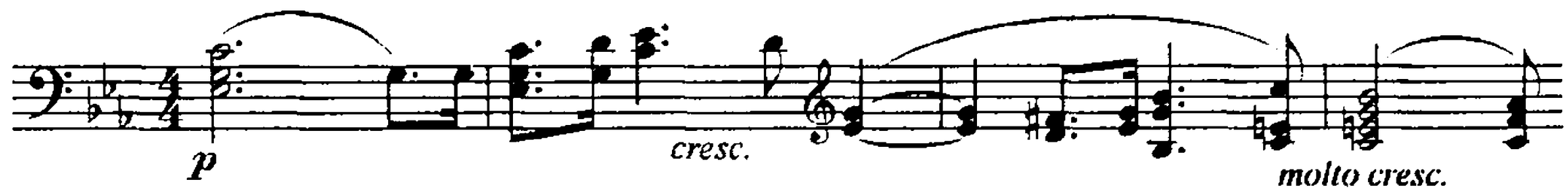
Траурный марш из оперы «Гибель богов». Освободив Брунгильду из огненного плена, Зигфрид отправляется в путешествие по Рейну. Однако вещие норны* вдруг обнаруживают, что нить судеб порвалась. Значит, грядут новые жертвы — близится конец власти богов, а Зигфрид, отравленный напитком забвенья, погибнет от руки коварного убийцы Хагена.

Траурный марш — величественная эпитафия**, завершающая тетралогию. Его главной темой станет *лейтмотив смерти*. Скорбная тональность до минор, грозные аккорды меди, суровые унисонные возгласы низких струнных инструментов воплощают идею мрачного торжества роковых сил:

67.



Несбывшиеся надежды превратились в пепел воспоминаний. В плавных изгибах мелодических линий всплывают, словно призраки, *лейтмотивы погибших героев драмы:* траурный марш почти сплошь состоит из уже звучавших ранее тем. *Лейтмотив рода Вельзунгов,* впервые возникший в «Валькирии», напоминает нам о происхождении Зигфрида и трагической судьбе его предков:

68.

---

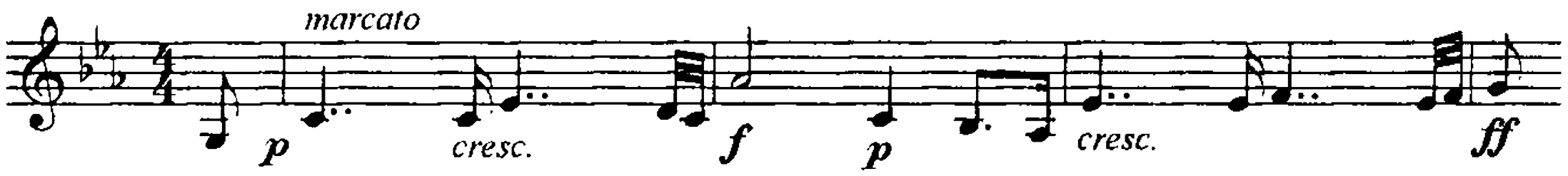
* Норны — богини, прядущие нити судьбы.

** Эпитафия — надгробная надпись (чаще стихотворная), напоминающая о земных заслугах почившего.

Грустное повествование продолжат лейтмотивы Зигмунда и Зиглинды, любви Зигфрида и Брунгильды, проклятия кольца и другие темы. Словно последний солнечный луч в момент вселенской катастрофы, оркестровую ткань прорежет звучащий у трубы героический *лейтмотив меча* Зигфрида:

69.

Другая важнейшая тема — *лейтмотив Зигфрида-героя*, дополняющий скорбно-величественный пантеон музыкальных символов траурного марша:

70.

Поразительно мастерство композитора в объединении множества музыкальных тем в *единое художественное целое.* Незнакомый с лейтмотивами слушатель наверняка не заметит сложного тематического орнамента, лежащего в основе траурного марша, но будет поражен его трагической красотой не меньше того, кто прослушал произведение Вагнера целиком.

Финальный номер тетралогии является своеобразной *репризой* оперного цикла, логическим завершением всего музыкально-драматургического развития.

Значение творчества Рихарда Вагнера трудно переоценить — влияние его музыки проявилось почти во всех сферах музыкального творчества.

Огромны достижения Вагнера в области *музыкального языка.* Швейцарский музыковед Э. Курт в книге «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» подчер-

кнул, что предельное *усложнение тональности* фактически предопределило ее дальнейший распад и появление в начале XX века атональной музыки, а затем и новых звуковых систем, где *вместо тональности* объединению звуков произведения служат другие принципы композиции.

Новаторским можно считать и фактическое *взаимопроникновение гармонии и полифонии*, то есть создание новой внутренней организации музыкальной ткани (фактуры), где мелодические линии неотделимы от аккордового движения, а вокальные голоса — от инструментальных.

Если постановка «Золота Рейна» без антрактов в прошлом столетии была огромным риском из-за нарушения театральных традиций, то после Вагнера *непрерывность музыкальной драматургии* стала основой стиля многих оперных композиторов. Например, опера «Саломея», созданная Р. Штраусом в 1905 году, написана не только без антрактов и деления на номера, но и без увертюры — зритель втягивается в мрачную атмосферу сочинения, как в «черную дыру», с первых же тактов и находится в огромном напряжении от начала до конца спектакля.

Интересны находки Вагнера в области *инструментовки*. Стремление к насыщенности и колоритности оркестрового звучания привело его к увеличению количества инструментов. Уже в увертюре «Фауст», а затем в опере «Тангейзер» он впервые вводит в оркестр *тубу*. Начиная с «Лоэнгрина», композитор использовал *тройной состав* оркестра*, а в последних операх — *четверной состав*, превосходящий по количеству инструментов любой оперный оркестр того времени. Так, в тетралогии задействовано 16 деревянных духовых инструментов (3 флейты и флейта-пикколо, 3 гобоя и английский рожок, 3 кларнета и бас-

---

* «Тройным» такой оркестр называется из-за использования *трех духовых инструментов каждого вида* (вместо обычных двух), при увеличении состава струнной группы.

кларнет, 3 фагота и контрафагот), 18 медных духовых (4 трубы, 4 валторны и 4 *специально сконструированные по заказу Вагнера «валторновые тубы»**, 4 тромбона, контрабасовый тромбон и контрабасовая туба), множество ударных (в том числе 18 наковален!), 6 арф и расширенная струнно-смычковая группа.

Композитор использует всё это инструментальное богатство очень изобретательно, каждый оркестровый эффект подчинен общему художественному замыслу. Его оркестр может быть не только мощным, но и почти невесомым, эфирным. Так, в начале оперы «Лоэнгрин» изображение идеального царства света и добра, откуда нисходит на землю благородный рыцарь, Вагнер доверил *одним скрипкам*, — и как неподражаемо! — они звучат в высочайшем регистре, разделены на четыре группы (этот прием называется divisi), к которым добавлены четыре солирующие скрипки, причем нежнейшие звуки, исполняемые обычным способом, сочетаются с *флажолетами* — призвуками, образующимися при легком, неплотном касании струны.

В острой полемической борьбе за новые пути в искусстве Вагнер иногда преувеличивал значение некоторых своих находок, и, наоборот, недооценивал индивидуальность других музыкантов. Можно сказать, что *недостатки* его художественной системы являются продолжением его достоинств.

Не умаляя значение мифов в истории искусств, приходится признать, что *современные сюжеты* не менее интересны зрителю, чем легендарные. Это подтвердилось и дальнейшим развитием оперы, в том числе появлением остро психологических музыкальных драм, в ко-

---

* Валторновые тубы имеют мундштук валторны и более узкий, чем у обычной тубы, корпус. Звучание их мягче тубы, но плотнее валторны. По диапазону бывают теноровые и басовые.

торых на сцену вышли «простые» люди с реальными чувствами, страданиями и страхами, измученной или даже больной душой («Воццек» Берга, «Солдаты» Циммермана и другие).

Много критики вызвала примененная Вагнером *система лейтмотивов*. Ницше назвал ее «игрой в прятки среди сотен символов». Но музыкальные театры в дни вагнеровских спектаклей заполняются не только профессионалами, но и простыми любителями музыки, которым *незнание этих символов* ничуть не мешает наслаждаться величавой красотой музыки композитора. Что до знатоков, то большинство гораздо больше ценит талант композитора по вовлечению коротких и, казалось бы, разрозненных музыкальных тем, в цельный и *непрерывный музыкальный поток*. Хотя, конечно, встречаются эпизоды, где лейтмотивы звучат чересчур назойливо и прямолинейно.

Вагнер категорически возражал против *отдельного исполнения* частей тетралогии, но, очевидно, понимал, что не каждый театр найдет достаточно сил для полной постановки «Кольца Нибелунга». Поэтому, начиная с «Валькирии», в каждой опере есть монологи Вотана, анализирующего происшедшее и *пересказывающего* события предыдущих опер. Эти повторения иногда слишком статичны и существенно тормозят, *затягивают действие*.

И, наконец, наибольшее количество споров связано с идейной стороной творчества композитора: его поиски идеального героя, некоего «сверхчеловека» позже связали с проявлением национализма, а идеологи нацизма прославляли музыку Вагнера как истинно «арийскую». (Поэтому его произведения официально запрещены в современном Израиле!) Думается, что подобная трактовка больше относится к области *политики*, и любые *идеологические* интерпретации не исчерпывают многообразного содержания музыки Вагнера.

Для подавляющего большинства ценителей музыки оперы композитора все же являются богатейшим источником *прекрасных* эмоций, а его *воплощение идеалов доброты, верности, любви*, которые во многом утрачены в суетной жизни современных поколений, способствуют возвышению человеческих душ и напоминают о существовании подлинных духовных ценностей.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА

13 опер, в том числе четыре оперы тетралогии «Кольцо Нибелунга»

Симфония до мажор

9 увертюр, 3 марша, «Зигфрид-идиллия» для оркестра

3 сонаты, Фантазия, Песня без слов, 2 Листка из альбома, Вальс для фортепиано

Романсы (в том числе «Пять стихотворений М. Везендонк»)

«Трапеза апостолов» для мужского хора и оркестра

Новогодняя кантата, «Торжественная песня» для хора

Литературные сочинения («Паломничество к Бетховену», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», «О дирижировании», «Нибелунги. Всемирная история на основании сказания», мемуары «Моя жизнь»)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем заключается оперная реформа Вагнера? С какими его новациями вы готовы согласиться, а с какими — нет?
2. Существует ли, по-вашему, главная, центральная идея во всем творчестве композитора? Какова она?

3. Какой смысл композитор вкладывал в понятие «бесконечная мелодия»?

4. Какие новшества применил Вагнер при строительстве театра в Байрейте?

5. Опишите ваши впечатления от прослушанных оркестровых фрагментов и расскажите о составе оркестра в тетралогии.

6. Доводилось ли вам видеть оперы Вагнера в театре? Насколько увиденное подтвердило ваши ожидания?

ЖОРЖ БИЗЕ
1838–1875

Мир музыки был бы неполон без «Кармен»,
а Бизе достаточно было бы написать *только эту* оперу, чтобы стать Бизе.

Г. Маркези

Я мечтал добиться большего!

Ж. Бизе

Французского композитора Жоржа Бизе можно назвать гением оперной драматургии. Его «Кармен» — самая исполняемая опера в мире. Испанцы считают эту музыку своей, несмотря на то, что сочинена она «иностранцем». Французы совсем не возражают — сокрушительная красота оперы все равно всегда с ними. Любой английский или русский тинэйджер легко вам напоет «Тореадор, смеле-е-е!». Специалистам известна, казалось бы, каждая нота.

И все же Бизе во многом остается для нас загадкой, своеобразной terra incognita. Мало кто знает подробности

биографии композитора: его такая короткая жизнь, кроме яркого восклицательного знака «Кармен», оставила потомкам и множество вопросов.

