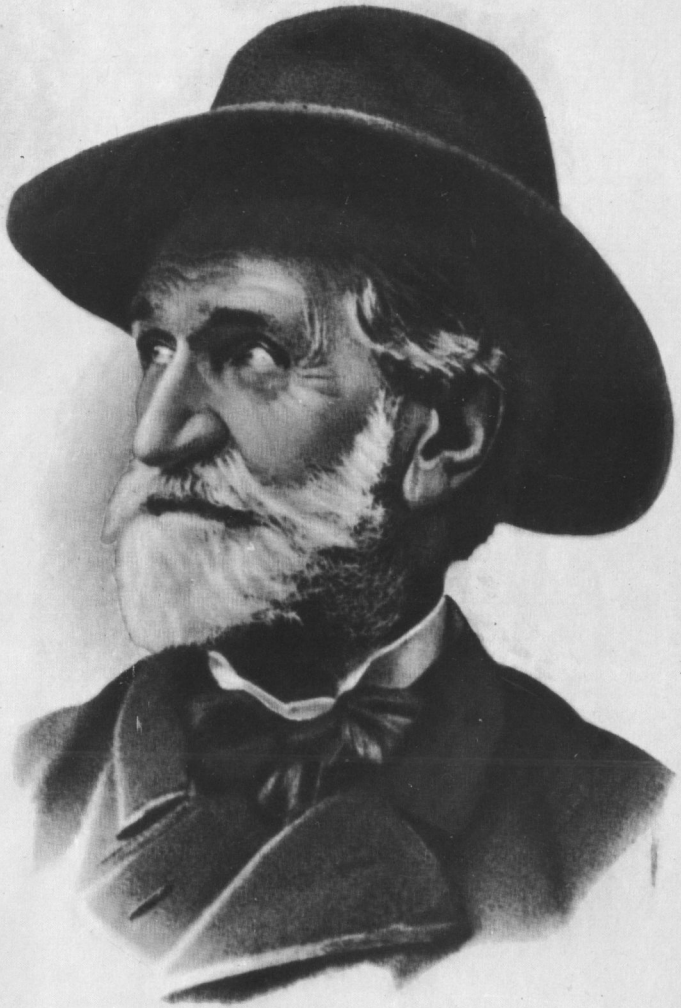




Л. Соловцова

Джузеппе Верди

«Музыка»



*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

Л. Соловцова

Джузеппе Верди

Издание третье,
дополненное
и переработанное

Москва
«Музыка»
1981

На фронтисписе — фотография Джузеппе Верди
1880-х годов

Соловцова Л.

Джузеппе Верди: Монография. 3-е доп. и перераб.
С 60) изд. — М.: Музыка, 1981. — 416 с. нот., портр., ил. —
(Классики мировой музыкальной культуры).

В книге обстоятельно изложена биография великого итальянского композитора, проанализированы его лучшие оперы («Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Аида», «Дон Карлос», «Отелло», «Фальстаф»), раскрыты глубокие связи мировоззрения и творчества Верди с национально-освободительной борьбой итальянского народа. Книга предназначена музыкантам и читателям-специалистам.

С $\frac{90105-395}{026(01)-81}$ 562-81 4905000000

ББК 49.5
78 И

Глава первая

Детство и отроческие годы

Джузеппе Фортунато Франческо Верди родился 10 октября 1813 года в глухой итальянской деревне Ле Ронколе. Эта деревня, расположенная в северной части Ломбардии, на нижнем притоке реки По, входила в состав Пармского герцогства.

В 1813 году Италия не освободилась еще от власти наполеоновской Франции, и потому акт о рождении Верди составлен на французском языке. Из этого документа мы узнаём, что отец великого итальянского композитора, Карло Верди, был деревенским трактирщиком, а мать, Луиджа Уттини, — пряхой.

Наполеоновские войны, восемнадцать лет потрясавшие мир, тяжелым бременем легли на плечи итальянского народа. Господство Австрии, которой досталась Ломбардия после падения Наполеона, не облегчило положения крестьян. Детство и юность Верди проходили в обстановке сурового труда и лишений. Доход от остерии в глухой деревне был настолько скромным, что на него нельзя было прокормить семью, состоявшую из жены и двоих детей.

Родители Верди, как и другие крестьяне, обрабатывали землю. Кроме того, Карло Верди торговал солью и другими мелкими бакалейными товарами, которые он разносил по окрестным фермам. Но, по существу, вся тяжесть крестьянского хозяйства, забота о детях, да и работа в остерии ложилась на плечи мужественной и трудолюбивой жены трактирщика, которого часто можно было застать в веселом обществе завсегдатаев остерии.



Дом в Ле Ронколе, где родился Верди

Любимец матери, Пеппино платил ей такой же горячей привязанностью. С посторонними застенчивый и молчаливый, он казался часто нелюдимым, даже угрюмым. Нервность и неуравновешенность его характера, усугублявшиеся крайней впечатлительностью, приводили подчас к вспышкам неудержимого гнева. Эти черты сочетались с недетской серьезностью, положительностью. Маленький Верди был помощником в доме: он ухаживал за своей младшей сестрой Джузеппой — убогим, слабоумным ребенком, нуждавшимся в постоянных заботах, помогал матери по хозяйству, разносил с отцом товары.

В остерии Карло Верди собирались не только обитатели Ле Ронколе; здесь нередко останавливались путешественники: разносчики, почтальоны, извозчики, странствующие труппы актеров и музыкантов приносили вести из далеких мест и городов. От наблюдательного ребенка не могли укрыться недовольство и возмущение, сквозившие в разго-

ворах посетителей остерии: роптали на притеснения властей, на поборы, на репрессии, которым подвергались итальянские патриоты.

Остерия Верди была и своего рода музыкальным центром деревни. По вечерам и в воскресные дни крестьяне собирались возле нее попеть и потанцевать под игру бродячих музыкантов.

Страстная любовь к музыке проявилась у Верди очень рано. Заслышав уличную шарманку, наигрыш пастушеского рожка, скрипку или звуки церковного органа, он весь обращался в слух.

Сохранилось много воспоминаний друзей и родственников о том, как сильно действовала музыка на маленького Верди.

Когда семилетнего Пеппино впервые привели в церковь, где он слышал орган, это новое музыкальное впечатление было настолько сильным, что, вернувшись домой, он стал настойчиво просить родителей учить его музыке.

Неизвестно точно, кто первый обратил внимание трактирщика на музыкальную одаренность ребенка — слепой Багассете, часто игравший на скрипке у порога остерии, церковный органист Пьетро Байстрокки или Антонио Барецци, купец из ближайшего города Буссето, у которого Карло Верди закупал товары для остерии. Уступив советам друзей и страстному желанию сына, Карло Верди раздобыл для него поломанный спинет, и юного Верди стал обучать игре на органе и на спинете старик Байстрокки.

Цельми днями Пеппино не отходил от инструмента, настолько старого и разбитого, что играть на нем, по существу, было невозможно, пока его не починил сосед — мастер Кавалетти. С починкой инструмента связан следующий эпизод. Однажды, как рассказывают, Верди, сидя за спинетом, нашел сочетание звуков, которое ему чрезвычайно понравилось. Но на другой день, как ни пытался он повторить аккорд, это ему не удавалось. Внезапный приступ отчаяния и ярости овладел ребенком: схватив молоток, он с бешенством стал бить им по клавишам. Кавалетти бесплатно починил разбитый спинет и, гордый своим «меценатским» поступком, оставил на инструменте следующую надпись:

«Мною, Стефано Кавалетти, заново сделаны и обтянуты кожей молоточки этого инструмента. Я сделал это бесплатно, видя хорошие способности, которые проявляет молодой Джузеппе Верди. И этого с меня довольно. Год от Р.Х.1821»¹.

Пеппино занимался музыкой с таким увлечением и делал такие быстрые успехи, что вскоре стал заменять за органом во время церковных служб одряхлевшего Байстрокки. Прихожане гордились малолетним «маэстрино», который играл лучше своего учителя.

Когда Верди исполнилось десять лет, в жизни его произошла серьезная перемена: умер сельский священник, обучавший его чтению, письму и арифметике, и Карло послал сына в Буссето учиться в городской школе, поселив его за скромную плату в семье знакомого сапожника Пуньятта. Старый спинет переехал в Буссето вместе со своим владельцем.

Каждую неделю, по праздничным дням, Верди отправлялся в Ле Ронколе, чтобы играть на органе во время мессы и вечерни. Заработанные деньги шли на оплату жилища и скудного питания. Заработок этот давался нелегко. Длинный путь из Буссето в Ле Ронколе (около пяти километров) приходилось идти пешком, нередко затемно, в любую погоду, по равнине, не защищенной от ветра и солнца.

Однажды такое путешествие чуть не стоило ребенку жизни. В холодную рождественскую ночь Пеппино, спешивший к праздничной утрени, сбился с дороги и упал в ров, полный воды. Возможно, что это путешествие было бы последним в жизни Верди, если бы на крик закоченевшего и выбившегося из сил мальчика не прибежала проходившая мимо крестьянка, которая и помогла ему выбраться из воды.

«Юность моя была сурова», — вспоминал впоследствии композитор. Действительно, с детских лет Верди проходил суровую школу труда и лишений, закалившую его характер. И уже в детском возрасте он проявлял большую силу воли, редкое упорство, которые помогли ему и в дальнейшем, не отступая перед жизненными трудностями, твердо держаться намеченного пути.

На необычную музыкальность Верди давно обратил внимание упоминавшийся уже купец из Буссето Антонио Барецци — страстный любитель музыки. По его совету Карло Верди отправил сына учиться в Буссето. За два года занятий в городской школе Верди научился грамотно писать и хорошо считать. Это дало возможность Барецци найти для подростка работу в своей конторе. Твердым характером, своей необычайной целеустремленностью юный Верди привлекал к себе Барецци; он решил помочь встать на ноги молодому музыканту. Отношения с Барецци сыграли большую роль в судьбе Верди; общение с этим человеком несо-

мненно отразилось на формировании духовного облика Верди.

Барецци был незаурядным человеком. Он принадлежал к той прогрессивной итальянской буржуазии, в рядах которой тогда зрело сильное недовольство режимом и где живой отклик находили идеи национального самоопределения и освобождения страны.

Умный, честный, отзывчивый человек, Барецци был и отличным музыкантом. Он играл на нескольких духовых инструментах; искусный флейтист, он справлялся с кларнетом, валторной и офиклейдом. В ту пору это не было исключением в Италии, где такого рода музыкантов-любителей встречалось немало. В доме Барецци постоянно звучала музыка.

Буссето, старинный итальянский город, издавна имел Филармоническое общество, председателем которого был Барецци. В ведении Филармонического общества находилась вся музыкальная жизнь города и местная музыкальная школа. Чтобы пополнить ее талантливыми учениками, Барецци вместе со своим другом *maestro di musica* Буссето Фердинандо Провези выискивал в городе и его окрестностях одаренных детей. Провези преподавал в школе, выполнял обязанности соборного органиста и дирижировал филармоническим оркестром. Силами этого оркестра, состоявшего из любителей и профессиональных музыкантов, давались концерты, а когда в город приезжала оперная труппа, в постановках опер участвовал тот же оркестр.

По вечерам контора Барецци превращалась в концертный зал. Здесь Верди присутствовал на всех собраниях и репетициях Филармонического общества и с большим увлечением принимал участие в работе оркестрантов; он охотно выполнял все, что ему поручали: переписывал ноты, играл в оркестре на большом барабане, аранжировал пьесы для местного оркестра. Нередко и сам Барецци делал переложения увертюр и попури из опер. Состав филармонического оркестра, как часто бывает с любительскими ансамблями, был довольно случайный. Так, в нем имелся всего один альтист, единственный во всем городе: это был слепой от рождения музыкант Доменико. Добровольной обязанностью Верди стало учить с Доменико его оркестровые партии, которые Верди проигрывал ему на спинете до тех пор, пока тот не запомнил их наизусть. Таким образом они подготовили для концертного исполнения партии из увертюр Россини к «Золушке» и к «Севильскому цирюльнику».

Читая партитуры, расписывая оркестровые голоса, Верди на практике изучал и гармонию, и полифонию. Вскоре он стал не только аранжировать, но и сочинять небольшие пьесы — марши и танцы для того же филармонического оркестра.

Убедившись в выдающемся музыкальном даровании Верди, Барецци всячески способствовал его развитию.

Благодаря его содействию Верди начал вскоре после переезда в Буссето посещать музыкальную школу. А через три года Провези принял его в число своих постоянных учеников и стал заниматься с ним контрапунктом. Искусный полифонист, окончивший знаменитую музыкальную академию в Парме, где он учился у Паизиелло, композитор и поэт, автор нескольких опер и многочисленных либретто, Провези был не только прекрасным музыкантом, но и широко образованным человеком, прогрессивно мыслящим, как и его друг Барецци. Убежденные патриоты, Барецци и Провези находились на примете у местных властей как лица свободомыслящие и, следовательно, политически неблагонадежные. Барецци и сам обучал юношу игре на духовых инструментах (вероятно, этим занятиям обязан Верди той хорошей техникой письма для духовых инструментов, которой он владел уже в ранних сочинениях).

Этим не ограничивались заботы Барецци и его друга о Верди. Оба они следили за его духовным развитием. Под их влиянием складывалось мировоззрение Верди, воспитывалась любовь к родине, к национальной культуре, к национальному искусству. По словам Верди, с тех пор как он вошел в дом Барецци, он начал «жить, мечтать и надеяться»².

Верди много и жадно читает. По многу часов он проводит в городской библиотеке. Он изучает законы стихосложения (о серьезных познаниях Верди в этой области можно судить по его письмам к либреттистам). Верди знает классиков мировой литературы: Данте, Шекспира, Гёте, Шиллера, Байрона. С отроческих лет полюбил он проникнутое горячим патриотизмом творчество Алессандро Мандзони, крупнейшего из прогрессивных итальянских писателей того времени. Его знаменитый роман «Обрученные» Верди прочел впервые шестнадцать лет и навсегда, по собственному признанию, сохранил «первоначальное восхищение этой книгой». Любовь к Шекспиру, зародившаяся также в отроческие годы, прошла через всю жизнь композитора, оставив глубокий след в его творчестве.



Антонио Барецци

Работая под руководством Провези, Верди делал такие быстрые успехи, что учитель восхищался своим учеником. Однако увлечение, с которым Верди отдавался музыке, сказало на его отношении к занятиям в школе, где преподавал каноник Пьетро Селетти. Он заметил, что Верди, один из его наиболее одаренных учеников, стал уделять меньше времени урокам. Под руководством Селетти Верди изучал латынь и родной язык. Убежденный в том, что Верди следует избрать путь священника и для этого заняться серьезным изучением латыни, Селетти строго запретил ему занятия у «якобинца и вольнодумца» Провези под угрозой исключения из школы. Но, услышав однажды, как Верди импровизировал в соборе за органом, он понял, что истинное призвание юноши — музыка, и, несмотря на свою антипатию к Провези, отказался от борьбы.

В пятнадцать лет Верди играл на органе настолько хорошо, что часто болевший Провези нередко доверял ему исполнение на соборном органе во время праздничной службы.

Он поручал ему также занятия в музыкальной школе с отстающими учениками. Верди начал выступать и как пианист, хотя фортепианной игре он учился совершенно самостоятельно по самоучителям. Он с успехом выступал и за дирижерским пультом.

С тех пор как Верди начал занятия у Провези, Барецци, видевший, что на жалком спинете невозможно добиться серьезных успехов, предоставил в его распоряжение новое отличное венское фортепиано, выписанное им для его старшей дочери Маргериты, которую Верди стал учить музыке. Дочь Барецци оказалась неплохой пианисткой. Верди нередко выступал с ней в фортепианных дуэтах на музыкальных вечерах в доме ее родителей. Из частого общения и совместных занятий между юношей и девушкой возникла тесная дружба, перешедшая со временем в горячую взаимную любовь.

Юный Верди приобрел популярность в Буссето не только как исполнитель. Большим успехом пользовались его сочинения. Первые композиторские опыты Верди, теснейшим образом связанные с его исполнительской деятельностью, относятся к началу его занятий у Провези. По большей части это марши и танцы для духового оркестра, а также церковная музыка. Среди юношеских сочинений, написанных в Буссето, немало пьес для солирующих духовых инструментов — флейты, кларнета, фагота, валторны, а также романсы, фортепианные пьесы и несколько оркестровых сочинений.

Впервые широкое признание в пределах Буссето принесла Верди оркестровая увертюра, которую пятнадцатилетний композитор сочинил к «Севильскому цирюльнику» Россини. Тогда же, в 1828 году, появилось его лучшее сочинение тех лет — кантата «Безумие Саула» для солирующего голоса (баритона) с оркестром, по поэме итальянского писателя-патриота Витторио Альфьери. Библейская легенда о могуществе музыки, врачевавшей помраченный ум царя Саула, увлекла молодого Верди. И Барецци, и Провези высоко ценили кантату Верди, которая была публично исполнена с огромным успехом. В творчестве юного Верди нашла отражение и его горячая любовь к Мандзони, к патриотическим драмам которого он несколько позднее написал хоры.

Родители Верди, радовавшиеся успехам сына, в ту пору сочли бы величайшей удачей, если бы он стал церковным органистом в каком-нибудь из соседних городков. Но, к сча-

стью, попытка шестнадцатилетнего Верди занять место церковного органиста в Соранье не увенчалась успехом. Вакансия оказалась уже занятой, и Верди продолжал свои занятия у Провези и работу в Буссето.

Молодой музыкант быстро завоевал любовь родного города. Окрестные жители и горожане наполняли концертный зал и городской собор, чтобы послушать Верди, который все чаще выступал как органист и дирижер, заменяя своего стареющего учителя. Любимой музыкой горожан, собиравшихся в праздничные дни на площади, были сочинения Верди, исполнявшиеся духовым оркестром. «Надо полагать, — говорит Б. В. Асафьев, — что именно в данных условиях, в данной музыкальной практике он уже приобрел драгоценные качества своего оперного стиля — владение массовым ансамблем, направленностью музыки на овладение слушателями посредством плотных и полнозвучных, широко раскинутых и четко ритмованных мелодий»³.

Провези, гордый своим учеником, предсказывал ему блестящее будущее. Барецци и Провези помогли ему получить стипендию от горожан Буссето для поездки в Милан. Впрочем, ничтожная стипендия Monte di Pietà (благотворительного общества Буссето) не могла бы обеспечить даже самой скромной жизни в Милане, если бы Барецци не добавил к ней субсидию из собственного кошелька.

Переездом в Милан открывается новая, значительная полоса в жизни Верди. Пребывание в Милане не только помогло Верди получить хорошее композиторское образование, но и приобщило его к тому культурному и политическому движению, которым в 30-е годы была охвачена Италия и которое вошло в историю под названием Risorgimento (Возрождение).

«Биение пульса политической жизни страны» проявилось здесь с несравненно большей интенсивностью, чем в глухом провинциальном городке. «Милан, — говорит Б. В. Асафьев, — создал Верди — композитора театра, Верди — композитора-публициста, политического публициста первых его опер»⁴.

Глава вторая

Верди в Милане. Первые оперы

В начале июня 1832 года Верди приехал в Милан. Барецци и Провези сопровождали юношу. Барецци предпринял путешествие, чтобы помочь Верди найти жилище, и это удалось сделать с помощью письма от Селетти к его племяннику — преподавателю миланской школы св. Марты. Младший Селетти встретил радушно молодого музыканта, гостеприимно предоставив ему кров. Задачей Провези было помочь Верди поступить в консерваторию. Он надеялся на содействие маститого профессора консерватории Алессандро Ролла. Знаменитый альтист и первая скрипка в театре La Scala, в прошлом учитель Паганини, Ролла был связан с Провези узами дружбы со времен учебных лет в Парме. По словам М. И. Глинки, посетившего Италию в начале 30-х годов, Ролла был одним «из самых примечательных артистов своего времени»¹. «Душу чаруют нежнейшие струны нашего Ролла»², — писал Винченцо Монти. (Полиция, как рассказывает Стендаль, просила, чтобы Ролла не выступал с игрой на альте: «Она вызывала у женщин нервные припадки»³.) Через его посредничество Верди обратился в Миланскую консерваторию, куда по существовавшим правилам принимались ученики до четырнадцати лет, а старше этого возраста — в виде исключения, лишь особо одаренные. Хотя Верди не подходил по возрасту, его допустили до испытаний. Он представил свои сочинения и исполнил на фортепиано «Каприччио» Герца.

Директором консерватории в это время был Франческо Базили, тот самый Базили, у которого занимался компози-



Фердинандо Провези

цией Глинки во время пребывания в Италии. По словам Глинки, Базили задавал ему «головоломные упражнения». «Моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам, — писал Глинка, — я недолго занимался с Basili и вскоре отказался от его уроков»⁴. Не посчастливилось Базили год спустя и с Верди. Если Глинка сам отказался от его уроков, то Верди был отвергнут этим недалевидным теоретиком как непригодный для консерватории ученик.

Правда, на приемных испытаниях Базили отметил творческую одаренность юноши, но главное внимание экзаменаторов было обращено не на сочинение, а на фортепианную игру, которая не удовлетворила их в техническом отношении. К тому же Верди исполнилось уже восемнадцать лет.

До некоторой степени могла повредить ему и внешность. «Высок ростом, шатен, брови и борода — черные; серые

глаза, орлиный нос, маленький рот; лицом худ и бледен; со следами оспы на коже»⁵ — так описана наружность молодого Верди в его паспорте. По рассказам современников, серьезный, сосредоточенный характер Верди и известная доля застенчивости налагали печать и на его внешность. За кажущуюся нелюдимость и резкие, грубоватые манеры молодого композитора называли «медведем из Буссето». Легко поверить, что энергичное и несколько угрюмое лицо юноши, его характерный облик ломбардского крестьянина выделяли Верди среди учеников консерватории. «Вряд ли когда-либо физиономия композитора обнаруживала меньше поэтического дарования, — пишет, пытаясь оправдать промах Базили, современник Верди, французский музыкальный ученый Фетис, — этот застывший вид, бесстрастные черты и манеры, весь его облик могли бы свидетельствовать об уме; под этой внешностью мог бы скрываться дипломат; но никому не удалось бы обнаружить в нем те страстные движения души, без которых невозможно создание произведений искусства, наиболее волнующего из всех видов искусства»⁶.

Как бы то ни было, двери консерватории решительно закрылись перед молодым композитором. Отказ нанес Верди тяжелый удар. О том, насколько чувствителен был этот удар, говорит надпись, сделанная композитором на связке писем, относящихся к этому событию его жизни: «Меня отвергли»⁷.

К этому времени отец и Барецци, уверенные, что Верди будет принят в консерваторию, вернулись в Буссето. Удрученный юноша собирался уже возвратиться в Буссето. Но друзья поддержали в нем мужество верой в его дарование. По совету Ролла Верди обратился к одному из виднейших миланских музыкальных деятелей — Винченцо Лавинья.

Первоклассный музыкант, искусный контрапунктист, получивший образование в Неаполитанской консерватории, «maestro di cembalo» в театре La Scala, автор ряда опер и балетов, Лавинья преподавал также в консерватории сольфеджио и фортепиано. Он был превосходным педагогом. Лавинья проявил больше проницательности, чем Базили, и охотно согласился заниматься с Верди.

Дни и ночи просиживал Верди за работой, запершись в маленькой комнатке у Селетти. До сих пор сохранилась еще мемориальная надпись на фасаде этого дома, полуразрушенного бомбами в 1943 году:

**В этом доме
жил в качестве гостя
у Джузеппе Селетти из Буссето
ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ**

**когда он впервые приехал в наш город,
чтобы изучать основы того искусства,
которое сделало его бессмертным⁶.**

Под руководством Лавинья Верди занимался гармонией и полифонией. Он раскрыл перед молодым музыкантом сокровища старой итальянской музыки. Верди постиг совершенство творений Палестрины и Марчелло, перед искусством которых он всю жизнь благоговел. Чтобы овладеть полифонической техникой, Верди написал бесчисленное количество канонов и фуг.

В архивах Верди хранятся сделанные им в те годы переложения камерных сочинений, симфоний и хоров Корелли, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона. С особым вниманием Верди изучает оперу: многочисленные образцы итальянской оперы-буффа, партитуры Моцарта.

Верди продолжает и в Милане сочинять музыку для Буссето — кантаты, оркестровые и фортепианные пьесы.

Чрезвычайно довольный успехами своего ученика, Лавинья вскоре убедился в его необычайной творческой одаренности; он видел в сочинениях Верди и живое воображение, и горячность чувств. Но учителю Верди, убежденному последователю и поклоннику Паизиелло, были чужды романтические веяния эпохи. Высшим достижением оперного искусства в его глазах было уравновешенно-изящное творчество Паизиелло, которого Лавинья считал величайшим в мире композитором. Он хотел, чтобы и Верди следовал в своих сочинениях образцам Паизиелло. Но это вызвало решительный протест со стороны его ученика, в ту пору особенно увлекавшегося романтическими операми Доницетти.

«Лавинья был очень силен в контрапункте, — писал впоследствии Верди, — был иногда педантом и не признавал никакой музыки, кроме музыки Паизиелло. Помню, что однажды в увертюре, написанной мною, он выправил мне всю инструментовку — в манере Паизиелло!! Хорош я буду, сказал я себе, — и с этого момента не показал ему ничего из свободного сочинения. В течение трех лет, проведенных с ним, я не писал ничего другого, кроме канонов и фуг, фуг и канонов, под всеми соусами. Никто не учил меня инструментовке и приемам сочинения драматической музыки» (9 января 1871 года)⁹.

Занимаясь у Лавинья, Верди получил возможность бывать в театре La Scala, бесплатное посещение которого устраивал ему его учитель. «Записки» М. И. Глинки дают представление о музыкальной жизни Милана в начале 30-х годов, о репертуаре оперных театров. «26 декабря 1830 года миланские жители и мы с нетерпением ожидали открытия театров. Импрезарию двух театров: большого театра La Scala и малого Carcano — вступили в соперничество. Impresario первого, надеясь на привычку миланской публики посещать его как обычное сборище публики, приобрел только одну хорошую певицу Giuditta Grisi, сестру знаменитой впоследствии Джульетты Гризи. В маленьком же театре Carcano пели: Паста, Рубини, Галли и другие, а как maestro участвовали Беллини и Доницетти. (...) Для открытия театра Carcano дали первое представление оперы Доницетти „Анна Болена“. Исполнение мне показалось чем-то волшебным; (...) Из других опер я помню „La Sémiramide“ Rossini, „Romeo e Giulietta“ Zingarelli, „Gianni di Calais“ Donizetti. В конце карнавала наконец явилась всеми ожидаемая „Sonnambula“ Беллини. (...) Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого maestro, пели с живейшим восторгом: во втором акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы (...)»

„Норму“ я слышал весной 1832 года в Teatro La Scala. Игнали Паста, Дондзелли и Giulietta Grisi. „Отелло“ мне более понравился как музыка и как драма. В последней сцене Donzelli был так превосходен, что страшно было смотреть на него»¹⁰.

За время, проведенное в Милане, Верди не упускал случая побывать на всех постановках La Scala. В исполнении лучших певцов он слушал оперы Россини, Беллини, Доницетти, МеркадANTE, Пачини, Луиджи Риччи. В 1834 году ему посчастливилось быть свидетелем состязания Джудиты Пасты и Марии Малибран в «Норме» Беллини.

Первый же год пребывания Верди в Милане принес блестящие результаты. Пораженный необыкновенными успехами своего ученика, Лавинья писал Антонио Барецци: «Ваш стипендиат будет вскоре гордостью своего отечества».

А в это время летом 1833 года в Буссето умирал после тяжелой и длительной болезни Фердинандо Провези. Весь Буссето оплакивал этого прекрасного человека и музыканта. Через месяц, в августе, родители Верди похоронили в Ле Ронколе его девятнадцатилетнюю сестру. Эти две смерти

дорогих ему людей причинили большое горе юноше, который лишен был возможности не только проститься с ними, но и присутствовать на их похоронах.

Весной, в апреле 1834 года, счастливый случай помог Верди привлечь к себе внимание миланских музыкальных кругов. Об этом эпизоде композитор подробно рассказывает в «Автобиографической заметке».

В Милане существовало общество любителей музыки, каждую пятницу дававшее концерт в зале Филодраматического театра (так в годы реакции австрийское правительство переименовало Патриотический театр). Руководитель общества, маэстро Массини, по словам Верди, «не блистал большими музыкальными познаниями, но обладал большим терпением и выдержкой — качествами, необходимыми в обществе любителей»¹¹. Готовилось исполнение оратории Гайдна «Сотворение мира». Предоставим самому композитору рассказать о своем артистическом дебюте.

«Мой учитель Лавинья посоветовал мне в целях образования присутствовать на репетициях. Я согласился с величайшей радостью. Никто не обратил внимания на юношу, скромно державшегося в темном уголке. Три маэстро — Ферелли, Бонольди и Альмазио — вели репетиции; но в один прекрасный день по странному стечению обстоятельств ни один из них не пришел. Присутствующие начали выражать нетерпение; тогда маэстро Массини, которому не хватало храбрости аккомпанировать по партитуре на фортепиано, обернулся ко мне и просил меня быть аккомпаниатором, но, сомневаясь, по-видимому, в искусстве неизвестного ему молодого артиста, он сказал, что достаточно играть только басы (...). Трудность оркестровой партитуры меня не смущала. Я согласился и сел за фортепиано.

Помню очень хорошо несколько иронических улыбок, проскользнувших у этих любителей. Кажется, моя юношеская физиономия, тощий вид и скромный костюм не способны были вызвать большого доверия. Как бы то ни было, репетиция началась, и мало-помалу, разгорячившись и придя в возбуждение, я уже не ограничивался аккомпанементом, но, продолжая играть одной левой рукой, правой стал дирижировать. Когда репетиция была кончена, со всех сторон я получал комплименты и поздравления, в частности от графа Бельджойозо и графа Ренато Борromeо. После этого случая (...) мне доверили полностью дирижировать концертом; публичное исполнение прошло с таким успехом, что дали повторение в большом зале Casino de Nobili».

Этот блестящий дебют имел для Верди большое значение. По просьбе Массини Верди провел еще несколько концертов. Театр собирался поставить под управлением Верди «Черентолу» Россини и «Роберта-Дьявола» Мейербера.

Упомянутый граф Борромео заказал ему кантату в связи с семейным торжеством. Верди выполнил заказ (хотя работа делалась бесплатно). Массини, проникшийся доверием к искусству Верди, заказал ему оперу на либретто журналиста и поэта Пьяцца «Лорд Гамильтон, или Рочестер» для Филдраматического театра. Верди с восторгом принял предложение Массини. Он давно мечтал о работе над оперой, но до сих пор ему удалось написать лишь несколько вставных номеров к операм Лавинья.

Однако осуществление первого крупного творческого замысла задержалось. Хотя Лавинья считал, что курс занятий Верди еще не завершен, Барецци был вынужден срочно отозвать его в Буссето.

Руководитель Филармонического общества в Буссето по давно установившемуся порядку выполнял и функции церковного органиста. Эти обязанности совмещал Провези. Клерикалы с враждебным недоверием относились к вольнодумцу Провези, который хотя и состоял церковным органистом, но тем не менее неоднократно досаждал патерам дерзкими эпиграммами, с большой легкостью и успехом распространявшимися по городу. Подозрительность духовных властей вызывал и любимый ученик Провези — Верди. За светский характер церковных сочинений молодого композитора называли «модным маэстрино».

Место Провези по существовавшему порядку могло быть занято только по конкурсу. Время шло, а конкурс не объявляли. Музыкальная жизнь в Буссето, которая с отъездом Верди и за время тяжелой болезни Провези пришла в упадок, теперь совершенно заглохла. Концертов не было. Весь Буссето с нетерпением ждал объявления конкурса; никто не сомневался, конечно, что Верди выйдет из него победителем. Но в день его приезда, 18 июня 1834 года, в Буссето, вопреки правилам и против желания горожан, на вакантное место был назначен без конкурса некий Джованни Феррари, вполне «благонадежный», но весьма слабый музыкант.

Сторонники Верди вступили в борьбу с партией Феррари. В знак протеста против действий властей Филармоническое общество вывезло из городского собора все принадлежавшие обществу партитуры. Это послужило сигналом к оже-

сточенной распре. Весь городок разделился на два лагеря — ферраристов и вердистов. Местные власти преследовали последних, запрещали собрания Филармонического общества как политически неблагонадежные; об остроте создавшегося положения можно судить по тому, что некоторые из сторонников Верди были даже заключены в тюрьму. Но филармонисты во главе с Барецци не оставляли борьбы.

Лишь в декабре удалось получить от пармских властей распоряжение о конкурсе на место *maestro di musica* Буссето. Но конкурс еще не был объявлен, и Верди поехал на несколько месяцев в Милан, чтобы завершить свои занятия у Лавинья. Когда в июле 1835 года он вновь вернулся в Буссето, снабженный самым блестящим свидетельством от своего учителя, дела обстояли по-прежнему. Феррари играл в пустом соборе, ученики отказывались брать у него уроки музыки даже бесплатно. Когда же Верди впервые после возвращения из Милана, в январе 1836 года, играл на органе в независимой от местных духовных властей церкви францисканцев, слушать любимого маэстро собрался не только Буссето. Со всех окрестных городков и деревень съехалось столько народа, что церковь *Santa Maria degli angeli* не могла вместить желающих туда попасть, и вся площадь была заполнена народом.

Тем не менее положение Верди оставалось по-прежнему неопределенным. Лавинья, который хорошо знал о создавшихся неприятностях, советовал Верди вернуться в Милан и занять вакантное место капельмейстера базилики и *maestro di musica* в Монца. Близость Монца к Милану помогла бы ему, не теряя налаженных связей с миланскими музыкальными кругами, поставить оперу, над которой он начал работать. Слухи о том, что Верди собирается покинуть Буссето, вызвали недовольство среди филармонистов, считавших, что молодой музыкант обязан работать в городе, выдавшем ему в свое время стипендию. Верди отказался от мыслей о Монца и остался в Буссето. Но в душе он сохранил чувство обиды на людей, которые видели в нем и в его даровании купленную ими собственность.

В начале 1836 года, 27 февраля, состоялся наконец конкурс. Претенденты на место *maestro di musica* Буссето были вызваны в Парму к придворному органисту Алинови. Феррари, который понимал, что не выдержит испытания, от конкурса уклонился. Из всех претендентов явились лишь двое: Верди и некий Росси, выдвинутый духовенством вместо Феррари. Но и последний конкурент покинул поле битвы,

убедившись в несоизмеримом превосходстве Верди, который на испытании блестяще импровизировал, читал сложнейшие партитуры и написал четырехголосную фугу, вызвавшую изумление Алинови, который признался, что не смог бы сделать за день того, что Верди сделал за несколько часов. Такому законченному мастеру, как Верди, по словам Алинови, следовало бы работать не в Буссето, а в одном из крупнейших центров Европы — Париже или в Лондоне.

Наконец Верди занял место *maestro di musica* Буссето. Со всей энергией принялся он за работу: устраивал концерты, занимался с оркестрантами и певцами, обучая молодежь, дирижировал обоими оркестрами — симфоническим и духовым, и при этом много сочинял.

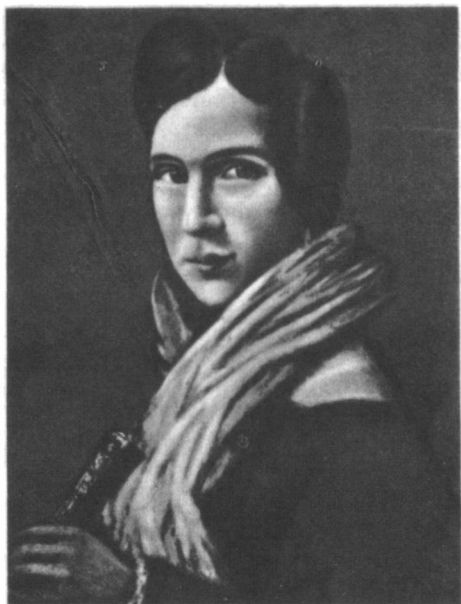
Когда Верди играл на органе, весь Буссето собирался его слушать, а после церковной службы его марши в исполнении духового оркестра гремели на площади. Слава молодого композитора распространилась далеко за пределы Буссето. Нередко по праздничным дням Верди со своими оркестрантами совершает концертные путешествия не только по окрестным городкам: они выезжают в Кремону и даже — в Парму. Верди выступает и как пианист, исполняя популярные в то время сочинения Гуммеля и Калькбреннера; с особым успехом он играет собственную транскрипцию для фортепиано увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини.

В 1836 году дружеские связи Верди с семьей Барецци перешли в родство. Верди женился на Маргерите; Барецци охотно принял в свой дом молодого человека, который, по его словам, хотя и не был богат, зато наделен талантом и умом, что дороже всякого богатства.

Это была счастливая пора в жизни Верди. Он любил молодую жену со всей силой первого юношеского чувства. Самоотверженной преданностью и верой в его дарование Маргерита не раз поддерживала его в трудные минуты жизни.

1 мая 1836 года Филармоническое общество торжественно отпраздновало свадьбу своего маэстро. Молодая чета получила в подарок от Барецци дом — палатцо Russca, расположенный поблизости от его жилища. Здесь теперь собирались на репетиции певцы и оркестранты, здесь устраивались «академии» и городские концерты.

В 1837 году у Верди родилась дочь Вирджиния (так назвал ее композитор в память свободолюбивой римлянки, которая предпочла смерть рабству). В 1838 году появился на свет второй ребенок — сын Ичилио.



Маргерита Барецци

Верди был любящим отцом. Маргерита часто слышала, как, отрываясь от работы, за которой ее муж проводил целые дни, он напевал: «*Mia Virginia, sei tu sola*» («Моя Вирджиния, ты лишь одна») — колыбельную, которую Верди сочинил, убаюкивая дочь.

В эти годы Верди сочиняет очень много, несмотря на интенсивную концертную и педагогическую работу. Он пишет симфонии, марши, ноктюрны, романсы, мотеты. Лучшие среди произведений этих лет — упоминавшиеся патриотические хоры к трагедиям Мандзони и одноголосная ода «5 мая» на текст стихотворения Мандзони, сочиненного на смерть Наполеона.

Верди не прекращал работы и над заказанной ему оперой. Есть сведения, что в те годы Верди работал над оперой «Рочестер» на либретто Пьяцца, которую он хотел в 1837 году поставить в Парме. Однако никаких следов этого сочинения не сохранилось. Как установлено, это и была опера, которую заказал Верди Массини и которая через

несколько лет, после переделки либретто Темистокле Соле-ра, появилась под названием «Оберто, граф Бонифаччо»*.

В феврале 1838 года в миланском издательстве Канти вышел в свет цикл романсов Верди «Шесть песен» на слова Дж. Витторелли, Т. Бьянки, К. Анджелини и Гёте.

В этих первых опубликованных сочинениях Верди чувствуется уже драматический темперамент будущего оперного композитора. Издание романсов не могло не принести удовлетворения Верди. Значительно хуже обстояло дело с постановкой оперы.

Верди убедился, что, оставаясь в Буссето, он не выйдет на оперную сцену не только в Милане, но и в Парме. Желание переехать в Милан становилось все настойчивее. Внезапная смерть полуторагодовалой дочери, которую молодые родители потеряли через месяц после рождения сына, усилила их стремление бежать оттуда, где погиб любимый ребенок (август 1838 года).

В октябре они покидают Буссето и проводят осень 1838 года в Милане, куда Верди приехал с законченной оперой. Несмотря на старания друзей, все попытки поставить ее остались тщетными. Лавинья, на помощь которого Верди мог твердо рассчитывать, умер в конце 1836 года. Пришлось вернуться назад с неопределенной надеждой, что опера, быть может, будет включена в программу театра La Scala весной.

За три года работы в Буссето Верди сделал много для музыкальной жизни родного города и теперь по праву мог считать себя свободным от связывавших его обязательств.

6 февраля 1839 года композитор с женой и полугодовалым сыном переехал в Милан, который на ряд лет стал основным местом жизни и работы Верди.

Молодые супруги нашли себе скромное жилище в окрестностях Порта Тичинезе. Их средства были весьма ограничены. Все надежды возлагались на постановку оперы.

Близился весенний оперный сезон, на который театром La Scala были приглашены знаменитые певцы: тенор Мориа-ни, баритон Ронкони, бас Марини. Среди артисток впервые на афишах La Scala появилось имя Джузеппины Стреппони.

Молодая певица — ей не исполнилось еще двадцати четырех лет — уже в течение пяти лет выступала с

* В некоторых монографиях «Рочестер» упоминается как ранняя, не дошедшая до нас опера Верди. Однако современным музыковедением с достаточной убедительностью доказано тождество «Рочестера» и «Оберто»¹².

огромным успехом на сценах итальянских театров. Дочь и ученица отличного музыканта и композитора Феличано Стреппони, занимавшего в свое время место *maestro di musica* Монца, она блестяще завершила образование в Миланской консерватории. Джузеппина Стреппони не отличалась эффектной внешностью, но привлекала сердечностью, душевной тонкостью и живым умом. Любящая дочь и сестра, она взяла на себя после смерти отца заботы о семье и не жалела средств на образование своих младших братьев.

В ее обаятельном исполнении драматическая выразительность доминировала над технической стороной.

Антрепренер театра Мерелли, внимание которого привлекла талантливая певица, предоставил ей возможность дебютировать на сцене *La Scala* в лучших операх Доницетти; Стреппони с большим успехом выступала в «Лючии» и в «Любовном напитке».

Друзья познакомили Верди со Стреппони, понимая, что, если опера понравится примадонне, она будет поставлена, — так велико было влияние певицы в театре. Прослушав оперу, Стреппони горячо похвалила ее. Она сказала, что охотно выступит в ней, и уговорила участвовать в ее исполнении Мориани и Ронкони.

Обстоятельства складывались чрезвычайно счастливо. Роли были уже распределены, и начались репетиции.

«Это была двойная удача, — пишет Верди, — моя опера должна была пойти в *La Scala* и с участием таких поистине замечательных артистов, как Стреппони, тенор Мориани, баритон Ронкони и бас Марини». Внезапно тенор Мориани тяжело заболел — постановка не состоялась. Верди, средства которого уже истощились, в полном унынии готовился к возвращению в Буссето. Но тут судьба ему улыбнулась. Антрепренер театра *La Scala* Мерелли случайно услышал за кулисами разговор артистов Джузеппины Стреппони и Ронкони, хваливших оперу Верди. После этого Мерелли предложил Верди поставить «Оберто» осенью и с другими исполнителями. При этом Верди пришлось применительно к новому составу ангажированных певцов внести значительные изменения в либретто и в партитуру.

Как бы то ни было, Верди считал весьма благоприятным для себя поворот, который приняло дело с постановкой его оперы. «Молодой, совершенно неизвестный, я нашел импресарио, который рисковал поставить мое первое сочинение, не получив финансовой гарантии, которую я, вероятно, не смог бы дать».

Для переработки либретто Мерелли посоветовал Верди обратиться к поэту Т. Солера.

Этот молодой талантливый поэт-романтик, один из последователей Мандзони, пользовался популярностью среди своих соотечественников. Солера пробовал силы и на музыкальном поприще, сочиняя музыку на собственные тексты. Так, в конце 30-х годов в театре La Scala исполнялась его кантата «Мелодия» и даже шла опера, написанная им на собственное либретто.

Работа над «Оберто» была первой творческой встречей Верди и Солера.

— Время шло. Материальное положение композитора было чрезвычайно трудным. За это время, в сентябре 1839 года, Верди удалось лишь издать у Канти три вокальных произведения; два — для голоса с фортепиано: «Изгнанник» («L'Esule») на стихи Солера и романс «Искушение» («La Seduzione») на слова Луиджи Балестра, друга Верди из Буссето. Третье произведение — трехголосный «Ноктюрн» с сопровождением флейты и фортепиано.

Из трудного положения, как всегда, выручил Барецци. Но надо сказать, что Верди, чрезвычайно щепетильный в материальных делах, не позволял себе принимать денежную помощь от своего названного отца иначе, как под долговые обязательства.

Наконец опера была готова. Казалось, все трудности остались позади; перед Верди и его женой открылся путь в счастливое будущее. Но тут семью постиг новый удар: в октябре заболел Ичилио, через несколько дней он умер, не достигнув полутора лет, как и первое дитя Верди. А в это время начинались уже репетиции оперы, и, несмотря на жестокое горе, Верди должен был целые дни проводить в театре, работая с артистами.

17 ноября 1839 года в театре La Scala состоялась премьера «Оберто» с успехом настолько значительным, что право на публикацию оперы купил глава известной музыкально-издательской фирмы Джованни Рикорди*. С тех пор сочинения Верди почти неизменно издавались этой фирмой.

«Оберто» выдержал много представлений. В печати первая опера Верди получила хорошую оценку. Пресса отмеча-

* Джованни Рикорди (1785—1853), вначале оркестрант и переписчик нот в театре La Scala, основал крупнейшее итальянское музыкальное издательство. Его дело продолжали его сын Тито Рикорди (1811—1888) и затем внук Джулио Рикорди (1840—1912).

ла, что в ней Верди идет по пути своих предшественников; в частности, отмечалась близость его оперы к героической «Норме» Беллини, которую так горячо встречали итальянцы в начале 30-х годов. Действительно, в первой опере Верди, особенно в ее мелодическом языке, ощущается явное влияние его старших современников. «Оберто» написан в традиционных формах итальянской классической оперы — с каватинами, кабалеттами, ариями *da capo*, с виртуозными каденциями. Это произведение молодого, еще не вооруженного творческим опытом композитора. Мелодиям «Оберто» недостает кантиленной гибкости и изящества мелодий Беллини и Доницетти; его гармонии бедны; оркестровое сопровождение сводится по большей части к элементарной аккордовой поддержке вокальных партий.

Но в то же время в первой опере Верди заметны проблески сильного и самобытного дара: энергия ритмов, страстная порывистость мелодий в соединении с суровой меланхолией, столь непохожей на элегически-мечтательную грусть Беллини, большой творческий темперамент, стесненный, впрочем, дефектами весьма слабого либретто.

Сюжет из эпохи средневековья — любовная история, развивающаяся на фоне вражды семей, — получает в либретто Пьяцца неясное, вялое развитие. Либретто, по существу, не удалось выправить и талантливому Темистокле Солера, которому Мерелли поручил его переработать. К лучшим местам оперы относятся те эпизоды, где сюжет предоставил композитору эмоционально насыщенные драматические ситуации: это финал первого действия — встреча Риккардо с покинутой им Леонорой и ее оскорбленным отцом Оберто; ария Риккардо, оплакивающего убитого им Оберто, и в особенности драматический квартет второго действия, написанный, как справедливо отмечает исследователь творчества Верди А. Бонавентура, «с порывом и огнем»¹³. Сам Верди считал этот квартет наиболее счастливой страницей оперы.

Окончательно убедившийся после успеха «Оберто» в даровании Верди, Мерелли предложил ему на выгодных условиях в течение ближайших двух лет написать три оперы для театра La Scala или венского императорского театра, где тот же Мерелли был директором.

Мерелли дал Верди либретто поэта Росси «Изгнанник» («Il Proscritto»). Не успел композитор приняться за работу над либретто (оно его не вполне удовлетворяло), как Мерелли предложил ему, отложив либретто Росси, написать

комическую оперу. Начались поиски сюжета. Это было в первые месяцы 1840 года; оперу следовало закончить к осени. «Мерелли, — вспоминает Верди, — дал мне прочесть многие либретто Романи, которые, быть может оттого, что не имели успеха, либо по какой другой причине, были забыты. Но сколько ни перечитывал я их, ни одно меня не привлекало. Положение становилось все более и более критическим. Наконец я вынужден был выбрать либретто, которое мне казалось наименее бедным. Оно имело заглавие „Мнимый Станислав“ („Il finto Stanislao“), впоследствии измененное на „Король на час“ („Un giorno di regno“; дословно — „День царствования“). Наивное и слабое либретто Романи составлено на основе французского фарса «Мнимый Станислав» (приключения французского офицера, выдающего себя за польского короля).

Начав работу над оперой, Верди заболел тяжелой ангиной, которая долго продержала его в постели. После выздоровления Верди принимается за прерванную работу, но здесь композитора постигло величайшее в его жизни несчастье. В первых числах июня Маргерита заболевает острым энцефалитом. «19 июня 1840 года третий гроб выносят из моего дома! Я был один!.. Один!..»

Похоронив жену, Верди вернулся вместе со своим названным отцом в Буссето. По воспоминаниям друзей, он казался «помешанным от горя». В эти трудные дни его жизни большую моральную поддержку он получил в родительском доме, в беседах с горячо любимой им матерью. И все же душевное состояние его было настолько тяжелым, что ему трудно было заставить себя работать. Но Мерелли настойчиво напоминал ему о контракте. Верди вернулся в Милан и закончил оперу. 5 сентября 1840 года состоялась премьера.

«„Король на час“ не имел успеха; частично эта неудача должна быть отнесена за счет музыки, но часть вины падает и на исполнение. С душой, истерзанной обрушившимися на меня несчастьями, ожесточенный провалом оперы, я убедил себя в том, что не найду более утешения в искусстве, и принял решение больше никогда не сочинять». «Проклятым» называл Верди этот год в своей жизни.

Неудивительно, что на Верди так тяжело подействовала эта неудача. Только что переживший личную трагедию, он в ту пору больше, чем когда-либо, нуждался в моральной поддержке. Двадцатью годами позже в письме к Тито Рикорди он с горечью вспоминает, как «публика расправилась с оперой несчастного молодого человека, больного, взятого в

тиски сроком договора, с сердцем, истерзанным ужаснейшим горем. Все это было известно публике, но никак не сдержало проявления ее грубости. Я не видел с тех самых пор „Одного дня царствования“, и это, несомненно, опера плохая; однако сколько других, ничуть не лучших опер публика выносила и, может быть, даже аплодировала им. О, если бы тогда публика не аплодировала опере, а только стерпела бы ее в молчании, — у меня не было бы слов, чтобы достаточно выразить ей мою благодарность... {...} Мы — бедные цыгане, ярмарочные комедианты и все что хотите — вынуждены продавать наши труды, наши мысли и наши восторги за деньги: публика за три лиры покупает право освистать или обласкать нас» (4 февраля 1859 года).

Надо сказать, что «Король на час», поставленный пять лет спустя в Венеции, встретил хороший прием. В первоначальном же провале оперы действительно в значительной степени виновато было вялое, безразличное исполнение певцов. Музыка, написанная под заметным влиянием комических опер Россини и Доницетти, содержит немало привлекательных страниц, хотя в целом неровна. Первый акт — в частности живая, остроумная увертюра — удался композитору больше; значительно слабее второе действие; легко понять, что на качестве музыки сказалось угнетенное состояние, в котором Верди заканчивал оперу.

Неудача первой комической оперы Верди привела многих критиков к ошибочной точке зрения: о Верди стали говорить как о композиторе, не способном создавать светлую, жизнерадостную музыку, не способном к веселому смеху и юмору. Эту ошибку повторяет в своем интересном и в основном верном высказывании о первых операх Верди его русский современник В. Д. Крганов. «Первые две оперы Верди ярко выдвигают главные особенности его гения: во второй — свободное и широкое применение всевозможных ритмических движений и отсутствие дара к комическому, в первой — способность находить наиболее сильные и эффектные драматические положения, стремление более волновать, чем услаждать слушателя; вместе с тем заметны несомненные признаки того, что Верди является непосредственным последователем знаменитых „отцов“ итальянской драматической музыки»¹⁴.

Глава третья

Рисорджименто

«Мы должны быть итальянцами, а не ломбардцами, неаполитанцами, тосканцами, если мы не хотим перестать быть людьми»¹. Этот призыв к Италии, раздробленной, угнетаемой своими и иноземными государями, прозвучал в 60-х годах XVIII столетия со страниц миланского журнала «Caffè», вокруг которого сплотились прогрессивные мыслители — философы, экономисты, юристы, литераторы этого города. Они требовали отмены феодальных порядков, отмены внутренних таможенных барьеров, призывали к культурному объединению страны, к развитию национальной литературы. Ядро миланских просветителей, сотрудничавших в журнале «Caffè», возглавил Чезаре Беккариа. Юрист по образованию, основоположник новой гуманистической теории права, Беккариа восстал против произвола инквизиции и феодалов: он требовал установления гражданского права и отмены смертной казни. Его книга «О преступлениях и наказаниях», изданная в Милане в 1764 году, вызвала происки иезуитов против ее автора. «Я был твердо убежден, когда принялся писать, — говорил Беккариа, — что одно присутствие этой рукописи в ящике моего письменного стола может привести меня в тюрьму или по крайней мере к ссылке»².

Вопросы общественно-политической жизни становятся главнейшими темами печати в годы французской революции, идеи которой нашли живой отклик в Италии. Возникают новые газеты — «Народный трибун», «Газета патриотов Италии», «Пьемонтский республиканец». Газеты не

ограничиваются, как прежде, простой информацией об искусстве. В них появляются статьи о задачах поэзии, о реформе театра, раздаются призывы к созданию революционной трагедии и демократической комедии.

Духом гражданственности проникнуто творчество первого итальянского поэта-демократа аббата Парини, обличавшего аристократию, эксплуатирующую голодающий народ.

Автор тираноборческих трагедий Витторио Альфьери в трактате «О государстве и литературе» утверждал, что основной задачей художественного творчества должно быть воспитание в народе любви к истине, к великому, к свободе. Свою трагедию «Брут II» он посвятил «Итальянскому народу будущего». Его трагедии, насыщенные революционным пафосом, по словам Стендаля, содействовали созданию «итальянского характера».

Идея борьбы за свободу и объединение Италии крепнет в творчестве писателей-патриотов в годы наполеоновского владычества. Завоевания Бонапарта внесли значительные изменения в жизнь Италии. Привилегии дворянства и духовенства были уничтожены, папа потерял светскую власть. Однако итальянцы вскоре убедились, что их надежды на независимость не оправдались, — хозяевами в стране стали французы. Наполеоновские походы опустошали ряды итальянской молодежи, население облагалось тяжелыми военными контрибуциями, творения великих мастеров из итальянских дворцов, церквей и музеев вывозились в Париж.

Писатели Ипполито Пиндемонте, Уго Фосколо смело разоблачают захватническую политику Наполеона, в котором вначале видели героя-освободителя. Горькой иронией, бичующим обличением Наполеона-завоевателя, соединяющего с «мощью и голосом льва» «лисы повадки и бесконечное самодовольство»³, пронизаны страницы романа Фосколо «Последние письма Якопо Ортиса» (1862).

«О Италия, это твои границы! Но они постоянно нарушаются завистливой жадностью других народов. Где твои сыны? Все у тебя есть, кроме силы единства»⁴. В этих словах, вложенных автором в уста Ортиса, воплощены скорбь и чаяния многих лучших итальянцев того времени.

На творчестве Парини, Альфьери и Фосколо воспитывается молодое поколение итальянских патриотов-революционеров. Любимым произведением Гарибальди была поэма Фосколо «Гробницы», в которой этот писатель, соединя-



Патруль австрийских войск в Милане

ющий дар пылкого красноречия с проникновенной лирикой, предаваясь скорбным размышлениям о бедствиях родины, черпает мужество и надежду в воспоминаниях о ее великом прошлом.

Тайные революционные общества карбонариев начали возникать в конце первого десятилетия XIX века. Задачей карбонариев была борьба против французского господства. Революционное движение усилилось в стране после Венского конгресса (1814—1815), когда Италия была вновь раздроблена и большая часть ее отдана Австрии; относительную самостоятельность сохранил лишь Пьемонт.

Жесточайшая реакция воцарилась во всей Италии, отменены все буржуазные реформы, восстановлена власть папы.

«Меттерних с улыбкой повторял, что Италия — географический термин, — пишет с горечью русский друг Гарибальди и Мадзини А. И. Герцен. — Литература была невозможна, классики, составляющие славу Италии в Европе, были запрещены почти везде, кроме Флоренции, или прода-

вались в очищенных изданиях, все энергическое бежало, экспатрировалось или шло в Сант Анджело, в С. Ельм, в Шпильберг*»⁵.

Верный гражданским идеалам Фосколо после Венского конгресса вынужден покинуть Италию. Он комментирует «Божественную Комедию» Данте, раскрывая образ великого поэта-гражданина, вызывавший особую любовь и патриотическую гордость итальянцев национально-освободительной эпохи. Фосколо умер в бедности, вдали от родины, сохранив, по словам Джузеппе Мадзини, «в изгнании и нищете независимость мысли и духа»⁶.

Подготовленные карбонариями, вспыхивали новые восстания в Неаполе (1820), в Пьемонте (1821). Они были жестоко подавлены. На галерах и в тюрьмах томились итальянские патриоты. Террор свирепствовал.

Возродить в сердцах итальянцев чувство национального самосознания, воспитать ненависть к угнетателям, стремление к освобождению и объединению их родины стало главной задачей итальянских писателей-патриотов в годы меттерниховской реакции, загнавшей передовую мысль в подполье. В рядах революционеров-карбонариев оказались многие выдающиеся итальянские писатели. Среди них — первые глашатаи итальянского романтизма Сильвио Пеллико, Джованни Берше, поэт-импровизатор Габриеле Россетти (отец художника-прерафаэлиты Данте Габриеле Россетти). В общество карбонариев вступил и Байрон, проведший в Италии несколько плодотворнейших лет своей жизни. Байрон стал одним из вождей местной карбонарской организации; в его доме, в Равенне, был тайный склад оружия для революционного восстания. Понятно, что творчество его, обогащенное опытом итальянской революции, завоевало горячую любовь итальянцев (С. Пеллико был первым переводчиком «Манфреда» на итальянский язык). И Джованни Берше, воспевавший пьемонтское движение, и Габриеле Россетти, певец неаполитанской революции, после поражения восстания 1821 года эмигрировали, спасаясь от преследования, в Англию. Миланский карбонарий Пеллико был заключен австрийскими властями в Шпильберг. Там он написал облетевшую всю Европу книгу «Мои темницы». Из этой книги мир узнал, какую жизнь вели политические заключенные в австрийских тюрьмах, каким мучениям подвергли их меттерниховские палачи. Эта книга, по словам итальянского

* Названия тюрем.

историка Чезаре Бальбо, принесла австрийскому господству последствия более серьезные, чем проигранное сражение.

Истоками своими уходящий в просветительство XVIII века и связанный неразрывно с национально-освободительным движением, итальянский романтизм выдвигал прогрессивные эстетические идеалы Рисорджименто: искусство должно соприкоснуться с душой народа, должно быть правдивым по содержанию и свободным по форме.

Первым выступил Дж. Берше. В предисловии к балладам Бюргера, которые вышли в его переводе в 1816 году, Берше изложил главные положения итальянского романтизма. Их развивал основанный в 1818 году журнал «Il Conciliatore» («Посредник»), редактором которого был Пеллико. В этом журнале, как говорит Стендаль, сотрудничали люди, наиболее выдающиеся «в Милане по своим талантам, знаниям, честности и великодушному пылу, с которым они отдавали себя делу духовного совершенствования Италии и человечества»⁷. Принципам итальянского романтизма посвящены многие страницы журнала. Когда же, просуществовав всего лишь год, «неблагонадежный» журнал был закрыт австрийскими властями, в защиту тех же идей выступил достойный внук Беккариа Алессандро Мандзони.

Романтики требовали связи искусства с современной жизнью. Именно поэтому они возражали против уводившего от современности столь распространенного в классической литературе увлечения мифологическими сюжетами, против стилизаторского подражания древним.

Против гегемонии французского классицизма в XVIII веке выступали Парини, Альфьери и Фосколо. Теперь против господства его канонов выступил молодой итальянский романтизм.

Вспоминая о литературных битвах 20-х годов, Джузеппе Мадзини писал, что в ту пору «бушевала ожесточенная война между „классицистами“ и романтиками, между старыми приверженцами литературного деспотизма, опиравшегося на авторитет двухтысячелетней давности, и теми, кто хотел независимости во имя свободного вдохновения. Мы, молодые, были все романтиками»⁸.

Джованни Берше в качестве главного положения эстетики романтизма выдвигает требование: судьба и нравы народа должны стать основным материалом для искусства, а его тематикой — борьба народа за политическую и национальную свободу; искусство должно воспитывать массы, а

не услаждать кучку бездельников. Ту же мысль высказывает и Сильвио Пеллико: чем глубже влияние литературы на народ, тем она выше; художественное произведение надо оценивать не с чисто эстетической точки зрения, а в зависимости от его влияния на нацию, для которой оно предназначено.

В предисловии к своей драме «Граф Карманьола», в письме к Шове о единстве времени и места и в «Письме о романтизме», обращенном к д'Адзельо, Алессандро Мандзони излагает программу итальянского романтизма. Он определяет его как направление, выдвигающее «комплекс идей, наиболее рациональных, наиболее согласующихся с требованиями современной жизни. (...) Литература должна быть основана на фактических данных и идти рука об руку с позитивной наукой»⁹.

«Глава романтической школы в Италии, Мандзони, — пишет Ф. де ла Барт, — восстает против классиков не во имя прав „фантазии“, „жизни сердца“ и т. п., как то делали другие западные романтики, а во имя „здорового смысла“ и „жизненной правды“»¹⁰. Именно во имя здорового смысла и жизненной правды было выдвинуто Мандзони и его требование отказа в драме от трех единств, этого незыблемого принципа французского классицизма. Во имя жизненной правды восстали романтики и против непреложного авторитета канонов, и против строгого различия жанров.

В поисках жизненной правды они обращаются к исторической тематике, к великому прошлому своего народа. «Страстное стремление к истине, — говорит Мандзони, — единственное, что придает смысл и значение всему, что мы познаём. А где искать драматическую правду, как не в истории того, что люди действительно совершили?»¹¹

Обращение итальянских писателей-патриотов к исторической тематике шло рука об руку и с прогрессом исторической науки в Италии. Дж. Каппони, М. Амари, М. д'Адзельо пишут труды по истории Италии. Возникает и интерес к народному творчеству — Н. Томмазо, один из первых филологов и итальянских фольклористов XIX века, собирает народные итальянские и греческие песни.

Создавая исторические драмы и романы, итальянские романтики ставили перед собой задачу воспроизведения исторически верной обстановки и исторически верных характеров. Одним из обязательных условий художественного произведения Берше считает точное воссоздание колорита времени и места.

Те положения, которые итальянские романтики выдвигали в манифестах, отнюдь не оставались декларацией, но находили отражение и в их творчестве. Истоками своими уходящая в просветительство XVIII века, своеобразная и смелая эстетика итальянского романтизма, с ее ясной реалистической основой, с ее демократизмом, нашла наиболее яркое художественное воплощение в творчестве Мандзони. Основное идейное его содержание — призыв к объединению страны, идея равенства и общественной справедливости. Патриотические оды Мандзони воспламеняли сердца молодых итальянцев. Строка из стихотворения Мандзони: «Свободными нам не быть, если мы не будем едины»* — стала революционным лозунгом итальянских патриотов.

Сюжеты двух трагедий Мандзони, «Граф Карманьола» (1820) и «Адельгиз» (1822), как и его романа «Обрученные» (1825—1827), взяты из истории Италии. Создавая эти произведения, Мандзони тщательно изучал исторические хроники. Ему принадлежит и несколько собственных исследовательских работ об итальянском средневековье.

«Граф Карманьола» и «Адельгиз» произвели переворот в итальянской драме. Мандзони окончательно порвал в них с классической традицией обязательного соблюдения единства времени и места. Решительно изгнав из сюжетов своих произведений фантастику, Мандзони создал подлинно исторические драмы. «Граф Карманьола» получил чрезвычайно высокую оценку Гёте.

Повествуя о событиях далекого прошлого, Мандзони никогда не забывает о настоящем. В патриотических хорах к трагедиям размышления о невзгодах, о междоусобицах, об иноземном гнете, которые терпела его родина, сливаются с мыслями о тяжелой участи современной Италии.

Мандзони не ограничивается описанием жизни и подвигов выдающихся исторических личностей. В знаменитом романе «Обрученные», на котором воспитались поколения итальянцев, Мандзони воспроизводит картины из жизни ломбардских крестьян эпохи испанского владычества в начале XVII века. Основное действующее лицо этой книги — народ. С величайшей исторической правдивостью Мандзони повествует о бедствиях страны во время свиреп-

* Стихотворение «Риминийское воззвание» было написано в 1814 году в знак протеста против предполагавшегося после отречения Наполеона провозглашения итальянским королем пасынка Наполеона — Евгения Богарне.

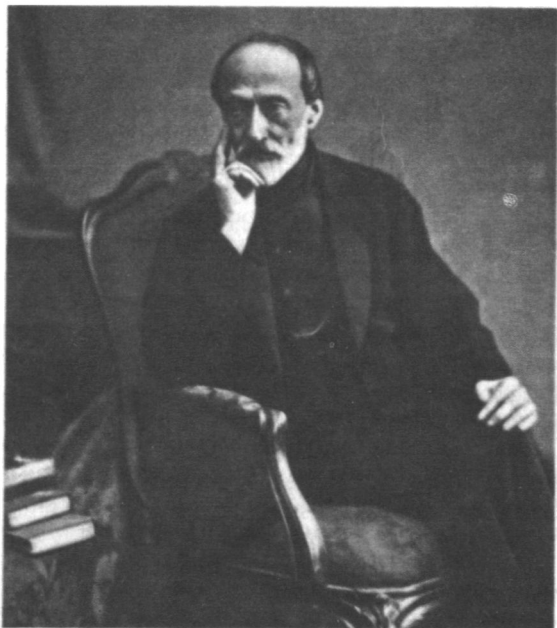
ствовавшей чумы, о притеснениях, которые терпели итальянцы от иноземных властителей. С подлинной реалистичностью он описывает голодный бунт в Милане. Книга дышит любовью к итальянскому народу. Моральному разложению представителей правящих классов он противопоставляет благородство простолюдинов.

Глубокий гуманизм, убежденная демократичность, безыскусственная простота и сердечность повествования сделали роман Мандзони любимейшей книгой итальянцев национально-освободительной эпохи. Правдивой, как сама правда, называл Верди эту книгу. «Обрученные» Мандзони и «Мои темницы» Сильвио Пеллико стали сочинениями, вызывавшими в итальянцах страстное желание бороться против поработителей. Обе эти книги, потрясающие правдивостью и силой обличения, проникнуты глубоким убеждением в близком торжестве справедливости.

Идейно-эстетические принципы итальянских романтиков, основной задачей литературы считавших воспитание народа, становятся общим лозунгом всей итальянской литературы в начале 30-х годов, когда новый подъем революционного движения сменил почти целое десятилетие мрачного затишья. В начале 1831 года по Италии прокатилась мощная волна восстаний, охвативших всю страну, вплоть до Рима. Восставшие области сделали попытку объединиться в одно государство — Объединенные провинции Италии. Революционные войска двинулись на Рим. Но вскоре движение было подавлено с помощью австрийских войск, и зачинщик движения моденский карбонарий Чиро Менотти казнен.

Однако революционное движение продолжало идти на подъем. Трагическая судьба итальянских революционеров-карбонариев, их горький опыт не прошли даром для нового поколения.

Революционное общество «Молодая Италия», возникшее в 1831 году и возглавляемое Джузеппе Мадзини, выдвинуло четкое требование: путем народного восстания создать единую независимую Италию. Мадзини считал революционную борьбу религиозной обязанностью человека. Высланный в 1831 году из Италии и в 1833 году заочно приговоренный к смертной казни, он из Марселя, позднее из Лондона руководил революционными восстаниями в Италии, призывая итальянских патриотов к новым и новым подвигам и жертвам. Талантливый публицист, пламенный патриот, человек, наделенный огненной энергией и выдающимся умом, Мадзини увлекал за собой итальянскую молодежь.



Джузеппе Мадзини

Вступившая в пору Рисорджименто, страна пробуждалась. Освободительное движение приобретало массовый характер. Итальянские писатели призывали народ «к непрерывной борьбе». Участник тосканской революции, друг Уго Фосколо и Мандзони, во время реакции заключенный в тюрьму, Дж. Никколини создает патриотические драмы, прославившие его среди соотечественников. Знаменитую историческую драму Никколини «Джованни ди Прочида», шедшую во Флоренции в 1830 году, итальянцы восприняли как призыв к восстанию. Не менее горячий прием встречали сочинения гневного революционера Ф. Д. Гверрацци, в особенности его знаменитый роман «Осада Флоренции» (1836), в котором, смело обличая тиранов, он прославил героизм флорентийских республиканцев. Так готовили писатели-патриоты итальянский народ к битве за независимость своей родины.

Освободительное движение нашло отклик и в опере — искусстве, наиболее любимом итальянским народом. Однако

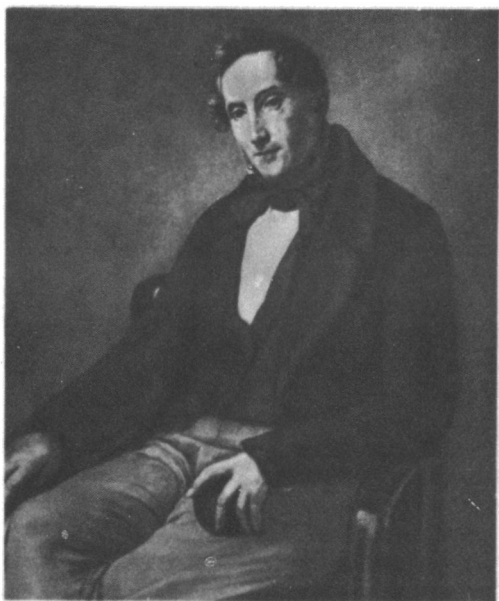
на пути создания нового оперного направления стояло немало трудностей. Родившаяся в конце XVI века и достигшая в XVII веке высокого расцвета и всемирной славы, итальянская опера на рубеже XVIII и XIX веков переживала серьезный кризис.

Своим всесветным успехом она была в значительной мере обязана замечательному мастерству итальянских певцов. Но на протяжении XVIII века высокое искусство *bel canto* принимало все более поверхностный характер. Увлечение певцов виртуозной техникой отрицательно сказывалось на творчестве композиторов, которые в угоду тщеславию певцов и вкусам публики уснащали оперные арии колоратурами и всевозможными украшениями. Приобретая внешний блеск, арии постепенно теряли ту эмоциональную выразительность, которой отмечено творчество Алессандро Скарлатти (1659—1725) и его ближайших последователей. Речитативы, столь богатые и выразительные в операх отца музыкальной драмы Клаудио Монтеверди (1567—1643) и его современников, обеднялись; преобладали речитативы *secco* (без сопровождения), настолько незначительные по музыке, что при переписке нот они часто пропускались.

По мере того как усиливалась власть виртуозов-певцов, внимание к драматургии оперы и к ее содержанию слабело. Черты упадка были особенно заметны в старейшем жанре так называемой серьезной оперы (*opera seria*). Сюжеты из мифологии, сказочно-пасторальная тематика, доминировавшие в серьезной опере, укладывались в либретто, сконструированные не в соответствии с требованиями драматургии, а по привычной схеме, где действующие лица — боги, герои мифологии и древнего мира — получали в положенных местах установленное количество арий определенных типов — бравурных, лирических, любовных, арий мести. Действие служило лишь канвой для сольных блестящих номеров.

Насколько и посетители театра, и исполнители были равнодушны к драматургии оперы, можно судить хотя бы по тому, что в XVIII веке распространился тип опер «пастиччио» (то есть «паштет»), которые состояли из кусков музыки, собранной из опер разных авторов.

В течение XVIII века *opera seria*, ветшая, теряла былое господство. Ее вытеснял молодой, демократический жанр комической оперы (*opera buffa*). Выросшая из народных диалектных комедий и комических интермедий, которыми перемежались неаполитанские и венецианские оперы того вре-



Алессандро Мандзони

мени, опера-буффа возникла как реакция на оторвавшуюся от жизни серьезную оперу. Она высмеивала пороки, показывала занимательные приключения из современного быта, нередко пародировала самый жанр серьезной оперы. Напыщенной риторике серьезной оперы, ее виртуозному стилю она противопоставила бытовые напевы, живые танцевальные ритмы, характерные речитативы, близкие к народной скороговорке, и динамичные ансамбли. Опера-буффа достигла блестящего расцвета в творчестве Паизиелло (1740—1816) и Чимарозы (1749—1801). Но и в комической опере под давлением цензуры утрачивалась связь с жизнью; сатирическая острота подменялась развлекательностью.

Под влиянием идей просветительства итальянские поэты и композиторы неоднократно делали попытки к углублению драматургии серьезной оперы. Но эти попытки не имели достаточного успеха.

Большим препятствием на пути оперной реформы было плохое состояние итальянских музыкальных театров, находившихся по большей части в руках частных предпринимате-

лэй. Оперы ставились в определенные сезоны (карнаваль-ный, весенний, осенний), в остальное же время театры бездействовали. Они не имели постоянного состава певцов. К каждому новому сезону антрепренер приглашал новых исполнителей. Когда труппа была набрана, композитору и либреттисту предлагали сочинить в короткий срок оперу с расчетом на данный состав. Таким образом в Италии ежегодно сочинялось большое количество опер, написанных в спешке. Они скоро забывались, а на смену им приходили новые. В таких условиях композитору было трудно думать о драматургии оперы — прежде всего надлежало угодить певцам. Внимание публики привлекали лишь сольные номера, которые певцы разукрашивали собственными каденциями и руладами, нарушавшими нередко художественный замысел композитора. Во время же речитативных сцен посетители разговаривали, закусывали и даже выходили из зала.

На рубеже XVIII и XIX веков Симон Майр (1763—1845), опираясь на творчество венских классиков — Глюка и Моцарта, пытается обновить итальянскую оперу. Майр усилил значение оркестра, ввел многоголосные хоры. И хотя творчество Майра не было отмечено печатью сильного дарования, ему обязано молодое поколение итальянских композиторов-романтиков сближением с принципами великих оперных реформаторов.

Новое направление в итальянской опере формировалось под прогрессивным воздействием итальянского литературного романтизма. Оперная тематика заметно обогатилась. Отойдя от мифологических сюжетов, композиторы обращались к героическим страницам истории, к человеку, к его душевному миру, к произведениям классиков мировой литературы.

Джоаккино Россини (1792—1868) открыл борьбу за утраченное господство композитора в опере. Пламенный поклонник Моцарта, следуя по его пути, Россини расширил границы оперных жанров. Он демократизировал язык серьезной оперы, обогатив ее народнопесенными интонациями, оживив действенными, развернутыми ансамблями.

Новые черты обнаружились уже в «Итальянке в Алжире» и «Танкреде». Эти ранние оперы молодого Россини — комическая и серьезная — появились на итальянской сцене в 1813 году, в год рождения Верди. Современники разгадали их скрытый подтекст и почувствовали в них ту горячность патриотических чувств, которая вызывала взрывы восторга слушателей.

Творчество гениального Россини явилось как бы связующим звеном в развитии итальянской оперы, завершая ее предшествующий этап и положив начало развитию нового. «Севильский цирюльник» Россини — не только его лучшая комическая опера, но и высочайшая вершина в жанре оперы-буффа. «Вильгельм Телль» (1829), последняя опера Россини, которую он создал в Париже накануне Июльской революции, положила основание новому жанру героико-исторической романтической оперы.

Творчество Россини и его младших последователей Винченцо Беллини (1801—1835) и Гаэтано Доницетти (1797—1848) — лучшее в итальянской музыке первой трети XIX столетия. Они приблизили оперу к жизни, насытили ее музыкальный язык народнопесенными интонациями. Они умели создавать мелодии, выявлявшие лучшие стороны дарования певцов. С именами этих композиторов связаны певческие триумфы таких великих мастеров, как Паста, Рубини, Малибран, Лаблаш, и других замечательных артистов их времени.

И все же в итальянской опере той поры оставалось немало отживших условностей. В серьезных операх мужские роли по-прежнему, как и в XVIII веке, предназначались для женских голосов. Вокальные партии были перегружены колоратурами. Номера в операх следовали по привычным схемам, не объединенные органически действием. Это мешало созданию полноценных либретто. Как бы ни были талантливы произведения, взятые в основу либретто, под рукой посредственных либреттистов они неузнаваемо менялись. Даже лучшему итальянскому либреттисту того времени, известному поэту Феличе Романи не удалось преодолеть устарелых схем в построении либретто, создать текст романтической музыкальной драмы. Показательны высказывания посетившего Италию в 30-х годах Г. Берлиоза о трех итальянских операх на сюжет шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». Ни в «грациозной» и «элегантной» опере Цингарелли, ни в спокойной опере Ваккаи он не нашел шекспировских характеров. Отчаяние Джульетты и ее возлюбленного можно было бы, по определению Берлиоза, охарактеризовать словами Гамлета: «Они только шутят — это яд для смеха»¹². Ни шекспировских характеров, ни лучших ситуаций этой драмы Берлиоз не обнаружил и в либретто оперы Беллини «Капулетти и Монтекки», составленном Романи. «Нет Шекспира. Ничего. Полная неудача, — заключает Берлиоз. — И тем не менее он большой

поэт, этот Феличе Романи, которого дурные привычки итальянских оперных театров вынудили сделать такое бледное либретто из шекспировской трагедии»¹³.

Расцвет итальянской оперы был непродолжительным. Создав «Вильгельма Телля», Россини больше не писал опер. В середине 30-х годов умер Беллини. Тяжелая болезнь оборвала к середине 40-х годов творчество Доницетти. В итальянской опере вновь наступил период упадка. На сцене итальянских театров, как и прежде, царил поверхностное виртуозничанье. Их наводнял поток посредственных опер, сочиняемых многочисленными подражателями Россини, Беллини и Доницетти. Исключение представляли лишь немногие композиторы, среди которых надо назвать Саверио Меркаданте (1795—1870). Он не обладал ни мелодическим обаянием Беллини, ни яркой театральностью Доницетти, но, образованный музыкант, воспитавший поколения неаполитанских композиторов, Меркаданте сумел использовать в своих операх театально-выразительные возможности оркестра, владел динамическими контрастами, хотя и грешил пристрастием к преувеличенной звучности.

Молодой Верди мог немало полезного для себя почерпнуть, внимательно изучая партитуры Меркаданте. Верди, конечно, не миновал влияния романтической мелодрамы Доницетти, его подчеркнутых эмоциональных контрастов. Ему были известны и театально-эффектные оперы Мейербера. (Напомним, что еще в 1834 году Филодраматический театр предполагал поставить под управлением Верди «Роберта-Дьявола».) Верди не ограничивался знакомством с современной оперой. Занимаясь у Лавинья, он тщательно изучал и старую итальянскую музыку; он работал над партитурами Моцарта, хорошо знал Гайдна, Шуберта и Бетховена, воздействие которого плодотворно отразилось на музыке Верди. Но его основными, ближайшими учителями были Россини и Беллини.