А были ли другие сочинения? И каковы они — слишком слабы? Но если все лавры достались «Кармен», почему современники не расслышали в этой опере ни ее стихийной силы, ни драматургического совершенства, ни мелодического богатства, а вместо этого обрушились на композитора с градом критики? Почему жизнь композитора оборвалась столь внезапно? И, самое сакраментальное, что было бы *после* «Кармен», если бы судьба даровала Бизе еще несколько лет жизни?

Последний вопрос, увы, риторический, а на остальные постараемся дать ответы.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Юное дарование. Жорж Бизе получил при рождении, 25 октября 1838 года, три императорских имени — Александр, Цезарь и Леопольд*. Судьба одарила его соответственно: несомненный музыкальный талант, абсолютный слух, превосходная память и страсть к чтению. Благодаря этим качествам уже к девяти годам встал вопрос о его поступлении в Консерваторию. Он был, несомненно, готов к этому — мать, неплохая пианистка, объяснила ему основы нотной грамоты и дала первые уроки игры на фортепиано; отец зарабатывал на жизнь уроками пения, и Жорж быстро усвоил регулярно звучащие в квартире вокализы (проблем с сольфеджио, таким образом, не возникло).

12 октября 1848 года, незадолго до своего десятилетия, он был принят в *«Королевскую Консерваторию Музыки и Декламации»*. Впрочем, парижане к этому времени успели

---

* Имя Жорж было дано ему при крещении.

провозгласить республику, и слово «королевский» потеряло былую торжественность.

Жорж оказался в классе фортепиано *Антуана Мармонтеля* — прекрасного педагога, воспитавшего позже Клода Дебюсси* и Маргариту Лонг**. Бизе делал стремительные успехи и в четырнадцать лет завоевал первую премию на студенческом конкурсе пианистов. Однако уже тогда он больше увлекался сочинением музыки, поэтому через год он поступил в класс композиции *Фроманталя Галеви́*, известного оперного композитора. Большое влияние на Жоржа оказал также *Шарль Гуно*, под руководством которого он знакомился с органным искусством, а заодно и с богатой театральной жизнью Парижа. Нередко они вместе бывали на шумных премьерах опер *Джакомо Мейербера*, кумира тогдашних французских меломанов, чьи оперы ставились с большой помпой и почти цирковой изобретательностью: в «Роберте-Дьяволе», к примеру, на сцене была сооружена полукруглая объемная диорама, имитировавшая храм, а в опере «Пророк» роликовые конькобежцы (!) и почти натуральная сцена пожара поражали публику едва ли не больше, чем бархатный голос знаменитой певицы Полины Виардо.

Первые творческие удачи. Жорж сочиняет в разных жанрах, но пока не имеет «собственного лица», творческой индивидуальности. Романсы, хоры, увертюра, небольшая одноактная опера «Дом доктора» — все это напоминает то Россини, то Гуно, но больше всего обычные ученические

---

* Клод Дебюсси (1862—1918) — композитор-импрессионист. В годы учебы в консерватории был также домашним пианистом у Н. Ф. фон Мекк, долгое время жившей в Париже.

** Маргарита Лонг (1874—1966) — выдающаяся французская пианистка, основательница собственной фортепианной школы (1920), международного конкурса пианистов и скрипачей (1943), профессор Парижской консерватории по классу фортепиано до 1940 года.

опыты. И вдруг — яркая вспышка ослепительного дарования! *Симфония до мажор* (1855) изумляет богатой, легкой, словно искрящейся мелодикой и юношеским задором быстрых частей, томной негой лирических тем и непринужденно развивающейся формой. Чудо, да и только. Увы, эту музыку, возникшую как вспышка сверхновой звезды, никто при жизни композитора не услышит. Он — никому не известный студент, и симфония ляжет на полку консерваторской библиотеки. Ее случайно обнаружат лишь в 1933 году, а опубликуют и исполнят впервые в 1935-м*.

Париж завоевать непросто. Бизе охотно участвует в многочисленных конкурсах и рискованных проектах, и все же настигает удачу. В 1857 году Жак Оффенбах, будущий король оперетт, открывает «Театр-буфф» и учреждает приз в 1200 франков за веселый спектакль, «бичующий порок». Бизе пишет небольшую *оперетту «Доктор Миракль»* и вместе с Шарлем Лекоком получает награду.

Академические успехи молодого композитора также замечены — в этом же году за выпускную работу, *кантату «Кловис и Клотильда»*, консерватория поощряет его *Римской премией.* Это означает стажировку в Италии и безбедное существование в течение трех лет.

Италия. Рим, Генуя, Флоренция, Болонья, Парма, Милан, Турин, Верона, Неаполь, Венеция — полный надежд стипендиат, как когда-то юный Моцарт, наслаждается теплым густым воздухом Италии и жадно изучает итальянское вокальное искусство. Раз в год Бизе обязан отправлять в Париж музыкальный «отчет».

---

* Русско-грузинско-американский хореограф Джордж Баланчин в 1947 году на сцене Парижской оперы поставил балет «Хрустальный дворец» на музыку симфонии Бизе, а в 1948 году перенес постановку в Нью-Йорк. С середины 1990-х годов балет украшает и репертуар петербургского Мариинского театра.

Первым таким опусом станет *«Te Deum»** — духовное сочинение на традиционный текст праздничного богослужения. Это — скорее по обязанности. А для души — *комическая опера «Дон Прокопио».* Кумир Жоржа, Доницетти, вряд ли остался бы доволен: его французскому поклоннику пока недостает живости действия, да и характер музыки не всегда соответствует происходящему на сцене. Еще больше негодуют профессора консерватории — они давно сыты притворными кривляньями, «тайными браками» и переодеваниями.

Приходится вновь «взяться за ум» — Бизе приступает к работе над большой *симфонической одой с хором «Васко да Гама».* Увлекательный сюжет о морских странствиях, разнообразие ситуаций и характеров — все будоражит фантазию композитора. Нет только хорошего либреттиста, способного изложить историю стихами. Выручает некий Делатр, его текст напоминает Бизе «рагу из кошки вместо зайца». Но делать нечего — время торопит. Высокий стиль вполне устраивает консервативных экзаменаторов, на этот раз обошлось без нареканий.

И все-таки опера! В 1860 году Жорж возвращается в Париж. Художественный мир бурлит, в артистических кафе не умолкают споры. Новое поколение писателей (Флобер, Гюго, Бодлер) и живописцев (Делакруа, Мане, Домье, Писарро) ищет свою истину в искусстве. Академии становятся символом упадка и застоя.

Но для того чтобы свободно творить, нужны деньги. Бизе перебивается любой работой — дает уроки, оркеструет чужие произведения, делает транскрипции, проводит с певцами репетиции опер Гуно, дописывает оперу «Ной» по просьбе вдовы Галеви.

---

* Te Deum, от латинского Te Deum laudamus, — «Тебя, Бога, хвалим».

Иногда в концертах звучат и его сочинения — оркестровое Скерцо (1863) или «Васко да Гама», но критика каждый раз уничтожающе откликается враждебными рецензиями, больно раня и без того не вполне уверенного в своих силах композитора.

Наконец, радостная весть: молодой театр «Лирическая опера» ищет новые дарования. Лауреату Римской премии Бизе предложено написать «экзотическую» оперу, что-нибудь про Мексику или Индию. К нему приставляют сразу двух опытных либреттистов.

В результате бесконечных споров рождается первое жизнеспособное оперное творение Жоржа — *«Искатели жемчуга»* (1863). Действие перенесено на остров Цейлон, в опере много популярных в то время мелодий в «восточном» духе, иногда весьма изобретательна гармония и инструментовка. Но больше всего удались *лирические* сцены: *романс Надира*, мечтающего о недосягаемой жрице, грациозной Лейле — одна из самых вдохновенных любовных арий во всей оперной литературе. То вспыхивающая, то сдерживаемая страсть выражена в нежном колыхании простой и выразительной мелодии.

Опера прошла успешно — восемнадцать постановок в сезоне! Бизе был даже несколько обескуражен столь частыми аплодисментами в свой адрес. Пресса на этот раз разделилась на два лагеря. Одни язвительно утверждали, что в опере нет «ни поиска, ни жемчужин», другие находили в ней «высочайшее качество».

A la russe.* Следующий пункт из оперной хронологии Бизе, скорее всего, вызовет у вас удивление — мало кто знает, что новым произведением композитора, заказанным той же «Лирической оперой», станет опера *«Иван Грозный»* (1865).

---

* «В русском стиле».

Русская история, тем более отдаленная несколькими веками, была для Парижа не меньшей экзотикой, чем индусские обряды, поразившие Васко да Гаму в Индии. Поэтому либретто «Ивана Грозного» всерьез воспринимать невозможно — в лубочном тексте перемешались реальные события с дикими нелепицами, которым вынуждена следовать музыка. Так в опере появляются «вальс казаков», а царский выход сопровождает духовой оркестр; португальское болеро выдается за болгарскую песню, а в Кремле музицируют на органе. И самое главное — *пестрота и подражательность музыки*, Бизе явно не удалось из всей этой «клубнички» сварить вкусное варенье.

К тому же театр фактически на грани банкротства, и о новой постановке речь не идет, она откладывается на неопределенный срок. Жорж пытается пристроить свое детище в другой театр, «Гранд-опера», но и там его ждет отказ. Отчаяние композитора порождает слухи о том, что он сжег партитуру. (Однако она неожиданно обнаружится на выставке в 1938 году, а в 1943-м будет исполнена без декораций в оккупированном немцами Париже, после чего еще семь лет будет ждать сценического воплощения.)

Немного надежды. Новая опера по роману Вальтера Скотта, *«Пертская красавица»* (1867), оказалась более удачной. Ее хвалили даже газетчики, а мелодическая свежесть и цельность, увлекательность музыкального развития вызвали одобрение профессионалов. Двадцать одно представление оперы вполне окупило затраты, но, увы, не принесло Бизе доходов. А как они нужны Жоржу именно теперь!

«Я встретил восхитительную девушку, я обожаю ее!» — сердце Бизе околдовано чарами *Женевьевы Галеви*, дочери его бывшего учителя, смуглой и стройной красавицы с огромными бездонными глазами. Через два года он женится на ней и назовет свадьбу «встречей с чудом». «Влюбленным все кажется в тумане» (Ницше) — и Бизе, конечно, не заме-

тит ни презрительного молчания богатого семейства Галеви, ни унизительных условий брачного контракта, ни нездоровья Женевьевы, подверженной неврастеническим припадкам.

«Я потрясающе счастлив!» — восторженно воскликнет этот открытый, честный, доброжелательный и талантливый человек, у которого впереди осталось всего шесть тревожных лет.

Семейная жизнь накладывает новые обязанности. Главе семейства приходится думать не только о высоком искусстве. Жорж уже пытался работать музыкальным обозревателем, но его первая статья с девизом «Говорить только правду» оказалась и последней. *Правда* в фальшивом, купленном мире веселящегося Парижа?? Нет уж, увольте. Редактор не намерен больше печатать мальчишеские откровения Бизе.

Смутное время. Но все эти мелочи вскоре отступят перед гораздо более тяжким испытанием. В 1870 году, опасаясь растущего народного недовольства в нищающей стране, император Наполеон III объявляет войну Пруссии. Однако *франко-прусская война* привела к объединению Германии вокруг Пруссии и еще большему разорению Франции. В Париже воцарился полный хаос: солдаты отправлялись на фронт, откуда приходили страшные известия о тысячах трупов; богатые домовладельцы бежали из французской столицы, пьяные пролетарии нестройно горланили «Марсельезу» и призывали свергнуть предавшее их правительство. 19 сентября прусская армия осадила Париж. Начались ночные обстрелы, разруха и голод. Растерянные горожане ночами стояли в очередях за конским мясом, часть животных из зоопарка пришлось тоже съесть — иначе они все равно умерли бы от голода. Появился даже «крысиный рынок», где могли «утолить голод» самые низ-

шие слои населения, ведь крысиное мясо доступно каждому: всего пятьдесят сантимов штука.

В эти мрачные времена Бизе, освобожденный от военной службы как лауреат Римской премии, не мог остаться в стороне. Он записался в народное ополчение и сутками дежурил на огромном валу, сооруженном вокруг Парижа. Он пошел бы и в пехоту, но как бросить нежно любимую Женевьеву!?

Городские низы устраивают баррикады, громят войска временного правительства и провозглашают очередную Республику. «Да здравствует Коммуна!» — под этим лозунгом образовалась впервые в истории *диктатура пролетариата*. Рабочие создают свое правительство, свою армию, отделяют церковь от государства. (Все это позже еще раз повторится в далекой восточной стране!) Но тайный сговор бывших властей с немецкими войсками обрекает Коммуну на поражение: лучше предать родину, чем допустить революцию. И вот коммунары разгромлены, а по Парижу победным маршем идут прусские войска. Франция проиграла — она выплатит Германии пять миллиардов франков и потеряет две восточные области, Эльзас и Лотарингию.

«Шипы без роз». В политической неразберихе не до театров. Жизнь в Париже постепенно нормализуется, но «Гранд-опера» без королевских дотаций — просто красивая обертка без начинки. Идут, в основном, старые спектакли.

Немного лучше положение в «Комической опере», после ужасов войны всем хочется отвлечься, забыться — на комедии спрос выше. Вспомнили и о Бизе. Один из двух директоров предлагает ему либретто, от которого когда-то отказался Верди. Это *«Джамиле»*, забавная сказка по поэме Мюссе «Намуна». Мавританские (арабские) мотивы сюжета — снова дань вкусам публики. Музыка Бизе — несомненный шаг вперед. В ней есть и мелодическое разнообразие (красочная увертюра, прозрачная песня лодочников на

Ниле, полные страсти арии, великолепные ансамбли) и *новая драматургия*, когда эпизоды оперы плавно перетекают друг в друга, объединенные единым музыкальным током.

Но — опять эти «но»! — на премьере, 22 мая 1872 года, певица пропустила в центральной арии 32 такта. Она была «ниже всех моих опасений, — грустно писал Жорж приятелю, — а тот путь, которым я стремлюсь идти, усыпан одними шипами, без роз». Новизну строения оперы критики отнесли на счет «дурного влияния Вагнера».

Однако Бизе знал, что шел верным путем. Вместе с крахом старого режима уходили в прошлое и отжившие оперные штампы. Композитор был не одинок в своих поисках, в эти годы он был частым гостем дружеских собраний, на которых горячо спорили о будущем французской музыки. Среди посетителей кружка — Массне, Сен-Санс, Лало, Франк, Форе. Каждый станет знаменит, каждый будет искать свой стиль. У Жоржа осталось на поиски всего три года.

Передышка перед катастрофой. Семейные радости позволили счастливо вздохнуть — летом 1872 года у Женевьевы Бизе родился сын. Жорж мечтал об этом давно: годом раньше он написал *фортепианный цикл «Детские игры»*. С каким наслажденьем он сыграет веселые пьески маленькому Жаку, когда тот подрастет! «Деревянные лошадки», «Волчок», «Жмурки», «Качели» — Бизе первым из французских композиторов воплотил в музыке образы детства. Он и сам был, по-прежнему, большим розовощеким ребенком, излучавшим энергию и сыпавшим каламбурами.

В этом же году судьба подарила Жоржу встречу с *Альфонсом Доде* — писателем и драматургом, темпераментным выходцем из южного Прованса. Его пьеса *«Арлезианка»** сразу увлекла Бизе буйством эмоций. Действие разворачи-

---

* Арлезианка — девушка из Арля, города на юге Франции.

вается постепенно, но неумолимо, словно пружина. Конечно, Жорж напишет музыку к спектаклю! Для этого придется изрядно пофантазировать, ведь театр «Водевиль», где пойдет спектакль, имеет весьма скромный оркестрик: перед сценой еле уместится человек двадцать музыкантов, ну может чуть больше. Тут надо брать не мощью, а оригинальностью. Бизе сочиняет проникновенные мелодии, иногда используя провансальский фольклор, и облекает их в необычные инструментальные одежды: в оркестре появится саксофон и фисгармония.

Все напрасно — эти капризные буржуа и светские баловницы не способны расслышать ничего, кроме пошлых куплетов или канкана. Им не нужна ни поэзия, ни солнечная, жизнерадостная музыка, ни нежные краски южной ночи. Пьесу осмеяли на редкость единодушно прямо во время премьеры, не дожидаясь конца представления. В зале стоял шум, часть публики демонстративно болтала или покидала театр с громкими комментариями. Авторы были абсолютно подавлены, для Доде это был первый серьезный провал — станет ли он и дальше писать пьесы?

Но если посетители второразрядного театра могли и вовсе не заметить, была ли в спектакле музыка, а тем более не запомнить имени ее автора, то *музыкальный слух* не мог не уловить редкого своеобразия мелодий и оркестровки Бизе. Его *сюита из «Арлезианки»*, исполненная в концертном зале, вызвала по-настоящему *восторженный прием.* А в Консерватории композитору устроили непривычную для него овацию! Успех сюиты проложил дорогу *драматической увертюре «Родина»*, которую неоднократно триумфально исполняли в Париже зимой 1874 года.

Трагедия «Кармен». Бизе был не просто вдохновлен этими успехами, он *знал, что созрел как художник и как человек* и что способен на большее. «Отныне я не намерен терять ни одного дня», — заявляет композитор. Он хочет

реализовать все, что даровано ему свыше. Он напишет новые сочинения. Он преодолеет все невзгоды — безденежье, козни завистников, бесконечные ангины, нервные припадки Женевьевы, он победит.

Либреттисты А. Мельяк и Л. Галеви (тесть Жоржа) предлагают заняться новым проектом для «Комической оперы». Это будет *«Кармен», по новелле Проспера Мериме*. Начинаются отчаянные споры, переделка Мериме, у которого все слишком мрачно — пусть будет трагедия, но трагедия свободы, под ликующие возгласы толпы!

Подготовка спектакля идет с особой тщательностью. Будущая Кармен, прекрасная певица Селестина Галли-Марье, торопит прислать партии, уж очень ей по душе характер героини. Она тоже не нашла свое счастье и тоже идет по жизни смеясь — кто кого?

Два месяца Бизе репетирует с хором — неповоротливые хористы никак не могут изобразить драку, со времен Россини привыкли стоять столбами и смотреть прямо в зал. А тут еще детский хор — попробуй угомони и заставь петь. Трудно, но интересно. По городу ползут слухи, ажиотаж нарастает. Как всегда, больше ждут скандала. Драки на сцене? Цыганка? Контрабандисты? Что-то на этот раз готовит *Комическая опера?*

Издатель выплачивает приличный гонорар за партитуру — 25 тысяч франков. В случае успеха постановки он будет увеличен. Утром, в день премьеры, Бизе награждают правительственной наградой — орденом Почетного Легиона.

И вот — долгожданный вечер 3 марта 1875 года. Как говорится, «весь Париж» в зале: Гуно, Массне, Оффенбах, Делиб, Доде, Дюма. Разодетые дамы (снова в бриллиантах — дни Коммуны забыты, как страшное видение), князья, дипломаты, театральные знатоки, певцы, девицы на содержании.

Аплодируют «Хабанере», финалу первого акта, куплетам тореадора. Но чем ближе к концу оперы, тем *растерянность* в зале нарастает. А где же обещанные двусмыслен-

ные или вовсе шокирующие эпизоды, где эпатаж? Где комедия, наконец? В зале воцаряются уныние и скука.

Вопреки расхожим представлениям о том, что происходило на премьере «Кармен», Н. Савинов в интересной книге «Жорж Бизе»* пишет: «Привлеченные слухами об «аморальности» произведения, представители театральной элиты, света и полусвета ждали чего-то сверхневероятного по скабрезности и неприличию — но Бизе обманул их надежды».

И действительно, разве можно поверить в то, о чем пишут большинство учебников (изданных, главным образом, лет двадцать назад) — нас убеждают, что Париж середины 1870-х годов обвинил авторов оперы в *безнравственности* сюжета! Париж сумасбродных оперетт, в которых ве́рхом неприличия считалось слишком длинное платье танцовщиц, Париж, захлебывающийся в ритмах вульгарных галопов и начавший потягивать абсент — зеленый яд?

Парадокс в том, что «Кармен» провалилась по совершенно противоположной причине — бо́льшую часть публики не интересовала подлинность чувств и глубина трагедии. Этого хватало и в реальной жизни. Парижским фарисеям не доставало *дешевого обмана*, которому они ежевечерне охотно отдавались, слушая простенькие водевили.

Если «Травиата» Верди потерпела в Париже фиаско, потому что Верди поставил перед зрителями «зеркало», в котором они увидели себя и оскорбились (Пруст), то теперь времена изменились — этого зеркала *жаждали*, порок торжествовал и хотел быть воспетым публично. Бизе интересовало другое.

Крах его лучшего творения поверг композитора в глубокий психологический кризис. Его равнодушная супруга даже не пыталась поддержать мужа — она, вместе с любовником, удалилась из театра до окончания оперы, а Бизе

---

* См. С а в и н о в Н. Жорж Бизе. М.: Молодая гвардия, 2001.

всю ночь в отчаянии бродил по пустеющим улицам. Он еще не знал, что «простые» любители музыки заполнят зал «Комеди-Франсез» снова и снова, и что всего через десять лет «Кармен» станет самой популярной оперой в мире, как и предсказал русский композитор Чайковский, побывавший на одном из спектаклей.

Депрессия обострила старые болезни — у Бизе опять нестерпимо заболело горло, напомнил о себе ревматизм, появилось удушье, вызванное сердечными приступами.

Дальнейшие события неизбежно выстраиваются в единую цепочку. Сохраняя видимость семейного благополучия, Бизе с женой и трехлетним сыном выехали в загородный дом в Буживале, предместье Парижа. Оттуда он пишет *последнее письмо* директору «Комической оперы» («Я думал добиться большего...»), делает напутствия верной служанке и оставляет ей некоторую сумму денег, поручает другу Гиро́ сделать новую редакцию «Кармен», проверяет архив (и, вероятно, уничтожает часть рукописей, в том числе нотных).

А затем, во время одной из прогулок вдоль Сены, 29 мая, вдруг решает искупаться и начнет плавать наперегонки до изнеможения с Делабордом, «сердечным другом» его жены. Это был не просто риск, результат предсказать было несложно. На следующий день у Жоржа началась сильнейшая лихорадка, усиление ревматических болей, а следом — новый сердечный приступ. 3 июня 1875 года он скончался в возрасте тридцати семи лет.

После временного захоронения на Монмартре прах Бизе был перенесен на парижское кладбище Пер-Лашез.

Таков грустный финал жизни одного из самых талантливых французских композиторов, ставшей еще одной горькой иллюстрацией бесконечной «человеческой комедии», запечатленной в творениях Оноре де Бальзака, старшего современника Жоржа Бизе.

«КАРМЕН»

Литературная основа и либретто. Судьба оперы. Замечательная новелла Проспера Мериме, написанная в 1845 году и ставшая основой оперного либретто, посвящена *описанию жизни и быта Андалусии*, южной области Испании. Писатель, около двадцати лет занимавший пост главного инспектора исторических памятников, интересовался историей, этнографией и археологией не только своей родины, но и других стран. Его «Кармен» написана в *трехчастной форме*, в крайних разделах которой Мериме предстает как любознательный путешественник и ученый. Он любовно рисует живописные пейзажи, воссоздает мельчайшие детали обстановки небольших провинциальных городков, но особый акцент делает на описании *нравов и обычаев цыган*, одного из самых загадочных народов Европы. В повесть даже включены сведения о грамматике цыганского языка, не говоря уже о цитировании множества цыганских пословиц и шутливых поговорок, отчего новелла немного напоминает ученую статью из географического журнала.