Верди преклонялся перед национальным гением Россини. У него учился Верди мастерству контрастного ансамблевого письма; от Россини воспринял искусство финальных динамических нарастаний и творчески развил в своих операх это драматургическое завоевание своего великого предшественника. «Вильгельм Телль» Россини, увертюра которого была одним из любимейших произведений Верди, открыл молодому композитору путь к драматическому использованию оркестра в опере. Верди испытал на себе воздействие ранних героических опер Россини, а россиниевский «Севильский

цирюльник» на всю жизнь оставался в глазах Верди непревзойденным образцом комической оперы. «Я уверен, что „Севильский цирюльник“, с его богатством оригинальных мелодических идей, с его чувством комического, с его декламационной правдой, лучшая в мире опера-буффа, — писал Верди на склоне лет своему другу, талантливому французскому музыкальному писателю Камиллу Беллегу. — Я разделяю Ваше восхищение „Теллем“, но как много превосходных и вдохновенных мест можно найти и в его других операх!» (2 мая 1898 года).

Верди горячо любил музыку Беллини. Он особенно ценил ее эмоциональную правдивость и мелодическую самобытность. «Если у Беллини и не было некоторых блестящих свойств его современников, у него было много больше своеобразия и те особые его черты, которыми он столь дорог для каждого из нас»¹⁴, — писал Верди одному из своих друзей, библиотекарю Неаполитанской консерватории Флоримо (3 июля 1869 года). «Беллини, конечно, беден в оркестровке и в гармонии, но богат в чувстве своей особой индивидуальной меланхолии. К тому же даже в его наименее популярных операх, в таких, как „Чужестранка“, „Пират“, есть мелодии, которые льются и льются; они развиваются так, как никто до него не писал. И какая правда и сила в его декламации, например, в дуэте Поллиона и Нормы. И какая возвышенность мысли в интродукции к „Норме“. (...) Может быть, и плохо оркестровано, но никто до него не написал столь вдохновенного» (2 мая 1898 года).

Воздействие Беллини в большой степени ощущается в мелодическом языке Верди. Без беллиниевской «Сомнамбулы» не появилась бы на свет «Травиата» Верди. От Беллини он унаследовал и ту особую широту дыхания свободно, соответственно движениям чувства развивающейся мелодии, которая является одной из ценнейших черт стиля Верди.

Молодой Верди был многим обязан своим замечательным предшественникам, которые внесли в итальянскую оперу дыхание новой жизни, приблизили язык ее к народной музыкальной речи, обогатили ее стиль. Но ни Россини, ни Беллини, ни Доницетти не ставили перед собой цели создания музыкальной драмы; они продолжали писать на либретто, составленные по принятым трафаретам. И здесь перед молодым композитором стояла серьезная и трудная задача самому пролагать непроторенные пути.

Глава четвертая

«Набукко». «Ломбардцы»

Без семьи, подавленный и ожесточенный провалом оперы, Верди не хочет возвращаться к работе с театром. Он намерен расторгнуть контракт. Напрасно Мерелли пытается убедить его, что не следует принимать так близко к сердцу «холодный прием» публики. Он советует Верди пересмотреть партитуру и, поговорив с друзьями, сделать в ней кое-какие изменения. Умный и чрезвычайно энергичный человек, антрепренер, обладающий большим опытом, Мерелли понимал, что Верди наделен огромным талантом, что провал его комической оперы дело чистого случая, и он хотел вернуть молодого композитора к творчеству.

Но Верди остался непоколебим. Он покинул дом, где жил с семьей, все вещи отослал Барецци. Поселившись в дешевой меблированной комнате на Пьяцетте Сан Романо, возле Корсиа дей серви, он, как и в годы учения, вел уединенный образ жизни. Молчаливый и подавленный, он сторонился друзей, не брался за книги, не читал даже газет. «Я потерял всякое мужество и не думал больше о музыке» («Автобиографическая заметка»). Обычно после скудного обеда в захудалой трактирии Верди возвращался домой через галерею Christoforis — место постоянных встреч миланских художников, поэтов, писателей. Там нередко можно было увидеть и таких выдающихся деятелей итальянской культуры, как Массимо д'Адзельо, Томмазо Гросси, Андреа Маффеи.

«Раз вечером, — рассказывает Верди, — выходя из галереи Christoforis, я оказался лицом к лицу с Мерелли, который шел в театр. С неба падали крупные снежные хлопья.

Мерелли, взяв меня под руку, уговорил проводить его до Scala. По дороге мы болтали о том, о другом, и он сказал, что находится в затруднительном положении из-за новой оперы, которую собирался поставить. Он поручил написать оперу Николаи, но Николаи недоволен либретто. „Вообрази только, — вскричал Мерелли, — либретто Солера, превосходное!.. великолепно!.. совершенно необычное!.. Напряженно, грандиозно, драматические ситуации, прекрасные стихи!.. Но глупец Николаи не понимает этого и говорит, что текст невозможный“».

Верди посоветовал антрепренеру найти либретто Росси «Изгнанник», которым он в свое время не успел воспользоваться, и отдать его Николаи.

«Разговаривая, мы дошли до театра. Мерелли позвал Басси, который был поэтом, заведующим сценой, режиссером, библиотекарем и много еще чем, соединенным воедино, и просил его сейчас же найти в архивах рукопись „Изгнанника“. Тем временем Мерелли вынул другую рукопись и подал мне со словами: „Вот либретто Солера. Подумай, что можно сделать из такого чудесного материала. Возьми и прочти его“». И хотя Верди упорно отказывался посмотреть либретто, Мерелли почти насильно заставил его взять рукопись Солера «Навуходоносор»*: «Прочти, и можешь вернуть мне обратно!»

Верди помнит, что это была толстая тетрадь, написанная широким почерком, как писали в то время. «По дороге домой я почувствовал один из приступов беспокойной тоски; глубокая печаль, истинная мука теснили мне грудь. Я вхожу к себе, грубым движением бросаю рукопись на стол и стою перед ней неподвижно. Падая, она раскрылась, мой взгляд остановился на словах: „Va pensiero, sull'ali dorate“**. Я прочел стихи дальше, и они меня глубоко взволновали. От них веяло библией, которую я всегда любил читать. Я прочел отрывок, другой. Но, твердый в решении не писать больше, я закрыл тетрадь и лег спать. Да не тут-то было... „Набукко“*** сверлит мне мозг... Сон нейдет. Я поднялся и про-

* Сюжет библейский; Навуходоносор — имя вавилонского царя-завоевателя.

** «Лети, моя мысль, на золотых крыльях» (итал.) — жалобы уведенных в рабство евреев, томящихся в плену на реках вавилонских (третье действие).

*** Неудобное для итальянского произношения имя Навуходоносор переделано в сокращенное — Набукко.

чел поэму не один, не два, не три раза, а столько, что к утру знал либретто Солера наизусть с начала до конца.

Но, несмотря на все это, я не собирался менять принятого решения и в тот же день отправился в театр, чтобы отдать рукопись Мерелли.

— Гм! — сказал он. — А ведь хорошо!

— Очень хорошо!

— Так пиши на него музыку.

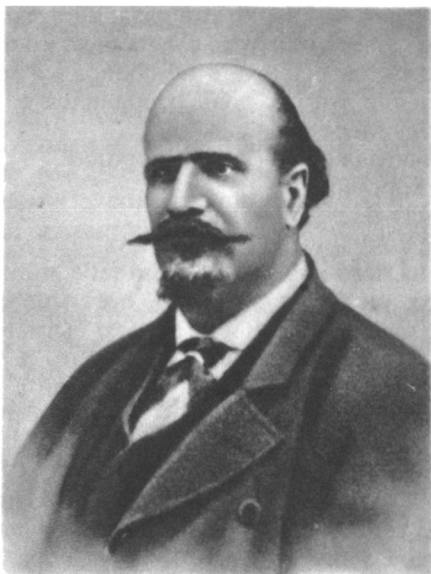
— Нет, не хочу ничего с ним делать.

— Пиши на него музыку, говорю тебе, пиши музыку.

Сказав это, он берет либретто, сует мне его в карман пальто, берет меня за плечи и не только выставляет за дверь своего кабинета, но закрывает перед носом дверь и запирается на ключ. Что делать? Вернулся домой с „Набукко“ в кармане. День — строфа, день — другая: сегодня нота, в другой раз — фраза...»

Либретто Солера вывело композитора из тяжелой апатии. Наступил решительный перелом: Верди вернулся к творчеству. И теперь уж никакие новые неудачи не могли остановить его. В Генуе в начале 1841 года поставили «Оберто». Опера осталась почти незамеченной; ее заслонил триумф «Весталки» Меркаданте, в то время весьма популярного композитора. Морально подавленный, без денег, Верди вернулся в Милан. Он не желал никого видеть, целыми днями не выходил из дома, питался сухарями с водой, но работу над «Набукко» не прекращал.

В октябре 1841 года Мерелли получил законченную оперу. Верди настаивал, чтобы «Набукко», как было договорено, вошел в репертуар карнавального сезона. На этот сезон были ангажированы лучшие артисты; среди них Джузеппина Стреппони и Джорджо Ронкони; на их исполнение Верди возлагал большие надежды. Он помнил, с каким сочувствием отнеслись к его первой опере эти замечательные певцы. Но в программе сезона у антрепренера уже были намечены три новые оперы известных композиторов; поставить четвертую оперу молодого и не завоевавшего еще славы автора он считал рискованным и думал, что лучше отложить постановку «Набукко» до весны. На все просьбы Верди Мерелли не давал определенного ответа. По совету друзей Верди показал оперу Стреппони; для нее предназначалась роль дочери Навуходносора Абигаиллы. Увлеченная произведением, Стреппони сказала, что «Набукко» будет ее первой оперой в сезоне. Она тотчас же показала оперу Ронкони, который отнесся к ней с таким же горячим сочувствием. Тем



Темистокле Солера

не менее программа сезона появилась без «Набукко».

«Я был молод, кровь у меня была горячая! Я написал Мерелли глупое письмо, в котором излил весь свой гнев; едва послав письмо, я уже раскаивался в нем... Мерелли позвал меня и сказал резко: „Разве так пишут к другу? Но... ты прав, и мы дадим твоего „Набукко“».

Однако, решившись поставить «Набукко» в этом сезоне, Мерелли предупредил Верди, что ему придется удовольствоваться для исполнения своей оперы старыми костюмами, так как постановка трех других новых опер ввела импресарию в большие расходы. Верди принял все условия.

В конце февраля начались репетиции. Во время работы с артистами, когда Верди услышал оперу в звучании живых голосов, он заметил ряд недочетов. Верди пришел к выводу, что написанный им любовный дуэт «расхолаживает действие и лишен библейского величия, свойственного всему сюжету». Верди задумал ввести вместо него более драматическую сцену — пророчество Захарии о падении Вавилона. Опасаясь, что ленивый и легкомысленный Солера задержит

его работу, Верди не остановился перед решительными мерами. «Я знал, что пройдет много дней, пока Солера соберется написать хоть одну строчку. Я запер дверь, положил ключ в карман и полусерьезно, полушутя сказал Солера: „Ты не выйдешь отсюда, пока не напишешь пророчества. Вот Библия. Ты здесь найдешь слова. Остается положить их на стихи“. Солера, обладавший вспльчивым характером, принял дело всерьез: гнев блеснул в его глазах; я испытал неприятное мгновение: это был колосс, которому ничего не стоило бы справиться с моей тщедушной персоной. Но вдруг он спокойно садится... четверть часа спустя пророчество было написано».

Успех оперы определился уже во время репетиций. Работники сцены, художники, машинисты, столпившись, жадно слушали музыку. Дело подвигалось быстро: в конце февраля начались репетиции, а двенадцать дней спустя, после первой репетиции под фортепиано, 9 марта 1842 года, состоялась премьера «Набукко». Во время стретты первого финала публика, к недоумению и ужасу Верди, встала как один человек. Взволнованный композитор сначала шум, поднявшийся в партере, готов был принять за насмешку.

Успеху оперы немало содействовало и великолепное исполнение лучших певцов: в «Набукко» выступали Стреппони, Беллинцаги, Ронкони, Миралья и Деривис. Таких бурных оваций давно уже не было в стенах La Scala.

«Этой оперой, по существу, началась моя артистическая карьера! — говорит Верди. — И хотя было много трудностей, которые пришлось побороть, „Набукко“ безусловно родился под счастливой звездой. Ибо все, что могло бы ему повредить, повернулось к лучшему. Я написал яростное письмо к Мерелли, после которого можно было бы ожидать, что импресарио пошлет к черту молодого композитора. А случилось наоборот. Починенные и переделанные старые декорации, подправленные художником Перрани, произвели огромное впечатление. Первая сцена в храме в особенности вызвала такой энтузиазм, что публика аплодировала больше десяти минут. На генеральной репетиции никто еще не знал, когда и где должен появляться на сцене духовой оркестр. Дирижер Тутш был в величайшем замешательстве. Я просто показал ему такт вступления. И на премьере музыка на сцене появилась с такой точностью, на *crescendo*, что аудитория разразилась аплодисментами. И тем не менее мы не всегда зависим от счастливых звезд, и опыт показал мне впоследствии, как справедлива наша пословица: „Fidarsi

è bene, ma non fidarsi è meglio“»*. Так полушутя, полусерьезно Верди заканчивает поговоркой, чрезвычайно характерной для его активного, волевого облика, свою «Автобиографическую заметку», записанную с его слов Джулио Рикорди в 1879 году. Эти краткие воспоминания Верди, охватывающие период от его первого дирижерского выступления в Милане до постановки «Набукко», ценны для нас не только как единственный мемуарный опыт Верди. Взволнованный тон повествования, запомнившиеся на многие годы детали тех обстоятельств, в которых произошел творческий перелом и в о з р о ж д е н и е композитора, говорят нам, каким значительным этапом своего творческого пути считал композитор «Набукко».

На премьере «Набукко» присутствовал Доницетти. На другой день, по рассказам современников, он был рассеян и молчалив и лишь время от времени повторял: «Это хорошо, очень хорошо!»¹

В течение карнавального сезона, на исходе которого «Набукко» появился на сцене, Мерелли успел показать его всего лишь восемь раз, но успех был настолько велик, что он вновь включил оперу в программу следующего сезона с новым составом певцов, и с августа по ноябрь она выдержала пятьдесят семь представлений — случай, дотоле небывалый в La Scala. А Мерелли заключил с Верди контракт на новую оперу, предоставив композитору право самому назначить размеры гонорара.

Исключительный успех «Набукко» поставил имя Верди рядом с именами любимых итальянских композиторов. Больше того: постановка «Набукко» стала боевым крещением Верди — активного участника освободительного движения.

В библейской легенде о страданиях порабощенного народа, положенной в основу либретто «Набукко», Верди прочел повесть о страданиях порабощенной Италии. И он сумел наполнить оперу мыслями и чувствами, волновавшими его соотечественников. «Набукко» был воспринят итальянцами как глубоко современное, несмотря на библейский сюжет, произведение. В скорбном хоре евреев, уведенных в рабство, первые зрители «Набукко» услышали повесть о страданиях итальянского народа под чужеземным игом. Пророчество Захарии о падении Вавилона воспринималось как предсказание об освобождении Италии. Оба эти

* «Надеяться хорошо, но не надеяться еще лучше» (итал.). Соответствует русской поговорке: «На бога надейся, а сам не плошай».

эпизода, принадлежащие к лучшим страницам оперы Верди, неизменно вызывали бурю в зрительном зале.

Освободительное движение нашло отзвук и в сочинениях предшественников Верди. Но после создания «Вильгельма Телля» Россини прошло уже тринадцать лет. Горячо встречали итальянцы героическую «Норму» Беллини, появившуюся в начале 30-х годов. И с тех пор ни одну из шедших за эти годы опер не принимали так восторженно, как «Набукко». В этой опере они услышали нечто новое, хотя Верди еще шел во многом по пути, намеченному его предшественниками.

Либретто Солера, не свободное от ряда условностей, обычных для итальянских опер того времени, грешит часто наивностью, неоправданностью драматических ситуаций. Библейскую легенду опутывает довольно сложная интрига. Борьба соперниц — двух дочерей Навуходоносора, Фенены и Абигаиллы, любящих иудея Измаила, переплетается с честолюбивыми притязаниями коварной Абигаиллы на трон отца. Многие поступки героинь, в частности обращение Фенены в веру ее возлюбленного и самоубийство Абигаиллы, не показаны в действии, а о них рассказывается. Плохо мотивированы поступки Навуходоносора, в начале оперы нападающего на евреев, а в конце неожиданно раскaiвающегося в своей жестокости. И тем не менее либретто, написанное с увлечением и талантливой рукой, в целом привлекает подлинным драматизмом и большой искренностью. Не в запутанной авантюрно-любовной интриге центр тяжести сюжета. Не честолюбивой Абигаилле, не грозному Навуходоносору принадлежит здесь главное место. Их заслонил образ народа, его страдания, его гнев, его надежда на освобождение. Это было так близко к тому, что творилось в то время на родине Верди, в поработанной, униженной, изнывающей под игом чужеземцев Италии. И неудивительно, что в либретто Солера страницы, повествующие о бедствиях, скорби и гневе чающего избавления народа, оказались наиболее сильными и убедительными.

Солера был сыном карбонария; его отец участвовал вместе с Сильвио Пеллико в миланском восстании 1821 года и был заключен австрийскими властями в Шпильберг. Как и Верди, молодого Солера волновали освободительные идеи. И эти идеи нашли отражение в их совместном творчестве. В хорах «Набукко», торжественно-суровых, пророчески-грозных, воинственных, полных силы, энергии и скорбно-проникновенных, Верди передал чувства и помыслы народа. Именно за хоры так полюбили итальянцы эту оперу.

Хоры «Набукко» не оторваны от действия, как это часто бывало в итальянской опере, как это было и в первой опере Верди «Оберто», где хор выступал лишь в качестве комментатора событий. Величественные хоры «Набукко» органически входят в драматургию оперы. Превосходна в особенности композиция первого, почти полностью хорового действия — с ярким контрастом между торжественно-одухотворенными хорами интродукции и полной смятения сценой осады города. Суровой и сдержанной печалью проникнут хор левитов (интродукция)*:

1

I can-di-di vo-li fan-ciul-le, squar-cia-to, lo

sup-pli-ci brac-cia gri-dan-do lo-va-to

Совершенно иное в хоровой сцене осады Иерусалима (конец того же действия). Эта музыка, с ее быстрой сменой тревожных энергических ритмов, прекрасно передает впечатление движения, потока толпы, быстрой смены чувств и мыслей народной массы.

Той же тревожной энергией ритма, столь характерной для почерка Верди, теми же яркими динамическими контрастами — внезапными сменами *fortissimo* и *pianissimo* — пронизан имеющий большое значение в увертюре к опере хор левитов во втором действии. Порабощенные иудеи проклинают отступника Измаила, полюбившего дочь завоевателя их родины**:

* Перевод текста: «Невинные девы, рвите на себе одежды, в мольбе воздвните руки».

** Перевод текста: «Нет проклятому братьев, ни один смертный не станет с ним говорить!..»

2 **Presto**
sotto voce

Il ma - le - det - to non ha fra -

pp *ben sfacc.*

...tel - li, non v'ha mor - ta - le che a lu - i fa - vel - li

Простота, строгость и действенная сила хоров «Набукко» необычны для итальянской оперы. Правда, в «Набукко» ощущается преемственная связь с «Моисеем» Россини; в частности, знаменитую «Молитву» Моисея нередко называют прямой предшественницей хоров «Набукко». В музыкальном языке «Набукко» можно найти много общего и с мелодикой Беллини, особенно в сольных эпизодах (хотя мелодии «Набукко» беднее беллиниевских); однако в операх Беллини не было такой ясности и энергии замысла, каких достиг молодой Верди в этой опере.

Один из лучших эпизодов оперы — хор уведенных в рабство евреев (действие третье)*:

3 **Largo** *Cantabile*
tutti sotto voce

Хор

Va pen - sie - ro sul l'a - li do -

Орк. *sotto voce*

* Перевод текста: «Лети, моя мысль, на золотых крыльях к далеким холмам».

-ra - to, va, ti po - sa sul

cili - vi, su - i col - li,

Мелодия этого хора по типу чрезвычайно близка к мелодиям Беллини; близок и характер изложения — унисон голосов, обволакиваемых мягкими гармониями сопровождения; но в мелодии этой больше собранной устремленности. И в динамическом развитии этого хора, разрастающегося от *pianissimo* до мощного *fortissimo* и вновь возвращающегося к исходной звучности, чувствуется нечто новое; здесь налицо сильный драматический темперамент молодого композитора.

В сольных эпизодах «Набукко» меньше самостоятельности. Однако в трактовке голосов действующих лиц много нового. По интересному наблюдению английского исследователя творчества Верди Дональда Хассея², индивидуальный почерк Верди-драматурга в «Набукко» проявляется и в новом распределении вокальных партий. Партия меццо-сопрано в «Набукко» отдана не традиционной наперснице итальянской оперы (*seconda donna*), а честолюбивой, силь-

ной Абигаилле. Дочь Навуходоносора открывает галерею вердиевских героинь, движимых не столько любовью, сколько ненавистью, честолюбием, мстью, ревностью (леди Макбет, Азучена в «Трубадуре», Эболи в «Доне Карлосе», Амнерис в «Аиде»). Смелостью мелодических линий, страстной устремленностью и энергией отмечены мелодии Абигаиллы.

В жреческой торжественности мелодий Захарии намечается также новый тип вердиевских басовых партий, выходящий за пределы традиционных вокальных типов итальянской оперы (в позднейших операх — Симон Бокканегра, Филипп II в «Доне Карлосе», Рамфис в «Аиде»). Сурова и величественна его молитва (второе действие), а энергичная и простая мелодия пророчества (третье действие)* могла бы звучать среди революционных песен Италии.

«Набукко», раннее произведение Верди, не лишен существенных недостатков. Это — бедность речитативов, громоздкая, перегруженная медью оркестровка, изобилие маршевых ритмов, которые, придавая музыке энергичский характер, в то же время делают ее грубоватой и подчас примитивной. Но даже в самой грубости этой музыки ощущается большая сила, искренность и убедительность. Верди, автор «Набукко», значительно уступает своим знаменитым предшественникам в мастерстве и в творческой зрелости. Но его опера, повествующая о народных страданиях, покоряет страстной убежденностью художника, связанного с народом.

«Набукко» — новое явление в итальянской опере того времени. По цельности и силе художественного замысла, по энергии, простоте музыкального языка «Набукко» занимает первое место и среди опер Верди, написанных в 40-е годы.

«Набукко» вызвал много волнений и споров, а личность его автора — большое любопытство. Знакомства с Верди добиваются миланские аристократы и буржуа. Однако Верди, измученный напряженной работой и всегда трудно сходящийся с людьми, предпочитает всем лестным знакомствам общество приехавшего на премьеру Антонио Барецци, которому триумф «Набукко» принес, вероятно, не меньше радости, чем самому автору.

Работа в театре сблизила Верди с отдельными талантливыми артистами — исполнителями его опер. Здесь главное

* Захария поддерживает мужество уведенного в рабство народа предсказанием о падении Вавилона.

место принадлежит Джузеппине Стреппони, которая впоследствии стала женой Верди. Одной из первых она разгадала его самобытное дарование. Начиная с «Оберто», появления которого на сцене La Scala она так энергично добивалась, эта талантливая артистка выступала во многих вердиевских операх 40-х годов и своим замечательным исполнением немало содействовала славе молодого композитора.

Летом 1842 года, которое Верди провел в Буссето, он совершил поездку в Болонью и был у Россини, оказавшего ему сердечный прием. Первая встреча двух великих итальянских композиторов положила начало их многолетним дружеским отношениям. В следующем году Верди посетит его в Парме, и позднее, в Париже, он станет частым гостем Россини в периоды своих поездок во Францию.

Вскоре после постановки «Набукко» Верди стал бывать в нескольких миланских салонах. В этом году ему исполнилось двадцать девять лет. Высокий, худой, с густой гривой каштановых волос, с бледным лицом, окаймленным темной бородой, он часто кажется угрюмым, но порой в обществе друзей способен пошутить и посмеяться; он пишет романсы в альбомы своих поклонниц. Ввести в число своих друзей автора «Набукко» было большим желанием Джузеппины Аппиани, вдовы сына знаменитого художника, в доме которой собирались музыканты, художники, поэты и другие деятели искусства. Эта красивая женщина, рано потерявшая мужа, была близким другом Гаэтано Доницетти, который в течение ряда лет пользовался ее гостеприимным кровом. Верди стал частым посетителем дома графини Аппиани. Он становится также желанным гостем в доме Эмилии Морозини, другом ее юной дочери Пеппины и сына Эмилио, патриота, который вскоре примет участие в героической освободительной борьбе 1848 — 1849 годов.

Перед молодым композитором открыты двери салонов Помпео Бельджойозо и Ренато Борромео. Его приглашают виднейшие музыкальные издатели Рикорди и Лукка. «Миланское общество в ту пору — это преимущественно общество любителей музыки, — пишет А. Барбьера. — Многие аристократы до такой степени культивируют музыкальное искусство, что вызывают зависть профессиональных артистов. Вся семья Бельджойозо — это семья артистов. Эмилио очаровывает всех своим тенором; граф Помпео наделен таким басом, что Джоаккино Россини пожелал, чтобы он исполнил в Болонье его „Stabat Mater“, граф Антонио сочиняет ноктюрны, оратории, мессы и комическую оперу



Джузеппе Верди в период создания «Набукко»

„Дочь Доменико“, которая шла в театре Il Re... Чириллу Комбьязи Бранка называют „Листом ломбардских пианистов“. Все они, почти все выдающиеся синьоры любители и синьоры любительницы музыки, посещали дом Маффеи, где часто давались чудеснейшие концерты»³.

Верди стал постоянным посетителем салона графини Кларины Маффеи, где собирались не только люди искусства; дом Маффеи посещали многие выдающиеся деятели Рисорджименто.

Милан издавна был центром итальянской прогрессивной мысли. В идеях просветительства сформировалось мировоззрение Алессандро Мандзони, присоединившего в знак идейной близости фамилию деда — Беккариа — к своей.

Салон Кларины Маффеи в Милане, идейным вдохновителем которого был Алессандро Мандзони, как и парижский салон итальянской эмигрантки Кристины Бельджойозо, связанной с карбонарской организацией, был средоточием идей национального и политического объединения страны. Горячее сочувствие в этом кругу встречало дело Гарибальди и Мадзини.

В салонах Маффеи и Бельджойозо собирались выдающиеся деятели литературы и искусства. Дом Бельджойозо, другом которого была Жорж Санд, посещали Россини и Мюссе; в ее салоне пели Паста и Рубини. У Маффеи бывали Лист и Бальзак. Основное ядро посетителей салона Маффеи составляли писатели, поэты и другие деятели Рисорджименто; среди них — известный писатель Рисорджименто Томмазо Гросси, близкий друг Мандзони, историк Массимо д'Адзельо, писатель-новеллист и известный переводчик Шекспира Джулио Каркано, А. Брофферио, которого прозвали пьемонтским Беранже за диалектные песенки, сочиненные им в тюрьме.

Ближайшим другом Кларины Маффеи был ломбардский публицист, мадзинист Карло Тенка, связанный теснейшей дружбой с Алессандро Порро, чей дом в 40-е годы был конспиративным центром миланских патриотов. Его брат Карло Порро, взятый заложником, погиб, предательски убитый австрийцами.

В доме Маффеи, по-видимому, зародилась дружба Верди и с будущим «героем и мучеником» гарибальдийцем Лучано Манара; ему Джузеппе Верди был дорог и как «творец вдохновенных мелодий»⁴, и как единомышленник, в сердце которого горела вера в грядущее освобождение угнетенной родины.

С тех пор как Верди стал бывать у Кларины Маффеи, между ними установились прочные дружеские отношения. Кларина Маффеи на долгие годы становится одним из ближайших друзей Верди; их содержательная переписка продолжалась до смерти Кларины (1886). Столь же прочной оказалась и дружба Верди с Джулио Каркано, переписке с которым мы обязаны интереснейшими высказываниями Верди о Шекспире. В результате творческого содружества с поэтом Андреа Маффеи появились романсы Верди на его тексты; на либретто Маффеи написана и одна из шиллеровских опер Верди «Разбойники». Поэма Гросси легла в основу либретто «Ломбардцев».

Общение с кружком Маффеи помогло Верди не только расширить литературный кругозор; в атмосфере этой среды вызревали и те прогрессивные эстетические идеалы, которым он твердо и неизменно следовал на протяжении всего своего творческого пути. Эстетической программой Верди стали реалистические положения манифестов итальянского романтизма: искусство идейное, доступное и понятное всему народу, искусство, связанное с современной действительностью, отображение в нем жизненной правды. Призыв романтиков к обновлению драмы, их протест против неизбежного авторитета канонов французского классицизма, их отказ от обязательного соблюдения единства времени и места — не было ли все это толчком к той интенсивной реформаторской деятельности, которую уже в 40-х годах Верди начал в области итальянской оперы?

Нет сомнений, что в литературном салоне Маффеи была хорошо известна книга Джузеппе Мадзини «Философия музыки» («Filosofia della musica»). Книга эта, появившаяся в 1836 году, была своего рода романтическим манифестом музыкальной эстетики Рисорджименто.

Обращаясь к молодому поколению музыкантов, Мадзини говорит о музыке грядущего времени, о великом воспитательном воздействии, которое она должна оказывать на народ. Пути к возрождению музыкального искусства Мадзини видит в обращении к народному творчеству, в познании своей страны и ее прошлого: «Пусть молодые музыканты, изучая национальные песни, отечественную историю, тайны поэзии, тайны природы, поднимутся к более широкому горизонту, чем представляют им книжки музыкальных правил и ветхие каноны искусства»⁵.

Мадзини взволнованно говорит в своей книге о гражданской миссии итальянской оперы, о ее назревших эстетиче-

ских задачах. Основное место он уделяет вопросам драматургии. Вскрывая недостатки современной итальянской оперы и в то же время опираясь на достижения в этой области композиторов-романтиков — Россини, Доницетти и Мейербера, Мадзини мечтает о расцвете в Италии подлинной музыкальной драмы, в которой слушатели ощутили бы эпоху и колорит места, постигли бы душевный мир героев.

По убеждению Мадзини, хор, как «коллективная индивидуальность», должен занять в музыкальной драме важное место, поднявшись «из второстепенной пассивной сферы, отведенной ему сегодня», до «выражения народной стихии»⁶.

Большое значение придает Мадзини мелодическому речитативу, который был «когда-то главной частью оперы». Он способен «привести слушателя к пониманию самых тонких элементов чувств», может раскрыть «мельчайшие, едва заметные движения сердца», «борения чувств». «Почему он навсегда должен оставаться на задворках драмы, вместо того чтобы усовершенствоваться и расширяться за счет часто нелепых каватин и неизбежных *da capo*?»⁷

Мадзини верит, что возрождение настанет и в каком-нибудь из уголков Италии появится тот молодой гений, который, «поставив перед собой социальную идею», силой музыкального искусства претворит «убеждения в энтузиазм, а энтузиазм — в способность самопожертвования, главную добродетель»⁸.

Конечно, вопросы, поставленные Мадзини в его «Философии музыки», не могли не волновать Верди, и призывы укрепить драматургию итальянской оперы, вернуть ей утраченное драматическое единство нашли горячее сочувствие у молодого композитора, в реформаторской деятельности которого много общего с положениями, выдвинутыми идейным вождем итальянского Рисорджименто.

• С появлением «Набукко» биография Верди неотделима от его творчества. 40-е годы в его жизни — период напряженного труда и упорных исканий. Все силы, все свое время Верди отдает работе. Внешние события его жизни сводятся в основном к постановкам опер, которых всегда с нетерпением ждут его соотечественники. Ежегодно появляется новая опера, иногда две. В этих сочинениях Верди сохраняет старые формы, в которых была написана и его первая опера. Но в то же время почти в каждой из опер этого времени заметны поиски новых путей: и в мелодике, и в стиле речитативов, и в построении ансамблей, и в углубле-

нии роли оркестра, и прежде всего — в отношении к сюжету как основе драматического произведения.

Верди ищет сюжетов с большим идейным содержанием, насыщенных действием, сильными, контрастными эмоциями. Свободолюбие, героика, пафос борьбы — такова основная тематика его опер. В произведениях Шиллера, Гюго, Шекспира находит Верди близкие его творческим устремлениям художественные образы. На сюжеты этих великих драматургов написаны лучшие вердиевские оперы 40-х годов — «Эрнани» (по драме Гюго), «Макбет» (по трагедии Шекспира) и «Луиза Миллер» (на сюжет драмы Шиллера «Коварство и любовь»).

Может, однако, показаться странным, что среди литературных источников оперных либретто Верди почти отсутствуют произведения современных итальянских драматургов. В частности, из двенадцати опер, написанных в 40-е годы, три — на шиллеровские сюжеты, две — по Шекспиру, одна — на сюжет Вольтера и одна — по Гюго. Исключение представляют лишь первые две оперы 40-х годов (уже рассмотренная нами «Набукко» и ближайшая к «Набукко» — «Ломбардцы»), а также сочиненная в 1849 году «Битва при Леньяно» на патриотический сюжет, предложенный композитору либреттистом Каммарано. Но среди опер Верди нет ни одной, написанной на основе трагедий пламенного революционера Никколини и драм Мандзони, писателя, чье творчество он так высоко ценил.

Тем не менее влияние исторических драм Мандзони и Никколини, без сомнения, сказалось на операх Верди 40-х годов с их историко-героической тематикой. Связь эта становится особенно очевидной, если вспомнить то значение, которое имели в этих драмах включенные в действие хоры, поднимавшие революционный дух Италии, и сопоставить их с героическими народными хорами в операх Верди. И не случайно, конечно, среди ранних творческих опытов молодого композитора мы встречаем хоры к драмам Мандзони.

Чем же объяснить, что у Верди нет опер, написанных на сюжеты его замечательных соотечественников? Объяснение, по-видимому, следует искать в характере их драматургии. Мандзони, выступивший как драматург-новатор и создавший две замечательные драмы, не предназначал их, по собственным словам, для театра. Он говорил, что его драмы написаны без расчета на сценическую эффектность и без учета сценических условностей. Мандзони решительно возражал против постановки на сцене «Графа Карманьолы».

Надо сказать, что и «Граф Карманьола» и «Адельгиз» имели на сцене успех слабый. Драматургическая монотонность, длинноты заслоняли высокие достоинства произведений Мандзони, их историческую правдивость, глубину философского и политического содержания. Вряд ли драмы Мандзони и его роман «Обрученные», с поэтически неторопливым повествовательным характером изложения, можно было бы переработать в оперное либретто без серьезного ущерба для содержания. Не обладали театральными достоинствами и драмы Никколини, огромный успех которых в годы подъема освободительного движения определялся отнюдь не их сценическими достоинствами, а проповедническим пафосом, страстной идейной убежденностью их автора.

Итальянская литература XIX века не выдвинула имен ярких театральных драматургов. Напомним, что лучший итальянский либреттист того времени Феличе Романи предпочитал заимствовать темы для оперных либретто из произведений французских и английских писателей. Заметим также, что Верди, при всем уважении к литературным заслугам Романи, после злополучной оперы «Король на час» не обращался более к его текстам.

Верди видел слабые стороны итальянской оперы, тормозившие ее развитие. Драматическое чутье и проницательный ум подсказали ему верный путь. Композитор понял, что именно с либретто — с литературной основы — надо начинать реформу оперы. Не полагаясь на волю либреттиста, Верди принимает деятельное участие в выборе сюжета, в разработке сценария и либретто.

Верди внес немало нового и в вокальный стиль итальянской оперы. Всегда учитывавший значение певца в опере и с большим вниманием относившийся к составу исполнителей, к типу их голосов и характеру дарования, он даже на раннем творческом этапе боролся с капризами оперных артистов и давал суровый отпор их требованиям, если они шли вразрез с замыслом оперы и содержанием музыки.

Конечно, в многочисленных операх Верди, сочиненных в творческой горячке 40-х годов, можно встретить немало арий и хоров, недостаточно связанных с действием, поверхностно эффектных, с бедными гармониями, грубым оркестровым сопровождением. Иногда Верди позволяет себе даже писать вставные номера для певцов. Но рядом с устарело-условным, элементарным и поспешным многое в творчестве этих лет свидетельствует об упорных новаторских поисках вдумчивого художника. Почти в каждой из этих

опер есть ростки нового. И всегда ощущается стремление к укреплению оперной драматургии.

Через одиннадцать месяцев после премьеры «Набукко», 11 февраля 1843 года, на сцене того же театра La Scala появилась следующая опера Верди — «Ломбардцы в первом крестовом походе» («I Lombardi alla prima crociata»)*.

Либретто «Ломбардцев» составил Солера по поэме Гросси «Джизельда». В основу поэмы Гросси положен эпизод из «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Ломбардские рыцари идут в крестовый поход. Они терпят невзгоды, сражаясь за «святую землю», и умирают с именем родины на устах. Увлеченный рыцарской романтикой сюжета, Солера создал либретто, типичное для романтической оперы того времени, со многими характерными для нее недостатками. Интрига запутанна, драматические ситуации эффектны, но неправдоподобны и недостаточно развиты в либретто. Вместе с тем и в либретто Солера со всеми романтическими крайностями, и в музыке Верди живет патриотическая идея поэмы Гросси — прославление боевого героического духа древней Ломбардии.

Основную тему крестового похода в «Ломбардцах» опутывает сеть невероятных приключений: здесь и соперничество братьев Пагано и Арвино (желая убить своего счастливого соперника, Пагано по роковой ошибке убивает отца, а затем, чтобы искупить свой грех, становится отшельником); здесь и романтическая любовь, соединяющая дочь Арвино Джизельду, томящуюся в плену, с молодым турком Оронтом, его обращение в христианство и смерть в рядах крестоносцев.

Чрезмерная запутанность либретто сказалась и на музыке. «Ломбардцы» уступают «Набукко» в драматической цельности, хотя порой и превосходят его эффектностью отдельных сцен и яркостью контрастов.

В музыке «Ломбардцев» больше разнообразия, чем в «Набукко»; с приподнято-патриотическими хорами крестоносцев контрастирует возвышенно-любовная лирика Джизельды и Оронта; выразительна музыка, связанная с образом Пагано-убийцы и Пагано-отшельника.

В тех эпизодах, где либретто дает воображению композитора больше пищи, музыка Верди ярче. В этом отношении

* Позднее, с некоторыми изменениями, «Ломбардцы» шли в Париже под названием «Иерусалим»; первая постановка состоялась 26 ноября 1847 года.

выделяется первое действие, в особенности его заключительный раздел.

Праздничная духовая музыка на площади Сант-Амброджо и связанная с ней несложная, напоминающая народную песню мелодия хора, вводящего в оперу (интродукция), оттеняют взволнованно-сумрачный колорит последующих сцен, где сопоставлены резко контрастные эпизоды: бесстрастный хорал монахов — и ария мести Пагано, мрачный хор заговорщиков — и молитва Джизельды, вызывавшая восхищение Россини. Если в молитве Джизельды можно почувствовать эмбрион тех поэтически чистых женских образов, которые проходят через все творчество Верди и находят высшее завершение в предсмертной молитве Дездемоны, то отдаленную предшественницу гневной арии-монолога Риголетто нетрудно увидеть в арии мщения Пагано (действие первое) с ее упругой, размашистой мелодией и характерным остигнутым ритмом в оркестре*:

4 Andante
declamato

Scia - gu - ra - ta, hai tu ero -
- du - to,

К лучшим эпизодам относятся любовный дуэт третьего действия и трио, где страстный тон жалоб Джизельды и прерывистые фразы умирающего Оронто оттеняются спокойной речью отшельника.

* Перевод текста: «Несчастливая! И ты могла поверить, что я мог тебя забыть!»

Однако ничто в этой опере Верди не вызывало такого восторга современников, как заключительный хор крестоносцев-освободителей:

5 *Cantabile con espressione*

Хор

O si-gno-re dal'tet-to na-ti-o ci chia-

-ma - sti con san - ta pro - mes - sa

Маршевая поступь и энергическая мелодия этого хора приближают его к тем многочисленным итальянским революционным песням, которые слагались народом в годы национально-освободительного движения. Подобных хоров немало и среди опер Верди, написанных в 40-е годы.

Партитура «Ломбардцев» не менее, чем партитура «Набукко», перегружена медью, отяжеляющей оркестр. Во вред опере идет пристрастие композитора к маршевым ритмам. Даже хор небесных духов в видении Джизельды (четвертое действие) идет в движении марша.

Постановка «Ломбардцев» не обошлась без затруднений. Австрийская полиция не могла забыть политической окраски успеха «Набукко». Поэтому цензура обратила особое внимание на новую оперу Верди. Легко понять, что и либретто «Ломбардцев» должно было привлечь к себе внимание австрийских властей. Поэма Гросси пользовалась большой популярностью в народе.

Цензоры заявили, что считают недопустимым и оскорбительным для церкви изображение на сцене религиозных процессий и молитвы. Верди отказался вносить какие-либо изменения. И лишь после долгих хлопот изворотливому Мерелли, пустившему в ход все свои дипломатические способности, удалось добиться разрешения на постановку оперы при условии, что будут изменены слова молитвы «Ave Maria». Столкновение с цензурой получило широкую огласку и вызвало особое сочувствие и интерес к опере. В день премьеры толпа миланцев с трех часов осаждала театр.

«Ломбардцы» имели огромный успех. Правда, некоторые критики осуждали Верди за злоупотребление медными инструментами и большим барабаном, за грубое обращение с голосами певцов; находили, что Верди пишет музыку, несовместимую с *bel canto*. Но певцы были иного мнения.

Знаменитая Фрецолини, выступавшая в партии Джизельды, работала над ролью с не меньшим увлечением, чем Стрепони и Ронкони — над «Набукко». Еще во время репетиций она предсказывала композитору большой успех его оперы.

«Ломбардцы», как и «Набукко», будили патриотические чувства итальянцев. Хор крестоносцев прозвучал для них как боевой клич, призывающий к борьбе за свободу родины. О популярности этого хора говорит известная новелла поэта Джузеппе Джусти, появившаяся на свет десять лет спустя после первой постановки «Ломбардцев». Поэт набрасывает воображаемую сцену: в маленькой миланской церкви Sant Ambroggio собравшийся народ поет свой любимый хор из «Ломбардцев», присутствующие в церкви австрийские солдаты пытаются заглушить народное пение звуками австрийского гимна. И внезапно в сердце поэта ненависть и ожесточение сменяются жалостью к этим солдатам: он видит в них слепое орудие в руках австрийских поработителей; оторванные от своих жен и детей, из Богемии (Чехии) и Кроатии они пришли зимовать в Италию; и здесь руками этих поработенных людей австрийские угнетатели хотят обратить в рабство и итальянский народ.

Постановка «Ломбардцев» стала крупным политическим событием. Опера обошла все итальянские сцены и еще теснее связала имя Верди с революционным освободительным движением Италии. И в следующих операх Верди проявляет себя как художник-патриот, обличающий деспотизм и насилие. «...Пестрота сюжетов опер Верди — только кажущаяся, — пишет И. Ф. Бэлза, — в действительности же идейная направленность произведений маэстро итальянской революции закономерна и непреложна: в „Навуходоносоре“ гневно звучит тема „вавилонского плена“, то есть тема угнетения народа, изнывающего под иноземным владычеством, в „Ломбардцах“ звучит призыв к борьбе за освобождение святой земли то есть, иначе говоря, родной земли, в „Аттиле“ и в „Макбете“ воплощены образы насилия, захвата, узурпации власти»⁹.

Хоры и кабалетты из опер Верди распевались по всей стране, становясь революционными песнями; это одно из доказательств не только общественного значения оперного творчества Верди, но и глубоких, коренных связей его музыки с итальянским народно-песенным искусством.

От «Эрнани» до «Аттилы»

После триумфального успеха «Набукко» и «Ломбардцев» Верди не приходилось ждать заказов на оперы. Крупнейшие итальянские театры стремились иметь в своем репертуаре его новые сочинения. Тотчас же после постановки «Ломбардцев» он получает предложение написать оперу для знаменитого венецианского театра La Fenice, где уже шел с большим успехом «Набукко» и готовилась постановка «Ломбардцев».

Верди начинает поиски либретто; найти подходящий сюжет — для него важнейшая задача. Верди ищет новую тематику. От легендарно-аллегорических сюжетов «Набукко» и «Ломбардцев» он хочет отойти в сторону человеческого, от сверхъестественного — к реальному.

Верди задумывается над трагическим образом Екатерины Говард*; из письма к директору La Fenice графу Мочениго (29 июня 1843 года) мы узнаём, что его привлекает Кола ди Риенци, «великолепный сюжет, но его не пропустит полиция». Если бы в распоряжении театра был баритон, подобный Джорджо Ронкони, Верди решился бы обратиться к шекспировскому «Королю Лиру» или к байроновскому «Корсару». Но певца, который, по мнению Верди, был необходим для исполнения главных ролей этих произведений, в театре не оказалось.

Верди сделал набросок сценария по драме Байрона «Двое Фоскари», но сюжет был отвергнут директором театра,

* Екатерина Говард — пятая жена Генриха VIII, обезглавленная в 1542 году.

который посоветовал композитору обратиться к сюжету драмы Виктора Гюго «Кромвель». Драма Гюго заинтересовала Верди. Осенью 1843 года он даже начал работать над сценарием с либреттистом театра La Fenice Франческо Пиаве, но вскоре отказался от этой темы. Трудно было бы составить оперное либретто из пьесы с таким большим количеством действующих лиц и событий. Верди остановил выбор на другой пьесе того же автора — «Эрнани». Это была первая опера Верди на сюжет Гюго.

Насытить оперу действием — эту задачу Верди ставил перед собой с первых творческих шагов. В драмах Гюго с их яркой театральностью Верди увидел благодарный материал. Но не только это привлекло молодого Верди. Свободолюбивый пафос романтических драм французского писателя нашел живой отзвук в сердцах итальянцев, одушевленных идеями национально-освободительного движения. И Верди, конечно, ценил в Гюго не только талантливого драматурга, но и художника, следующего тем же эстетическим принципам, что и сам Верди.

Национально-освободительное движение Италии, самоотверженный героизм итальянских революционеров встречали горячее сочувствие в среде французских прогрессивных писателей; сочувственный отклик нашли в этой среде и смелые идеи итальянского романтизма. Стендаль был свидетелем первых выступлений итальянских романтиков; он жил в Италии, когда Мандзони начал реформу итальянской драмы, и он разделял взгляды Мандзони. Стендаль пропагандировал во Франции идеи итальянского романтизма. Те же мысли о драме, что излагал Мандзони в предисловии к «Графу Карманьоле» (1820), Стендаль в 1823 году развивает в работах о Расине и Шекспире, солидаризируясь с итальянскими романтиками в определении понятия «романтизм».

Мысли об искусстве, провозглашенные Мандзони, Берше и Сильвио Пеллико, получили дальнейшее развитие не только у Стендаля, но и у Гюго, во многом близкого по своим эстетическим идеалам к итальянским романтикам. Вождь французского демократического романтизма, Гюго боролся за новые литературные формы, насыщенные прогрессивным идейным содержанием. Проповедник и оратор, Гюго всегда стремился убеждать, обличать. В предисловии к одной из своих драм Гюго говорит, что он ни на одно мгновение не теряет из вида народ: театр должен его воспитывать, разъясняя историю и направляя человеческое

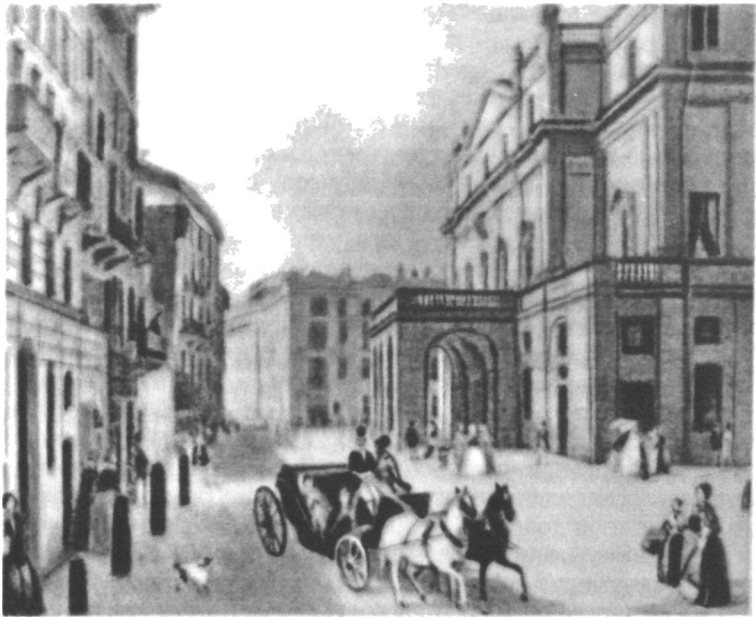
сердце. Таковы основные творческие принципы Гюго не только в его драмах, но и в его романах, и в лирике.

Излагая мысли о реформе французской драмы, Гюго говорил, что считает необходимым заменить трагедию драмой, персонажей — людьми, условное — реальным, ввести свободные переходы от героического к обыденному, соединять всевозможные формы — эпическую, лирическую, сатирическую, серьезную, шутовскую; отказаться от тирад и стихов, бьющих на эффект. Гюго утверждает, что искусство должно изображать не столько прекрасное, сколько характерное. Историческое правдоподобие и соблюдение местного колорита — обязательные условия романтической драмы. Требуя реформы французского театра, Гюго приводит как образец драмы Шекспира; в них он ценит сочетание возвышенного с комическим, в них он видит подлинную правдивость в изображении действительности. На основе этих принципов, в которых так ясно проступают те же реалистические тенденции, что и у итальянских романтиков, Гюго строит свои драмы 20—30-х годов. Яркое осуществление эти принципы получили в трагедии «Эрнани» (1830), в которой реалистические тенденции сочетаются с характерной для Гюго приподнятой страстностью и остротой контрастов. «Новому народу — новое искусство. Пусть за придворной литературой следует литература народная», — писал Гюго в предисловии к «Эрнани» накануне революции 1830 года.

Горячо принятое итальянцами, творчество Гюго, как уже сказано, не могло не привлечь внимания Верди. И не случайно наиболее удачная из вердиевских опер 40-х годов — «Эрнани». А «Риголетто», написанный по драме Гюго «Король забавляется», не сходит со сцены до наших дней.

Нетрудно заметить, что между обоими художниками очень много общего. И Верди, и Гюго — убежденные демократы, страстные противники насилия и деспотизма, защитники угнетенных. Недаром и оперы Верди, и драмы Гюго постоянно подвергались преследованиям цензуры. И Верди, и Гюго — художники, наделенные горячим, сильным творческим темпераментом. Оба они — прирожденные драматурги. Молодой Верди, как и Гюго, склонен к драматическим эффектам, к мрачной героике. «Его дело потрясти вас, ошеломить вас эффектом или же драматическим акцентом вызвать в вас ужас, сострадание, негодование»¹, — писал о Верди его русский современник Г. А. Ларош.

Для работы над либретто «Эрнани» театр предоставил Верди поэта Франческо Пиаве. Новый либреттист не был



Театр La Scala
С картины А. Ингани

одарен воображением и темпераментом Солера, но хорошо знал театр и требования современной сцены. Пиаве стал на многие годы либреттистом Верди. И хотя Верди видел его слабые стороны, но ценил в Пиаве восторженную преданность театральному делу и покладистый характер, делавший его послушным орудием в руках композитора. Верди писал о Пиаве: «Поэт делает все, что я хочу». «Так хочет маэстро, и этого мне довольно»² — говорил Пиаве.

Во время работы над «Эрнани», в ноябре 1843 года, Верди писал из Венеции: «Вот уже целый год я хожу в театр и наблюдаю: я убедился, что со многими сочинениями дело обстояло бы намного лучше, если бы в их номерах было больше разнообразия, их эффекты лучше рассчитаны и их музыкальные формы были бы яснее. В общем — если бы и поэтом и композитором они создавались с большим знанием дела»³.

В «Эрнани» Верди нашел для себя благодарный материал. Романтическое бунтарство, свободолюбие, эмоцио-

нальная контрастность пьесы Гюго, правдивость ее лирических страниц увлекли молодого композитора.

Верди сам составил план оперы, продумал партии действующих лиц, разработал отдельные сцены — словом, взял на себя руководящую роль в составлении либретто. Либреттисту оставалось лишь писать стихи. Многие эпизоды оперы Верди сочинял по набросанному им сценарию прежде, чем Пиаве написал текст.

Сосредоточив внимание на художественном целом, Верди не заботился о деталях; в частности, его мало тревожили поэтические недостатки текста Пиаве. Верди допустил и драматургическую ошибку. Ошибка эта заключается в том, что, взяв за основу пьесу Гюго, Верди не перестроил сюжет с учетом особенностей оперного жанра. Почти без отклонений следует он за драмой Гюго, и благодаря предельной сжатости действия драматические ситуации часто не находят в либретто надлежащего раскрытия, мотивы поступков героев порой с трудом уловимы.

Сюжет оперы следующий. Изгнанник Эрнани, сын казненного королем Карлом V испанского гранда, желая отомстить за отца, становится во главе восставших горцев и разбойников. Судьба преследует Эрнани: его отряд разбит, король осудил его на смерть; любимая им Эльвира должна стать женой ненавистного ей старого Сильвы. Переодетый пилигримом Эрнани, проникнув в день брачного пира в замок Сильвы, идет навстречу гибели и отдается в руки соперника. Старый Сильва, узнавший о тайной любви Эрнани и Эльвиры, горит жаждой мщения. Однако он не хочет выдать находящегося под его кровом Эрнани королю, который требует голову предводителя разбойников. Укрывши Эрнани, Сильва вызывает его на поединок. Положение осложняется, так как король, третий претендент на сердце Эльвиры, тайно увозит ее из замка Сильвы. Эрнани и Сильва объединяются в общем стремлении отомстить королю. Сильва отказывается от поединка с Эрнани, но берет с него клятву, что тот умрет в час, когда он потребует его гибели. Сигналом послужит звук охотничьего рога.

Заговор против короля, в котором участвуют Сильва и Эрнани, раскрыт. Заговорщиков ждет казнь. Но, уступая мольбам Эльвиры, король дарует им жизнь и дает согласие на брак Эрнани с Эльвирой. Сильва лишился невесты, но не забыл о клятве, которую ему дал Эрнани. В разгар брачного пира Эрнани звук охотничьего рога напоминает ему о роковой клятве: Эрнани гибнет у порога счастья.

Знакомые уже Верди осложнения при постановке опер не миновали и «Эрнани»: пьеса Гюго с ее центральной темой — заговор против императора — не внушала цензуре доверия. В свое время Беллини, начав работать над «Эрнани», сочинил несколько арий, но австрийская цензура запретила оперу, и музыка, предназначавшаяся для «Эрнани», вошла в «Сомнамбулу». Верди потребовалось много усилий, чтобы отстоять либретто. Возникли затруднения и в театре. Мочениго не решался допустить на сцену небывалый в оперной практике охотничий рог.

Верди пришлось выдержать целую битву с немецкой примадонной Софией Лёве: недовольная своей ролью, она требовала введения браваурной арии в конце оперы. Верди не собирался идти на уступки примадонне и был чрезвычайно рассержен, когда привыкший к причудам певиц Пиаве принес ему текст для новой арии с очень стандартными словами. Лёве так и не удалось блеснуть браваурной арией. Только огромный успех оперы со временем убедил певицу в абсурдности ее требований.

Премьера «Эрнани» в Венеции состоялась 9 марта 1844 года. На другой день Верди писал Джузеппине Аппиани: «„Эрнани“, поставленный на сцене вчера вечером, имел довольно большой успех. Если бы в моем распоряжении были певцы, я не говорю — совершенные, но такие, которые хотя бы верно пели, „Эрнани“ прошел бы с тем же успехом, с каким прошли в Милане „Набукко“ и „Ломбардцы“. Гуаско был без голоса, с хрипотой поистине ужасающей. Невозможно фальшивить больше, чем фальшивила вчера вечером Лёве!» (10 марта 1844 года).

Если при первом появлении на сцене плохое исполнение певцов помешало публике сразу оценить достоинства «Эрнани», то при каждом повторении успех оперы неуклонно возрастал.

Когда окончился карнавальная сезон в La Fenice, где при каждом исполнении «Эрнани» зал был переполнен, публика устремилась в небольшой театр San Benedetto, поставивший «Эрнани» весной. Вскоре не было в Италии города, который не хотел бы поставить «Эрнани». Он шел одновременно более чем в двадцати итальянских театрах. Итальянцам было по душе свободолобие сюжета; облик гонимого Эрнани напоминал им об изгнанниках-патриотах. Хор заговорщиков звучал как призыв к освобождению Италии. С особой горячностью встречали итальянцы «Эрнани» в 1847 году. Торжественный хор из третьего действия: «А

Carlo quinto sia gloria ed onor»* — итальянцы пели с измененными словами: «A Pio nono sia gloria ed onor», заменяя имя Карла V именем папы Пия IX, в котором многие тогда надеялись увидеть вождя освободительного движения.

Если «Набукко» и «Ломбардцы» сделали Верди любимым композитором Италии, то «Эрнани» принес ему известность и за пределами родины. Опера шла с успехом на многих европейских сценах. Через несколько месяцев после первой постановки «Эрнани» шел в венской опере.

Вслед за Веной оперу Верди пожелали поставить в Париже** и в Лондоне. Ф. Лист сделал популярную в свое время транскрипцию на темы из «Эрнани». Высокую оценку «Эрнани» дал впоследствии Ганс фон Бюлов, отметивший «богатство мелодической изобретательности и гениальную театральную эффектность»⁴ оперы Верди.

В богатой мелодическими красотоми музыке «Эрнани», с ее сумрачной и мятежной романтикой, слушателей пленяла та же искренность и страстность, которыми покоряли и предшествовавшие оперы Верди. «Эрнани» не открывает новых путей. Но Верди делает здесь значительный шаг на пути укрепления оперной драматургии, впервые прибегая к тематическим связям. В краткой впечатляющей интродукции проходят две музыкальные мысли. Первая — в поступи похоронного марша — тема клятвы Эрнани, перекликающаяся своей сумрачной романтикой с шубертовским «Скитальцем»:



* «Карлу пятому слава и почет» (итал.).

** В Париже «Эрнани» шел под названием «Изгнанник» («Il Proscritto»), так как Гюго, недовольный либретто Пиаве, потребовал, чтобы было изменено не только название оперы, но и переименованы действующие лица.

Контрастом к ней звучит мотив любви Эрнани и Эльвиры:

The image shows a musical score for a piano accompaniment, consisting of four systems of staves. The first system is marked with a tempo of '7 Adagio' and a performance instruction of 'cantabile'. The music is written in a major key with a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with long, sweeping phrases, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo).

Эти темы появляются в опере в наиболее значительные моменты. На мотиве любви основан дуэт Эрнани и Эльвиры — кульминация первого действия. Тема клятвы появляется в сцене поединка Эрнани и Сильвы (второе действие). Обе темы звучат в оркестре в минуту высшего драматического напряжения в начале финала оперы, когда раздается звук охотничьего рога, возвещающий час гибели Эрнани.

Наличие таких сквозных эпизодов и мотивов укрепляет драматургию произведения. Такими тематическими связями-напоминаниями Верди часто пользуется и в последующих операх. Некоторые критики склонны были видеть здесь влияние вагнеровской системы лейтмотивов. Однако уже самый факт применения этого композиционного приема в такой

ранней опере, как «Эрнани», когда Верди не видел и не слышал еще ни одной оперы Вагнера, служит опровержением подобного мнения. Легче представить себе, что здесь сказалось в своеобразном, чисто театральном преломлении влияние инструментальной музыки романтиков с ее элементами монотематизма.

В «Эрнани» Верди дает более сильное и убеждающее отображение человеческих страстей, чем в «Набукко» и «Ломбардцах». Не детализируя характеры, он выделяет их доминирующие чувства. Так, Сильва предстает как воплощенные мести, Эрнани — романтического благородного бунтарства, сочетающегося с чертами роковой обреченности. Слабее характеристики Карла и Эльвиры, выявленные более общими и условными музыкальными средствами, хотя лучшие лирические мелодии в опере принадлежат Эльвире. Пожалуй, с наибольшей определенностью очерчен образ Сильвы, не теряющий своей характерности и в ансамблях. Так, акцентированные унисоны в оркестре, дублирующем голос, резкие динамические контрасты выделяют его партию в терцете второго действия, придавая музыке грозный, жестокий характер.

Мелодии «Эрнани» привлекают энергией собранных, упругих ритмов, особенно в финальных ансамблях и хорах. Печатью индивидуальности композитора отмечен хор разбойников в первом действии:

Allegro
molto voce staccato

8

Хор

pp

Quan - do not - teil sie - lo so - pra, tu non -
Пусть ско - ре - о ночь на - ста - нет, нас за -

Орк.

p staccato pp

-rai cot - ra - gni all'op - ra
до - лом всех за - ста - нет

pp

В настороженном *staccato* этого унисонного хора нетрудно заметить черты и будущего хора похищения из «Риголетто», и сцены заговора в «Сицилийской вечерне». Превосходна динамическая сцена заговора в третьем действии и ее кульминация — грозный хор «*Si ridesti*».

Не случайно сцены заговоров занимают столь существенное место в операх Верди. Это не только эффектно-таинственные сцены — дань романтическим вкусам времени. В памяти итальянцев — современников Верди — еще живы были тайные ночные сходки карбонариев. Недаром в драме Никколини «Джованни ди Прочида» сцена в часовне, где выступает хор поэтов-заговорщиков, встречалась бурными патриотическими манифестациями. Думается, что и Верди в своих операх, не миновавших воздействия патриотических драм его итальянских современников, вдохновлялся теми же образами.

Драматические ситуации в «Эрнани» яркие, насыщены действием. Правда, на опере сказываются недостатки либретто, из-за которых порой трудно понять смысл происходящего на сцене. Но в ряде эпизодов Верди достиг драматической цельности, характерной для его зрелых опер.

В этом отношении выделяется лучшее в опере, основанное на контрастах третье действие, где в большой драматической сцене в единое целое сплавлены сольные номера и ансамбли. Ночь в склепе Карла Великого. Задумчивый речитатив-монолог Карла V — размышления о суетности человеческой жизни — вводит в сцену заговора с ее мрачной энергией и нервной ритмикой.

Заговорщики бросают жребий, кто должен убить короля. Заговор раскрыт. Тайно присутствовавший король осуждает на казнь всех его участников. Яркий контраст к этой сцене — патетически-жизнеутверждающая широкая мелодия Эльвиры, умоляющей Карла о помиловании.

Новой для итальянской оперы драматической выразительности полна эта прекрасная мелодия, соединяющая пластичность кантилены с гибкостью речевых интонаций. Она служит прекрасным эмоциональным «подступом» к кульминации третьего действия — подъемно-маршеобразному финальному хору, послужившему материалом для упомянутой листовской транскрипции. По музыкальному языку мало отличающийся от предшествующих, этот хор оставляет большое впечатление благодаря своей органической спаянности с действием. Здесь уже не простое сопоставление контрастных ситуаций, а подлинное драматическое развитие.

Не уступает по драматической силе и финальное трио (форма новая и необычная для завершения итальянской оперы того времени). В замке Эрнани пир в честь его брака с Эльвирой. Безоблачное счастье четы нарушает роковой звук охотничьего рога, напоминающий Эрнани о данной клятве. Три самостоятельных контрастных образа соединяются в ансамбле: светлые мечты Эльвиры, сменяющиеся отчаянием, мучительная тревога Эрнани и неумолимость не знающего пощады Сильвы.

В течение ближайших двух лет после создания «Эрнани» Верди сочинил и поставил на итальянских сценах четыре новые оперы. Непрерывные поиски тем, напряженная, часто лихорадочная творческая работа, бесчисленные поездки, связанные с постановками вновь написанных, а иногда и шедших ранее в других театрах опер, — все это было не по силам для болезненного организма молодого композитора. Годами каторги называл Верди впоследствии эту пору своей творческой жизни.

Понятно, что оперы, создававшиеся в такой трудной обстановке, получились бледнее. Мешало плохое здоровье, вредила спешка в работе, когда под давлением антрепренеров, не дававших покоя завоевавшему славу композитору, на сочинение очередной оперы уходило не более двух-четырех месяцев. Сочинения этих лет не достигли того же художественного уровня, что «Эрнани», хотя почти в каждой из этих опер немало хорошей, выразительной музыки, хотя в них видны поиски новых музыкально-драматических выразительных средств.

Верди часто хворал; в частности, приступы острого ревматизма заставляли его целые месяцы проводить в постели. И пережитая личная катастрофа, и болезни, и непосильная работа не могли, конечно, не отразиться на характере Верди. По воспоминаниям поэта (впоследствии автора либретто вердиевской «Аиды») А. Гисланцони, относящимся к 1846 году, Верди производил тогда впечатление человека неуравновешенного, порывистого, увлекающегося, с резкими движениями, грубоватого, но с располагающим к нему открытым взглядом. Гисланцони рассказывает, что Верди имел в то время болезненный, тщедушный вид, и друзья опасались за жизнь молодого композитора.

Милан — основное место жизни и творчества Верди в эти годы, хотя надолго оставаться на месте, без очередной поездки, ему удается редко. Тем не менее Верди не теряет

связи с Буссето; он интересуется всеми событиями музыкальной жизни города, в которой Барецци по-прежнему принимает деятельное участие. С Барецци Верди ведет постоянную переписку. Если же Верди сам не успевает ему написать, о всех событиях в его жизни Барецци получает подробный отчет от Эмануэле Муцио, который в эти годы живет у Верди.

Сын бедного сапожника, Муцио был одним из талантливых юношей, которым Барецци помогал получить музыкальное образование. Отец его, Сильвестро Муцио, в свое время принимал участие в стычках вердистов с ферраристами и был горячим сторонником Верди. С помощью Барецци Муцио приехал в Милан завершать музыкальное образование. Верди поселил его у себя и стал бесплатно заниматься с ним. Полный восторженной благодарности, Муцио писал Барецци, что Верди чрезвычайно занят и не берет учеников, которые могли бы много платить, а его, «бедного малого», учит бесплатно, занимаясь с ним ежедневно. Обычно с утра они садились за работу за одним большим столом — Верди сочинял музыку, а Муцио выполнял учебные задания. Муцио сопровождал Верди во всех его поездках, выполняя функции секретаря. Так было до событий 1848 года. Убежденный патриот, сражавшийся на улицах Милана в 1848 году, Муцио при поражении революции вынужден был эмигрировать за пределы Италии.

В многочисленных письмах 40-х годов Муцио рассказывает Барецци, как живет и работает его маэстро*. Верди не изменил своих привычек; как и прежде, он ведет простой и скромный образ жизни, в разгаре сочинения очередной оперы он нередко с утра до полуночи не покидает рабочей комнаты. Повсюду, в Милане и в других городах, его осаждают антрепренеры, издатели, певцы, поклонники его дарования. Но Верди избегает новых знакомств. Он ограни-

* Письма Э. Муцио к А. Барецци дают также ценные сведения о Верди-педагоге. Верди, как сообщает Муцио, придерживался в своих занятиях с ним системы Лавинья. Таким образом, является возможность ближе познакомиться и с характером занятий молодого Верди под руководством Лавинья. Начав со старых итальянских мастеров (в частности, тщательно изучив творчество Корелли), Муцио перешел к изучению немецких классиков: Моцарта, Гайдна, Бетховена и Шуберта. В то же время Верди требовал от своего ученика, чтобы он регулярно посещал оперный театр; при этом Верди тщательно руководил выбором опер. Не наделенный крупным композиторским дарованием, Муцио был тем не менее чутким музыкантом и впоследствии стал хорошим оперным дирижером.



Кларина Маффеи

С портрета работы А. Гайеца

чивается тесным кругом друзей, у которых порой отдыхает вечером за карточным столом, иногда — за бильярдом.

Возвратившись после постановки «Эрнани» в Милан, Верди немедленно, без передышки вынужден приняться за работу над новой оперой. Собственно говоря, в это время от него ждут обещанных опер несколько крупнейших итальянских театров: San Carlo в Неаполе, Argentina — в Риме, La Pergola — во Флоренции и La Scala — в Милане.

Верди продолжает поиски новых тем. Он хочет написать оперу по забытой трагедии Вернера «Аттила», набрасывает план либретто, посылает его для разработки Пиаве. В этом сюжете, по словам Верди, много «великолепного и очень впечатляющего» материала. В то же время по предложению San Carlo Верди намерен в сотрудничестве с либреттистом Сальваторе Каммарано написать оперу по трагедии Вольтера «Альзира». Верди привлекала перспектива работы с Каммарано, либреттистом популярнейшей в то время оперы

Доницетти «Лючия ди Ламмермур». «Меня обвиняют в пристрастии к грохоту, в том, что я плохо пишу для голосов, — писал Верди к Каммарано по поводу предполагавшейся работы над „Альзирой“, — не обращайтесь на это внимания; вложите только в либретто подлинную страсть, и вы увидите, что я пишу не так уж плохо» (23 мая 1844 года).

Выполнение обоих замыслов отодвинулось на некоторое время сочинением оперы для Рима.

Трудно было бы выбрать сюжет менее театральный, менее подходящий для оперного либретто, чем трагедия Байрона «Двое Фоскари». И тем не менее Верди имел намерение написать на него оперу для венецианского театра La Fenice; но Мочениго отверг этот сюжет. И теперь композитор предложил эту тему римскому театру Argentina.

Байроновская пьеса привлекла Верди своей сумрачной героикой, высоким патриотическим пафосом. Из опыта героических революционных восстаний карбонариев родилась трагедия Байрона, который писал ее под непосредственным впечатлением разгрома карбонарской революции 1821 года. Отсюда — беспросветная мрачность трагедии «Двое Фоскари».

«Без всякого суда и следствия, — писал в 1821 году Байрон, — отсюда, а также из других городов Папской области, изгнаны многие из лучших граждан, среди них много моих личных друзей, и сейчас здесь смятение и уныние. Писать о таких событиях так же больно, как и видеть их»⁵. Байрон говорил, что «Двое Фоскари» — пьеса строго историческая. В передаче мрачайших страниц итальянской истории поэт, по собственным словам, ставил себе целью быть таким же простым и строгим, как Альфьери.

Байрон избрал сюжет из истории Венеции XV века — период жестокой тирании «Совета Десяти». В центре пьесы — трагически-благородные образы окруженных врагами отца и сына Фоскари. Рискуя жизнью, пламенный патриот молодой Джакопо Фоскари самовольно возвращается из далекого изгнания, чтобы увидеть еще раз родной город. Его отец, престарелый венецианский дож Франческо Фоскари, вынужден осудить любимого сына на вечное изгнание. Но Джакопо гибнет, отравленный врагами. Вследствие интриг врагов старый Фоскари смещен, и он умирает при вести, что дожем избран погубивший обоих Фоскари их заклятый враг.

Не только созвучный современности героический сюжет привлекал Верди в трагедии Байрона. Не менее увлекала его

глубокая и сильная обрисовка характеров героев. Однако Верди не учел слабых сторон пьесы: отсутствия ярких контрастов, драматургической статичности. Быть может, при коренной и мастерской переработке трагедии для оперного либретто и удалось бы достигнуть положительных результатов; но Пиаве, автор либретто, пошел по тому же пути, что и в «Эрнани», следуя почти без отклонений за ходом пьесы.

Монотонность мрачного, перегруженного плохо выявленными деталями либретто не могла не отразиться и на музыке оперы «Двое Фоскари».

Верди работал над этой оперой без того огромного подъема, с которым создавались «Набукко», «Ломбардцы» и «Эрнани».

Работа над оперой заняла лето и осень 1844 года. Она продвигалась медленно и из-за недомоганий композитора. Тем не менее письма Верди к Пиаве свидетельствуют о постоянном внимании его к либретто, к музыкально-сценическому воплощению байроновской трагедии. Верди хочет, чтобы события драмы были отчетливее выявлены в либретто, а характер Фоскари обрисован более энергично. Обсуждая текст Пиаве, Верди говорит, что в словах, написанных для ансамбля, поведение и мысли действующих лиц недостаточно дифференцированы. Верди хочет, чтобы дуэт в первом акте был короче, так как им завершается действие. Верди дает либреттисту задание написать для третьего действия хоровую песню гондольеров: «Постарайтесь, чтобы песня гондольеров сопровождалась народным хором». Композитор указывает при этом, что действие должно происходить к вечеру, так как в эту пору дня возможен эффект заката, «который всегда так красив» (22 мая 1844 года).

3 ноября 1844 года «Двое Фоскари» шли в римском театре Argentina. Опера, хотя и не имела такого бурного успеха, как «Эрнани», была хорошо принята публикой и получила хвалебные отзывы в печати. Весьма высоко ценил оперу «Двое Фоскари» Доницетти, который, как передают, сказал, послушав ее: «Этот человек гениален. Он с трудом находит темы. Но когда он тему находит, он показывает ее так, что мы никогда уже не можем ее забыть»⁶.

И все же эта опера Верди, с ее однотонно мрачным колоритом, намного уступает «Эрнани» не только по яркости драматургии, но и по мелодическому материалу, хотя и содержит эпизоды прекрасной музыки. К наибольшим драматическим удачам оперы принадлежат страницы, связанные с образом старого Фоскари, — начиная от первой сцены

и арии дожа «O vecchio con che batti»* до замечательной заключительной сцены оперы, когда колокол собора святого Марка возвещает об избрании нового дожа Лоредано. Рядом с этими сценами можно поставить драматическое трио в тюрьме (второе действие), в особенности эпизод, когда несчастный Фоскари-сын ввергает своих детей отцу.

Сильным, искренним чувством привлекает также первая патетическая каватина Фоскари-сына, переходящая в героическую кабалетту, — обращение к светлой, дорогой Венеции, куда он самовольно вернулся из изгнания, чтобы еще раз перед смертью увидеть родной город. Эпизод этот вырос из вдохновенных строк Байрона:

И все так: небо, и земля, и море,
Блестящий город наш, его соборы,
Веселость Пьяццы и веселый гомон
Разноязычный, слышный даже здесь,
Где правят неизвестные, где судят
И губят неизвестных, не считая!

(«Двое Фоскари»,
акт первый)

Не случайно для патриотической каватины Джакомо Верди создает мелодию, столь близкую к интонациям итальянской народной песни**:

9 *Andantino con passione*

Dal più ra-mo-to e si-glio sul l'a-lli del do-

- si - o a te so-ven-te ra-pli-do vo-

- la - va, vo - la - va il pen-si - er mi - o

* «О старое сердце, ты бьешься» (итал.).

** Эту мелодию с итальянскими народными песнями роднят и характерные метрические перебои (см. примеры 33 и 34). Приводим перевод: «Из дальнего изгнания на крыльях любви к тебе стремилась моя мысль».

И хоровая баркарола (начало третьего действия) не менее близка по своей широкой напевности к народным песням Италии*:

10

Хор

Орк.

Ta - cell ven - to è que - ta

on - da, mi - to un au - ra l'ac ca - rez - za

Существенно новое в драматургии оперы «Двое Фоскари» — широкое использование тематических связей: ряд определенных мотивов связывается с отдельными персонажами, их чувствами и поступками. Характеристика Совета Десяти, размышления дожа, волнение Лукреции, отчаяние Джакомо имеют свои темы в опере. Верди идет здесь по пути более глубокого проникновения в духовную жизнь героев, более богатого музыкального раскрытия их характеров.

«Двое Фоскари» нельзя с полной определенностью признать творческой победой Верди. Рядом с несомненными удачами здесь встречаются бледные, маловыразительные страницы, в частности почти весь наиболее слабый третий акт. Но в то же время в этой опере — отдаленной предшественнице «Симона Бокканегры» — есть немало ценных черт, находящихся развитие в зрелых операх Верди.

* Перевод текста: «Ветер стих, спокойны волны, их ласкает прозрачный воздух; смело берись за весла, гондольер».

Измученный длинной поездкой в дилижансе, больной, Верди возвращается в конце ноября в Милан и, не имея ни минуты покоя, вынужден приняться за новую оперу «Джованна д'Арко» («Giovanna d'Arco»), обещанную им Мерелли к карнавальному сезону 1845 года.

Либретто оперы по драме Шиллера «Орлеанская дева» написал Солера. Приспособив шиллеровскую драму к оперной сцене, Солера допустил ряд сюжетных изменений, решительно повредивших произведению и снизивших центральный образ национальной французской героини — девы-воительницы; ни введение любовной интриги между Жанной д'Арк и французским королем, ни вызванное этой волею либреттиста изменение характеров шиллеровских героев невозможно признать счастливой находкой. Да и опера Верди, написанная поспешно и весьма неровная по художественным достоинствам, в целом слабее своих предшественниц.

В «Джованне д'Арко» есть нечто от импозантности «Вильгельма Телля» Россини. Влияние «Вильгельма Телля» сказывается и на оркестровом письме оперы, в котором Верди уделяет больше внимания инструментальному колориту и гармониям. В особенности оно заметно в лучшем эпизоде оперы — увертюре с ее романтическим характером, в первой сцене пролога и в инструментальном вступлении к первому действию.

Увертюра построена на сопоставлении контрастных тем: первая — сумрачно-взволнованная, патетическая — оттеняет светлый, пасторальный характер изящного *Andante* для солирующих духовых инструментов.

Обе темы и завершающая увертюру победно-ликующая музыка воспринимаются как сжатая программа произведения. Легко было бы предположить связь этих тем с основными образами оперы: смятение перед надвигающимся на страну бедствием, светлый образ Жанны — крестьянской девушки и Жанны — героини, принесшей победу Франции. Однако тематических связей между оперой и увертюрой нет.

К лучшим страницам оперы относятся также хоры. Превосходна, например, по драматургии первая сцена пролога с ее сумрачно-романтической окраской. В хоровом письме этой сцены (лагерь французов) Верди достигает большой выразительности, живо воспроизводя в музыке смены эмоций — отчаяния, гнева, страха, вызванных победами врага. Не менее впечатляют и ансамблевые эпизоды второго действия, в особенности драматический финал, когда возбу-

жденный народ требует смерти Жанны. В «Джованне д'Арко» встречаются и новые для Верди мелодии романтически-романсного характера. Такова поэтическая каватина Карла, предвещающая мелодическое изящество партии Риккардо в «Бале-маскараде».

Постановка оперы в театре La Scala, состоявшаяся 15 февраля 1845 года*, прошла с успехом. Однако, судя по восторженным отзывам печати, Верди в значительной степени был обязан им замечательному исполнению Фреццолини, для которой он написал роль Жанны. Успех оперы оказался кратковременным, несмотря на то что позднее при попытках к возобновлению ее в роли Жанны выступали такие замечательные певицы, как Тереза Штольц и Аделина Патти.

Верди остался недоволен «небрежной» постановкой оперы. Он не хочет больше ни ставить своих опер, ни руководить их постановкой на сцене La Scala и уклоняется от нового контракта с Мерелли. Тогда же расстаётся со сценой и Джузеппина Стреппони, которая в эти годы была уже для Верди более чем близким другом.

После постановки «Джованны д'Арко» Верди вернулся к работе с Каммарано над «Альзирой». Это была первая опера Верди, сочинявшаяся им для Неаполя — города старейшей музыкальной культуры. Уже в эту пору в Неаполе перед триумфами Верди меркнет слава крупнейших неаполитанских композиторов того времени — Меркаданте и Пачини. Среди неаполитанских поклонников творчества Верди образовался круг друзей, отношения с которыми прошли через всю жизнь композитора; среди них — известный художник Д. Морелли, талантливый карикатурист М. Дельфико, друг Беллини библиотекарь Неаполитанской консерватории Ф. Флоримо и молодой поэт Н. Соле.

Но в то же время быстро возрастающая популярность Верди создала в музыкальных кругах Неаполя атмосферу зависти и недоброжелательства. В печати стали появляться выпады против Верди, который со свойственной ему прямоотнюдь не был склонен «налаживать» отношения с критикой и вступать в какие бы то ни было «сделки» с печатью.

* Возобновленная в 1847 году под новым названием «Ориетта из Лесбоса», опера шла с либретто, совершенно измененным под давлением австрийской полиции. Действие перенесено в Древнюю Грецию; из либретто изъяли все напоминавшее о борьбе за отечество и свободу.

Верди из-за болезни не смог до весны приступить к сочинению «Альзиры». Опера при первой постановке (12 августа 1845 года, в театре San Carlo, в Неаполе) была принята в общем хорошо, но в дальнейшем успеха не имела и вскоре совершенно сошла со сцены. Верди и сам расценивал «Альзиру» как творческую неудачу. Аллегорический сюжет трагедии Вольтера не дал ни ярких характеров, ни впечатляющих драматических ситуаций для оперы. К тому же работе над «Альзирой» в значительной мере помешало нездоровье. Верди писал ее, по собственным словам, «машинально и без усилия».

Переутомленный композитор смог позволить себе лишь краткий отдых в Буссето. В сентябре он вернулся уже в Милан и начал работу над новой оперой «Аттила», сюжет которой привлекал его давно.

Опера предназначалась для венецианского тетра La Fenice. Сначала предполагалось, что либретто составит Пиаве, который получил от композитора задания: перевести с немецкого драму Вернера, так как там есть «поэтические отрывки большой силы», и прочесть книгу Сталь «О Германии»*, которая «объяснит очень многое».

«Мне кажется, что во всем этом есть материал для прекрасного произведения, — писал Верди. — (...) Рекомендую прежде всего тщательно изучить прилагаемый сюжет и крепко держать в голове все: эпоху, характеры (...). Читай Вернера и в особенности вчитывайся в хоры, которые замечательны» (12 апреля 1844 года).

Видимо, не вполне удовлетворенный работой Пиаве, Верди передал либретто Солера. Ни одному из либреттистов Верди не удавалось с такой убедительностью и темпераментом воплощать в оперных либретто патриотические идеи, как это сделал Солера в «Набукко» и в «Ломбардцах».

Но легкомысленный и неуравновешенный характер безответственного поэта часто вредил его работе. Так было и в данном случае. И Верди, и Солера работали с увлечением над «Аттилой», но внезапно, бросив работу на полпути,

* Автор знаменитого в свое время романа «Коринна, или Италия» (1807) мадам де Сталь в книге «О Германии» (1810) дает яркую характеристику национального духовного склада, немецкой литературы и философии. За эту книгу, смело ставившую вопрос о духовной и политической независимости народа, призывавшую к борьбе против французской гегемонии, автор подвергся изгнанию из Франции.

Солера уехал в Барселону*, и Верди стоило большого труда добиться от него незаконченной рукописи. Либретто «Аттилы» вновь вернулось для завершения к Пиаве.

Создавая «Аттилу», Верди изучал не только литературные материалы. Он намеревался поехать в Рим, чтобы еще раз посмотреть запомнившееся ему изображение Аттилы на рафаэлевских фресках Ватикана. Сюжет этих фресок — встреча защитника Рима папы Льва (канонизированного святого) с вождем гуннов. Папа Лев увещевает Аттилу, уstraшенного предостерегающим его видением (в опере Верди этот эпизод лег в основу второго действия)**.

Болезнь помешала Верди поехать в Рим. По его просьбе для постановки оперы один из римских друзей Верди, скульптор Луккарди, детально изучив фрески Рафаэля, описал их ему. Легко понять, что Верди с увлечением работал над сюжетом, повествующим о бедствиях, которые терпела Италия от вторжения варваров, о героической стойкости Рима.

Приехав в Венецию в начале 1846 года, Верди завершил работу над партитурой. 17 марта 1846 года «Аттила» исполняется в театре La Fenice с не меньшим успехом, чем первые патриотические оперы Верди. В горячей, энергической, порой даже грубой музыке «Аттилы» вновь ярко проявился облик Верди — народного трибуна.

«Возьми себе весь мир, лишь Италию оставь мне»:

* Судьба этого талантливового человека сложилась в дальнейшем печально. Жажда приключений, «охота к перемене мест» бросали сумасбродного Солера в разные уголки земного шара. Он был попеременно чиновником в Испании, полицмейстером в Египте, и, наконец, антикваром в Париже; умер он в полной нищете.

** Живое и подробное описание этих фресок дает Стендаль: «...Большая картина, изображающая смятение и переполох. Это движется войско под предводительством разъяренного короля. Убийство и пожары отмечают каждый шаг его, составляя фон картины.

Аттила, король гуннов, прозванный бичом Божиим, шел на Рим, чтобы уничтожить его. Св. Лев Великий, на этот раз оправдавший свое имя, данное ему современниками, решил выйти навстречу Аттиле. Он должен был либо тронуть эту жестокою душу, либо умереть. Папа прибыл на берег Минчо (...), он должен говорить с королем варваров. Аттила обращен, то есть уstraшен видом святых апостолов Петра и Павла, которые появляются на небе, вооруженные мечами, — изумительная выдумка Рафаэля, при помощи которой он показывает обращение, каким оно могло быть для свирепого дикаря, ворвавшегося в прекрасную Италию. В центре картины — Аттила; пораженный ужасом, он осаживает своего коня. (...) Расatezza папской свиты, то есть спокойствие, простота, естественность, составляют чудесный контраст с воином, едва сдерживающим своего коня...»⁷

A - vrai tu l'u - ni - ver - so, re - sti l'i -
- ta - lia, re - sti l'i - ta - li - a la mel

Эти слова полководца Аэция в его дуэте с Аттилой вызвали страстные восклицания слушателей: «Нам, нам Италию». В опере много призывно-героических, запоминающихся мелодий. Такова и воспламенявшая итальянцев патриотическая кабалетта Одалетты.

Музыка такого рода звучала и в ранних операх Верди. Но в «Аттиле» есть и новые интересные черты. Верди шире использует театральные возможности оркестра. К лучшим эпизодам оперы относятся симфоническая сцена грозы и величественная сцена основания Венеции в прологе.

Верди остался доволен своим сочинением и даже склонен был одно время считать «Аттилу» своей лучшей оперой. В атмосфере нараставшего революционного движения эта опера Верди в течение ряда лет и при постановках в других театрах встречала неизменно горячий прием, вызывала патриотические манифестации.

По словам А. Бонавентуры, современника и биографа Верди, «„Аттила“ даже и в плохом исполнении захудалых артистов, которые умели только рычать, неизменно сопровождался аплодисментами публики, для которой не имела значения грубость музыки и исполнения; а важно им было почувствовать, как в душу проникают эти сильные, пламенные песни, эти стремительные ритмы, эти выразительные каденции; приобщиться к исполнению, подпевая артистам, и, выходя, повторять эти легко запоминающиеся мелодии с мыслью о надвигающихся событиях, которые должны разразиться в их обожаемой родине»⁸.

Глава шестая

«Макбет». Первое путешествие за границу

Ровно через год после постановки в Венеции «Аттилы» во флорентинском театре La Pergola 14 марта 1847 года шла первая шекспировская опера Верди — «Макбет»*.

С детства страстно увлекавшийся Шекспиром, Верди работал над «Макбетом» с особым увлечением. Он сам составил либретто в прозе, распределил его по действиям, сценам и номерам и лишь тогда передал его Пиаве для стихотворного оформления. Несколько сцен в либретто, которыми Верди остался недоволен, по его просьбе переде-

* Много позднее, через семнадцать лет, Верди переработал «Макбета» для Парижа. Первая постановка оперы в новой редакции состоялась 21 апреля 1865 года на сцене парижского Théâtre Lyrique. Все наиболее ценное в первом варианте оперы сохранено и во второй редакции. Первое действие вошло в новую редакцию полностью, без изменений. Во втором акте Верди заменил новой выразительной арией леди Макбет «La luce langue» более слабую кабалетту; намного выразительнее в новой редакции и партия Макбета в сцене явления духа Банко. Большая часть третьего действия, с балетной пантомимой злых духов, написана заново, как и хор шотландских изгнанников в четвертом действии и финальная сцена битвы с оркестровым фугато. Конечно, заменив наиболее слабые места оперы новой музыкой, Верди повысил художественную ценность данных сцен и эпизодов. Однако результатом такой частичной переработки оперы, несмотря на высокие художественные достоинства новой музыки, оказалась стилистическая неровность. По драматургической цельности вторая редакция «Макбета», пожалуй, уступает первой.

Примеры в данной книге приводятся по второй, получившей более широкое распространение, редакции, но, за исключением хора шотландских изгнанников, они относятся к эпизодам, во второй редакции не измененным.

лал А. Маффеи. По свидетельству Муцио, композитор, сочиняя эту оперу, работал ежедневно с восьми часов утра до полуночи.

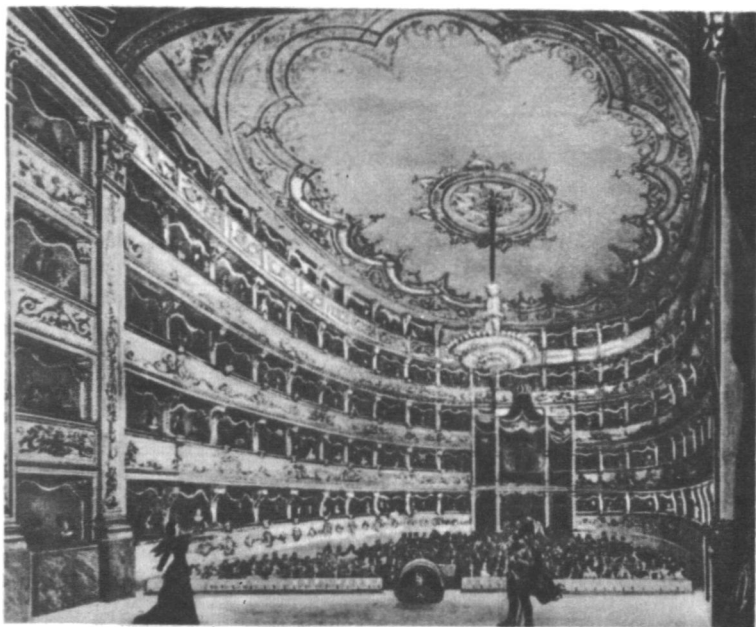
При составлении либретто Верди сосредоточил внимание на основной сюжетной линии, сокращая и порой опуская некоторые сцены, связанные с побочными персонажами. Но главным действующим лицом у Верди становится не Макбет, его характер значительно упрощен в опере. Центральная фигура в опере Верди — злой гений Макбета, женщина, толкающая мужа на вероломные убийства. Демонический образ леди Макбет, с ее железной волей и безграничной жаждой власти, муки ее преступной совести находят сильное и правдивое выражение в музыке Верди.

Когда конец кончал бы все, — как просто!
Все кончить сразу! Если бы убийство
Могло свершиться и отсечь при этом
Последствия, так, чтоб одним ударом
Все завершалось и кончалось здесь,
Вот здесь, на этой отмели времен, —
Мы не смутились бы грядущей жизнью.
Но суд вершится здесь же. Мы даем
Кровавые уроки — им внимают
И губят научивших. Правосудье
Подносит нам же чашу с нашим ядом.

*(Шекспир. «Макбет»,
действие первое,
сцена седьмая)*

Слова, вложенные Шекспиром в уста Макбета, — ключ к идейному содержанию трагедии: в самом злодеянии таится начало возмездия за него. Эту глубоко гуманистическую мысль великого драматурга Верди выразил и в своем произведении.

В «Макбете» Верди поставил перед собой совершенно новые для итальянской оперы того времени проблемы. Это опера без обычной любовной интриги. «Макбет» — смелый и новый в творчестве Верди опыт раскрытия в музыке духовной жизни человека, первый шаг к созданию музыкально-психологической драмы. В ряде эпизодов оперы композитору удалось создать образы, достойные Шекспира по силе и правдивости. Конечно, далеко не все в «Макбете» достигает такого уровня. Многие в этой опере мало чем отличаются от написанных в спешке арий и хоров в предыдущих операх Верди. Но страницы, раскрывающие душевную трагедию героев, достигают огромной силы.



Сцена и зал театра La Pergola во Флоренции

Насыщая оперу сложными психологическими нюансами, Верди расширяет круг художественных средств, обогащает музыкальную речь. Принципиально новое в «Макбете» — трактовка речитатива.

Верди достигает большой драматической силы в музыкальной декламации, в таких важнейших по драматургическому значению эпизодах, как сцена леди Макбет с мужем, замышляющих убийство короля Дункана (первое действие), и сцена сомнамбулизма — ночные блуждания спящей леди, терзаемой угрызениями совести (четвертое действие). Верди настаивал, чтобы при постановке оперы особое внимание было обращено на эти две главные сцены. «Если эти места пропадут, — писал Верди, — опера провалилась. И эти места ни под каким видом не следует петь: их необходимо исполнять и декламировать очень мрачным и приглушенным голосом; без этого не может быть достигнуто впечатление. Оркестр с сурдинами — на сцене чрезвычайно темно» (23 ноября 1848 года)¹. И в ремарках к этим сценам Верди подчеркивает, что исполнять их надо вполголоса, иногда

таинственным шепотом, еле слышно, выделяя лишь отдельные фразы.

Новое значение приобретает в «Макбете» оркестр. Это активный участник драмы; оркестр передает душевные состояния героев, создает эмоциональную настройку действия, порой живописует (сцена предсказания ведьм во время грозы — в начале оперы; заключительная сцена битвы — оркестровая fuga). Особенно значительна роль оркестра в таких психологически ответственных декламационных моментах, как сцена сомнамбулизма и сцена убийства Дункана.

Оркестровая тема из сцены сомнамбулизма впервые появляется в увертюре:



Здесь и общее настроение сцены — настороженность ночной тишины, и театрально-пластическая передача лунатической поступи спящей леди.

Не менее красноречив оркестр в речитативном эпизоде *Andante* из упоминавшейся сцены леди Макбет с мужем (первое действие) — мучительное душевное состояние Макбета, замыслившего убийство Дункана*:

* Основой этого эпизода в опере стали два отрывка из трагедии Шекспира:

Макбет. ...Сейчас полмира целых
Как бы мертво, и злые грезы дразнят
Укрытый сон...

(Действие второе, сцена первая)

Макбет. Мне самый призрак этого убийства
Так потрясает строй души, что разум
Удушен грезами и поглощен
Несуществующим...

(Действие первое, сцена третья)

Andante

ppp

ppp

misterioso

Sul-la me-tà del mon-do or mor-taè la na-

spazo.

-tu-ra: or l'as-sas-

p

-si-no so-me fan-tas-ma per l'am-bre si stri-sota:

spazo.

p

По редкой спаянности слова и музыки этот речитатив Макбета предвосхищает страницы «Отелло». Можно уловить и некоторое сходство в сумрачно-трагической музыке этого эпизода и монолога Отелло (см. пример 140).

Порой оркестр в «Макбете», насыщенный страстной взволнованностью, пронизанный тревожными ритмами, приобретает бетховенскую энергию. С наибольшей ясностью связь с Бетховеном ощущается в ряде эпизодов первого действия, особенно в заключительной сцене и секстете. Вся эта сцена, начиная от жуткого стука в ворота замка, который, по меткому слову Дж. Ронкалья, воспринимается как голос укора на пороге совести Макбета, и кончая финальным ансамблем смятения при вести об убийстве Дункана, полна подлинного драматизма. По-бетховенски «аппассионатно» звучит оркестр в момент, когда навстречу Банко из опочивальни убитого Дункана выбегает обезумевший от ужаса Макдуф*:

14 *Allegro agitato*

La... la...

den-tro con-tem-pla - te voi ste-ssò... to

dir noi pos - so!

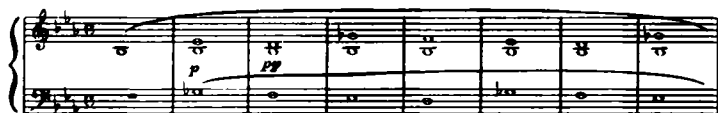
* Перевод текста: «Там, там, внутри... смотрите сами... сказать я не в силах!»

Работая над партитурой «Макбета», Верди проявлял особое внимание к театральности выразительности оркестровых тембров. Прекрасным примером может служить превосходно инструментованная сцена явления теней королей. Постепенно нарастающей звучностью композитор создает впечатление приближающегося шестивия. «Оркестр, находящийся под сценой, должен быть усилен {...}, но чтобы не было ни труб, ни тромбонов, — писал Верди в цитированном письме к Каммарано. — Звук должен казаться далеким и глухим, следовательно, оркестр должен состоять из кларнетов, контрабасов, фаготов, контрафаготов и ничего другого».

В поисках драматической выразительности Верди обогащает свой гармонический стиль, проявляя большую психологическую чуткость.

В интонациях краткого эпизода первого действия (когда в момент убийства Дункана леди Макбет входит в покои мужа) уже заложено зерно будущих ночных кошмаров леди Макбет*:

15



Леди Макбет

sempre sotto voce

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano range, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is in the same key and time signature as the previous score. Dynamics include *pp* and *lento*. The lyrics are: "Re, gna il son, no su tut, ti Oh qual la, men, to!"

Re, gna il son, no su tut, ti Oh qual la, men, to!

pp *lento* *pp*

Драматургически это очень важный момент. Верди вкладывает в музыку этого эпизода то же значение, которое вложил Шекспир в слова убийцы — Макбета:

* Перевод текста: «Мертвым сном все объято... О, кто так стонет!»

Я словно слышал крик: «Не спите больше!
 Макбет зарезал сон!» — невинный сон,
 Сон, распускающий клубок заботы,
 Купель трудов, смерть каждодневной жизни,
 Бальзам увечных душ, на пире жизни
 Сытнейшее из блюд.

(«Макбет», действие второе,
 сцена вторая)

Таинственно и в то же время значительно, как заклина-
 ние, звучит оркестр в сцене предсказания ведьм (действие
 первое)*, направившего Макбета на путь злодеяний: торже-
 ственная размеренность гимна сочетается здесь с «нежи-
 вым», призрачным движением по терциям:

18 *Andante sostenuto*
 Первая ведьма (*Пророчески*)
 Sal - ve, o Mac - bet - to, di Glamis si - rel

Вторая ведьма
 Sal - ve, o Mac - bet - to, di Cau - dor si - rel

Третья ведьма
 Sal - ve, o Mac - bet - to di Seo - zia re

* Будь здоров, Макбет, гламисский тан! Будь здоров, Макбет, кав-
 дорский тан! Будь здоров, Макбет, король в грядущем!

К иным музыкально-драматическим приемам прибегает Верди, чтобы передать зловещий характер тоста леди Макбет, который она произносит за здоровье только что убитого Банко. «Бриндизи» леди Макбет (второе действие) могло бы звучать как одна из многочисленных застольных песен, если бы не слишком резкие, заостряющие мелодию акценты, не прерывистость мелодической линии, не внезапные переходы от *pianissimo* к *fortissimo*.

Но драматизм ситуации придает этой звучащей дерзким вызовом песне inferнально-гротесковый оттенок, сближая ее с романтической фантастикой шабаша ведьм в симфонии Берлиоза. Песня становится страшной, когда, прерванная появлением на пиру духа Банко, она возобновляется. Зловещий характер тоста оттеняет и оркестровое сопровождение — нисходящие полутонами ходы фагота.

Особо надо отметить отчетливо проявившуюся в оркестровом письме «Макбета» и характерную для более поздних опер Верди роль коротких мотивов-интонаций. Укажем на мрачно-беспокойные мелодические взлеты, характеризующие мир потусторонних сил, толкающих Макбета на путь преступления. Одна из выразительнейших интонаций оперы, которая часто сопровождает образ леди Макбет, — нисходящая малая секунда, производящая впечатление болезненного вздоха; она настойчиво звучит в сцене ночных блужданий спящей леди Макбет (четвертое действие):

17 *Andante assai sostenuto*

Подчеркнутая ритмически, та же интонация звучит и в хоре изгнанников шотландцев, оплакивающих свою несчастную родину и убитых детей Макдуфа:

18 *Andante sostenuto*

soprani *tristissimo*

Хор *D'or-fa-nel - li e di piangem - ti*

Орк. *fff dolente*

Конечно, этот хор в приводимой второй редакции заметно поднимается по зрелости стиля, по тонко проработанному голосоведению над уровнем других хоровых эпизодов «Макбета», хотя написанный в духе беллиниевской распевности хор шотландских изгнанников в первой редакции не уступает ему по выразительности своей чисто итальянской песенной мелодии.

Понимая новаторское значение своей оперы, Верди с особым вниманием и требовательностью отнесся к ее сценическому воплощению. Обдумывая постановку «Макбета», он разъяснял исполнителям их роли, раскрывал им драматическое содержание отдельных эпизодов. В этом отношении чрезвычайно интересные страницы содержат письма Верди к Феличе Варези, первому исполнителю роли Макбета. Переписку с Варези Верди вел, еще не закончив работу над партитурой.

«Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придет сама собой». Верди подробно разъясняет Варези, как должно исполнять два чрезвычайно ответственных эпизода оперы: «Вдумайся хорошенько в создавшуюся ситуацию, то есть в момент встречи с ведьмами, предсказывающими Макбету трон. Ты стоишь при этом известии ошеломленный и в ужасе; но в то же самое время в тебе зарождается честолюбивое желание достичь трона. Поэтому начало дуэттино ты будешь петь вполголоса; кстати, не забудь придать надлежащее значение стиху: „Ma perchè sento rizzarsi il crine?“* Обрати внимание на все мои обозначения, на ударения, на *pp* и *ff*..., указанные в музыке...».

С таким же глубоким проникновением в сущность трагедии Верди разъясняет сцену и дуэт Макбета и леди в ночь убийства короля Дункана: «Первые стихи речитатива в большом дуэте (приказ слуге) говорят без особого значения. Но после того как Макбет остается один, он постепенно приходит в возбуждение, и ему кажется, что в руках у него кинжал, указывающий путь к убийству Дункана. (...) Помни, что дело происходит ночью: все спят, поэтому весь этот дуэт должен быть глухим и способным вселять ужас в слушателей. И только как бы в порыве величайшего возбуждения Макбет произносит несколько фраз жестким и громким голосом. Все это ты найдешь разъясненным в своей партии. Для того чтобы ты хорошо понял мои намерения, скажу тебе

* «Но почему у меня волосы встают на голове?» (итал.).

также, что во всем этом речитативе и дуэте инструментальное сопровождение поручено струнным с сурдинами, двум фаготам, двум валторнам и одной литавре. Как видишь, оркестр будет звучать до чрезвычайности приглушенно, так что и вы должны будете петь с сурдинами» (7 января 1847 года).

В работе над «Макбетом» Верди проявил острое понимание сцены, столь характерное для него в его зрелых сочинениях.

Чрезвычайно интересны требования Верди к сценическому облику леди Макбет, которые Верди излагает в цитированном выше письме к либреттисту Каммарано по поводу намечавшейся в Неаполе постановки «Макбета» в 1848 году.

«Партия леди Макбет поручена Тадолини, и я очень удивлен тем, что Тадолини согласилась ее исполнить. Вы знаете, с каким уважением я отношусь к Тадолини, и она сама также знает это; но в интересах общего дела считаю необходимым сделать несколько замечаний. Тадолини слишком хороша, чтобы исполнять эту партию. Это, вероятно, покажется вам абсурдом!.. У Тадолини лицо прекрасное и доброе, а я желал бы видеть леди Макбет уродливой и злой. Тадолини владеет голосом в совершенстве, а я бы хотел, чтобы леди совсем не пела. У Тадолини голос изумительный, светлый, ясный, могучий; а я бы хотел, чтобы голос леди был резкий, глухой, мрачный. В голосе Тадолини нечто ангельское, а я бы хотел, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское».

Как подлинно театральным композитором, Верди продумывал и учитывал весь комплекс музыкальных и театрально-выразительных средств. Он сам выписывает из Лондона эскизы костюмов для постановки «Макбета». Он ведет из Милана переписку с театром La Pergola, описывает несведущему в истории импресарио эпоху короля Дункана. Верди вникает во все детали постановки; советует применить в сцене явления королей волшебный фонарь, который был тогда новостью в Италии, дает точные указания о появлении духа убитого Банко: «Он должен появиться за пепельной завесой, очень редкой, тонкой, еле видной; у Банко всклокоченные волосы, и на шее должны быть видны раны. Я получил все эти сведения из Лондона, где трагедия идет непрерывно более двухсот лет» (26 декабря 1846 года).

Закончив партитуру в феврале 1847 года, Верди едет во Флоренцию. Он принимает деятельное участие в репетициях оперы. Еще находясь в Милане, где Верди работал над

оперой, в письме к импресарио Ланари он делал точные указания о составе исполнителей. Верди хотел, чтобы и второстепенные роли были обеспечены хорошими голосами, так как для ансамблей в «Макбете» необходимы хорошие певцы. От участников спектакля Верди требовал строгой дисциплины и беспрекословного повиновения. Певцы хорошо знали крутой нрав Верди; многие его недолюбливали и боялись, но настоящие артисты работали под его руководством с большим увлечением и охотно выполняли его требования, понимая, что Верди добивается подлинно художественного исполнения. При этом правдивой игрой он придавал не меньшее значение, чем осмысленному пению.

Постановка «Макбета» прошла с успехом, правда, намного уступавшим бурному успеху «Аттилы», незадолго до того поставленного во Флоренции. Опера была хорошо встречена прессой; отмечались новые оркестровые эффекты и выразительность декламационного письма, хотя некоторые критики и ставили в упрек композитору, что в опере его царит «дьявольская» атмосфера.

Сам Верди считал, что «Макбет» — лучшая из написанных им до сих пор опер. Он посвятил ее Антонио Барецци. Посылая ему партитуру оперы, Верди писал: «Вот „Макбет“, которого я люблю больше всех моих опер, и я думаю, что эта вещь наиболее достойна того, чтобы быть Вам посвященной» (25 марта 1847 года).

Во время пребывания во Флоренции Верди познакомился с другом Мандзони, известным поэтом Дж. Джусти. У Джусти он встречался и с другими выдающимися людьми своего времени — Дж. Б. Никколини, историком Джино Каппони; во Флоренции Верди сблизился и с известным скульптором Джованни Дюпре. Они вместе изучали памятники искусства древнего города, творения великих итальянских мастеров. В своих воспоминаниях Дюпре говорит, что Верди прекрасно разбирался в живописи и скульптуре и особенно любил Микеланджело, перед произведениями которого он проводил целые часы.

Из воспоминаний Дюпре мы узнаем, что среди оперных сюжетов, привлекавших в это время композитора, был «Каин». Легендарная фигура богоборца Каина, как известно, в свое время привлекла Байрона. Заклейменный проклятием неба, первый убийца трактовался поэтом, по его собственному определению, не только как «первый убийца», но и как «первый бунтарь на земле». Над скульптурой Каина работал во Флоренции Дюпре. «Мой Каин, видимо,

понравился композитору, — вспоминает Дюпре, — его гордость, даже дикость пришлись ему по сердцу. Помню, как Маффеи убеждал Верди, что из байроновской трагедии „Каин“, которую он как раз в это время переводил, можно сделать либретто с великолепными ситуациями и сильными контрастами, соответствующими характеру дарования и темпераменту Верди-композитора»². Верди, видимо, склонялся к этому сюжету, но намерения своего не осуществил.

Новые друзья горячо встретили оперу Верди. Джусти говорил, что чем больше слушает он «Макбета», тем яснее выступают перед ним достоинства произведения. Героические эпизоды «Макбета», с их волновавшей итальянцев темой борьбы против узурпации власти, вызывали новые патриотические манифестации. Как большое общественное событие была воспринята постановка «Макбета» в Венеции накануне революции 1848 года. Воодушевленный освободительными идеями, испанский тенор Пальма, выступая в роли Макдуфа, с таким подъемом и вдохновением пел «*La patria tradita*» («Родину предали»), что весь зал присоединился к нему в мощном хоре. Манифестация была прекращена вмешательством австрийских войск.

Возвратившись после постановки «Макбета» в Милан, Верди вынужден тотчас же вернуться к работе над частично сочиненной им оперой «Разбойники» («*I Masnadieri*»), по одноименной драме Шиллера, над которой он начал работать с поэтом Андреа Маффеи на водах Рекоаро, где композитор лечился летом 1846 года. Опера тогда же была обещана Лондонскому королевскому театру.

Начиная с 1846 года оперы от Верди добиваются не только итальянские, но и иностранные театры. Их охотно ставят на сценах крупнейших столиц. «Эрнани» идет в Париже с огромным успехом. Верди получает приглашения из Парижа, Лондона, Петербурга, Мадрида. Импресарио Лондонского королевского театра Лумлей пытался уговорить Верди заключить с театром контракт на десять лет, с обязательством сочинять для него ежегодно по новой опере. Верди уклонился от этого предложения, но согласился написать и поставить оперу в 1847 году.

Положение создавалось очень трудное: композитора связывали обязательства не только с Лондоном. От него ждал оперу итальянский издатель Лукка, который, давно уже завидуя огромным доходам Рикорди, постоянно издавав-



Эмануэле Муцио

шего оперы Верди, добился наконец от композитора контракта.

Верди связывали также обязательства сочинить оперу для Неаполя. Мочениго просил новую оперу для Венеции. Здоровье, которое удалось с трудом восстановить за несколько месяцев отдыха и лечения на водах прошлым летом, снова совершенно расстроилось. Тем не менее к лету нужно было закончить оперу и ехать в Лондон.

Либретто «Разбойников», в котором Маффей удалось найти некоторые хорошие поэтические образы и написать благозвучные стихи, в целом не удалось, так как прекрасно владевший стихом поэт не обладал драматургическим даром и необходимым для либреттиста пониманием требований сцены. Написанная без увлечения, опера во многом повторяет своих более значительных предшественниц. Несколько удачных номеров (квартет в конце первого действия, дуэт Амалии и Карла в третьем действии, сцена встречи Карла с умирающим отцом и драматическое финальное трио) не

смогли изменить довольно вялого и лишенного своеобразия облика всей оперы.

В связи с постановкой «Разбойников» Верди предпринял в июне 1847 года свое первое заграничное путешествие в сопровождении Э. Муцио. По письмам Муцио к Барецци можно проследить путь Верди: Ломбардия — Швейцария — Франция — герцогство Баден-Баден — города Рейна — Пруссия — Прирейнская Австрия — вновь Пруссия — Бельгия — Франция и, наконец, Лондон.

В Швейцарии они поднимались на вершину Сен-Готарда, были на озере Лугано, видели капеллу Вильгельма Телля, дом, где он жил, и место, где убил поработителя Швейцарии Гесслера. «От Люцерна и Базеля ехали ночью, но видели много чудесного, так как светила луна». Среди достопримечательностей Страсбурга осматривали знаменитый собор. Были на берегах Рейна.

В Париже, по пути в Лондон, Верди провел всего лишь два дня и посетил парижскую оперу, которая не произвела на него благоприятного впечатления. Лондонской опере Верди отдает предпочтение перед парижской; в особенности он отмечает превосходный оркестр. Верди восхищается красотой Лондона, его огромными улицами, зданиями, доками, любит его живописными окрестностями. Но климат невыносим для него; Верди не может «привыкнуть к дыму, к туману и к запаху угля» (27 июня 1847 года).

В Лондоне появление Верди было выдающимся событием: впервые специально для Англии знаменитый итальянский композитор сочинил оперу; для нее приглашены замечательная шведская певица Женни Линд и любимец публики Луиджи Лаблаш. Королева пожелала познакомиться с Верди. О каждом его шаге газеты дают репортажи. Его приглашают на банкеты, литературные вечера, концерты. Правда, Верди по большей части уклоняется от этих приглашений. Запершись вместе со своим помощником Муцио в отеле, он работает над партитурой «Разбойников».

22 июля «Разбойники» появились на сцене. Театр был переполнен. Верди сам дирижировал оперой. Большой при первых исполнениях успех «Разбойников» оказался кратковременным, и вскоре после отъезда композитора из Англии к опере охладели. В Италии эта опера тоже особым успехом не пользовалась.

Пребывание Верди в Лондоне отмечено его первой встречей с Джузеппе Мадзини, который, находясь в изгнании, жил в это время в Англии.

После нескольких представлений «Разбойников» Верди выехал в Париж с намерением отдохнуть некоторое время от огромной работы последних лет. « „Макбет“ и эти „Разбойники“ стоили мне напряжения, которого я физически не в состоянии вынести», — писал Верди графине Маффеи через несколько дней после премьеры. По словам Муцио, тяжелый климат Лондона действовал на Верди угнетающе, делал его еще более неуравновешенным и грустным, чем обыкновенно, его часто преследовали мысли о смерти.

Надежды на отдых в Париже без издателей и импресарио не оправдались. Попытка расторгнуть контракт с издательством Лукка не увенчалась успехом. Пришлось думать о либретто для оперы. Верди колебался между следующими сюжетами: «Праматерь», по трагедии Грильпарцера; «Медea», по старому либретто Романи; «Корсар», по Байрону. Верди остановился на последнем, поручив составление либретто Пиаве. В это же время директор парижского театра Grand Opéra, настойчиво добивавшийся от Верди оперы, убедил его переработать для сцены Grand Opéra «Ломбардцев». Верди пополнил первую редакцию рядом номеров, сочинил обязательные для постановки на сцене этого театра балетные номера. В новой редакции «Ломбардцы» получили название «Иерусалим». Надо сказать, что в новом варианте, приспособленная к условиям парижской сцены, опера оказалась менее удачной. «Иерусалим», исполнявшийся на сцене Grand Opéra 26 ноября 1847 года, несмотря на пышную постановку, был холодно встречен парижанами. Гораздо лучше встречали эту оперу в провинциальных французских городах.

Почти одновременно с переработкой «Ломбардцев» Верди сочинял «Корсара». «Корсар» — одна из наиболее слабых опер Верди. Композитор давно уже охладел к сюжету, когда-то его привлекавшему, и сочинял оперу наспех, нехотя, без увлечения, несмотря на то что ультраромантический сюжет Байрона мог бы дать благодарный материал для творческой фантазии Верди. К удачным эпизодам оперы можно отнести лишь патетическую сцену в тюрьме да поэтический романс Медоры; в изящной простоте этой мелодии, близкой к итальянским народным песням, обнаруживаются уже черты стиля Верди 50-х годов, проявившиеся в «Риголетто», «Трубадуре» и «Травиате». Вопреки обыкновению, Верди не захотел даже присутствовать на премьере своей оперы. Поставленный в Триесте в 1848 году, «Корсар» успеха не имел.

Начиная с постановки «Иерусалима» Верди установил на ряд лет прочные отношения с парижскими оперными театрами, хотя он высказывался нелестно о парижской опере: «плохие певцы», «посредственные хоры» и «более чем посредственный оркестр» (9 июня 1847 года). По-видимому, чрезмерно суровая оценка парижской оперы в некоторой степени связана с недовольством и раздражением, которые испытывал композитор, наблюдая парижские оперные порядки, и в частности — неограниченную власть избалованных примадонн. «Представьте себе, — писал Верди графине Аппиани, — каждый день меня посещают двое либреттистов, два импресарио, два музыкальных издателя (здесь они всегда ходят по паре), которые сообщают, что примадонна заключает контракт и дает согласие на тему либретто, и так далее и так далее. Право, этого довольно, чтобы довести до сумасшествия» (22 августа 1847 года).

Верди провел в Париже больше полугода.

Он говорил, что чувствует «смертельную антипатию» к шумным, переполненным людским потоком парижским бульварам, где «встречаешь друзей, врагов, попов, монахов, солдат, сыщиков, попрошаек». Но в то же время Париж привлекал его «тем, что среди сутолоки и шума» он чувствовал себя «как в пустыне» (6 сентября 1847 года). Верди утверждал, что в людном Париже он вел более уединенный образ жизни, чем у себя дома. Действительно, затерянный среди возбужденной толпы предместий Монмартра, садов, набережных и кафе Парижа, Верди наслаждался той свободой, которой был лишен в Италии, где не было города, не было театра, не ставивших его опер, не было репортера, не собиравшего сведений о его жизни. Тем не менее в Париже образовался круг друзей, с которыми он охотно общался. Объединяющим центром стала Джузеппина Стреппони. Покинув сцену, она давала в Париже уроки пения. Талантливая певица переживала тяжелый душевный кризис. Ее замечательный голос утратил былую силу и красоту. С артистической жизнью было покончено. Новые талантливые артистки выступали в операх Верди.

Давние отношения Верди с Джузеппиной Стреппони приобрели теперь более глубокий и устойчивый характер. Полюбившая его с первых встреч, Джузеппина окружила композитора вниманием и заботой, сумела создать необходимую для него творческую обстановку. Сблизившись с Джузеппиной Стреппони, Верди нашел в ней верного и понимающего друга на всю жизнь.

Современники вспоминают о Джузеппине Стреппони не только как о выдающейся артистке, но и как о женщине большого личного обаяния. Стреппони не принадлежала к числу таких блестящих представительниц интеллектуального Парижа, как друг Шопена Жорж Санд или спутница Листа графиня д'Агу. Но ее душевные качества вызвали восхищение ее друзей, среди которых был и Гектор Берлиоз.

Многие из парижских друзей Джузеппины Стреппони сделали вскоре друзьями Верди. Стреппони и Верди стали появляться вместе в известных парижских салонах. И в их гостеприимном доме можно было встретить на вечерах и обедах многих знаменитостей артистического Парижа. Но Джузеппина видела, что нервная жизнь Парижа с ее ускоренным пульсом вредно отзывается на здоровье Верди, и она уговорила его переехать в предместье Парижа Пасси, где они могли «купаться в свежем, целительном воздухе и солнечном свете под открытым куполом неба». Она была убеждена, что общение с природой «укрепляет тело, вселяет мир и ясность в душу»³.

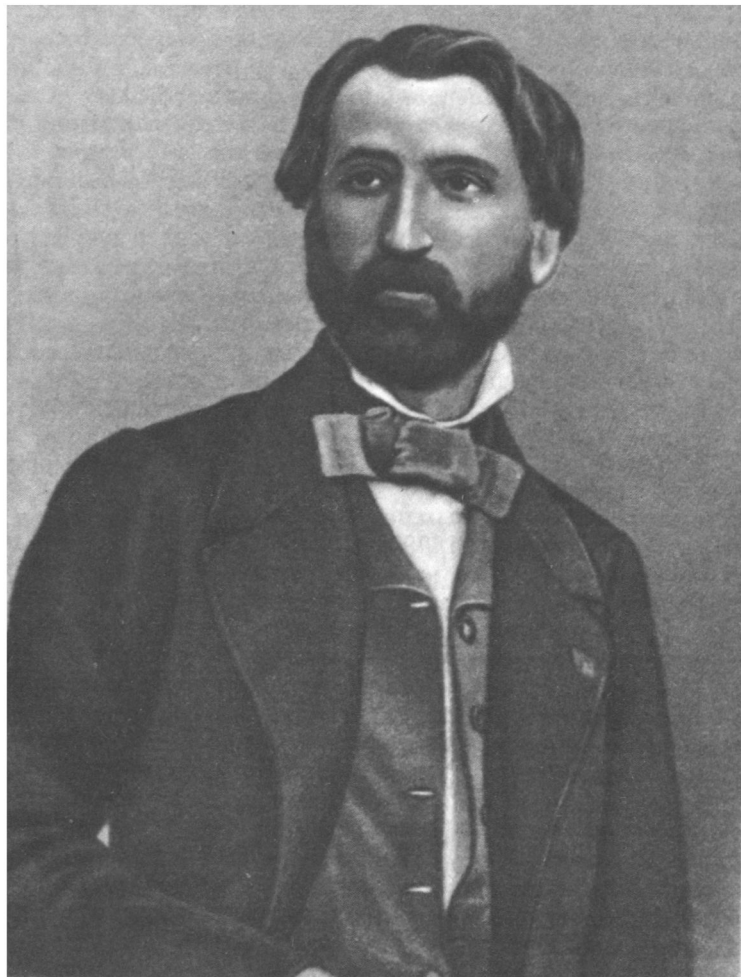
Джузеппина была права. Жизнь в Пасси оказала благотворное влияние на здоровье Верди. Общение с природой, о котором он, казалось, совсем забыл со времен отъезда из Буссето, доставляло ему теперь большое удовлетворение. Они оба так хорошо чувствовали себя за пределами шумного города, что решили и по возвращении в Италию поселиться в каком-нибудь из сельских уголков в окрестностях Буссето. Верди тогда же начал переписку о покупке возле Буссето небольшого участка земли. Сант-Агата — так назывался этот скромный уголок Северной Ломбардии — стала вскоре основным местом, где жил и работал Верди.

1848—1849. «Битва при Леньяно»

Джузеппе Мадзини, беззаветно преданный делу революции, из далеких мест изгнания продолжал руководить итальянским революционным движением.

Когда в феврале 1848 года разразилась французская революция, а в марте началась революция в Австрии и Меттерних бежал из Вены, переодетый в женское платье, австрийское правительство объявило Милан на осадном положении. В тот же день 18 марта Милан восстал и совершил «самую славную революцию из всех революций 1848 г.», когда австрийские войска «были выбиты из Милана безоружным народом после пятидневной борьбы»¹.

Волнующие строки, посвященные этой героической эпопее итальянского народа, мы находим в воспоминаниях Феличе Орсини: «...Народ (...) на глазах изумленной Европы взялся за оружие против врага, а где не было оружия — пускал в ход палки и даже камни мостовой и прогнал шестнадцать или семнадцать тысяч наилучше дисциплинированных австрийских войск, располагавших пятьюдесятью пушками»². «Всеобщим желанием была национальная независимость — великая идея, которая, как одним умом, владела умами двадцати восьми миллионов населения. Факт необычайный, если подумать о том, что итальянцы были в течение многих лет разделены взаимным соперничеством, завистью городов и деспотизмом правительства! (...) Молодежь различных государств толпами являлась в соседние провинции, и, снова возвращаясь домой, юноши говорили на прощанье такие слова: „Мы снова встретимся в поле для помощи нашим братьям ломбардцам“»³.



Джузеппе Верди
С портрета 40-х годов XIX века

Миланское восстание приобрело всенародный характер — оно произошло при широкой поддержке ломбардских крестьян. Одновременно с Миланом восстала и Венеция. Вскоре почти вся Ломбардо-Венецианская область была освобождена от австрийских войск. 24 марта под давлением народных масс правительство Пьемонта объявило войну Австрии. К войскам Пьемонта присоединились волонтерские отряды, возглавляемые генералом Гарибальди.

Одушевленная идеей национальной свободы, Италия объединилась в войне против Австрии. Даже Рим во главе с папой Пием IX вынужден был послать войска.

Когда Милан восстал и среди защищавших его патриотов Эмануэле Муцио отважно сражался на улицах героического города, Верди, разбитый приступом острого ревматизма, лежал в Париже. Но как только он смог встать на ноги, он немедленно выехал в Италию. В начале апреля Верди — в Милане. Здесь он встречается с Джузеппе Мадзини и с участником миланской революции поэтом Гофредо Мамели (позднее автором знаменитого революционного гимна «Fratelli d'Italia»).

Из Милана Верди пишет к Пиаве, который в это время сражается в рядах национальной гвардии Венецианской республики. Письмо, датированное 21 апреля 1848 года, полно оптимистической веры в светлое будущее отстаивающей свободу Италии.

«Представляешь ты себе, мог ли бы я остаться в Париже, узнав о революции в Милане? Я выехал немедленно, услышав сообщение, но мне удалось увидеть лишь эти потрясающие баррикады. Слава героям! Слава всей Италии, которая в эти минуты поистине велика! Час ее освобождения пробил. Народ этого хочет: а когда народ желает, нет ничего, что могло бы ему сопротивляться... Да, да, еще несколько лет, быть может несколько месяцев, и Италия будет свободной, единой республикой!.. Ты говоришь мне о музыке!.. Думаешь, что я могу заниматься нотами, звуками?.. Нет и не надо никакой музыки, кроме музыки, веселящей слух итальянцев 1848 года. Музыка пушек!»⁴

Мадзини просит Верди написать революционный гимн на слова Мамели «Suona la tromba» («Звучи, труба»). Вскоре Верди возвращается в Париж, чтобы там работать над новой патриотической оперой для своей героической родины.

Война с Австрией не остановила революционного движения, во главе которого стоял Мадзини: восстание в Риме

заставило папу бежать из города; Сицилия откололась от Неаполя. Приняв участие в освободительной войне, итальянские правители не столько стремились к победе над Австрией, сколько хотели дать выход народному движению, предоставив австрийским войскам обескровить его. Испуганные нараставшей революцией, они стали отзывать войска, чтобы обратить их против народа. Первый шаг сделал Пий IX, на которого многие итальянцы до тех пор смотрели как на своего вождя в борьбе против Австрии. Примеру папы последовал неаполитанский король. Феодалная реакция перешла в открытое наступление на революцию. Жестоко было подавлено вспыхнувшее летом крестьянское восстание в Калабрии; Мессина была разгромлена бомбардировкой. Несмотря на доблесть волонтерских отрядов Гарибальди, в июле австрийские войска нанесли решительный удар пьемонтской армии. После битвы при Кустоцце (25 июля) войска Карла Альберта отступили к границе Пьемонта. В начале августа австрийские войска заняли Милан. Позорное перемирие, заключенное Карлом Альбертом с Австрией, вернуло ей всю Ломбардию.

В августе вместе с другими выдающимися итальянскими деятелями Верди обратился с призывом о помощи против Австрии к французскому правительству. Но проницательный ум Верди подсказывал ему, что на помощь французского правительства возлагать надежд не стоит. В письме к Аппиани, эмигрировавшей при возвращении австрийцев, как и многие другие итальянские патриоты, в Швейцарию, Верди писал: «Вы хотите знать точку зрения Франции на дела Италии? Боже милостивый, о чем Вы меня спрашиваете?! Кто не враждебен, тот равнодушен: прибавлю к этому, что идея объединения Италии ужасает маленьких ничтожных людей, стоящих у власти (...). Нет, нет, нет: ни на Францию, ни на Англию надеяться нельзя; что касается меня, то, если я на кого-то еще надеюсь, то... знаете, на кого я надеюсь? На Австрию; на беспорядки в самой Австрии (...). Италия еще может стать свободной. Но только избави нас бог доверять нашим королям и чужим народам» (24 августа 1848 года). Эти слова могли бы принадлежать Мадзини, который писал тогда же (9 августа 1848 года): «Королевская война закончилась, начинается война народа... движение может быть только республиканским»⁵. Так думал и Гарибальди, который, не признав перемирия, начал партизанскую войну.

Италия продолжала бороться. Осенью 1848 года нара-



Джузеппина Стреппони
в 40-е годы XIX века

тал новый подъем революции. Возглавляющие движение Мадзини и Гарибальди призывали к народной войне против австрийских угнетателей, требовали созыва Всеитальянского учредительного собрания и создания республики.

Поражение при Кустоце оттолкнуло народные массы от Пьемонта. В ответ на перемирие произошло восстание в Ливорно, а затем во всей Тоскане, где действовали мадзинисты во главе с Гверрацци и самим Мадзини; Венеция объявила себя независимой республикой.

В октябре Верди сочинил гимн на слова Мамели и послал его Мадзини. «Я старался писать настолько доступно и легко, насколько это для меня возможно».

По мнению Верди, слова гимна следовало немного изменить в соответствии с мелодией. Если бы музыка была написана на неизменный текст, она получилась бы, как Верди объясняет Мадзини, «сложной — отсюда менее общедоступной, и мы бы не достигли цели. Пусть этот гимн под музыку

пушек звучит как можно скорее в ломбардских равнинах», — заканчивает Верди свое письмо (18 октября 1848 года).

Осенью 1848 года Верди завершил также оперу, над которой работал все лето.

Сначала Верди обдумывал сюжет романа Гверрацци «Осада Флоренции». Его привлекал центральный образ романа — Ферруччо, герой ренессансной Италии, восставший против тирании дома Медичи. «Ферруччо — образ гигантский, один из самых великих мучеников за свободу Италии, — пишет он в письме к Пиаве, — „Осада Флоренции“ Гверрацци могла бы подсказать тебе значительные сцены, но я хотел бы, чтобы ты придерживался истории» (22 июля 1848 года). Однако остановился Верди на другом историческом сюжете, который предложил ему Каммарано, — «Битве при Леньяно». Сюжет из исторического прошлого итальянского народа, перекликающийся с современностью, захватил Верди.

Историческая основа «Битвы при Леньяно» — борьба и первая победа Италии над германскими завоевателями. В сражении при Леньяно войска объединенных ломбардских городов одержали победу над армией неоднократно вторгавшегося в страну германского императора Фридриха Барбароссы; эта победа положила начало борьбе ломбардцев за объединение.

Тема героической борьбы переплетается в опере с личной драмой. Арриго, которого считают давно погибшим его друг Роландо и возлюбленная Лида, возвращается после долгих лет плена. За эти годы Лида вышла замуж за Роландо. Арриго не может простить измены своей возлюбленной. Оба глубоко несчастны. В ночь перед битвой Лида приходит к Арриго, чтобы проститься с ним и расстаться навеки. Но заставший их вдвоем Роландо не верит, что Лида не нарушила супружеской верности. Роландо мог бы убить Арриго, который не хочет сопротивляться, но месть его страшнее: он уходит, заперев дверь Арриго, чтобы тот не мог принять участия в битве. Пусть позор покроет голову рыцаря, который клялся победить или умереть. С криком «Да здравствует Италия!» Арриго, рискуя жизнью, бросается с балкона и присоединяется к ломбардским войскам.

Войска Барбароссы потерпели поражение. Тяжело раненный в битве при Леньяно, Арриго перед смертью кля-

нется Роландо, что Лида невинна. Доверие к жене восстановлено. Арриго умирает, целуя ломбардское знамя.

Составленное Каммарано либретто с ясными сюжетными линиями, с разнообразно, удачно построенными сценами Верди в целом одобрил. Но для большей драматической яркости, динамичности он многое сам перепланировал и подсказал либреттисту ряд ситуаций, обращая особое внимание на развитие наиболее драматургически ответственных моментов. В письмах к Каммарано Верди подробно излагает план финальной сцены смерти Арриго: «Вначале, в действии перед храмом Sant Ambroggio, я бы хотел соединить вместе две или три разные кантилены: хотел бы, например, чтобы священники внутри храма и народ снаружи имели бы свой размер, а у Лиды было бы *cantabile* в другом размере. (...) Помните, что это место должно быть впечатляющим» (24 сентября 1848 года). «Так как мне кажется, что женская партия по значению своему уступает двум другим, я желал бы, чтобы вы после хора смерти прибавили большой взволнованный речитатив, в котором выразились бы и любовь, и отчаяние при мысли, что Арриго ждет неминуемая смерть (...), пусть неожиданно появится муж, и пусть будет хорошее патетическое дуэтино» (23 ноября 1848 года).

Большое внимание уделял Верди также драматической сцене между Арриго и обвиняющим его Роландо в конце второго действия.

«Битва при Леньяно» написана с волнующей искренностью и горячностью. Это последняя из историко-героических опер Верди 40-х годов. Так откровенно призыв к революционному восстанию не звучал еще ни в одной из опер Верди. По характеру драматургии «Битва при Леньяно» примыкает к таким операм, как «Ломбардцы», «Аттила», отчасти «Эрнани». Вместе с тем по музыке она зрелее их; ритмы в ней свободнее, мелодии богаче, непринужденнее. В «Битве при Леньяно» есть и прекрасные оркестровые эпизоды. Прежде всего — импозантная увертюра, одна из лучших оперных увертюр Верди. Она основана на развитии мужественной маршеобразной темы патриотического хора:

Allegro marziale



В центре увертюры — *Andante*, в котором звучит тема любви Арриго и Лиды:

Весьма значительна в «Битве при Леньяно» роль массовых сцен — великолепных, мужественных и динамичных хоров. Героическим подъемом проникнута первая сцена оперы с победным ликующим хором «Viva Italia!» («Да здравствует Италия!»). Тема этого хора не раз появляется в опере, она использована в качестве основной темы и в увертюре. Совершенно иной — настороженно-заговорщический характер имеет хор в основанной на контрастах сцене в сенате Комо (второе действие): коварной настороженности тайных союзников Барбароссы противопоставлена пылкая смелость Арриго и Роландо, призывающих к объединению в борьбе против врага.

Сильное впечатление оставляют величественно-мрачные унисоны хоровой клятвы рыцарей, собравшихся ночью в подземелье миланского собора для посвящения Арриго в дружину «рыцарей смерти» (третье действие)*:

Andante sostenuto

21 *solito voce*

Хор

Fra que - ste den - se

Орк.

* Перевод текста: «Здесь, в глубоком мраке, среди жуткого безмолвия гробниц».

te - ne - bre, fra il

ppp

mu - to orror dí que - sti con sei a vel - li

ppp

Суровая романтика этой сцены перекликается с знаменитой сценой заговора в «Эрнани».

Замечательна и по музыкальным достоинствам, и по драматургии сцена в начале финала, которой Верди придавал столь важное значение: хор народа, с волнением ожидающего исхода сражения, и доносящееся из церкви пение контрастно соединяются со скорбной мелодией Лиды, оплакивающей возлюбленного. В сочетании этих противоположных образов и во всем дальнейшем развитии финала Верди проявил большое музыкально-драматическое мастерство.

Нужно признать, что в «Битве при Леньяно», как и в большинстве других опер 40-х годов, Верди не дает глубокого раскрытия х а р а к т е р о в. Его внимание сосредоточено на обрисовке драматических ситуаций. В этих целях использованы в опере и лейтмотивы; это те же мотивы-напоминания, что и в «Эрнани». Когда мрачные предчувствия овладевают Лидой (первое действие), в оркестре слышны отголоски похоронного марша; они прозвучат и в финале оперы в момент появления умирающего Арриго.

Тема «Viva Italia!» звучит в оркестре (второе действие), когда в зал сената входят миланские послы.

Отмечая драматические достоинства оперы, А. А. Альшванг в статье, посвященной ей, пишет: «„Битва при Леньяно“ обладает крепкими, рассчитанными пропорциями в соединении с горячностью сильных чувств и широким применением массовых музыкальных жанров. Для Италии того времени к этим жанрам должна быть причислена и категория оперных арий, романсов и ансамблей, по существу чрезвычайно близких народным итальянским напевам»⁶. Так охарактеризовать можно не только «Битву при Леньяно», но и большинство опер Верди, созданных в те годы.

«Битва при Леньяно» не свободна и от внешних эффектов, свойственных творчеству Верди той поры. Арии, расцвеченные украшениями *bel canto*, недостаточно способствуют раскрытию характеров; действие основано скорее не на развитии драмы, а на сопоставлении поражающих ситуаций.

В то же время мелодика этой оперы порой предвосхищает более зрелые оперы Верди. В страстной скорби Лиды (дуэт с Арриго в первом действии) слышатся интонации Джильды (ее партия в заключительном квартете «Риголетто»). Горестные возгласы Лиды в финале напоминают тему любви Виолетты. В арии Барбароссы (второе действие) есть общие черты с партией Родольфо (заключительный квинтет финала первого действия «Луизы Миллер»). Впрочем, в приведенных примерах мы видим не столько прямое сходство, сколько использование в сходных ситуациях однотипных фактурных, ритмических и интонационных оборотов. Например, и в арии мести Барбароссы, и в угрозе Родольфо открыть тайну отца общее — остигатное сопровождение в басу, приглушенная звучность, хроматика. Даже в самых ранних операх Верди маршеобразными ритмами характеризовались героические эпизоды. С ритмом похоронного марша у Верди часто связаны мрачные предчувствия, идея рока, тяготеющее проклятие («Эрнани», «Макбет», «Битва при Леньяно»). Из этих ассоциаций определенного типа музыкальных образов с теми или иными душевными состояниями или драматическими ситуациями откристаллизовались, как уже сказано, и те типы лейтмотивов, которые применял в своих операх Верди.

«Битвой при Леньяно» завершается цикл ранних героических опер Верди.

Закончив ее, Верди едет в Рим, чтобы руководить поста-



Клави́р оперы «Битва при Леньяно»

Титульный лист первого издания

новой оперы. Премьера состоялась 27 января 1849 года* в театре Argentina, за две недели до провозглашения республики в Риме, из которого вторично бежал испуганный надвигающейся революцией папа. В театре, украшенном национальными флагами, в присутствии приехавших в Рим Мадзини и Мамели, итальянцы с энтузиазмом встретили новое патриотическое создание Верди. Все последнее действие по требованию зала пришлось повторить.

Ни одна из опер Верди не шла в обстановке таких светлых надежд и ликования. Можно ли было ожидать,

* С наступлением реакции «Битва при Леньяно» была запрещена. Из письма Верди к Дж. Рикорди известно, что уже в 1850 году опера приобрела, очевидно под давлением цензуры, новое название — «Осада Гарлема» («Assiedo di Harlem»). В новой редакции оперы действие перенесено за пределы Италии, в Голландию, а Барбаросса превращен в герцога Альбу. Тем не менее, несмотря на внесенные изменения, постановка оперы состоялась лишь в 1861 году, то есть через два года после присоединения Ломбардо-Венецианской области к Пьемонту.

что не пройдет и полугодя, как в залитом кровью Риме возродится инквизиция и папа будет полновластным владыкой?

Торжество революции было кратковременным. Вступивший вновь под давлением мадзинистов в войну против Австрии, Карл Альберт тотчас же потерпел поражение (23 марта) и отрекся от престола в пользу сына — Виктора Эммануила. Это было началом поражения революции, которому содействовала воцарившаяся по всей Европе реакция. Пию IX удалось сыграть здесь немаловажную роль. Чтобы раздавить Римскую республику, он обратился за помощью к католическим державам.

Луи Наполеон, опасавшийся чрезмерного усиления в Италии власти Австрии, послал войска на помощь папе.

Вначале войскам Гарибальди удалось отбросить неприятеля. Но французский генерал Удино получил значительные подкрепления: героическое сопротивление гарибальдийцев было сломлено. Гарибальди был арестован и выслан из Италии. Пий IX, восстановленный в своих правах, возвратился. Во всей Италии восторжествовала реакция.

Пий IX вернулся в Рим, но народное доверие он потерял навсегда. «Но что было истинной и основной причиной всех последующих бед? — писал Орсини. — Римский двор! Он напоминал итальянцам об их минувшей славе, об их древних героических традициях. Он обещал им дать реформы и свободу, но в конце концов призвал солдат различных наций наводнить нашу землю, разрушить наши города, расстрелять нашу лучшую и благороднейшую молодежь и совершить такие зверства, каких Италия не видела со времени вторжения Карла VIII»⁷.

Через двенадцать дней после того, как французские войска заняли Рим, Верди писал своему другу Луккарди: «Тебе должно быть совершенно ясно, что катастрофа в Риме вызвала во мне тяжелые мысли (...). Не будем говорить о Риме! Какой в этом смысл! Сила все еще правит миром. Справедливость?.. Что может она против штыков!! Мы можем только оплакивать наши потери и проклинать виновников стольких несчастий» (14 июля 1849 года). Глубокая горечь слышна и в словах его письма к Каркано, написанного год спустя, в обстановке прочно воцарившейся реакции: «Мой Каркано! Прошлое позабыть невозможно. Будущее?.. Не знаю, каким оно будет» (17 июня 1850 года).

«Луиза Миллер». «Стиффелио»

Еще во время работы над «Битвой при Леньяно» Верди писал в одном из писем к Каммарано: «Мне нужна драма короткая, очень увлекательная, с большим движением, насыщенная величайшим чувством, чтобы мне было легче положить ее на музыку» (23 сентября 1848 года).

Вернувшись в Париж после постановки «Битвы при Леньяно», Верди возобновил переписку с Каммарано, в сотрудничестве с которым он должен был сочинить оперу для неаполитанского театра San Carlo. И Верди, и его либреттист охотно вернулись бы к привлекавшей их обоим теме романа Гверрацци «Осада Флоренции»; Верди даже начал работать над планом оперы. Но цензура решительно запретила этот «несвоевременный» сюжет. Тогда Каммарано предложил Верди шиллеровскую пьесу «Коварство и любовь». Верди и раньше задумывался над темой этой социальной «мещанской» трагедии. Он принял предложение Каммарано и приступил к сочинению своей третьей шиллеровской оперы, которая получила название «Луиза Миллер» (первоначально «Элоиза Миллер»).

Основное содержание и драмы Шиллера, и оперы Верди — страдания и гибель отстаивающих свое право на счастье Луизы и Родольфо (в пьесе Шиллера — Фердинанда), которых разделяет непреодолимая преграда — различие их общественных положений.

В обработке Каммарано шиллеровский сюжет принял облик довольно обычной романтической мелодрамы. Социальные проблемы пьесы Шиллера сглажены. Это

понятно, так как в атмосфере реакции, воцарившейся в 1849 году в Италии после поражения революции, невозможно было рассчитывать, чтобы цензура пропустила либретто, разоблачающее беззакония сильных мира: в опере отсутствует развратный деспот — герцог (у Шиллера хотя и остающийся за сценой, но играющий значительную роль в драме); нет картин, обличающих роскошь придворной жизни. Образы отрицательных персонажей, с большой силой обрисованные Шиллером, в либретто утратили свою остроту. Яркий и своеобразный характер обольщенной герцогом мятущейся, страстной леди Мильфорд, которая становится соперницей Луизы, Каммарано заменил довольно бесцветным обликом благопристойной светской дамы; это молодая вдова Федерика, кузина Родольфо, на которой отец приказывает ему жениться. Эти вынужденные изменения Верди принял с большой неохотой: «Хотелось бы, — писал он, — чтобы фаворитка князя была дана в полном развитии ее характера, точно так, как она дана у Шиллера. Чем больше контраста будет между ней и Элоизой, тем лучше. И любовь Родольфо к Элоизе покажется благодаря этому контрасту еще прекраснее: но, в конце концов, я знаю, что нельзя делать то, что хочешь» (17 мая 1849 года). Утерял свою характерность и облик циничного и жестокого угнетателя президента Вальтера — отца Родольфо; резко противопоставленный в драме Шиллера благородному облику отца Луизы — старого музыканта Миллера, у Каммарано он приобрел налет мелодраматичной сентиментальности. Ближе всего из отрицательных героев к шиллеровским образам соучастник преступлений Вальтера, его секретарь, злобный и хитрый Вурм, который путем низких интриг добивается руки Луизы.

В оживленной переписке с Каммарано по поводу либретто «Луизы Миллер» композитор уделял большое внимание этому персонажу. Верди хотел, чтобы в характере Вурма были черты комедийности, которые должны усилить страшное впечатление от его сцены с Луизой во втором действии (Вурм вынуждает несчастную девушку написать адресованное к нему любовное письмо, которое должно служить Родольфо доказательством ее измены; лишь такой жертвой Луиза сможет смягчить гнев президента, приказавшего заключить ее отца в тюрьму). «Ужас и отчаяние Элоизы составят отличный контраст с адской холодностью Вурма. Мне кажется даже, что, если бы Вы наделили характер Вурма некоторой долей комизма, положение стало бы



Театр San Carlo в Неаполе

еще более ужасающим» (17 мая 1849 года). Здесь уже на первом месте не забота об эффектности драматической ситуации (как это было в большей части опер 40-х годов); Верди ставит перед собой новую задачу — создать характер живого человека, создать жизненно правдоподобную ситуацию, соединив, по примеру Шекспира, трагическое с комическим. Конечно, здесь еще композитору не удалось выполнить это так, как он хотел бы: в музыкальном воплощении Вурма немало довольно стандартных приемов из арсенала обычных характеристик оперных злодеев; но порой в обрисовке Вурма можно угадать отдаленного предшественника Яго.

В «Луизе Миллер» Верди впервые поставил перед собой задачу создать характеры, передать чувства не исключительных личностей, не героев, а обыкновенных людей. Это основное, что отделяет данную оперу от героических опер 40-х годов и дает основание отнести «Луизу Миллер» к началу второго периода творчества Верди. Точнее, пожалуй, было бы, следуя за Дж. Ронкалья, охарактеризовать ее как оперу переходного характера, ибо в музыкальном языке «Луизы Миллер» многое не выходит за пределы старых традиционных форм итальянской оперы: те же разграниченные каденциями арии, дуэты и хоры, те же несложные accompa-

нементы. Правда, в ритмах здесь больше гибкости и разнообразия, гармонии богаче, больше внимания к тембровым краскам. В «Луизе Миллер» проявляются черты стиля, отчетливо выявившиеся в лучших операх 50-х годов — «Риголетто», «Трубадуре» и в наиболее близкой к ней по характеру «Травиате». Но по художественной цельности, по яркости образов, по творческой зрелости «Луиза Миллер» бесспорно уступает им.

Обратившись к новой теме — психологической драме из жизни обыкновенных людей, Верди ищет и новые средства музыкального выражения. Повествуя об их жизни, Верди гораздо шире, чем прежде, прибегает к бытовым интонациям и ритмам. В хоре крестьян, которые, сочувствуя горю Луизы, пришли рассказать ей об аресте отца (второе действие), слышатся отзвуки итальянских народных песен с их характерными смещениями акцентов*:

22 Allegro moderato

Al vil - lag - gio dai cam - pi tor - nan - do del - la
 roc - cia pel ri - pi - do sai - le.

Родственна народной песне и легкая парящая мелодия арии Луизы, надеющейся в смерти обрести избавление от страданий (заключительная сцена последнего действия)**:

23 Andantino delicatissimo

La tomba e un let - to spar - so di
 fio - ri, in cui del giu - sto la spo - glia dor - me

* Перевод текста: «За деревней, у поля, с крутой горной тропинки».

** «Могилы — это ложе, покрытое цветами».

Эта новая для Верди легкая и изящная мелодия — прообраз прощания с жизнью Виолетты и отдаленная предвестница мелодии умирающей Аиды.

Простота бытовых мелодий в «Луизе Миллер» придает кантилене большую легкость; ритмы подвижнее и многообразнее, чем в других вердиевских операх 40-х годов. Через всю оперу проходит как основная художественная мысль порывистая, страстная и скорбная тема Луизы. Она говорит о стремлении к счастью, о душевных муках, о разбитых надеждах:



На развитии одной лишь этой темы основана прекрасная, мастерски инструментованная увертюра в форме сонатного allegro (в главной партии тема появляется в своем основном виде, в побочной партии — в мажорном варианте). На протяжении оперы эта тема многократно меняет облик; нередко звучат лишь отдельные ее интонации или ритмические контуры. Тема Луизы, ее варианты и отрывки появляются в наиболее значительные моменты действия.

Других лейтмотивов в точном смысле слова в «Луизе Миллер» нет. Однако есть музыкальные характеристики, не имеющие рельефности лейтмотивов, но связанные с определенными персонажами. Жесткие, колющие ритмы и интонации характеризуют Вурма, обороты и ритмы менузета — надменную и чопорную Федерику.

В «Луизе Миллер» возрастает по сравнению с ранними операми характерная выразительность ансамблевых сцен. Порой, чтобы ярче показать психологическое состояние героев, Верди объединяет разнородные ансамбли в одно целое: трагический дуэт Луизы и ее отца (первое действие) оттеняется изящным и беспечным хором охотников; в финале доносящаяся из церкви музыка служит контрастным фоном отчаянию Луизы.

В ансамблях, во взаимоотношениях действующих лиц прежде всего раскрываются их характеры. В дуэте Луизы и Вурма (второе действие) злобные, гротескно-жесткие интонации Вурма, контрастируя, подчеркивают трогательную кантилену Луизы.

Как и в других операх Верди, в «Луизе Миллер» лучшие ансамбли получились там, где напряженные драматические ситуации дали больше пищи творческому воображению композитора. В таких эпизодах Верди удалось придать каждому действующему лицу индивидуальный музыкальный облик.

В этом отношении показателен заключительный квинтет в первом действии, когда сельский праздник, гармонирующий своей идиллической атмосферой с кротким обликом Луизы, внезапно прерывается появлением президента и арестом старого отца Луизы.

Наивысшей драматической цельности и силы Верди достиг в финале оперы: смятение, отчаяние Луизы в сцене ее прощального письма сменяются неясными грезами о смерти («La tomba e un letto», см. пример 23), далее нежный и горестный дуэт Луизы и ее отца и наконец — трагическая развязка: доведенный до отчаяния мнимой изменой Луизы, Родольфо дает ей и пьет сам отравленный напиток.

Рука яркого художника-драматурга чувствуется в этом ансамбле — в страстных жалобах скрипок, в проникновенной мелодии сострадания Луизы, в горьких, резко ритмованных фразах Родольфо*:

25 Луиза

Pian - gi... pian-gi... pian-gi...

Родольфо *cresc.*

- don, Dio mi lascia in ab-ban - don, Dio mi la - scia, Dio mi

* Перевод текста:

Луиза. Плачь, плачь! И твои мученья будут не так ужасны.
Родольфо. Бог оставил меня!..

Ah! Ot - ter - ro che men su -
 lascia in ab - ban - don ah! Dio mi

- ne - sta di tuoi ma - li sia l'er -ror
 lascia in ab - ban - don,

Не уступает по силе убедительности и заключительный терцет (прощание умирающей Луизы), в котором широкие мелодические фразы, переходя от голоса к голосу, вырастают в единую прекрасную мелодию.

Ни при первой постановке (Неаполь, 8 декабря 1849 года), ни позднее «Луиза Миллер» не имела такого бурного успеха, как героические оперы 40-х годов. Впрочем, критика оценивала оперу положительно; отмечались новые черты в творчестве Верди, отход от преувеличенно грандиозного в сторону правдивого изображения характеров, большая гибкость и динамичность форм. Итальянская публика полюбила оперу. Об этом можно судить по письму поэта и композитора Арриго Бойто, написанному к одному из его французских друзей много лет спустя после появления «Луизы Миллер». Бойто признавался, что никогда не мог равнодушно слышать мелодию тенора «Quando la sera

placidi» (ария Родольфо во втором действии). «Ах, если бы Вы знали, какой отзвук, какой восторг пробуждает эта божественная кантилена в душе итальянца, особенно в душе того, кто пел ее в своей ранней юности! Если бы Вы только знали!»¹

После постановки «Луизы Миллер», в начале 1850 года, Верди вернулся в Буссето, где обосновался вместе с Джузеппиной Стреппони с осени 1849 года. Они поселились здесь в palazzo Orlandi — красивом доме, расположенном на главной улице города, наезжая в Сант-Агату, где нужно было произвести еще ряд усовершенствований.

Надо сказать, что первые годы возвращения в родной город доставили немало огорчений Верди и его жене. Их открытая совместная жизнь, тогда еще не оформленная браком*, была воспринята в маленьком городке как недопустимая вольность. Осуждали этот союз и родители Верди, с которыми у него произошли из-за этого серьезные размолвки. Вначале тень легла и на отношения композитора с А. Барецци. Но горячо любивший Верди Барецци вскоре оценил душевные качества Джузеппины и стал ее искренним другом.

Переписка композитора с Каммарано в 1850 году говорит об интенсивных поисках новой оперной тематики. Верди хочет написать оперу на сюжет испанской драмы Гутьереса «Трубадур». Он думает также об опере по пьесе старшего Дюма «Кин», возвращается и к мысли о шекспировском «Короле Лире».

В письме к Каммарано композитор излагает развернутый план либретто «Короля Лира». Сюжет «Лира» столь потрясающ, он так сложен, что, казалось бы, невозможно сделать из него оперу. «Однако, по внимательном рассмотрении, я думаю, что трудности, как они ни велики, не непреодолимы». Верди хочет, чтобы либретто «Лира» было необычного типа. Драмму «надо разработать в манере совершенно новой», «не считаясь с какими бы то ни было условностями» (23 февраля 1850 года). Однако, несмотря на большое тяготение к этому сюжету, Верди вскоре отказался от него. Он отклонил и предложение Джулио Каркано, который

* Бракосочетание Верди и Джузеппины Стреппони состоялось лишь в 1859 году.



Сальваторе Каммарано

хотел написать для него либретто по шекспировскому «Гамлету». «Значительные сюжеты требуют слишком много времени (...), — пишет Верди. — Если труден „Король Лир“, то „Гамлет“ еще того труднее» (17 июня 1850 года).

«Стиффелио», опера, над которой Верди работал в 1850 году, написана на сюжет необычный и мало подходящий для оперной сцены. Либретто составил Пиаве по забытой французской пьесе Сувестра и Буржуа. Основа ее — психологическая драма в оправе довольно наивного сюжета: обманутый муж, немецкий пастор, в результате ряда душевных коллизий приходит к решению простить раскаявшуюся жену. Что могло привлечь Верди в этом сюжете? По-видимому, прежде всего поиски необычных для оперы новых характеров, внимание к психологии действующих лиц, к душевному миру героев, усилившееся уже заметно в «Луизе Миллер».

По музыкальному языку да и по самому типу психологической драмы из жизни простых людей «Стиффелио» близок к «Луизе Миллер». Но оперу эту нельзя отнести к числу

удач композитора, хотя в ней есть немало нового и ценного, особенно в оркестровом письме, более богатом и выразительном, чем в «Луизе Миллер». Верди не смог преодолеть вялости в драматургии плохого либретто Пиаве, которое не дало композитору ни ярких характеров, ни захватывающих ситуаций. К тому же под давлением цензуры пришлось отказаться от наиболее богатой психологическими нюансами заключительной сцены в церкви, где Стиффелио, читая слова евангелия, прощает жену.

Постановка «Стиффелио» в Триесте 16 ноября 1850 года имела незначительный успех. Хотя пресса и отмечала справедливо богатство прекрасных мелодий и выразительный оркестр, приближающие «Стиффелио» к «Луизе Миллер», однако музыкальные достоинства оперы не могли победить ее драматургических дефектов. «Стиффелио» не удержался на сцене. Семь лет спустя Верди переработал оперу, использовав большую часть музыки «Стиффелио» и добавив совершенно новый финал. Опера получила новое название — «Арольдо». Либретто принадлежит перу того же Пиаве. Действие, первоначально относившееся к XIX веку, в новом варианте происходит в XII столетии(!). Скромное жилище немецкого пастора заменено феодальным замком; пастор превратился в рыцаря с романтическим именем Арольдо. Характеры в «Арольдо» получились, пожалуй, еще более отвлеченными и неубедительными, чем в «Стиффелио».

Возвратившийся из крестового похода Арольдо узнает, что в его отсутствие ему изменила его жена Мина. После ряда невероятных и в либретто маловразумительных событий Арольдо, поборов жажду мщенья, отказывается от Мины и удаляется в пустыню. Но благодаря случайному стечению обстоятельств Мина попадает на тот же остров. Арольдо прощает раскаявшуюся жену. Таким образом, психологическая драма, составлявшая основу «Стиффелио», осталась неизменной и в «Арольдо». Но либретто «Арольдо» оказалось еще менее удачным, чем либретто «Стиффелио».

Наивный сюжет и весьма существенные дефекты драматургии помешали и «Стиффелио», и «Арольдо» стать полноценными репертуарными операми. Но эпизоды превосходного драматически выразительного оркестрового письма и некоторые вокально-декламационные моменты достигают в «Стиффелио» и еще более в «Арольдо» драматической силы поздних зрелых творений Верди.

К лучшим страницам, без изменений перешедшим из «Стиффелио» в «Арольдо», относится оркестровое Largo в начале второго действия. Этот симфонический эпизод предваряет сцену на кладбище («Стиффелио») или в склепе замка («Арольдо»), куда пришла ночью погруженная в тяжелое раздумье героиня оперы. Полифоническая форма этого эпизода построена на единой, упорно повторяющейся фразе, сумрачно-сосредоточенной, как навязчивая мысль: «Memento mori». Это Largo может быть поставлено рядом с такими шедеврами драматического письма Верди, как сцена-хорал у гробницы Карла V в «Доне Карлосе» или вступление к сцене суда в «Аиде». В заключительной сцене «Арольдо» выражена поэтическая идея: победа всепрощающей любви.

Уединенный остров, где живет отшельник Арольдо. Вечереет. Пастухи и крестьяне возвращаются с работы. Их песни вызывают мучительное волнение в душе Арольдо. Светлая пастораль сменяется картиной надвигающейся грозы. Эта эффектная музыкальная живопись близка по выразительным средствам к сцене грозы в «Риголетто». Буря выбрасывает на берег потерпевших крушение путешественников: Мину и ее старика отца, который, убив на поединке соблазнителя дочери, осужден за это на изгнание. Они ищут пристанища у кельи отшельника. В заключительном ансамбле драматические коллизии приходят к разрешению: в горестном диалоге странников мелодический речитатив Мины тонко оттеняется оркестром*:

26 *Allegro moderato*

Po - ve - ro pa - dre mi - o, per-do-na a

que - sta dis - gra - sia - ta don - na, ohe

* Перевод текста: «Бедный отец, прости несчастную, которая следует за тобой, покинув место, где она была так наказана».

te se - qui fug - gen - te da

luc - chi ove pu - ni - ta,

Не уступает по экспрессии и мольба старца о дочери, и заключительный ансамбль примирения, его созерцательно-просветленные гармонии и широкий разлив мелодии.

В «Арольдо» больше музыкальных достоинств, чем в «Стиффелио», но больше и стилистических неровностей. Черты «переходности», появившиеся в «Стиффелио», еще заметнее в «Арольдо», отделенном от своего первоначального варианта таким плодотворным в творчестве Верди периодом, когда появились на свет его лучшие оперы 50-х годов — «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата».

Народная музыка

Говоря об оперном творчестве Верди и в особенности о его операх 50-х годов, необходимо сказать несколько слов об итальянской народной песне и о ее связях с итальянской оперой.

Исконная органическая связь народной песни с творчеством композиторов существовала в Италии до возникновения оперы. Народными ариеттами и мелодиями богата вокальная полифония XV и XVI веков. С развитием же гомофонной музыки, с расцветом оперы и вокального искусства эта связь крепла. Итальянская народная песня всегда влияла на развитие национального музыкального искусства; «Кариссими, Кавалли, Скарлатти, Перголезе, Паизиелло, Россини, Беллини, Верди и некоторые из современных композиторов часто находили и воспроизводили ее интонации, утверждая в своей стране, которую принято считать родиной музыки, постоянную связь между искусством народа и искусством итальянских мастеров»¹. В свою очередь, и итальянская народная песня в течение XVII и XVIII веков приобретала новые черты; под воздействием оперы создавались народные песни, далекие от старых традиций.