Но, возможно, бесстрастный тон автора — лишь литературный прием, ведь *в центре новеллы* писатель поместил услышанный им рассказ некоего Хосе Наварро о его пылкой любви к цыганке по имени Кармен, вовлекшей молодого солдата в свой преступный промысел и обрекшей его на смертную казнь за множество грабежей и убийств. Свою героиню Мериме называет «приспешницей дьявола», хотя и подчеркивает, что недостатки Кармен с лихвой компенсировались ее достоинствами, среди которых — редкая красота и свободолюбие. Своеобразный «кодекс чести» заставлял Кармен быть верной своему слову и помогать друзьям в беде. Но столь же естественными были для нее плутовство и веселое прожигание жизни.

Что до любви, то Кармен больше всего ненавидела *принуждение*: она могла надуть любого напыщенного франта, притворившись влюбленной, но она никому не позволила бы овладеть ею насильно. В ее понимании любовь — это *вольный союз*. «Когда мне говорят *«не делай этого»*, я тут же все делаю наоборот. *Кармен всегда будет свободна»*, — заявила она Хосе, как только тот решил, что цыганка принадлежит ему одному. Она предпочла умереть, чем подчиниться его власти.

Возможно, *цельность натуры и бескомпромиссность Кармен* и привлекли внимание Бизе в первую очередь: композитор, вынужденный порой заниматься поденной работой ради куска хлеба, никогда не позволил бы понукать собой; любые принесенные им жертвы всегда были добровольны. Оперная Кармен благороднее героини Мериме, она лишена цинизма и хладнокровия закоренелой мошенницы. Именно ее устами композитор изложил *свое представление о любви*.

Оригинальным способом он придал образу Кармен еще бóльшую весомость, введя в либретто оперы *новый персонаж — ее соперницу Микаэлу*. Тем самым Хосе предоставится возможность выбора между чистой, наивной, но предсказуемой любовью Микаэлы и безумными выходками Кармен. Победит страсть, внушаемая цыганкой, но роковое наваждение приведет к трагической развязке.

Значительно более полно обрисован Бизе образ *тореадора*, получившего в опере новое имя, *Эскамильо**. Он стал главным противником Хосе, олицетворением успеха, славы, смелости и свободы — всего того, что Кармен не нашла в Хосе.

В опере Хосе**, в отличие от литературного прототипа, лишен мрачной романтики бандита. Он — простой дере-

---

* У Мериме тореадора зовут Лукас.

** В русском переводе это имя чаще звучит как «Хозе».

венский парень, бережно хранящий воспоминания о родных местах, о матери, о первой возлюбленной. Лишь фатальная страсть полностью перевернет его жизнь и заставит всюду следовать за Кармен.

Главные сюжетные линии оперы сосредоточены на этих *четырех основных персонажах.*

В либретто сохранены также два колоритных контрабандиста из новеллы, Данкайро и Ремендадо, а для своеобразной «симметрии» добавлены две новые женские партии — *Фраскиты и Мерсе́дес*, подружек Кармен.

В целом, либретто, созданное двумя опытными литераторами при непосредственном участии композитора, получилось ярким и динамичным. Дирижер Мариинского театра Э. Направник, руководивший первым исполнением «Кармен» на русском языке в 1885 году, назвал его «крайне удачным». Темпераментная, захватывающая музыка Бизе в сочетании с увлекательным сюжетом сделала оперу подлинной жемчужиной мирового музыкально-драматического искусства. В 1904 году на сцене парижской «Комической оперы» шло уже *тысячное представление* «Кармен». По традиции этого театра, опера исполнялась *с разговорными диалогами* — так, как ее и задумал Бизе.

Мы уже знаем, что автору не суждено было стать свидетелем редкого триумфа своего детища. Незадолго до кончины он, в надежде «улучшить» оперу, поручил многолетнему другу *Эрнесту Гиро́* написать *речитативы* взамен разговорных эпизодов. Гиро выполнил эту работу, а заодно добавил в четвертое действие *танцы из «Арлезианки».* В этой редакции, несмотря на шаблонность и невыразительность сочиненных Гиро речитативов, опера шла в большинстве театров вплоть до 1906 года, пока в Берлине не предприняли попытку вновь обратиться к авторскому варианту сочинения. А на родине композитора оригинальная версия «Кармен» вернулась на сцену «Комической оперы» лишь в 1949 году.

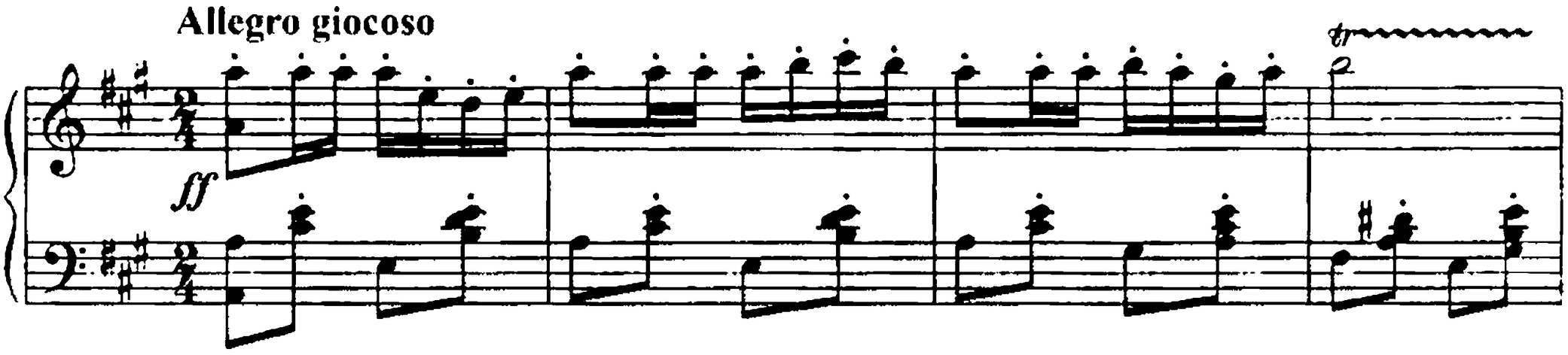
В настоящее время режиссеры и музыкальные руководители театров предпочитают ставить творение Бизе в авторской редакции.

Обложка клавира оперы «Кармен»

Опера состоит из *вступления и четырех действий.*

Оркестровое вступление ярко и лаконично воплощает *главный конфликт* между сияющей свежестью *жизни* и неумолимой силой стихийной страсти, губительной для героев и неумолимо ведущей их к *смерти.* Оно открывается зажигательной и блестяще оркестрованной *темой корриды:*

71.

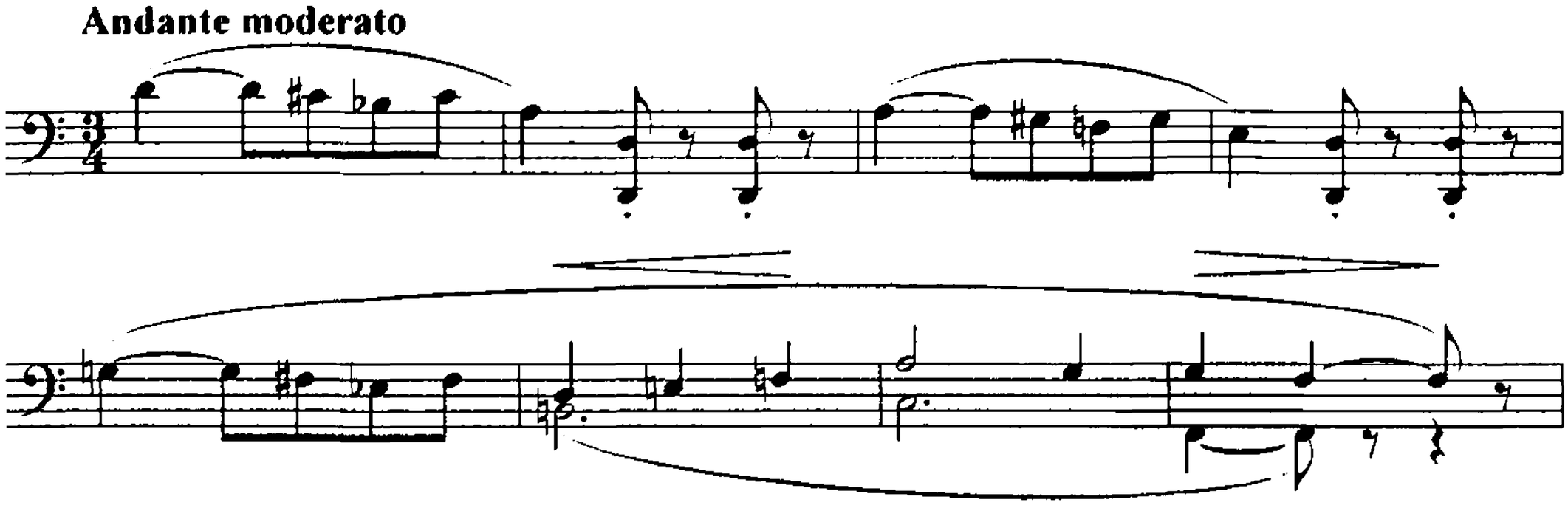


Бьющая через край энергия, природная сила — воплощение испанского духа. Эта тема прозвучит еще раз в четвертом действии, она же станет фоном заключительной сцены трагедии и приобретет тем самым *символический смысл.* Для испанца *коррида — это и есть жизнь.* Либо победа, либо смерть — таков внутренний закон настоящего мачо, он не умеет проигрывать*.

---

* Интересно, что коррида (бой тореадора с быком), проводящаяся в Испании и в наши дни, непременно должна завершиться *смертью быка*, тогда как в соседней Португалии достаточно лишь ранить

Поэтому первой теме, олицетворяющей свободу и победу, противопоставлена *тема роковой страсти:*

72.

Она исполняется напряженно звучащими в высоком регистре виолончелями на фоне тремоло струнных и содержит *три увеличенные секунды*, объединяя элементы сразу двух ладов: дважды гармонического минора («цыганской гаммы») и дважды гармонического мажора (в третьем проведении мотива). Такая ладовая «концентрация» придает мелодии особый драматизм.

Средний раздел вступления, разделяющий две противоположные по характеру темы, — игривый припев из *куплетов тореадора.*

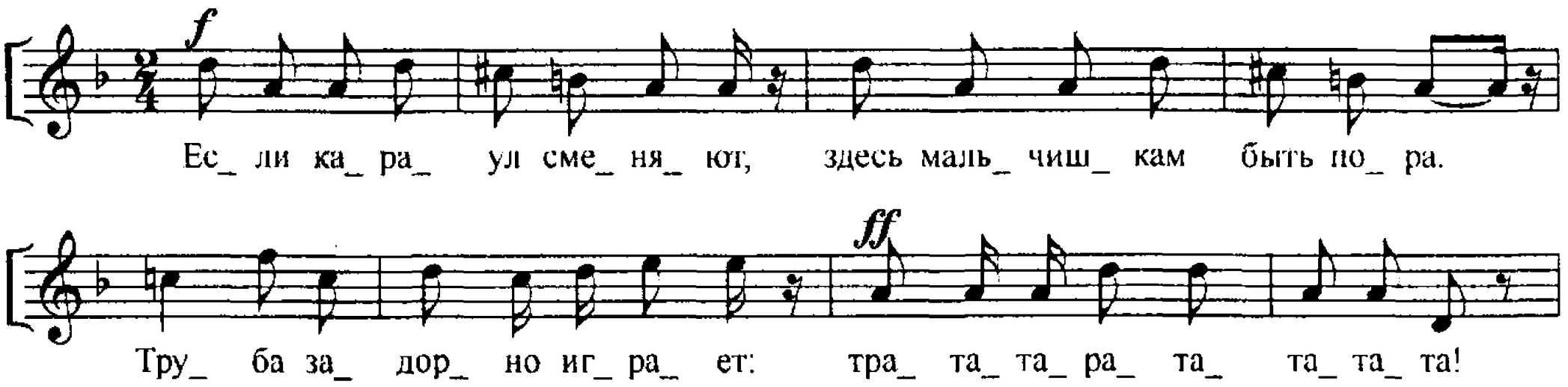
Вступление неожиданно обрывается на кульминации резким звучанием *уменьшенного септаккорда*, предвосхищая столь же внезапную трагическую развязку.