На развитие итальянской народной музыки наложила печать необычайная музыкальная одаренность народа. Стендаль говорил: «У пятидесяти ладзарони больше подлинной любви к этому искусству [музыке], чем у всей публики, восторгающейся по воскресеньям в Консерватории на улице Бержер»². Исключительная музыкальность итальянцев не-

изменно вызывала изумление иностранных путешественников. Еще в XVIII веке Чарльз Бёрни во время поездки по Италии восхищался игрой и пением бродячих итальянских музыкантов. Бёрни уделяет немалое место их искусству в своих живых и содержательных путевых заметках.

«Бродячие музыканты,〈...〉 певцы баллад и скрипачи, — пишет Бёрни, — выступают в Турине с концертами. Оркестр такого рода пришел в Hôtel „La Voppe Femme“*, он состоял из двух голосов, двух скрипок, гитары и виолончели〈...〉. Две девушки-певицы совершенно чисто пели дуэты под аккомпанемент всего оркестра. Те же самые люди вечером выступали на подмостках〈...〉. С другой стороны площади, на других подмостках, мужчина и женщина пели венецианские песни на два голоса, весьма приятно аккомпанируя себе на цимбалах.〈...〉 Бродячие певцы в Милане поют на улицах дуэты, иногда в сопровождении инструментов, иногда без них, но всегда твердо в исполнении своих партий»³. Бёрни особенно выделяет венецианских бродячих музыкантов; «песни gondolieri, или лодочников〈...〉 настолько знамениты, что все не лишенные вкуса собиратели музыкальных произведений всегда ими хорошо снабжены.〈...〉 Первая музыка, которую я здесь услышал на улице сразу же по приезде, была исполнена бродячим оркестром из двух скрипок, виолончели и голоса; хотя на них обращали здесь внимание не больше, чем в Англии на разносчиков угля или продавщиц устриц, они играли так хорошо, что в любой другой европейской стране не только привлекли бы внимание, но и справедливо вызвали бы заслуженные аплодисменты. Обе скрипки весьма чисто исполняли трудные пассажи, виолончель звучала хорошо, а женский голос красивого тембра обнаружил ряд достоинств, свойственных хорошему певцу: диапазон, вибрацию и подвижность. 〈...〉 Я слушал на Пьяцца ди Сан Марко многочисленных бродячих музыкантов, иногда в виде оркестров, аккомпанирующих одному или двум голосам, иногда в виде только голоса с гитарой, а иногда в виде двух или трех гитар вместе. Не приходится удивляться тому, что здесь обычно не обращают никакого внимания на уличную музыку: народ почти оглушен ею на каждом углу... в полночь... каналы забиты гондолами, а площадь Сан Марко — публикой; заполнены людьми также все берега каналов, и музыка звучит всюду. Если идут рука об руку двое простолудинов, они

* Гостиницу «Добрая женщина» (франц.).

всегда поют, и кажется, что разговаривают они песней; то же самое происходит в каждой группе на воде в гондоле; простой мелодии, не сопровождаемой вторым голосом, в этом городе не услышать: большинство песен на улицах поется дуэтом»⁴.

О прекрасном ансамблевом исполнении на скрипках и гитарах итальянских нищих писали и русские путешественники XIX века.

Острую музыкальную восприимчивость и высокую исполнительскую одаренность итальянцев отмечает Ипполит Тэн (приблизительно через сто лет после поездки в Италию Бёрни). В неаполитанском театре San Carlo давался вердиевский «Трубадур»; присутствовавший в театре И. Тэн дает красочную зарисовку итальянской оперной аудитории: «При малейшей сомнительной ноте свистки, писк, петушиное пенье, всевозможный шум; потом, мгновение спустя, если конец арии сошел хорошо — оглушительные аплодисменты. Несколько человек в партере напевали вполголоса арии и даже оркестровые партии — и очень верно. У дверей то же проделывало простонародье. (...) Эти люди в самом деле музыканты; они понимают все оттенки, верную передачу и ошибку в музыке, как мы в Париже понимаем тонкости юмора и шуток»⁵.

Широкие слои итальянского народа составляли не только значительную часть оперной аудитории, но постоянно принимали участие и в исполнении опер. Из среды городской бедноты набирались хоры для приезжавших в город оперных трупп, антрепренеры которых не имели возможности содержать постоянный штат хористов. Таким образом, в исполнении оперы мог участвовать любой из местных горожан, наделенный голосом и верным слухом.

Об этом пишет и И. Тэн. По его словам, для хористов и хористок, как правило, «их занятия в театре (...) только побочный заработок, живут же они чем-нибудь другим. Какой-нибудь рабочий-каменщик, например, по вечерам превращается в мушкетера или друида и является на репетицию в своих рабочих штанах, с белыми пятнами на коленях»⁶.

Понятно, что столь высокая музыкальная одаренность народа, такое слияние в опере слушателей с исполнителями не могли не содействовать внедрению в массы оперного искусства, которое, естественно, воздействовало и на облик народной музыки, стирая подчас грани между композиторской музыкой и народной песней. Все, что публика и испол-

нителю выносятся из оперного театра, все это напеваётся, насвистывается, исполняется уличными музыкантами, певцами, шарманками, быстро врастает в быт, и не всегда можно установить — стала ли народной авторская песня или же в оперу вошла народная мелодия.

Характерный пример такого слияния авторского и народного творчества — неаполитанские диалектные песни, появляющиеся на свет в дни традиционного неаполитанского праздника песни — Пьедигротта. Этот праздник становится проверкой популярности той или иной сочинённой для него песни. Брошенная в толпу в дни Пьедигротта песня, если она находит доступ к душе народа, переходит из уст в уста и звучит на улицах Неаполя на правах народной музыки. Интересно, что слава многих из этих песен определилась прежде всего их стихотворной основой. Так, широко известная песня «Te voglio bene assai», которую принято считать первой диалектной авторской песней, прославил имя Рафаэле Сакко, сочинившего её в 1835 году для праздника Пьедигротта. Относительно же автора музыки существует лишь предположение, что сочинил её Доницетти.

Среди неаполитанских поэтов-песенников есть профессиональные литераторы, журналисты и общественные деятели, как Сальваторе ди Джакомо, автор столь любимой неаполитанцами песни «A mare chiare» (музыка Ф. Гости), Фердинандо Руссо, в сотрудничестве с композитором В. Валенте создавший поэтически-музыкальные портреты-пародии, так называемые «Macchietta»; ему принадлежит также ряд диалектных песен, среди них «Mamma mia» (музыка Э. Нутиле), вошедшая в репертуар таких прославленных певцов, как Титта Руффо и Карузо.

Есть среди неаполитанских поэтов и композиторов-песенников и такие самородки, вышедшие из народных масс, как Джузеппе Капальдо, который, прежде чем стать известным поэтом, был официантом в кафе. Многие из своих песен Капальдо сам положил на музыку. Учеником слесаря был знаменитый Сальваторе Гамбадрелла, популярнейший автор музыки многих неаполитанских песен. Мелким почтовым служащим был и последний знаменитый представитель диалектной неаполитанской песни, поэт и композитор Э. А. Марио, автор облетевшей весь мир «Santa Lucia».

В сборниках итальянских народных песен нередко встречаются не только популярные мелодии из опер XVII и XVIII веков, но и ряд мелодий Беллини и Россини, с другими словами и ритмически изменённые.

Часто в песни проникают отдельные цитаты из оперных мелодий. Так, итальянские фольклористы считают, что в основе песни «Santa Lucia» лежит фраза из оперы Доницетти «Лукреция Борджа»; мотив неаполитанской песенки «Carulina» возник из интродукции к «Капулетти и Монтекки» Беллини; заключительные обороты в песне «Te voglio bene assai» чрезвычайно близки к фразе «Cari luoghi vi ritrovai» из романса Родольфо в беллиниевской «Сомнамбуле». Примечательно, что по поводу происхождения некоторых песен высказывались различные мнения. Так, например, установлено, что сицилийская народная песня «Fenesta che lucive», источниками которой считали несколько измененную мелодию знаменитой «Молитвы» из «Моисея» Россини и фразу из финальной сцены Амины в «Сомнамбуле» Беллини, имеет чисто народное происхождение⁷. Приведем мелодию этой песни:

27 *Andantino* „Fenesta che lucive“

The musical score for 'Fenesta che lucive' is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo marking is 'Andantino'. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The second and third staves continue the melodic line, showing various phrasing slurs and dynamic markings.

Нетрудно убедиться в интонационной общности мелодий, сопоставив эту песню с «Молитвой» из «Моисея» Россини:

28 *Andante*

The musical score for 'Molita' from 'Mosese' is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo marking is 'Andante'. The melody is slower and more spacious than the previous piece, featuring a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes: 'Del tuo stel-la - to so - glió, si - gnor, ti vol - gi a no - i pie -'. The second staff continues the melody with similar phrasing and dynamic markings.

Приведем также несколько тактов из финальной сцены — арии Амины:

29a *Andante cantabile*

Амина

Ах, как cre-dea ti - rar - ti - sí
Ах, как ко-блек ты ско - ро, дво-

pre - sto e - stin - to, o fio - re,
-то - чек лю-би-мый, но - счь - стий

29б *Эльвино*

Амина

Riù non reg-go a tan - to... duo - lo Слемя
Слу-шать боль-ше нет уж си - лы. Ты

gior - no, che un gior - no sol di - rò
дочь, лезь о - дин ты толь - ко двоел

Такое интонационное родство и даже сходство отдельных оборотов с народной песней часто можно встретить и в музыке Верди. Хороший пример — народная итальянская колыбельная, близкая по мелодическим абрисам к заключительному разделу арии Аиды («Боги мои, я вас молю»)⁸:

30 *Tranquillo sotto voce* „Fa la nana, bambin“

Легко представить себе, что такое внедрение народнопесенных оборотов и попевок в мелодии оперных арий могло происходить и без сознательного заимствования, настолько органично они входят в музыкальную ткань кантилены. И самые споры о происхождении этих мелодий, вне зависимости от того, следует ли их считать авторскими или заимствованными у народа, служат одним из доказательств близости мелодического языка Россини, Беллини, Доницетти и Верди к народной песне.

В сборники народных песен попадает также немало песен, сочиненных композиторами в народном стиле. Такова, например, весьма популярная в начале XIX века баркарولا «La biondina in gondoletta», использованная Ф. Ли-

стом в одной из пьес его фортепианного цикла «Венеция и Неаполь» («Годы странствий. Италия»). Эта песня была настолько широко распространена, что ее можно встретить во многих рукописных сборниках в русских архивах того времени, в различных вариантах — для голоса соло, для вокальных ансамблей и в переложениях для гитары.

Народные итальянские песни, тесно соприкасаясь с оперной мелодикой, обычно лишены характерного для итальянской оперы обилия мелизмов. Красота мелодических линий простой плавной кантилены в них подчеркивается изяществом ритмического рисунка с типичными (в особенности для ломбардской песни) метрическими смещениями сильных долей, часто встречающимся чередованием триолей и пунктирного ритма.

В современных итальянских песнях преобладает диатоника — мажор и минор, почти без древних ладов, хотя для песен Сицилии и Неаполя характерны элементы фригийского лада — наличие пониженных второй и шестой ступеней, чередование натурального и гармонического мажора. Эти песни, с их ясной квадратной структурой, с простым, преимущественно трехдольным метром (особенно в танцевальных напевах), с мягким, столь любимым итальянцами изложением мелодии терциями и секстами, с обилием плавных задержаний, сопровождаются нередко гитарой*. Гармонии их обычно не сложны (по большей части — чередование тоники и доминанты), но пластически ясные мелодии их чрезвычайно экспрессивны. Бедность гармонического сопровождения часто не ощущается, ибо сама мелодия вбирает в себя выразительные возможности лада**.

* Напомним, что итальянских композиторов нередко упрекали в «гитарности» сопровождения их опер. «Большой гитарой» Вагнер пренебрежительно называл оркестр Доницетти.

** Верные наблюдения о некоторых особенностях ладовой выразительности итальянской народной песни и мелодики Верди делает Р. Шавердян в упомянутой выше статье: «Одна из выразительных особенностей мелодики Верди — своеобразное использование динамических средств лада, основанное на многогранном обыгрывании неустойчивых доминантных звучаний. (...) Именно из фольклора заимствует Верди обороты с многогранно и динамично интонируемым звуком седьмой ступени мажорного лада. Знакомясь с образцами итальянского народного творчества, мы постоянно находим построения, в которых акцентируемый вводный тон не получает разрешения в тонику, а включается в нисходящее мелодическое движение. Особое своеобразие подобным построениям часто придает нисходящая интонация тритона, взятая скачком от седьмой ступени к четвертой либо возникающая в ходе поступенного движения»⁹.

Приведем в качестве примеров несколько ломбардских мелодий. Мечтательно-светлая устремленность лирической любовной песни подчеркивается выразительностью секстовых интонаций, мягким «опеванием» пятой ступени:



Характерные для ломбардской народной музыки смещения акцентов наблюдаются и в приведенной лирической песне, и в темпераментно-оживленной «La bella veneziana», с ее смелыми мелодическими бросками, выявляющими доминантовую сферу лада:



Иные, грациозные и легкие линии поступенного движения отвечают наивно-беспечному характеру песенки «La pastorella»:



На этот же, несколько измененный, мотив есть песня римской деревни «Che fai bella fanciulla».

Характерное для итальянских песен изложение мелодии параллельными терциями и секстами — в меланхолической любовной песне Абруццы:



Чтобы нагляднее показать общность музыкального языка этих песен с оперным стилем итальянских композиторов, сопоставим их с образцами оперного письма Беллини и Доницетти. Плавное движение голосов параллельными терциями в хоровом рефрене и в дублирующем его оркестре «Casta diva» (ария Нормы в одноименной опере Беллини), выразительные задержания в этой мягко колышущейся мелодии так близки к лирическим жалобам на разлуку с милой (см. пример 34), что обе эти мелодии могли бы сойти за создание одного автора:

35 *Andante sostenuto*

Орк.

Не менее очевидна близость к итальянской народной песне и в таких мелодиях, как, например, каватина героини в первом акте оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур»:

36 *Moderato*

Quando rapito in es-ta-si del più consente ar-
В сладостный час сви-да-нья, ос-ля на уст го-
do-re, ool fa-vel-lar del eo-re
ра-чк слы-шу о-го при-зна-нья...

rall.

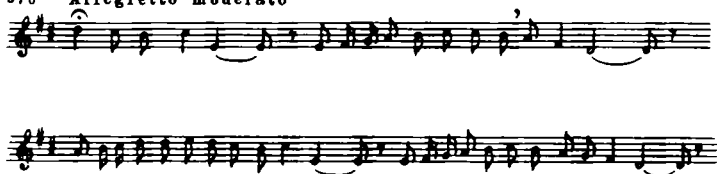
mi giu-ra eter-na fe-e-ter-na fe.
и вер-но-сти о-бет, свя-той о-бет.

Интонационно и ритмически эта грациозная мелодия сродни приведенной выше «La bella veneziana» (см. пример 32). Здесь те же ритмически выделенные вторые в трехдольном метре доли, те же опорные звуки пятой, шестой и седьмой ступеней.

О глубоких коренных связях итальянской народной песни и музыки итальянских композиторов пишет современный итальянский музыкальный писатель Массимо Мила: «Не раз говорилось, что итальянская опера начала XIX века — Россини, Беллини, Доницетти — как бы заменила народное пение, а во многих случаях (что можно подтвердить документально) родилась непосредственно из народных истоков»¹⁰. Сходный процесс, по наблюдениям М. Мила, продолжается и в современной Италии: «„Боге-му“ Пуччини нельзя назвать произведением, родившимся на почве народной песни, но сама эта опера послужила образцом, источником для множества песен города, нового „народного“ пения, по существу весьма далекого от высокой простоты старинной крестьянской песни»¹¹.

Однако в Италии, особенно в глубине полуострова, наряду с широко распространенными в деревенском и городском быту песнями нового склада есть и старинные народные песни; это не только лирические, но и эпически-повествовательные песни, где голоса часто отвечают один другому, как это было в древних пастушеских напевах, от которых они, по-видимому, и ведут свое начало. Диатонические мелодии старинных итальянских песен (здесь чаще можно встретить древние лады) ритмически свободны и нередко имеют речитативный характер. В качестве примеров такого типа мелодий приведем трудовую крестьянскую песню Романьи, тосканский *stornello* и трудовую рыбацкую песню Абруццы:

37* *Lamentoso* Трудовая крестьянская песня Романьи


 37. Lento. Lamentoso e lunghe le represe
 Трудовая рыбацкая песня Абриццы


В современной тосканской деревне до сих пор можно услышать своеобразные песни, происхождением своим связанные со старинными музыкально-драматическими представлениями «Maggio».

Эти ритмически свободные песни имеют речитативно-импровизационный характер. Приведем мелодию исторической песни такого рода, записанную в 1929 году гитаристом Мески в провинции Лукка с голоса старой крестьянки:



Ne - gli an - ni che da Guel - fie Ghi - bel - li - ni



re - pub - bli - ca a quel tem - pi co - stu - ma -



- va, bat - te a noi Cor - ta - no - si gli A - re - ti - ni,



spe - cie d'o - gni par - ti - to guer - reg - gia - va.

Не менее интересна другая запись «Maggio», сделанная в 1923 году Дж. Ронкалья:

39 *Moderato* „Il Maggio“

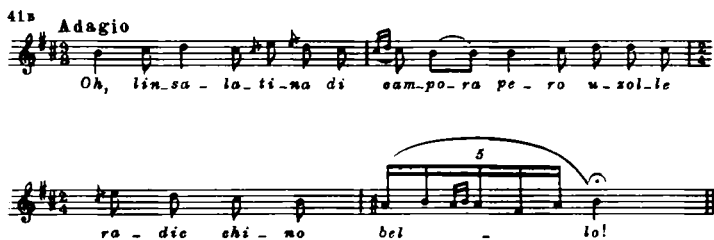
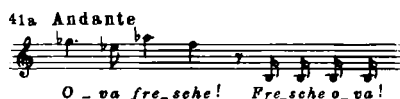
Sem-pre fe - ci al mon-do o - no - re,
 Dio di guer - ra son chi - a - ma - to
 il fla - gel - lo in di - spi - e -
 - ta - to e diè mor - te al con - dut.to.re.

Один из лучших видов сохранившейся старой тосканской песни речитативно-импровизационного склада, как отмечает автор труда о тосканской народной музыке А. Бонаккорси¹², — весьма свободная по форме «La Rondinella» («Ласточка»). Приведем пример этой лирической любовной песни, исполняемой с некоторыми вариантами в деревнях Северной Тосканы:

40 „Ласточка“ (Тоскана)

O ron-di-nel-la she va - i per lo ma -
 - re ti ri - lu - ce le pen - ne quan - do
 vo - li. Dam-mi u - na pen - na del - le tue bel -
 - l'a - le vo' scri - ve - re u - na let - te - ra al mi'a - mo -
 - re E quan - do l'a - vro scri - ta e fat - ta bel - la
 ti ren - di - ro la pen - na o ron - di - nel - la.

Бонаккорси приводит также любопытные примеры тосканского фольклора — голоса разносчиков, зазывающих покупателей на улицах Флоренции:



Мелодический речитатив переходит здесь в скороговорку.

Интересные записи старинных итальянских напевов сделал Г. Берлиоз, посетивший Италию в 1831 году. Ночью в горной глуши Абруццы Берлиоз слышал весьма необычную серенаду горца-жениха, который вызывал на свидание свою невесту. Он импровизировал различные слова на одну несложную речитативную попевку. Пение сопровождал своеобразный ансамбль: огромная мандолина, волынка и стимбало — небольшой металлический инструмент типа треугольника. Эта попевка, по наблюдению Берлиоза, была чрезвычайно распространена в диких горах Абруццы. На этой же попевке его обычно приветствовал при встрече знакомый нищий-бродяга*:



* Перевод текста: «Добрый день, добрый день, добрый день, сеньор, как поживаете?»



Эту попевку Берлиоз использовал в своей опере «Бенвенуто Челлини». Берлиоз отмечает, что удвоение последней гласной, подчеркнутое знаком >, «является результатом горлового толчка, подобного рыданию, эффект которого чрезвычайно своеобразен»¹³. Таким образом, выразительность опорного интервала малой секунды подчеркивается особой «инструментовкой» голоса.

Берлиоз сделал также записи инструментальных наигрышей на древних деревянных духовых инструментах — пифферо, которые он слышал в Абруцце и в Риме, куда целый оркестр пифферариев спускался с гор, чтобы играть на празднике перед изображением мадонны. Берлиоз ввел эти импровизационные напевы в свою «Серенаду мадонне на тему римского пифферария». Приведем один из этих наигрышей:



Об искусстве народных импровизаторов рассказывает и русский писатель М. П. Бибиков, записавший слова песни-импровизации на тему о борьбе итальянских патриотов против австрийских угнетателей. Бибиков говорит, что народные импровизаторы по большей части гитаристы, «которые ночью расхаживают по улицам, поют речитативом все, что бог на душу пошлет, и аккомпанируют себе аккордами»¹⁴.

В Италии часто встречаются песни-импровизации на слова любимых народом поэтов Данте и Тассо. «Венецианская ночь» Козлова, вызвавшая к жизни прекрасный романс Глинки, — дань русского поэта впечатлениям от импровизации гондольера на слова Тассо:

И вдали напев Торквата
Гармонических октав.

Жан-Жак Руссо во время пребывания в Италии записал венецианский и флорентийский напевы на слова Тассо; эти мелодии по своему речитативному складу близки к показанным выше старинным песням. Приводим отрывок из флорентийского напева на слова из «Освобожденного Иерусалима» Тассо¹⁵:

44

Per tan-te stra-de si ra-ggi-ra e tan-te
 il sor-rí-dor che in sua bal-la la por-ta che al
 fin da gli oc-chi al-trui pur si di-lo-gu-a

Такого же рода речитативную мелодию-диалог на слова из «Освобожденного Иерусалима» Тассо Лист слышал у венецианских гондольеров; он использовал ее в своей симфонической поэме «Тассо»:

45 Adagio mesto

Can-to l'ar-mi pie-tose e il Ca-pi-ta-
 -no Che gran se-pol-
 -ero li-be-ro di Cri-sto

Совершенно в духе приведенных песен-импровизаций написана и замечательная россиниевская мелодия на слова из пятой песни «Ада» «Божественной Комедии» Данте (песня венецианского гондольера в опере «Отелло»):

46 *Maestoso*

Nes_sun mag_gior do - lo - re, nes_sun mag_gior do -
 - lo - re, she ri_eor - dar - si del tem_po fe -
 - li - ce nel_la mi - se - ria - she ri_eor -
 - dar_si del tem_po fe - li - ce nel_la mi - se - ria

Чрезвычайно интересно, что в старинной речитативной песне связь с оперным творчеством итальянских композиторов не менее значительна, чем в современной. Эта связь становится особенно заметной при сравнении речитативных песен Тосканы и народных импровизаций на слова Тассо с мелодическими речитативами отца итальянской музыки Клаудио Монтеверди. Приведем в качестве примера монолог Орфея из одноименной оперы Монтеверди*:

47 Монолог Орфея

Pos - sen - te spir - to
 e for_mi - da -

V-ni I
 V-ni II

* Перевод текста: «Могучий дух, грозное божество, без которого невозможно перейти на тот берег...»

bil nu - me,

V-ni I sen - za cui far pas -
V-ni II

- sag - gio all al tra ri - va

Ритмически свободная поступь монолога, выразительность его ладовой переменности, самый характер импровизационно развивающегося повествования настолько сближают его с этими образцами народного творчества, что такие мелодии, как, например, флорентийский напев на слова Тассо (пример 45) или мелодия тосканского stornello (пример 37 б), могли бы смело сойти за его родных сестер.

Творчество Верди тесно связано с традициями итальянской оперы и с итальянской народной музыкой. Уроженец ломбардской деревни, где первыми музыкальными впечатлениями его были народные песни и пляски, Верди с детства хорошо знал и любил народную музыку. Верди внимательно изучал и сочинения своих выдающихся предшественников; особенно он любил, как уже было сказано, музыку Беллини с ее мелодической непринужденностью. По пути Беллини, освобождавшего оперную мелодию от виртуозных излишеств, сближавшего ее с народной песней, шел и молодой Верди. Надо заметить, что сопоставление пунктирного ритма

с триольным движением, типичное для мелодического языка молодого Верди, является также характерной чертой мелодики Беллини и нередко встречается в итальянских народных песнях.

В таких мелодиях, как приводившийся уже хор из «Набукко» (см. пример 3), Верди особенно близок к Беллини.

Родственные черты выступают с наибольшей ясностью при сравнении хорового рефрена «Casta diva» (пример 35) с средней частью вердиевского хора, где мелодия, разрастаясь, движется плавными терциями. Не менее очевидно воздействие мелодического стиля Беллини и на хоре шотландских изгнанников в первой редакции «Макбета», а в ритмическом дыхании этой мелодии немало общего и с песнями ломбардской деревни, среди которых протекали детство и юность композитора. Связи эти часто выступают с не меньшей ясностью и в зрелых операх Верди. В качестве примера приведем тему дружбы Родриго и Карлоса — один из лейтмотивов оперы Верди «Дон Карлос»:



Эта тема, соединяющая итальянскую распеваемость с поступью марша, близка к тем патриотическим революционным песням, которые звучали в Италии в годы национально-освободительного движения. Напомним хотя бы эпизод из знаменитого революционного гимна Мамели «Fratelli d'Italia»*:

* Перевод текста: «Италии братья! Страна пробудилась, дух Сципиона веет над ее главой».

Allegro moderato

Fra - tel - li d' I - ta - lia, l' I - ta - lia s'è
de - sta Dell' el - mo di Sai - pio s'è cin - ta la te - sta

С первых же творческих шагов Верди стремился к реалистическому отображению жизни в музыке; он ставил перед собой осознанную цель — создать искусство, понятное и близкое народным массам.

В простоте музыкального языка, в близости его к народной музыке Верди находил путь к глубокому выражению человеческих чувств, к правдивой обрисовке характеров. Достаточно вспомнить песни Азучены в «Трубадуре», мелодии Виолетты в «Травиате», романс Аиды, гениальную «Песню об иве» в «Отелло». Многие из сочиненных Верди мелодий могли бы сойти за подлинные народные песни. И как в свое время народными становились мелодии Россини и Беллини, так, и даже, быть может, в большей мере, вращались в быт и становились народными мелодии из опер Верди.

Мы говорили уже о близости вердиевских патриотических хоров и кабалетт в операх 40-х годов к итальянским революционным песням, которые народ творил в годы освободительного движения.

Близость к итальянской бытовой песне и танцу проявилась с наибольшей отчетливостью в операх 50-х годов. В «Риголетто», в «Трубадуре», в «Травиате» Верди сознательно подчеркивает народность музыкальной речи народность обликов Риголетто, Азучены, Манрико, Виолетты. В эту пору творчества оперные мелодии Верди нередко приобретают характер народных песен с простым куплетным строением.

Но уже в «Травиате» заметно возрастает роль речитативных эпизодов, которые пронизаны песенными интонациями. В значительной степени именно поэтому таким задушевым теплом, такой человечностью веет от речитативов Виолетты (ее сцена с Жермоном и последнее действие).

И в мелодических речитативах поздних опер Верди связи с народным творчеством не менее очевидны. Верди неоднократно подчеркивал, что, работая над музыкальной декламацией, необходимо тщательно изучать речитативное письмо древних итальянских мастеров, вдумываясь в него и заимствуя его простоту, естественность. Именно простота и естественность, столь типичные для итальянской народной песни и тесно связанной с ней музыки старых итальянских мастеров, характерны и для мелодически-декламационного письма лучших созданий Верди — «Аиды» и «Отелло».

Мы располагаем весьма ограниченными сведениями относительно того, как Верди изучал народную музыку. Известно, правда, что, работая над «Сицилийской вечерней», он выписывал подлинные сицилийские народные мелодии, в частности образцы национального танца — тарантеллы. И недаром сцена народного праздника (в опере Верди), на котором сицилийцы пляшут тарантеллу, имеет яркий национальный колорит. Не случайно, думается, и лейттеме восстания сицилийцев (см. пример 66) композитор придал своеобразную гармоническую окраску (элементы фригийского лада, характерного для народных песен Сицилии). Не случаен, конечно, и испанский колорит многих страниц «Дона Карлоса». Известно также, что, создавая «Аиду», Верди стремился — и это ему вполне удалось — передать восточный характер музыки. Но надо сказать, что и в египетской музыке «Аиды», и в Испании «Дона Карлоса», равно как и в старой Англии «Фальстафа», музыка Верди неизменно остается в основе своей итальянской.

В этом отношении чрезвычайно любопытен рассказ одного из современников Верди. Однажды, в знойный летний день, проходя по улицам Пармы, Верди услышал, как продавец глиняной посуды на несложной заунывной попевке лениво зазывал покупателей. Мотив привлек внимание композитора, и он занес его в свою записную книжку. Позднее на основе этой примитивной четырехзвучной попевки Верди создал одну из вдохновеннейших восточных страниц «Аиды» — храмовую мелодию жрецов (см. пример 111)*.

Связь музыки Верди с народным творчеством органична и глубока: многие существенные элементы народной итальян-

* Этот эпизод приводится Б. Барилли в его книге «Страна оперы»¹⁶.

янской песни и танца, творчески переосмысленные, приобрели у Верди (особенно в зрелых сочинениях) значение органических компонентов индивидуального стиля композитора; таковы характерные для Верди смещения акцентов, подчеркивающие драматическую выразительность мелодии (см. примеры 9, 18, 22, 66, 122), столь частые в мелодике Верди чередования триолей с пунктирным ритмом, тяготение к диатонике. Думается, что с особенностями национальной музыки связаны и некоторые излюбленные Верди интонационные и гармонические обороты: широкое использование, о чем уже говорилось ранее, доминанты и мажорной седьмой ступени в качестве опорных интонаций; экспрессивные секундовые «вздохи» (см. примеры 17, 18, 99, 100, 135) — результат обогащения и дальнейшего развития приема мелодических задержаний, характерного для итальянской оперы и народной песни; сюда же относятся и контрастные сопоставления одноименного мажора и минора, столь характерные для Верди колебания света и тени мажорной и минорной тоник (см. примеры 95, 110, 112 б). Непосредственные сопоставления мажорной и минорной терций мы встречаем в старых итальянских песнях; напомним приведенные выше образцы рабочей песни Романы (см. пример 37а) и наигрыша на пифферио (см. пример 43). Непосредственным сопоставлением в миноре натуральной и дорийской шестой ступени подчеркивается ладовое своеобразие рыбацкой песни Абруццы (см. пример 37в).

Наконец, любовь Верди к параллелизмам, характерные для него напластования квартсекстаккордов, терцквартаккордов, которые звучат всегда так свежо, необычно и обаятельно, не есть ли это творческое развитие излюбленного итальянским народом ведения мелодии параллельными терциями и секстами?

Глубокая, коренная связь с народнопесенным итальянским искусством и прочная опора на традиции итальянской оперы — основные свойства творчества Верди. Определившиеся в его ранних операх 40-х годов, они не менее очевидны и в таких произведениях, как завершающие творческий путь Верди «Отелло» и «Фальстаф».

Глава десятая

«Риголетто»

Уже в первое десятилетие своего творчества Верди наметил новые пути развития итальянской национальной оперы. Ясность замысла, сценичность, убеждающая страстность, простота и выразительность музыкального языка, близко соприкасающегося с народными напевами, — характерные черты творчества Верди, выявившиеся в его лучших историко-героических операх 40-х годов. Он создает в них превосходные массовые сцены, героические хоры, пронизанные мужественными ритмами. Однако в операх этого периода, достигая яркого драматизма, композитор не столько рисует живые облики людей с их индивидуальными чертами, сколько дает общее, часто сильно преувеличенное выражение тех или иных эмоций. Тем не менее к правдивому отражению жизни, к реалистической обрисовке человеческих характеров Верди стремился и в ранних операх.

В этом отношении среди опер 40-х годов особое место занимают «Макбет» и «Луиза Миллер» — значительные вехи на пути композитора к созданию музыкальной психологической драмы.

Реалистическое воплощение характеров становится на новом этапе главной художественной задачей Верди. Этой центральной задаче Верди подчиняет и построение либретто. Чтобы показать живых людей, раскрыть не только их чувства, но и выявить их характеры, Верди ищет динамичные драматические ситуации; но как бы ни были эффектны эти ситуации, в глазах композитора они оправданы лишь тогда, когда служат выявлению характеров и взаимоотношений героев.

Уже в «Эрнани» инициатива и в выборе сюжета, и в составлении либретто принадлежала Верди. И в дальнейшем сценарий — «костяк» либретто — он по большей части намечал сам. Избрав сюжет, Верди прежде всего обдумывал постановку в целом, представлял себе основных действующих лиц, локальный колорит, не забывая и о сценической технике. Когда целое становилось ясным, композитор переходил к уточнению отдельных картин. Часто он сам намечал не только ход действия, но и обстановку: указывал расположение окон, дверей, мебели, размещение на сцене действующих лиц. По его просьбе друзья-художники набрасывали для него портреты будущих героев оперы (вспомним работу над «Аттилой» и «Макбетом»).

Верди ясно представляет себе не только характер, но даже внешний вид, мимику, движения своих героев. Они становятся для него живыми людьми. И лишь тогда, когда драма со всеми действующими лицами, со всеми образами стоит перед его глазами, — лишь тогда он ищет соответствующее ей музыкальное воплощение. Именно с этим осязаемо-рельефным представлением о всем ходе драмы связано одно из основных качеств вердиевских опер — театральность, особая выразительность, своего рода пластически-зрительная конкретность вердиевских мелодических образов.

По словам Л. Эскюдье, благодаря такому вживанию в сюжет и в образы действующих лиц Верди достигал в ансамблях столь характерной для него цельности, сочетающейся с разнообразием деталей. При этом ради ситуации Верди жертвует стихотворной формой либретто, ломает метры. «Например, — говорит Эскюдье, — либреттист написал несколько стихов речитатива там, где, по мнению композитора, необходимо соло. И вот под его пером (композитора. — Л. С.) речитатив становится соло, арией, если ему это нужно. Точно так же, если либреттист думал дать арию, дуэт *cantabile*, а композитор считает, что действие не требует остановки, дуэт превращается в диалог и идет *presto*, ария становится кратким *a tempo* или просто речитативом. Отсюда эта необычность в построении номеров, это пренебрежение условностями, презрение к законам формы старых либретто. Отсюда своеобразие и смелость, непринужденность, придаваемые старым формам, новизна деталей в операх Верди»¹.

Новые художественные задачи не изменили идейной направленности творчества Верди. Борьба против поработителей родины — идейный стержень его опер 40-х годов.

Трагедия социального неравенства — основное идейное содержание опер 50-х годов, и в первую очередь «Риголетто», «Трубадура» и «Травиаты» — знаменитого «трезвездия», как называли эти оперы современники. Эпиграф революционного журнала «Молодая Италия»: «Казните истиной наших угнетателей» — мог стать эпиграфом к этим операм Верди. Их лейттема — обличение уродливых явлений жизни, порождаемых социальным неравенством. Верди ставит здесь перед собой новые задачи: создать образы, передать чувства людей, страдающих и гибнущих в конфликте со средой.

«Накал музыки Верди — это накаленность атмосферы борьбы (...), это человек в гневе, который долго копил негодование и, полный страдания и внутреннего напряжения, разражается внезапно, как ураган»², — так охарактеризовал музыку Верди Ипполит Тэн в своих острых и талантливых очерках парижской жизни, подчеркивая глубокое противоречие между праздной, элегантно и равнодушной публикой парижского бомонда, собравшейся послушать «Трубадура», и музыкой Верди. Обращая внимание русской общественности на очерки Тэна как на одну из лучших страниц критики XIX века, Г. А. Ларош резюмирует: «Если есть музыка, не подходящая к белому галстуку и вырезному лифу, так это музыка Верди! Ей место в каком-нибудь Faubourg Montmartre, в огромном балагане с дешевыми местами, перед слушателями в блузах и с замозоленными руками, в атмосфере табачного дыма и социального протеста»³.

Не всегда проявляет Верди в этих операх строгий художественный вкус; не всегда кажется оправданной и преувеличенной драматичность ситуаций в духе романтического театра Гюго. И все же налет мелодраматизма не лишает музыку этих опер волнующей жизненной правдивости.

Простые доходчивые мелодии, раскрывающие душевный мир Азучены, Виолетты, Риголетто, тесно соприкасаются с итальянской народной песней. Правда, эти запоминающиеся с первого раза мелодии сопровождают простейшие, часто примитивные аккомпанементы. Но в то же время, пользуясь простыми музыкально-выразительными средствами, Верди создает в этих операх динамичные сцены с рельефными характеристиками героев, развивающимся стремительно действием, где ариозные эпизоды естественно переплетаются с напевными речитативами, перерастая в драматически яркие, тонко дифференцированные ансамбли. Такие сцены, как заключительный квартет «Риголетто», сцена с похорон-



Франческо Мариа Пиаве

ным звоном в «Трубадуре» или дуэт Виолетты и Жермона в «Травиате», могут быть отнесены к шедеврам оперного реалистического искусства.

«Риголетто», первую из названных трех опер, Верди написал по драме Гюго «Король забавляется». На этот сюжет Верди обратил внимание еще в 1849 году. В одном из писем он пишет, что «Король забавляется» — «чудесная пьеса, с потрясающими драматическими ситуациями и двумя великолепными ролями для Фреэццолини и де Бассини» (7 сентября 1849 года). Пьеса Гюго, конечно, привлекла Верди не только своими драматическими достоинствами. Верди нашел в ней тему, весьма близкую и к его собственным творческим устремлениям, к его демократическим идеалам.

Основные герои Гюго — люди униженные, обездоленные, презираемые «обществом». Наделяя их высокими моральными качествами, Гюго вызывает горячее сочувствие к своим героям, убежденность в справедливости их борьбы за лучшую жизнь, в их праве на счастье. Таковы в его драмах шут Трибуле, куртизанка Марион, разбойник Эрнани; таков

и Квзимодо в романе «Собор Парижской богоматери»; таков Жан Вальжан, основной герой романа «Отверженные». Недаром Гюго высоко ценили А. И. Герцен, Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин.

Именно с демократическим содержанием творчества Гюго связаны и многие характерные черты его стиля. Увлечательность сюжета, подчеркнутый драматизм ситуаций в произведениях Гюго в какой-то мере происхождением своим обязаны популярным в то время жанрам — мелодраме, газетному роману-фельетону. Однако в произведениях Гюго эти черты приобретают совершенно иную художественную ценность, войдя в качестве одного из компонентов в литературный стиль французского демократического романтизма.

Реакционная буржуазная пресса подвергала жестокой травле пьесы Гюго. Его называли хроникером греха и бесчестия. Цензура запретила «Марион Делорм» (1829) за «недопустимое» изображение слабоумным короля Людовика XIII — в этом персонаже находили подозрительное сходство с Карлом X. Та же судьба постигла и драму Гюго «Король забавляется», премьера которой превратилась в антимонархическую демонстрацию (публика, наполнявшая зал, пела «Карманьолу» и «Марсельезу»). Пьеса была запрещена после первого исполнения (1832). По словам Гюго, она «возмутила целомудрие жандармов». Цензура признала ее непристойной и безнравственной, а название — недопустимым.

В предисловии к пьесе «Король забавляется» В. Гюго писал: «Трибуле — урод, Трибуле — немощен, Трибуле — придворный шут, — тройное несчастье, которое его озлобляет... У Трибуле нет никого на свете, кроме дочери, он скрывает ее от всех в безлюдном квартале, в уединенном доме... Он воспитывает свое дитя в невинности, в вере, в целомудрии».

Образу шута — любящего отца — резко противопоставлен развращенный, пустой и ничтожный король с его окружением.

К работе над оперой Верди приступил в 1850 году. Первоначально он хотел дать опере название «Проклятие». Ибо, по замыслу Гюго, в проклятии отца обещанной королю девушки — завязка драмы. Прокляты король и его шут; но проклятие падает не на короля, который продолжает предаваться легкомысленным наслаждениям. Как часто бывает в романтических сюжетах, жертвами судьбы стано-

вятся не те, кто заслуживает кары; гибнут положительные герои. Такой развязкой автор усиливает сочувствие к ним, вызывает гнев против виновников их гибели и протест против тех социальных условий, которые могли привести к подобной катастрофе.

Глубоко захваченный пьесой Гюго, Верди сам наметил план оперы, разработал основные драматические положения, продумал характеры действующих лиц. По его указаниям Пиаве составил либретто.

Когда говорят, что «Риголетто» был сочинен чрезвычайно быстро, что над партитурой оперы Верди работал всего сорок дней, не учитывается вся длительная и чрезвычайно интенсивная работа композитора над сценарием и либретто. Именно во время этой подготовительной работы откристаллизовывались и созревали музыкальные образы оперы. При этом, когда в воображении композитора возникал тот или иной музыкальный образ, Верди слышал тембры исполнявших эту музыку инструментов. Дж. Перозио, друг Верди, а впоследствии его биограф, говорил, что, следя за тем, с какой быстротой Верди пишет партитуру, можно было подумать, что он переписывает ноты⁴.

Верди работал над оперой с необычайным подъемом и лихорадочной быстротой. Работа подходила к концу, когда цензурой был внезапно наложен запрет на либретто. Этого следовало ожидать, если вспомнить ту широкую огласку, которую имело запрещение обличительной драмы Гюго во Франции. Запрет либретто сопровождался порицанием «поэту Пиаве и знаменитому маэстро Верди за то, что они не избрали более достойного поля деятельности для своих талантов, чем сюжет, столь отталкивающе безнравственный и столь непристойно тривиальный»⁵. Попытка Пиаве сделать компромиссные изменения в либретто была решительно отвергнута композитором.

«Я убедился, что в этом искаженном произведении исчезли и характер и смысл и, наконец, наиболее драматические его моменты теперь совершенно не трогают», — писал с возмущением композитор директору театра К. Мардзари о новом варианте Пиаве (14 декабря 1850 года). Верди возражает против перенесения места действия в другую эпоху и в другую страну, ибо в связи с этим должны измениться и характеры. Франциск I не должен превращаться в герцога Вандомского. Верди утверждает, что герцог в новом варианте либретто совершенно лишен характера. Недопустимым считает Верди намерение либреттиста затушевать

развращенность герцога, без которой вся драма становится бессмысленной — как герцог попал бы в трущобу, если бы он не шел на любовное свидание; теряет смысл и страх Риголетто, опасаящегося выпускать из дома дочь. С особой страстностью Верди отстаивает центральный образ оперы — шута. Податливый Пиаве уже готов был заменить его традиционным прекрасным героем в угоду цензуре, которая считала неприличным выводить на сцену в качестве основного персонажа урода. «Поющий горбун, — пишет Верди, — а почему бы нет (...). По-моему, показать этот характер, с его внешней уродливостью, смехотворностью и вместе с тем полный любви и страдания, — прекрасная идея. Именно из-за всех этих своеобразных черт я и выбрал сюжет. И если отказаться от них, я не смогу продолжать дальше писать музыку. Если Вы скажете, что моя музыка может подойти и к измененному либретто, я отвечу Вам, что такие рассуждения для меня непонятны. Скажу Вам откровенно, что музыка моя, хороша она или плоха, никогда не бывает случайной. Я всегда стремлюсь придавать ей определенный характер» (там же).

После длительных споров Верди все же вынужден был допустить в либретто некоторые изменения: место действия перенесено из Франции в Италию; король Франциск I превращен в герцога Мантуанского; изъята сцена в спальне; шут Трибуле переименован в Риголетто — его именем и названа опера. Цензурные неприятности отняли немало времени; чтобы успеть написать оперу к сроку, нужно было работать с максимальным напряжением. Уединившись в Буссето, Верди в сорок дней закончил партитуру.

Динамический, сценически благодарный сюжет дал возможность со всей полнотой выявиться драматическому дарованию Верди. Это хорошо понимал и сам композитор: «Мне кажется, что самым театрально-действенным сюжетом, положенным мной на музыку, является „Риголетто“. Там имеются страшные события, резкие контрасты, темперамент, патетика!..» (22 апреля 1853 года).

Заслуживает внимания, что музыкально-драматической цельности Верди достигает в «Риголетто» путем редкой интонационной конкретности музыкальных характеристик героев. Лейтмотивов в опере нет; исключение — лишь тема проклятия, отзвуки которой нередко появляются как напоминание о неизбежном возмездии. Драматическое значение этой романтической темы рока сходно со значением темы клятвы в «Эрнани»; без труда обнаруживается и собственно

музыкальное сходство темы клятвы (см. пример 6) и темы проклятия:

50 *Andante sostenuto*

cresc. Poco a poco

Контрастность — основной музыкально-драматический принцип «Риголетто». Вся опера основана на резких сопоставлениях света и мрака. Глубокий внутренний конфликт заложен в образе основного героя оперы. С достойной Шекспира многогранностью показывает Верди трагический образ шута.

В интродукции дана драматургическая завязка. В краткой оркестровой прелюдии зловещая тема проклятия скандируется дуэтом тромбона и трубы на фоне сумрачно-тревожного *tremolando* струнных.

Прелюдия непосредственно переходит в блестящую танцевальную музыку (духовой оркестр за сценой). Полна жизни и огня динамическая сцена бала. Действие развивается без остановок. Речитативные диалоги непринужденно перерастают в ариозные эпизоды; в действие органически включен и хор. Под звуки бальной музыки, среди веселящейся толпы шут зло смеется над придворными.

Беспечная атмосфера бала нарушается появлением престарелого Монтероне, который проклинает герцога, надругавшегося над его дочерью; он проклинает и шута, смеющегося над отцовским горем. Общее смятение — динамичная стретта заключает первую картину первого действия.

В первой картине Риголетто — шут, озлобленный жизнью, мстящий за свое унижение людям, растоптавшим его человеческое достоинство.

«Риголетто злой, отвратительный в этом акте. Его недаром так не любят. Он жесток от давнишней, затаенной ненависти ко всем вельможам за унижения и побои. Он жесток и мстителен. Неудивительно, что и аристократы его так не любят. На многих из них шут натравливает мальчишку-инфанта — герцога, не знающего границ в разврате и кознях»⁶.

С величайшей образной конкретностью, меткими, рельефными интонациями и ритмами очерчен в этой сцене Риголетто. Наибольшей выразительности образ шута достигает в эпизоде с Монтероне, когда ядовитый смех Риголетто* не щадит горя оскорбленного отца:

51

Ch'io gli parli.
Я от-ве-чу?

Voi son giu.
До-ве-рье

ra-
на -

a piacere
ste, voi son giu, ra ste
ше вы ко о - правд-ли,

fff
sol canto

* Шутовской воображаемый диалог между герцогом и Монтероне, голос которого Риголетто подражает в первой фразе.

Угловатые линии, острые, колючие ритмы, «клоунадные» отыгрыши в оркестре предвосхищают здесь саркастические интонации Яго (ср. с примером 132).

С такой же интонационной конкретностью охарактеризован цинично-легкомысленный повеса-герцог и его приспешники. Такова баллада* герцога — экспозиция его изящно-легкомысленного облика в сцене бала, такова и знаменитая песенка герцога в финале оперы.

Иное Монтероне. В грозной и величественной музыке сцены проклятия не столько дана характеристика этого персонажа, сколько показано душевное состояние Риголетто, потрясенного проклятием Монтероне. С этого момента отголоски темы проклятия будут часто сопутствовать трагическому образу шута.

Не менее, чем в первой, контрастны противопоставления во второй картине. Ночь. Глухое предместье. Риголетто, стараясь остаться незамеченным, крадется домой. Он не может забыть о проклятии. Зловещие отзвуки темы проклятия звучат в оркестре. Угнетаемый тяжелыми мыслями, Риголетто встречает наемного убийцу, который предлагает ему свои услуги. Он «очень неподвижен, как человек, занятый своей мыслью и ничего кругом не замечающий. (...) Он плохо соображает, где он и что делает, так сильно захватила его мысль о проклятии»⁷, — определяет психологическое состояние Риголетто К. С. Станиславский в режиссерском плане постановки оперы.

В этом речитативном дуэте-диалоге особо выразительное значение приобретает оркестр, скупыми, меткими штрихами создающий психологическую атмосферу сцены. Простая печальная мелодия у засурдиненных виолончели и контрабаса передает сумрачное душевное состояние Риголетто. Тревожно звучит приглушенное *pizzicato* в сопровождении оркестра.

Совершенно иной эмоциональный колорит в сценах в доме Риголетто. Они согреты сердечным теплом. Их наполняет светом образ юной Джильды. Здесь показана и новая грань сложного образа Риголетто: наедине с дочерью он — беззаветно любящий отец. Насыщенные глубоким чувством интонации Риголетто приобретают чисто итальянскую напевную выразительность.

* Здесь баллада, по-итальянски *ballata*, в своем первоначальном значении — старинная провансальская танцевальная песня.

Джилда утаила от Риголетто встречи с незнакомым юношей, она не знает, что этот юноша — герцог. Ее сердце полно светлых надежд и доверия. В дуэте с Риголетто и затем в сцене свидания с герцогом раскрывается пленительный облик юной дочери шута. Но наиболее совершенная портретная характеристика Джильды — ее ария, когда, оставшись одна, она предается зародившемуся в ней новому чувству:

52

Allegro moderato

Ca - ro no - me, ohe il mio cor fe - sti
Серд - це ра - до - сти пол - но: в - ма

prì - mo pal - pi - far, le de -
мн - лый мн - е на - звал, я но

- li - sie del l'a - mor mi dei
зв - ю, от - че - го, мн - е весь

sem - pre ram - men - tar! стал!
мир мн - де - о

Врезается в память гениальная в своей вдохновенной простоте мелодия Джильды. Эта мелодия, с ее пластически чистыми линиями, в вариационном развитии обвивается колоратурами. Здесь эти традиционные для итальянской оперы вокальные украшения приобретают новое значение. Насыщенные психологическим содержанием, они передают душевное состояние героини; вариационно развивая основную мелодию арии, они становятся неотъемлемой частью художественного образа. Полетность, озаренная «воздушность» мелодии Джильды оттеняется чистым и светлым тембром флейты в сопровождении*.

В конце действия — новый контраст: сцена похищения Джильды придворными герцога с ее тревожным, таинственным колоритом (нервная, прихотливая ритмика, приглушенная звучность, легкое, настороженное *staccato* в хоре: «Тише, тише»).

Великолепная драматургическая находка композитора — начало этой сцены, когда в последние мечтательные фразы арии Джильды вплетается тревожный шепот ансамбля похищения.

В развитии образа Риголетто центральное место занимает его встреча с придворными во втором действии.

Глубочайший внутренний конфликт заложен в песенке страдающего шута. Сквозь напускное равнодушие слышны затаенная боль и тревога. Но когда Риголетто, зорко наблюдающий за своими врагами, понимает, что дочь его у герцога, он сбрасывает маску. Гнев и ненависть, переходящие в страстные жалобы, слышатся в его трагической ариимонологе.

Новый драматический контраст — горестные признания Джильды, которая, вырвавшись из покоев герцога, ищет защиты и утешения у своего отца. Верди облекает ее рассказ в беллиниевски простую, трогательную песенную мелодию. Композитор и здесь чутко находит психологически верные оркестровые краски.

Если первой арии Джильды предшествовали светлые, мечтательные взлеты флейт, то в сцене рассказа Джильды во втором действии психологическую настройку дает скорбно-выразительное соло гобоя.

* Верди подчеркивал, что ария Джильды ни в коем случае не должна исполняться быстро, а *allegretto non molto lento* — неизменно спокойно, *sotto voce*.

Наибольшего драматизма достигает Верди в последнем действии. В него вводят несколько тактов трагически сосредоточенного струнного Adagio. Ночь. Риголетто привел Джильду к жилищу Спарафучилле, чтобы она могла убедиться в измене герцога. Риголетто обдумал и подготовил мечь: соблазнитель его дочери должен погибнуть от руки наемного убийцы Спарафучилле, заманенный его сестрой Маддаленой. Джильда видит, как в дверь входит герцог, беспечно напевающий песенку («La donna è mobile»).

Фривольность песенки герцога, вступая в резкое противоречие с трагической атмосферой начала действия, создает великолепный драматический контраст и подготавливает кульминацию действия — квартет. В едином ансамбле сливаются, не нарушая стройности целого, четыре совершенно самостоятельные мелодии, выражающие разнородные душевные состояния действующих лиц: беззаботность и легкомыслие герцога, задорное веселье хохочущей Маддалены, душевную муку Джильды и мрачную решимость Риголетто:

53 **Allegro**

Дж. *Bel - la fi - glia del - la - mo -*
 М. *O, кра - сот - ка мо - ло - да -*
 Г. *O, кра - сот - ка мо - ло - да -*
 Р.

ff

Дж. *In след - - - se ким -*
 М. *Ah, ah ri - do ben di co - re, che sai da - je co - stan*
Пра - во, кто ж не по - сме - ет - ся, слы - ша в - ши у - во -
 Г. *- re, schia - vo - и, я твой*
 Р. *eh'el Ты мен - в из -*

Дж. *Где же вы?*

М. *ро-со - ро-нья*

Г. *сон да все-си-мо - и, раб ша все го - то - вы*

Р. *-и - мо - ва, об-и-ты*

«На весах строжайшей музыкальной оценки, — писал А. Н. Серов, — квартет из „Риголетто“... по драматической правде и по обольстительной прелести звуко сочетания должен занимать одно из высших мест в сей оперной литературе»⁸

Герцог приглянулся Мадалене; пожалев безмятежно задремавшего юношу, она уговорила брата пощадить его жизнь. Вместо него будет убит первый прохожий, который постучит к ним в дверь. Подслушавшая их разговор Джильда жертвует жизнью, чтобы спасти любимого.

Развязка оперы лаконична. Разбушевавшаяся гроза создает эмоциональный фон развивающихся событий. Яркой музыкально-театральной выразительности достигает Верди в этой звукописи. Слышатся завывания ветра (хор за сценой с закрытым ртом), раскаты грома (литавры), мрак прорезывают молнии (зигзагообразные пассажи в оркестре). Месть совершена. Риголетто получает из рук Спарфучилле мешок с трупом. Внезапно сквозь шум бури неожиданным резким контрастом доносится песенка удаляющегося герцога. Перед Риголетто открывается ужасная истина: жертвой мести стало его дитя. Насмерть раненная Джильда умирает на руках обезумевшего от горя отца.

«Риголетто» — первая зрелая опера Верди, в которой в полной мере выявились характерные свойства его дарования. Мелодика «Риголетто» с ее бытовыми интонациями и ритмическим богатством приобретает особую драматическую выразительность, Переходы от кантилены к рецитативным эпизодам естественно вытекают из развития драмы. Голосу, как и всегда, Верди отдает главную роль. При этом возрастает театральная выразительность оркестра, который

скупыми, но меткими штрихами подчеркивает наиболее важное, договаривает недосказанное.

Каждое действующее лицо имеет свой круг интонаций, из которых формируются яркие музыкальные характеристики. Отсюда и многообразие вокальных форм в «Риголетто» (галантно-танцевальный характер баллады герцога в интродукции; песенность рассказа Джильды, свободное вариационное развитие ее арии в первом действии; форма драматического монолога в горьких размышлениях Риголетто после встречи с наемным убийцей и в его обращении к придворным).

Верди сумел наделить характерными индивидуальными чертами всех, даже второстепенных персонажей оперы. Рельефны и колоритны зарисовки вызывающе задорной Маддалены и мрачного убийцы Спарафучилле; они имеют много общего с масками итальянской оперы-буффа. Своя интонационная сфера и у герцога (этого, по словам Станиславского, «жестокое и страшное полуробенка»⁹). Примечателен тот факт, что Верди возражал против концертного исполнения песенки герцога «*La donna è mobile*», видя в ней неотделимую от всего сценического действия характеристику легкомысленного, поверхностного персонажа.

Опасаясь, что песенка герцога станет известной до премьеры, Верди показал ее исполнителям лишь на последней репетиции. Но когда публика выходила из театра, все напевали и насвистывали мотив песенки. По этому любопытному эпизоду, относящемуся к первой постановке оперы, можно судить о ее быстро возникшей популярности.

Премьера «Риголетто» состоялась в венецианском театре La Fenice 11 марта 1851 года. Опера имела огромный успех. «О подобной опере нельзя судить с одного вечера, — писала «*Gazzetta di Venezia*»¹⁰. — В ней все определяется новизной сюжета: новая музыка, новый стиль и во многом новая форма номеров». Газета отмечала оркестровку «Риголетто»: «Оркестр беседует и плачет вместе с вами. Никогда звуки не были столь выразительны»¹¹. Тем не менее критика с неодобрением указывала на то, что композитор и поэт направили поиски идеала красоты в область ужасного и безобразного. «Чтобы достигнуть эффектов, они прибегали не к помощи обычных эмоций — страдания и страха, но муки и ужаса (...). Однако, несмотря на все это, опера имела величайший успех; композитору аплодировали и вызывали его почти после каждого номера»¹². Успех сопровождал «Риголетто» и в других городах Италии, и за ее пределами.

Новая опера Верди вызвала острый интерес. Вокруг нее разгорелись страсти. Враги творчества Верди повторяли обвинения в небрежности стиля, в плохом обращении с головами певцов, в тривиальности мелодий, в бедности аккомпанементов, в грубости вкуса. В одной из рецензий оперу назвали достойной лавки колбасника. Некоторые пытались утверждать, что «Риголетто» наиболее слабая из опер Верди, что это опера без будущего (!).

После премьеры «Риголетто» Верди сказал: «Я доволен собой и думаю, что никогда не напишу лучшего»¹³. До известной степени композитор был прав: вряд ли в какой-либо из последующих опер ему удалось превзойти «Риголетто» по драматической силе, лаконизму крепко спаянной формы и искренности эмоций. Недаром «Риголетто» вызвал восхищенное восклицание Россини: «В этой музыке я наконец узнаю гений Верди»¹⁴. Рассказывают, что, когда «Риголетто» шел впервые в Париже (1857), Гюго, прослушав финальный квартет, сказал не без зависти: «Если бы я имел возможность в своих драмах сделать так, чтобы четыре действующих лица говорили одновременно и при этом публика различала бы их слова и разнородные чувства, я бы смог достичь не меньшего эффекта»¹⁵.

«Трубадур». «Травиата»

После постановки «Риголетто» Верди вернулся в Буссе-то, чтобы работать над новой оперой. «Трубадур», пьеса, на которой композитор остановил свой выбор, была дебютом молодого испанского драматурга Гарсиа Антонио Гутьереса. Еще до сочинения «Риголетто» Верди просил Каммарано обдумать в качестве основы оперного либретто эту романтическую драму, «богатую идеями и сильными ситуациями» (2 января 1850 года). Особенно привлекал его образ цыганки Азучены.

Переписка о «Трубадуре» возобновилась. «Не понимаю, что Вы подразумеваете под трудностями как для здравого смысла, так и для театра!! — писал Верди Чезаре де Санктису*. — Чем больше новизны и свободы формы предоставит мне Каммарано, тем лучше я буду писать» (29 марта 1851 года). Сценарий вскоре был прислан, но он не понравился композитору. По мнению Верди, лучше вовсе отказаться от сюжета, если нельзя его разработать «со всей новизной и разнообразием, присущими испанской драме» (9 апреля 1851 года). У Каммарано «некоторые положения оказались (...) лишенными своей первоначальной силы и своеобразия, и, главное, Азучена не сохранила свой необычный и новый характер» (там же).

Верди набрасывает сценарий с подробными указаниями

* Чезаре де Санктис — неаполитанский коммерсант, друг Каммарано и страстный поклонник музыки Верди.

по важнейшим эпизодам оперы. Выполняя требования композитора, Каммарано переделал либретто. Их работа продолжалась все лето, хотя ей и мешали различные обстоятельства общественного и личного порядка.

Угнетающе действовала на композитора обстановка политической реакции, воцарившейся в стране после поражения революции: не прекращались аресты и репрессии. «Риголетто» при постановке в Риме подвергся большим искажениям.

«Эти импресарио до сих пор не поняли, что, когда оперы не могут быть исполнены во всей их неприкосновенности — так, как они задуманы композитором, — лучше не исполнять их совсем; они не знают, что перестановка куска музыки, перестановка отдельной сцены почти всегда приводит к неуспеху оперы. Вообрази же, что происходит, когда дело идет о перемене содержания!! Мне было очень трудно не сделать публичного заявления, что „Стиффелио“ и „Риголетто“ в том виде, в каком они были исполнены в Риме, не являются музыкой, написанной мною! — пишет Верди к скульптору Луккарди. — Что сказал бы ты, если бы одной из твоих прекрасных статуй натянули на нос черную повязку?» (1 декабря 1851 года).

Верди постигло и тяжелое личное горе. 30 июня 1851 года умерла Луиджа Верди в Видоленца — сельской местности в окрестностях Сант-Агаты. Утрата горячо любимой матери глубоко потрясла Верди.

«Множество несчастий, и среди них тяжелые, отвлекали меня до сего дня от мыслей о „Трубадуре“. Теперь я начал приходить в себя и должен наконец заняться своим искусством и своими делами» (9 сентября 1851 года).

Верди озабочен тем, что ни в Риме, ни в Венеции, где ждут от него оперу, нет труппы, подходящей для исполнения «Трубадура»; а главное, нет актрисы на роль Азучены, «этой Азучены, столь мне дорогой» (9 сентября 1851 года).

Работа над «Трубадуром» затянулась из-за болезни Каммарано. Осенью на несколько месяцев Верди едет в Париж. Вернувшись весной 1852 года в Буссето, он возобновляет работу над «Трубадуром». Последнее препятствие на пути к созданию оперы — смерть Каммарано, не успевшего полностью завершить либретто. «Невозможно описать Вам мое глубокое горе, — писал Верди де Санктису, — бедный Каммарано!! Какая утрата!!» (5 августа 1852 года).

Либретто завершил венецианский либреттист Леон Эммануэле Бардаре, и лишь осенью 1852 года Верди смог



Верди в эпоху создания «Трубадура»

без помех отдаться работе над оперой, которую он закончил в течение нескольких месяцев.

Исторические события — первые восстания испанских городов, в начале XV века вступавших в борьбу с феодалами, — в драме Гутьереса составляют общий фон, на котором развивается вымышленная запутанная интрига. Ее основные участники: цыганка Азучена, некогда похитившая ребенка у графа ди Луна из мести за замученную мать; сыновья умершего графа — Манрико, воспитанный Азученой, и молодой граф ди Луна, враги, не ведающие, что их связывают кровные узы, донья Леонора, возлюбленная Манрико, руки которой домогается его брат. Дуэль, похищение из монастыря, битвы, пленения и, наконец, гибель всех положительных героев — эти трагические образы и невероятные ситуации, как и весь сумрачно-протестующий тон пьесы, роднят ее с романтическими драмами Виктора Гюго, столь близкого Верди по своим творческим устремлениям.

Либретто «Трубадура», в создании которого Верди принимал деятельное участие, состоит из ряда рельефных, драматически впечатляющих сцен. Но проследить за развитием действия трудно. В частности, чрезмерная перегрузка событиями вынуждает либреттиста неоднократно прибегать к приему рассказа действующих лиц о событиях, совершившихся ранее (баллада Феррандо в интродукции, рассказ Леоноры в первом действии, песня-рассказ Азучены во втором действии).

«Люди говорят, что опера слишком мрачна и в ней чересчур много смерти, — писал Верди вскоре после премьеры, — но, в конце концов, смертью наполнена жизнь... Что еще в ней есть...?!» (29 января 1853 года). В этих горьких словах звучит отклик и на задушенную революцию 1848 года, на загубленные жизни итальянских патриотов и на смерть близких людей.

В «Трубадуре» и в самом деле «много смерти», немало страниц, повествующих о человеческом горе. Хорошо сказал один из французских современников Верди, что в эту оперу «были влиты слезы целого поколения»¹. Однако не только слезы, но и горячий призыв к борьбе с поработителями услышали итальянцы в этой опере. И как хоры из героических опер Верди в 40-е годы воодушевляли итальянцев на борьбу за свободу родины, так воспринималась и пламенная кабалетта Манрико, который мчится из осажденного замка, чтобы спасти от костра Азучену. Эта, по словам Дж. Ронка-

ля, величайшая во всей истории музыки кабалетта, с ее простой, волевой, устремленной мелодией вырастает из единой упрюгой, как сталь, ритмической формулы:



Как и в более ранних операх, в «Трубадуре» Верди не стремится к воссозданию исторической обстановки. Все события, происходящие на сцене, для него лишь повод ярче и глубже выявить душевную драму действующих лиц. И этого он достигает со всей силой созревшего дарования. С особым вниманием и любовью Верди работает над образом цыганки Азучены. Ее именем он хотел вначале назвать оперу. Из переписки с Каммарано видно, какое значение Верди придавал этому сложному характеру. Композитор настаивал, чтобы «две великие страсти, владеющие этой женщиной, — любовь дочерняя и любовь материнская» были выявлены «во всем их величии», а жажда мести со смертью горячо любимого ею Манрико становилась «гигантской» (9 апреля 1851 года).

Народные образы Азучены и воспитанного ею Манрико противопоставлены в опере миру жестокой власти графа ди Луна. Конфликтность драматургии ощущается с первых страниц оперы. Военственные фанфары вводят в мрачную балладу Феррандо — оруженосца графа, который рассказывает караульным солдатам, коротая ночь, о событиях давних лет — о том, как колдунья-цыганка похитила из колыбели графского сына, мстя за сожженную на костре мать. Сумрачно-зловещий тон баллады подчеркивается резкими динамическими контрастами — переходами от таинственного *pianissimo* в повествовании Феррандо к взрывам суеверного страха и негодования в хоровых репликах солдат. Запоминается основная «обреченная» мелодия баллады, близкая к песенным темам Азучены. По существу, это первый штрих в сложном портрете цыганки и первая тень, предвещающая ее трагическую судьбу.

С наибольшей полнотой образ Азучены показан в первой картине второго действия. Цыганский табор в горах. В сцену вводит рабочий хор цыган, мужественный ритм которого подчеркивают удары молотков о наковальню.

Контрастом к этому жизнеутверждающему хору звучит горестная песня Азучены, сидящей в стороне у костра. Возле нее выздоравливающий от ран Манрико. Разгорающееся пламя вызывает у цыганки страшные воспоминания о гибели матери:

55 Allegretto

Stria - de la van pa
 Пля - ня ны - ля - ст,

la is - fol - la in - do - mi - ta
 кры в нем пля - шут

Тема песни Азучены, как неотступная мысль об отмщении за мать, вновь дважды появляется в опере: она звучит в оркестре в этой же картине, когда цыганка рассказывает Манрико о смерти своей матери, в последний раз она появится в заключительной картине последнего действия, в тюрьме.

Свободная форма рассказа Азучены определяется течением ее горестных воспоминаний. Этот трагический монолог, в котором напевные эпизоды перемежаются выразительными речитативами, передает с убеждающей правдой душевную боль, жгучую тоску, порой дикие вспышки мщения. Оркестр чутко оттеняет смены контрастных чувств: болезненные вздохи гобоя подчеркивают скорбную выразительность повествования:

Сон - dot - та ell' era in
 Це - па - ми ско - вав ей

molto voce

f *p* *f* *p*
 оер - pi, al suo de - stin ire - men - do,
 ру - ки, ста - ру - ху на казнь по - гна - ли

Предельно простыми оркестровыми средствами, разрастанием звучности, взлетами деревянных духовых инструментов Верди создает великолепную иллюзию разгорающегося костра.

Новая грань характера Азучены — самоотверженность материнской любви — раскрывается в сцене допроса (третье действие).

В контрастном сопоставлении с образом надменного жестокого графа и его солдат рельефно выявляются мучительная тревога, растерянность старой истрадавшей женщины, которая, рискуя жизнью, пришла сюда в поисках сына.

С большим своеобразием и мелодическим богатством очерчен облик Манрико, — вдохновенного трубадура и бесстрашного героя. Мавританский восточный колорит ощущается в его любовной импровизации, ночью у балкона Леоноры (первая картина первого действия). Одухотворенной простотой пленяет полная светлой печали песня прощания с жизнью Манрико (сцена с «Miserere»):

Andante assai sostenuto

57

Ah, ohi la morte o - gno - ra
 Ах, а дождусь ли ско - ро,

Arpa

è tar - da nel ve - nir a ohi de -
 что смертью мне при - дет, ах, для че -

- sù - a, a ohi de - sù - a mo - rir!
 - го жо, ах, для че - го жо мне жить!

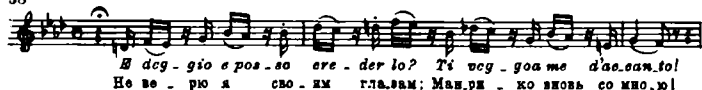
Обе мелодии звучат под легкий аккомпанемент лютни (арфа в оркестре). В этих мелодиях можно почувствовать предшественниц романса Аиды, тоскующей по родине.

Героические черты облика Манрико с наибольшей яркостью выступают в таких эпизодах, как его дуэт с Азученой, завершающий сцену у костра, где он полон решимости мстить убийцам, и в его знаменитой, упоминавшейся уже кабалетте с хором.

Поэтический и женственный образ Леоноры, как и характер графа ди Луна, очерчены более обычными оперными средствами. Тем не менее Леоноре отданы страницы обая-

тельной лирики: таков ее рассказ о любви к Трубадуру — мечтательный ноктюрн (каватина первого действия). Чрезвычайно выразительна ее пронизанная светом, рождающаяся из радостных взлетов мелодия в сцене у монастыря (вторая картина второго действия), когда возле пытающегося похитить ее графа она видит Манрико, которого считала убитым:

58



Великолепен и весь заключающий сцену ансамбль. Негодование и ярость графа, благородная твердость Манрико, ликование Леоноры, смятение монахинь, воинственные клики графской стражи и подоспевших на защиту Манрико мятежников — все эти музыкальные образы не теряют самостоятельной выразительности в разрастающемся, динамичном финале.

С наибольшим богатством оттенков и глубиной выявлен образ Леоноры в сцене с «Miserere» (первая картина последнего действия)*. Свободное построение этой сцены (две традиционные части арии Леоноры, Adagio и Allegro, разделены ансамблем) определяется драматическим замыслом: Леонора пришла ночью к башне замка, где томятся приговоренные к смерти Манрико и Азучена. Скорбной кантилене Леоноры предшествует краткое оркестровое вступление. Необычный, темный тембровый колорит — сочетание кларнетов в низком регистре с фаготами — оттеняет трагизм ситуации. С не меньшей чуткостью Верди находит оркестровые краски и в заключительных тактах одухотворенного Adagio Леоноры: ее страстный призыв к возлюбленному звучит на трепетно-шелестящем «ночном» фоне гобоев и кларнетов:

* Сцена с «Miserere», как указывал сам автор, послужила драматургическим образцом сцены суда в «Аиде». Связи с «Аидой» здесь очевидны, и они не ограничиваются сходством драматургической конструкции сцены с «Miserere» со сценой суда в «Аиде». Скорбные восклицания Леоноры предвосхищают трагические реплики Амнерис в сцене суда; а в очертаниях Adagio Леоноры намечаются мелодические абрисы дуэта умирающих Аиды и Радамеса (см. пример 114).

Lo de - sta al - le me - mo - rie, ai
 И неж - ность пер - вых свет - лых дней, и

dolce secondando il canto

so - gni, ai so - gni del l'a - mor!
 тре - пет, и тре - пет люб - ви мо - ей!

Трагическим контрастом к этой прекрасной мелодии, полной жажды жизни, раздаются мерные удары похоронного колокола и звучит суровый заупокойный хорал «Miserere». Эта молитва, предвещающая близкий час казни, отчаяние Леоноры и доносящаяся издалека песня Манрико, прощающегося с жизнью, составляют потрясающий по силе драматизма ансамбль. Оркестр простыми, но сильными штрихами подчеркивает эмоциональную контрастность сцены: мрачным, компактным оркестровым tutti — безутешную скорбь Леоноры, чистым, прозрачным тембром арфы — «отрешенность» прощания с жизнью Манрико.

С большой убедительностью завершает эту сцену героическое Allegro agitato Леоноры, решившейся отдать жизнь ради спасения любимого. Великолепным выражением великой скорби назвал Берлиоз эту сцену.

Так же свободно построена и прекрасная заключительная картина в тюрьме, где проводят последние часы жизни Манрико и Азучена. Истомленная горем, ужасом смерти, цыганка забывается и в полусне грезит о родных горах и свободе. Трагическое объяснение Манрико и Леоноры, которая, приняв яд, пришла, чтобы умереть вместо возлю-

бленного, и тщетно умоляет его бежать, перерастает в краткое трио — в их диалог вплетается просветленная песня Азучены.

Развязка стремительна. Появляется ди Луна, который, увидев мертвую Леонору, приказывает казнить Манрико. Очнувшаяся от предсмертного забытья Азучена открывает графу страшную истину: он стал убийцей собственного брата.

В творчестве Верди «Трубадур» ближе всего соприкасается с его операми на сюжеты Гюго. Тот же сумрачный колорит, резкие контрасты, романтическое бунтарство и в его ранней опере «Эрнани» (1843). Те же черты, но в сочетании с заостренным вниманием к характерам действующих лиц роднят «Трубадура» с «Риголетто». И хотя по музыкально-драматической цельности «Трубадур» уступает своему ближайшему предшественнику, но превосходит его по неисчерпаемому мелодическому богатству. Именно мелодии этой оперы, полные страсти, гнева, горячей тоски, а порой — нежнейшей, возвышенной лирики, именно мелодии ее, пронизанные народнопесенными интонациями, завоевали ей огромную популярность. Мелодии из «Трубадура» звучали и в концертах, и на улицах как в подлинном виде, так и в многочисленных транскрипциях для различных инструментов.

В свое время «Трубадур» был чрезвычайно популярен в России. «Давался „Троватор“, — пишет Ларош. — Вещь заиграннейшая между заигранными, но даже и в этом неистощимом материале для шарманок моего детства ярким пламенем горит гений Верди»². И. С. Тургенев, который отнюдь не относился к числу поклонников Верди, писал: «Понравился мне „Трубадур“ (новая опера Верди), против которого я, как вообще против Верди, имел сильнейшее предубеждение, — но особенно одна сцена в последнем акте удивительно хороша и поэтична»³.

Успех сопутствовал «Трубадуру» с первой постановки (Рим, театр Apollo, 19 января 1853 года)*. Тибр, вышед-

* Несколько лет спустя, в 1857 году, Верди переработал «Трубадура» для парижской Grand Opéra, где он шел под названием «Le Trouvère». Наиболее существенные изменения в новой редакции внесены в третье действие, пополненное рядом балетных сцен, и в финал. Чрезвычайно лаконичная в основной редакции развязка оперы (после финального трио) во французской редакции расширена: когда Манрико ведут на казнь, вновь звучит «Miserege» и прощальная мелодия трубадура.

ший из берегов и заливший примыкавшие к театру Apollo улицы, не остановил публику, жаждавшую услышать новую оперу Верди. С девяти часов утра многочисленная толпа осадила двери театра. Спектакль вызвал общий восторг. С триумфальным успехом «Трубадур» был поставлен вскоре в Париже, Лондоне, Петербурге и в других городах Европы. До сих пор эта опера Верди входит в репертуар многих музыкальных театров.

Иначе сложилась судьба третьей из знаменитых опер того же периода. Над «Травиатой» Верди работал почти одновременно с «Трубадуром». В одном из цитированных писем к Каммарано Верди пишет, что, отложив «Трубадура», если сюжет этот не нравится либреттисту, можно взять другой, «простой и сердечный, о котором можно сказать, что он почти готов, если хотите, я вам его вышлю...» (9 апреля 1851 года). Очевидно, Верди имеет в виду сюжет «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына. Появившийся в 1848 году роман Дюма, переработанный им позднее в пьесу, вызвал в Париже такую сенсацию, что не мог, конечно, миновать внимания Верди, который в это время находился в Париже. По свидетельству одного из биографов Верди, А. Пужена, композитор в 1852 году присутствовал и на постановке «Дамы с камелиями» в Париже.

Тема этой реалистической зарисовки современной жизни — краткая повесть о самоотверженной любви и смерти так называемой падшей женщины. Героиней своего романа и пьесы Дюма избрал одну из тех бедных крестьянских девушек, которые стекались в Париж ради заработка, но, соблазненные деньгами богатых «покровителей», сбивались с пути. Черты облика Маргериты Готье, героини романа и пьесы Дюма, были навеяны образом реальной личности: Мари Дюплесси была широко известной в Париже 40-х годов «звездой» полусвета. Молодой Дюма знал эту женщину. Ее ум и тонкое очарование восхищали многих современников, среди них композитора Листа и поэта Теофиля Готье.

Злободневность проблем, поставленных в «Даме с камелиями», вызвала горячую полемику вокруг произведения, затронувшего вопросы морального разложения общества. Пьеса, которую цензура четыре года не пропускала на сцену, имела огромный успех.

Либретто «Травиаты» под руководством Верди писал

Пиаве. Премьера состоялась в венецианском театре La Fenice 6 марта 1853 года.

В письме к Муцио на другой день после премьеры Верди писал: «„Травиата“ вчера вечером провалилась. Вина моя или певцов?.. Время рассудит» (7 марта 1853 года).

Свистки, которыми встретила публика премьеру оперы, объяснялись не только ее неудачным исполнением. «Травиата» вначале была не понята и осмеяна публикой. Композитору ставили в вину, что он содействует распространению «развращающего» влияния французской литературы, что он вывел на оперную сцену в качестве центрального действующего лица женщину, отвергнутую обществом. Верди считал даже нужным подчеркнуть это названием оперы (*traviata* — по-итальянски — падшая женщина). Да и реалистические картины современной жизни, как и современные костюмы, многим казались грубым нарушением оперных традиций.

Несмотря на провал «Травиаты» при первой постановке, Верди не сомневался, что его оперу поймут и оценят. Точку зрения композитора разделяли многие чуткие музыканты. В частности, корреспондент «*Gazzeta musicale*» неуспех оперы полностью возлагал на певцов; «Травиата», по его мнению, явилась достойным созданием неистощимого гения, давшего Европе «Набукко», «Эрнани» и «Риголетто»; произведением, музыка которого «с потрясающей рельефностью выявляет эволюцию страстей»⁴.

Год спустя «Травиата» была возобновлена с незначительными купюрами; Антонио Галло, горячий почитатель Верди, поставил ее в своем театре San Benedetto, в Венеции.

Правда, уступая привычкам публики, пришлось пойти на компромисс: время действия перенесли в XVIII век и современные костюмы заменили старинными. «Травиата» шла в исполнении отличных певцов и имела шумный успех, возраставший с годами. В течение короткого времени она обошла всю Европу и прочно утвердилась в репертуаре оперных театров.

Мы располагаем весьма скугими сведениями о создании оперы. Известно, что первоначальный вариант сценария был сильно сжат. Драматургическая схема либретто несколько упрощена по сравнению с пьесой; в неприкосновенности сохранена лишь основная сюжетная линия — драма Виолетты (Маргериты Готье) и Альфреда Жермона (Армана Дювала).

«Травиата» занимает особое место в оперном творчестве Верди. Это первая и, пожалуй, единственная среди его опер,



Мария Пикколомини в роли Виолетты

где театральная эффектность почти отсутствует. Ничто не отвлекает внимания от основного в опере — душевного мира героини и ее трагической судьбы. С большой психологической тонкостью композитор показывает эволюцию ее образа — духовное возрождение блестящей куртизанки, в которой проснулась женщина большой души, совершающая во имя любви подвиг самоотречения.

Музыкальный образ Виолетты дается в развитии. Ей принадлежат несколько основных мотивов. Они появляются порой заметно измененными. Часто улавливаются лишь напоминания о них, сходные с ними интонации и ритмы. Надо сказать, что музыка, характеризующая Виолетту, своим интонационным богатством и выразительностью намного превосходит музыкальные характеристики других действующих лиц. Это не значит, что в музыке, связанной с образами Альфреда Жермона и его отца, нет впечатляющих страниц. Но наиболее значительное в ней — это их сцены с Виолеттой. И нередко мелодии и ритмы, появившиеся впер-

вые в партиях Альфреда и старшего Жермона, в дальнейшем сопутствуют Виолетте, содействуя психологическому развитию ее образа.

Все просто в этой опере-портрете. Прозрачная оркестровая звучность, в которой преобладает теплый тембр струнных, почти не выходит за пределы *piano*. Примечательно, что композитор придавал особое значение соблюдению динамических оттенков в исполнении «Травиаты». В письме к Эскюдьё по поводу намечавшейся постановки «Травиаты» в Париже Верди писал, что опера «пойдет хорошо, если оркестр поймет раз навсегда, что надо играть *piano*»* (5 марта 1864 года)⁵. Думается, что несправедливыми упреками в тривиальности, в «шарманочности», которые не раз получала эта опера Верди, она была обязана лишь неверной исполнительской трактовке недостаточно чутких музыкантов.

Не менее характерно, что вся музыкальная ткань «Травиаты», этой страницы из жизни обликновенных людей, пронизана бытовыми песенными и танцевальными интонациями и ритмами. Ими насыщены и речитативные эпизоды, свободно переходящие в ариозные. В мягком, приглушенном звучании эти напевы и ритмы приобретают особую поэтичность.

На фоне вальса происходит объяснение Альфреда и Виолетты в первом действии. Очаровательна меланхолическая вальсообразная мелодия — первая ария Виолетты; танцевальные ритмы слышны и в проникновенных мелодиях последнего действия: в арии одиноко умирающей Виолетты и в ее последнем дуэте с Альфредом.

Две основные темы, связанные с обликом Виолетты, звучат в краткой оркестровой прелюдии, вводящей в оперу. Первая, в трепетном приглушенном звучании скрипок *divisi*, — печальная тема умирающей Виолетты:



* Именно так, по свидетельству Б. В. Асафьева, исполнял «Травиату», лишь варьируя различные оттенки *piano*, талантливый советский дирижер В. А. Дранишников, покоривший аудиторию глубоким проникновением в авторский замысел.

Вторая, страстная и широкая, — тема ее любви:

61 *Adagio*

pp con espress.

p

Яркий контраст к поэтической прелюдии — картина шумного веселья на званом вечере у Виолетты. В этой праздничной атмосфере жизнелюбивая и беспечная Виолетта сливается с толпой веселящихся гостей. Кульминация праздника — темпераментная вакхическая застольная песня. Ее сменяет увлекательный вальс. На фоне вальса звучит взволнованный диалог Альфреда и Виолетты, пытающейся скрыть волнение под внешней беспечностью. Затаенная горечь сквозит в шутках, которыми она отвечает на просьбы юноши беречь здоровье, изменить образ жизни Молодой провинциал, недавно приехавший в Париж, Альфред не утратил еще искренности юношеских чувств. Из пылких реплик Альфреда рождается властная и широкая тема его признания:

62 *Andantino*
p con espressione



Di quell' a - mor, quell' a - mor, ch'è pal - pi - so
 Ах, той люб - ви, что весь мир на - под - ни - ет
 del - li - ni - ver - so, del - li - ni - ver - so in - te - ro,
 са - лой мо - гу - че - ю, свет - лой а час - той
 mi - ste - ri - o - so, mi - ste - ri - o - so atte - ro,
 Тре - пет - ной стра - тью серд - це мо - е за - жглось, ах
 cro - ce, cro - ce e de - li - zia cro - ce e de - li - zia, de - li - zia! cor.
 сча - стье, сча - стье у - вал я, свет - ло - е сча - стье, сча - стье люб - ви.

Это завязка драмы. В душе молодой женщины возникает ответное чувство.

В заключительной сцене первого действия дана экспозиция образа Виолетты. Эпиграфом к ней могли бы служить строки из романа Дюма: «В ней была видна непорочная девушка, которую ничтожный случай сделал куртизанкой, и куртизанка, которую ничтожный случай мог превратить в самую любящую, самую чистую женщину»⁶. Ночь. Гости разъехались. Виолетта, оставшись одна, отдается новому, завладевшему ею чувству: впервые она испытала счастье любить и быть любимой. В памяти ее встают воспоминания о светлых мечтах непорочной юности — это первая часть арии, задумчивая и нежная песня в ритме вальса. В средней части ее звучит тема признания Альфреда. Отныне эта прекрасная тема, столь близкая к второй теме прелюдии (см. пример 61), становится одной из главных тем, говорящих о любви Виолетты. В заключительном Allegro вновь возникает образ звезды полусвета. Виолетта гонит праздные мечты о недоступном ей счастье.

Во втором действии композитор с убедительной интонационной чуткостью показывает эволюцию образа Виолетты. Отныне интонации ее приобретают песенную простоту. Исчезли навсегда эффектные колоратуры. Нет никаких признаков внешнего блеска. Музыка становится здесь самым красноречивым свидетельством душевного возрождения любящей женщины.

Праздную суету жизни в Париже Виолетта и Альфред сменили на тихое сельское уединение. Но счастье их непрочно. Этапным моментом в судьбе и развитии образа героини оперы становится центральная сцена второго действия —

посещение Виолетты отцом Альфреда, требующим от нее разлуки с сыном. Жермон обращается с резкими обвинениями к женщине, которая, как он убежден, разоряет его сына. Поняв свою ошибку, он переходит к просьбам: союз Альфреда с куртизанкой может разрушить счастье его юной сестры. Виолетта с ужасом отталкивает мысль о разлуке. Но отцу Альфреда удается заронить в ее душу сомнение: любовь Альфреда не будет вечной. Что ждет ее тогда?

Измученная душевной борьбой, Виолетта решает пожертвовать своим счастьем ради блага Альфреда и его семьи.

Показывая глубокую человечность образа Виолетты, композитор противопоставляет ее душевное богатство обывательской посредственности ограниченного мира чувств и мыслей отца Альфреда. Жермон, по существу, неплохой человек; хороший семьянин, он искренне привязан к своим детям. Он тронут горем Виолетты, что не мешает ему, однако, без колебаний воспользоваться ее самоотречением. Правдиво и сильно передана в этой свободно построенной сцене гамма переживаний Виолетты, переходящей от тревоги к страстному протесту и через мучительные сомнения и отчаяние — к самоотверженной решимости.

Здесь нет завершенных мелодий, но каждый из эпизодов этой новой по форме сцены-диалога наделен своими выразительными мелодиями и ритмами. Неоднократно слышны отголоски мотивов признания из арии Виолетты, имеющих большое значение и в дальнейшем развитии образа*. Они проникают и в вокальную партию, и в оркестр, чутко отзывающийся на все душевные движения героини оперы.

Не уступает по силе и правдивости последующая сцена прощального письма Виолетты и ее разлуки с Альфредом, которого она решила тайно покинуть. Трагическая обреченность сцены письма сменяется при появлении Альфреда душевным смятением, взрывами страсти. Властно звучит в конце этой сцены тема любви.

* Надо отметить, что интонации мелодии Жермона («Минует увлеченье») из сцены во втором действии проникают в финальную арию ожидающей смерти Виолетты («Простите вы навеки»); тематическое значение приобретает и тревожно-мрачный ритм, возникающий в оркестре, когда слова Жермона вызывают у несчастной женщины сомнение в любви Альфреда. Из этого ритма впоследствии вырастают похоронные звучания в сцене смерти Виолетты. Смысл этих тематических связей ясен: если признание Альфреда дало в первом действии завязку драмы, то во втором действии появление Жермона-отца предвещает трагическую судьбу героини, несет ей смертный приговор.

Вечер у Флоры (финал второго действия) перекликается с первым действием. Здесь те же друзья Виолетты, тот же шум и веселая суета. Сходство обстановки подчеркивает контраст между душевным миром глубоко страдающей женщины и атмосферой бездумного веселья, которая недавно была ее привычной средой. Виолетта не ожидала увидеть здесь Альфреда, и встреча с ним для нее чрезвычайно тяжела.

Превосходна драматургия сцены карточной игры в гостиной Флоры (финал второго действия). На фоне пустого светского разговора за карточным столом разгорается ссора Альфреда с бароном, которого он считает своим счастливым соперником.

Виолетта наблюдает за ними с мучительным волнением. Ссора грозит кончиться дуэлью.

Музыка этой сцены полна неослабевающего напряжения. В оркестре упорно развивается зловещая фраза с тревожной пульсацией оstinатного ритма, в которой сквозят контуры трагического Adagio, вводящего в сцену письма. Трижды врываются в эту музыку полные страстной тоски реплики Виолетты:

63a Allegro agitato

estremamente pp

636

Ah, per - cho ve - ni in - can - ta! Pie -
 Ах, за - чем я здесь, о бо - жо, о,

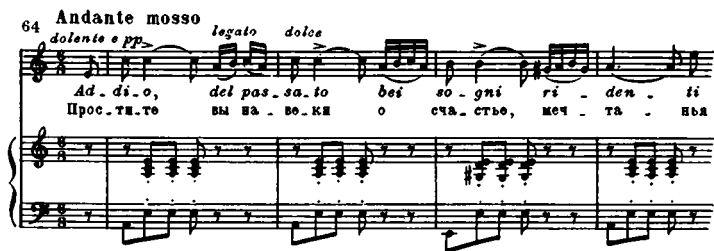


Наибольшей художественной цельности и правды Верди достигает в последнем действии. Вновь, как и в начале оперы, в оркестровой прелюдии звучит тема умирающей Виолетты.

«Кто бы мог подумать до того, как была написана эта прелюдия, — говорил Арриго Бойто, — что музыка способна передать атмосферу этой замкнутой комнаты, где в предрасветную зимнюю пору томится больная. Какое безмолвие! Какой молчаливый и горестный покой рождают звуки!»⁷

На фоне отголосков прелюдии идет грустный диалог больной женщины со служанкой. Виолетта читает письмо Жермона, сулящего ей возвращение Альфреда, которому он открыл тайну ее самопожертвования (декламационная сцена); а в оркестре, как отдаленный отголосок, звучит тема признания.

Одиночество тоскующей Виолетты с предельной простотой и правдивостью раскрыто в ее арии — прощании с жизнью:



В этой мелодии мы находим замечательный пример творческого переосмысления ритмов: песенная размеренность метрических смещений (начало арии) приобретает особое психологическое значение в заключительных тактах, где эти ритмические особенности воспринимаются как выражение душевного томления умирающей:

Ах, fut - to fut - to f' - ni
 Ах, га - снет, га - снет жизнь мо - я

Ни приход врача, пытающегося обнадежить больную женщину, ни письмо раскаявшегося Жермона, которое она перечитывает без надежды, что дождется обещанного свидания с любимым, не рассеивают ее мыслей о близком конце.

Праздничные звуки карнавала, врывающиеся в открытое окно, углубляют трагизм ситуации.

Радость встречи с вернувшимся Альфредом, вспыхнувшая жажда жизни ненадолго озаряют атмосферу приближающейся смерти. В прекрасном дуэте Виолетты и Альфреда светлые мечты о счастье сменяются безысходным горем, когда силы вновь покидают умирающую.

По-новому, просветленно в прозрачном *pianissimo* струнных звучит тема любви Альфреда и Виолетты в момент ее смерти.

«Травиата» занимает особое место в творчестве Верди. Справедливо отмечалось воздействие этой оперы и на французскую лирическую оперу («Манон» Массне; «Луиза» Шарпантье), и на оперы веристов* Леонкавалло и Пуччини. Особенно близок к облику Виолетты хрупкий женственный образ Мими из пуччиниевской «Богемы».

* Веризм — возникшее в конце XIX века художественное направление в итальянской литературе и в оперном искусстве с заметными чертами натурализма. Оперный веризм родился как реакция на широко распространившийся в Италии в последней четверти XIX века вагнеризм. Боевым знаменем веризма стало творчество Верди и Бизе. Появившиеся в начале 90-х годов оперы веристов (Масканы «Сельская честь», Леонкавалло «Паяцы») имели большой успех. Однако, подражая Верди во многом, веристы не достигли тех же реалистических высот. Они восприняли некоторые черты Верди: его подчеркнутую эмоциональность, остроту ситуаций. Именно этими чертами своего творчества и темпераментными и широкодоступными мелодиями веристы завоевали огромную популярность.

К веризму в значительной мере примыкает и творчество наиболее выдающегося среди итальянских композиторов XX века Джакомо Пуччини.

Глава двенадцатая

«Король Лир». «Сицилийская вечерня»

В нотном магазине Антонио Галло на Пьяцца Сан Марко в Венеции обычно встречались три близких друга: Антонио Сомма, юрист и известный драматург, чьи патристические драмы с успехом шли на итальянских сценах, врач-психиатр Чезаре Винья, автор талантливых работ по вопросам психологии и физиологии музыки, которые с огромным интересом читал Верди, и хозяин магазина, он же — скрипач, дирижер и театральный импресарио. Их связывала общая страстная любовь к музыке, общее чувство дружбы к Верди и преклонение перед его могучим и самобытным дарованием.

Чезаре Винья, горячий сторонник новаторского творчества Верди (статья «Различные мнения о современной музыке»¹), выступил и в защиту освищенной «Травиаты»², заслуга восстановления которой, как читателям известно, принадлежала Антонио Галло. Большим желанием Антонио Сомма было написать для Верди оперное либретто.

«Не может быть для меня сейчас ничего прекраснее, ничего приятнее, как возможность к Вашему прославленному имени присоединить свое», — отвечал композитор на предложение Сомма (22 апреля 1853 года). Далее Верди высказывает ряд соображений, весьма характерных для его оперно-эстетических воззрений этого периода: «Я нахожу, что наша опера страдает от слишком большого однообразия; поэтому я теперь уклонился бы от того, чтобы писать музыку на сюжеты, подобные „Набукко“, „Фоскари“ (...) В них имеются очень интересные сценические ситуации, но

нет контрастов. В них натянута как бы одна струна, возвышенная, если хотите, но все время одна и та же. И чтобы лучше пояснить мою мысль: пусть поэма Тассо лучше, но я в тысячу раз больше люблю Ариоста. По той же причине я предпочитаю Шекспира всем драматическим писателям, не исключая даже древних греков. <...> О Рюи Блазе написано много опер, но все обходили характер Дона Чезаре*. А если бы я писал музыку на этот сюжет, мне доставило бы удовольствие именно выявить все контрасты, заложенные в этом оригинальном характере» (там же).

В центре внимания Верди по-прежнему остается задача насытить оперу театральным действием, и главное — проблема музыкально-театрального воплощения многогранных и необычных, ярких характеров. Именно с точки зрения на оперу как на жанр театральный рассматривает Верди и характеры действующих лиц, и оперные сюжеты, и драматические ситуации, и проблемы обновления оперных форм.

В одном из писем к де Санктису, незадолго до постановки «Травиаты», Верди писал: «...Я не желал бы ничего лучшего, как найти хорошее либретто и при этом хорошего поэта <...> Я хочу сюжетов новых, больших, прекрасных, разнообразных, смелых... смелых до крайности, новых по форме <...> и в то же время удобных для сочинения. Если кто-либо скажет: я сделал это так, потому что Романи, Каммарано и другие делали так <...> мы не сможем понять друг друга» (1 января 1853 года). И в другом письме к тому же Санктису, отклоняя предложенный сюжет для оперы, не столь своеобразный и богатый, как ему хотелось бы, Верди пишет:

«В нем имеются великолепные сценические моменты, но в характерах нет ничего своеобразного и нового: имеется женщина, которая изменяет, имеется рогатый муж, — следовательно, и любовник, имеется священник, который исповедует. Праздников, ярмарочных акробатов и т. д. и т. д. недостаточно для того, чтобы побороть однообразие в вещах такого рода» (16 мая 1853 года).

Примечательно также высказывание Верди о «Фаусте» Гёте, на сюжет которого один из неаполитанских поэтов предложил ему составить либретто. Верди отклонил эту

* Дон Чезаре — действующее лицо в драме Гюго «Рюи Блаз». В авторской ремарке к пьесе этот персонаж получил следующее определение: «Обнищавший, как Иов, и гордый, как португальский король».



Доменико Морелли

тому, так как не видел пути к ее воплощению в опере. «Я чрезвычайно люблю „Фауста“, но не хотел бы над ним работать. Я обдумывал его тысячу раз, но не нашел фаустовского характера в музыке» (12 марта 1853 года).

Утомленный постоянными переездами, связанными с постановками опер, Верди испытывал особое удовольствие, когда ему удавалось провести несколько месяцев в тишине и уединении на вилле Сант-Агата. После постановки «Травиаты» он прожил там безвыездно весну и лето. Именно в это время завязалась многолетняя и чрезвычайно содержательная переписка Верди с А. Сомма, который по просьбе композитора приступил к работе над либретто «Короля Лира». Этот шекспировский сюжет Верди уже обдумывал с Каммарано. «Король Лир» вновь на ряд лет занимает мысли Верди. Его влечет своеобразие и величие характеров шекспировской трагедии, но в то же время Верди испытывает сомнение в возможности подать в границах оперы столь значительный сюжет, не повредив ему. Тема эта оказалась слишком сложной; и, несмотря на длительный серьезный труд компози-

тора и либреттиста, Верди был не вполне доволен результатом этой работы. Опера осталась, по-видимому, незавершенной. Позднее Верди неоднократно возвращался к мысли о сценическом воплощении «Лира». Многие из музыки «Короля Лира», как полагают некоторые исследователи творчества Верди, впоследствии вошло в другие оперы. Однако точными сведениями о музыке «Короля Лира» мы не располагаем, так как, в соответствии с завещанием Верди, все его незаконченные или, по мнению композитора, несовершенные, неопубликованные сочинения были сожжены после его смерти.

Переписка с Сомма о «Короле Лире», охватывающая период с 1853-го по 1856 год, содержит ряд существенных высказываний композитора по вопросам оперной эстетики. Приступая вторично к работе над «Лиром», Верди вновь сам наметил сценарий оперы. Верди требовал от либреттиста максимальной сжатости в изложении действия. «Французы нашли в этом деле единственно правильное решение: они строят свои драмы таким образом, что требуется только по одной декорации на каждый акт; действие благодаря этому движется вперед без каких бы то ни было препятствий и без того, чтобы внимание публики было чем-то отвлечено» (29 июня 1853 года).

Неоднократно в своих письмах к Сомма Верди подчеркивал, что оперная специфика требует иных и более лаконичных литературных форм, чем драма. Так, Верди утверждает, что закончить действие, как это делает Шекспир, монологом оставшегося в одиночестве Лира было бы неуместно в опере. «Это хорошо для трагедии, в драме, но в музыке это оказалось бы по меньшей мере расхолаживающим» (30 августа 1853 года). «Можно положить на музыку и газету, и письмо и т. п., — пишет в другом письме Верди. — Но публика прощает в театре все, кроме скуки. Такое количество речитативов, если бы их написал даже Россини или Мейербер, не могли бы привести ни к чему иному, как длиннотам и, следовательно, к скуке» (7 апреля 1856 года).

Эскизы Сомма часто не удовлетворяли Верди. С особым вниманием относился композитор к проблеме соотношения музыкальных образов и литературных форм, нередко указывая либреттисту размер стиха и даже количество строк. «Никто не любит, как я, новизну формы, но нужны лишь такие формы, которые годятся для музыки. Конечно, на музыку можно положить все, но не все будет хорошо. Сочиняя музыку, надо иметь соответствующие стихи для

cantabile, для ансамблей, для Largo, для Allegro, и т. д., и все это нужно чередовать так, чтобы ничто не оказалось ни холодным, ни монотонным» (30 августа 1853 года).

Обдумывая характеры действующих лиц, Верди рекомендовал своему либреттисту обратить особое внимание на роль шута: «Она своеобразна и глубока» (22 мая 1853 года).

Много творческой энергии отдал композитор оперному воплощению характера вероломного Эдмунда — отдаленного прототипа Яго. Работая над образом Эдмунда, Верди часто детально указывал либреттисту характер его текста, размер и даже количество строк. «Проработайте также хорошо эту арию [Эдмунда] и придайте ей новую форму с чередованием речитатива и рифмованных строф; так, чтобы в них было величайшее разнообразие: ирония, презрение, гнев должны быть выражены таким образом, чтобы я смог найти для них различные краски в музыке, в которой для такого персонажа я не могу дать какое-либо cantabile» (4 января 1855 года). Верди хочет видеть Эдмунда негодяем, «таким, который над всеми издевается, все презирает и совершает самые гнусные злодеяния с величайшим равнодушием, (...) наделять Эдмунда презрительно-насмешливым характером, чтобы в музыке он смог получить больше разнообразия. Если же его сделать иначе, пришлось бы предоставить ему петь столь излюбленные грубые фразы с криками. Яд, ирония должны быть (и это ново) обрисованы *mezza voce*, чтобы было страшнее и создавало красочный контраст к интродукции и финалу» (8 января 1855 года).

Верди начал работу над «Королем Лиром» в Сант-Агате и продолжал в Париже, куда он поехал осенью 1853 года, так как еще в 1852 году получил предложение написать для парижской Grand Opéra оперу на либретто знаменитого в то время французского драматурга Эжена Скриба.

Виртуозный мастер увлекательной сценической интриги, автор многочисленных водевилей и комедий, Скриб считался и лучшим французским либреттистом того времени. Он писал либретто комических и «больших» опер. «Символом всяческой развлекательности», «самодержцем» всех театров Парижа называл его Рихард Вагнер.

Еще не зная сюжета будущей оперы («Сицилийской вечерни»), Верди принял предложение и заключил контракт. Жанр французской большой оперы, то есть оперы, написанной с учетом требований сцены парижского театра Grand Opéra, — явление исторически сложное, и значение его отнюдь не ограничивается пределами французского нацио-

нального оперного искусства. Воздействия большой оперы в той или иной мере не миновали крупнейшие оперные композиторы других народов, в том числе и величайшие итальянские композиторы — Россини и Верди. Французская большая опера прошла сложный исторический путь: от торжественно-парадного стиля наполеоновской империи, от опер Кателя и Спонтини через революционную романтику «Фенеллы» Обера и «Вильгельма Телля» Россини — к операм Мейербера, с их внешним блеском, с их эклектичной музыкой, пестрой, «как арлекинское платье»³, но скомпонованной с беспроегрышным расчетом на эффект.

С оперным творчеством Мейербера тесно связано имя Эжена Скриба. Именно в операх, рожденных содружеством Мейербера и Скриба, композитора и либреттиста, популярнейших в Париже времен Луи Филиппа, с наибольшей определенностью выявился во всей своей противоречивости жанр французской романтической большой оперы.

Для стиля французской большой оперы типична пышность спектакля (с развернутыми ансамблями и хорами, с балетом). Обычный для серьезной оперы личный конфликт в большой опере, как правило, развивается, усложненный конфликтом социальным. Наиболее существенное и прогрессивное здесь — показ исторической обстановки, народа в многопланово разработанных массовых сценах, внимание к местному колориту, блеск и красочность оркестра.

Но рядом с прогрессивными чертами в жанре большой оперы есть много идущего в ущерб художественным достоинствам произведения: драматическое содержание часто приносится в жертву внешней эффектности, зрелищной занимательности; погоня за легким успехом нередко ведет к фальсификации героических страниц истории, к поверхностной обрисовке характеров действующих лиц. Пьесы Скриба построены по подобию драм Гюго, на эффектных контрастах. Но, лишенные своеобразия характеристик, свойственного драмам Гюго, и их социальной заостренности, они не имеют и драматической динамичности, присущей творчеству Гюго. «Во всех почти французских драмах, — пишет Верди, — слишком явно заметно усилие в поисках эффекта. После могучего воздействия драм Виктора Гюго все стали стремиться к эффектному воздействию, не заметив, помимо, главного: того, что у Виктора Гюго всегда имеется определенная цель и характеры его, могучие, страстные, почти всегда своеобразны. Обратите внимание на Сильву, Марию Тюдор, Борджиа, Марион, Трибуле, Франциска и

т. д. и т. д. Сильные характеры рождают сильные столкновения, и естественно достигается сильное впечатление» (16 мая 1853 года).

С расчетом на эффекты, обеспечивающие успех у завсегдатаев театра Grand Opéra, установился определенный стандарт оперной формы: пятиактная (преимущественно) структура с неизбежным балетом (обычно в третьем действии); привычный порядок в развитии действия и в построении эффектных, роскошно оформленных сцен.

С искренним восхищением, хотя и не без оттенка иронии, пишет Шопен в одном из парижских писем начала 30-х годов о постановке мейерберовского «Роберта-Дьявола»: «Это chef d'oeuvre новой школы, где дьяволы (огромные хоры) поют при поддержке туб, где души встают из гробов, но не так, как в „Шарлатане“*, а сгруппированно по пятьдесят-шестьдесят человек, где в театре диорама, где в конце виден intérieur храма и весь храм, как на рождество или пасху, сияет огнями, с монахами и со всей публикой на скамьях, с каминовыми, более того, с органом, звуки которого на сцене чаруют и изумляют и почти покрывают весь оркестр. — Нигде не смогут поставить ничего подобного. — Мейербер обессмертил себя! Но зато и просидел три года в Париже, прежде чем ее поставил, и, как говорят, истратил 20 000 франков на артистов»⁴.

Однако восхищение, которое вызывали у многих выдающихся художников достижения большой оперы в период ее расцвета, постепенно уступало место отрицательному отношению к ее декоративным излишествам и возраставшим с годами самодовлеющим театральным эффектам. «Французы изобрели этот „чудовищный спектакль“, называемый „большою оперою“ (в наше время не иначе как в пяти актах, с танцами, с лошадьми, с верблюдами и с электрическим солнцем), — пишет Серов, — они довели его до крайних пределов в „Пророке“ [Мейербера] и в „Блудном сыне“ Обера»⁵.

Конечно, Верди — драматург, художник, пылливо ищущий новые пути развития итальянской оперы, — не мог пройти мимо жанра большой оперы и не мог не видеть его прогрессивных элементов. Но чуждая характеру дарования Верди пышность этого стиля, его парадно-показная эффектность и особенно установившийся стандарт громоздкой структуры большой оперы стесняли его.

* «Шарлатан» — опера К. Курпиньского.

Как уже говорилось, влияние «Вильгельма Телля» сказало-сь несомненно на ряде вердиевских опер 40-х годов. Оно ощущается уже в «Эрнани», оно заметно и в более близкой к большой опере по типу либретто «Джованне д'Арко». Известно, что Верди задумывался над переработкой для сцены Grand Opéra «Аттилы». Понятно, что Верди привлекала возможность сочинить новую историческую оперу для Парижа, который в эти годы по праву считался центром западноевропейской культуры. В Париж стекались знаменитости — художники, поэты, композиторы, исполнители. Итальянские оперные театры располагали неизмеримо более скромными средствами, чем парижская опера. Оркестры и хоры их были малочисленны, тогда как парижская Grand Opéra, с ее огромными постановочными возможностями, имела лучший в мире балет, великолепный хоровой коллектив, выдающийся по мастерству оркестр. Правда, еще при первом посещении Парижа в 1847 году Верди отзывался о парижской опере довольно холодно, отдавая предпочтение лондонскому оперному театру. Но думается, что на высказываниях Верди могло отразиться то недовольство, которое вызывал в композиторе царивший в оперных театрах Парижа произвол певцов, против которого так горячо выступал Г. Берлиоз и с которым Верди боролся на родине.

По меткому выражению А. Н. Серова, Париж был «главной фабрикой репутаций»⁶. С первого появления на парижской сцене вердиевских опер критики-снобы обвиняли их автора в вульгарности, в отсутствии чувства меры, в грубости*, и все же оперы Верди неизменно пользовались успехом у широкой аудитории.

Недовольство парижскими оперными театрами и невысокое мнение о ценителях оперной музыки сквозят в письмах Верди 1853 — 1854 годов. Верди решительно отказывается от мысли поставить в Париже «Короля Лира». Вскоре по приезде в Париж он пишет Сомма: «„Король Лир“ слишком большой сюжет, его форма чересчур нова и рискованна здесь. Они понимают лишь мелодии, которые повторяются двадцать лет. (...) Для этой оперы нам нужна увлекающаяся, понятливая публика, которая будет судить по собственному своему впечатлению» (19 ноября 1853 года).

Горькая ирония звучит и в письме к Кларине Маффеи, написанном несколько месяцев спустя: «...Те немногие

* Любопытно, что одним из наиболее крайних критиков-антивердистов в Париже был соотечественник Верди П. Скудо.

тысячи франков, которые я заработал своим трудом, я не истрочу никогда на клаку и тому подобные гнусности. А здесь это, кажется, необходимо для успеха! Несколько дней тому назад Дюма в своей газете говорил по поводу новой оперы Мейербера: „Как жаль, что Россини не написал своих шедевров в 1854 году! Однако (...) у Россини не было умения заставить успех уже за шесть месяцев до премьеры кипеть в котлах газет и приготовить взрыв общественного понимания для первого вечера“*. Это совершеннейшая правда: я был на первом представлении этой „Северной звезды“ (одна из менее удачных опер Мейербера. — Л. С.) и понял очень мало или ничего, а любезная публика поняла все и считает, что это чудесно, великолепно, божественно. И, несмотря на это, та же публика после двадцати пяти или тридцати лет исполнения „Вильгельма Телля“ до сих пор его не понимает, и потому он исполняется искаженным, искалеченным, в трех актах вместо пяти и в недостойной постановке! И это в первом театре мира...» (2 марта 1854 года). В искаженном виде, в сильно сокращенном трехактном варианте шел в Париже и «Иерусалим» — и это не могло способствовать расположению композитора к парижской оперной сцене.

Отношение Верди к музыкальному миру Парижа с наибольшей полнотой и ясностью раскрывает письмо, написанное им много лет спустя к его другу либреттисту дю Локлю. Отказываясь сочинять новую оперу для Парижа, Верди писал: «Меня удерживает не процесс написания оперы, не суд парижской публики, но уверенность, что в Париже я не смогу исполнить свою музыку как хочу. Это очень странно, что автору приходится постоянно видеть неверно истолкованными свои намерения и искаженной концепцию. В ваших музыкальных театрах (без тени эпиграммы) слишком много знатоков. Каждый судит сообразно собственным понятиям, вкусам и, что хуже всего, по своей системе, не принимая в расчет характер и индивидуальность автора. Каждый высказывает свое мнение, выражает сомнение, и автор, долгое время пребывающий в атмосфере сомнения, не может в конце концов не поколебаться несколько в своих убеждениях и не дойти до того, что станет исправлять, подделывать и, попросту говоря, портить свою

* Держалась упорная молва, что своим шумным и продолжительным успехом Мейербер был в значительной мере обязан собственному умению организовать этот успех.



Вид на Елисейские поля

С картины Л. Р. Эиро

работу таким образом, что в конце концов он создаст не цельное произведение, а, как бы хороша она ни была, все же мозаику ⟨...⟩. Для меня настоящий успех невозможен, если я не буду писать как чувствую, свободный от этого длительного влияния и не размышляя о том, что я пишу для Парижа или для луны. Кроме того, необходимо, чтобы артисты пели не на свой лад, а на мой ⟨...⟩, чтобы все зависело от меня, чтобы над всем доминировала одна воля — моя ⟨...⟩. Когда я показываю сочинение в итальянском театре, никто не решается судить его, не поняв как следует. ⟨...⟩ Там уважают сочинение и автора, там предоставляют решать публике. А в Орéга, напротив, после четырех аккордов шепчут со всех сторон: о, это не хорошо! Это банально... это плохого вкуса! Это не пойдет в Париже. Что значат эти жалкие слова — банально, плохой вкус, Париж, когда вы находитесь перед произведением искусства, которое должно принадлежать всему миру?» (7 декабря 1869 года)⁷.

И тем не менее Верди на протяжении многих лет не терял связи с Парижем. В 50-х и 60-х годах он написал несколько опер для Парижа, и на творчестве его в эти годы сказались и положительные и отрицательные черты жанра большой оперы.

Преодолевая отрицательные черты стиля большой оперы и осваивая его прогрессивные стороны, Верди лишь много позднее сумел отбросить все, что чуждо в этом стиле национальному характеру итальянского искусства. Но его первые шаги в жанре большой оперы не обошлись без срывов: «Иерусалим», как уже известно читателям, слабее «Ломбардцев». Недостатки большой оперы с особой ясностью выступают в «Сицилийской вечерне»

Следует сделать здесь оговорку. Когда говорят о связях творчества Верди с парижской оперой, в его сочинениях 50—60-х годов, даже в «Риголетто» иногда усматривают влияние Мейербера.

Конечно, в вопросах театральной эффектности, владения драматургическими контрастами, в театральном использовании оркестра Мейербер в своих операх 30—40-х годов достиг виртуозного мастерства: и Верди не прошел мимо драматургии «Гугенотов» (хотя нельзя забывать, что сцена «благословения мечей» в «Гугенотах», в которой иногда видят предшественницу вердиевских сцен заговоров, возникла под несомненным воздействием «Клятвы в Рютли» из «Вильгельма Телля» Россини). Но Верди не прошел также мимо подвижной легкости и остроумия ансамблей Обера с их ярким народным колоритом: связи с Обером ощущаются отчетливее всего в «Бале-маскараде»; Верди не прошел и мимо берлиозовского романтического оркестра; и думается, что новое и смелое, что появилось в психологически метком оркестре «Риголетто», родилось скорее всего под воздействием палитры программного симфонизма Берлиоза, с которым Верди познакомился в Париже в конце 40-х годов. Воздействие оркестрового письма Берлиоза нетрудно заметить и в «Бале-маскараде», оно бесспорно в «Доне Карлосе». И тем не менее даже в сочинениях, написанных для Парижа, в схеме большой оперы, — в «Сицилийской вечерне» и в «Доне Карлосе», — несмотря на связанность стесняющими его условностями стиля, творчество Верди никогда не теряло национальной определенности и самобытности.

В основу сюжета «Сицилийской вечерни» лег героический эпизод из жизни итальянского народа. Под названием «Сицилийской вечерни» в истории известно восстание сицилийцев, свергнувших в конце XIII века тиранию брата французского короля — Карла Анжуйского

Восстание вспыхнуло на пасху 30 марта 1282 года. В то время, когда жители Палермо шли к вечерне, французский солдат оскорбил молодую женщину. Сопровождавшие ее

сицилийцы вступились за нее. Произошла кровавая схватка, стихийно перешедшая в восстание. «Сицилийская вечерня останется навеки бессмертной в истории»⁸, — писал К. Маркс.

Народные предания связывают восстание сицилийцев с именем легендарного героя Джованни ди Прочида.

Выдающийся государственный деятель и ученый, человек большого ума, энергии и дарований, Прочида был подлинным представителем эпохи раннего Возрождения, достойным современником Данте. Преследуемый Карлом Анжуйским за попытку организовать восстание, Прочида и в изгнании продолжал борьбу против угнетателей и участвовал в подготовке восстания. Имя Прочида, героя «Сицилийской вечерни», пользовалось особой любовью итальянского народа в годы национально-освободительного движения. Недаром драма Никколини «Джованни ди Прочида» в 30-х годах вызывала патриотические манифестации.

Либретто «Сицилийской вечерни», написанное Э. Скрибом и его помощником Ш. Дюверье, Верди получил в конце 1853 года. Конечно, Верди не могла не привлекать возможность создать оперу для Всемирной Парижской выставки на сюжет, прославляющий героическую доблесть итальянцев. Но вместе с тем избранная Скрибом тема с самого начала работы над либретто вызывала у композитора сомнения и тревогу. Верди не без оснований опасался, что под пером модного французского драматурга не будет показан с исторической правдивостью героический эпизод из жизни Сицилии, восставшей против гнета французов. Он справедливо считал, что «Сицилийская вечерня» — неподходящий сюжет для оперы, которая должна идти на французской сцене.

Верди не подозревал, что «деловитый» драматург приспособил к его опере свое старое написанное для Доницетти либретто, в котором изменил лишь географические обозначения и имена действующих лиц. Эта опера Доницетти не шла тогда в Италии, и потому в обмане Скриба Верди с законным возмущением убедился лишь несколько лет спустя.

Надо сказать, что превосходный в своем роде драматург, обладавший огромным театральным опытом, Скриб с потрясающей быстротой создавал целые серии либретто, часто предоставляя их завершение своим помощникам.

В типичном для «большой обстановочной оперы» либретто «Сицилийской вечерни» с заговорами, убийствами, мелодраматическими сценами борьба сицилийцев против французов служит лишь фоном, на котором развивается

вымышленная драматургом личная драма. Молодой сицилийский патриот Арриго, считавший себя сиротой, узнает, что он сын угнетателя его родины, правителя Сицилии — Монфора. Нашедший сына Монфор освобождает Арриго из тюрьмы, в которую тот был заключен как революционер. Монфор хочет вернуть сыну имя, окружить его почетом. Арриго потрясен, узнав, что он сын тирана, которого клялся убить. Трагизм положения Арриго усиливается тем, что он любит Елену, брат которой казнен Монфором. Против Монфора готовится заговор, но участник заговора Арриго не находит в себе сил допустить убийство отца. Щадя Монфора, он невольно выдает своих друзей — заговорщиков, возглавляемых Прочидой и Еленой.

Заговорщики обречены на казнь. Их спасает лишь согласие Арриго признать своим отцом Монфора, который дает разрешение на брак Арриго с Еленой и провозглашает мир между сицилийцами и французами. Но глава заговорщиков Прочида не прекращает борьбы и готовит восстание; оно должно вспыхнуть в день свадьбы Елены с Арриго. Желая предотвратить кровопролитие и спасти от гибели Арриго, Елена отказывается от брака с ним. Тем не менее Монфор приказывает начать свадебный звон, который служит сигналом к восстанию. Сицилийцы убивают французов.

Такова сюжетная канва либретто, в котором исторический эпизод подан весьма произвольно и сглаженный общественный конфликт получает компромиссное решение.

Верди остался недоволен трактовкой сюжета, где, вопреки обещанию Скриба, он нашел сниженным значение народа и его вождя Прочиды; его не удовлетворяла и драматургия либретто, слабые стороны которого он определил с первого взгляда: вялая, мало обоснованная развязка, отсутствие достаточно весомой завершающей сцены.

Верди так и не добился от Скриба внимательного отношения к своей опере. Работа над «Сицилийской вечерней» подвигалась медленно. Против ожидания Верди, его пребывание в Париже затянулось на два года.

Затруднение в работу вносил и чужой язык, подчиняющийся в вокальной декламации иным законам, чем итальянский. Постановка оперы задержалась из-за внезапного таинственного исчезновения любимицы Парижа примадонны С. Крувелли, которой вздумалось, несмотря на связывавшие ее обязательства, совершить развлекательную поездку. Все эти обстоятельства не содействовали хорошему расположению духа Верди. Особенно возмущало его небреж-

ное отношение Скриба к взятым на себя обязательствам. Верди дважды намеревался расторгнуть контракт.

В письме к директору театра, излагая свои претензии к либреттисту, Верди подчеркивает, что Скриб не выполнил своего обещания убрать из либретто все затрагивающее честь итальянцев. «Он задевает итальянцев, так как из Прочиды, исторический характер которого он искажает, он делает, по своей излюбленной системе, обычного заговорщика с неизбежным кинжалом в руке (...). Я прежде всего итальянец, и я не позволю себе быть соучастником в оскорблении моей родины», — горячо заканчивает свое письмо Верди, повторяя просьбу расторгнуть контракт (3 января 1855 года).

Мы не располагаем данными, которые позволили бы судить об изменениях, внесенных после этого письма Скрибом. Работа над оперой продолжалась еще несколько месяцев. Об этом свидетельствуют, в частности, письма Верди де Санктису, к которому он еще в конце 1853 года обращался с просьбой сообщить некоторые сведения и исторические справки: «От Вас, живущего вблизи Палермо и имеющего знакомых в той местности, хотел бы получить сжатое, краткое описание праздника, ежегодно справляемого в Монте Солитарио или в Сан-Розалии. Является ли этот праздник чисто церковным или он имеет светский характер; присуще ли ему нечто характерное; сопровождается ли он какими-нибудь танцами (. .) Постарайтесь, чтобы все сведения были точными» (4 декабря 1853 года). «Сведения, которые Вы дадите мне о Палермо, более чем достаточны, — пишет Верди. — (...). Мне бы хотелось знать, всегда ли тарантелла бывает в миноре и в метре $\frac{6}{8}$? Имеются ли примеры другого тона и метра? Постарайтесь разузнать это и, если бы нашлась тарантелла в мажоре и не на $\frac{6}{8}$, пришлите ее, пожалуйста» (18 января 1854 года)⁹. В другом письме Верди просит прислать ему образец подлинной сицилийской песни, подчеркивая, что это должна быть не «фабрикация какого-нибудь композитора, а неизмеримо лучшая и неизмеримо более характерная народная песня» (10 апреля 1855 года)¹⁰. Письма к де Санктису показывают по-новому вдумчивое отношение композитора к обрисовке локального колорита, выявлению национальных особенностей в опере.

У Верди, вложившего много творческого труда в «Сицилийскую вечерню», не было чувства удовлетворенности этой оперой. Прежде всего это было недовольство скрибовским либретто, трафаретную мелодраматичность и схематичную

структуру которого композитору не удалось преодолеть; его стесняла вынужденная замедленность действия. «Опера для Орэга — это труд, способный уложить на месте вола. Пять часов музыки! Уф!» (9 сентября 1854 года).

В «Сицилийской вечерне» композитор скован канонами большой оперы, которые отрицательно сказались не только на либретто, но и на музыке. Вместе с тем в лучших сценах «Сицилийской вечерни» мы узнаем руку Верди.

Широко известна превосходная увертюра к опере, часто звучащая на концертной эстраде. В увертюре характерными штрихами показаны образы главнейших героев оперы и с программной рельефностью намечен ход последовательно развивающихся событий. В медленном вступлении слышны тревожные отголоски сцены возмущения сицилийцев, перерастающие в героическую мелодию баллады Елены, призывающей к борьбе с поработителями. Это подступ к стремительной и взволнованной музыке восстания сицилийцев (главная тема сонатного allegro):

65 Allegro agitato

The image shows a musical score for a piano and violin. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The piano part begins with a piano (pp) dynamic and includes a section marked 'cresc.' (crescendo) leading to a forte (ff) dynamic. The violin part also features a forte (ff) dynamic. The score consists of two systems of staves, each with a piano and violin line.

Эта тема отмщения сицилийцев, с ее необычной жесткой и суровой ладовой окраской*, появится вновь, несколько измененная ритмически, лишь в конце оперы. Лирическая побочная партия основана на мелодии из дуэта Арриго и Монфора (начало третьего действия), когда Монфор открывает Арриго, что он его отец.

В увертюре есть и другие значительные тематические элементы. В конце разработки, на tremolando струнных, появляется прекрасная мелодия прощания с жизнью и с родиной осужденной на казнь Елены (партия Елены в квартете четвертого действия):

* Ладовое своеобразие этой темы — в сочетании натурального и фригийского минора (упорно повторяющийся звук фа-бепар в ми миноре, подчеркивающий выразительность интервала уменьшенной квинты).

Обилие тематического материала отнюдь не лишает увертюру «Сицилийской вечерни» стройности формы. Техническое мастерство сочетается в ней с большой драматической насыщенностью. Увертюра к «Сицилийской вечерне» по праву прочно вошла в репертуар симфонических оркестров.

Центральное место в опере занимают мастерски написанные ансамбли и хоры, в которых обрисовывается ропщущий и поднимающийся на борьбу народ. С наибольшей яркостью образ сицилийцев раскрывается в хорах второго действия: это темпераментная тарантелла, ярко народная по колориту, и столь типичная для Верди сцена заговора — унисонный хор басов с приглушенной звучностью и настроженной ритмикой*:

68 *Allegro vivo*
Басы *pp*

Nell'omb. rae nel si - len - zio ma - tu - riam la ven -
.det. ta, non te. mee non l'ae. pet. ta si eru. del op. pres. sor!

* Мелодию хора заговорщиков роднит с темой вендетты ее унисонное изложение и подчеркнутый интервал уменьшенной квинты, придающие ей оттенок суровости и затаенности. Приведем текст хора: «Во мраке и в молчанье зреет наше отмщенье. Не боится и не ждет его жестокий угнетатель».

С большим мастерством написан и заключительный ансамбль второго действия, где хор возмущения сицилийцев звучит одновременно с беспечной баркаролой веселящихся французов.

Музыкальный образ Прочиды наделен чертами благородства и мужественной героики; но коренные недостатки либретто не дали возможности композитору поднять этот образ до его исторического прототипа. В маске, с кинжалом в руке, на балу у Монфора и в драматургически запутанной финальной сцене Прочида больше похож на типичного для большой оперы «оперного заговорщика».

Наиболее богатую и цельную музыкальную характеристику получает волевой и в то же время женственный облик Елены, предшественницы Елизаветы Валуа из «Дона Карлоса»; широкий эмоциональный диапазон этого образа простирается от героической патетики (песня-баллада в первом действии) до нежнейшей лирики (ариозо и квартет в четвертом действии).

Арриго щедро наделен прекрасными мелодиями, но характер его очерчен с меньшей определенностью.

В «Сицилийской вечерне», при ее мелодическом богатстве, яркой драматической выразительности отдельных эпизодов и сцен, нет той ясности замысла и горячности чувств, что в «Битве при Леньяно» — последней из историко-героических опер 40-х годов. В «Сицилийской вечерне» нет и той драматургической цельности и свободы, которых Верди достиг в «Риголетто» и в «Травиате». Нередко в ариозных эпизодах, особенно в заключительных разделах дуэтов, композитор оказывается в плену тех оперных условностей, от которых он освободился уже в своих лучших операх 50-х годов. И речитативы «Сицилийской вечерни» слабее; это объясняется, вероятно, тем, что Верди впервые пришлось писать музыку на неитальянский текст.

Для Верди музыка в опере неотделима от сценического действия, поэтому фальшь текста, искусственность ситуаций в либретто не могли не отразиться на качестве его музыки. И мы видим, что в тех эпизодах «Сицилийской вечерни», где драматические положения правдивы, Верди создает эмоционально убеждающую музыку. Таково все второе действие (благородная патетическая музыка, связанная с образом вернувшегося на родину Прочиды; картина народного праздника, перерастающая в сцену возмущения). Такова и кульминация трагедии — замечательная сцена в тюрьме.

Арриго проник в тюрьму, где заключены осужденные на

казнь сицилийцы. Он ждет, когда стража приведет к нему Елену. Трагически сосредоточенная оркестровая прелюдия говорит о душевном состоянии Арриго, мучимого сознанием своей вины.

Благородной простотой пленяет мелодия его ариозо «День скорби», оттененная хоральными гармониями. Образы скорбной лирики — ариозо Арриго и его дуэт с Еленой — сменяются драматически напряженной сценой, где героическое мужество осужденных и ужас Арриго сочетаются с бесстрастным католическим хоралом, напоминающим о неизбежно приближающейся развязке. Здесь Верди в своей стихии (вспомним сцену с похоронным звоном в «Трубадуре», сцену суда в «Аиде»). Центральный эпизод четвертого действия — вдохновенный квартет. Суровое благородство Прочиды, возвышенная патетика Елены, отчаяние Арриго и жесткость интонаций Монфора рельефно выделяются в ансамбле, не нарушая стройности целого. Как композитор и драматург Верди поднимается в этой сцене до уровня лучших своих произведений.

В музыке этой сцены, в ее выразительном оркестровом письме нетрудно почувствовать почерк будущего создателя «Дона Карлоса» и «Аиды»:



Гармонические последования, подобные приведенным примерам, — квартовые параллелизмы, необычное употребление квартсекстаккордов — становятся излюбленными у Верди в его поздних произведениях.

Неизмеримо слабее такие сцены, как бал у Монфора (третье действие) — с «марионеточными» заговорщиками и вставным балетом «Времена года», сусально-фальшивая счастливая развязка (заключительный ансамбль) четвертого

действия и драматургически вялое последнее действие, хотя и в нем есть эпизоды большого мелодического обаяния: грациозная сицилиана (болеро) Елены и ее любовный дуэт с Арриго.

Приуроченная к Всемирной Парижской выставке, премьера «Сицилийской вечерни» (13 июня 1855 года) прошла с успехом, которого не ожидал и сам композитор. В парижской прессе «Сицилийская вечерня» получила преимущественно хорошую оценку, хотя появились и недоброжелательные заметки итальянских сторонников партии, враждебной Верди. «„Сицилийская вечерня“, — пишет Верди Кларине Маффеи, — кажется мне, идет не слишком плохо (...) Здешние журналисты были либо приличны, либо благожелательны, за исключением трех, и эти три — итальянцы: Фьорентини, Монтазио и Скудо» (28 июня 1855 года). Однако статья в «Débats», принадлежащая, по-видимому, Г. Берлиозу, высоко оценила оперу Верди: «Главнейшее преимущество Верди по сравнению с его предшественниками в том, что он освободил школу, к которой он принадлежит, от устаревших условностей формы. Он выдвинул на передний план драматическую правду. В его оркестровом письме появились краски и выразительность, неизвестные прежде итальянской опере»¹¹. И все же по окончании выставки опера скоро сошла со сцены.

В Италии «Сицилийскую вечерню» удалось поставить, лишь изменив название оперы. Чтобы получить разрешение австрийской цензуры, действие пришлось перенести в Португалию. Под названием «Джованна ди Гусман» «Сицилийская вечерня» шла в конце 1855 года в Парме и в Турине.

* В 1857 году «Джованну ди Гусман» поставила в России итальянская труппа, а в 90-х годах была сделана попытка поставить эту оперу в переводе на русский язык; но либретто «Сицилийской вечерни» не пропустила царская цензура. На советских сценах «Сицилийская вечерня» идет с 1953 года.

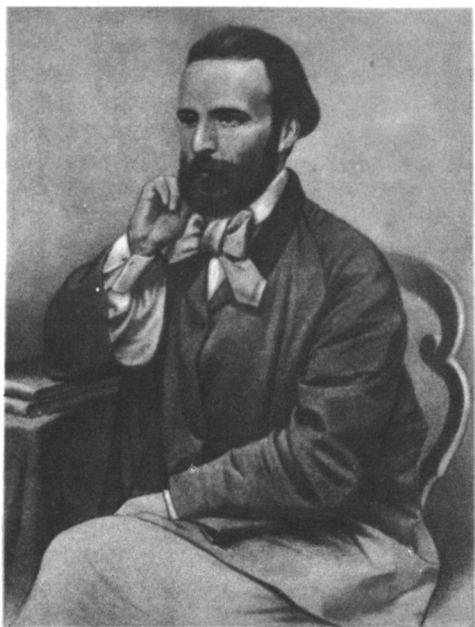
Глава тринадцатая

«Симон Бокканегра»

Верди провел в Париже около двух лет. Длительное отсутствие композитора начинало вызывать на его родине опасения, как бы, подобно знаменитому Россини, Верди не покинул Италию ради Парижа. Опровергая эти предположения, Верди писал Кларине Маффеи: «Пустить корни? Немыслимо — кстати, зачем мне это? Для чего? С какой целью? Ради славы? Я в нее не верю. Ради денег? Я зарабатываю столько же, а может быть, и больше в Италии. Кроме того, если бы я даже этого хотел — повторяю — это невысказано. Я слишком люблю мою пустыню и мое небо (...)». Скажу вам одно: что у меня самое яростное, самое страстное желание вернуться домой!» (2 марта 1854 года). Тоска по родине сквозит во многих письмах Верди из Парижа.

И тем не менее в эти годы Верди бывает в Париже очень часто. На сценах парижских театров идут его оперы. Но не только работой наполняется жизнь композитора в этом центре европейской культуры. Верди посещает театры, выставки и концерты.

В письмах Верди разбросаны меткие замечания наблюдательного художника об искусстве. В одном из парижских писем к Маффеи он пишет: «Ристори производит здесь фурор, и я испытываю от этого большое удовольствие. Она совершенно уничтожила Рашель и действительно во многом ее превосходит. Сами французы — нечто неслыханное! — признают это. Разница между ними та, что у Ристори есть сердце, а у Рашель на этом месте — кусок пробки или мрамора.



Анджело Маринани

С гравюры 1857 года неизвестного мастера

Я еще не рассмотрел выставки (Всемирная Парижская выставка 1855 года. — Л. С.). Пробежал только по залам, где выставлены произведения итальянского искусства. Признаюсь с огорчением: желал бы лучшего. Тем не менее имеется нечто прекрасное, совершенное, а именно: „Спартак“ работы Вела. Слава ему» (28 июня 1855 года).

В Париже у Верди немало друзей. В каждый из приездов в Париж Верди находит время для дружеских встреч с Россини. Он бывает на его знаменитых музыкальных субботах, где собирался цвет художественного и литературного Парижа, где можно было встретить Берлиоза, Мейербера, Сен-Санса, Обера, Доре, где пели Дж. Гризи, А. Патти и другие знаменитые певцы того времени.

После постановки «Сицилийской вечерни», летом, Верди лечится на бельгийском курорте в Энгвен. Конец года занят переработкой для итальянской сцены этой оперы, принесшей композитору немало неприятных минут.

«Не занимаюсь ничем, не читаю, не пишу, — писал Верди, вернувшись домой, К. Маффеи. — Брожу по полям с утра до вечера и стараюсь — до сих пор безуспешно — вылечиться от тошноты, которая осталась у меня после „Сицилийской вечерни“. Распроклятые оперы...» (1 апреля 1856 года).

Но отдых был непродолжителен. Верди вскоре начал переработку «Стиффелио». Вновь оживилась и переписка с Сомма о «Короле Лире», который продолжал занимать едва ли не первое место в помыслах композитора. И судя по тому, что в конце 1856 и в 1857 году Верди вел переговоры о постановке этой оперы на сцене San Carlo, можно думать, что к этому времени музыка в большей части была уже написана. Однако в театре не оказалось нужных для оперы голосов. Верди считал, что для роли Лира необходим «большой баритон». Не было и подходящего контральто для роли шута, и, главное, в роли Корделии Верди не желал видеть никого, кроме М. Пикколомини — лучшей исполнительницы роли Виолетты. А ангажировать Пикколомини театр не имел возможности. Постановка «Лира» не состоялась.

С августа 1856 года начинается также работа над новой оперой. «Симон Бокканегра» — второе обращение Верди к драматургии А. Гутьереса. Кроме того, он переделывает для сцены парижской Grand Opéra «Трубадура».

Осенью ради постановки «Трубадура» Верди вновь едет в Париж. 12 января 1857 года «Трувер» (французский вариант «Трубадура») с успехом появляется на сцене.

В Париже Верди продолжает работать и над «Симоном Бокканегрой», которого заканчивает зимой 1857 года в Сант-Агате. В этом же году он закончил «Арольдо» (новый вариант «Стиффелио»).

Может показаться странным, что композитор, столь требовательный к либретто, вернулся к опере с таким бездейственным сюжетом и потратил немало труда на ее переработку. Но напомним, что внутреннему миру человека в эти годы Верди уделял большое внимание. И в течение 50-х годов, после создания «Травиаты», он неоднократно возвращался к мысли о лирико-психологической теме. В письмах к Сомма Верди говорил о желании создать «простую и нежную драму, вроде „Сомнамбулы“» (7 апреля 1856 года), просил найти для него «не „зрелищный сюжет“, а нечто основанное на чувстве» (20 ноября 1857 года). Несомненно, что в «Стиффелио» Верди привлекала именно эта сторона сюжета.



Палаццо Dogia в Генуе, где жил Верди

Постановка «Арольдо» задержалась до осени 1857 года (16 августа, в новом театре в Римини). В том же году, на несколько месяцев раньше (12 марта 1857 года), на сцене венецианского театра La Fenice пошел «Симон Бокканегра» (либретто Пиаве по драме Гутьереса). Публика холодно встретила новую оперу Верди. Многие находили ее слишком мрачной и переполненной монотонными речитативами; из-за недостатков либретто трудно было понять, что происходит на сцене, уследить за ходом событий. Но чуткие музыканты оценили высокие достоинства оперы, и в прессе «Симон Бокканегра» получил сочувственные отклики. Отмечалась глубокая философичность музыки Верди, ее верность духу драмы, благородство, простота и изящество стиля, новизна прекрасных мелодий, богатство партитуры; писали даже, что это наиболее вдохновенное из его созданий. Сам Верди любил «Симона Бокканегру», хотя упреки в монотонности оперы считал справедливыми. И все же не в коренных дефектах оперы, а главным образом в неудачном выборе исполнителей усматривал он причину ее неуспеха.

Много лет спустя Верди вернулся к «Симону Бокканегре», как это было с «Макбетом». Но переработка была намного более радикальной. Вторую редакцию «Симона Бокканегры» Верди сделал в 1881 году, то есть через десять лет после «Аиды» и незадолго до сочинения «Отелло». Таким образом, опера, характеристику которой мы даем на основе второй редакции, соединяет черты двух далеко отстоящих один от другого периодов творчества Верди и почти в равной мере может быть отнесена и к 50-м годам, и к последнему десятилетию его творчества.

Либретто переработал талантливый поэт и композитор Арриго Бойто. Он существенно улучшил наивное, драматургически вялое и запутанное либретто Пиаве, добавив ряд сцен, разъясняющих ход действия, углубив и развив образы действующих лиц. Верди внес еще более значительные изменения в партитуру: некоторые из лучших сцен оперы написаны заново, кое-что уничтожено: изъята малозначительная прелюдия, построенная на основных темах оперы, балет африканских корсаров — дань условностям французской большой оперы и некоторые другие эпизоды. Многие существенно переработано. Смелые гармонические находки сочетались в первой редакции с элементарными порой аккомпанеентами. Во второй редакции усилилось значение оркестра, который приобрел новую драматическую выразительность; путем интонационного родства и тематических реминисценций усилилась связь между отдельными эпизодами оперы, укрепилась ее драматургия. Изменился и характер декламационного письма: речитативы приобрели психологическую тонкость зрелого стиля Верди. Тем не менее полностью избавиться оперу от первоначальных драматургических дефектов Верди и Бойто не удалось. И хотя переработанный «Симон Бокканегра» имел огромный успех*, он не завоевал столь широкой популярности, как многие другие, более доступные оперы Верди.

Симон Бокканегра — лицо историческое; в 1339 году, в разгар борьбы между гвельфами и гибеллинами, восстав-

* «Симон Бокканегра» в новой редакции был поставлен на сцене La Scala 24 марта 1881 года, под управлением Ф. Фаччо, с участием замечательных певцов: Мореля (Бокканегра), Э. Реше (Фиеско), Таманьо (Габриэле Адорно). Лист написал свою последнюю оперную парафразу на возобновленного «Симона Бокканегру». «Следует отметить, как точно вслушивался старый маэстро в обогащенный мир гармоний старика Верди»¹, — пишет венгерский исследователь творчества Листа Б. Сабольчи.

шие народные массы — генуэзские матросы и ремесленники, — свергнув власть аристократов, избрали Бокканегру первым пожизненным дожем Генуи. Дстойный современник Риенци и Петрарки, Бокканегра стал выдающимся по воле и уму правителем. Он сумел на некоторое время смягчить раздоры между гвельфами и гибеллинами. Под управлением Бокканегры Генуя достигла большого могущества.

В драме Гутьереса Верди привлекла не только созвучная современности историческая основа — междоусобные распри, испокон веков мешавшие объединению Италии. Верди был увлечен центральным образом Бокканегры — глубоко чувствующего и страдающего человека, отважного героя и мудрого правителя.

Задача воплотить в музыке новые характеры, новые ситуации влекла за собой для Верди неизбежно и поиски новых форм. «Как ты превосходно заметил, в этом Симоне есть нечто своеобразное, — писал Верди Пиаве во время работы над либретто. — Поэтому необходимо, чтобы и форма как всего либретто, так и отдельных его частей была как можно более своеобразной» (3 сентября 1856 года).

В драме Гутьереса, а также в опере Верди историческая основа обросла вымыслом. У Гутьереса и Верди Бокканегра — отважный корсар, оказавший Генуэзской республике большую услугу в борьбе с африканскими пиратами.

На улицах Генуи радостное оживление. Народ добивается смены дожа: вместо аристократа Фиеско выдвигают вернувшегося из дальнего плавания Симона Бокканегру. А во дворце Фиеско только что умерла заточенная отцом его дочь Мария, возлюбленная Симона и мать его таинственно похищенного ребенка. Горе и непримиримая ненависть Фиеско, который проклинает соблазнителя дочери, отчаяние Бокканегры, потерявшего и возлюбленную, и ребенка, составляют контраст к радостному шуму улицы, приветствующей нового дожа. Таково главное содержание пролога оперы. Основные три акта оперы отделены от пролога периодом в двадцать пять лет.

Первое действие. Симон Бокканегра встречает свою пропавшую дочь. Считая себя сиротою, Амелия воспитывается во враждебной дожу-демократу семье аристократов Гримальди. Счастье отца, нашедшего дочь, осложняется рядом обстоятельств: руки Амелии домогается приверженец дожа Паоло; но Амелия любит врага своего отца Габриэле Адорно, который вместе с престарелым Фиеско, скрывающимся под именем патера Андреа, участвует в заговоре против до-

жа. Отвергнутый Амелией и не получивший в своих домогательствах поддержки дожа, Паоло, затаив злобу против Бокканегры, делает неудачную попытку похитить девушку, которую спасает Габриэле. Происходит вооруженное столкновение, вызвавшее новую вспышку вражды между гвельфами и гибеллинами. Призывы дожа к миру встречают враждебный ропот в народе. Подстрекаемые изменником Паоло, генуэзцы требуют войны с соперницей Генуи — Венецией.

Второе действие. Паоло замышляет погубить Бокканегру. Он всыпает медленно действующий яд в кубок, приготовленный для дожа. В то же время, не уверенный в том, что Бокканегра выпьет напиток, он освобождает из-под стражи Габриэле, арестованного за участие в стычке гвельфов и гибеллинов. Паоло внушает юноше, что дож — его счастливый соперник, соблазнивший Амелию, которая находится во дворце Бокканегры. С помощью Паоло Габриэле тайно проникает в покои дожа, чтобы убить его. Но Амелия, узнавшая о намерении своего возлюбленного, спасает отца, бросаясь между Габриэле и спящим дожем. Узнав, что Амелия дочь Бокканегры, Габриэле раскаивается. Дож прощает юношу и отдает ему руку Амелии. События близятся к счастливой развязке. Но отравленный кубок выпит, и часы Бокканегры сочтены.

Развязка драмы, по существу, произошла уже во втором акте. В третьем действии, которое воспринимается как эпилог оперы, Генуя празднует бракосочетание Амелии и Габриэле. С улицы доносятся голоса народа, приветствующего дожа. Уличенный в государственной измене подстрекатель восстания Паоло, которого ведут на казнь, сообщает Фиеско, что Бокканегра отравлен. Перед дожем, который уже чувствует приближение смерти, появляется Фиеско. Бокканегра спешит открыть ему, что нашел свою пропавшую дочь. Он умирает примиренным со своим врагом, прощается с Амелией и передает управление Генуей Габриэле Адорно.

Главнейший дефект либретто «Симона Бокканегры» заключается в статичности, в тяжеловесности недостаточно контрастного действия, лишь частично искупаемых динамикой отдельных сцен.

Составляя либретто, Пиаве не избежал драматургических ошибок, допущенных им в «Трубадуре»: многие значительные события не показаны на сцене. Из рассказа Паоло мы узнаем о несчастном союзе Бокканегры и Марии Фиеско (пролог); из рассказа Бокканегры (там же) — о похищении

ребенка. Из рассказа Амелии выясняется, что она дочь Бокканегры (первое действие); в том же действии за сценой происходит и похищение Амелии подкупленными Паоло людьми (первое действие). И измена Паоло, за которую он осужден на казнь, выясняется лишь из его разговора с Фиеско (третье действие). В первоначальном же варианте не было и прекрасной находки Бойто — сцены-монолог Паоло, всыпающего яд в кубок дожа (начало второго действия), без которой действие было совсем неясным.

К лучшим достижениям второй редакции относятся замечательная сцена в сенате (первое действие), добавленная по инициативе композитора, и сцена-монолог в спальне дожа (второе действие), где наиболее богато очерчен облик Бокканегры.

Из сказанного ясно, что либретто «Симона Бокканегры», даже после значительно улучшивших его изменений Бойто, было далеко от драматургических идеалов Верди. Тем не менее длинноты и запутанность действия не помешали Верди создать в этой опере ряд великолепных в своей сумрачной красоте музыкальных картин, вылепить необычный и прекрасный образ Бокканегры.

«Симон Бокканегра» — сочинение новаторское и весьма значительное. Его место среди опер 50-х годов равно по значению месту, занимаемому «Макбетом» среди опер 40-х годов. Эта опера, не будучи написанной на шекспировское либретто, по существу продолжает линию шекспировских опер Верди. Нет сомнения, что без длительной работы над «Королем Лиром» Верди не смог бы создать образ столь глубокий и сильный, как образ Бокканегры, и не случайно Верди вернулся к «Симону Бокканегре» на подступах к своей лучшей шекспировской опере — «Отелло». Историчность, широко разработанные народные сцены сочетаются в «Симоне Бокканегре» с новым для Верди углубленным психологизмом.

Колорит сумрачной «балладной» романтики царит в прологе к опере, в котором Бокканегра является в облике страдающего благородного героя. Его предшественники — Эрнани, Манрико, но ближе к нему элегически-мятущиеся образы разлученных с их возлюбленными Альваро в «Силе судьбы» и инфанта в опере «Дон Карлос». Близость этих образов более всего ощутима при сравнении темы дона Карлоса, который тщетно ищет забвения своему горю (*Andante* Карлоса в сцене в монастыре, первое действие), с темой тоскующего по Марии Бокканегры:

70 *Allegro moderato* Пролог

Однако основное место в прологе принадлежит не столько Симону, сколько отцу его возлюбленной, суровому, неумолимому мстителю Фиеско.

Сумрачно-трагическая, «роковая» атмосфера сопутствует образу Фиеско, соединяющему черты Сильвы и Монтероне. Первая характеристика Фиеско — тяжелые аккорды, сопровождающие его появление в прологе:

71 *Andante sostenuto* Пролог

Они вводят в центральную сцену пролога: трагический монолог Фиеско звучит на фоне горестных восклицаний женского хора (плач об умершей Марии) и сурового унисона «Misereere». Но лучшее в характеристике Фиеско — два дуэта его с Бокканегрой, первый — в прологе, когда, глухой к мольбам Симона о прощении, он проклинает соблазнителья своей дочери, второй — в последнем действии, где он появляется перед отравленным дождем как вестник приближающейся смерти. И здесь образу Фиеско сопутствуют тяжелые аккорды с суровыми и жесткими гармониями*:

* Фиеско появляется перед Бокканегрой, чтобы сказать ему, что тот отравлен и скоро умрет: «Напрасно зовешь стражу, убей меня потом, но прежде выслушай!»

Любопытно отметить, что характерные гармонии, связанные с обликом Фиеско, возникают из своеобразного применения квартсекстаккордов и терцквартаккордов. В финальном дуэте необычность голосоведения усугубляется суровой окраской дорийского лада.

72 Allegro moderato
Фиеско

Сцена Фиеско и Бокканегры
assai.

In van te ap.pel.li... non son, qui s'her-ri tuoi. M'uo-ci-de.

non assai.

This block contains the first system of the musical score. It features a vocal line for Fiesco and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is in a lower register, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music is in a minor key and has a tempo of *Allegro moderato*.

Симон

-rai ma pria m'o di... che vuoi?

This block contains the second system of the musical score. It features a vocal line for Simon and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is in a lower register, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music is in a minor key and has a tempo of *Allegro moderato*.

«Терпкие», «горькие» гармонии в финальном дуэте Бокканегры и Фиеско говорят и о разрушительной работе яда в крови умирающего дожа, и о душевной боли Фиеско*:

73 Allegro assai

Tu piangi!..

This block contains the first system of the musical score for Amelia's dialogue. It features a vocal line for Amelia and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is in a lower register, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music is in a minor key and has a tempo of *Allegro assai*.

tu piangi!..

This block contains the second system of the musical score for Amelia's dialogue. It features a vocal line for Amelia and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is in a lower register, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The music is in a minor key and has a tempo of *Allegro assai*.

• Как пример редкой «отзывчивости» гармоний можно привести печальную фразу Амелии, так тонко выделенную

* Бокканегра. «Ты плачешь!.. Ты плачешь!..»

темной краской на поэтически-мечтательном фоне ее ариозо (первое действие)*:

74 Lento assai
Cupo

La not-te a-tra, cru-del, ...

В музыке, связанной с образом дочери Бокканегры, столь близким к образу Джильды, много грации, изящества, трогательной поэтичности. Такова вся сцена в саду Гримальди (первая картина первого действия), предваряемая оркестровым вступлением-ноктюрном: лирически-созерцательное ариозо Амелии, ее любовный дуэт с Габриэле и сцена встречи с отцом. В этой сцене-дуэте раскрывается новая грань в образе Бокканегры — любящего отца.

Образ Бокканегры обогащается действенными чертами в сцене в сенате (финал первого действия). Эта сцена, появившаяся лишь во второй редакции, возникла по замыслу композитора. Обдумывая переработку оперы, Верди писал издателю Джулио Рикорди: «В этом акте следовало бы найти нечто, что придало бы разнообразие и некоторую живость слишком мрачному колориту драмы. Но как это сделать?» (20 ноября 1880 года). Верди останавливается на мысли дать большую ансамблевую сцену — обсуждение в сенате назревающей войны между Генуей и Венецией. «По этому поводу, — пишет он, — мне вспоминаются два изумительных письма Петрарки: одно — написанное дожу Бокканегре, другое — дожу Венеции, в которых поэт говорит дожам, что они затевают войну братоубийственную, ибо оба являются сынами одной матери — Италии. Бесподобно для того времени ощущение родины как единой Италии!» (там же).

Эта монументальная многоплановая сцена полна динамики. Основные действующие лица в этой сцене — правитель Бокканегра и народ. Обращение дожа, увещевающего

* Перевод текста: «Темная, ужасная ночь...»

сенат отказаться от войны с Венецией, вызывает в зале враждебный ропот. Величественный, благородный образ мудрого правителя противопоставлен скрытой враждебности подстрекаемых Паоло генуэзцев. В ансамбль вплетаются голоса, доносящиеся с улицы: слышен нарастающий шум народного волнения (великолепный эффект нарастания звучности в хоре с закрытым ртом), слышны крики: «Смерть дожу!» Столкновение гвельфов и гибеллинов вызвано похищением Амелии. Габриэле, который убил напавшего на девушку приспешника Паоло, отбивается от своих вооруженных преследователей. Бокканегра приказывает открыть двери и впустить народ. Считая дожа виновником нападения на Амелию, Габриэле пытается убить его.

Переломный момент в этом сумрачно-тревожном ансамбле — появление Амелии, готовой принять на себя смертельный удар, предназначавшийся ее отцу. Атмосфера кротости, душевной чистоты, девической грации, сопутствующая облику дочери дожа, вносит светлые, умиротворяющие краски в сумрачный колорит сцены. Рассказ Амелии и ее заступничество за Адорно служит подступом к центральному эпизоду сцены — патетическому монологу Бокканегры. Его пламенный призыв к миру побеждает ожесточенные сердца враждующих. Из этого монолога вырастает пленительно светлая мелодия молящей о мире Амелии*:

75 *Andante dolciss.*

ppp

pp

- ec! lo sde.gno im.men - so na.scon.di per pie - tá!

* Перевод текста: «Мир! Умоляю, затуши свой гнев!»

Это — один из самых обаятельных штрихов в ее характеристике. «Парящую» мелодию венчает светлый хор народа. Величественный ансамбль завершается зловещим речитативным эпизодом: дож, разгадавший козни Паоло, приказывает ему всенародно предать проклятию виновника злодеяния.

Сцена в сенате по художественной зрелости и силе достойна занять место рядом с «Доном Карлосом», «Аидой» и «Отелло». В этой полной жизни и движения сцене композитор мастерски дифференцирует многоликую народную массу; рельефными характеристиками наделены враждующие партии гвельфов и гибеллинов; коварный Паоло, пылкий Габриэле, суровый Андреа (Фиеско) — каждый из них говорит своим языком. И над всем ансамблем доминирует волевой и благородный облик мудрого Бокканегры.

Пожалуй, не меньшее значение в характеристике Бокканегры имеет и его сцена-монолог во втором действии. Бокканегра один в своей опочивальне. Он удручен народными смутами, дожа печалит также мысль, что Амелия любит его врага — Габриэле Адорно. В этой сцене, построенной на напевной декламации, оркестр приобретает большое значение. Выразительные оркестровые фразы из пролога, говорящие о горе Бокканегры, разлученного со своей несчастной возлюбленной, возвращаются несколько измененными в начале этой сцены:



Бокканегра пьет отравленную чашу. Скорбная сосредоточенность его монолога оттеняется чутким сопровождением оркестра*:



* Перевод текста: «Даже вода из источника горька для уст того, кто правит».

son dolore

Per-fin l'ao-qua del fon-teè ama-ra al'lab-bro del'

pp

nom che re-gna!

pp

leggerissimo

В величаво-размеренной поступи этой музыки, даже в ее интонационном складе, можно уловить нечто роднящее ее с образами русской оперы — с раздумьями Руслана, Бориса, Игоря (не случайно зарубежная критика отмечала близость образа Бокканегры к образу Бориса в опере Мусоргского*)².

С мыслью о дочери Бокканегры погружается в сон, и в оркестре звучит призрачно-просветленная мелодия его дуэта с Амелией (в первом действии, когда Бокканегра узнает в ней свою дочь).

К подобным оркестровым реминисценциям Верди прибегает в этой опере неоднократно. Тема хора восстания (второе действие) проходит в оркестровой прелюдии к третьему действию. Неоднократно на протяжении оперы появляются отзвуки музыки из пролога, связанной с избранием дожа.

Но образного единства Верди достигает в большей мере с помощью характерных гармоний и отбора интонаций — мы говорили уже о «терпких» и суровых гармониях Фиеско, весьма примечательна и музыкальная характеристика изменника Паоло, которая при переработке оперы стала намного рельефнее.

Его декламационные эпизоды в сцене в сенате и монолог в начале второго действия имеют центральное зна-

* Можно предположить, что, работая над второй редакцией «Симона Бокканегры», Верди был знаком с оперой Мусоргского, хотя сведениями об этом мы не располагаем.

чение в обрисовке образа этого непосредственного предшественника Яго. Зловещие ползучие хроматические ходы в оркестре в конце первого действия, когда Паоло вынужден призвать проклятие на свою голову, получают развитие в его монологе: угнетенный, полный страха и ненависти к дожу, Паоло всыпает яд в кубок, предназначенный для Бокканегры*:

78 *Allegro, più lento* *Cupo*

Qui ti stil - lo u - na

len - ta, atra ago - ni - a...

Те же «ядовитые» интонации, столь близкие к характеристике клеветника Яго, сопровождают Паоло в последнем действии, когда он сообщает Фиеско, что Бокканегра отравлен.

Сарказм Яго предвосхищают издевательски-злые комментарии Паоло во время чтения дожем письма Петрарки. С мрачной иронией Яго в его монологе «Кредо» перекликаются угловатые унисонные фразы в оркестре, предшествующие сцене проклятия:

79 *Largo assai*

ff tutta forza

* Перевод текста: «Он обречет тебя на медленную, страшную агонию...»

Верди придавал большое значение этой роли: «Партия Паоло очень значительна; абсолютно необходим баритон, который был бы хорошим актером; эта партия, плохо исполненная, может погубить всю оперу» (9 февраля 1857 года).

Менее значителен образ Габриэле Адорно, традиционного благородного любовника. Тем не менее его ария и дуэт с Амелией, полные романтического порыва, заслуженно пользуются популярностью у исполнителей.

В «Симоне Бокканегре» есть еще одно «действующее лицо», получающее в музыке Верди богатую нюансами характеристику. Это море. Любовь композитора к Генуе*, к ее морским просторам нашла живое отражение в музыке этой оперы³. Море в «Симоне Бокканегре» сливается с психологическим состоянием героев. Колоритная звукопись «марины» в прелюдии к первому действию гармонирует с обликом юной Амелии, мечтающей при мерцании звезд на морском берегу. Здесь Верди находит для характеристики моря зыбкие, переливчатые и призрачные звучания:

80 Lento assai

Lleggero

con espressione

pizz.

* Генуя — любимый город Верди, в котором он с особой охотой жил подолгу, а с середины 60-х годов регулярно проводил зимние месяцы. Можно думать, что в Генуе привлекал Верди не только чудесный климат. Генуя — родина Мадзини и Гарибальди, город, в котором Гарибальди подготавливал свой доблестный поход 1860 года с тысячей волонтеров. Известно горячее сочувствие Верди делу Гарибальди. Легко поверить, что Верди поддерживал в эти годы личную связь с гарибальдийцами.

Обдумывая сценическое оформление этой сцены, Верди писал либреттисту: «Дворец Гримальди в первом действии не должен иметь большой глубины. Вместо одного окна я сделал бы их несколько и до самой земли, сделал бы террасу, поставил бы второй задник с луной, лучи которой падали бы на море, видимое для публики; море было бы блестящим холстом, подвешенным наклонно» (5 сентября 1856 года).

Совершенно иное море в последнем действии. Бокканegra отдает приказание потушить огни торжества в городе: они оскорбляют память погибших. В том же письме Верди пишет: «Прошу обратить особое внимание на последнюю сцену, когда дож приказывает Пьетро открыть балконы: должна быть видна иллюминация, богатая, широко раскинувшаяся, чтобы можно было хорошо видеть огни, которые должны потухать один за другим — так, чтобы к моменту смерти дожа все было погружено в глубокую тьму». Морские просторы рисует и широко льющаяся мелодия на фоне метко найденного остринатного рисунка сопровождения*:

Moderato

81

Il ma - re! Il ma -

pp

pp

- re!

Умиравший Бокканegra воскрешает в памяти далекое счастливое прошлое, когда он был вольным другом моря — корсаром.

* Перевод текста: «Море, море, когда я гляжу на него, предо мной встают воспоминания о славе, о подвигах, о доблестных сражениях».