Первое действие. После открытия занавеса мы оказываемся на площади в Севилье, где устроена караульная будка. Размещенные в небольшом городке солдаты заодно заменяют полицию, а поскольку вокруг — обычная суета и никаких происшествий, они просто глазеют по сторонам.

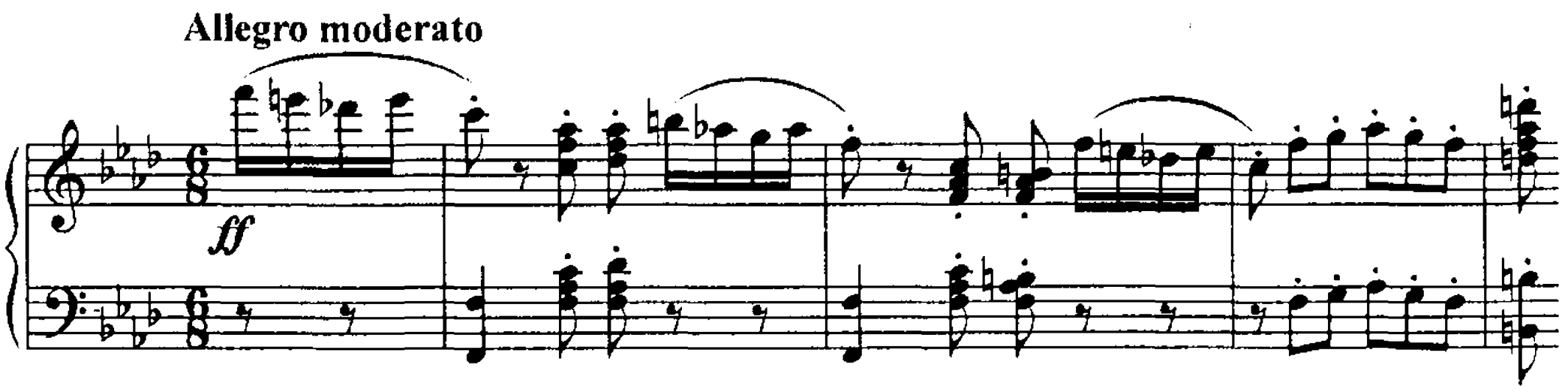
животное, вонзя ему пику в определенное место. Это отличие характеризует дикий, языческий дух, сохранившийся в характере испанцев до сих пор.

Появление хорошенькой Микаэлы (грациозная триольная тема) заставляет их оживиться — зачем ей понадобился Хосе? Солдаты беззлобно подтрунивают над девушкой.

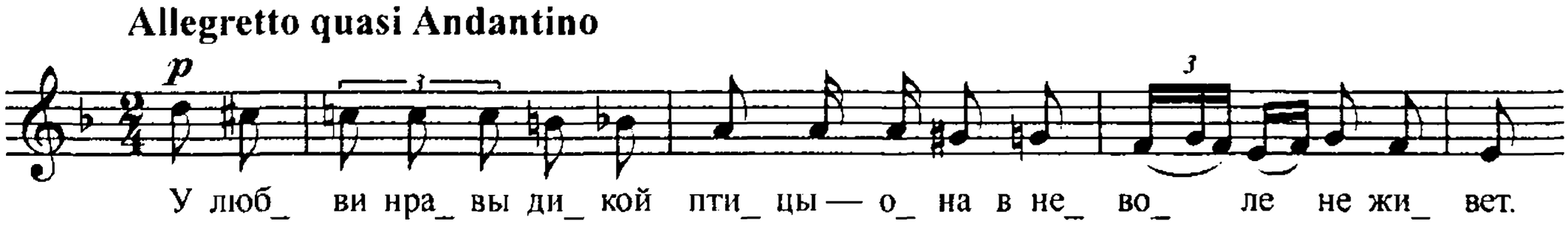
Но настало время смены караула — долгожданное событие собирает мальчишек со всей округи. Подражая солдатам, они маршируют и распевают веселую песню звонкими голосами:

73.

Площадь заполняют работницы расположенной неподалеку сигарной фабрики — обеденный перерыв. Их напевный пасторальный хор рассеивается, как дым, при появлении главной героини. Гордая поступь Кармен сопровождается *темой роковой страсти*, ведь каждый мужчина готов пасть к ее ногам. Характер темы изменился, она звучит смело и решительно, как вызов судьбе:

74.



Главная характеристика Кармен — ее *Хабанера*, мелодия которой основана на нисходящем хроматическом движении:

75.

По свидетельству некоторых очевидцев, певица, готовившаяся исполнить главную роль на премьере, была неудовлетворена выходной арией Кармен и заставляла композитора многократно ее переделывать. В конце концов, раздосадованный Бизе предложил ей несколько измененную мелодию *кубинской песни* из сборника, изданного композитором Ирадье. Так и появилась Хабанера, ритмичная ария в сопровождении хора*.

На этот раз своей «жертвой» Кармен избрала Хосе: она бросает ему цветок и, сверкнув глазами, удаляется с подругами на фабрику. Словно искры, мелькают обрывки лейтмотива страсти. Поддастся ли Хосе чарам Кармен? Почему она подошла именно к нему? Улыбаясь, он сравнивает цыганку с кошкой, которая не откликается на зов, но подходит, когда ее не звали.

Появление Микаэлы возвращает Хосе к реальности. В их лирическом *дуэте* (№6) больше нежного воспоминания о счастливой юности, чем бурного переживания встречи после долгой разлуки.

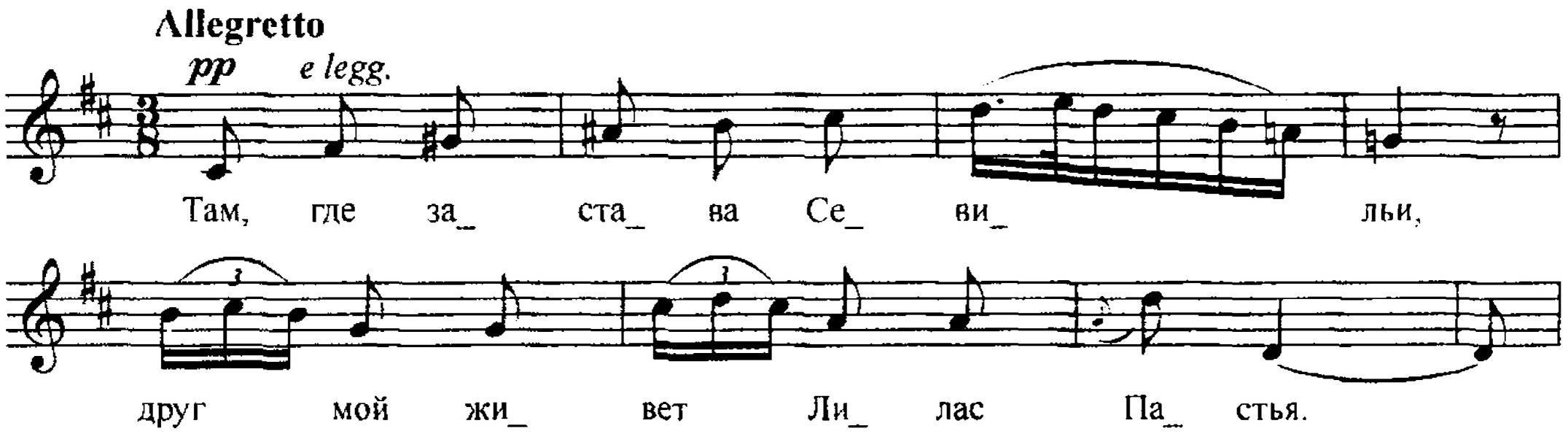
Невероятный шум и крики, доносящиеся с фабрики, заставляют солдат отправиться выяснять, что же там стряслось. Женщины галдят, перебивая друг друга (хор №7). Ясно, что виновница ссоры — Кармен, но лейтенант Цуни-

---

* Название жанра, хабанера, происходит от сочетания «Ла-Хавана» (Гавана), поскольку этот танец, сопровождаемый пением, появился на Кубе в среде испанских эмигрантов. Бизе сохранил типичные черты хабанеры — пунктирный ритм на первой доле в сопровождении и триоль в вокальной партии.

га не может добиться от нее признания. Кармен нахально распевает развязную песенку (№8) и не собирается отвечать на вопросы назойливого офицера. Зато она с радостью соглашается отправиться в тюремный участок *в сопровождении Хосе!*

По дороге Кармен, замечая в кармане Хосе сохраненный цветок, соблазняет его картинами веселых пиршеств в таверне ее дружка по имени Лилас Пастья. *Сегидилья* — еще одна ария, сочиненная Бизе в испанском стиле:

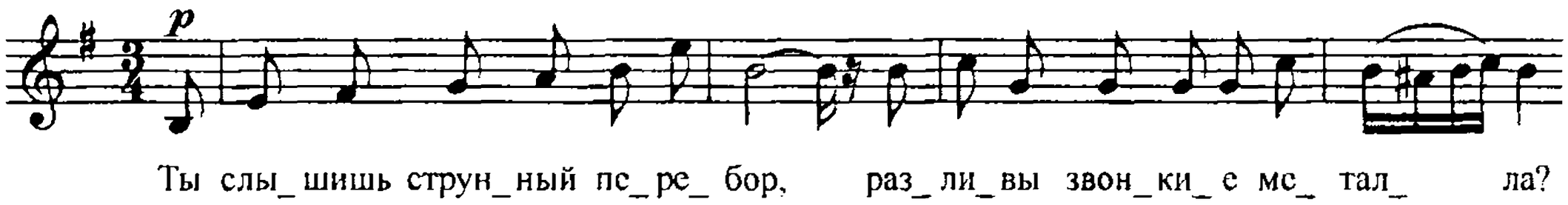
76.

Гибкая, прихотливая, изменчивая в ладовом отношении мелодия сопровождается звучанием оркестра, имитирующим гитару, что и придает арии испанский колорит. Сегидилья — своеобразная «серенада», которую поет Кармен (а не Хосе, как полагалось бы!). С каждой новой фразой голос цыганки заставляет все быстрее биться сердце солдата — пока он, наконец, не осознает, что оказался во власти любовных чар. И вот страсть вырывается наружу. Сегидилья перерастает в дуэт, в котором Хосе умоляет Кармен о свидании. Конечно, он исполнит любое ее желание!

По пути из участка в тюрьму Кармен неожиданно толкает Хосе и стремглав убегает. Без молчаливого согласия конвоира побег бы не удался, но Хосе забыл о приказе — он уже в предвкушении тайной встречи.

Оркестровый антракт основан на песне Хосе из предстоящего действия.