Глава четырнадцатая

«Бал-маскарад»

1857 год был для Верди годом напряженной работы: в марте появился на сцене «Симон Бокканегра», в августе — «Арольдо», в сентябре Верди работал уже над сценарием новой оперы, давно обещанной неаполитанскому театру San Carlo. Композитор остановился, хотя и не без колебаний, на пьесе Скриба «Густав III». На скрибовский сюжет в 30-х годах написал оперу Обер. Трагическая судьба шведского короля Густава III, убитого во время костюмированного бала (1792), послужила сюжетом не только для оперы Обера: на то же либретто написал оперу и Меркаданте.

Вначале, как уже говорилось, Верди предполагал написать для San Carlo «Короля Лира», но отказался от этой мысли из-за отсутствия необходимых для главных ролей артистов; он обдумал и отбросил ряд тем, среди них «Рюи Блаза» и испанскую драму Гутьереса «Казначей короля дон Педро». «Я в отчаянии, — писал он секретарю театра В. Торелли, — за последние месяцы я просмотрел бесчисленное множество драм (и среди них великолепные), но не нашел ни одной подходящей для меня (...). Сейчас я обрабатываю французскую драму — „Густав III“, либретто Скриба, — поставленную в Орéга вот уже больше двадцати лет тому назад. Она великолепна и богата возможностями, она прекрасна. Но и здесь есть условности, присущие всем оперным либретто, мне это никогда не нравилось, а теперь — непереносимо. Повторяю, я в отчаянии, так как сейчас уже слишком поздно искать другие сюжеты» (9 сентября 1857 года).

Верди предлагает вместо новой оперы переработать для San Carlo «Битву при Леньяно», поставить «Симона Бокканегру» или «Арольдо», а к будущему году он обещает закончить «Лира», если театр обеспечит постановку соответствующей труппой артистов. Если же театр желает получить новую оперу в этом году, тогда Верди вынужден писать «Густава», который, увы, удовлетворяет его только наполовину.

Театр не захотел отказаться от своего права на новую оперу знаменитого композитора.

С октября 1857 года Антонио Сомма приступил к работе над либретто, в которой, как обычно, принимал деятельное участие и композитор, добивавшийся от либреттиста более рельефного и определенного выявления характеров и драматических ситуаций. Осложнения с цензурой начались тотчас же: от композитора потребовали, чтобы в либретто шведский король был заменен менее высокопоставленным лицом. «Жаль, — писал по этому поводу Верди. — Быть вынужденным отказаться от пышности такого двора, как двор Густава III! Кроме того, будет очень трудно найти образ герцога такого же покроя, как этот Густав! Бедные либреттисты и бедные композиторы» (14 октября 1857 года).

И в другом письме в ответ на предложение либреттиста перенести действие в XII век Верди писал: «Мне кажется, что двенадцатый век слишком далек для нашего „Густава“. Это — эпоха настолько варварская, настолько грубая, особенно в названных вами странах, что мне кажется величайшей бессмыслицей поместить в ту эпоху такие подлинно французские характеры, как Густав и Оскар, и драму, столь блестящую и всецело в нравах нашего времени. Нам нужно было найти князька, герцога, дьявола — пусть даже северного, но такого, который немного видел свет и нюхал воздух двора Людовика XIV» (26 ноября 1857 года).

К концу года опера была закончена, но возникли новые осложнения. Сообщение о покушении Орсини на Наполеона III (14 января 1858 года) усилило придирчивость неаполитанских цензоров. Сюжет оперы — заговор и убийство короля — цензура сочла недопустимым, усмотрев в нем опасность аналогии с событиями во Франции, и требовала коренных изменений в либретто.

Возмущенный композитор отказался вносить изменения, которые, по его убеждению, неизбежно привели бы к искажению и характеров, и ситуаций, да и всего колорита

придворной жизни галантного XVIII века. К тому же Верди считал недопустимым приспособлять написанную музыку к новым ситуациям: «Нет, говорю вам, я не могу отказаться от сцены бала. На банкете все происходит на одном месте, на балу — движение. Как же воспользоваться музыкой, написанной для предыдущего (то есть для бала. — Л. С.), избегнув обычного безобразия; я не допущу его в опере, написанной мною специально, которая будет исполняться в моем присутствии» (февраль 1858 года)¹.

Постановка оперы была запрещена. Между композитором и театральной дирекцией разгорелась ссора, получившая широкую огласку. Директор театра требовал, чтобы Верди переработал оперу или возместил театру понесенные убытки. Верди отказался выполнить требование театра. Дело дошло до суда. Композитору грозили арестом. Его упорство восхищало возбужденных неаполитанцев. На улицах его встречали криками: «Viva Verdi!»* Чтобы избежать волнения в народе, власти вынуждены были уступить: Верди получил разрешение покинуть Неаполь при условии, что в следующем сезоне он вернется сюда для постановки в San Carlo «Симона Бокканегры».

В связи со всем этим пребывание Верди в Неаполе, затянувшееся до весны, имело и привлекательные стороны. Верди проводил там время в обществе нескольких близких друзей: среди них — талантливый художник Доменико Морелли и поэт-патриот Никола Соле. Нередко Верди бродил лунными ночами по берегу залива, слушая поэтические импровизации Соле и беседуя об искусстве. Горячий и давний почитатель Верди, Морелли написал несколько картин на темы из его опер. Впоследствии Верди нередко прибегал к помощи Морелли; так, работая над «Отелло» и «Фальстафом», он просил Морелли делать для него эскизы отдельных сцен, костюмов и портретов действующих лиц.

После суеты и суматохи Неаполя Верди с особым наслаждением отдался покою сельской тишины в Сант-Агате. По словам Джузеппины, его любовь к деревенской жизни в эту пору становится страстью. Он поднимается почти с рассве-

* Имя Верди, содержащее инициалы пьемонтского короля Виктора Эммануила, служило зашифровкой лозунга объединения Италии («Viva V.E.R.D.I.» — Vittorio Emanuele re d'Italia, то есть «Да здравствует Виктор Эммануил, король Италии»), так как борьба за объединение Италии возобновилась в эти годы под гегемонией Пьемонта.

том, чтобы поглядеть на поля, на виноград, возвращается изнемогающий от усталости.

Джузеппина, страстно любившая птиц, воспитывает в клетках соловьев, обращаться с которыми ее учил Соле.

«Невозможно найти местность менее живописную, чем эта, — пишет Верди, — но, с другой стороны, мне не найти для себя места, где я мог бы жить с большей свободой. Эта тишина, дающая возможность думать, и к этому еще возможность не видеть никогда мундиров какого бы то ни было цвета — действительно отличная штука! (...) Начиная с „Набукко“ я не имел ни одного, можно сказать, часа покоя. Шестнадцать лет каторжных работ!» (12 мая 1858 года).

Благодаря инициативе энергичного антрепренера римского театра Apollo «Бал-маскарад» был все же через год поставлен на сцене этого театра, но, к сожалению, и здесь миновать искажений в либретто не удалось. Правда, Верди добился, чтобы сюжетная канва оперы и драматические ситуации остались без изменений. Но цензура предъявила категорическое требование, чтобы место действия было перенесено за пределы Европы (!). Верди остановил выбор на Северной Америке времен английского господства. В связи с этим король Густав III стал английским губернатором Бостона, графом Ричардом Варвиком, убийца короля граф Анкарстрем сделан секретарем Ричарда, креолом Ренато; два титулованных дворцовых заговорщика превратились в Самуила и Тома, персонажей неопределенного социального положения.

Премьера «Бала-маскарада» (17 февраля 1859 года) прошла с блестящим успехом. Опера быстро завоевала широкую популярность. Но все же прочность успеха «Бала-маскарада» не оказалась равной популярности «Риголетто» и «Травиаты». Причину меньшего успеха этой оперы надо искать отнюдь не в недостатках ее поистине превосходной музыки, а лишь в дефектах либретто, к тому же обезображенного цензурой. Прежде всего, конечно, опере не могла не повредить нелепая «пересадка» скрибовского сюжета на американскую почву. Атмосфера галантного легкомыслия, царившая в европейской придворной жизни XVIII века, для которой Верди нашел в музыке верные краски, плохо вяжется с жизнью Америки того же времени.

Да и в скрибовском «Густаве III» — прототипе либретто «Бала-маскарада» (либретто Сомма — точный перевод скрибовского текста) — заметно выступают отрицательные

Che musica hai suonato? gli chiese,
finita la messa, il canonico.

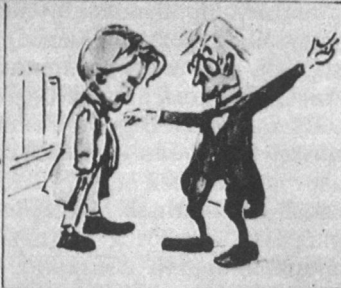
«Ma, signor maestro, ho seguita la
mia ispirazione, vispose l'adolescen-
te, arrossendo. Seguita sempre, figlio
lo», concluse il canonico violinista.
E studia la musica come ti pare,
non sarò io che ti consiglierò di
lasciarla, oramai...»

L'adolescente non aveva mestiere di quella licenza, per seguire l'impul-
so del suo cuore. Dal Pavesi prendeva lezioni di contrapunto, e in capo
a tre anni il maestro dichiarò di non aver più nulla da insegnargli,
quel ragazzo ne sapeva già più di lui. A sedici anni lo scolaro, non
solamente surrogava spesso il maestro nella dire-
zione delle prove e dei concerti della società
filarmónica, dando così la battuta al suo prin-
cipale, ma ancora suonava l'organo in duomo.
Inoltre, scriveva pezzi di concerto e marce mili-
tari per la banda. Strumentare quelle consoci-
zioni, trarne le parti, farle provare, dirigerne
l'esecuzione, erano queste le cure del giovane com-
pesso di Antonio Barezzi. L'archivio della so-



cietà filarmónica di Busseto conserva religiosamente questi preziosi
simboli musicali; tra l'altro la prima sinfonia composta dal Verdi, appena
quindicenne, ed eseguita nella Pasqua del 1828.

Così visse l'adolescente armonista fino al suo
diciottesimo anno; per la musica, nello studio
della musica, e nell'aria più pregevole di musica
che si potesse immaginare. Non dimentichiamo che
l'organista delle Roncole, aveva imparato a
muovere il rebato sulla gracile spinetta com-
pratagli dal babbo.



черты, характерные для французской большой оперы. В «Густаве III», как и в «Сицилийской вечерне», историческое событие, произвольно, неверно освещенное, становится основой эффектной мелодрамы. Заговор против шведского короля, убитого участником дворянской оппозиции графом Анкарстремом, в пьесе Скриба утратил социально-политический характер. В центре сюжета — вымышленная любовная интрига: король гибнет жертвой роковой ошибки; его убивает преданный друг, который считает его соблазнителем своей неповинной в измене жены. Совершенно неясными в либретто остаются мотивы мести заговорщиков. В то же время либретто сценично, богато эффектными, хотя и не всегда убеждающими романтическими ситуациями. По театральной эффектности «Бал-маскарад» превосходит, пожалуй, все прочие оперы Верди*.

Трагический конфликт в душе Ричарда между любовью к Амелии и чувством долга; ревность, превращающая его верного друга Ренато в заклятого врага; мотивы рока в зловещих предсказаниях колдуньи; замаскированный убийца на балу; мелодраматическая развязка с кровавой мстью и гибелью благородного, прощающего своих убийц героя — ситуации эти близки ко многим ранее написанным операм Верди («Эрнани», «Риголетто», «Трубадур», «Сицилийская вечерня»). Сами по себе они не новы. По-новому, своеобразно в этой опере Верди сочетается трагическое с комическим: грациозные шутки пажа Оскара, комические эпизоды в мрачной сцене у колдуньи, злой смех заговорщиков в трагической кульминации третьего действия — все эти комедийные моменты контрастно оттеняют наиболее мрачные ситуации драмы.

«Бал-маскарад» — полная противоположность своему непосредственному предшественнику «Симону Бокканегре». По характеру контрастной драматургии, по яркости, живо-

* В 1861 году Верди переработал оперу для Парижа. В новом варианте опера, первоначально трехактная, состоит из пяти действий. Впоследствии наиболее распространенным стал составленный по двум редакциям четырехактный вариант, на основе которого сделан разбор оперы в данной книге.

В наше время вслед за А. Бенуа, эскизы которого (La Scala, 1947) возвращают действие оперы на шведскую почву, ряд европейских постановщиков пошел по тому же пути. Однако возвращение действия в Швецию и восстановление скрибовского либретто не избавляют оперу от погрешностей против исторической правды.

В современной постановке Большого театра (1980) «Бал-маскарад» исполняется в первоначальной редакции.

сти и стремительности драматического развития эта опера ближе всего соприкасается с «Риголетто». Однако скрибовские характеры не имеют определенности и рельефности характеров пьесы Гюго. Это сказалось и на опере Верди, прежде всего в обрисовке центрального персонажа. Частично сходны в своем легкомыслии и галантном изяществе герцог в «Риголетто» и Ричард в «Бале-маскараде». И хотя образ Ричарда, с его мелодическим разнообразием, намного богаче, тем не менее в его облике меньше цельности и реалистической убедительности. Не случайно к наименее ярким страницам оперы относится заключительная сцена финала: сраженный кинжалом Ренато, мстящего за честь жены, Ричард умирает, прощая убийцу, который раскаивается, убедившись в неосновательности своих подозрений. И тем не менее в партии Ричарда немало страниц обаятельной и драматически правдивой музыки. Вердиевская музыка заставляет поверить, что этот баловень судьбы, с его любовью к легким радостям жизни, с изящным юмором (квинтет во втором действии), с беспечной отвагой (рыбачья песня, там же), способен и к поэтической, возвышенной лирике, и к благородным порывам (сцена и дуэт с Амелией в третьем действии).

«Бал-маскарад» отмечен высокой зрелостью мастерства. Тонко проработанный оркестр, великолепные контрастные ансамбли, отточенность музыкального письма, лаконичность формы сочетаются в этой опере с богатством ярких, запоминающихся характерных мелодий, с разнообразием бытовых жанров, с драматической яркостью действия.

Превосходная увертюра основана на контрастном сопоставлении и развитии двух главнейших тем оперы. Первая — затаенно-враждебная тема заговорщиков:



Вторая тема увертюры — поэтическая мелодия любви Ричарда:

con esprez. e sempre sotto voce

В полифонической теме заговорщиков, с ее острым и настойчивым ритмом, с ее приглушенной звучностью, есть нечто от сумрачного гротеска. В ней, как и во всей обрисовке заговорщиков, можно видеть своеобразную драматизацию жанровых элементов оперы-буффа.

К великолепным удачам драматургии «Бала-маскарада» относится эта тема, приобретающая значение в а ж н е й ш е г о лейтмотива оперы. Воплощая темные силы, тяготеющие над судьбой Ричарда, она появляется во всех узловых моментах драмы.

Она звучит угрожающе и в хоре заговорщиков в сцене ночного свидания Ричарда и Амелии (третье действие). Она возвращается (в оркестре) и в первой картине последнего действия, когда Ренато решается на убийство Ричарда.

В интродукции, в которую перерастает увертюра, тревожная тема заговорщиков вплетается в идиллически светлые звучания хора друзей, ожидающих пробуждения Ричарда.

Полифонически соединенная с темой любви, она предвещает первое появление верного Ренато, предупреждающего Ричарда о заговоре (действие первое):

pp

Идиллический хор интродукции воспринимается как один из штрихов в экспозиции облика Ричарда Варвика, широко показанного в первом действии: он благороден, отзывчив, беспечно отважен, он любит радости жизни. Характерный штрих в обрисовке основного героя и окружающей его атмосферы «галантного» века — изящный, оживленный финал первого действия: Варвик и его друзья предвкушают новое веселое приключение: они посетят в масках колдунью Ульрику.

В первом действии даны портретные зарисовки и других действующих лиц оперы — благородного преданного Ренато, заговорщиков, ожидающих благоприятной минуты для своей мести. Подобно Спарафучилле и Маддалене в «Риголетто», Самуил и Том в «Бале-маскараде», с их ритмически колючими унисонами, воспринимаются как гротесковые маски итальянской оперы-буффа. Здесь появляется и новый в галерее вердиевских героев облик грациозного и резвого пажа Оскара. В музыкально-сценической характеристике этого персонажа, возникшего, может быть, не без влияния комических опер Обера, в его лукавом изяществе композитор предвосхищает жизнерадостный юмор своей последней оперы — «Фальстафа». Юный задор, лукавый смех песенок Оскара вносят свет в мрачно-приподнятую атмосферу драмы. Партию Оскара Верди и сам считал своей беспорной удачей.

Колдовская, зловещая таинственность сцены у Ульрики (второе действие) составляет эффектный контраст к праздничному настроению финальной сцены первого действия. Чрезвычайно эффектна вся сцена гадания, начиная от мрачного оркестрового вступления и кончая шедевром ансамблевого письма — заключительным квинтетом. Надо сказать, что еще в работе над либретто Верди уделял большое внимание выявлению в ансамблевых сценах характеров действующих лиц. Недаром ансамбли «Бала-маскарада» выделяются сценической живостью образов. С особым вниманием Верди работал над заключительным ансамблем второго действия. Этот великолепный квинтет — один из ярчайших эпизодов оперы. Верди требовал от либреттиста, чтобы в этой сцене были обрисованы беспечное равнодушие Ричарда, пренебрегающего прорицанием колдуньи, изумление Ульрики, страх заговорщиков.

В таинственном оркестровом вступлении к сцене гадания зловеще, как голос судьбы, звучат, упорно повторяясь, краткие приглушенные фразы:



Котел с волшебными травами дымится над очагом. Озаренная зловещими отблесками пламени Ульрика вызывает духа тьмы. В «заклинании» нетрудно увидеть нити, связывающие его с образами вердиевских ведьм — предсказательниц судьбы Макбета; в то же время в сумрачно-величественном колорите «заклинания» есть нечто предвещающее фанатическую патетику Рамфиса в святилище Ра (вплоть до интонационного сходства). Ульрика появляется в опере лишь один раз, но зловещий мотив судьбы, возникший в оркестровом вступлении как сквозная тема сцены гаданья, и в дальнейшем имеет большое значение. Как и «подстерегающая» тема заговорщиков, он воплощает темные силы, тяготеющие над судьбой героя.

Нередко о нем напоминают лишь ритмические очертания; полностью он звучит вновь в трагической сцене четвертого действия, когда Ренато приказывает жене вынуть жребий, который решит, от чьей руки суждено погибнуть Ричарду.

В сцене у колдуньи впервые в опере появляется любящая и мятущаяся Амелия. Ее обаятельно-целомудренному облику отданы лучшие лирические страницы оперы. С большой правдивостью раскрывается ее душевный мир в этой сцене: Амелия пришла к Ульрике в надежде возвратить утраченное душевное спокойствие.

В лирических страницах музыки, принадлежащей Амелии, Верди расширяет круг привычных для него интонаций, обогащая свою музыкальную речь новыми для него славянско-распевными оборотами, в которых можно почувствовать близость к русской песне-романсу. Близость эта ощущается в горестных интонациях обращения Амелии к Ульрике:

Pa - ce... svel - ler mi dal pet - to chi si fa -
 По - ко - а! Дай мне сред - ство вы - вать из серд - ца

- ta - le e de - sí - a - to ím - pe - ra! *Lui*
 об - раз ми - лый и жо - лав - ный! Об

che su tut - ti il óiel ar - bí - tro po - sí
 - рав то - го, кто всех се - бе под - чи - нил так власт - но.

Песенная простота соединяется с тонкой речевой выразительностью в арии Амелии в третьем действии.

В глухом, пустынном месте в полночь Амелия ищет траву забвения, которая, по обещанию колдуньи, спасет ее от запретной любви к Ричарду:

87 *Andante*

Ma dal
 Здесь вол -

con espress. *allargado*

l'a - ri - do ste - lo dí - vi! *za* *come a -*
 шеб - ны - е тра - вы най - ду я, лишь возь -

p



К лучшим лирическим страницам вердиевской музыки относится вся эта сцена начиная от симфонической прелюдии до сцены встречи Амелии с Ричардом.

Взволнованная музыка прелюдии живописует зловещий пейзаж, она говорит и о душевном смятении героини: полускрытая облаками луна бросает отсветы на белеющие в стороне столбы виселицы. Полночь. Трепещущей женщине чудятся призраки. Смятенная музыка вступления перерастает в трепетно-просветленную мелодию молитвы Амелии. Противоречивые чувства, наполняющие ее душу, переданы в свободно развивающейся арии. Амелия прощается с любовью, которая принесла ей и счастье и душевные муки. Не уступает по драматической выразительности и последующая сцена-дуэт Амелии и Ричарда. В воздушных очертаниях мелодии, завершающей этот дуэт, Верди предвосхищает просветленную «отрешенность» финальной арии Елизаветы в «Доне Карлосе» и до некоторой степени заключительный дуэт из «Аиды».

Кульминация драмы — финальный квартет третьего действия, основанный на разительном эмоциональном контрасте. Ренато, выследивший заговорщиков, желая спасти жизнь Варвика, отдал ему свой плащ и поклялся проводить его спутницу до города. Ренато и Амелию окружают заговорщики. Амелия роняет вуаль, скрывавшую ее лицо. Отчаяние и гнев Ренато, убежденного в измене жены, и ужас Амелии составляют страшный контраст к саркастическому смеху заговорщиков, издевающихся над ночной прогулкой супругов (ситуация, перекликающаяся с квартетом в финале «Риголетто»).

Образ Ренато, самоотверженного друга, получит у Верди дальнейшее развитие в благородном облике маркиза Позы. Трагической силы достигает музыка Ренато в его знаменитой арии мести (четвертое действие) перед портретом Ричарда. Гнев, горечь, негодование против предателя дружбы сменяются тоской по утраченному счастью. Не уступает по

драматической силе и следующая за арией Ренато сцена заговора: по приказанию мужа Амелия тянет жребий, кому из заговорщиков суждено стать убийцей Варвика. В великолепном финальном квинтете трагическое душевное состояние Ренато и Амелии оттеняется беззаботной радостью Оскара, явившегося с приглашением на бал-маскарад. Здесь Верди блестяще разрешил задачу соединения в ансамбле двух сопрано (Амелия и Оскар), не теряющих при этом своей индивидуальной выразительности.

Особую непринужденность и живость музыке «Баламаскарада» придает широкое использование песенных и танцевальных жанров. Хор в интродукции к первому действию — колыбельная; наиболее обаятельная страница музыкальной характеристики Ричарда — романтическая рыбацья песня-баркарола (второе действие); в оркестровой музыке, сопровождающей появление Амелии у гадалки (в том же действии), — явные отзвуки цыганского романса.

И трагическая развязка оперы совершается на фоне бальной музыки.

Костюмированный бал с традиционными убийцами в масках, эта эффектная, но отнюдь не оригинальная ситуация, использованная в свое время в «Сицилийской вечерне», получила новый поворот в последнем действии «Баламаскарада». Среди сумятицы маскарада в толпе веселящихся масок заговорщики тщетно пытаются угадать маску, скрывающую их жертву. Грациозная песенка-вальс Оскара, уклоняющегося с лукавыми шутками от вопросов Ренато, — одна из лучших зарисовок шаловливого облика юного паж:

98 Allegretto

Sa - per vor - re - sto di che si ve - ste
 Во - ясь о - гла - ски, мы по - сим мас - ки

pp

Заключительный дуэт Ричарда и Амелии, предупреждающей его о заговоре, идет в ритме мазурки. Их взволнованный, выразительный диалог естественно вплетается в изящные очертания танца.

Для обрисовки характеров, очерченных с большим мелодическим богатством, Верди с чуткостью тонкого художника обращается и к помощи оркестровых тембров. Жизнерадостность юного Оскара подчеркивается блестящим тембром флейты пикколо, трогательная лирика арии Амелии (третье действие) — поэтической звучностью английского рожка; тема заговорщиков — приглушенной стаккатирующей звучностью струнных в низком регистре: нередко она окрашивается и в глуховатый тембр фагота.

«Бал-маскарад» совсем не похож ни по содержанию, ни по характеру самой музыки на своего предшественника, «Симона Бокканегру». Тем не менее в обеих операх сказалось в известной мере воздействие большой оперы. «Симона Бокканегру» сближает с ней историчность, широко разработанные народные сцены, которые сочетаются, однако, с более глубоким психологизмом (особенно в образе Бокканегры). «Бал-маскарад», по существу, продолжает линию романтической оперы «Эрнани» — «Риголетто», но с отклонением в сторону эффектной театральности французской большой оперы.

После «Бала-маскарада» в творческой деятельности Верди наступает более длительный перерыв. В ближайшие годы музыка в его жизни оттеснена на задний план политическими событиями. Борьба за национальное освобождение и объединение вновь разгоралась в Италии.

В течение 50-х годов в стране вспыхивали отдельные восстания; многие из них были организованы мадзинистами. Но Мадзини, находившийся после разгрома Римской республики вновь за границей и поддерживавший оттуда революционное движение, не умел организовать массовую революционную борьбу; «он (Мадзини. — Л. С.) забывает, — писал К. Маркс, — что ему следовало бы обратиться к крестьянам, к этой веками угнетаемой части Италии, и, забывая об этом, он подготавливает новую опору для контрреволюции. Г-н Мадзини знает только города с их либеральным дворянством и их „просвещенными гражданами“»². Именно отсутствие организации массовой революционной борьбы повернуло освободительное движение на иной путь. Сардинский министр Кавур, добивавшийся объединения Италии под властью пьемонтской монархии, в июне 1858 года заключил тайное соглашение с Наполеоном III о совместной войне против Австрии. Он искал союзника там, где, по мнению Мадзини, можно было найти оружие и против Австрии и против революции.

Война началась в апреле 1859 года. В Буссето, находившемся в зоне австрийского господства, наступили тревожные дни. «Здесь письма вскрывались самым наглым образом, — писал Верди спустя несколько месяцев, — и некоторые так и доставлялись открытыми, тогда как другие уничтожались» (23 июня 1859 года).

Положение Верди стало опасным, так как известна была его близость к прогрессивным кругам борцов за независимость Италии. Верди вынужден был уничтожить переписку с друзьями-революционерами; получив анонимное предупреждение об угрозе обыска, он провел бессонную ночь, перебирая вместе с Джузеппиной и сжигая все «компрометирующие» документы.

Удачное начало войны сулило близкое освобождение от австрийского ига. Союзные войска успешно продвигались. Отважно сражались отряды добровольцев под руководством Джузеппе Гарибальди.

Верди с волнением следит за победами итальянских и французских войск; он завидует своим друзьям-добровольцам и гордится ими: «Третьего дня бедный священник (единственный верующий во всей местности) передал мне поклон от Монтанелли, которого он встретил в Пьяченце простым солдатом среди добровольцев. Престарелый профессор отечественного права подает благородный пример! Это прекрасно, это величественно! Я могу только восхищаться им и ему завидовать! О, если бы я был здоровее, я тоже был бы с ним!» (23 июня 1859 года).

Июньские победы (под Маджентой и Сольферино) подняли к восстанию Тоскану, Парму, Модену и Романью. Австрийские власти бежали. В начале июня итальянские и французские войска во главе с Виктором Эммануилом и Наполеоном III, приветствуемые жителями города, вошли в освобожденный Милан. В торжественном воззвании Наполеон III призывал итальянский народ к объединенной борьбе за свободу страны. «Даже у нас, в этом забытом углу, — пишет Верди, — произошло и происходит столько событий и столько тревог... Кто бы поверил в такое великодушие со стороны наших союзников? Что касается меня — каюсь в этом моем огромнейшем грехе, — то я не верил в поход французов в Италию и ни в коем случае не надеялся на то, что они, не преследуя захватнических целей, прольют свою кровь за нас. (...) Надеюсь, что Наполеон не опровергнет Миланского воззвания. Тогда я буду обожать его, как обожал Вашингтона, и даже больше...» (23 июня 1859 года).

Верди принимает деятельное участие в общественной жизни. Вместе со своим ближайшим другом Барецци он организует подписку в помощь раненым и сиротам погибших за освобождение родины. Верди на собственные средства закупает через гарибальдийцев английское оружие для организованной в Буссето национальной гвардии. Он был убежден, что народ должен быть хозяином у себя дома (письмо от 28 апреля 1860 года). Разочарование в великодушии союзников наступило очень скоро: Наполеон III вступил в тайные переговоры с австрийским императором. 11 июля в Виллафранке был заключен сепаратный мир Франции с Австрией, в результате которого Венеция была возвращена Австрии. Это позорное соглашение вызвало негодование в итальянском народе. Гарибальди отказался от чина генерала сардинской армии и удалился в добровольное изгнание на остров Капрера. Горечь и возмущение слышны в письме Верди к Кларине Маффеи: «Мир заключен... Где же в таком случае столь долгожданная и обещанная независимость Италии? А как же Миланское воззвание? Разве Венеция не та же Италия?{...} Столько крови пролито ни за что! Бедные юноши, обманутые в своих надеждах! И Гарибальди, который пожертвовал даже своими постоянными и неизменными убеждениями в пользу короля и не достиг желанной цели! Можно с ума сойти!» (14 июля 1859 года).

Революционное движение в Тоскане, Парме и Модене привело к свержению правительств. Но Пьемонт сумел использовать создавшееся положение. Умеренные либералы овладели революционным движением и добились подчинения восставших областей Сардинскому королевству. Кавур «твердо решил аннексировать одну за другой те части итальянской территории, которые могут быть завоеваны мечом Гарибальди или вырваны из вековой зависимости народными восстаниями»³, — писал К. Маркс.

Вопрос присоединения к Пьемонту Пармского герцогства (в состав которого входил Буссето) решился голосованием. Деятельный соратник революционеров — борцов за освобождение Италии, Верди голосует, однако, за объединение под властью монарха; в числе пяти депутатов от Буссето он едет в Турин к королю с мандатом о присоединении. Верди был глубоко убежден, что руководство экономически передового, процветающего Пьемонта приведет к возрождению Италии. «Наконец настанет день, когда мы тоже сможем сказать, что принадлежим к великой и благородной

нации», — пишет по этому поводу композитор (5 сентября 1859 года). Верди проявил здесь непоследовательность, вытекающую из ограниченности его мировоззрения. Он поступил, как и многие лучшие из его современников. Даже герой национального освобождения Гарибальди жертвовал неоднократно интересами дела революции ради союза с сардинской монархией, так как ошибочно видел в ней основную силу объединения страны.

Летом 1860 года Гарибальди, покинув свое добровольное изгнание, с тысячей отважных волонтеров поспешил на помощь крестьянскому восстанию в Сицилии. В походе «тысячи» участвовали и русские добровольцы, среди них знаменитый русский ученый И. И. Мечников.

Тайно вернувшийся из изгнания Мадзини, скрываясь в Генуе, принимал деятельное участие в подготовке революционного похода Гарибальди. В августе «тысяча» Гарибальди разрослась до 25 тысяч повстанцев. Гарибальди одержал блестящую победу над войсками неаполитанских Бурбонов. Приветствуемый народом, он занял Неаполь. По требованию Кавура Гарибальди впустил сардинские войска в Неаполь и добровольно сложил с себя диктаторские полномочия. Во имя объединения Италии он передал власть над югом Виктору Эммануилу. Под сильным давлением пьемонтского правительства Южная Италия присоединилась к Сардинскому королевству (21 октября 1860 года), а Гарибальди «благодарное» правительство предложило вернуться на остров Капреру.

В конце 1860 года был создан первый национальный парламент объединенной Италии. Верди был избран членом совета парламента и депутатом от провинции Буссето. Сначала Верди решительно снял свою кандидатуру, но потом уступил настойчивым просьбам Кавура, который писал ему, что «славное имя Верди принесет пользу Италии»⁴. Верди находился под обаянием этой незаурядной личности. Несомненно, он идеализировал хитрого сардинского министра, не замечая захватнических тенденций его политики. В лице Кавура он ценил деятельного поборника объединения и экономического укрепления страны.

В феврале 1861 года Верди едет в Турин на открытие парламента. Хотя Верди утверждал, что не чувствует призвания к общественной деятельности, тем не менее, став членом парламента, он отнесся серьезно к своим обязанностям. Верди разработал проект реорганизации музыкальных учреждений в Италии, который он обсуждал с Кавуром. По

мнению Верди, консерватории городов должны находиться в ведении государства и иметь постоянную связь с театрами, чтобы при консерваториях в вечерних музыкальных школах могли воспитываться на государственные средства одаренные музыканты. В открытых голосованиях народ должен избирать лучших певцов и инструменталистов. «Если бы Кавур был жив, — говорил Верди впоследствии, — план мог бы быть реализован. С другими министрами это было невозможно» (15 марта 1876 года).

После смерти Кавура (июнь 1861 года) Верди отстранился от государственной деятельности в парламенте. Нерешительность итальянских министров, мелочные внутрипарламентские дразги и раздоры отталкивали композитора, которого в Кавуре особенно привлекала его кипучая энергия. «Что они делают в парламенте? — писал Верди близкому другу, писателю-патриоту Опрандино Арривабене. — Я вижу, что они только непрестанно ссорятся и тратят зря время» (20 июля 1862 года). Верди оставался членом парламента еще несколько лет; лишь в 1865 году, при новых выборах, ему удалось добиться освобождения от звания депутата.

«Сила судьбы».
Верди в России

В начале 1861 года Верди получил предложение написать оперу для России. Посредником в переговорах между композитором и дирекцией петербургских императорских театров был выступавший многие годы в России знаменитый тенор Энрико Тамберлик. Начались поиски либретто. «Рюи Блаз», давно уже привлекавший Верди, не получил цензурного одобрения. «Поскольку „Рюи Блаз“ сочинять для Петербурга нельзя, я нахожусь в величайшем затруднении, — писал Верди Тамберлику. — Я перелистал великое множество драматических произведений и не нашел ничего, что бы меня вполне удовлетворило. Я не могу и не хочу подписывать договор прежде, чем найду сюжет, подходящий для артистов, которыми я буду располагать в Петербурге, и такой сюжет, который будет одобрен властями» (5 марта 1861 года). Прошло несколько месяцев, пока Верди не остановил свой выбор на испанской пьесе «Дон Альваро, или Сила судьбы». «Драма величественна, своеобразна и огромна. Мне она очень нравится, но не знаю, найдет ли в ней публика все то, что нахожу я. Точно одно: это нечто выдающееся» (20 августа 1861 года).

Автором избранной Верди драмы был известный писатель — глава испанской романтической школы дон Анхеле Перес де Сааведра, герцог де Ривас. Изгнанный из Испании, как участник войны за независимость, он провел многие годы в эмиграции. Его пьеса, направленная против угнетения испанцами народов Южной Америки, встретила горячий прием в демократических кругах при постановке в Испании в 1835 году.

Поручив Пиаве составить либретто, Верди стал с увлечением работать над оперой. 6 декабря 1861 года он прибыл в Петербург, чтобы разучивать «Силу судьбы». Но примадонна М. Лагруа, которой надлежало исполнять центральную роль, заболела. В связи с этим Верди предпочел отложить постановку оперы до осени 1862 года, а к исполнению главной роли просил привлечь молодую талантливую певицу К. Барбо. Прежде чем покинуть Россию, Верди заехал на несколько дней в Москву, чтобы осмотреть музеи и достопримечательности города. В феврале он уже был в Париже, затем вернулся в Италию, но ненадолго. Весну Верди провел в Лондоне в качестве музыкального представителя Италии на Всемирной Лондонской выставке, для которой он сочинил кантату «Inno delle nazioni» («Гимн наций»). Текст кантаты написал Арриго Бойто. Кантата эта, с ее официально торжественным характером, не принадлежит к творческим удачам Верди. Композитор и сам невысоко расценивал это произведение.

После нескольких месяцев отдыха в Сант-Агате, в середине сентября Верди направился вновь в Петербург, предварительно заехав в Москву, чтобы присутствовать на постановке «Трубадура», который исполнялся с огромным успехом. Узнав, что композитор в зале, москвичи встретили его восторженными овациями.

10 ноября в Петербурге была поставлена «Сила судьбы». Публика горячо приветствовала автора. Но на страницах русской печати новая опера Верди подверглась суровой критике, более суровой и резкой, чем она заслуживала. Эта чрезмерная взискательность русской передовой музыкальной мысли в отношении оперы Верди объясняется в значительной степени теми сложными и трудными обстоятельствами, в которых находилась тогда русская опера.

Русские любители музыкального театра хорошо знали и любили итальянскую оперу. Начиная с 40-х годов итальянская труппа ежегодно приезжала в Россию. В Москве и в Петербурге с огромным успехом пели Рубини, Тамбурини, Фреццолини, Гризи, Марио и другие прославленные итальянские артисты.

Оперы Верди были известны в России с 1845 года, когда впервые на русской сцене шли «Ломбардцы». Музыка Верди нашла немало горячих поклонников. Однако в 60—70-е годы, когда в России шла напряженная борьба за русскую национальную культуру, за русское музыкальное искусство, против «итальянщины» и «италомании», распространенной



Кабинет Верди в Сант-Агате

в русской публике, выступали выдающиеся представители русской музыкальной мысли: Серов, Стасов, Чайковский.

Русских музыкантов возмущало недопустимое отношение дирекции императорских театров к русской опере. Оперы русских композиторов ставились театральной дирекцией неохотно и плохо. На постановки их отпускались весьма скудные средства. Музыка подвергалась необоснованным, антихудожественным купюрам. Показательно, например, что «Борис Годунов» дважды отклонялся специальным комитетом при театре и был поставлен лишь по настоянию влиятельной артистки Ю. Ф. Платоновой.

О положении русской оперы в течение нескольких лет писал в своих музыкальных фельетонах Чайковский. «...В моих рецензиях, — говорит он в одной из статей, — я изливал свое негодование, видя то позорное уничтожение, в которое поставлена в Москве, в так называемом сердце России, русская опера. (...) Но разве мои филиппики, приправленные самыми ядовитыми стрелами иронии, злобы и негодования, были кем-нибудь услышаны? (...) Разве не по-прежнему антрепренер итальянской оперы бесконтрольно распоряжается всеми средствами казенного театра, приманивая

к себе при этом и все деньги, и все время московской публики {...}.

В этой возмутительной эксплуатации итальянским антрепренером музыкальной неразвитости жителей Москвы {...} не знаешь, кого больше винить: итальянского ли антрепренера и его сообщницу, дирекцию театров, или же публику, столь охотно несущую свое ярмо, с такой готовностью бегущую весною на Дмитровку запастись абонементными билетами¹.

О несерьезном отношении к опере меломанов, ищущих в ней не драматическое содержание, а лишь красивые арии, которые можно прослушать в исполнении знаменитых артистов, неоднократно писал Серов: «Слушают у нас, например, „Vallo in maschera“* Верди. Какое кому дело до пьесы, до интриги, до характеров — все ждут с о л о Тамберлика в квинтете, а р и ю Фиоретти и еще — всего важнее — а р и ю Грациани перед портретом»².

Из приведенных высказываний Чайковского и Серова ясно, что засилье итальянской оперы в России было в ту пору преградой на пути развития оперы русской: «италомания» той части публики, для которой музыка была на уровне приятной забавы, мешала внедрению в широкие массы художественных идеалов, выдвинутых русской прогрессивной музыкальной мыслью. Поэтому в те годы борьба против «италомании» была борьбой за самобытное русское искусство и имела прогрессивное общественное значение.

В этой борьбе имело также значение различие путей русской и итальянской оперы. И итальянские, и русские композиторы в своей музыкальной речи обращались к родным народнопесенным истокам. Однако русские композиторы, опираясь на образцы русского народного творчества, богато и многообразно развивали их. В характерных особенностях русской народной песни они черпали новые выразительные средства. Вполне понятно, что их не могла удовлетворить встречающаяся в ранних операх Верди (как известно, он сочинял их иногда по две, даже по три в год) элементарная и бедная гармоническим и полифоническим развитием разработка тематического материала.

Напомним также, что в 60-е годы, в период становления Новой русской школы, существовал ошибочный взгляд, будто подлинно народны лишь сохранившиеся в неприкос-

* «Бал-маскарад».

новенности крестьянские песни, в отличие от «псевдонародных» городских песен. И Верди, опиравшийся в своем творчестве в первую очередь именно на бытовую народную музыку, неоднократно получал несправедливые упреки русских музыкантов в неразборчивости вкуса и даже в пошлости, «шарманочности» своих мелодий.

Различны у русских композиторов и Верди в ту пору его творчества самые принципы оперной драматургии, понимание реализма в оперном искусстве. Верди ищет необычные характеры, сильные страсти; именно необычным характерам, эмоциям, ситуациям он стремится найти правдивое выражение в музыке. Иное — в центре внимания русских композиторов.

«Русских композиторов интересуют не столько драматические интриги и приключения как самоцель, и даже не столько люди, их столкновения и влечения, а сама жизнь, совершенно независимо от того, в какой окраске она дает себя постичь. На фоне жизни люди подобны рельефу на массивной плоскости, как бы ею выделенному, точно так же как внутренний эмоциональный мир выявляет видимый облик человека»³. В этих словах Б. В. Асафьева нашли меткое определение важнейшие драматургические принципы русской оперы. «Сама жизнь», хотя и без внешней сценической занимательности, — вот что влечет прежде всего русских композиторов. Отсюда — глубина исторической правды, так непохожей на условный историзм итальянской серьезной оперы, да и французской большой оперы.

Верди не раз поддавался соблазнам театральной эффектности, и раскрытие психики человека, хотя к нему композитор стремился постоянно, нередко в его операх заслонялось мелодраматизмом ситуаций; от груза романтических преувеличений он освобождался с трудом и постепенно на протяжении своего долгого творческого пути. И все же надо сказать, что острота полемики, возникшей вокруг итальянской оперы, нередко мешала русской критике оценить по достоинству оперы Верди.

С резкими нападками на музыку Верди неоднократно выступал страстный пропагандист Новой русской школы, склонный к крайним суждениям, В. В. Стасов. Недооценивал вердиевские оперы 50-х годов и П. И. Чайковский. Впрочем, ни Серов, ни Чайковский, ни Ларош не отрицали огромного таланта Верди и художественной силы его лучших произведений. В частности, Чайковский чрезвычайно высоко оценил поздние оперы Верди «Аиду» и «Отелло».

Называя себя закоренелым врагом итальянской оперы, он в то же время внимательно следил за всем, что создавалось композиторами не только на его родине, но и за ее рубежом: он горячо приветствовал «Кармен» Бизе, он первый обратил внимание русской общественности на «Аиду» Верди. Обсуждая в печати постановки итальянской оперы, призывая к обновлению и обогащению ее репертуара, он советовал поставить на сцене итальянской оперы «Аиду». Это было в 1873 году, то есть через год после ее появления на свет.

Творчество Верди, в течение ряда лет вызывавшее горячие споры среди русских музыкантов, получило меткую и справедливую оценку в статье Серова о «Силе судьбы»: «О Верди, как и вообще о героях музыки, стоящих на п е р в о м плане в известную эпоху и в известной сфере, мнения очень разделены вот уже больше десятка лет. „Это — модный скоморох, гаер, поставщик музыкальных пошлостей в угоду криколюбивым, неистовым певцам-недоучкам и публике с испорченным вкусом“, — так с негодованием восклицают приверженцы так называемой с е р ь е з н о й к л а с с и ч е с к о й (?) музыки, поклонники концертов Баха и квартетов Мендельсона.

„Это — вдохновенный лирик, увлекательный драматик, это — мелодист, исполненный неподражаемой прелести, это — великий художник, с первых звуков захватывающий сердце, это — могучий голос от души к душе и высшее в наше время выражение лучшей, т. е. итальянской музыки“, — так с восторгом восклицают меломаны и приверженцы итальянизма, которых имя „легион“ в каждом образованном кругу. <...>

Придет время, когда и на счет Джузеппе Верди войны враждующих партий поулягутся. Мнение „хвалителей“ поумерится в дифирамбических восторгах. <...>

С другой стороны, и „классики“ должны будут уразуметь, что г р о м а д н ы й, в с е с в е т н ы й успех какого-нибудь автора никогда не может быть без существенной причины, в самих произведениях этого автора лежащей, что завладеть массами всякого рода публик невозможно без глубокого внутреннего достоинства, без великого таланта, близкого к гениальности. <...>

Как всякий могучий талант, Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он — цветок своей почвы. Он — голос современной Италии <...>, Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии смелой и пылкой до неистовства. Понятно,

что художник, призванный быть органом такой эпохи своего народа, на первом плане должен обладать силой и энергичностью музыкальной мысли. Иногда эта энергия отразится в резком ритмическом движении, даже в ущерб собственно мелодическим качествам, иногда в порывистых возгласах на самых высоких звуках мужских и женских голосов, в ущерб их сохранению, иногда в массивности и яркости сил оркестровых, доходя до преувеличения и оглушительности»⁴.

«Сила судьбы» не принадлежит к числу лучших достижений Верди.

Испанская романтическая драма, столь близкая по своим устремлениям к театру Гюго, уже не впервые привлекала Верди. На сюжеты драм Гутьереса написаны, как уже говорилось, «Трубадур» и «Симон Бокканегра». Характерный для испанской романтической литературы мрачный колорит господствует и в «Силе судьбы». Впрочем, «канва» кровавой драмы расцвечена здесь рядом живых сцен из народной жизни. К сожалению, в либретто, составленном Пиаве, эти реалистические элементы сглажены, сведены к подчиненному положению случайных эпизодов, не связанных органически с драмой. Основная же сюжетная линия бесконтрастна: сила рока преследует героев. Вопреки собственному желанию Альваро (основной герой) становится убийцей отца и брата своей возлюбленной и косвенным виновником ее гибели. Фатальная атмосфера царит в опере с первого действия до развязки, где гибнут все герои.

Действие происходит в Севилье XVIII века. Альваро, сын вождя инков, последний отпрыск древнего рода, преследуемый за борьбу с испанскими угнетателями, любит дочь испанского вельможи Леонору, которая решается бежать с ним из родительского дома. Но попытка к побегу раскрыта. Защищаясь от нападающих на него слуг, Альваро нечаянно ранит насмерть отца Леоноры, который, умирая, проклинает дочь. Брат Леоноры дон Карлос поклялся отомстить за гибель отца смертью Альваро и своей сестры. Спасаясь от мести брата, Леонора скитается, переодевая пилигримом, и находит приют в монастыре, где она остается жить под видом отшельника.

Дон Карлос и Альваро, оба переодетые и под чужими именами, встречаются в лагере итальянских войск во время войны, в которой Альваро участвует добровольцем. В отважных подвигах Альваро ищет смерти, так как уверен в гибели Леоноры. Он спасает жизнь Карлосу, и оба клянутся

в вечной дружбе. Но когда случай открывает Карлосу истинное имя Альваро, он вызывает его на поединок, на котором Альваро тяжело ранит Карлоса. Ищущий забвения Альваро уходит в монастырь (тот же, в котором скрывается Леонора). Но Карлос не оставляет мыслей о мести. Он находит Альваро. Несмотря на его сопротивление, Карлос оскорблениями добивается вторичного поединка. Они бьются подле пещеры отшельника — Леоноры, которой рок судил быть свидетельницей не только гибели отца, но и гибели брата от руки ее возлюбленного. Умиравший Карлос смертельно ранит склонившуюся над ним Леонору. Альваро в отчаянии бросается в пропасть*.

Такой сгущенности трагических обстоятельств в соединении с такой преувеличенностью романтических страстей, как в «Силе судьбы», нет ни в одном из сюжетов прочих опер Верди. Правда, облики беспощадных мстителей — Сильвы в «Эрнани» и Ренато в «Бале-маскараде» — сродни образу Карлоса в «Силе судьбы», а невероятность романтических ужасов, соединенных в сюжете «Трубадура», быть может, даже превосходит невероятность событий «Силы судьбы». Но в динамических сюжетах «Эрнани», «Трубадура» и «Бала-маскарада» заложены великолепные внутренние контрасты, почти отсутствующие в «Силе судьбы».

Трагическая гибель отца Леоноры в первом действии кладет глубокую, беспросветную тень на весь ход развития действия и характеров. Собственно говоря, развития характеров нет. Леоноре, мятущаяся душа которой находит выход в самоотречении, принадлежит лучшая в опере поэтически-возвышенная сцена у монастыря (второе действие). Но на этом роль основной героини, по существу, закончена. Леонора вновь появится лишь в заключительной сцене финала в момент трагической развязки.

Карлос на протяжении всей оперы одержим жаждой мести. Альваро, убежденный в гибели Леоноры, является почти неизменно в облике страдальца, ищущего забвения.

Сумрачный колорит оперы расцветивают лишь вводные жанровые эпизоды. Это реалистические зарисовки народ-

* Не удовлетворенный первой редакцией оперы, Верди вернулся к ней через семь лет. Во второй редакции, желая разрядить атмосферу мрака и отчаяния, Верди изменил развязку: Альваро остается жив. Прощение умирающей Леоноры вселяет в его душу надежду на примирение с небом. «Сила судьбы» шла с большим успехом в Милане в 1869 году.

ного быта в таверне (второе действие), в военном лагере (третье действие). Песенки Прециозиллы, зажигательные хоры «Тарантелла» и «Ратаплан», хор нищих, комические сцены с Фра Мелитоне — все эти красочные пятна, как уже было сказано, органически не связаны с драмой и создают контраст чисто внешний.

Пороки драматургии либретто не могли не сказаться и на музыке оперы, сумрачное однообразие которой не искупается наличием живых народных сцен. Но в эпизодах, раскрывающих душевный мир героев, Верди создал музыку большого художественного воздействия.

Впечатляет мрачно-взволнованная тема судьбы, на протяжении всей оперы неразлучная с образами преследуемых роком Альваро и Леоноры:

89 Allegro. Agitato e presto



Главнейший тематический материал, как почти всегда у Верди, выразителен и богат. В опере много прекрасных мелодий, колоритная оркестровка.

Мелодическим обаянием, психологической тонкостью декламационного письма пленяют такие эпизоды, как сцена прощания с отцом решившейся на тайный побег из родительского дома Леоноры*:

* Перевод текста:

Леонора. Отец!

Маркиз. Отчего ты печальна? Не грусти...

Леонора. О, муки совести!

Маркиз. Я уйду.

Леонора. Отец мой!

Маркиз. Храни тебя небо! Прощай.

Allegro moderato assai

Леонора Маркиза

Леонора

Ah pa-dre!.. E ben, che t'ange?.. Non pian-ger... (Oh ri-

Маркиза Леонора
-mor - so!) Ti las - cio Ah pa-dre mi - o!

Маркиза
Ti be - ne - di - ca il sic - lo... Ad - di - o!

В идиллически нежном диалоге отца и дочери, расстающихся перед сном, страстный взрыв тоски и раскаяния Леоноры (на словах: «Ah padre mio!») выделен ярким взлетом мелодии, оттененным чуткими гармониями.

К лучшим страницам относится сцена у монастыря, куда пришла искать убежище преследуемая неотвязными мыслями об убитом отце Леонора. Сумрачно-смятенная тема судьбы, доминирующая в начале этой сцены, уступает место строгим хоральным звучаниям молитвы, доносящейся из-за стен монастыря. На психологическом контрасте основана знаменитая ария-молитва Леоноры у монастыря:

91 *Allegro assai moderato*
pp come un lamento

Ma - dre

Ma - dre, pie - to - sa ver - gi - ne, per -

- do - na ai mio pec - ca - to

Трагически-взволнованная вначале, она завершается возвышенно-отрешенной мелодией:

92

pp
Deh! non m'ab - ban - do - nar, pie - tà, pie - tà di me, Si - gno - re

Эта тема Леоноры-отшельницы имеет в опере почти такое же значение, как тема судьбы. Один из лучших лириче-

ских эпизодов оперы — романс Альваро, с его певучей и простой мелодией (начало третьего действия)*:

93 *Andante sostenuto*

Oh tu che in ce no agli
an - ge - li e - ter - na - men - te pu - ra

Альваро ночью, один, в военном лагере, отдается печальным воспоминаниям. В выразительном инструментальном отыгрыше (соло кларнета) звучит поэтическая тема любви Альваро.

Во второй редакции опера пополнилась прекрасной развитой увертюрой, заменившей краткую первоначально прелюдию, и превосходным заключительным трио, в котором мелодическая яркость и декламационная выразительность сочетаются с тонкими гармоническими красками.

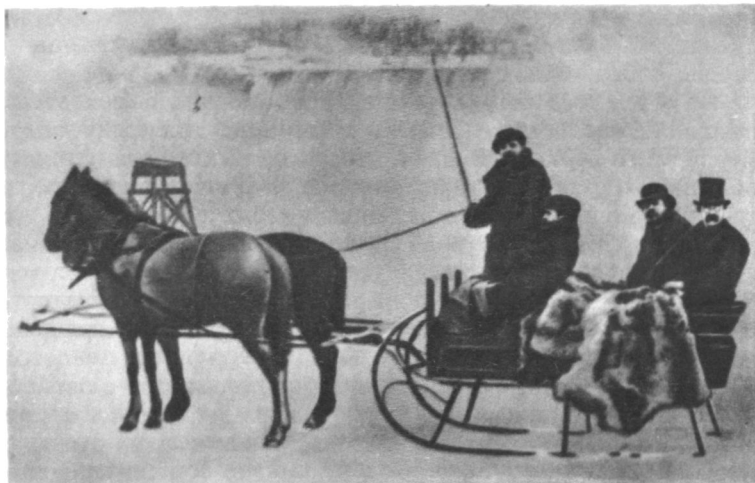
При большой эмоциональной насыщенности музыки, связанной с главными персонажами, характеры их выявлены все же слабо. Верди не создал живых индивидуальных портретов. Скорее (как и в ранних операх Верди) герои «Силы судьбы» воспринимаются как выразители определенных эмоций: элегический образ Леоноры — воплощение страдания, Карлоса — беспощадной мести.

Лучше выписан характер Альваро, перекликающийся в лирических эпизодах с образом Манрико в «Трубадуре».

К несомненным удачам оперы относятся бытовые эпизоды и многое в обрисовке некоторых побочных персонажей.

Знаменитый хор «Ратаплан», завоевавший в Италии широкую популярность бодрой жизнерадостностью и доход-

* Перевод текста: «В небесах, среди ангелов ты, непорочная».



Верди в Петербурге

1862 год

чивостью, не вносит все же ничего существенно нового в творчество Верди. Но в отдельных комических сценах (особенно при обрисовке толстого ворчливого Фра Мелитоне) появляются новые музыкально-драматические приемы и новые образы.

Верди находит здесь сочные бытописующие краски, реалистическую живость речевых интонаций, смелые и неожиданные гармонии, подчеркивающие комичность отдельных положений.

Один из лучших эпизодов, принадлежащих Фра Мелитоне, — его сцена с нищими. Фра Мелитоне приходится по обязанности выносить монастырское подавание нищим, он это делает весьма неохотно. Но когда он слышит похвалы, расточаемые бедняками щедрому Фра Рафаэлю (Альваро), он выходит из себя и разражается бранью*.

Образ Фра Мелитоне — нечто новое у Верди; это не мрачный смех персонажей-масок, заговорщиков из «Баламаскарада», не элегантно-беспечные улыбки Оскара, а грубоватый, реалистический, сочный народный юмор. Фра

* «Нищие, хуже Лазаря, бессовестные попрошайки, прочь, прочь отсюда, негодяи, убирайтесь к черту!»

Мелитоне — по-новому перевоплощенный персонаж итальянской оперы-буффа, наиболее близкий предшественник вердиевского «Фальстафа».

В «Силе судьбы» с наибольшей, пожалуй, ясностью выявились недостатки драматургии, присущие ряду опер Верди этого периода. Это — один из наиболее характерных образцов «романтики ужасов» в оперном искусстве. Гипертрофия чрезвычайного, доведенная в сюжете этой оперы до крайности, неизбежно привела к монотонии. Несмотря на изобилие прекрасной, впечатляющей музыки, «Сила судьбы» слабее своих лучших предшественниц. По характеру драматургии она ближе всего к «Трубадуру», но по яркости контрастов бесспорно уступает ему.

Неудивительно, что «Сила судьбы», в которой с особой ясностью выявились наиболее уязвимые стороны вердиевской драматургии, не завоевала симпатий русских музыкантов.

Как реагировал Верди на высказывания русской критики о его творчестве? В переписке с друзьями этот вопрос он обходит молчанием, тем не менее по отдельным иронически-раздраженным замечаниям и по негодующим репликам жены композитора можно судить о том, что к критике этой Верди не остался равнодушным.

Интересное и, думается, справедливое заключение по этому поводу делает Ф. Аббьяти: именно русскую критику «Силы судьбы» Аббьяти считает первым серьезным толчком к пересмотру композитором его творческих методов. По словам Аббьяти, с рождением этой оперы совпадает «могучее пробуждение не только творческих, но и мыслительных сил Верди», когда композитор, негодуя на критику «ученых» музыкантов, вынужден тем не менее призадуматься над ней. «И с тех пор им овладевает неотступный червь сомнения, который заставляет его пересмотреть многое вокруг себя и в себе самом, задуматься не только над своим, но и над чужим творчеством и, наконец, обратить внимание также и на то, что создало, создавало и обещало создавать молодое поколение композиторов, которым, по правде говоря, до тех пор он мало уделял внимания (...). Нет сомнения, что с этих пор Верди перестанет пренебрегать врагами и недооценивать соперников. Но он никогда не испытает перед ними страха и не станет им подражать (...) и все же он не откажется от того, чтобы поближе узнать их, получить ясное представление об их направлении, тем паче, когда оно столь отличается от его собственного»⁵. По определению Аббья-

ти, «Сила судьбы» является последней вердиевской мелодрамой в чистом виде; далее под влиянием размышлений о путях современной музыки и задачах, возникающих перед оперными композиторами, Верди вступает в период пересмотра — период переработок «Макбета», той же «Силы судьбы», «Дона Карлоса», «Симона Бокканегры». И этот период служит подступом к последним новаторским созданиям Верди.

Возвращаясь же к периоду постановки «Силы судьбы», надо сказать, что в письмах из России, умалчивая о русской критике, Верди как бы противопоставляет ей успех своих опер на московской и петербургской сценах и то радушие, с которым его приняли в «стране льдов». «В течение двух месяцев — поражайтесь, поражайтесь — я бывал в салонах и на обедах, на празднествах и т. д. и т. п. Я познакомился с людьми титулованными и нетитулованными: с мужчинами и женщинами, любезнейшими и отличающимися вежливостью поистине обаятельной, вежливостью совершенно иной, чем дерзкая вежливость парижан» (17 ноября 1862 года). Эти строки, нелестные для парижан, Верди писал Кларине Маффей, покидая Петербург и направляясь в Париж, где он остановился на некоторое время по пути в Испанию для постановки в Мадриде «Силы судьбы». Как и путешествие в Россию, Верди совершал его вместе с Джузеппиной, с которой почти никогда не расставался. Из Мадрида, где «Сила судьбы» исполнялась с большим успехом (поставлена 11 января 1863 года), они предприняли поездку по Андалузии, видели народный праздник. Они побывали в Севилье, в Кордове, в Гренаде, в Кадиксе, в Хересе. Альгамбра вызвала их восхищение; сумрачный Эскориал произвел на Верди угнетающее впечатление.

На обратном пути, несмотря на огромное желание вернуться скорее домой, Верди был вынужден задержаться в Париже, так как обещал присутствовать на возобновлении в Grand Opéra «Сицилийской вечерни». Лишь летом 1863 года «смертельно» усталый он возвратился наконец в Италию.

**Снова на родине.
«Макбет» в Париже.
«Дон Карлос»**

После двух лет почти непрерывных путешествий Верди с особым удовольствием вернулся к спокойной сельской жизни в Сант-Агате, где он провел лето и осень 1863 года. Здесь он с наслаждением совершал большие прогулки по окрестностям, его любимым развлечением была охота. С годами Сант-Агата занимает все больше и больше места в его жизни. «Как ты уже знаешь, я теперь стал настоящим крестьянином», — писал Верди Пиаве в 1859 году. Верди серьезно занимается сельским хозяйством, читает литературу по этому вопросу, вводит новые технические усовершенствования, помогает их освоить окрестным крестьянам. Верди и его жена вложили много забот и труда в устройство своего сада. Вначале голая и неприглядная, равнина вокруг его виллы Сант-Агата превратилась в чудесный тенистый уголок. У многих деревьев парка есть своя история. Появлением новых деревьев отмечались триумфы «Риголетто» и «Трубадура». В честь освященной «Травиаты» супруги Верди посадили плакучую иву.

Испытывая увеличивавшуюся с годами потребность в уединении и тишине, необходимых для творческой работы, Верди предпочитает проводить свободное время вдали от музыкальных центров. Летом, превращаясь, по его собственным словам, в фермера, он живет в Сант-Агате, где неразлучен со своим названным отцом и лучшим другом Антонио Барецци. Зимой начиная с 1860 года он проводит обычно в Генуе, мягкий климат которой благотворно влияет на его здоровье. И там Верди совершает большие про-

гулки, с увлечением занимается рыбной ловлей и охотой в обществе своего друга Анджело Мариани.

В 50 — 60-х годах это был один из любимых друзей Верди и лучший интерпретатор его опер. Дирижер чрезвычайно яркого дарования, выдвинувшийся вначале в итальянских провинциальных театрах, в 1846 году двадцатичетырехлетний Мариани дебютировал в Милане. «Двое Фоскари» под его управлением вызвали бурные овации. В театре раздавались пламенные крики: «Viva Verdi!» С тех пор Мариани постоянно дирижировал операми Верди, и под его управлением они имели особый успех. Мариани был близок Верди и по своим политическим убеждениям. Горячий патриот, сражавшийся в 1848 году в добровольческом отряде Гарибальди, Мариани после поражения Миланской революции был вынужден покинуть Италию. Несколько лет он провел в Турции и вернулся на родину лишь в 1852 году. С помощью Мариани, не терявшего связи с гарибальдийцами, Верди в 1859 году добывал оружие для Буссето; от Мариани он получал сведения о походе Гарибальди в 1860 году: «Пока ты остаешься в Генуе, сообщай мне как можно чаще о делах в Сицилии: они очень меня интересуют, — писал ему Верди, — и, чтобы это обязательство писать не было для тебя очень обременительным, делай так: каждый вечер, прежде чем раздеться, запиши на кусочке бумаги все новости, которые ты узнаешь, брось письмо в ящик и — аминь» (27 мая 1860 года).

В октябре 1863 года Верди исполнилось пятьдесят лет. Во внешнем виде и характере композитора к этому времени произошли значительные перемены. Это был человек в расцвете творческих и физических сил, с густыми черными волосами и бородой, высокий, с открытым взглядом, прямой осанкой и твердой, энергичной походкой. По воспоминаниям современников, в эти годы от резких манер и неуравновешенности молодого Верди не осталось и следа. Правда, и теперь его любовь к уединению, чувство независимости в его характере и застенчивая сдержанность некоторыми поверхностно знакомыми с ним людьми принимались за жестковатость и угрюмость. Но под внешней суровостью скрывались большая доброта и отзывчивость, готовность всегда прийти на помощь нуждающимся в поддержке людям.

В то время как Верди, вернувшись после постановок «Силы судьбы», занимался в Сант-Агате сельским хозяйством, в модных кафе и салонах Милана, в частности и у



Арриго Бойто

Кларины Маффеи, молодые художники, поэты, драматурги и музыканты вели оживленные споры о путях развития современного искусства. Представители так называемой Новой итальянской школы, восставая против «казармы», то есть пут дисциплины и ограничений свободы творчества, призывая к потрясению основ признанных эстетических норм, к «иконоборчеству», не сумели выдвинуть новых отчетливых эстетических идеалов. В центре этой фрондирующей группы молодежи стояли талантливые, живые люди: композитор и дирижер Франко Фаччо, художник и поэт Эмилио Прага, братья Бойто, Камилло — архитектор и Арриго — поэт и композитор, литератор Антонио Гисланцони и Филиппо Филиппи — один из ведущих музыкальных критиков той поры, редактор миланской «Gazzetta musicale».

11 ноября 1863 года на сцене La Scala исполнялась впервые опера Фаччо «Фламандские изгнанники». Друзья и соратники композитора подняли его оперу на щит, как открывающую пути нового искусства. На банкете по случаю этого события А. Бойто выступил со стихотворным

тостом — бриндизи в честь итальянской музыки. Это был призыв освободить искусство, вырвать его из «оков отжившего и бессмысленного», «очистить его алтарь», загрязненный, «как дом терпимости», и создать «молодое и здоровое» искусство, «целомудренное и чистое»¹.

Стихотворение Бойто было вскоре напечатано и получило широкую огласку.

Вне зависимости от того, имел или нет автор намерение бросить таким путем камень в сторону Верди, стихотворение Бойто можно было воспринять как дерзкий выпад против знаменитого композитора. Так, в частности, воспринял его и автор оперы. Фаччо, глубоко чтивший Верди, написал ему письмо, в котором выражал свою преданность и безграничное восхищение его творчеством. Он обратился к посредничеству Кларины Маффеи, в доме которой часто бывал вместе со своими друзьями.

В ответном письме к Кларине Маффеи, просившей Верди ободрить своим вниманием молодого композитора, он пишет: «Что ответить Фаччо? Высказать поощрение, говорите Вы; но какая надобность в этом для того, кто уже проявил себя и кого уже оценила публика? Теперь они должны иметь дело друг с другом, и каждое слово, сказанное по этому поводу со стороны, бесполезно. Знаю, что об этой опере говорили очень много, слишком много, по-моему, — и я прочел о ней кое-какие газетные статьи, где встретил большие слова об искусстве, об эстетике, об откровениях, о прошлом, о будущем! и т. д. и т. д. И признаюсь, что я (подумайте, какой невежда!) ничего в этом не понял. С другой стороны, я не знаком ни с дарованием Фаччо, ни с его оперой; и не хотел бы познакомиться с ней, чтобы о ней не спорить и не высказывать о ней своего суждения, ибо я ненавижу это как нечто самое бесполезное из всего бесполезного, существующего на свете. Споры никогда никого не убеждают; суждения же в большинстве случаев бывают ошибочными. В конце концов, если Фаччо, как говорят его друзья, нашел новые пути, если Фаччо призван поднять искусство на высокий алтарь, в данный момент „загрязненный, как публичный дом“, тем лучше для него и для публики. Если же он попросту заблудший, как говорят другие, то пусть выходит на правильный путь, на тот путь, в который верит, на тот путь, который сам считает правильным» (13 декабря 1863 года).

Судя по этому письму Верди, выпад Бойто чувствительно задел его и, быть может, отдалил на некоторое время его

сближение с «молодыми», наступившее лишь в более поздние годы, когда они многое переоценили и поняли истинное значение искусства Верди. А сейчас Верди продолжал держаться в стороне, наблюдая, раздумывая над происходящим вокруг и над собственным творчеством.

Верди работает теперь медленнее. По мере наступления творческой зрелости углубленнее становится проработка деталей, увеличиваются и интервалы, разделяющие одно произведение от другого.

В 60-х годах появились всего две новые оперы: «Сила судьбы» и «Дон Карлос».

В ближайшие годы после сочинения «Силы судьбы» наиболее значительное творческое событие — переработка «Макбета» для Парижа, сделанная в связи с избранием Верди в 1864 году иностранным членом Французской академии искусств (Верди занял место умершего Мейербера).

Из-за тяжелой болезни разбитого параличом отца Верди не присутствовал в Париже при постановке «Макбета» (Théâtre Lyrique, апрель 1865 года). В письмах к Леону Эскюдьё он давал подробные указания по сценическому оформлению и исполнению оперы. В одном из писем он писал: «Попросите также дирижера, чтобы время от времени он проверял работу над танцевальной музыкой и проследил за тем, чтобы она исполнялась в предписанных мною темпах... В Орéга, например, считают, что тарантеллу нельзя танцевать, как я хочу*, а уличные мальчишки из Сорренто или Капуи пляшут ее наилучшим образом именно в том темпе, который мне нужен» (13 января 1865 года)².

«Макбет», который был встречен хорошо при первом исполнении, не имел в дальнейшем того успеха, на который был вправе рассчитывать Верди. Правда, многое в интерпретации артистов и в постановке было неудачно, так как в оперном коллективе не оказалось достаточного желания вдуматься в замысел композитора.

Убежденный в том, что при верной трактовке лучшие места оперы не могли бы не иметь успеха, Верди писал: «Дуэт первого акта, финал второго и сомнамбулизм не произвели надлежащего впечатления. Ну что ж! Надо отнести это за счет исполнения» (3 июня 1865 года). Считая

* Очевидно, речь идет о возобновленной незадолго до того в Париже «Сицилийской вечерне».

«Макбета» одной из своих лучших опер, Верди был серьезно задет упреком в непонимании Шекспира, направленным в его адрес французской критикой. «Я заметил, — пишет он Эскюдье, — в некоторых французских газетах — то здесь, то там — фразы, вызывающие опасения: кто замечает одно, кто — другое. Кто находит сюжет величественным, а кто — неподходящим для оперы, кое-кто находит, что я написал „Макбета“, не зная Шекспира. О, в этом они очень ошибаются. Вполне возможно, что я не сумел хорошо написать „Макбета“, но сказать, что я не знаю, не понимаю, не чувствую Шекспира, — нет, клянусь небом, нет! Он один из наиболее близких мне писателей, я не расставался с ним с ранней юности. И теперь я постоянно его читаю и перечитываю» (28 апреля 1865 года).

Не успели затихнуть на страницах парижской печати споры о «Макбете», как Верди получил предложение написать новую оперу для Grand Opéra. «Ничего нет легче, как договориться о написании оперы, — писал он к Эскюдье, — ...если бы имелось либретто или хотя бы хорошая тема для либретто. „Король Лир“ великолепен, полон величия и патетики, но в нем недостаточно сценической пышности для Opéra. „Клеопатра“* в этом отношении лучше, но любовь героев, их характеры и даже самые их страдания не вызывают симпатии... В конце концов, все зависит от либретто. Либретто, либретто — и опера сделана!» (19 июня 1865 года).

Во время пребывания Верди в Париже в 1863 году ему предложили взять для либретто сюжет недавно появившейся в печати «Саламбо» Флобера. Верди отказался, хотя вскоре писал Маффеи, что если бы ему снова захотелось писать, не исключено, что он взял бы этот сюжет. Однако остановил свой выбор он не на «Саламбо», а на пьесе Шиллера «Дон Карлос».

Попутно Верди начал переработку «Силы судьбы» для постановки в парижском театре итальянской оперы, но убедившись, что здесь предстоит слишком большая работа и ее не под силу выполнить в течение одного года, композитор пришел к решению сначала сочинить для Grand Opéra новую оперу.

Зиму 1865/66 года Верди и его жена проводят в Париже. Верди посещает театры и концерты, присутствует

* Сюжет по пьесе Джерардини, предложенный композитору еще в 1849 году Каммарано.

на постановке «Африканки» Мейербера. Они живут на Елисейских полях и ведут открытый образ жизни. Известный скульптор Ж. Дантон лепит бюст Верди и делает на него ряд дружеских шаржей.

Аделина Патти и другие известные певцы — Тамберлик, Ронкони, Фраскини — посещают Верди, который встречается с ними на музыкальных вечерах у Россини. На одном из таких вечеров по инициативе Россини был исполнен в присутствии Верди квартет из «Риголетто». Участвовали лучшие певцы: Патти, Альбони, Гардони и Делле Седие. Аккомпанировал сам Россини, который, по воспоминаниям современников, как аккомпаниатор не имел себе равных.

Верди получил от Россини шуточный аттестат, выданный «знаменитому композитору и пианисту пятого класса» и заверенный «его искренним, горячим почитателем» Россини, «бывшим композитором и пианистом четвертого класса»³.

Верди заключает соглашение с Grand Opéra на оперу, которую он должен закончить к концу 1866 года. «Буду писать „Дона Карлоса“. Мерй напишет либретто; мы будем близко придерживаться Шиллера и добавим лишь немного для зрелищности... Машинерия Opéra требует, чтобы для нее было что-то сделано»⁴.

Жозеф Мерй был старым опытным либреттистом, автором многочисленных текстов, на которые писали известные французские композиторы. Но либретто «Дона Карлоса» принадлежит ему лишь в незначительной части. Едва он начал работу, как заболел и умер. Либретто закончил молодой помощник Мерй, талантливый музыкальный писатель Камилл дю Локль.

В начале 1866 года Верди приступил к сочинению новой оперы. К весне он вернулся в Сант-Агату, где надеялся работать спокойно. Но его надежды не оправдались. «Я жду с минуты на минуту, что услышу гром орудий, и я здесь так близко от расположения войска, что не удивился бы, если какая-нибудь шальная пуля вкатилась в одно прекрасное утро ко мне в комнату. Война неизбежна. Дела доведены до такой крайности, что если бы весь мир не захотел войны, захотели бы ее мы. Сдерживать массы уже нельзя; это никак не во власти короля, и будь что будет, а воевать надо!» (6 мая 1866 года). Италия в союзе с Пруссией готовилась к новой войне с Австрией. За поддержку против Австрии Италии была обещана Венеция. Война началась весной 1866 года.

Сначала в результате плохого руководства итальянские войска терпели поражения; успешно сражались лишь волонтеры Гарибальди, вызванного вновь с Капреры. Италия наводнилась австрийскими войсками. Оставаться в открытой местности Ломбардской долины, где была расположена вилла, стало небезопасным. Тем не менее Верди не захотел уезжать в такие тревожные дни и продолжал работать над «Доном Карлосом» в Сант-Агате.

«Эта опера рождается среди огня и пожара и среди стольких волнений, что она будет лучше других, или же это будет страшная вещь», — писал композитор Леону Эскюдье (18 июня 1866 года). Верди был прав: «Дон Карлос» — большой, серьезный шаг в его оперном творчестве и в то же время действительно «страшная вещь». В этой опере с огромной силой Верди воссоздает атмосферу католической реакции, царившей в Испании XVI века.

«...Считаю долгом в этой пьесе отомстить своим изображением инквизиции за поруганное человечество, пригвоздить к позорному столбу их гнусные деяния»⁵, — так писал Фридрих Шиллер, приступая к созданию «Дона Карлоса».

Годы, когда Верди писал «Дона Карлоса», были в Италии периодом обостренной борьбы между государством и церковью.

В середине 60-х годов лишь Венеция и Рим не входили еще в объединенное Итальянское королевство. Однако в результате австро-прусской войны Венеция стала свободной и вошла в объединенную Италию. Рим остался по-прежнему под властью папы. Итальянцы желали видеть Рим столицей Италии, желали отмены светской власти папы. Пий IX, навсегда потерявший популярность после поражения революции 1849 года, держался в Риме лишь благодаря постоянной поддержке присланных Наполеоном III французских войск. От бывшего либерализма Пия не осталось и следа. Об этом папе говорили, что он опоздал родиться и, к своему великому огорчению, может только запрещать книги вместо того, чтобы сжигать на кострах их авторов.

Возглавлявший объединение Италии Пьемонт, в свою очередь, вел упорную борьбу с папским влиянием, пытаясь ослабить в стране власть католической церкви.

Владычество папы в Риме мешало окончательному объединению Италии, тормозило развитие национальной культуры. И надо думать, что не случайно в годы обострения борьбы против Ватикана Верди обращается к сюжету, отличающему произвол и гнет инквизиции.

Обработав драму Шиллера для оперной сцены, Мерй и дю Локль создали либретто в духе мейерберовских больших опер, с балетом, с импозантными массовыми сценами, в традиционной для большой оперы пятиактной структуре.

Конечно, громоздкость масштабов либретто и схематизм построения не могли не стеснять Верди, с его любовью к лаконичности изложения, к свободе драматического развития. Конечно, обработанный для сцены Grand Opéra сюжет драмы Шиллера не мог не потерять в значительной мере своей идейной глубины и полноты (да и вряд ли возможно было бы в границах оперного жанра показать с полнотой шиллеровской драмы сложную политическую обстановку в период борьбы Испании с нараставшим восстанием в Нидерландах). В либретто обеднен облик шиллеровского Родриго Позы, страстного проповедника свободы и гуманности. Среди действующих лиц оперы отсутствует герцог Альба, основной политический враг Карлоса, в интерпретации либреттистов стерто значение его борьбы за власть во Фландрии и вырастающая отсюда ненависть к дону Карлосу. В либретто нет и соучастника Альбы, коварного иезуита Доминго, опутывающего сеть интриг дона Карлоса. Поэтому и роль отвергнутой Карлосом пылкой и своенравной Эболи в опере обеднена: в драме Шиллера Эболи становится орудием в руках врагов Карлоса, в либретто, вне сложной политической борьбы, месть Эболи не выходит за пределы любовной интриги.

Но в основном все же либретто удовлетворило Верди: характеры главных действующих лиц и основные сюжетные линии намечены в нем верно, крупными четкими штрихами, с учетом специфики оперного жанра.

В либретто сохранились и сложные переплетающиеся конфликты драмы Шиллера между католической Испанией и восставшей протестантской Фландрией, между самодержавием испанского короля и властью инквизиции, подчинившей себе даже монарший трон. Гнету инквизиции и испанского абсолютизма противопоставлены свободолюбие и высокая человечность гибнущих за страдающий народ Родриго Позы и инфанта дона Карлоса. Рельефно выявлены и личные конфликты: чувство к королеве Елизавете, делающее соперниками короля Филиппа и его сына; неразделенная любовь Эболи к инфанту, ее месть, порожденная ревностью, и раскаяние. Словом, в либретто, несмотря на ряд дефектов, связанных с условностями жанра большой оперы, Верди нашел для себя благодарный материал и

создал произведение, не уступающее по силе художественного воздействия литературному первоисточнику.

Своим суровым пафосом многие страницы «Дона Карлоса» перекликаются с грозными образами вердиевского «Реквиема». По мрачной силе они едва ли не превосходят зловещую музыку жрецов в «Аиде».

Испания жестокого абсолютизма, Испания костров и безграничной власти инквизиции оживает в опере Верди. В таких потрясающих эпизодах, как сцена-дуэт Филиппа и Великого инквизитора, сцена в монастыре св. Юста, картина аутодафе, отсутствующая у Шиллера, невольно приходят на память слова Верди: «Эскориал суров и страшен, как жестокие властители, которые его воздвигали» (1863)⁶. Думается, что впечатления от путешествия по Испании не могли пройти бесследно для творчества Верди. Личному соприкосновению композитора с жизнью Испании обязана опера Верди реалистической убедительностью в воспроизведении исторической обстановки и национального колорита.

«Дон Карлос» — опера почти без светлых страниц. Лирические эпизоды «Дона Карлоса» можно назвать лирикой скорби. Это в основном эпизоды, связанные с личной драмой любящих друг друга и разлученных Карлоса и его невесты Елизаветы Валуа, которой пришлось стать женой отца Карлоса, короля Филиппа II.

Мрачную атмосферу оперы разрезают лишь отдельные светлые эпизоды. Тонкой поэзией, нежнейшей лирикой проникнута вводящая в оперу сцена в лесу Фонтенебло (эта сцена, отсутствующая в драме Шиллера, относится к несомненным драматургическим удачам и либреттистов, и композитора). Дон Карлос, приехав инкогнито во Францию, чтобы увидеть намеченную ему отцом невесту — принцессу Елизавету Валуа, встречается с ней в лесу Фонтенебло; с первого взгляда они полюбили друг друга. Из поэтического романса дона Карлоса и рожденного светлым порывом любовного дуэта возникли основные темы, связанные с печальной историей их любви:

94a Andante un poco mosso

Романс Карлоса

Io la vi - dia al su - o sor - ri - so seim - til -
Я в ся - я - нье глаз лу - чи - стых бла - ки

- lar mi par - veil so - le
соли - ца у - ви - дал

946 **Allegro giusto** Дуэт Елизаветы и Карлоса
 Елизавета *Antabile*

Di qual a - mor... di quan - tar -
 Та - кой при - зыв лю - бав по -

- dor que - st'al - ta è rie - na!
 - рыв мо - ня о - пья - ни - ет.

Первая из приведенных тем стала основой прекрасного симфонического эпизода (см. пример 97), предвещающего сцену ночного свидания Карлоса с влюбленной в него Эболи, которую он принимает за королеву.

Вторая, более порывистая и в то же время мечтательная, чаще сопутствует Елизавете.

Краткие минуты счастья нарушает страшная весть: испанский король изменил свое намерение и сам просит руки Елизаветы. Этот брак станет залогом мира между враждующими Испанией и Францией. Карлос и Елизавета потрясены неожиданным ударом. Но ради спасения родины от войны Елизавета жертвует своим счастьем и дает согласие на брак с Филиппом.

Суровый контраст к романтически взволнованной сцене в Фонтенебло — первая картина второго действия. Под сводами монастыря св. Юста, где окончил свои дни Карл V, несчастный внук его пришел искать забвения. Душевное смятение инфанта оттеняется аскетическим пением монахов. В этой хоральной теме, в противоположность обычному при сопоставлении минора с одноименным мажором впечатлению просветления, создается ощущение грозного и сумрачного величия:

95 **Largo**

pp *pp*

Вновь звучит хорал в той же картине, когда король Филипп со своей юной женой подходит к гробнице. Как трагический итог эта тема прозвучит и в последнем действии оперы.

Погруженный в безрадостные мысли возле гробницы деда, Карлос слышит таинственный голос, он узнает в нем голос умершего императора. «Лишь смерть несет избавление от страдания», — доносятся до него слова проходящего мимо незнакомца в монашеском одеянии. Оцепенело и зловеще звучит оркестр, словно «неживыми» ходами подчеркивая мистический ужас инфанта:

96 *Andante* (В ужасе)

La sua vo - ce! il cor mi
Э - тот го - лос! Как серд - це

tre - ma! mi pa - re - va... qual ter -ror!
бьет - ся! Мне ка - за - лось... Пре - до мной...

Средкой психологической меткостью и остротой найдена партия оркестра в этом речитативном эпизоде.

Единственный человек, которому Карлос может открыть душу, — его верный друг Родриго ди Поза. В сцене-дуэте, завершающей картину, горестному смятению инфанта противопоставлены твердость и мужество Позы: надо забыть о личных невзгодах и найти смысл жизни в служении измученному народу. Друзья клянутся у гроба императора в вечной дружбе и обещают посвятить жизнь освобождению угнетаемой Фландрии. Дуэт заключает широкая и благородная мелодия с твердой маршевой поступью (см. пример 48). Эта прекрасная тема в духе революционных гимнов Италии неоднократно проходит в опере, сопутствуя героическому образу Родриго.

Как красочное интермеццо воспринимается сцена в саду монастыря (начало второй картины второго действия).

Свита королевы ожидает ее возвращения из храма. Изящный хор придворных дам сменяется эффектной «песней о покрывале», которую Эболи поет под аккомпанемент мандолины. Эта мавританская любовная песня отмечена ярким народным колоритом. Здесь несомненно сказались музыкальные впечатления от поездки композитора в Испанию.

Появляется печальная королева. В контрастном трио галантно-легкомысленная беседа Родриго и Эболи оттеняет душевное смятение Елизаветы, которую Родриго просил принять инфанта.

Центральное место во второй картине принадлежит богатой нюансами драматической сцене свидания Елизаветы с Карлосом. Потрясенная его душевными муками и отчаянием, королева не может скрыть своей любви к инфанту, но она не нарушит клятвы — долг велит им расстаться. В этой развернутой сцене-дуэте, с ее мелодическим богатством, раскрывается благородный образ любящей, страдающей, но сильной духом женщины.

Не менее психологически значительна заключающая второе действие сцена Филиппа и Родриго, рельефно выявляющая эти столь несходные характеры. Родриго просит у короля милосердия к измученному народу, смело обличая жестокость испанских правителей во Фландрии. Бесстрашие и правдивость Родриго покоряют Филиппа. Замкнувшийся в недоверии к людям, всюду подозревающий измену, король открывает Родриго свои сокровенные мысли: он не верит сыну, подозревает жену. Филипп хочет приблизить к себе этого благородного и смелого человека. «Но бойся Великого инквизитора», — звучит в конце зловещее предупреждение короля. Верди достигает здесь большой драматической правды. Особенно выделяются соединением верно найденных интонаций с выразительным оркестром такие узловыые эпизоды этой сцены, как рассказ Родриго о бедствиях Фландрии и ревнивые подозрения Филиппа.

В психологических деталях, в выявлении характеров и взаимоотношений действующих лиц Верди проявляет зоркость и меткость великого художника.

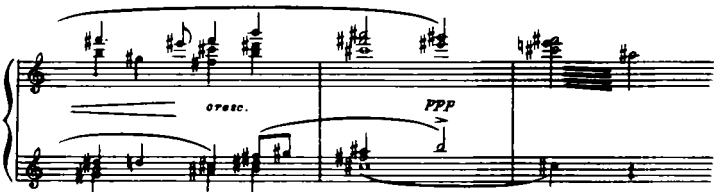
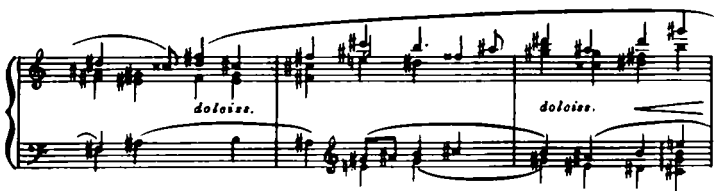
«Дон Карлос» — новый этап в оркестровом и гармоническом мышлении Верди. В этой опере многое по красоте и свежести гармоний, по богатству и разнообразию тембровых красок предвосхищает партитуру «Аиды». Такова сцена в Фонтенебло (романс Карлоса и его дуэт с Елизаветой). В отдельных мелодических оборотах и в гармоническом колорите романса, с квинтовыми ходами в оркестре, есть

сходство со вступлением к третьему действию «Аиды». В предшествующем арии речитативе (раздел *Andante*) нетрудно заметить близость к теме любви Аиды. Связи с «Аидой» ощущаются и в сцене дона Карлоса и Елизаветы в последнем действии: просветленная мелодия финальной арии Елизаветы предвосхищает предсмертный дуэт Аиды и Радамеса.

В оркестре «Дона Карлоса» появляется новая для партитур Верди тонкая детализация. Отдельные мелодические линии оркестровой ткани приобретают самостоятельную выразительность — на оркестр распространяется тот же драматургический принцип индивидуализации отдельных голосов, который типичен для вокальных ансамблей зрелых опер Верди.

Изысканным изяществом гармоний, прозрачностью голосоведения, мягкостью мелодических очертаний очаровывает основанное на теме любви дона Карлоса вступление к третьему действию, краткий симфонический ноктюрн:

97 *Andante*



В тех же призрачных «ночных» полутонах написана следующая за ним сцена. Полночь. Карлос в саду королевы перечитывает записку: ему назначено здесь свидание. Он взволнован и счастлив, думая, что записка от королевы. И когда перед ним появляется закутанная в покрывало Эболи, слова любви срываются с его языка.

С редкой интонационной чуткостью написан этот речитативный эпизод, где композитор достигает идеального слияния декламации с «шелестящими» гармониями заснувшего сада:

98 *Allegro agitato mosso*
sotto voce

Ses tu, ses tu, dei - i'a - do -
По - сла - нье я тво - е ло -

- ra - ta, che ap - parsi in mezzo ai fior!
- баа - ю: о - но лю - бви ва - ло!

Именно в декламационных эпизодах особенно значительно участие оркестра, раскрывающего душевный мир героев.

Поэтический ноктюрн перерастает в бурное трио, в котором доминирует образ гордой и ревнивой Эболи. Гневные угрозы срываются с ее уст, когда ей становится ясно, что не ее, а королеву любит Карлос. Напрасно пытается появившийся Родриго укротить ее убеждениями и угрозами. Она убегает с клятвой жестоко мстить.

В «Доне Карлосе» Верди отказался от традиционного разделения на номера: арии и речитативы сливаются и растворяются в медленно разворачивающихся картинах, в которых рельефно очерчены характеры героев. Это относится не только к таким психологически насыщенным эпизодам, как

дуэты дон Карлоса с Елизаветой или Филиппа с Родриго (второе действие) и Филиппа с Великим инквизитором (четвертое действие), но и к сцене аутодафе с двумя хорами и большим количеством действующих лиц, с массивным импозантным оркестром.

Площадь в Мадриде, где готовится сожжение еретиков. Звонят колокола. Хор народа, прославляющего могущество трона, сменяется заунывным, зловещим пением монахов, сопровождающих шествие осужденных на казнь.

Депутаты Фландрии во главе с Карлосом умоляют короля пощадить их страну. Но Филипп непреклонен. Карлос клянется стать защитником угнетенного народа. Король приказывает обезоружить Карлоса. Никто, кроме Родриго, не решается выполнить требование короля. Как бы в ответ на смятение Карлоса, пораженного поступком друга, в оркестре слышны отзвуки темы верности.

Вновь звучит зловещий хор монахов. В их мрачное пение вплетается светлый, доносящийся издалека неведомый голос, сулящий избавление страдальцам. Пламя костров разгорается.

Сцена аутодафе воспринимается как монументальная историческая картина. С рельефностью, достойной кисти великого мастера, выявлено душевное состояние участников этой сцены: бесстрастная жестокость Филиппа, героический порыв Карлоса, смятение Елизаветы, твердость решившегося пожертвовать собою Родриго. Народ, фламандцы, монахи — каждая из этих групп не теряет своей характерности в грандиозном ансамбле.

Печатью сумрачного величия и глубокой скорби отмечены лучшие страницы оперы. В «Доне Карлосе» есть своего рода «лейтинтонация», имеющая, пожалуй, не меньшее драматическое значение, чем упомянутые сквозные темы оперы.

Выразительными секундными «вздохами» пронизана музыкальная ткань оперы: они звучат и в страницах скорбной лирики Елизаветы, они сопутствуют облику несчастного дон Карлоса; они говорят и о страданиях народа, и о душевном одиночестве Филиппа.

Историчность, широко разработанные массовые сцены сочетаются в «Доне Карлосе» с редкой проницательностью психологического анализа.

Филипп II, инфант дон Карлос, Родриго ди Поза, Елизавета, Эболи наделены яркими музыкальными характеристиками.

Героическим самоотречением, душевным благородством покоряют образы мужественного Родриго и Елизаветы, соединяющей тонкий лиризм с большой силой духа. В облике благородного, несчастного гибнущего дона Карлоса находит дальнейшее развитие образ романтического героя в операх Верди. Предшественники Карлоса — Манрико в «Трубадуре», Альваро в «Силе судьбы». От элегической грусти через патетику страдания Карлос приходит к героическому протесту (сцена аутодафе и сцена в тюрьме). Но определяющее и лучшее в его музыкальной характеристике — страницы скорбной лирики, такие, как его *Andante* в сцене в монастыре (первое действие) или *Largo*, вводящее в его дуэт с Елизаветой (второе действие). Но не элегический образ дона Карлоса, а гнетущий и в то же время трагический образ короля Филиппа воспринимается как центральная фигура оперы.

Сложен облик Филиппа, своей жестокостью вызывающего ужас в подвластном ему народе и вместе с тем глубоко несчастного своей отчужденностью от людей, одинокого даже в своей семье.

К шедеврам мировой оперной литературы принадлежит ария-монолог Филиппа в четвертом действии — одно из лучших воплощений в оперной музыке трагедии одиночества. С подлинным психологическим реализмом создает Верди в этой сцене картину томительного ночного бдения:

99 *Andante sostenuto*

Io sa ri ve do an.
Помню я, как о -

- sor con tem plar tré sta in vol - to
- на, лишь при-быв на чу - жби - ну.

Не уступает по выразительной силе и следующая за монологом сцена-дуэт двух басов — испанского короля и Великого инквизитора. Глава инквизиции требует от Филиппа смерти его сына и Родриго (маркиза Позы), единственного человека, которому король верит. Настойчиво повторяется мрачная тема в низком регистре оркестра; это впечатляющая характеристика страшного слепца — девяностолетнего старца, перед властью которого сгибается воля монарха. Дуэт Филиппа с Великим инквизитором, как и монолог Филиппа, принадлежит к сильнейшим страницам музыки Верди:

Largo
100 Филипп

Родриго il figlio im-mo-lar ai тоя - до то cri-
Но мо-гу ли казнить я см - на, а, хрестья -

Инквизитор

- stian? Per ris-cat-tar-ciò - di - o... il suo sa-cri-fi-cio.
- нин? Для не-куп-ле-нья бог по-жерт-во-вал сво - ни!

rit. *f*

Мрачным величием веет от этого необычного дуэта двух басов.

Контраст к этой сумрачно-зловещей сцене — драматический квартет. Королева ищет справедливости и защиты у мужа: у нее похищен ее заветный ларец. Шкатулка у Филиппа, в ней хранятся письма и портрет инфанта, посланные им невесте. Гнев Филиппа, жестоко оскорбляющего жену, спокойная твердость Родриго, пытающегося вразумить короля, муки совести виновной Эболи и горе потрясенной оскорблением, глубоко несчастной и одинокой короле-

вы — все эти контрастные образы ярко выявлены в ансамбле.

В сцене Эболи с королевой и ее знаменитой арии «O don fatale» раскрывается новая грань ее образа: раскаяние Эболи столь же страстно, как былая жажда мести.

С большой драматической силой написана и завершающая четвертое действие картина в тюрьме. Маркиз ди Поза взял на себя обвинения в сношениях с восставшей Фландрией. Он проник в подземелье к заключенному Карлосу. Завещая ему борьбу за угнетенный народ, Родриго гибнет, сраженный предательской пулей. Светлой патетики полна его широкая мелодия. Интонации темы верности, окрашенные в похоронные звучания, возникают в оркестре, когда смертельно раненый Поза падает в объятия Карлоса. Как светлый образ уходящего друга звучит эта тема в оркестре в момент прощания умирающего Родриго с Карлосом.

Впечатляет и заключающая действие динамичная сцена народного бунта. Набат. Врываясь в тюрьму, народ требует освобождения инфанта. Навстречу восставшим выходят Великий инквизитор и король. Скованная ужасом толпа отступает.

Вновь монастырь св. Юста (последнее действие). Как грозное напоминание в оркестре звучит тема хорала. У гробницы императора молится Елизавета. Она пришла сюда, чтобы проститься с Карлосом, решившимся тайно уехать во Фландрию. Ария Елизаветы и ее дуэт с Карлосом, которого, прощаясь, она благословляет на подвиг, с наибольшей полнотой раскрывают ее одухотворенный облик. Скорбь о загубленной жизни, воспоминания сменяются просветленной отрешенностью от личного счастья во имя блага народа.

Вся эта сцена, с ее большой эмоциональной нагрузкой, богатством одухотворенных мелодий, обилием тонко переосмысленных тематических реминисценций, с психологически чутким оркестром, принадлежит к лучшим страницам оперы.

Внезапное появление Филиппа и Великого инквизитора со стражей приводит к стремительной роковой развязке: отец предает сына в руки инквизиции. Но появление таинственного монаха заставляет всех в ужасе отступить: призрак Карла V уводит внука*.

* В некоторых современных постановках фантастическая развязка изменена: преданный отцом инквизиции, Карлос закалывается.

Этот фантастический конец, равно как и небесный голос в сцене аутодафе, поддерживающий душевные силы осужденных на сожжение, — измышление либреттистов, уводящее в сторону от первоисточника. И все же музыка этих эпизодов не уступает по драматической силе лучшим страницам оперы, да и по эмоциональному содержанию эти сцены не выпадают из общего колорита произведения. «Лишь смерть несет избавление от страдания» — слова призрака Карла V, подчеркивающие основную идею оперы: безысходность народного страдания под гнетом инквизиции.

Среди опер Верди, пожалуй, ближе всего к «Дону Карлосу» стоит «Симон Бокканегра», но не «Симон Бокканегра» 50-х годов, а поздний вариант оперы. Сцена в покоях Бокканегры переключается с монологом Филиппа. Не случайно и одна из лучших тем «Симона Бокканегры», тема прощания умирающего дожа с морем, творчески переосмысленная, появилась в «Доне Карлосе». Эта тема прощания решившихся на разлуку Елизаветы и Карлоса имеет большое значение в их дуэте второго действия; она появляется вновь в сцене их последней встречи (дуэт в пятом действии):



«Дон Карлос» появился на сцене Grand Opéra 11 марта 1867 года. «Это нельзя назвать успехом, — писал композитор на другой день после премьеры, — не знаю, как пойдет дальше, но не удивился бы, если бы обстоятельства изменились» (12 марта 1867 года).

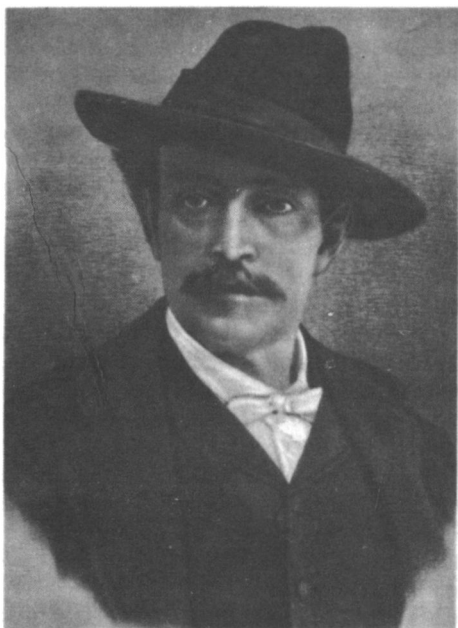
Верди не был доволен ни постановкой оперы, ни ее исполнением. «Бедный „Дон Карлос“, — писал он с горечью через несколько дней после премьеры. — Возможно, что в нем было многое заслуживающее успеха!.. Но сделано было все, чтобы его испортить!» (24 марта 1867). Пять лет спустя, когда неаполитанский театр San Carlo собирался поставить «Дона Карлоса», Верди, сомневаясь в возможности успешной постановки столь сложной оперы силами этого театра, писал: «Для опер, хороших или плохих, но написан-

ных с новыми намерениями, требуется выдающийся ум, который мог бы наладить все: костюмы, сцену, декорации, постановку и т. д., не говоря уже о необычной интерпретации музыки» (1 января 1871 года).

Верди был совершенно прав, требуя для «Дона Карлоса» особой вдумчивости и незаурядности исполнения. Через три месяца после постановки в Париже «Дон Карлос» шел с блестящим успехом в театре Covent Garden под управлением М. Коста; а осенью того же года 27 октября, в Болонье, где дирижировал «Доном Карлосом» Мариани, опера была встречена с энтузиазмом.

Тем не менее холодный прием «Дона Карлоса» при первой постановке был результатом не только плохого исполнения. Среди опер Верди «Дон Карлос» — одна из наиболее сложных для восприятия. «Дон Карлос», как уже говорилось, написан под заметным воздействием стиля большой оперы с ее лучшими чертами — широким показом эпохи и жизни народа. Однако в самой монументальности большой оперы было, по-видимому, нечто не соответствующее дарованию Верди, сковывающее его. Этим, вероятно, объясняется холодноватая встреча премьеры «Дона Карлоса», который был принят лучше при повторных представлениях, когда в музыку «вслушались». Широкому успеху «Дона Карлоса» в Париже мешала и непривычная для сцены Grand Opéra серьезность, психологическая насыщенность оперы Верди; затрудняла восприятие, утомляя слушателей, и медлительность развития действия. Верди сам понимал, что допустил ошибку, написав оперу на столь громоздкое либретто*.

* После нескольких исполнений оперы Верди вынужден был, против своего обыкновения, согласиться на купюры. Вернувшись к «Дону Карлосу» через шестнадцать лет, он поручил поэту Гисланцони, автору итальянского либретто «Аиды», переработать либретто в четырехактный сокращенный вариант. Многие замечательные страницы музыки «Дона Карлоса» появились именно в этой редакции. Внося сокращения, Верди обоснованно отказался от балета в начале третьего действия. Но, к сожалению, в этой редакции изъята и прекрасная сцена в Фонтенебло. Верди считал, что в новой редакции опера лучше с исполнительской точки зрения. Однако в исполнительскую практику позднее вошла так называемая третья (вновь пятиактная) редакция оперы, в которой учтены изменения, внесенные композитором во второй редакции, но восстановлена сцена в Фонтенебло. Широкое распространение имеет и немецкая четырехактная, сокращенная редакция «Дона Карлоса». На советской сцене «Дон Карлос» идет в новой сводной редакции (в четырех действиях и восьми картинах), выполненной на основе существующих четырех редакций.



Антонио Гисланцони

Правда, вдумчивые слушатели восприняли «Дона Карлоса» как выдающееся событие в музыкальной жизни. Высоко оценил оперу Верди его великий соотечественник Россини. Восторженную статью о «Доне Карлосе» написал Теофиль Готье, особенно восхищавшийся сценой аутодафе. Но во французской музыкальной прессе появились высказывания, в которых хотя и отмечались достоинства оперы, однако о них говорилось как о результате «обогащающего влияния» французской и немецкой оперных школ; в «Доне Карлосе» усматривали и «мейерберизмы» и «вагнеризмы».

Конечно, в «Доне Карлосе» есть связи с Мейербером; в основном это мейерберовская оперная структура, отчасти и принципы драматического развития и широкое включение в драматургию оперы оркестровых тембров. Обогащить оркестровую палитру Верди, как и Мейерберу, помогло знакомство с партитурами Берлиоза, в творчестве которого Верди особенно ценил его владение оркестром. В этой опере Вер-

ди, может быть, ближе, чем в каком-либо другом своем сочинении, к вагнеровской оперной драматургии с ее характерными чертами — большим значением оркестра, тяжеловесной медлительностью развития действия; в музыке «Дона Карлоса» можно найти родство отдельных мелодических контуров и гармонических оборотов с вагнеровскими (например, в арии дона Карлоса и в дуэте в лесу Фонтенебло).

Но и у Берлиоза за двадцать лет до возникновения «Тристана» можно было встретить тристановские образы любовного томления и страстных порывов⁷.

В свою очередь и оперный стиль Вагнера, формируясь, впитывал многое из музыки его современников, в частности, немало и из итальянской оперы. Нельзя также упускать из виду, что гармонический язык Листа, так сильно повлиявший на музыкальную речь Вагнера, оказал огромное влияние и на многих других современников. Думается, что и Верди не избежал в какой-то мере его воздействия. И точки соприкосновения «Дона Карлоса» и вагнеровской музыки коренятся, по-видимому, в общих для Вагнера и позднего Верди берлиозо-листовских связях. Сам Верди считал себя непричастным к вагнеризму.

«Я прочел в рикордиевской газете, что пишут о „Доне Карлосе“ наиболее значительные французские журналисты. В конечном итоге я вагнерианец почти законченный. Но если бы критики были немного внимательнее, они увидели бы, что те же намерения имеются и в терцете „Эрнани“, и в сцене сомнамбулизма в „Макбете“, и во множестве других сцен и отрывков» (1 апреля 1867 года). Несмотря на наличие связей и с Мейербером, и с Берлиозом, и с Вагнером, и с Листом, в «Доне Карлосе» творческая индивидуальность Верди выступает с не меньшей силой, чем в его лучших поздних сочинениях — «Аиде», «Реквиеме» и «Отелло». В мелодическом языке «Дона Карлоса», в характерных интонационных оборотах, в гармониях Верди сохраняет все своеобразие своего национального и индивидуального творческого облика.

Во время работы над постановкой «Дона Карлоса» в Париже в январе 1867 года Верди получил известие о смерти своего отца. С Карло Верди жили две родственницы: его старшая престарелая сестра и семилетняя внучатая племянница Филомена. Верди радушно предоставил им свой кров. Бездетные Джузеппе и Джузеппина Верди взяли на воспитание и удочерили ребенка: Филомена Мария стала третьим членом семьи Верди.

В этот год Верди пережил не одну тяжелую утрату. Пиаве, преданного друга композитора, постигла тяжелая болезнь, приковавшая его к постели на многие годы и сведшая его в могилу (Пиаве умер 5 марта 1876 года). Но смерть Барецци была для Верди самым тяжелым ударом.

«Ему я обязан всем, всем. И только одному, никому другому... Он был щедрый, сердечный, доброжелательный... Я знал многих людей, но никогда не встретил лучшего! Он любил меня, как собственных сыновей, а я любил его, как родного отца!» (30 января 1867 года). Барецци умер 21 июля. Верди присутствовал при его кончине и играл по его просьбе отрывки из «Набукко»; Барецци умер под звуки столь любимого итальянцами хора «*Va pensiero*». Верди говорил, что 1867 год принес ему не меньше горя, чем 1840 — год смерти Маргериты.

Полоса тяжелых событий завершилась смертью Россини (ноябрь 1868 года), глубоко опечалившей Верди. Считая необходимым почтить его память, Верди выступил с предложением, чтобы наиболее выдающиеся итальянские композиторы, объединившись, сочинили Реквием — похоронную мессу в память Россини. При выборе наиболее достойных композиторов для участия в сочинении мессы оказались недовольные. Замысел Верди так и не был осуществлен. Но он сам сочинил выпавшую на его долю заключительную часть реквиема «*Libera me*». Позднее (очевидно, в переработанном виде) она вошла в Реквием Верди, посвященный памяти Мандзони.

Глава семнадцатая

«Аида»

В 1868 году египетское правительство предложило Верди написать оперу к открытию нового театра в Каире. Верди отклонил это предложение. В 1870 году переговоры возобновились через Камилла дю Локля. Дружеские отношения между композитором и либреттистом установились со времени их совместной работы над «Доном Карлосом». Верди, всегда занятый поисками сюжета, который смог бы захватить его воображение и увлечь слушателей, внимательно следил за новой литературой. В этих поисках дю Локль помогал композитору.

«Я не ответил Вам сразу, — пишет Верди, — я хотел сначала прочесть все драмы, которые Вы мне прислали; но увы! Я не нашел среди них ни одной для себя. Даже самые лучшие слишком тяжеловесны и написаны с расчетом на эффект<...> Единственной подходящей вещью была бы „Адриенна Лекуврер“*. <...> Но по-настоящему интересна там только одна роль — Адриенны. <...> Наберитесь терпения, мой дорогой дю Локль, ищите, спрашивайте и пришлите мне еще посылку<...> Я хотел бы сюжета более простого и более нашего, я говорю нашего, так как такие действия, как в „Нельской башне“ или в „Аббатстве Кастро“**, мне кажутся теперь невозможными» (12 ноября 1868 года)¹.

* Пьеса Скриба и Легуве.

** «Нельская башня» — драма А. Дюма (отца); «Аббатство Кастро» — пьеса 40-х годов, написанная тремя французскими драматургами: Беденом, Губо и Лемуаном.

1868 и 1869 годы шли под знаком поисков сюжета. Наиболее значительное событие в творческой жизни Верди за это время — переработка «Силы судьбы». Верди, как известно, был недоволен финалом оперы в ее первоначальном виде и вскоре после первых исполнений «Силы судьбы» стал думать о переработке.

Над изменениями в развязке работали Пиаве и французский либреттист А. де Лозьер. Но варианты, которые они предлагали композитору, не удовлетворяли его. «Сила Судьбы, Рок не может привести к примирению обеих семей, — писал Верди Леону Эскюдье, — братец, наделав столько шума, должен отомстить (учтите к тому же, что он испанец) за смерть отца и ни в коем случае не сможет согласиться на брак своей сестры. (...) Постарайтесь как можно деликатнее сказать все это де Лозьеру» (29 июля 1864 года). «Я уже говорил тебе, что развязки, написанные Пиаве и де Лозьером, мне не нравятся, — пишет Верди несколько позднее к Тито Рикорди, — я сам занимался этим, занимаюсь этим и сейчас; еще не потерял надежды найти что-нибудь, но не совсем в этом уверен» (8 сентября 1864 года).

На несколько лет опера была отложена. В результате развязку «Силы судьбы» Верди переделал сам. Изменения в либретто внес А. Гисланцони. 20 февраля 1869 года «Сила судьбы» в новой редакции появилась на сцене La Scala. Верди сам руководил постановкой. В главных ролях выступали Тереза Штольц и тенор Марио Тиберини. Опера имела огромный успех. Верди уехал из Милана с чувством большого удовлетворения, но «полумертвый от усталости». «Мне нужно спать пятнадцать дней подряд, чтобы прийти в себя, — писал Верди к Арривабене, — исполнение было хорошим, и был успех. Штольц и Тиберини — великолепны. Остальные хороши. Массы — хоры и оркестр — исполнили все с точностью и огнем неопишуемым. Хорошо, очень хорошо» (1 марта 1869 года).

В 1869 году Верди сочинил также романс «Il Stornello», предназначенный им для альбома, который он организовал в пользу семьи больного Пиаве. Этот романс Верди, отделенный двадцатилетием от предшествовавших ему романсов 40-х годов, выделяется и по характеру, и по стилю.

Колорит сумрачной романтики, горестная патетика, тематика разлуки и смерти — доминирующие черты вердиевских романсов 30 — 40-х годов, столь близких по характеру и по стилю к его оперной лирике той поры. Несколько

выделяется по настроению цикл 1845 года: «Шесть романсов на слова А. Маффеи, М. Маджони и Ф. Романи». Но даже наиболее жизнерадостные романсы этого цикла, «La Zingara» и «Brindisi», подернуты налетом меланхолии.

Светлый колорит и свободное изящество формы «Il Stornello» сближают эту вокальную миниатюру с единственным камерно-инструментальным сочинением Верди — струнным квартетом (1873).

Осенью Верди вновь вернулся к мыслям об оперном сюжете.

Много драматических произведений было просмотрено и отвергнуто Верди: «Родина» Сарду и дю Локля; «прекрасная драма... Жаль, что женская роль должна вызывать отвращение» (6 октября 1869 года), комедия «Фру-фру» Мельяка и Галеви — «два последних акта впадают в обыденность, несмотря на то что они эффектны» (8 декабря 1869 года); испанская драма Лопеса д'Айала «написана рукой мастера, но... не вызывает ни слез, ни смеха» (26 мая 1870 года). Но когда Верди получил от дю Локля сценарий «Аиды», он произвел на композитора совершенно иное впечатление. «Я прочел египетскую программу, — писал Верди в мае 1870 года. — Это хорошо сделано, это великолепно по мизансцене, и есть две или три ситуации, хотя и не вполне новые, но бесспорно прекрасные. Кто это сделал? Здесь чувствуется опытная рука, хорошее знание театра. У меня есть желание сказать: „Я согласен“» (26 мая 1870 года)². Автором сценария «Аиды» оказался знаменитый французский египтолог О. Мариетт-бей*.

Увлеченный сюжетом, в основу которого легла старинная египетская легенда, Верди дал согласие писать оперу и вскоре приступил к разработке подробного плана «Аиды» вместе с дю Локлем, которому было поручено составить либретто в прозе на французском языке. На основе этого либретто Верди предложил написать итальянский стихотворный текст поэту Антонио Гисланцони, с помощью которого в предыдущем году он сделал вторую редакцию «Силы судьбы». В течение всей работы над либретто Верди неоднократно пользовался консультациями Мариетта. Стремясь достичь в своей опере исторической правды, Верди изучал

* Французский ученый О. Мариетт положил начало систематическому изучению и собиранию памятников материальной культуры Египта. Мариетт был первым директором Каирского музея. В благодарность за заслуги Мариетта египетское правительство присвоило ему египетский титул — б е й.

историю Египта, собирал сведения о египетской природе, о жизни египтян, ознакомился с древнеегипетским искусством. Показательно, что декорации и костюмы к постановке «Аиды» готовились по рисункам Мариетта.

Руководящая роль в составлении либретто, как почти всегда, принадлежала Верди, но так, как над «Аидой», он не работал еще ни над одной оперой. Он по-своему перестроил весь сценарий, ряд эпизодов «Аиды» сделан по точным указаниям композитора. Верди сам писал диалоги многих сцен, неоднократно заставляя своих либреттистов переделывать написанное. С острым драматургическим чутьем он отбирал лишь наиболее ценное в тексте и в драматических ситуациях. Верди считал чрезвычайно важным достичь полной ясности действия. Именно с точки зрения драматической выразительности он подходил и к слову, к литературной форме, вплоть до выбора того или иного стихотворного размера.

В одном из писем к Гисланцони, обсуждая присланную либреттистом сцену посвящения Радамеса в полководцы, Верди пишет: «Действующие лица не всегда говорят то, что должны говорить, и священнослужители недостаточно ярко охарактеризованы. Кажется мне также, что в сцене нет настоящего сценического слова, а если оно и имеется, то ослаблено рифмой или стихом, вследствие чего не звучит точно и ясно, как это необходимо» (14 августа 1870 года). В другом письме Верди поясняет, что он подразумевает под понятием «сценическое слово»: «Я имею в виду слова очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию.

Например, стихи:

Посмотри мне прямо в глаза
И лги еще, если посмеешь,
Радамес жив... —

менее театральны, чем слова (плохие, если хотите):

...Одним словом вырву твою тайну.
Смотри на меня, я тебя обманула,
Радамес жив...

Знаю, что вы мне скажете: а стих, а рифма, а строфа? Когда действие требует, надо отбросить ритм, и рифмы, и строфу и пользоваться белым стихом, чтобы передать точно и ясно все то, чего требует действие. В театре бывают мгновения, когда и поэт, и композитор должны обладать до-

статочным тактом, чтобы уметь написать и не стихи, и не музыку» (17 августа 1870 года).

Как видно, Верди не довольствуется уже сотрудничеством с либреттистом, а сам, сцену за сценой, диалог за диалогом, лепит драму. В центре его внимания — характеры, душевные состояния действующих лиц; композитор тщательно продумывает психологическое развитие образов героев оперы.

Сюжет «Аиды», несмотря на некоторую условность, не запутан, прост и в то же время по остроте драматических конфликтов близок к сюжетам лучших опер Верди. Действие происходит в Древнем Египте. В основе сюжета — борьба египетского фараона против эфиопов (нубийцев)*.

Из переплетения двух сюжетных линий — общественной и личной — вырастают напряженные драматические конфликты. К враждебным лагерям принадлежат любящие друг друга дочь эфиопского царя Аида, томьящаяся в рабстве у фараона, и доблестный египетский полководец Радамес, который должен стать мужем дочери фараона Амнерис. Все трое оказываются во власти глубоких внутренних противоречий. Аида в своей любви к Радамесу видит преступление перед родиной и захваченным в плен отцом. В душе Радамеса сознание долга перед отечеством борется с чувством к Аиде и желанием вернуть ей свободу. Душевные муки испытывает и Амнерис: неразделенная любовь, гордость, ревность терзают ее. Амнерис мстит Радамесу и предает его в руки жрецов, но, потрясенная гибелью любимого человека, проклинает его судьей. Радамес приговорен к жестокой казни — к погребению заживо в подземелье. Вместе с ним добровольно хоронит себя Аида. Порабощенные эфиопы, Радамес, Аида, да и мятущаяся Амнерис — жертвы трагических ситуаций, порожденных войной, нетерпимостью, жестокостью.

«В Квиринале папу окружали все кардиналы, находящиеся налицо в Риме, — что это за страшные, жестокие, подозрительные лица и что за веющие могилкой лысины! В их отживших чертах виднелась бесчувственность бессемейных стариков и жестокосердие дипломатов-иерофантов. Да, это

* Эфиопия, или Нубия (от древнеегипетского слова н у б, что означает з о л о т о), расположена на юге от Египта, вверх по течению Нила. Эта страна, богатая золотом и слоновой костью, во времена Древнего Египта была населена кочевниками. Борьба Древнего Египта с Нубией продолжалась на протяжении многих веков.

люди инквизиции и реакции...»³ Эта меткая зарисовка представителей католической власти сделана А. И. Герценом в 1848 году, в дни его пребывания в Риме; она могла бы относиться равно и к образам жрецов в «Аиде», и к обликам инквизиторов в «Доне Карлосе». Верди сам подчеркивал родство этих образов, указывая на сходство сцены суда жрецов, обрекающих на смерть Радамеса, со сценой «Misereere» в «Трубадуре», где похоронной католической молитвой отпевают обреченных на казнь узников.

Действующие лица в «Аиде» не стилизованы, не архаизированы. Это типично для Верди. В какие бы далекие времена ни уводил сюжет, в героях вердиевских опер всегда ощущаются живые люди, которые чувствуют и действуют так, как могли бы чувствовать и действовать современники Верди. Подлинный реалист, Верди, создавая образы своих героев, стремился придать им жизненную конкретность. Обсуждая с Гисланцони либретто «Аиды», Верди требовал, чтобы характеристика жрецов была ярче и полнее выявлена в сцене триумфа (финал второго действия). Примечательно, что Верди советует Гисланцони (письмо от 8 сентября 1870 года, то есть через четыре дня после поражения французов при Седане) вспомнить текст телеграммы, которую германский император Вильгельм послал жене по случаю победы над французами: «Мы победили с помощью божественного провидения. Враг предан в наши руки. Бог отныне будет на нашей стороне». Чтобы найти нужные штрихи для обрисовки жрецов, требующих уничтожения пленников, Верди советовал своему либреттисту обратить внимание на этот документ, смесью ханжества и шовинизма вызывавший негодование многих современников. «Этот король постоянно говорит о небесном провидении, с помощью которого он превращает в развалины лучшую часть Европы, — с возмущением писал Верди Кларине Маффеи. — Он считает себя призванным преобразовать нравы и наказать пороки современного мира!!! Что за поза миссионера! Древний Аттила (точно такой же миссионер) остановился, пораженный красотой столицы древнего мира, а этот собирается обстреливать столицу мира современного» (30 сентября 1870 года).

В трагическом конфликте между стремлением к свободе, к счастью и губительной силой насилия и угнетения заложено основное идейно-драматическое зерно оперы.

Именно об этом говорит интродукция, основанная на развитии двух главнейших тем. Вначале приглушенно у

засурдиненных скрипок звучит тема Аиды. Затаенный порыв, страстная тоска слышатся в этой хрупкой, гармонически изменчивой теме:



Сумрачным контрастом к теме Аиды звучит суровая тема жрецов или, как назвал ее Г. А. Ларош, «мотив печального шествия» ⁴:



От зловещего *pianissimo* она разрастается в фугато до грозного *fortissimo*, когда в контрапунктическом соединении с ней сплетается, как бы вступая в борьбу, тема Аиды: страстно, порывисто и властно ее провозглашают трубы. После этого массивного звучания с особым очарованием она звучит вновь *pianissimo*.

Тема Аиды — вернее, тема ее любви к Радамесу и тоски по свободе — на протяжении оперы почти неизменно сопутствует образу героини, порой она звучит лишь в оркестре у различных инструментов, в различных тембрах, приобретая новые эмоциональные оттенки. Тема жрецов появляется в опере в наиболее ответственные, «поворотные» моменты драмы. Широкое развитие находит она в финале второго действия как основная характеристика жрецов; в последний раз она звучит в сцене суда над Радамесом.

Высоким контрапунктическим мастерством и тонким владением оркестровыми красками отмечена эта замечательная страница оркестровой музыки.

Верди пользуется в «Аиде» еще несколькими лейтмотивами. Две темы принадлежат Амнерис. Широкая и величавая мелодия говорит о любви дочери фараона к Радамесу:



Другая тема — тревожный и порывистый мотив ревности Амнерис:



В первом действии, где широкое развитие получает образ Аиды, дана также яркая экспозиция образов гордой и страстной дочери фараона и жаждущего подвигов Радамеса, отважного воина и пылкого влюбленного. Здесь происходит и завязка личной драмы героев: скрытый гнев и ревнивые подозрения Амнерис вызывают тревогу у Радамеса и Аиды, угадавших ее чувства. В динамичном взволнованном ансамбле перекликаются порывистые фразы Амнерис и Радамеса, широко льется мелодия Аиды, горько оплакивающей свою судьбу, а в оркестре тревожно и настойчиво звучит музыка, говорящая о ревности Амнерис.

Появляющимися в особо важные моменты лейтмотивами отнюдь не исчерпываются характеристики действующих лиц, выполненные с редким мелодическим богатством. При каждой смене настроения, при каждом новом оттенке чувства Аиды, Амнерис, Радамеса возникают новые выразительные мелодии, новые гармонические и тембровые краски. Сочетанием мелодического обаяния и психологической выразительности отмечены многие страницы оперы, особенно те эпизоды, в которых раскрывается тонко выписанный облик Аиды, сложные нюансы ее душевных состояний.

Амнерис, щедро наделенная прекрасными и выразительными мелодиями, выявлена, как и Радамес, с помощью более обычных оперных средств, чем Аида. Энергией и богатством ритмов привлекает музыкальная характеристика отца Аиды, свободолюбивого вождя эфиопов Амонасро.

Мелодическое богатство «Аиды» поистине неистощимо. Мелодизмом насыщены и речитативы оперы. Речитативный стиль Верди, формировавшийся еще в значительно более ранних произведениях (вспомним сцену Виолетты и Жермона в «Травиате»), достигает в «Аиде» высокого совершенства. В вокальном письме «Аиды» встречаются примеры идеального равновесия между речевой выразительностью и кантиленой, глубоко обоснованного драматическим содержанием. В этом отношении особенно выделяется трагический монолог Аиды (первое действие). Монологу предшествует, контрастно оттеняя его, торжественная сцена: фараон объявляет, что Радамес должен возглавить поход против эфиопов. Под звуки гимна Амнерис вручает Радамесу знамя. По словам Верди (в письме к Гисланцони), Амнерис обращается к Радамесу «горячо, с любовью и с воинственным пылом» (12 августа 1870 года). Радамес и все присутствующие воодушевлены единым патриотическим порывом. Лишь Аида испытывает величайшее душевное смятение. После напутствующего воинов гимна «К берегам священным Нила» с особой остротой ощущается горечь и боль в монологе Аиды. В ее душе происходит мучительная борьба: она не может примирить свое чувство к Радамесу с любовью к родине и молит богов о смерти. Монолог Аиды — один из лучших эпизодов оперы. В этой свободно построенной сцене глубоко, сильно и правдиво раскрывается духовное богатство облика Аиды, сложность ее противоречивых чувств.

Сцена благословения Радамеса на поход, завершающая первое действие, построена по программе композитора, придававшего ей большое значение. «Надо сделать из нее не какой-то безразличный гимн, а подлинное сценическое действие» (16 августа 1870 года). Эта сцена в храме Мемфиса начинается, как наметил Верди, «литанией, запеваемой жрицами, которым отвечают жрецы». Это молитва к Ра:

106 *Andante con moto*

Pos - sen - te, pos - sen - te Ftha del
Все - сль - ный во - ли - кий Па во -



Эта печальная и таинственная мелодия с ее необычным восточным колоритом интонируется одиноким женским голосом, на однообразном фоне мерно повторяющихся аккордов арф.

Голос Великой жрицы поддерживается женским хором и чередуется с благоговейно сосредоточенным хором жрецов. Эту заунывную мелодию с прихотливо вьющимся рисунком можно было бы принять за подлинную восточную музыку. И в то же время она воспринимается как совершенно органическая часть целого.

Той же печатью Востока отмечена медленная и печальная музыка танца жриц. Необычный тембровый колорит (три солирующие флейты на фоне струнных) придает особое очарование пластически гибкой мелодии танца.

Рамфис благословляет меч. Сурово, «энергично и торжественно, как библейский псалом» (22 августа 1870 года), звучит его краткий речитатив. Слова Рамфиса подхватывает одногласный хор жрецов. Фанатический подъем нарастает. Музыка приобретает грозный и жестокий характер. Хор жрецов объединяется с экстатически звучащей молитвой к Ра. Внезапно водворяется тишина. Вновь тихое пение жриц сопровождают мерные всплески арф. Лишь при последнем воззвании к Ра мощно звучит полный ансамбль голосов и оркестра.

Молитва к Ра, напутствовавшая Радамеса в победный поход, вновь прозвучит в заключительной сцене последнего действия как напутствие осужденному на смерть герою.

Любовный конфликт, завязка которого дана в первом действии, получает дальнейшее развитие в тонко выписанной первой картине второго действия. В покоях Амнерис — радостное ожидание. Близится возвращение египетских войск, которые победили эфиопов. Рабыни развлекают свою госпожу песнями о доблестном герое. Хор девушек прерывается любовными призывами Амнерис. Эти страстные реплики, подчеркнутые теплым взволнованным фоном

тремололирующих струнных, принадлежат к лучшим образцам музыкально-драматического письма Верди:

107a Allegro giusto

p *Ché mai,*
Кто там,
fra gli'anni è pian - so
о по-бе-дой и сла-во

Ché mai, ohé mai fra gli'anni è pian - so
Кто там, кто там с по-бе-дой и сла-во

er - ge alla gloria si voi?
тор-жествен-но и - дет?

er - ge alla gio - ria si voi?
тор - жо-ствен-но и - дет?

107b Allegro giusto
Амнерис

Ah via - ni via - ni, amor mio, mi
Мой ми - ли! При-ди мо-е бла -

- ved. bría fat - mi de - so il cor, fat - mi de - so il cor!
- жем-ство, при-ди мо-я лю-бовь мне серд-це уо-по-кой!

Не уступает по драматической правде и дуэт-диалог Аиды и Амнерис. С притворным сочувствием пытается Амнерис вызвать Аиду на откровенность. Речь ее ласкова и вкрадчива. Обращение Амнерис к Аиде — один из замечательных примеров психологической меткости декламационного стиля Верди:

108 Allegro animato
Poco più lento

I tuoi se - gre - ti sve - la - mi, al - l'a - mor
Ты пре-до мно-ю не-ярко, как пред се -



В музыке этой сцены-диалога нашла воплощение вся сложность душевных движений соперниц — Амнерис, переходящей от коварной вкрадчивости к нескрываемой ненависти, и Аиды, у которой надежды сменяются отчаянием, а внезапная радость — безысходным горем.

Центральное место в драматургии оперы занимает вторая картина (или, как обозначено в партитуре, финал) второго действия. Это одна из грандиознейших и сложнейших массовых сцен в итальянской оперной литературе, драматургический узел оперы и в то же время кульминация театральной пышности, блеска и богатства красок. В этой монументальной картине участвуют кроме основных действующих лиц несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Безупречная стройность формы здесь логически вытекает из развития действия.

На площади Фив торжество по случаю победы над эфиопами. Контрастом к ликующему хору народа звучит суровое пение жрецов. Египетские войска проходят перед фараоном под торжественную музыку военного марша*. За ними идут побежденные эфиопы. Среди пленников Аида узнает своего отца. Эфиопы молят фараона о помиловании. Расцветает выразительнейшая мелодия мольбы о жизни:

Poco più animato
109 Амокасро

ppp legato

* Для этой сцены Верди при первой постановке «Аиды» заказал шесть прямых труб по образцу инструментов Древнего Египта. С тех пор за этими инструментами симфонического оркестра закрепилось название «египетские трубы».

- sto - ro tí vol - gi ale - men - te... Og - gi noi s'iam per - oos - sí dal
 - су - дет на - пра - со не - счаст - лив. Нам се - го - для судь - ба из - ме -

fa - to, ah! do - man voi pot - ra íl fa - to sol - pir.
 - ня - ла, но зав - тра мо - жет и те - бе из - ме - нить.

Эту широкоую жизнеутверждающую мелодию запеваёт Амонасро, её подхватывают Аида и пленники.

Жрецы с непреклонной жестокостью требуют смерти побежденных. Но фараон, исполняя просьбу Радамеса, отменяет казнь. В качестве высшей награды за военные подвиги фараон отдаёт Радамесу руку своей дочери.

Заключительный раздел финала — одно из высших достижений Верди в драматической полифонии. В сложнейшем ансамбле, состоящем из секстета (Аида, Амнерис, Радамес, Амонасро, Рамфис и фараон), трех одновременно звучащих хоров и оркестра, не теряют самостоятельной выразительности голоса его участников. Торжественно звучит голос Рамфиса, запевающего хвалебный гимн Изиде. Ликование Амнерис, душевные муки Аиды и Радамеса, гневная решимость Амонасро, аскетически суровая бесстрастность жрецов, радость египетского народа и пленников — все эти психологические линии не утрачивают четкой выразительности в венчающем стройное целое грандиозном ансамбле.

Сложные взаимоотношения героев, намечившиеся уже в первом действии, выявляются с полной ясностью в финале второго действия.

После монументальной картины торжества особое очарование приобретает поэтический ночной пейзаж в начале третьего действия. Во время работы с либреттистом над этой сценой Верди говорил, что, создавая ее, надо «почувствовать аромат Египта». По своеобразию восточного колорита, по

тонкой поэтичности эта сцена занимает в опере особое место.

Берег Нила. Тишину южной звездной ночи живописует краткое оркестровое вступление. На фоне волшебной звучности засурдиненных скрипок, *pizzicato* альтов и флажолетов виолончелей возникает призрачно-воздушное соло флейты:

110 *Andante mosso*

Из храма Изиды доносится унисонное пение жрецов и жриц:

111 *Andante mosso* Жрецы

О ты же sis d'O - si - ri - de
 Ма - терь бес - смерт - на - а бо - гов

ma - dre im - mor - ta - les spo - sa,
 и О - зи - ри - са су - прю - га,

di - va she i ea - sti pal - ri - ti
 ты про - бу - ди в серд - цах у нас

de - sti a gli uo - mi in cor; Жрицы: *ben legato* See - лим,
 чи - стый по - рыв люб - ви. Мо -

- cor - ri see - cor - ri a noi!
 мо лим, мы мо лим те - бя!

Эта сосредоточенно-строгая мелодия с ее своеобразным ладовым колоритом сливается в единое художественное целое с картиной тропической ночи*.

Аида одна на берегу реки. Она пришла сюда для последней встречи с Радамесом. Приглушенно звучит тема ее любви (флейта в низком регистре). Свирельный пастушеский наигрыш (соло гобоя) возникает как отголосок далекой родины Аиды:

112a *Andante mosso*

p legato

a piacere

Oh, patria mia, ma più, ma più ti rive-o,
O, край ро-ди-ный мой, те-бя мне не ви-

- drò / - дать

Ma più!
У-ви!

p

* Первоначальный вариант пения жрецов в третьем действии «Аиды» был написан в строгом полифоническом стиле. Отказавшись от этого хора и заменив его той музыкой, которая вошла в окончательный вариант оперы, Верди писал: «Хором и романсом Аиды я заменил прежний четырехголосный хор с тщательным имитационным развитием в духе Палестрины. (...) Мне стало совестно писать под Палестрину египетскую музыку с египетскими гармониями. Решено: не бывать мне никогда ученым-музыкантом, буду просто пачкуном» (12 ноября 1871 года). Тем не менее изучение полифонии итальянских мастеров несомненно сказалось на музыкальном письме «Аиды». И самая основа оркестра «Аиды» — это та же вокальная основа, что у мастеров итальянского мелодического инструментализма XVII—XVIII веков, которые, создавая свой оркестровый стиль, обогатили его достижениями вокального хорового письма.

Lo stesso movimento

1126

cantabile

O cie - li az - sur - ri' o dol - ci au -
He - бо ла - зур - хо - о

pppp

re na - ti ve,
воз - дух чи - стый,

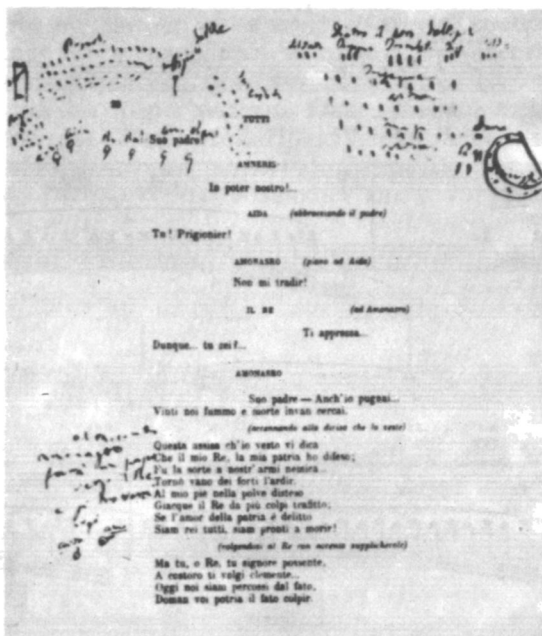
sfumato al Do #

Романс Аиды с его ладово изменчивой мелодией, поэтической тембровой окраской солирующих деревянных духовых пленяет песенной простотой и в то же время привлекает внимание необычностью формы. Трижды звучит свирельный наигрыш как рефрен к этой проникновенной песне о родине. Идиллические воспоминания порой прерываются взрывами страстной тоски: «О милый край, страна родная, тебя мне не видать!»

В этой сцене композитор по-новому раскрыл драматургические возможности лирической песни, насытив ее сложным психологическим содержанием. То же и в последнем акте «Отелло». «Песня об иве» Дездемоны и романс Аиды близки и по общей драматургической концепции: светлые воспоминания о далеком прошлом в минуты, когда жизненная трагедия близится к развязке.

Все третье действие — лирический центр оперы, в котором главное место принадлежит Аиде. Ее романс, драматическая сцена с отцом, дуэт с Радамесом раскрывают новые грани душевного мира героини.

Работая над либретто, Верди уделял большое внимание третьему действию. В частности, у композитора возник спор с либреттистом по поводу сцены Аиды с Амонасро. Когда



Либретто «Аиды»

Листок с пометками Верди

Амонасро угрожает дочери проклятием, Аида, потрясенная словами отца, обещает исполнить его требование — узнать у Радамеса военную тайну египтян. «Аида — в ужасе и морально подавлена» (28 сентября 1870 года), — так определил ее душевное состояние в этой сцене композитор. Гисланцони считал, что Аида должна здесь пропеть патриотическую кабалетту. Но Верди, стремившийся к психологической правде, решительно возражал либреттисту. Верди считал, что патриотический энтузиазм Аиды здесь дал бы «фальшивую ноту». «У Аиды после страшной картины, нарисованной отцом, и оскорблений, нанесенных ей, не остается, как я уже сказал, никаких сил; у нее перехватывает дыхание: она должна бросать прерывистые слова, произнося их глухим голосом, с трудом» (28 сентября 1870 года).

Необычен по драматургии финал «Аиды», где совершенно нет помпезности, типичной для финальных сцен большой оперы.

Еще в работе над либретто Верди настаивал, чтобы финал носил сугубо лирический характер.

Утонченный лиризм финальной сцены особенно подчеркивается напряженным драматизмом первой картины последнего действия.

Амнерис пришла к дверям темницы, где заключен Радамес, обвиняемый в измене родине. Амнерис хочет спасти его: по ее приказанию стража приводит узника. Ни мольбы, ни угрозы дочери фараона не могут поколебать решения Радамеса: он готов умереть и не унизит себя недостойной защитой перед судом жрецов. В необычном по форме дуэте Амнерис и Радамеса две основные мелодии. В первой, сопровождаемой размеренной фигурацией бас-кларнета, — мрачное спокойствие, сдержанная патетика, вторая — страстная и широкая — говорит о любви Радамеса к Аиде и Амнерис к Радамесу. Верди уделял много внимания форме этого дуэта. «В начале этого дуэта, — писал композитор, — есть (...) нечто возвышенное и благородное... Это должно быть пение *sui generis*, не то пение, как в романсах и кабалеттах, но пение декламационное, сдержанное и возвышенное» (октябрь 1870 года). И в другом письме: «Необходимо, чтобы в этом дуэте каждый стих, я бы сказал даже — каждое слово, попадало в цель» (октябрь 1870 года).

Драматическое напряжение в начале последнего действия достигает кульминации в сцене суда. У входа в тюрьму Амнерис ждет решения участи Радамеса. Как бы издалека доносится музыка шествия жрецов (засурдиненные контрабасы). Шествие приближается. «Мотив печального шествия» становится контрастным фоном трагическому речитативу Амнерис. Жрецы входят в подземелье. Из глубины подземелья доносится их торжественное, бесстрастное пение. Стража ведет Радамеса. Вновь звучит полный грозной силы мотив жрецов. Суд начался. Трижды обращаются с обвинением жрецы к упорно хранящему молчание Радамесу. Трижды раздается зловещий гул барабана. Трижды с отчаянием взывает к богам рыдающая Амнерис. Эта потрясающая сцена, где действие развивается в двух параллельных планах, была задумана и продиктована либреттисту самим композитором, и он остался доволен ею: «Может быть, я строю иллюзии, но эта сцена кажется мне одной из лучших в драме и ни в чем не уступающей сцене в „Трубадуре“» (4 ноября 1870 года).

Разительный контраст к напряженному драматизму

сцены суда — заключительная сцена. Чтобы разделить участь возлюбленного, Аида тайно проникла в склеп, куда замурован Радамес. Работая над либретто, Верди говорил, что «вся заключительная сцена должна состоять из простой и чистой лирической песни» (ноябрь 1870 года). Трагическая развязка оперы — сцена суда. В финальной же сцене действия уже нет. По существу, это просветленный дуэт умирающих возлюбленных.

Прозрачная звучность оркестра оттеняет особую воздушность мелодии предсмертных грез Аиды (такие же парящие мелодии и в арии умирающей Луизы, и в прощании с жизнью Виолетты):

118 *Andantino*
dolcis.

Va - tu, Va - tu mor - te l'an - ge - lo ra - dante a nos'ap - pres, sa...
Ви - дншь, от - кры - лись не - бо - са, и зно - ды са - он - а - ли!

До слуха Аиды и Радамеса доносятся звуки молитвы; жрецы и жрицы отпевают Радамеса; они поют уже знакомую экстатически скорбную мелодию воззвания к Ра. Под звуки этой молитвы Радамеса, полного гордых надежд, благословляли в поход; теперь под звуки той же молитвы над ним опустился гробовой камень*. Радамес и Аида прощаются с жизнью, которая принесла им так много страданий.

В письме к Дж. Боттезини, дирижеру, готовившему «Аиду» к постановке в Каире, Верди писал: «Читая партитуру, ты поймешь, что я вложил очень много в этот дуэт» (10 декабря 1871 года).

«Не столько звуки, сколько слезы»,⁵ — охарактеризовал один из современников Верди мелодию дуэта умирающих Аиды и Радамеса:

* Для драматургии «Аиды» характерны такого рода «арки», связывающие диаметрально противоположные ситуации и этим подчеркивающие эволюцию образов. Сцена во дворце (второе действие) — хор девушек, прославляющих Радамеса, и любовные призывы Амнерис — перекликается с трагической сценой суда, когда отчаянные восклицания Амнерис врываются в бесстрастную псалмодию жрецов. Грозная тема жрецов, под звуки которой Радамес-победитель входит на площадь (финал второго действия), вводит в сцену суда над Радамесом.

114 *Andantino* ^

O tar - ra ad - d'io, ad - di - o val - le di pian - tá...
 Про - щай, сон - ля, где мы так дол - го стра - да - ли...

Скульптурная осязаемость, скорбная выразительность и пластическая ясность этой мелодии сочетаются, по словам Верди, с «бестелесностью» зыбких, истаивающих звучаний.

Привлекает внимание интонационная близость этой изумительной по красоте мелодии к другой прекрасной мелодии оперы, к теме мольбы о помиловании в финале второго действия (см. пример 109). Не случайно родство этих мелодий. Они близки по эмоциональному содержанию — мольба о жизни и прощание с жизнью. Они близки и по месту в драматургии оперы. В обличении насилия и жестокости — идейный подтекст центральной мелодии финала второго действия. Та же идея обличения, но еще ярче подчеркнутая, — и в заключительной сцене, дуэте Аиды и Радамеса.

Музыка прощального дуэта — одно из лучших вдохновений Верди. В эту музыку вложена не только идея обличения. Она имеет и другой идейно-смысловой подтекст: жертвой человеческой жестокости, насилия стали Аида и Радамес, но самоотверженная сила любви восторжествовала над смертью.

Всю жизнь Верди стремился к «шекспировскому» в искусстве. И в «Аиде», по существу, нашла воплощение та же высокая гуманистическая идея, которая породила одну из лучших трагедий Шекспира — «Ромео и Джульетту». Финал «Аиды» — это песня о силе, верности и героическом самоотвержении любви.

«Аида» — одно из совершеннейших созданий Верди. В этой опере во всем блеске выявились и его драматический дар, и достигшее полной зрелости композиторское мастерство. Создавая «Аиду», Верди во многом шел по пути, проложенному им в «Доне Карлосе». В «Аиде», как и в «Доне Карлосе», углубленный психологизм сочетается с монументальной фресковостью; здесь то же особое внимание к гармониям и к оркестру, то же стремление к сквозному действию без нарушения традиционного деления на номера.

В «Аиде» немало стилистических особенностей, приближающих ее к жанру большой оперы: развитые ансамбли, развернутые массовые сцены, торжественные шествия, балеты. В «Аиде» много декоративной пышности, блеска,

красочности. Но в «Аиде» Верди не связан схемой построения большой оперы. Либретто, сделанное самим композитором в соответствии с его драматическим темпераментом, — сжато, экономно, контрастно, динамично, без тени тяжеловесной замедленности, от которой Верди так и не удалось освободиться ни в одной из редакций «Дона Карлоса».

Строгая, классически четкая архитектоника сочетается в «Аиде» с новизной и смелостью свободно построенных арий и ансамблей. Элементы жанра большой оперы полностью подчинены национальному характеру и особенностям дарования композитора, и многие черты «Аиды» далеко уводят ее от жанра большой оперы. Прозрачность, чистота линий, своего рода «вокальность» оркестрового стиля «Аиды» истоками своими имеют искусство старых итальянских мастеров, творения которых Верди внимательно изучал в годы работы над оперой.

Партии отдельных инструментов в «Аиде» наделены той же самостоятельной выразительностью, что и голоса в вокальных ансамблях Верди. Отсюда — отличительная черта партитуры «Аиды»: тонкая дифференциация оркестровой ткани.

Говоря о стиле «Аиды», нельзя не остановиться на особо значительной роли оркестра в драматургии оперы. Оркестр не только равноправный участник драмы — ему принадлежит нередко главная роль в действии. Иногда оркестр становится основным носителем мелодии. С помощью оркестра Верди дает ярчайшие характеристики героев и ситуаций. Лейтмотивы в «Аиде» по большей части звучат именно в оркестре; причем Верди с изумительной чуткостью находит оркестровые краски для той или иной темы, для обрисовки той или иной ситуации. Средствами оркестра Верди создает поэтические пейзажные зарисовки.

С большой психологической чуткостью Верди распределяет в «Аиде» тембровые краски инструментов. В обрисовке поэтического образа Аиды, так часто связанного с картинами природы, Верди преимущественно пользуется звучностью деревянных духовых инструментов. Мечты Аиды о родной стране слышатся в поэтических мелодиях гобоя. С мыслью о родине Аиды связан и своеобразный тембр флейт в низком регистре (романс Радамеса). Мелодии страстной Амнерис по большей части отдаются более насыщенному тембру струнных. образу Радамеса-победителя сопутствуют героические фанфары. Темные, сумрачные и тяжелые краски (тромбоны, фаготы, контрабасы) находит

Верди для характеристики жрецов; торжественно-ликующие трубные звучания — для сцены приветствия победителей; темный тембр бас-кларнета оттеняет трагизм душевного состояния Амнерис, ожидающей суда над Радамесом. Гениальная драматургическая находка в сцене суда — удары большого барабана, говорящие об упорном молчании Радамеса.

Высокие достоинства партитуры «Аиды» вызвали восхищение многих музыкантов*.

В «Аиде» немало характерно романтических гармоний: излюбленные Верди терцовые сопоставления в гармониях, тональных планах, широкое использование побочных ступеней, смелые параллелизмы. В качестве примеров можно привести романс Радамеса (первое действие) и очень многое в третьем действии, в частности упоминавшийся уже романс Аиды. Терцовые последования преобладают и в тональном плане романса Аиды, и в меланхолическом рефрене гобоя.

Приподнятый «дифирамбический» лиризм романса Радамеса подчеркивается красочностью терцовых гармоний; терцовость доминирует и в тональном плане романса, и в последовании отдельных аккордов. Выразительна цепь терцквартаккордов, оттеняющих восторженность мечтаний Радамеса:

115 *Andante*

tu ses re - gi - na, tu di - via si - ta ses
о - ча - ро - ва - нья, пр - че сво - зды твой взор

В иной эмоциональный колорит окрашены нисходящие параллельно квартовые последования в мелодии мольбы о жизни на словах «но завтра» (см. пример 109).

Не менее примечательна гармония — волна мерно нисходящих аккордов с квартовыми последованиями — в начале

* По воспоминаниям Б. В. Асафьева, Римский-Корсаков в годы, предшествовавшие работе над «Младой», говорил, что он «учится у Верди „драматическому оркестру“, отмечал и мастерство пользования флейтами, и „гениально найденные“ литавры в сцене у Нила (как *intra da* перед дуэтом Радамеса и Аиды), также „нильские“ виолончельные флажолеты и, наконец, речитацию жрецов в сцене суда»⁶.

третьего действия, оттеняющая таинственную значительность слов Рамфиса о величии «всеведущей богини»:

118 Andante

I - si - de leg - ge de - mor - ta - li nel co - ro,
И - си - да зна - ет все, весь мир ей под - вла - стия;

o - gni mis - te - ro de - gli um - ni a lei mo - to,
все тай - ны ми - ра ей от - кры - ты. Мо - ли бо - ги - ню.

Приведенные эпизоды — лишь немногие примеры мелодического и гармонического своеобразия «Аиды». Интонационной свежестью, богатством выразительных гармоний изобилует музыка этой оперы Верди.

Как уже говорилось, в работе над либретто «Аиды» Верди стремился возможно точнее воспроизвести жизнь Древнего Египта. Для воплощения образов Востока Верди ищет и соответствующие музыкально-выразительные средства.

На «тщательность в разработке местного колорита» как на «новую сторону» в развитии дарования Верди указывал его русский современник Г. А. Ларош. «Перед вами благодаря очарованию его музыки вырастает древний и экзотический мир, полный фантастического величия: жаркий климат Египта, его богатое искусство, пышность его царей, его мрачная и грозная религия оживают перед вами и переносят вас на несколько тысячелетий назад». Восхищаясь красотой

и богатством «страстных пластических мелодий», «изяществом аккомпанементов», Ларош писал: «Как другим, а мне показалось, что музыка Верди в стремлении быть восточной произвольно приняла здесь несколько русских и итальянский характер; что храмовая мелодия жрецов, исполняемая за кулисами и сопровождаемая флажолетом виолончелей, отчасти похожа на наши народные песни, а соло гобоя в следующей затем сцене Аиды имеет отдаленное сходство с соло английского рожка в сцене Ратмира, в третьем действии „Руслана и Людмилы“. Я не выдаю своего впечатления за несомненный факт, но мне пришла мысль, что пребывание Верди в Петербурге в начале 60-х годов не пропало для него даром, и на богатую почву его таланта пали кое-какие глинкинские семена»⁷.

Едва ли можно не согласиться с Ларошем и не признать вероятным, что в трактовке восточного элемента, в умении органично сочетать его с национальными особенностями родной музыкальной речи Верди помогло знакомство с русской музыкой и, в частности, с гениальным творением Глинки*.

Мы говорили ранее (в главе «Народная музыка»), что, по свидетельству одного из современников Верди, толчком к сочинению мелодии жрецов в третьем действии послужила несложная попевка уличного продавца, записанная композитором в Парме. Вслушиваясь и в другие лучшие «восточные» эпизоды «Аиды», в них легко обнаружить родство с некоторыми образцами итальянской народной музыки. Оно заметно и в оркестровом вступлении к третьему действию (см. пример 110), и в мелодии арии Аиды в том же действии. В обоих случаях колебанием между одноименными мажор-

* Верди имел возможность познакомиться с музыкой Глинки не только во время пребывания в Петербурге и Москве, но также до путешествия в Россию, да и в последующие годы. В Италии музыка Глинки зазвучала еще в начале 30-х годов, когда творчество впервые приехавшего туда русского композитора привлекло внимание итальянских музыкантов. «Еще при жизни Глинки в качестве активных исполнителей его произведений выступают многие выдающиеся представители западноевропейской культуры, — пишет Е. Ф. Бронфин, — это Берлиоз, Лист, Мейербер, Полина Виардо. Позднее, после смерти Глинки, к ним примыкают Сметана, видные французские дирижеры Паделу, Колонн и Ламуре»⁸.

В 1869 году на музыку Глинки впервые откликнулась и итальянская печать в связи с исполнением в Милане его «Испанских увертур» — «Арагонской хоты» и «Ночи в Мадриде», которые имели чрезвычайно большой успех.

ной и минорной тониками подчеркивается хроматический интервал малой секунды. Подобную «игру» мажорной и минорной терций можно встретить и в народных итальянских песнях (см. примеры 37 в, 39, 43); в прихотливом узоре флейты есть нечто общее с наигрышами пифферариев (см. пример 43), а в мелодических контурах основной попевки романса Аиды, в ее движении от верхнего опорного тона доминанты вниз, есть сходство со старинной рыбацкой песней Абруццы (см. пример 37 в).

Ладовое своеобразие и речитативно-импровизационный характер этих старинных напевов Романьи и Абруццы сродни востоку «Аиды». И можно думать, что то новое, «экзотическое», что уловили современники в музыкальном языке «Аиды», было почерпнуто композитором из глубин народной итальянской музыки. Оттуда — свежесть и своеобразие музыкального языка «Аиды», рожденные не столько усложнением гармоний, сколько необычностью и свободой голосоведения и ладовых сопоставлений. Если в операх 50-х годов Верди опирался в основном на бытовые песенные интонации, в «Аиде» он обратился к более глубоким пластам итальянского народного творчества.

Постановка «Аиды» была намечена на январь 1871 года, и к этому сроку Верди в основном закончил оперу. Однако появилась на сцене «Аида» лишь в конце 1871 года: задержка произошла из-за франко-прусской войны, так как из осажденного германскими войсками Парижа нельзя было вывезти приготовленные там декорации.

«Аида» принесла Верди триумфальный успех, определившийся уже на премьере ее в Каире (24 декабря 1871 года), куда съехались музыканты из разных стран и виднейшие представители прессы. В течение ближайших лет опера, сопровождаемая неизменными триумфами, обошла все крупнейшие столицы и получила мировое признание. Верди сознавал, что в «Аиде» он достиг совершенно новых высот. Тем выше были его требования к постановке и в первую очередь — к составу исполнителей. Он не давал разрешения поставить оперу в Каире до тех пор, пока не убедился, что приглашенные певцы могут с честью выполнить свою задачу. Верди отдал много сил, чтобы добиться надлежащего исполнения «Аиды» в Италии. Он сам руководил постановками оперы в Милане, Парме и Неаполе.

Почти одновременно с каирской готовилась премьера «Аиды» в Милане. Композитор проходил с певцами их партии, занимаясь с ними ежедневно; чтобы руководить орке-

стровыми репетициями*, Верди совершал поездки в Милан из Генуи, где он жил в это время. 8 февраля 1872 года состоялась итальянская премьера «Аиды»** в La Scala. Спектакль многократно прерывался овациями, композитора вызывали больше тридцати раз. В главной роли выступала Тереза Штольц, замечательная певица, которую Верди считал лучшей исполнительницей роли Аиды, партию Амнерис превосходно исполняла Мария Вальдман.

На другой день после премьеры в Милане Верди писал Арривабене: «Вчера вечером „Аида“ прошла великолепно. Исполнение ансамблей и отдельных партий великолепно, постановка — тоже. (...) Не хочу перед тобой прикидываться скромником и скажу прямо: конечно, эта опера принадлежит к числу моих наименее плохих. (...) Мне кажется, что это успех, который будет наполнять театр» (9 февраля 1872 года).

Не меньше труда Верди вложил и в подготовку постановок «Аиды» в Парме и в Неаполе. Не раз композитору приходилось сталкиваться с инертностью, равнодушием, иногда — с недовольством администрации, не желавшей идти навстречу вводимым им усовершенствованиям. Из всех создававшихся затруднений он вышел победителем. «Аида» продолжала свое триумфальное шествие. В Неаполе (31 марта 1873 года) толпа почитателей провожала Верди из театра до отеля, в котором он остановился. Всю ночь на улицах звучали серенады в честь любимого композитора, а под окнами отеля духовой оркестр исполнил марш из «Аиды».

Тем не менее, несмотря на эти триумфы, «Аида» доставила Верди немало горьких минут. «Ты видел, — писал он к Тито Рикорди, — как обращались со мной в печати в течение всего этого года, когда я, не жалея трудов своих и затратив столько денег, работал неутомимо!.. Тупоумная критика и еще более тупоумные похвалы; ни одной высокой творческой мысли; ни одного человека, который потрудился бы

* «Аида» исполнялась расширенным составом оркестра, утвержденным в 1871 году для больших театров — San Carlo и La Scala комиссией по реформе оперных театров и музыкального образования. Во главе комиссии стоял Верди.

** К постановке в Милане Верди написал новую развернутую увертюру к «Аиде», которой предполагал заменить интродукцию. Но прослушав увертюру на репетициях, отказался от нее. К миланской постановке был написан и романс Аиды, сочиненный для Терезы Штольц.



Тереза Штольц в роли Аиды

заметить мои намерения... Не нашлось, наконец, никого, кто пожелал бы заметить хотя бы реальный факт — наличие исполнения и постановки необыкновенных! Не нашлось никого, кто сказал бы мне: „Благодарю тебя, собака!“ ...Не будем больше говорить об этой „Аиде“, которая хотя и дала мне кучу денег, но вместе с тем принесла мне бесконечные неприятности и величайшие артистические разочарования» (2 января 1873 года). Конечно, непомерная усталость композитора и то нервное напряжение, с которым Верди обычно работал над сценическим воплощением своих опер, могли усугубить резкость и горечь приведенных строк. Но все же некоторыми утверждениями критиков Верди не без основания был серьезно задет.

В печати, которая в основном признавала «Аиду» выдающимся явлением музыкальной жизни, появились высказывания, сочетавшие явное непонимание самобытности этой оперы Верди с тенденцией отнести все лучшее и новое в

«Аиде» за счет «обогащающего» влияния иностранных композиторов, в особенности — Вагнера*. Ряд итальянских критиков во главе с Ф. Филиппи, отмечая новизну гармоний, богатство оркестра «Аиды», видели в этом результат воздействия «новейшей» музыки. Филиппи, восхищавшийся своеобразием колорита ночи на берегу Нила, находил в ней сходство с музыкой Фелисьена Давида, а в финале второго действия — влияние Мейербера и... американского пианиста-композитора Л. Готшалка (!)¹⁰. Одни находили в интродукции к «Аиде» сходство с прелюдией к «Лоэнгрину», другие считали, что «Аида» ближе к «Фаусту» Гуно. Появились в печати и явно враждебные выпады; некоторые критики, например, писали, что «Аида» свидетельствует о величайшей деградации творчества Верди, об увядании его воображения.

Слова не менее горькие, чем в приведенном выше письме к Тито Рикорди, заключает и написанное на три месяца позднее письмо к Кларине Маффеи. Верди писал его под непосредственным впечатлением от триумфа «Аиды» в Неаполе. «Успех „Аиды“ — вы уже знаете это — был явным и решительным, не отравленным никакими „если“..., никакими „но“..., никакими жестокими фразами о вагнеризме, о музыке будущего, о мелопее и т. п. и т. д. Публика отдалась своим впечатлениям и аплодировала. {...} Она выразила то, что чувствовала, без ограничений и без задних мыслей! А знаете почему? Потому что здесь нет критиков, становящихся в позу апостолов; потому что здесь не было толпы композиторов, знающих о музыке только то, что они выучивают, списывая с Мендельсона, Шумана, Вагнера и т. д.; нет аристократического дилетантизма, который, следуя моде, бросается на то, чего не понимает. И знаете, какие результаты дает все это? Смущение и путаницу в умах молодежи. Объясню. Предположите, например, в теперешнее время молодого человека характера Беллини: неуверенного в себе, нерешительного из-за скудости приобретенных знаний, руководящегося только собственной интуицией. Сбитый с толку такими Филиппи, вагнеристами и т. д., он кончил бы тем, что потерял бы веру в себя и, быть может, погиб бы...» (9 апреля 1873 года).

* Надо сказать, что знаменитый в ту пору австрийский музыкальный критик Э. Ганслик восстал против этих высказываний: «В „Аиде“, — писал он, — нет ни единого такта, где бы итальянец шел по стопам немца»⁹.

Верди отчетливо сознавал, что «Аида» — естественный логический результат его многолетних творческих исканий, что это отнюдь не плод подражания тому или иному иностранному композитору, что это подлинно итальянская опера.

«Неужели под этим солнцем и под этим небом могли бы быть написаны „Тристан“ или „Трилогия“?»¹¹ Верди высоко ценил творчество Вагнера, он видел в нем крупнейшего художника. И когда десять лет спустя Вагнер умер, Верди был глубоко потрясен этой смертью. «Угасла великая личность! — писал он. — Имя, оставляющее великий след в истории искусства» (14 февраля 1883 года).

Имя Вагнера привлекло внимание Верди еще в период работы над «Сицилийской вечерней», когда он слышал от своих парижских друзей Берлиоза и Эскюдье лишь самые отрицательные отзывы о его творчестве. В ту пору он еще не знал музыки Вагнера. (Впервые он присутствовал на исполнении увертюры к «Тангейзеру» в 1865 году.) Верди с интересом читает работы Вагнера. В письмах к дю Локлю он неоднократно просит прислать ему литературные сочинения Вагнера*.

Но видя в лице Вагнера человека большого дарования, замечательного немецкого симфониста, Верди в то же время глубоко убежден, что вагнеровская оперная реформа, с ее отказом от традиционных оперных форм, от ариозного пения, не может привести оперу к расцвету; что для итальянской оперы она особенно губительна. «Голос и мелодия для меня всегда останутся главными»¹³, — говорил Верди. Горячий поборник национальной культуры, Верди с тревогой следил за распространяющимся в среде итальянских композиторов влиянием чужеземной, главным образом немецкой, музыки. Тем чувствительнее он ощутил разрыв с Мариани, который был не только его близким другом, но, как известно, и лучшим дирижером его опер. Их дружба дала уже раньше трещину. Окончательный удар их отношениям был нанесен отказом Мариани дирижировать в Каире «Аидой». Мариани перешел в лагерь вагнерианцев.

* В одном из писем 1870 года дю Локль пишет по этому поводу композитору: «Не вините меня за забывчивость. Сочинения Вагнера, которые Вы хотите прочесть, никогда не переводились на французский; (...) Единственная вещь Вагнера, которую можно получить, это его знаменитое предисловие к его оперным либретто (но это, кажется, я видел у Вас)»¹².