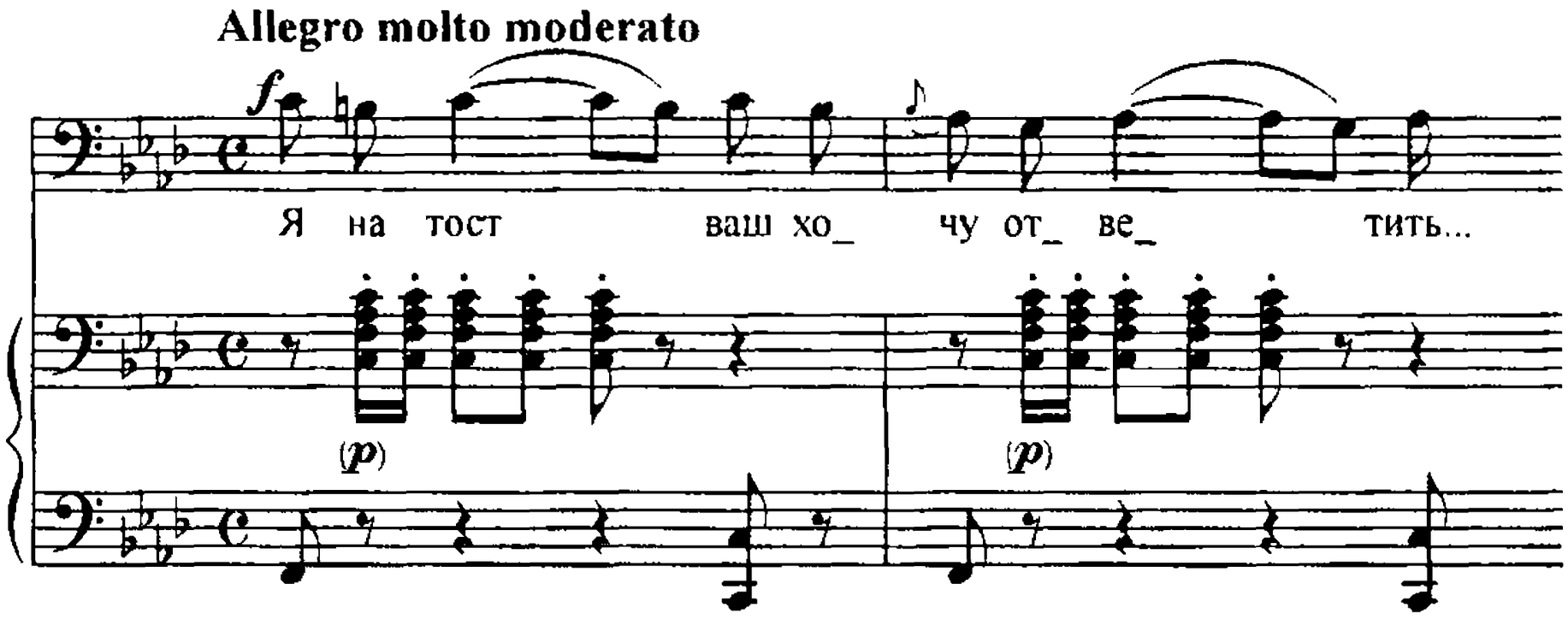
Второе действие открывается *сценой в таверне.* Партия Лилас Пастья в своем роде уникальна — хозяин кабачка не споет *ни одной ноты!*

Вкусившие вина посетители без удержу болтают, а Кармен запевает задорную *цыганскую песню:*

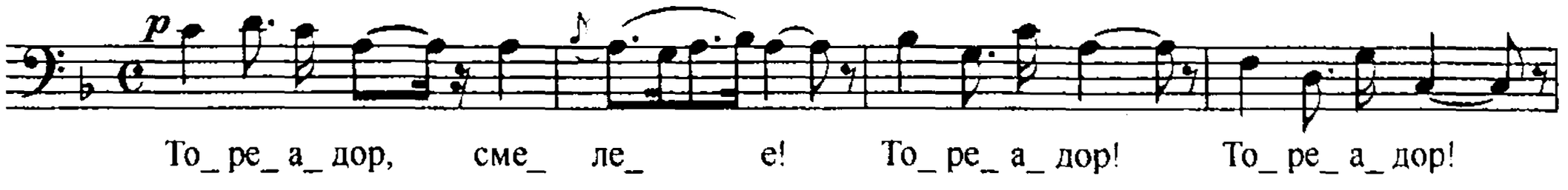
77.

Припев подхватывают Фраскита и Мерседес, зажигательная мелодия звучит все быстрее (темп постепенно ускоряется от андантино до престо), динамика нарастает до оглушительного фортиссимо (***fff***), и, наконец, вихрь цыганской пляски увлекает всех присутствующих.

Не менее эффектный номер — *куплеты Эскамильо.* Тореадор — желанный гость в таверне. Любая красавица тайно воздыхает о нем, это лучшая награда за его смелость. *Первая тема* куплетов — гордая мелодия, сопровождаемая ритмом болеро:

78.



Элегантная мажорная мелодия *припева*, содержащая «задиристые» форшлаги, открывает другую грань характера Эскамильо — его спокойную и немного ироничную уверенность в себе:

79.

Внимание тореро приковывает Кармен — такой красоткe не грех посвятить очередную победу на арене! Но ответит ли она взаимностью? Кармен льстит внимание отважного красавца, она по привычке кокетничает. Почему бы не пообещать любовь и ему? Зачем лишать героя надежды!

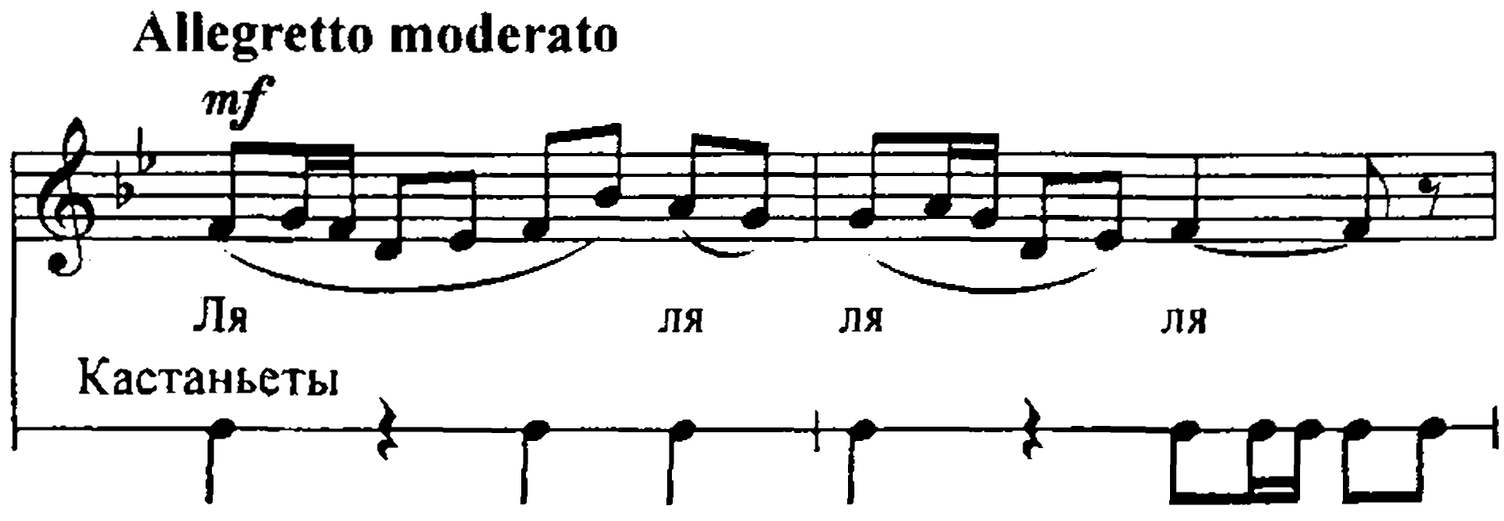
Однако увлекаемый толпой, Эскамильо покидает таверну. В ее опустевшем зале появляются *контрабандисты.* Они обсуждают с цыганками план беспроигрышного «де́льца» в Гибралтаре. *Квинтет* (№14) с участием двух контрабандистов, Кармен и ее подружек — образец изящного, непринужденного и при этом виртуозного ансамблевого мастерства Бизе.

На этот раз Кармен отказывается идти вместе со всеми — она ждет Хосе. Любовь простодушного и пылкого солдата ей дороже любых денег. И вот, наконец, издали доносится его голос.

Простенькая песенка Хосе (№ 15) звучит без сопровождения, он напевает знакомый с детства мотив, не придавая ему особого значения. Все его мысли заняты предстоящей встречей с возлюбленной.

Дуэт Кармен и Хосе — большая сцена, в которой на смену шутливой словесной перебранке приходит грациозный *танец с кастаньетами:*

80.



По замыслу композитора, певица, исполняющая эту ажурную мелодию, должна сопровождать пение и танец игрой на *настоящих* кастаньетах. (Лишь *в крайнем случае* Бизе рекомендовал облегчить задачу исполнительнице главной партии и поручить партию кастаньет оркестровому ударнику.)

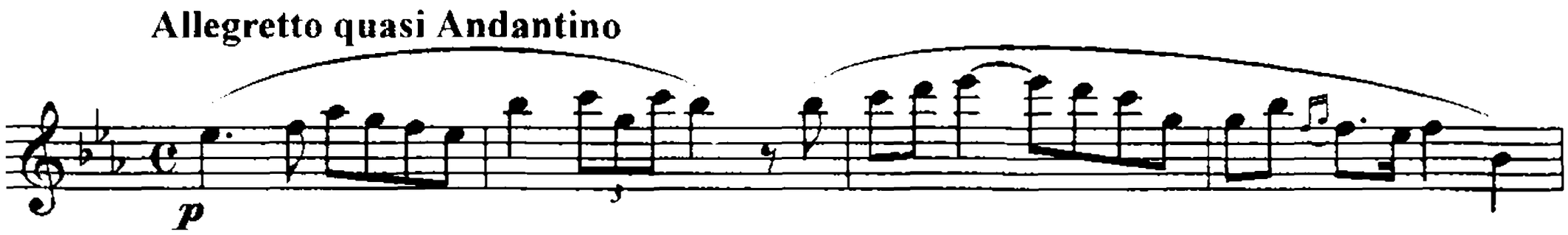
Кармен видит восхищенные взгляды Хосе, но вдруг замечает в его глазах тревогу. Вдали звучат военные горны — солдату пора возвращаться в казарму на перекличку. Как, недоумевает цыганка, *именно сейчас он хочет уйти?* Он готов *предать любовь*, военный долг для Хосе выше зова сердца?? Гневу Кармен нет предела.

Нет, нет, нет! Хосе *страстно любит* цыганку — об этом он поет в небольшом *лирическом ариозо*, мастерски включенным композитором в общее непрерывное развитие сцены.

Неожиданное появление лейтенанта Цуниги, начальника Хосе, делает спор бессмысленным. Подвыпивший Цунига пытается обнять Кармен, этого Хосе стерпеть не может. Завязывается драка, Кармен зовет на помощь дружков, которые обезоруживают и связывают Цунигу. Лейтенант обещает отомстить Хосе.

Теперь другого пути нет: Хосе вынужден бежать вместе со всеми. Зато он всегда будет с Кармен!

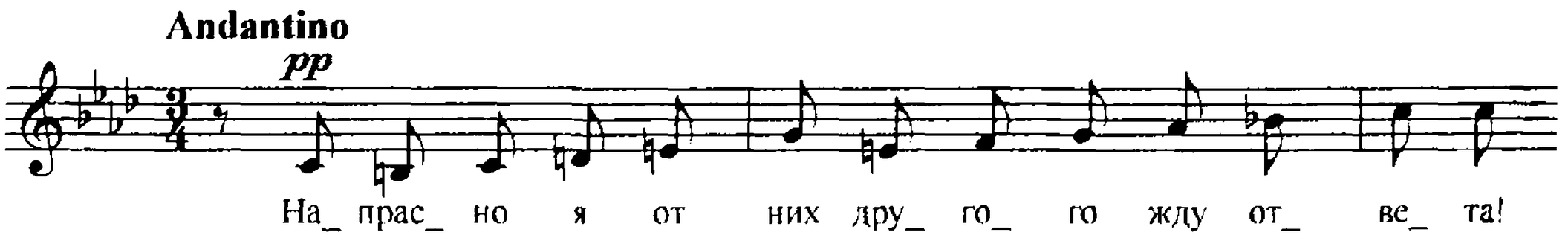
В *антракте к третьему действию* светлый и прозрачный голос флейты поет безмятежную пасторальную мелодию изумительной красоты. Ее изгибам словно нет конца — «бесконечности» мелодической линии, оплетаемой оркестровыми подголосками, позавидовал бы сам Вагнер:

81.

Эту картину тихого утра в горах, нарисованную изысканными оркестровыми красками, можно отнести к самым поэтичным страницам мировой инструментальной музыки.

Третье действие. Нежный ноктюрн антракта сменяется тихим, но ритмичным и деловитым маршем — тайными тропами, осторожно пробираются контрабандисты. Хосе повсюду следует за Кармен, но его ревнивые взгляды все больше раздражают ее.

На привале цыганки решают погадать. Что предскажут им карты? Замечательный *терцет* (№19) еще раз убеждает, что Бизе был прекрасным *драматургом:* три разных характера получили индивидуальное музыкальное воплощение в цельной и стройной по структуре оперной сцене.

По форме терцет близок *рондо** — пока Фраскита и Мерседес раскладывают карты, звучит шутливый рефрен. Им нечего бояться — первой карты обещают богатого старикашку и обеспеченную жизнь веселой вдовушки, второй — любовь полководца! Но в эпизоде гадания *Кармен* настроение музыки резко меняется. Как только она берет карты в руки, в оркестре угрожающе мелькает лейтмотив *роковой* страсти: пришло время взглянуть в глаза судьбе. Кармен знает цену гаданию, ее ужасает приговор — *смерть.* В смятении она раскладывает страшный пасьянс еще раз, но вновь получает тот же ответ. Смерть ожидает и ее возлюбленного. *Мрачное ариозо в характере траурного марша* передает ощущение трагической обреченности Кармен:

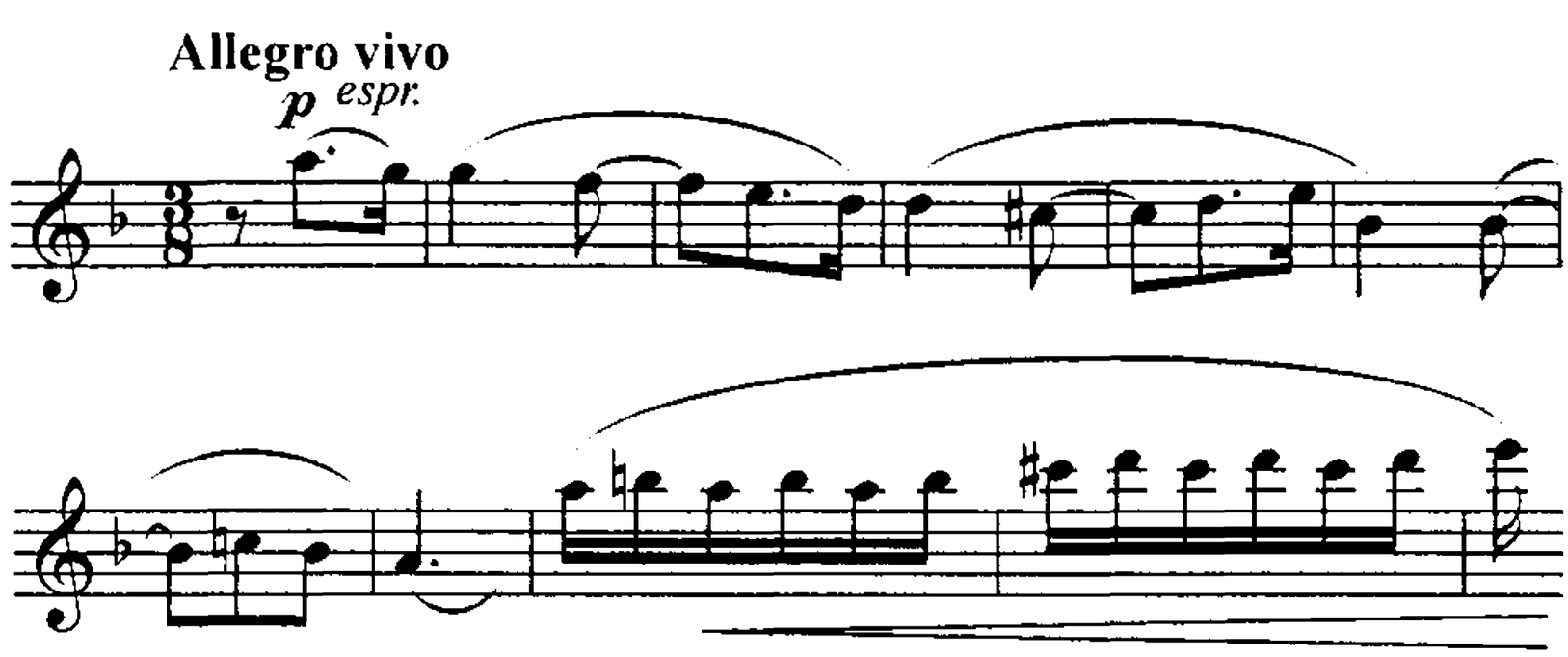
82.

---

* Точнее форму терцета можно определить как *сложную трехчастную.* Попробуйте проанализировать с преподавателем строение этого ансамбля более подробно.

Дальнейшие события неожиданны для всех: появляется Микаэла, она несет Хосе печальную весть о близкой кончине его матери, которая мечтает в последний раз увидеть сына. Столь же внезапно и появление Эскамильо — бесстрашный тореро влюбился, как мальчишка, в Кармен, он спешит на встречу с цыганкой. Но на его пути встает Хосе, в руке которого сверкает нож. Начавшуюся схватку оставливает Кармен, ей помогают подоспевшие контрабандисты.

Эскамильо с улыбкой приглашает красавицу на бой быков в Севилье и медленно удаляется, демонстративно насвистывая бодрую песенку. Кармен смотрит ему вслед с нескрываемым восторгом, Хосе — с ненавистью.

Антракт к четвертому действию лихорадочным возбуждением создает ощущение неумолимой скоротечности времени. Мелодия этого оркестрового эпизода построена на видоизмененной теме, сочиненной испанским певцом Мануэлем Гарсия* в духе андалузского танца «поло». Упругий ритм аккомпанемента словно подбадривает тревожную мелодию, то уступами спускающуюся вниз, то извилисто взмывающую вверх:

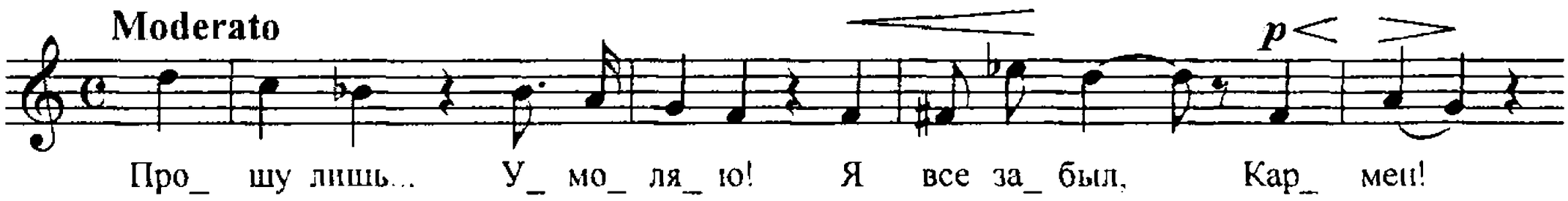
83.

---

* Мануэль Гарсия (1775—1832) — великий испанский тенор, неподражаемый оперный актер, композитор; отец двух всемирно известных певиц — Марии Малибран и Полины Виардо.

Четвертое действие. Музыка четвертого акта представляет собой своеобразную *репризу* оперы. Вновь солнечно, ликующе звучит *тема корриды*, но этот ослепительный свет — словно последнее прояснение перед грозой. Наступает последний этап драмы. Скоро все узнают исход поединка между жизнью и смертью.

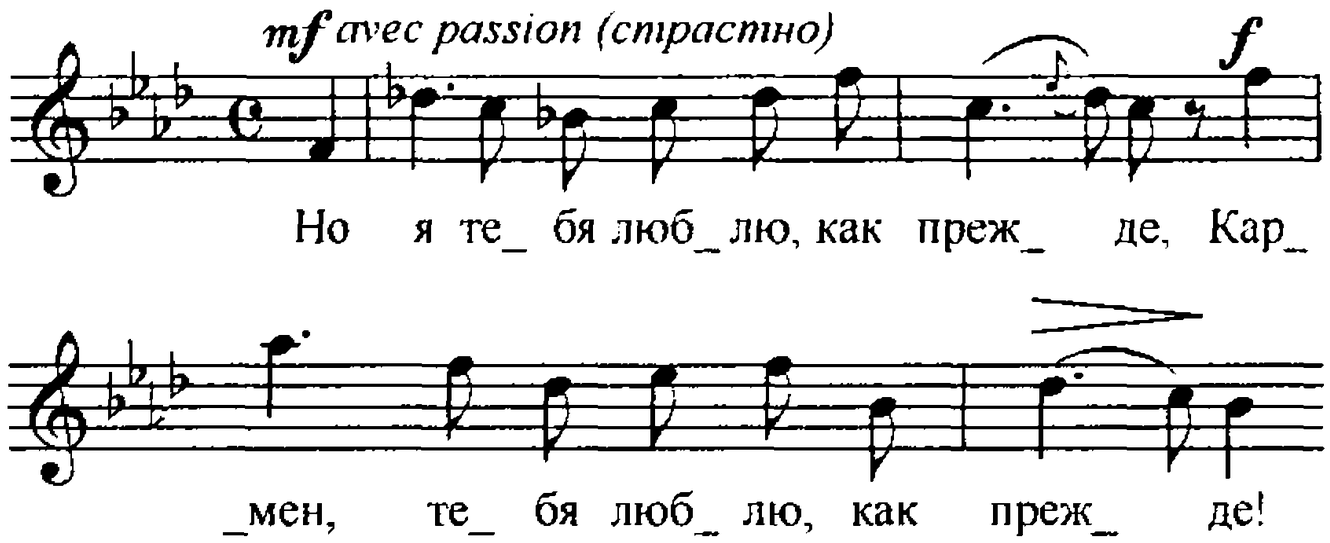
Публика, собравшаяся в цирке в Севилье, шумно приветствует Эскамильо*. Туда же направляется Кармен. Подруги предупреждают — за нею неотступно следит Хосе. Но сердце цыганки уже принадлежит тореадору. От судьбы не уйдешь, Кармен не сможет жить на коленях. Она не боится смерти, свою голову она уже покрыла черной мантильей. И вот ей преграждает дорогу Хосе.

Последний дуэт Кармен и Хосе (№26) — кульминация всего произведения. Хосе все так же беззаветно любит Кармен и готов ей всё простить. Он умоляет цыганку вернуться:

84.

Но Кармен холодно отвергает его мольбы. Сердце Хосе пронзает отчаяние. Бешено стучит кровь в висках (триоли сопровождения), вырывающимся из души стоном звучит его последнее горячее признание:

---

* После праздничной вступительной сцены во многих постановках сохраняют *балетную сюиту*, введенную в оперу Гиро. Она включает Фарандолу, Цыганский танец из «Арлезианки» и Оле́ из «Пертской красавицы».

85.

Из цирка доносятся возгласы толпы, подбадривающей тореадора. Это ликование создает острый контраст напряженной психологической сцене, а также подчеркивает неумолимость, безжалостность темной, разрушительной страсти.

Ни просьбы, ни угрозы Хосе не трогают Кармен. «Свободна я, свободной и умру!», — восклицает она и в гневе швыряет наземь кольцо, подаренное Хосе. Раздающиеся из-за стены веселые крики «браво!», адресованные Эскамильо, — словно дьявольская издевка торжествующего рока. Ослепленный страданием Хосе ударом ножа убивает Кармен. Восторженная толпа, выбегающая из цирка под звуки победного марша, видит рыдающего над телом возлюбленной Хосе. Трагически безысходно звучит лейтмотив роковой страсти.

Две основные темы, впервые обозначившие конфликт в *увертюре*, неумолимо пересеклись в *финале* грандиозной оперной драмы, совершенной по форме и поразительной по силе эмоционального воздействия.

Последняя опера Бизе, с необыкновенной *правдивостью* воплотившая характеры и чувства героев любовной драмы, проложила дорогу целому направлению в оперном искусстве, получившему название *«веризм»* (от итальянского слова vero, что значит «истинный, правдивый»). *Жизненные драмы простых людей, острота сценических ситуа-*

ций, динамичность развития действия, повышенная эмоциональность — эти лучшие качества музыки Бизе будут развиты в сочинениях *итальянских* (Масканьи, Леонкавалло, Пуччини) и, в меньшей степени, *французских* оперных композиторов (Массне, Г. Шарпантье).

Однако красота, пластичность, изобретательность *мелодики*, меткость, достоверность *психологических характеристик*, сочетание *эффектности отдельных номеров* с умением выстроить непрерывные и напряженные *сквозные сцены*, сочность, богатство *оркестровых красок*, достигнутые Бизе в «Кармен», во многом остаются непревзойденными. В этом причина особой популярности музыки композитора у современного слушателя.

«Я не знаю, как Бизе это удалось сделать, но в Испании не создано ничего более испанского, чем «Кармен», — сказал крупнейший испанский композитор Исаак Альбенис.

«Раздавались ли когда-нибудь со сцены более страдальческие, трагические звуки? И как они достигнуты! Без гримасы, без фальши, без лжи высокого оперного стиля», — изумлялся немецкий философ Фридрих Ницше.

«Кармен» — едва ли не самое выдающееся лирико-драматическое произведение нашей эпохи», — утверждал Петр Чайковский.

Надеемся, что эти восторженные отзывы деятелей культуры разных стран подтвердят ваши собственные впечатления от гениальной музыки Жоржа Бизе.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ЖОРЖА БИЗЕ

15 опер (в том числе 6 неоконченных)

2 оперетты

9 кантат («Очарованный рыцарь», «Эрминия», «Давид», «Песня веку», «Женитьба Прометея» и др.)

Оратория «Женевьева Парижская»

Оды-симфонии «Улисс и Цирцея», «Васко да Гама»
Te Deum для солистов, хора и оркестра
Ave Maria для хора и оркестра (сл. Ш. Гранмужена)
47 романсов, 3 дуэта
Симфония до мажор, симфония «Рим», увертюры
Музыка к драме А. Доде «Арлезианка» (также 2 оркестровые сюиты на ее основе, вторая составлена Гиро)
Маленькая оркестровая сюита
Хроматические вариации, цикл «Рейнские песни» для фортепиано
«Детские игры» (12 пьес для двух фортепиано)

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Имелись ли во Франции оперные традиции, на которые мог бы опереться Бизе? Подготовьте сообщение об истории французской оперы.

2. Расскажите об истории создания и постановочной судьбе «Кармен».

3. Есть ли общие черты в музыкальной драматургии последней оперы Бизе и «Травиаты» Верди?

4. Французский хореограф Ролан Пети, автор балета «Кармен» на музыку Бизе, считал, что Хосе, убивая Кармен, защищал свое человеческое достоинство. Согласны ли вы с этим мнением? Почему самые яркие музыкальные номера композитор написал для Кармен?

5. Возможна ли, по-вашему, иная развязка созданной Бизе музыкальной драмы? Почему одной из главных тем оперы он делает лейтмотив роковой страсти? Проследите изменения этого лейтмотива в разных сценических ситуациях оперы.

СИМФОНИЯ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

Увлечение композиторов-романтиков *программной* музыкой привело к тому, что в XIX столетии ведущими жанрами были *фортепианные или вокальные миниатюры (часто объединявшиеся в циклы), опера и программная симфоническая поэма.* Изучая творчество представленных в учебнике композиторов, вы познакомились подробно с каждым из этих жанров.

Симфония, достигшая своей вершины в сочинениях венских классиков, в течение всего романтического века искала новое содержание и соответствующую ему новую форму.

Первые романтические симфонии во многом опирались на классический вариант жанра, то есть сохраняли четырехчастное строение, контраст темпов и близкий традиционному характер частей. Таковы симфонии *Франца Шуберта* (с которыми вы, конечно, знакомы по курсу музыкальной литературы), *Феликса Мендельсона* и, отчасти, *Роберта Шумана.* Конечно, новое мироощущение изменило *эмоциональный строй* симфонии — указанные композиторы обогатили симфонию *новыми настроениями,* от мечта-

тельной меланхолии и щемящей тоски до экстатического, радостного, безудержного упоения жизнью. Иногда они существенно отходили от канонов жанра и в области *формы*.

Шуберту в знаменитой «Неоконченной» симфонии вполне хватило *двух частей* для полного выражения идеи существования двух полярных сфер: мира грустного тоскливого одиночества и области идеальной гармонии (таково главное настроение каждой из частей). При этом невиданные для венских классиков резкие *эмоциональные контрасты* вторгаются в развитие главных тем то идиллической темой надежды, то страшным грозовым голосом рока. Так конфликтность, идея внутренней борьбы проникает *внутрь каждой из частей*, а неверие в возможность разрешения трагической коллизии делает ненужным как финал, так и танцевальную третью часть.

В третьей симфонии, навеянной путешествиями по Британским островам и получившей название «Шотландской», *Мендельсон* объединяет *три части в единое целое, они следуют без перерыва*. В этой, а также в «Итальянской» симфонии, композитор создает новый тип *живописно-пейзажного симфонизма*, обогащенного национально-своеобразными музыкальными темами. Четвертая симфония *Шумана* по форме *одночастна*, а третья, «Рейнская», содержит *пять частей*.

Наиболее радикальные изменения жанр симфонии претерпел в творчестве французского композитора *Гектора Берлиоза*. Его уже упоминавшаяся *«Фантастическая симфония»* (1830) — чрезвычайно оригинальное сочинение. Импульсом к ее созданию стала безумная любовь композитора к известной «шекспировской» актрисе Гарриет Смитсон, лишившая молодого сочинителя сна, аппетита и вкуса к жизни. Отсюда своеобразные *идея и сюжет симфонии*, отражающие *личные переживания автора*: отчаяние приводит героя симфонии к мысли о смерти, но принятая доза опиума оказывается недостаточной для немедленной кон-

чины. Она погружает артиста в глубокий сон, полный фантастических видений: среди мелькающих образов и карикатурно искаженный облик возлюбленной, и собственная казнь, наблюдаемая со стороны. В симфонии *пять частей*, объединенных «навязчивой идеей» — *лейтмотивом*, воплощающим неотвязную мысль о любимой девушке.

Сочетание необычного сюжета и ярко-театральной, полной оркестровых эффектов, музыки делает симфонию одним из наиболее интересных произведений романтической эпохи.

Три других симфонических сочинения Берлиоза демонстрируют стремление *к синтезу разных жанров*. Симфония «Гарольд в Италии», написанная по просьбе Паганини для солирующего альта с оркестром, может быть названа *симфонией-концертом*. Огромную шестичастную симфонию «Ромео и Джульетта», созданную для солистов, хора и оркестра, обычно называют *драматической симфонией*, или *симфонией-ораторией*. А «Траурно-триумфальная симфония» Берлиоза предназначена для духового *или* симфонического оркестра, а также (ad libitum, — то есть по желанию) — хора, что вообще не вписывается в обычную классификацию жанров.

Гектор Берлиоз
(1803—1869)

К середине XIX века интерес к жанру симфонии отходит на второй план в связи с рождением симфонической поэмы и всеобщим увлечением оперой, но возрождается вновь, начиная с *1860-х годов*. Новый расцвет симфонии *обобщает достижения как программной, так и «чистой», не связанной со словом, музыки*, — возможно, поэтому ком-

позиторы-симфонисты последней трети столетия обращаются к прежней модели классической *четырехчастной симфонии,* обогащая ее новым музыкальным языком и романтической эмоциональностью. Такая структура преобладает, к примеру, в симфониях *Иоганнеса Брамса.*

Творчество этого композитора, а также его современников — *Антона Брукнера, Сезара Франка, Антонина Дворжака, Эдварда Грига, Густава Малера* — принято относить к периоду *позднего романтизма,* о котором пойдет речь в следующем выпуске учебника.

В нем вас ждет знакомство и с *другими стилями,* пришедшими в новое время на смену великой эпохе романтизма.

СОДЕРЖАНИЕ

Да здравствует романтизм! 3

Роберт ШУМАН 12

Жизнь и творчество 14

«Карнавал» 28

Пути итальянской оперы 42

Винченцо Беллини 50

Гаэтано Доницетти 56

Джоаккино РОССИНИ 62

Жизнь и творчество 64

«Севильский цирюльник» 77

Джузеппе ВЕРДИ 94

Жизнь и творчество 96

«Травиата» 113

Ференц ЛИСТ 129

Жизнь и творчество 130

Произведения для фортепиано 145

Симфонические поэмы 155

Немецкая опера 162

Рихард ВАГНЕР 166

Жизнь и творчество 168

Оперная реформа 181

«Летучий Голландец» 184

«Тристан и Изольда» 188

Тетралогия «Кольцо Нибелунга» 198

Жорж БИЗЕ 212

Жизнь и творчество 213

«Кармен» 226

Симфония в эпоху романтизма 243

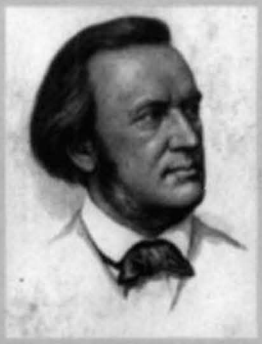
Сергей Брониславович ПРИВАЛОВ

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Технический редактор *Т. И. Кий.* Корректоры: *Л. С. Александрова, А. Р. Абдуллаева.* Нотный набор *В. М. Куприяновой.*
Компьютерная верстка *Т. Ю. Фадеевой.* ЛР № 030560 от 29.06.98. Формат 60x90/16. Бум. офс. Гарн. Garamond.
Печ.л. 15,5. Уч.изд. л. 17. Тираж 1000 экз. Заказ 129
Издательство «Композитор • Санкт-Петербург» 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
Телефоны: (812) 314-50-54, 312-04-97. *Факс:* (812) 311-58-11

E-mail: office@compozitor.spb.ru *Internet:* http://www.compozitor.spb.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типография Правда 1906».
195299, С.-Петербург, Киришская ул., 2.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КОМПОЗИТОР · САНКТ-ПЕТЕРБУРГ»

представляет новый учебник:

Сергей Привалов. **ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Большинство школьных учебников по музыкальной литературе, в том числе изданных в последние годы, завершается описанием музыкальной жизни середины XIX (позапрошлого!) века. В результате вне поля зрения современных учащихся оказывается не только вся музыка XX века, но и многие центральные фигуры второй половины XIX столетия — такие как Дж. Верди или Р. Вагнер.

Настоящий учебник опирается на новую, расширенную программу по музыкальной литературе. В нем подробно освещаются жизнь и творчество композиторов-романтиков XIX века — Р. Шумана, Дж. Россини, Дж. Верди, Ф. Листа, Р. Вагнера, Ж. Бизе, а также дается краткая характеристика творчества В. Беллини и Г. Доницетти. Кроме того, в издание включены главы, посвященные романтизму в его сравнении с классицизмом, истории развития итальянской и немецкой оперы, судьбе симфонии в эпоху романтизма.

Новая программа свыше десяти лет успешно применяется на практике в петербургской Детской музыкальной школе имени Н. А. Римского-Корсакова. Надеемся, что учебник на ее основе будет интересен педагогам и учащимся разных школ.