В том же году Мариани дирижировал «Лоэнгрином» в Болонье. Оперу слушал Верди. Это было его первое знакомство с «Лоэнгрином». Он слушал внимательно и делал пометки на клавире. Заключение Верди сводится в основном к следующему: впечатление среднее; музыка чудесна, когда она ясна, в ней есть мысль; действие, как и слова, слишком медленно, отсюда утомительность; прекрасные эффекты инструментовки. Слишком много выдержанных нот, и это ведет к тяжеловесности¹⁴.

Замечания Верди показывают, что даже в обстановке обостренной борьбы музыкальных течений он желал быть объективным в оценке творчества Вагнера и видел в нем много ценного. Но он был убежден, что это искусство чуждо национальным особенностям итальянской музыки, так же как и весь духовный склад «северян» чужд итальянскому национальному характеру; что у каждого народа должен быть свой, самобытный путь в искусстве; что отрыв от родной почвы — величайшее зло для искусства. «Искусство, — говорил Верди, — принадлежит всем народам. Никто не верит в это тверже, чем я. Но оно развивается индивидуально. И если у немцев иная художественная практика, чем у нас, их искусство в основе отличается от нашего. Мы не можем сочинять, как немцы, и, наконец, мы не имеем на это права, — ни они, как мы» (20 апреля 1878 года). Те же мысли Верди высказывает и десять лет спустя: «Если немцы, исходя от Баха, доходят до Вагнера, то они поступают как подлинные немцы — и это хорошо. Но мы, потомки Палестрины, подражая Вагнеру, совершаем преступление против музыки и занимаемся делом бессмысленным и даже вредным» (14 июля 1889 года).

К глубокому изучению творений великих итальянских мастеров и в первую очередь к изучению Палестрины призывает Верди молодых итальянских композиторов. В письмах к своим неаполитанским друзьям Верди излагает взгляды на воспитание композиторской молодежи*.

«Я бы сказал молодежи, — писал Верди в письме к Ф. Флоримо, — упражняйтесь в фугах постоянно, упорно,

* Друзья Верди пытались уговорить его, чтобы он дал согласие занять пост директора Неаполитанской консерватории после смерти Меркаданте (1871). От руководства консерваторией Верди отказался, так как не был согласен с существовавшим направлением музыкального образования, допустившим «прийти к разрухе то глубокое и высокое учение, которое было славной основой школы Дуранте и Лео».

до полного овладения, пока вы не приобретете твердую руку и не научитесь свободно управлять нотами. Вы научитесь, таким образом, сочинять с уверенностью, хорошо вести голоса и естественно модулировать; изучайте Палестрину и некоторых его современников, потом переходите к Марчелло и обратите особое внимание на его речитативы. Не посещайте много представлений современных опер, не увлекайтесь ни многочисленными красотами гармонии и инструментовки, ни уменьшенным септаккордом; это подводный риф и убежище тех, кто не может написать четырех тактов, не употребив с дюжину этих септим.

Когда будет проделана вся эта работа в соединении с широким изучением литературы, я скажу молодежи: теперь положи руку на сердце начинайте писать, и если у вас подлинно артистическая натура, вы будете композиторами.

Во всяком случае, вы не увеличите толпу подражателей и зараженных болезнью нашего времени, тех, что ищут и ничего не находят... Вернемся к прошлому, и это будет прогрессом!» (4 января 1871 года).

Конечно, в этом призыве «вернуться к прошлому» отнюдь не заключается совет перейти к прямому подражанию музыке старых мастеров. Верди призывал к усвоению творческих принципов классиков итальянской музыки, к применению этих принципов в соответствии с требованиями нового творческого этапа. Что в призыв «вернуться к прошлому» он вкладывал именно такой смысл, ясно и из беседы Верди с его русским биографом В. Д. Коргановым, посетившим Верди почти тридцать лет спустя. Разговор шел о современном состоянии оперы и о перспективах ее развития. «Конечно, — сказал Верди, — нельзя все искусство XVII и XVIII веков возродить в нашу эпоху; многое устарело, недоступно нам, но в старом надо заимствовать простоту, многое заимствовать и применять заимствованное к современным требованиям. На это прежде всего нужно чувство меры, без нее никакое изящное искусство немислимо»¹⁵.

«Палестрина не может быть восполнен смелыми гармоническими изобретениями, — писал Верди директору Пармской консерватории Дж. Галлиньяни, — но если бы мы лучше знали Палестрину, мы писали бы в более итальянском духе, и мы были бы лучшими патриотами (я разумею — в музыке)» (15 ноября 1891 года).

Глава восемнадцатая

Квартет. Верди и Мандзони. «Реквием»

Единственное инструментальное произведение Верди, не считая, конечно, его юношеских сочинений, — струнный квартет *e-moll* (март 1873 года). Верди писал его, по собственным словам, между делом. Для сочинения квартета композитор воспользовался вынужденным перерывом в работе над постановкой «Аиды» в Неаполе из-за болезни Терезы Штольц*.

Изящество формы, прозрачность фактуры сочетаются в квартете с большой мелодической привлекательностью; в этом камерном сочинении чувствуется рука оперного композитора. В напевных темах квартета можно даже уловить сходство с некоторыми эпизодами из вердиевских опер: в главной партии *Allegro* (первой части) нетрудно почувствовать интонационную близость к мелодическим характеристикам Амнерис, а в заключительной фуге-скерцо — предвестницу стрекотания кумушек в «Фальстафе».

Но в светлых, грациозных образах этого миниатюрного произведения нет контрастности, характерной для опер Верди.

Четыре части квартета — лирически-взволнованное *Allegro*, элегантно-медленное *Andantino*, шутивно-веселое *Presto brillante* и заключительная остроумная фуга-скерцо — не похожи на классический камерный цикл, а воспринимаются

* Тогда же неаполитанский скульптор Джемито сделал бюст Верди.

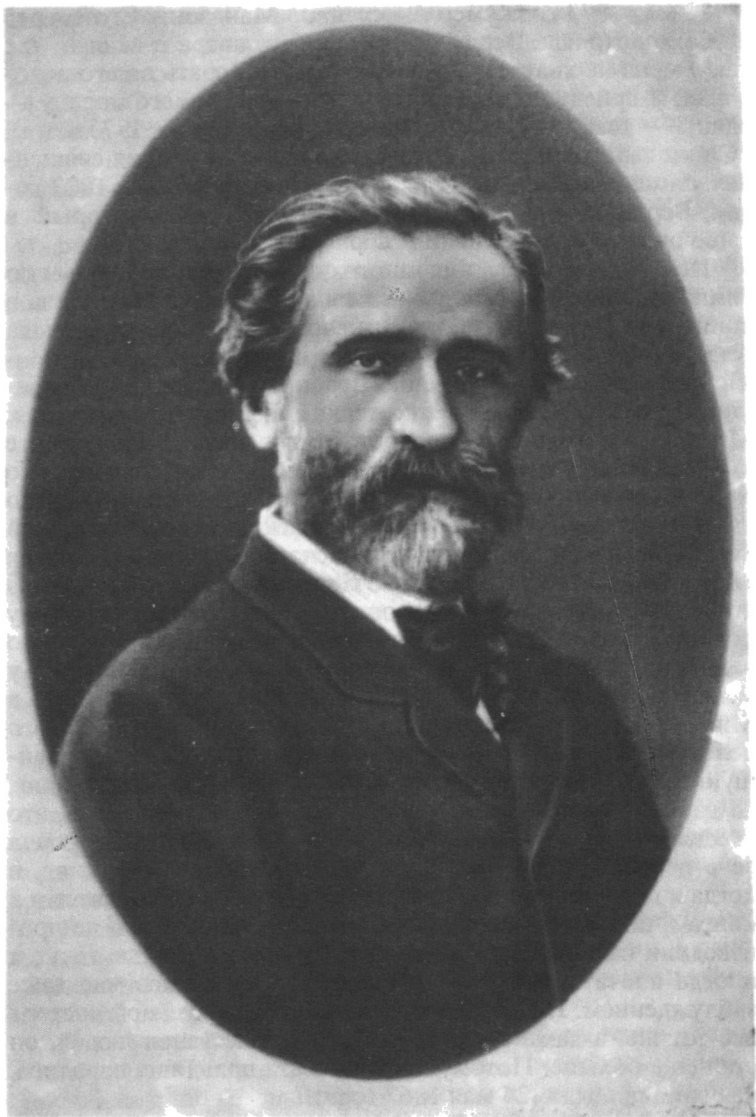
скорее как оркестровая сюита*. Яркого контраста не заложено и в тематическом материале Allegro, что подчеркнуто и ремарками композитора: обе темы исполняются *dolce*, *sotto voce* (ремарка к Andantino: *Dolcissimo e con eleganza*). Здесь можно говорить скорее о нюансах настроений — от взволнованно-нежного до светло-спокойного:

117a Allegro Тема главной партии

117b Тема побочной партии

Квартет впервые исполнялся у Верди дома вскоре после неаполитанской постановки «Аиды» в присутствии нескольких наиболее близких друзей. Верди не придавал серьезного значения этому сочинению, не собирался вначале его издавать и даже одно время возражал против его публичного исполнения. Тем не менее квартет прочно вошел в репертуар камерных ансамблей, а Тосканини часто исполнял его в переложении для струнного оркестра с большим успехом.

* В 1877 году с разрешения композитора квартет был исполнен в Лондоне на восьмидесяти инструментах (по двадцать инструментов на каждую партию квартета). Верди считал, что более компактное звучание пойдет на пользу его сочинению: «...В нем есть фразы, — писал он, — которые требуют более полного и сочного звука, чем жидкое звучание одной скрипки» (письмо к Арривабене 1877 года)¹.



Джузеппе Верди
1876 г.г.

22 мая 1873 года умер Алессандро Мандзони. Его смерть глубоко потрясла Верди. «Я не приеду завтра в Милан, так как у меня не хватает мужества присутствовать на его похоронах. Я приеду на днях с тем, чтобы посетить его могилу — один, — так, чтобы меня не видели» (23 мая 1873 года). «С ним закатилась наша слава, самая чистая, самая священная, самая высокая», — писал композитор (29 мая 1873 года). Верди горячо любил и чтит Мандзони, который в свою очередь высоко ценил творчество Верди.

Испытывая в течение многих лет глубокую взаимную симпатию, Верди и Мандзони познакомились лично лишь в конце 60-х годов. Связующим звеном в их отношениях была Кларина Маффеи. Верди получил через нее портрет Мандзони с надписью: «Джузеппе Верди, славе Италии, от престарелого ломбардского писателя»². В ответном письме к Маффеи, благодаря за портрет, Верди писал: «Расскажите ему, как велика моя любовь и уважение к нему; скажите, что я чту его и преклоняюсь перед ним, как только можно уважать и преклоняться перед человеком и перед высокой истинной славой нашей все еще несчастной родины» (24 мая 1867 года). Незадолго до этого Джузеппина Верди посетила восьмидесятилетнего Мандзони; Верди пишет по этому поводу: «Как я завидую моей жене, что она видела этого великого человека! И тем не менее я не знаю, хватит ли у меня смелости самому явиться к нему, когда я буду в Милане. Вы хорошо знаете, как глубоко я почитаю этого человека, который, по-моему, написал не только величайшую книгу нашей эпохи, но одну из самых великих книг, созданных человеческим умом*». И это не только книга, это утешение для человечества. Мне было 16 лет, когда я прочел ее в первый раз. С тех пор я узнал много других книг, и когда я перечитывал их в зрелом возрасте (это относится и к книгам, пользующимся наибольшей славой), то они не производили на меня того впечатления, как в молодые годы, а иногда впечатления молодых лет представлялись мне даже заблуждением. Но по отношению к этой книге мой восторг все тот же, и даже с тех пор, как я лучше узнал людей, он стал еще больше. Потому что книга эта правдива, правдива, как сама правда» (24 мая 1867 года).

Когда Верди узнал, что Мандзони хочет встретиться с ним, то, по словам Джузеппины, «этот медведь из Буссето с

* Верди имеет в виду роман Мандзони «Обрученные».

глазами, полными слез»³, краснел, бледнел, взволнованно теребил и мял шляпу. Встреча произошла летом 1868 года. Верди вскоре писал Кларине: «Что могу я сказать Вам о Мандзони? Как выразить то новое, неизъяснимо блаженное чувство, которое я испытал в присутствии этого святого, как Вы его называете. Я бы встал перед ним на колени, если бы людям можно было поклоняться» (7 июля 1868 года).

«Когда будете у Мандзони, — писал Верди Кларине Маффей несколько лет спустя, — поцелуйте ему руку и скажите ему все то, что может подсказать глубочайшее восхищение, и то, что я никогда сказать не сумею. Странно! Я, беспредельно робкий когда-то, теперь позабыл об этом, но в присутствии Мандзони я чувствую себя до того маленьким (а ведь, вообще говоря, я горд, как Люцифер), что я никогда или почти никогда не могу сказать ни слова» (17 ноября 1871 года).

Смерть Мандзони вызвала к жизни одно из лучших созданий Верди — его «Реквием». «Непосредственный импульс, — писал Верди, — вернее, необходимая потребность сердца заставляют меня сделать все, что в моих силах, чтобы почтить память этого великого мужа; сочинениями его я восхищался столько же, сколько чтил его как человека — пример патриотической доблести» (9 июня 1873 года). «Реквием» был написан к годовщине смерти Мандзони. 22 мая 1874 года он исполнялся с огромным успехом в Милане, в церкви св. Марка, под управлением автора, с участием лучших солистов (Т. Штольц, М. Вальдман, тенор Каппони и бас Маини), хора и мощного оркестра. После этого состоялись еще три концертных исполнения в помещении театра La Scala. Неделью спустя «Реквием» прозвучал в Париже, затем в Лондоне, Берлине и Вене, и всюду с неизменным успехом.

Весной 1875 года Верди в Париже дирижировал «Реквиемом» в восьми концертах и был награжден орденом Почетного легиона. «Реквием» прочно вошел в концертный мировой репертуар.

В клерикальных кругах не одобрялся «светский» характер музыки «Реквиема». Недопустимым считалось и свободное обращение композитора с текстом церковной службы.

«Реквием» Верди действительно не похож на традиционную католическую заупокойную мессу.

«В этой музыке, — говорит Дж. Ронкалья, — постоянно присутствует человек со своими страхами, экстазами, мольбами и слезами, со своими душевными подъемами и тревож-

ной тоской... Маэстро раскрывает перед нашим воображением ряд картин, столь различных по форме, с такой интенсивностью колорита, с такими врезающимися ритмами и столь проникновенными мелодиями, что картины эти приводят на память драматическую кисть Тинторетто и порой заставляют вспомнить некоторые сильнейшие страницы дантовской „Божественной Комедии“, а порой — „Страшного суда“ Микеланджело⁴.

Верди говорит привычным ему музыкальным языком в этом сочинении, порожденном глубоким чувством. Широкие пластические напевы «Реквиема» выразительны, полны горячего чувства, как и оперные мелодии Верди. Его музыкальный язык так же образно конкретен, как и язык лучших вердиевских опер. Типичные для опер Верди сопоставления различных образов и настроений, ярчайшая контрастность не менее характерны для «Реквиема». Многие из эпизодов «Реквиема» могли бы прозвучать и в операх его автора.

В красочном и эмоционально-выразительном музыкальном языке «Реквиема», как и в поздних операх Верди, та же свежесть и разнообразие тембровых и гармонических красок, порой сумрачных, густых и плотных («Dies irae», «Tuba mirum», «Rex tremendae majestatis»), порой сверкающе-ярких («Sanctus»), порой импрессионистически тонких и изысканных; таковы мерцающие гармонии в «Lux aeterna». Как и в «Аиде», оркестр в «Реквиеме» вокален, особенно в лирических эпизодах; как и в «Аиде», Верди здесь искусно применяет звучания солирующих тембров духовых инструментов.

«Реквием» воспринимается как единое художественное целое, как монументальное музыкальное произведение с доминирующей основной идеей, с ясной логикой симфонического развития. Семь самостоятельных разделов «Реквиема» скреплены путем цементирующего форму возвращения наиболее значительных эпизодов. Неоднократно возвращается центральный по значению хор «Dies irae»; порой звучат лишь его отголоски; музыка вступительного хора «Requiem aeternam» и «Dies irae» появляется вновь в заключительном разделе «Реквиема» «Liberate me», который воспринимается как синтезирующая реприза. Скрепляет форму и интонационное родство тематического материала, объединяющее разнородные образы и настроения: так, из тематических элементов хора «Dies irae», мрачнейшего и драматичнейшего из эпизодов «Реквиема», откристаллизовываются темы наиболее светлых, лирически-созерцательных его эпизодов:

118^a Allegro agitato „Dies irae“

118^b Adagio „Ingemisco“

118^a Adagio „Hostias“

118^r Andantino „Agnus Dei“

В скорбную мольбу о вечном покое вводит горестно-сосредоточенная фраза виолончелей:

119 Andante

Виолончели *pp*

Sotto voce речитируют начальные слова молитвы голоса хора. Скорбные вздохи перерастают в кротко-просветленную мелодию:

120

ppp dolosa.

rinf

Это главная тема первого раздела «Реквиема». Строго сосредоточенный скорбный хор переходит в светлый полифонический эпизод «Куге». Этот первый раздел «Реквиема» воспринимается как эпический пролог к трагедии.

Второй раздел, центральный по значению, — «Dies irae» («День гнева»). Здесь с наибольшей ясностью выявляется главная идея произведения — столкновение грозной, неумо-

лимой силы — неба и страдающего человечества (сопоставления такого рода образов характерны для творчества Верди; вспомним финальные сцены «Трубадура» и «Аиды»). В этот основной раздел «Реквиема» входит ряд хоровых и сольных эпизодов. Картины гибели вселенной, трубы, возвещающие конец мира, образ грозного, неумолимого божества — все эти эпизоды, повествующие о дне мировой катастрофы, написаны с театральной конкретностью и выпуклостью образов; они перемежаются эпизодами лирически-скорбными, повествующими о страданиях, трепете и мольбах смятенного человечества. Чрезвычайно своеобразен основной хор «Dies irae», лейттема всего раздела: мощные аккорды tutti, разрываемые паузами; и затем на фоне тревожных трелей флейты пикколо и низвергающихся потоков струнных — нисходящая хроматика унисонного хора. Образная конкретность этого эпизода, рисующего картину тьмы и смятения, да и необычная для духовной музыки — изобразительная — трактовка голосов в хоре сближают «Dies irae» со сценой грозы в «Риголетто» и со сценой бури в «Отелло».

Не уступает по силе и вырастающий из хора «Dies irae» эпизод «Tuba mirum», где Верди достигает редкой рельефности образов; в ответ на призывный трубный клич как бы вдалеке возникающие отзвуки, приближаясь, разрастаются в грозные фанфарные звучания (эффект, примененный ранее Берлиозом в его «Траурной мессе» и достигаемый путем переключки труб, находящихся в оркестре, с трубами, помещенными в отдалении, за кулисами).

С наибольшей рельефностью драматическая идея произведения выявляется в «Rex tremendae majestatis» — центральном эпизоде «Dies irae», построенном на сопоставлении и развитии двух контрастных тем:

121a Adagio maestoso „Rex tremendae majestatis“

1216 „Salva me fons pietatis“

The image shows two musical staves. The first staff is labeled '121a Adagio maestoso' and '„Rex tremendae majestatis“'. It features a series of notes on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled '1216' and '„Salva me fons pietatis“'. It features a single note on a five-line staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat.

Первая, появляющаяся в грозном унисоне хора басов и оркестра, под гул литавр, — образ неумолимого судьи; вторая, певуче-гибкая, имитационно развивающаяся тема —

мольба о помиловании (близкое по характеру сопоставление образов и в финале второго действия «Аиды»: унисонная тема жрецов, требующих смерти пленников, и прекрасная мелодия мольбы о жизни, родственная и по мелодическим очертаниям к теме «Salva me» из «Реквиема»*).

В статье, посвященной «Реквиему» Верди, Ларош писал, что в «Dies irae» с наибольшей яркостью выявились особенности дарования Верди. Верди «поражает силой, трагизмом, пафосом, мрачною, если можно так выразиться, запальчивостью манеры». «Верди именно в этих кликах ужаса и смятения почувствовал себя в своей родной стихии»⁵, — писал Ларош.

Группе образов гневных и грозных противостоят в «Реквиеме» образы лирические, созерцательно-светлые и элегические; в них с особой ясностью ощущаются стилистические связи «Реквиема» с оперным творчеством Верди. Такова завершающая раздел «Dies irae» задушевная и грустная мелодия «Lacrimosa». Когда тема в «Lacrimosa» от солирующего меццо-сопрано переходит к басу (ремарка: Come un Lamento — как жалоба), в выразительном оркестровом сопровождении — у гобоев и кларнетов — появляются секундовые интонации-вздохи, ритмически отнесенные синкопами; в разрастающемся оркестровом *lamento* вплетается и большой барабан (*piano pianissimo*), ритмически подчеркивающий эти вздохи, столь характерные для выражения страдания в операх Верди (те же интонации-вздохи и на многих страницах «Дона Карлоса», «Макбета», и в сцене карточной игры в «Травиате»):

122 *Largo* *pianissimo*

La - cry - mo - sa, la - cry - mo

La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - ia,
come un lamento

* Следует отметить, что мелодия дочери Бокканегры, призывающей к миру гунуэцев (см. пример 75), близка по характеру к этим темам мольбы.

В некоторых лирических эпизодах «Реквиема» можно обнаружить не только черты оперного стиля, но и прямое сходство с отдельными эпизодами «Аиды». Призрачно-таинственный колорит в «Offertorium» (третий раздел «Реквиема») и особенно в просветленном Adagio «Hostias» с его изысканно-хрупкими звучаниями (скрипки *divisi*) приводит на память «Ночь на берегу Нила». Тематически близка к пению жрецов в той же сцене мелодия «Hostias» (см. пример 118 в; ср. с примером 111).

К той же группе лирических образов примыкает поэтическая каватина «Ingemisco» (см. пример 118 б), близкая к ним по прозрачному оркестровому колориту, да и тематически родственная мелодии «Hostias».

Новый контраст вносит ликующий, полный света «Sanctus» (четвертый раздел «Реквиема»), написанный в сложной полифонической форме двойной фуги, исполняемой двумя хорами.

«Agnus Dei» (пятый раздел) — одна из лучших, вдохновеннейших лирических страниц «Реквиема». Верди с редким художественным тактом сумел сочетать здесь традиции старых итальянских мастеров церковной музыки с индивидуальными особенностями собственного стиля. Краткая, чрезвычайно простая мелодия (см. пример 118 г) излагается сначала без сопровождения, в октавном удвоении дуэтом женских голосов; она повторяется унисоном хора и оркестра; в дальнейшем тема варьируется, переходя в средней части в минорный лад и обрастая вариационным узором в свободной полифонии оркестровой ткани. Очарователен эпизод, когда тема, излагаемая женским дуэтом, окутывается тонким орнаментом фигураций сопровождения трех солирующих флейт.

«Agnus Dei» наряду с знаменитой арией Джильды из «Риголетто» и заключительным дуэтом из «Аиды» — один из прекраснейших в творчестве Верди примеров воплощения в простой, пластически ясной форме образа нравственной чистоты.

Оркестр «Реквиема» не уступает по богатству красок оркестру «Аиды». С живописной конкретностью написаны не только грозные пейзажи мировой катастрофы. Не менее красочны и созерцательно-светлые эпизоды. Так, в «Lux aeterna» (шестой раздел) приглушенное *tremolando* скрипок (*divisi*) на изменчивых, зыбких гармониях создает живописный эффект колеблющегося и разгорающегося вдали света:

pp
Lux ae - ter - na lu - ce - at e - se Do - mi -

The first system of the musical score for 'Lux aeterna' features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a long note on 'na' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a *pp* dynamic marking.

- ne, cum san - ctis tu - is, cum san - ctis

The second system continues the vocal line with a long note on 'ne' and a melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and moving lines, maintaining the *pp* dynamic.

tu - is iu - ae - ter - num,

The third system concludes the vocal line with a long note on 'is' and a melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and moving lines, maintaining the *pp* dynamic.

Контрастность, как уже отмечалось, — основной драматургический принцип «Реквиема»; грозную мощь театрально-выразительного хора «Dies irae» подчеркивает предшествующий созерцательно-скорбный раздел «Реквиема». Трагический внутренний конфликт заложен в основе «Dies irae». Каждый новый раздел мессы вносит новые эмоционально богатые образы. В атмосферу драмы возвращает нас после ряда лирических светлых эпизодов («Offertorium», «Sanctus», «Agnus Dei», «Lux aeterna») заключительный раздел («Liberate me»).

Проблема отношений между небом — судьбой — и человеком в «Реквиеме», так же как и в операх Верди, трактуется как трагический конфликт. Об этом говорит и «развязка»

драмы. Вновь разворачивается потрясающая картина страшного суда; вновь звучит сосредоточенный хор вступления. Но не мольбой о вечном покое заканчивает Верди произведение. «Реквием» завершает монументальная fuga «Libera me»:



В энергических очертаниях ее выразительной темы нетрудно узнать несколько измененную тему «*Rex tremendae*».

Трагически и мужественно звучит заключительная музыка «Реквиема». Смелые, выпуклые и динамичные линии фуги, ее скорбная патетика сродни вдохновенным изваяниям Микеланджело, творчество которого так любил Верди. Художник-патриот, Верди создал достойный памятник своему соотечественнику и соратнику в борьбе за независимость Италии Алессандро Мандзони.

Глава девятнадцатая

«Отелло»

После «Аиды» и «Реквиема» — двух величайших созданий Верди — в его творческой деятельности наступает длительная пауза. Произведения, созданные в эти годы, немногочисленны.

К 1879 — 1880 годам относятся две небольшие вокальные пьесы, «Pater Noster» и «Ave Maria», на тексты религиозных парафраз Данте, перед которым Верди благоговел не менее, чем перед Шекспиром. «Pater Noster» написан для вокального квартета без сопровождения. Полифоническое мастерство сочетается в этом ансамбле с богатством и смелостью гармоний. В иной манере, приближающейся к оперной арии-молитве, написана «Ave Maria», для сопрано с сопровождением струнного оркестра, — непосредственная предшественница и родная сестра предсмертной молитвы Дездемоны.

Кажется странным, что Верди, человек, полный сил, художник, достигший высшего расцвета своего гениального дарования, на целые годы отказывается от творческой работы.

Нельзя пройти и мимо того обстоятельства, что в немногочисленных сочинениях, созданных в 70-е годы после «Аиды», Верди не обращается к оперному жанру, с которым органически связан весь его творческий путь. Чем же вызвана эта длительная пауза в творчестве художника, полного сил и завоевавшего мировое признание?

Оперы Верди, насыщенные идеями и чувствами, волновавшими умы его соотечественников, всегда были живым

откликом художника на важнейшие события его времени. Этим объясняется в значительной степени исключительная творческая энергия Верди в период 40 — 50-х годов.

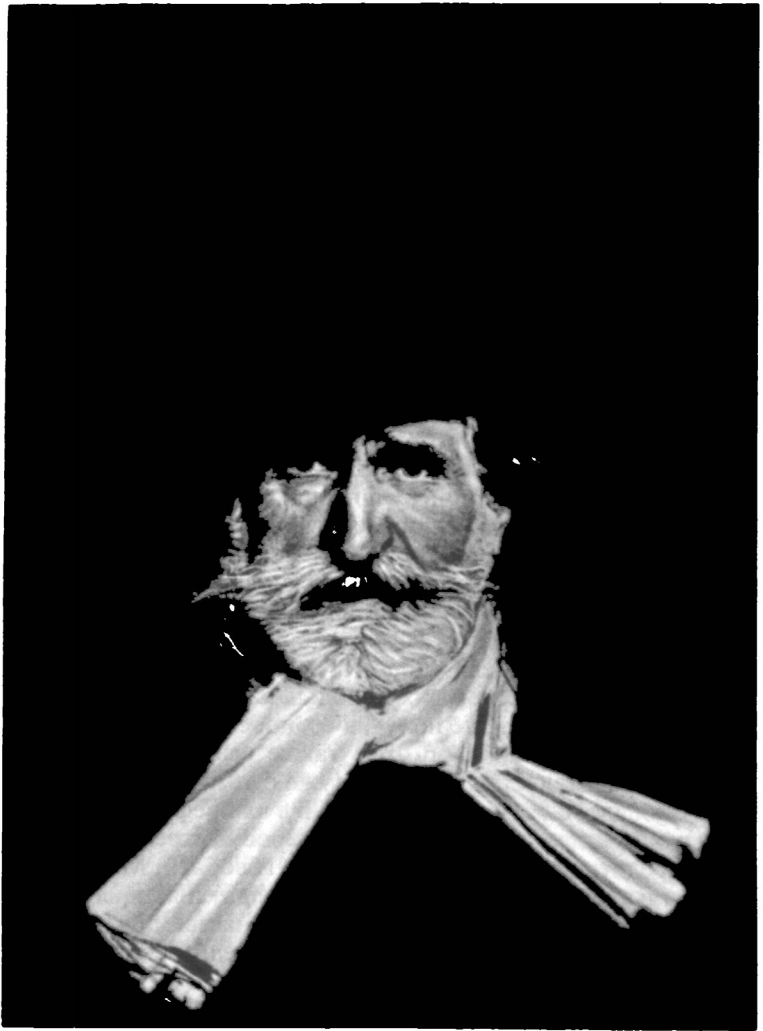
Семидесятые годы не могли дать Верди таких импульсов к творческой деятельности. С образованием Итальянского государства он, как и многие другие итальянские патриоты, оказался обманутым в своих надеждах. Характерные строки мы находим в одном из писем Верди к Кларине Маффеи, написанном после смерти Россини: «В мире угасло великое имя! Это было самое популярное имя нашей эпохи, известность самая широкая — и это была слава Италии! Когда и другого, еще живущего, не будет*, что нам останется? Наши министры и подвиги Лиссы и Кустоццы»** (20 ноября 1868). В иронии этих слов звучит горькая разочарованность. Летом того же года в письме к Пироли Верди с негодованием пишет о деятельности правительства, которое в погоне за вооружением облагает народ налогами на соль и на помол и тем еще больше ухудшает положение бедняков.

«Прежде чем принимать крайние меры, — пишет Верди, — надо обдумать хорошенько, как быть: когда вы налагаете налоги, которые невозможно платить, что получается? — Недовольство, уныние и как следствие — беспорядки»¹.

Не принесло Верди радости и завершившееся в 1870 году объединение Италии. Итальянское правительство, воспользовавшись поражением в франко-прусской войне Франции, постоянно защищавшей папские привилегии, ввело войска в Рим. Пий, лишенный светской власти, объявил себя «ватиканским узником». Но влияние католичества оставалось тем не менее весьма значительным. Перенесение столицы объединенной Италии в католический Рим вызывало у Верди опасения. «События в Риме — великие события, но они оставляют меня холодным, — писал Верди по этому поводу Кларине Маффеи, — ибо я чувствую, что они могут привести к разрухе и во внутренних и во внешних делах: я не могу поверить в возможность примирения парламента с коллегией кардиналов, свободной печати с инквизицией, гражданских законов с силлабусом. И меня пугает, что наше правительство действует на авось и надеется,

* Верди имеет в виду Мандзони.

** Речь идет о поражениях итальянской армии в австро-прусской войне (1866), в которой принимала участие и Италия как союзница Пруссии.



Джузеппе Верди
С портрета Дж. Больдини 1886 года

что все само собой со временем уладится. Если мы получим завтра хитрого, ловкого и коварного папу, каких Рим имел не однажды, он нас погубит» (30 сентября 1870 года).

Хотя в декабре 1874 года Верди стал сенатором, тем не менее он отстраняется от участия в государственной деятельности. «...Хотел я поехать в Рим, — пишет он Кларине Маффеи, — но тогда мне пришлось бы иногда бывать в сенате. Нет! Я не люблю бывать там» (24 декабря 1876 года).

Горечь и негодование звучат и в письме к Пироли, написанном в первых месяцах 1878 года.

«Нищета велика; это серьезное дело и может стать наиболее серьезнейшим, поставив под угрозу общественную безопасность. Речь идет о голоде!!! В больших городах, даже в самых богатых, таких, как Генуя, Милан и т. п., торговля заметно ослабела; банкротства чрезвычайно часты, и отсюда — недостаток работы. В наших маленьких городах, в Парме, Пьяченце, Кремоне, у предпринимателей нет денег, а у кого и есть немного, придерживают их в карманах, ибо опасаются будущего. И чрезмерное обременение налогами делает работу более тяжелой, производятся лишь самые необходимые работы, поденщиков не нанимают. Запасы истощаются, народное благосостояние падает.

Если бы вы видели, дорогой мой Пироли, некоторых наших бедняков и среди них молодых сильных людей, которые просят работы и, не получив ее, просят, как милостыни, кусок сухого хлеба! И об этом также следовало бы знать нашему правительству, не говоря уже о том, что в окрестностях Цибелло, Сораньи, Буссето и других префекты затребовали подкрепления конных карабинеров и стрелков, чтобы предупредить демонстрации. Бедняки говорят: „Мы просим работы и хлеба, а они посылают нам солдат и кандалы“»².

Верди неоднократно с горечью признается друзьям, что не видит достойных и идейных людей среди руководителей страны — толпы «деляг, населяющих Монтечitorio» (2 февраля 1886 года). «Конечно, конечно, зло велико по всей Европе, — пишет он Фердинанду Гиллеру, — но у нас еще хуже, чем везде. Вы правы: все хотят быть президентами и министрами, а о родине пусть заботятся кто хочет» (14 апреля 1879 года). А через два года в письме к Арривабене: «Я не говорю тебе, вернее, не отвечаю тебе ничего по поводу выборной реформы, по поводу сената, по поводу палаты и т. д. Это все вещи, от которых бросает в дрожь!.. Что касается меня, то я больше не надеюсь ни на что — и

даже на нашу звезду!.. Чего ждать? Давайте вооружаться, кричат наши хвастуны. Да чего там! Устоим ли мы даже против одной Франции? А против Германии?! А против Англии? А против Австрии?..» (8 декабря 1881 года).

Политическая реакция, усилившаяся в стране после ее окончательного объединения, захватнические тенденции итальянских правителей, возрастающее обнищание народа — все это глубоко удручало композитора-патриота. Еще в начале 60-х годов Верди писал к Арривабене: «Сейчас мне действительно нужно было бы подышать лучшим воздухом, но я должен оставаться здесь, ибо дьявол вбил мне в голову прошлым летом затеять некоторые работы по улучшению моего домишки, и эти работы продолжаются и сейчас, потому что у меня не поднялась рука рассчитать рабочих» (9 января 1861 года). Удрученный растущей в стране безработицей, Верди со свойственной ему энергией пытается бороться с ней хотя бы в пределах селений, расположенных невдалеке от Сант-Агаты.

Верди не жалеет средств, чтобы улучшить быт окрестных крестьян, помочь талантливой бедной молодежи получить образование. Верди убежден в том, что для благосостояния страны и, в частности, для поднятия низкого уровня жизни итальянских крестьян необходимо внедрение новых, передовых методов сельского хозяйства.

«Поскольку Вы заговорили со мной о земледелии, в котором я являюсь простым дилетантом, — отвечает Верди писателю Ф. Резаско, — скажу, что хотел бы, чтобы эта благодарнейшая наука была бы более распространена среди нас. Какой источник богатства для нашей родины!» (21 октября 1891 года). Верди изучает сельскохозяйственную литературу, посещает сельскохозяйственные выставки, инструктирует окрестных крестьян, осушает болота, роет каналы. Не всегда его усилия увенчиваются успехом. «Артезианский колодезь? О, это торжественное фиаско, — пишет Верди Кларине Маффен, — на глубине 120 метров попадались все время зыбучие пески и корни деревьев: это оказалось убыточным делом, но у меня в этом году таких дел было несколько и среди них и более серьезные.

Вы хотите знать и о нынешнем урожае? Он был очень плохим, примерно в половину того, что должно было быть. Крестьяне всегда упрямы, и кто знает, как долго они еще будут такими: это будет, во всяком случае, до тех пор, пока им не дадут образования и не улучшат их материального положения» (14 октября 1876 года).

Политическая реакция в стране создала неблагоприятную обстановку для развития литературы и искусства. Героические идеалы эпохи освободительной борьбы отошли в прошлое.

«Вы говорите о воспитании прежней молодежи, — пишет Верди одному из своих друзей. — „Какая разница!“ — восклицаете Вы. Это правда. Это истинная правда! Но ведь надо согласиться с тем, что в те времена великая, бескорыстная, самоотверженная идея господствовала над всем и всеми. Теперешняя же молодежь нашла все готовым!.. Для чего же ей вспоминать и признавать героизм бедных умерших и восхищаться ими и подражать им...» (11 октября 1883 года).

В художественных кругах получал распространение лозунг «искусство для искусства», иначе говоря — отказ от идейности искусства, которой требовали итальянские романтики. Идейность искусства Рисорджименто, с его демократизмом, с его ориентацией на широкие массы, расценивалась как отказ от высоких задач искусства, свободного от идейно-эмоционального подтекста. Скепсис, пессимизм, разочарованность проникали в лирику итальянских поэтов.

В музыкальных кругах распространялось пренебрежительное отношение к классическому наследию итальянской оперы. В поисках новых творческих идеалов молодежь устремлялась за пределы своей страны. Особенно широко распространилось увлечение немецкой музыкой и прежде всего Вагнером.

В опере, переживавшей в 70 — 80-х годах период исканий и борьбы направлений, музыкальные силы группировались в основном вокруг двух полюсов. Этими полюсами были имена Верди и Вагнера.

Влияние Вагнера в Италии было настолько сильно, что его не избежали наиболее талантливые из молодых итальянских композиторов; среди них — А. Бойто, Дж. Пуччини* в своих ранних операх и чрезвычайно талантливый, но рано умерший Альфредо Каталани.

Увлечение немецкой музыкой вызвало особый интерес к гармонии, полифонии, оркестру. Но увлечение это имело и свои отрицательные стороны. Ориентируясь в основном на Вагнера и на немецкий симфонизм, молодые композиторы с

* Примечательно, что и Бойто, и Пуччини, в начале творческой деятельности испытавшие влияние Вагнера, стали в дальнейшем убежденными сторонниками творчества Верди.

пренебрежением относились к классическому наследию итальянской оперы. Некритически подражая Вагнеру и отменяя национальные традиции, они нередко создавали музыку, лишенную национальной характерности. Основа итальянской оперной музыки — вокальная мелодия вытеснялась господством оркестра.

С величайшей тревогой наблюдал Верди общественную и музыкальную жизнь страны. Новые эстетические веяния вызывали в нем глубокий протест. Так, в одном из писем к Арривабене Верди пишет с возмущением: «Я получил брошюру „Ars nova“, которую ты прислал мне... На последней странице я прочел следующую фразу: „Если ты считаешь, что музыка является выражением чувств любви, скорби и т. п. и т. п. — оставь ее... она ничто для тебя!!!“ А почему бы мне не считать, что музыка является выражением чувств любви, скорби и т. п. и т. п.?? ...Знаю только, что если родится среди нас человек, о котором говорит „Ars nova“, то он, отказавшись от многих вещей из прошлого, отбросит с презрением самонадеянные утопии современности, заменившие ошибками и условностями новыми — ошибки и условности старые, утопии, скрывшие под причудливым нарядом ничтожество и пустоту мысли» (2 мая 1885 года. Разрядка моя. — Л. С.).

«Это слепцы, играющие в городки, — говорит Верди в другом письме. — Куда попадет палка, туда и ладно. Они не знают ни куда идут, ни чего хотят» (6 марта 1868 года).

Верди считал, что итальянская музыка переживает опасный кризис; он по-прежнему был твердо убежден, что для возрождения итальянского национального искусства, для расцвета итальянской оперы необходимо тщательное изучение и широкая пропаганда вокальной музыки старых итальянских мастеров и итальянской классической оперы, вытесняемых из исполнительской практики зарубежной инструментальной музыкой.

«Мы все — композиторы, критики, публика — сделали все возможное, чтобы отказаться от нашей национальности в музыке. Теперь мы у цели: еще один шаг, и мы будем германизованы и в этом, как и во многом другом. Подлинное утешение видеть, как везде основывают общества квартетные, общества оркестровые и потом еще квартеты и оркестры, и еще оркестры и квартеты! Все это для того, чтобы воспитать публику в идеях Великого Искусства, как говорит Филиппи... А если бы мы в Италии вместо

всего этого основали квартет вокальный для того, чтобы исполнять Палестрину и его современников, Марчелло и др., это не было бы Великим Искусством? И это было бы искусством подлинно итальянским (...), тогда как то, другое, — нет!» (30 марта 1879 года).

Верди неоднократно обращал внимание правительства на плачевное состояние итальянских оперных театров, которые по-прежнему не имели дотации от государства и часто вынуждены были закрываться из-за дефицита. «Жаль, жаль, — писал Верди в 1869 году сенатору Пироли, — что правительство так безжалостно отказывает в помощи этому искусству и этому театру, который имеет еще столько достоинств. Вы спросите: почему же театр не может сам содержать себя без помощи государства? Увы, это невозможно. La Scala никогда не посещался так усердно, как в этом году (...) и им придется закрыться из-за дефицита до окончания сезона. Жаль, жаль!» (1 марта 1869 года). С таким же призывом к правительству Верди обращался в своем письме к Пироли в 1883 году: «Наша музыка не похожа на немецкую. Их симфонии живут в залах, их камерная музыка может жить дома. Наша музыка, говорю я, живет в основном в театре. А театры не могут более существовать без государственной субсидии. Нельзя отрицать факт, что они все вынуждены закрываться, и надо считать исключением, если какой-нибудь из них все еще влачит жалкое существование. Даже La Scala, сама La Scala, вероятно, закроется в будущем году» (2 февраля 1883 года).

«Дела в театрах обстоят сейчас настолько плохо, что совершенно незачем писать оперы, — пишет Верди в том же году Арривабене. — ...Правительство не дает субсидий, актив бюджета театра не выдерживает критики: отсюда разорение и смерть» (15 марта 1883 года).

Живя по-прежнему летом в Сант-Агате, а на зимние месяцы переезжая в Геную, Верди, казалось, целиком был поглощен интересами деревенской жизни. Загоревший под южным солнцем, он больше походил на ломбардского крестьянина, чем на прославленного деятеля искусства.

«Как вы знаете, я действительно не занимаюсь музыкой, и после Кёльна* я не делал ничего другого, как только

* В мае 1877 года Верди принимал участие в Кёльнском фестивале, где с огромным успехом исполнялся под управлением автора «Реквием» и струнный квартет. Там он встретился и сблизился с Ф. Гиллером. На обратном пути Верди посетил Голландию, Бельгию и отдыхал в Париже.

занимался ремеслом каменщика» (2 ноября 1877 года). «Ты говоришь мне о музыке, но, честное слово, мне кажется, что я почти забыл ее» (30 марта 1879 года). «Я занимаюсь работой крестьянина, каменщика, плотника, а если приходится, даже чернорабочего» (14 сентября 1880 года). Так отвечал Верди своим друзьям, решительно отклоняя все просьбы взяться за новую оперу, которой от него с нетерпением ждали. Ибо драматическая сила «Аиды» и «Реквиема» служила неопровержимым доказательством, что Верди вступил в пору мощного расцвета своего дарования. Друзья не могли примириться с его молчанием. «Тяжело видеть человека, как Верди, — писал Джулио Рикорди, — которому на вид нельзя дать и шестидесяти лет, который никогда не страдает головными болями, ест как юноша, три или четыре часа подряд работает в поле на самом солнцепеке, покрыв голову лишь соломенной шляпой, и который упорно отказывается написать хотя бы еще одну ноту!» (1880 год)³.

Однако молчание Верди отнюдь не означало намерений отойти от творческой жизни. Верди не мог не понимать всей ответственности своего нового выступления в создавшейся обстановке. Годы его молчания были не только годами раздумий над путями оперного искусства, это были годы подготовки к новому решающему творческому шагу.

Летом 1879 года Верди приехал на несколько дней в Милан, чтобы участвовать в концерте в пользу пострадавших от наводнения, причинившего большие беды весной этого года в Северной Италии.

В концерте, устроенном в стенах театра La Scala 30 июня, под управлением Верди исполнялся его «Реквием». После концерта, который прошел с огромным успехом, в честь Верди под окнами отеля оркестранты La Scala дали концерт, которым дирижировал Франко Фаччо. Исполнили ряд оперных увертюр Верди начиная с «Набукко». Верди был тронут до слез. В толпе среди оркестрантов находился Арриго Бойто.

Даровитый музыкант и не менее талантливый поэт — лучший в Италии либреттист, Бойто принадлежал к передовым кругам молодых итальянцев; он добровольцем участвовал в тирольской экспедиции Гарибальди. Имя Бойто было знакомо Верди с начала 60-х годов, когда на текст двадцатилетнего поэта он написал кантату для Всемирной Лондонской выставки.

Признанный к этому времени композитор, завоевавший известность своей оперой «Мефистофель» (1868), Бойто испытывал сильнейшее желание написать для Верди оперное либретто. Однако без поддержки друзей вряд ли Бойто удалось бы вступить в творческое содружество с Верди, у которого были основания не питать к нему особой симпатии.

Напомним, что Бойто вошел в музыкальную жизнь в качестве одного из герольдов группы молодежи, именовавшей себя представителями «нового искусства», так называемой Новой итальянской школы, отменявшей традиции итальянской классической оперы. Пренебрежительно относясь к итальянской опере, Бойто не делал исключения и для Верди; он позволял себе резкие выпады в печати, затрагивавшие в известной мере и творчество Верди. Достаточно вспомнить его тост в честь оперы Фаччо «Фламандские изгнанники». К концу 70-х годов взгляды Бойто коренным образом изменились. «Аида» и «Реквием» доказали ему жизненность драматического искусства их автора. Из противника он стал горячим почитателем его могучего дарования. Найти доступ к Верди ему помогли друзья композитора: Кларина Маффеи, его близкий друг Франко Фаччо и Джулио Рикорди. На другой день после концерта Верди проводил вечер в обществе Рикорди и Фаччо. За столом шла беседа о шекспировской тематике в опере, о трудностях ее воплощения. Друзья воспользовались случаем упомянуть о Бойто как о лучшем современном либреттисте. Фаччо не замедлил привести к Верди Бойто. А через три дня Бойто принес композитору набросок сценария «Отелло».

Шекспировские сюжеты в довердиевской итальянской опере не находили еще достойного воплощения. «Отелло» Россини, многие годы не сходивший со сцены, несмотря на замечательную музыку, был, по существу, далек от Шекспира. Показательно, что в 20-х годах в угоду вкусам публики, не привыкшей к трагическим развязкам на оперной сцене, Россини переделал конец в своей опере: в этом варианте Отелло мирился с Дездемоной, и опера заканчивалась веселым дуэтом счастливых супругов. На сюжет «Виндзорских проказниц» написал удачную комическую оперу О. Николаи. Но едва ли следует искать в этой опере шекспировские характеры. Несколько опер было написано итальянскими композиторами и на сюжет «Ромео и Джульетты»; однако и здесь драма Шекспира стала лишь поводом для создания серии прекрасных мелодий и отдельных превосходных лирических сцен. Появившиеся в конце 60-х годов шекспиров-

ские оперы французских композиторов — «Ромео и Джульетта» Гуно и «Гамлет» Тома — отнюдь не стали завоеванием на пути воплощения шекспировской темы в музыке. Либретто «Гамлета», составленное Жюлем Барбье, Верди считал особенно неудачным. «Невозможно сделать хуже. Бедный Шекспир! Как тебя препарировали!» (12 марта 1868 года).

К шекспировским темам Верди обращался на протяжении всей жизни, и наиболее смелые новаторские его произведения написаны именно на сюжеты Шекспира. Самым смелым творческим дерзанием Верди в 40-е годы был «Макбет», к которому Верди вновь вернулся в 60-е годы. В течение многих лет Верди работал над оперой «Король Лир», которую сам считал произведением необычным и сложным. К сожалению, эта опера осталась незаконченной. Как известно, композитора привлекал и сюжет «Гамлета», но он отказался от него, так как считал его чрезвычайно трудным для оперного воплощения. Воздействие шекспировской драматургии ясно сказалось и на многих операх Верди, написанных не на сюжеты Шекспира. Шекспировски многогранен, как уже говорилось, образ Риголетто; Шекспир помог Верди создать и лучшие страницы «Симона Бокканегры»; поистине шекспировской глубины и силы достиг Верди во многих эпизодах «Дона Карлоса» и «Аиды».

У Шекспира учился Верди созданию подлинно реалистических художественных образов. Вдумываясь в драматургию Шекспира, Верди особенно ясно понял, что важнейшая задача искусства — не простое подражание жизни, а реалистическое обобщение типического и воплощение в искусстве положительных жизнеутверждающих идеалов.

«Списывать с действительности, может быть, очень хорошо, но выдумывать действительность лучше, много лучше... Могло случиться, что он [Шекспир] встречался с каким-нибудь Фальстафом, но трудно себе представить, что он видел воочию такого негодяя, как Яго, и, конечно, никогда и еще раз никогда он не встречал таких ангелов, как Имогена, Дездемона... А между тем они так правдоподобны! Списывать с действительности вещь хорошая, но это фотография, не живопись» (20 октября 1876 года).

Неизменно тяготея к Шекспиру, Верди в то же время понимал, как трудно найти подходящего либреттиста для воплощения шекспировской темы (позади был длительный опыт работы с Сомма над «Королем Лиром»).

Сценарий Бойто вызвал у Верди большой интерес. Тем не

менее он не сразу согласился писать оперу. Но несмотря на то, что Верди не обнадеживал его никакими обещаниями, Бойто продолжал работать над «Отелло». 18 ноября 1879 года он закончил первый вариант либретто, привез его в Сант-Агату. Либретто настолько понравилось Верди, что упорство его было сломлено, хотя он долгое время не признавался в этом своим друзьям. Но о том, что «Отелло» завладел мыслями композитора, свидетельствуют его письма к Морелли. Начиная с января 1880 года основное содержание этих писем композитора к художнику — просьба сделать портретные наброски героев шекспировской трагедии, эскизы ее узловых ситуаций. Начался длительный период сочинения оперы. Но прежде чем отдаться работе над «Отелло», Верди ставит «Аиду» в театре Grand Opéra, где она исполняется 22 марта 1880 года под управлением автора.

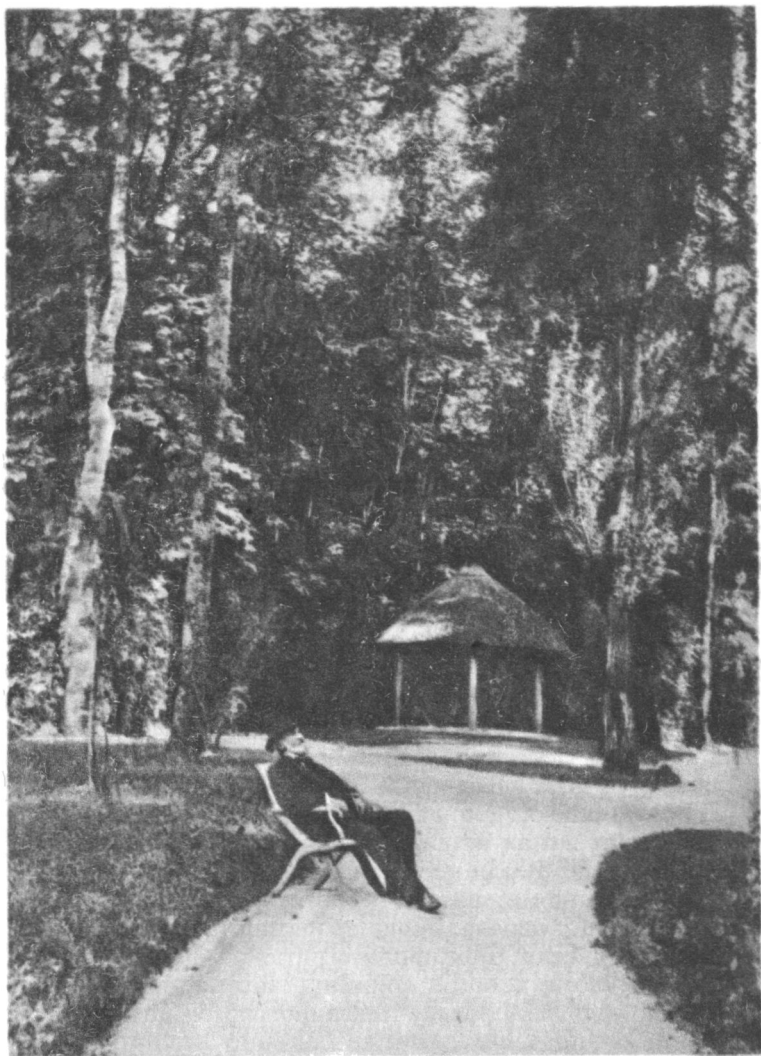
А через месяц (18 апреля), «полумертвый от усталости», он уже в Милане дирижирует в концерте хорового общества, в стенах La Scala, своими сочинениями на тексты Данте: «Pater Noster» и «Ave Maria».

В том же году Верди возвращается к «Симону Бокканегре», доверив переработку текста для новой редакции оперы Бойто. 25 марта 1881 года «Бокканегра» с огромным успехом исполняется под управлением Ф. Фаччо в театре La Scala, а осенью (25 октября) в вестибюле того же театра состоялось торжественное открытие статуи Верди.

Работа над «Отелло» заняла около шести лет (1881 — 1886). Только на несколько месяцев, в начале 1883 года, она была прервана пересмотром партитуры «Дона Карлоса» и работой с Гисланцони над новой, четырехактной редакцией этой оперы, которая с успехом исполнялась в Милане под управлением того же Фаччо 10 января 1884 года.

Всегда с большим вниманием относившийся к драматургии оперы, к разработке фабулы, Верди на этот раз подошел к работе над либретто с особым чувством ответственности. Он хорошо понимал, что шекспировская трагедия не может быть механически перенесена на оперную сцену; вместе с тем он хотел проявить максимальную бережность к замыслу драматурга. Руководящую роль в разработке либретто Верди, как всегда, оставил за собой. Бойто послушно выполнял все требования композитора, по многу раз переделывал в соответствии с его указаниями план и либретто оперы.

Верди добивался предельной лаконичности и ясности в построении и изложении либретто: он хотел, чтобы сказано



Верди в саду Сент-Агаты

было все, что необходимо сказать, и для каждого поступка была найдена мотивировка. И лишь тогда, когда либретто после упорной и длительной, затянувшейся на целые годы, совместной работы поэта и композитора, вполне удовлетворило Верди, он начал писать музыку «Отелло».

Изменения, внесенные Верди и Бойто в сюжет шекспировской трагедии, значительны. В оперу не вошло первое действие драмы; в связи с этим отпали эпизоды, связанные с похищением Дездемоны; отпала театрально-эффективная сцена в сенате, изъят ряд побочных персонажей. Ход событий ускорен; многое изложено более сжато; так, сцена приема венецианского посла (третье действие оперы) объединена с другими событиями того же действия, развивающимися в драме последовательно (всю эту сцену перепланировал сам Верди); в опере нет знаменитого монолога Отелло над убитой им Дездемоной; в то же время удачно введены некоторые сцены, отсутствующие в драме, но в опере необходимые для большей определенности и полноты выявления характеров действующих лиц (сцена у костра и любовный дуэт в первом действии; хор женщин, восхваляющих Дездемону, во втором действии).

В лаконичном, со стремительно развивающимися событиями либретто «Отелло» действие подчинено основной задаче, которую поставил перед собой Верди: многостороннему, правдивому раскрытию образов основных героев шекспировской трагедии — Отелло, Яго и Дездемоны; раскрытию трагического конфликта в сознании Отелло, теряющего веру в свой идеал.

Примечательно, что даже во внешнем облике героев оперы Верди желал остаться верным замыслу Шекспира. Набрасывая для Верди портретные зарисовки действующих лиц, Морелли намеревался изобразить Отелло в костюме венецианского генерала. Верди возражал против этого. Он говорил, что, если Шекспир превратил Джакомо Моро в мавра, Отелло и в опере должен остаться мавром. Этой верностью внешнему облику шекспировского Отелло Верди, по-видимому, подчеркивал также и разницу между образами героев новеллы Чинтио* и трагедии Шекспира.

* В основу сюжета драмы Шекспира положена итальянская новелла Дж. Чинтио «Венецианский мавр». Герой новеллы — венецианский генерал, который, поверив клевете своего офицера, убил невинную жену Дездемону. Можно предполагать, что прототипом героя Чинтио был не мавр, а знатный венецианец из семьи Otello del Moro (по-итальянски мавр — того).

Ревнивый и мстительный герой новеллы Чинтио под пером Шекспира превращается в человека великой души.

Отелло — бесстрашный герой, завоевавший народную любовь правитель, пламенно любящий человек. Это цельная, глубокая и богато одаренная натура. Ложь — величайшее зло в его глазах — должна понести кару. Сомнение для него — жестокая пытка, а утрата веры в моральное совершенство Дездемоны приводит его к гибели.

«Отелло от природы не ревнив, напротив, он доверчив», — заметил Пушкин. Это на первый взгляд парадоксальное утверждение дает верный ключ к пониманию душевного склада героя шекспировской трагедии. Развивая мысль, высказанную Пушкиным в столь лаконичной форме, Достоевский пишет: «У Отелло просто разможжена душа и помутилось все мировоззрение его, потому что погиб его идеал. Но Отелло не станет прятаться, шпионить, подглядывать: он доверчив. Напротив, его надо было наводить, наталкивать, разжигать чрезвычайными усилиями, чтобы он только догадался об измене. Не таков истинный ревнивец»⁴. Та же мысль вложена самим Шекспиром в заключительный монолог Отелло, в котором великий драматург как бы подводит итог трагедии, приведший его героя к катастрофе:

Вы скажете, что этот человек
Любил без меры и благоразумья,
Был не легко ревнив, но в буре чувств
Впал в бешенство. Что был он как дикарь,
Который поднял собственной рукою
И выбросил жемчужину, ценней,
Чем край его. Что в жизни слез не ведав,
Он льет их, как целебную смолу
Роняют аравийские деревья.

*(Шекспир. «Отелло»,
действие пятое)*

«Великое произведение Шекспира — не трагедия ревности, но прежде всего — трагедия обманутого доверия, — пишет М. Морозов. — Причина — не в природе Отелло, а в воздействии на него Яго, которому удалось убедить в виновности Дездемоны умного, но доверчивого Отелло. Если бы Отелло был ревнив от природы, то достаточно было бы мелкого подлеца, как у Чинтио, и не нужно было бы умного и сильного Яго, которому лишь в результате крайнего упорства и тонкого расчета, игры на слабой струне Отелло — на его доверчивости — удастся омрачить сознание благородного мавра»⁵. Именно как трагедию обманутого доверия раскрыл и композитор в

своей музыкальной драме душевную трагедию Отелло.

В трактовке образа Яго Верди, быть может, несколько отходит от шекспировского прототипа. Демонический скепсис Яго порой придает ему романтически-мефистофельские черты. Вначале Верди даже собирался назвать свою оперу по имени человеконенавистника Яго, в котором он одно время видел главного героя трагедии, злую, разрушительную силу. Возможно, здесь сказалось влияние «сатанической» романтики «Мефистофеля» Арриго Бойто. Однако реалистические тенденции победили. Хотя Верди видит в Яго злую силу, движущую трагедию, но главным действующим лицом для него остается Отелло, который «любит, ревнует, убивает и сам кончает самоубийством»⁶.

Мефистофельская окраска облика Яго в опере Верди не лишает его конкретных человеческих черт, которыми наделен шекспировский герой. Злобный интриган Яго не останавливается ни перед чем. Он проникателен, жесток и умен; он действует с холодным расчетом; именно это дает ему власть над людьми. Шекспировский Яго — сильный и опасный враг, а не мелкий подлец, как в новелле Чинтио. Яго умеет надевать личину дружелюбия. Его называют «добрым, честным Яго». Насколько конкретно представлял себе Верди Яго, можно судить по письмам к Морелли.

«Яго с физиономией честного человека! Ты попал в цель! (...) Мне кажется, что я вижу его, этого прелата, этого Яго с физиономией праведника! Итак, за дело, живо четыре штриха, и присылай мне эту картину нацарапанной пером. Живо, живо... быстро, быстро... по вдохновению... как придется... не пиши для художников... пиши для музыканта! ...Яго — это Шекспир, это человечество... то есть одна часть человечества — порочная» (7 февраля 1880 года).

«Что касается Яго, — пишет в другом письме Верди, — ты бы хотел изобразить его маленьким, как ты говоришь, довольно тщедушного сложения, если я верно понял, одним из тех хитрых малых, которые злобны как клинок. (...) Если же я был бы артистом и должен был исполнить роль Яго, то я предпочел бы худую высокую фигуру с тонкими губами, маленькими близко сидящими у носа глазами, как у обезьяны, высоким покатым лбом и отчетливо развитым затылком. Его манера держать себя несколько рассеянная, небрежная, равнодушная, скептическая, насмешливая. Хорошее и дурное он говорит обычно с одинаковой легкостью, с видом человека, думающего совершенно о другом. (...) Такой человек может всех обмануть, если хотите, даже

собственную жену. Маленький же, злобный человек лишь вызовет у всякого подозрение и никого не обманет» (24 сентября 1881 года).

Страницы музыки, принадлежащей Дездемоне, проникнуты светом и особым неповторимым обаянием. Нимбом мученичества озарен прекрасный образ любящей и всепрощающей жены Отелло, с ее душевной ясностью, кротостью, с ее благородством и милосердием.

Борьба злой силы, олицетворенной в образе Яго, и светлого начала, воплощенного в благородных обликах Отелло и Дездемоны, трагедия Отелло, теряющего веру в свой идеал, — таково основное содержание оперы Верди.

«Отелло» — высшее достижение Верди, подлинно реалистическая музыкальная драма. «В „Отелло“, — пишет И. И. Соллертинский, — исчезают последние следы мелодрамы, риторики, декламации, драматической раздробленности. Действие неуклонно движется к трагической катастрофе. Сцены бури, все монологи Отелло (во втором — третьем актах), весь четвертый акт — все это в самом точном смысле достойно Шекспира и по потрясающему музыкальному реализму действительно близко ему»⁷.

Воплощение в музыке больших страстей, умение создавать захватывающие драматические ситуации, выразительность тонко фиксирующего психологические нюансы оркестра, красота смелых гармоний, скульптурная ясность мелодики — нигде эти лучшие свойства искусства Верди не проявились с такой силой, как в «Отелло». И лишь в «Отелло» Верди сумел с полной убедительностью все элементы музыкальной речи подчинить драматургическому замыслу, включить в развитие главнейших сюжетных линий.

Одно из основных свойств музыкальной драматургии «Отелло» — интонационная цельность. Это единство иного рода, чем вагнеровская система лейтмотивов, на которых строится вся музыкальная ткань оперы. Применение лейтмотивов в «Отелло» в принципе не отличается от использования их в более ранних операх Верди («Луиза Миллер», «Травиата», «Дон Карлос»).

Лейтмотивы в «Отелло» возникают, большей частью постепенно откristаллизовываясь путем тематического развития: полностью они звучат редко, лишь в некоторых, особо важных по драматургическому значению эпизодах.

Замечательного интонационного единства при богатстве музыкальных образов достигает Верди в сцене бури, служащей как бы прологом к опере (увертюры в «Отелло» нет).

Великолепная звукопись оркестра, с мастерской индивидуализацией тембров, с ярчайшими динамическими контрастами, передающая картину бури, отнюдь не ограничена значением музыкального пейзажа; как и сцена грозы в «Риголетто», она вводит в драму и дает первые краткие, но чрезвычайно выразительные характеристики Яго и Отелло. Жители Кипра следят за борьбой корабля Отелло с бушующим морем. Волнение и страх чувствуются в унисонных репликах мужского хора:

Allegro agitato
125

Fen - de l'e - tra un tor - vo e sia - eo spir - to dí ver - tí - gí - no,
Рас - се - ка - ет твердых у - ра - га - на сле - пой и а - рест - ний,

Тут же звучит злобное предсказание Яго, сулящего гибель Отелло. Эта фраза интонационно связана с репликами мужского хора, но заостренность мелодических контуров и угловатость ритма придают ей зловещий характер:

Allegro agitato
126

L'al - vo fre - ne - tí - eo del mar sía la sua tom - ba!
Пу - чи - на мрач - на - я в - му мо - га - лой бу - дет!

Как бы в ответ на слова Яго раздаются радостные возгласы хора: «Спасен он». Народ приветствует Отелло — победителя и нового правителя Кипра. Первая фраза появляющегося на берегу Отелло, с ее маршевым ритмом, смелыми, широкими мелодическими линиями и твердой ладовой определенностью, — великолепная характеристика героя; она ярко контрастирует с мрачно-взволнованной картиной бури и в то же время интонационно вырастает из предшествующей музыки:

127

F. sul - ta - te. L'or - go - glió mi - sul - ma - no se - pol - toe'ra mar!
Во - се - ли - тесь! Вся гордость му - суль - ман на дно мор - скои!

В «Отелло» Верди решительно отказывается от деления оперы на номера. Непрерывное развитие в музыке соответствует развитию драмы. Из этого не следует, что ариозно-песенные эпизоды в «Отелло» отсутствуют. Когда по ходу действия это драматически оправдано, появляются и куплетная песня и ансамбль. Но Верди органически включает их в сценическое действие. Прекрасный пример такого вращающегося песни в драматургию оперы — застольная песня Яго с хором. В разгар празднества в честь победы Отелло над турками — веселое сборище в таверне. Застольная песня — узловым момент сцены; она имеет значение драматургического толчка, дающего направление всему ходу событий.

Подливая вино легко хмелеющему Кассио и разжигая исподтишка ревность к воображаемому сопернику у Родриго, любящего Дездемону, но отвергнутого ею, Яго провоцирует между ними ссору. Он вовлекает в нее и Монтано, искусно толкая действие к катастрофической развязке. Резкие динамические акценты, неожиданные угловатые повороты мелодии, острые синкопированные ритмы, обрисовывая облик Яго, подчеркивают вместе с тем гротескно-разгульный характер застольной песни:

128a *Allegro con brio*

128b

I - naf - sia l' u - go - la! trin - oa tra - oan na
 На - пол - вен ку - бок мой ви - ном ян - тар - ным

Пьяные возгласы, взрывы смеха прерывают песню. С каждым новым куплетом нарастают разгул и опьянение. Хохот, захлебывающиеся голоса (песня теряет стройность очертаний — стретто перебивающих друг друга голосов Яго и Кассио).

В этой атмосфере возникает ссора. Опьяневший Кассио ранит Монтано.

Застольная песня — первое звено в цепи злодеяний Яго. Его соперник Кассио скомпрометирован; за свой поступок он лишается военного чина; вместо него Яго станет заместителем Отелло. Следующая задача — погубить самого Отелло и сделаться наместником Кипра. Застольная песня имеет большое значение в драматургии оперы. Это одна из наиболее впечатляющих зарисовок облика Яго. Отзвуки застольной песни часто сопровождают его. Порой они звучат и в отсутствие Яго. Они нередко слышны, когда происходящие на сцене события имеют связь с его коварными намерениями и поступками.

В первом акте дана экспозиция главных действующих лиц. Образ Отелло, героический в сцене бури, обогащается новыми чертами в заключительном дуэте, раскрывающем во всем богатстве оттенков любовь Отелло и Дездемоны. Эта сцена отсутствует у Шекспира, но содержание ее заимствовано из первого действия трагедии (монолог Отелло, защищающего перед дожем чувство, соединяющее его с Дездемоной).

Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним.

*(«Отелло»,
действие первое)*

Эта поэма великой любви с гениальной правдивостью воплощена в музыке Верди.

Природа отдыхает после бури. Ненастный вечер сменяет светлая, сияющая звездами ночь. Картину постепенного прояснения ночного неба со зрительной ясностью передает вводящий в дуэт эпизод: оркестровая звучность постепенно разрежается и светлеет, остается лишь задумчивое соло засурдиненной виолончели, из которого вырастают вздохи (квартет виолончелей в высоком регистре), предвещающие экстатически страстную тему любви. Во власти очарования светлой ночи Отелло и Дездемона отдаются воспоминаниям.

Здесь убеждает все: и ночной пейзаж отдыхающей после бури природы, и на фоне этой сияющей ночи взволнованный диалог, в котором так правдивы смены возвышенной патетики, утонченной лирики и страстных порывов.

Пример замечательного слияния пения с оркестром, мелодической декламации и тонко найденных «психологических» гармоний — идиллически светлая фраза Дездемоны:

129 *Allegro sostenuto* *come una voce lontana*

Oh! so me è dol-ce il mor-to-ra-re in - sìe - me: te ne ram -
 Как слад-ко, друг мой, вы-звать с то - бо - ю во-спо-ми -

- мен - si!
 - на - нза!

ppp *rall. morendo*

Дуэт Отелло и Дездемоны имеет идеально стройную форму, определяющуюся не традиционной схемой, а эмоциональным содержанием: благоговейное созерцание тихой ночи; потоки воспоминаний о пережитых бурях, невзгодах и радости первых встреч, приводящие к кульминации дуэта — теме любви:

130 *Allegro sostenuto*

pp *p*



Подготовленная всем интонационным развитием, эта тема торжествующе звучит в конце сцены, в оркестре. Она имеет большое значение в музыкальной драматургии «Отелло», но полностью тема любви вновь проходит лишь в финале оперы.

Во втором и третьем действиях образы Яго, Отелло и Дездемоны получают дальнейшее развитие. Искусной ложью Яго постепенно разрушает доверие Отелло к Дездемоне.

Главное действующее лицо во втором действии — Яго. В сети адской интриги вслед за Родриго он вовлекает и Кассио, преданного друга Отелло, советуя ему прибегнуть к заступничеству Дездемоны перед мавром.

Кто упрекнет теперь меня в подлоге?
Совет мой меток, искренен, умен.
Найдите лучший путь задобрить мавра,
Чем помощь Дездемоны. А она
Предрешена. Ее великодушье
Без края, как природа...
...нет в мире ничего
Невиннее на вид, чем козни ада.
Тем временем, как Кассио пойдет
Надоедать мольбами Дездемоне,
Она же станет к мавру приставать,
Я уши отравлю ему намеком,
Что неспроста участлива она.
Чем будет искренней ее защита,
Тем будет он подозревать сильнее.
Так я в порок вменю ей добродетель,
И незапятнанность ее души
Погубит всех...

(«Отелло», действие второе,
сцена третья)

Этот монолог мог бы служить эпиграфом ко второму действию оперы Верди.

Музыкально-сценический образ Яго отнюдь не прост. Яго умеет скрыть свою истинную натуру под маской напускной сердечности, и тогда его интонации приобретают вкрадчивую мягкость. Но основное в его характеристике — сардоническая злобность, циническая издевка, а порой мрачный скепсис и «демонический» пафос. Мефистофелевская сущность облика Яго раскрывается в его монологе-«кредо» («Судьбою мне дано лишь зло творить»)*. Яго исповедует отрицание всех благородных человеческих идеалов, злобно издеваясь над людьми — «игрушками глупой судьбы». Мрачная патетика и злая насмешка слышны во вступительном унисоне оркестра, прерываемом саркастическими «выкриками» тремолирующих альтов и гобоев:



В музыке монолога, написанного в свободном ариозном стиле, мрачно-гротесковый характер приобретают хоральные звучания.

Издевательски-клоунадные реплики оркестра мелькают, как дьявольские гримасы:



Монолог имеет скрытую тематическую связь с застольной песней Яго; в то же время из отдельных интонационных оборотов «кредо» вырастает мотив подозрений Отелло.

Этот мотив впервые появляется в сцене Яго с Отелло (второе действие, третья сцена).

* «Злодейским кредо» называл этот монолог Бойто еще во время работы над либретто.

Туманными намеками, пытаясь бросить тень на честь жены Отелло, Яго вызывает в мавре первые мучительные сомнения в верности Дездемоны; он коварно советует Отелло остерегаться ревности, которая подобно змее обвиняет человеческое сердце.

В настороженно-вкрадчивой мелодии, оттеняемой унисонным сопровождением оркестра, — два существенных тематических элемента, приобретающих в дальнейшем большое значение в драматургии оперы.

Ползучая хроматика первой фразы (совет опасаться ревности) часто сопровождает Яго, ведущего разрушительную работу, вливающего яд подозрений в сознание Отелло:

133 Moderato

Те - ме - те си - гмор, ла ге - ло - си - а
Ска - жу, толь - ко рев - но - сти стра - шн - тесь.

ppp *morendo*

Из этой фразы вырастает сумрачная унисонная тема, которую можно было бы назвать темой обреченности:

Moderato
134 *cupo e legato*

Ви - ви - дра fo - sea, li - vi - da, oie - ca,
Слов - но зме - я, виш - ва - ясь в грудь, рев - ность

oie zmo ve - le - no. se ste - ssa at - to sca,
соб - ствен - ным я - дом со - бя ни - та - от

pp *allarg.*

vi - vi - da pia - ga lo squar - oia si se - no.
в по - ра - жа - ет смер - тель - ным жа - лом.

В дальнейшем она становится почти неизменной спутницей Отелло; она говорит о мучительных мыслях и чувствах, вызванных в нем злобными инсинуациями Яго; часто она сопровождает и Дездемону, предвещая трагическую судьбу «злосчастной» (значение греческого слова Дездемона) жены Отелло. Чаше слышны лишь отдельные интонации, отзвуки этой темы, нередко объединенные с реминисценциями любовного дуэта.

Намеки Яго вселяют мучительный разлад в душу Отелло. Как ответ на клевету Яго, как оправдание Дездемоны звучит идиллически-светлый хор славления: окруженная женщинами и детьми, вдали появляется супруга Отелло.

Отелло тронут. Он не может поверить в ее греховность.

..Если так
Глядит притворство, небеса притворны.
Я этому поверить не могу.

(«Отелло», действие третье,
сцена третья)

В великолепном, драматургически контрастном квартете рельефно выявлены эмоции действующих лиц: борьба в душе Отелло между верой в Дездемону и подозрениями, пробужденными Яго; недоумение и кротость любящей Дездемоны; злобная настойчивость Яго, требующего у Эмилии платок, оброненный Дездемоной; сопротивление подозревающей недоброе Эмилии. Отголоски темы обреченности нередко слышны в квартете. В конце интонации этой темы настойчиво звучат в оркестре — просьба Дездемоны о помиловании Кассио вновь разбудила в Отелло мучительные сомнения:

135 Allegro agitato

Ми ла_соиа! ми ла_соиа
До_воль_но! До_воль_но!

Здесь слышатся как бы искаженные душевной болью отголоски темы любви.

Под знаком напряженной борьбы в душе Отелло, борьбы между злым началом, воплощенным в образе Яго, и светлым, воплощенным в облике Дездемоны, проходит все второе действие оперы. Критический момент этой борьбы — монолог Отелло. Трагическая торжественность его прощания с героическим прошлым облекается в фанфарные звучания, близкие по характеру к похоронному маршу:

136 Allegro assai ritenuto
Larga la frase

O - ra e per semp - re ad -
О - сча - стье жи - зни бы -

- dío,
- лой

san - to me - mo - ríe
в час су - ро - вый

Отелло сознает, что потеря веры в Дездемону ведет его к гибели; все в его жизни рушится. Трагическое затишье сменяется взрывом муки и гнева. В припадке ярости Отелло кидается на Яго, требуя доказательств (постепенное crescendo струнных разрастается до кульминации во всем оркестре, когда Отелло бросает Яго на землю).

Страстной скорби и гневу измученного сомнениями Отелло противостоят вкрадчивые и коварные интонации «честного» Яго. Отелло нужны доказательства — он их получит. В завораживающей музыке лживого рассказа Яго о грезах Кассио, призывавшего во сне свою возлюбленную — Дездемону, звучат хроматические интонации темы подозрений. Интонации Яго сочетаются на фоне ноктюрновых звучаний с реминисценциями любовного дуэта (прием, напоминающий романтические трансформации тем, — укажем на тематические преобразования в сонате h-moll Листа):

137 *sotto voce parlante* *più ppp*

Сам - сі во - гліа - мо! І'е - ста - сі дел
 На стра - жо бу - дем О, я весь в бла -

- сіел іні - то м'їя - моя - да
 - жон - стве у - то - па - ю.

Вокальная линия чутко следует за каждым оттенком слов Яго. Она безупречно красива, но отголоски темы подозрительной делают ее зловещей.

Последнее доказательство — похищенный Яго и подобранный им Кассио платок Дездемоны; Отелло видит его в руках у Кассио. Он сломлен. О победе Яго говорит завершающий действие дуэт Отелло и Яго — их клятва мести:

138 *Molto sostenuto*
 Отелло

Si, pel ciel *mar - mo - reo*
 Я кля - нусь вот я - тем

Яго

Si, pel ciel *mar - mo - reo*
 Я кля - нусь вот я - тем

gim сво - го! дом!
gim сво - го! дом!

Этот дуэт, с его сумрачно-торжественной оstinатной мелодической формулой, воспринимается как свособразная реприза монолога-прощания Отелло (см. пример 136).

Душа Отелло — во власти темных сил. Яго торжествует. В трагически-сосредоточенном оркестровом вступлении к третьему действию звучит полифонически изложенная тема обреченности.

С редкой остротой психологической пронизательности, свойственной великим драматургам, написан дуэт Отелло и Дездемоны в третьем действии. В основе дуэта — просто-душно-открытая мелодия Дездемоны:

139 Allegro moderato

Dio ti gio-con di, o spro - zo,
O, до - ро - гои O - тел - ло,
del - l'ai - ta mi - a so - vra - по
вновь я о то-бой, мой лю - би - мый.

Эта же мелодия — и в саркастически-сдержанных, издевательских ответах Отелло. Заступничество Дездемоны за Кассио вызывает бурю в душе Отелло; он пытается еще сохранить внешнее спокойствие — вокальная партия Отелло становится окаменело-безжизненной, но смятение, нарастающее в его душе, выдает оркестр. Кульминация сцены — патетически-горестная мелодия Дездемоны (Andante mosso, a-moll), возникающая на фоне сумрачной пульсации аккордов (фаготы, валторны и тромбоны). Страстной тоски полна

ее мольба: «Прочти в глазах моих всю правду...» Однако страдание и любовь Дездемоны не находит отклика в потрясенной душе Отелло. Он подчинен злой воле Яго.

Тема дуэта (рemarkа композитора: «со страшным спокойствием и иронией») звучит действительно страшно в заключительном обращении Отелло к Дездемоне:

Еще раз дайте вашу руку, прошу прощенья,
Я ведь думал, сравненье очень смело,
Что вы не куртизанка, а супруга Отелло.

В завершающем сцену оркестровом эпизоде вновь ясно выступают очертания темы обреченности.

В душе Отелло — отчаяние и мрак. Застылая речитация, оцепенелость в интонациях монолога Отелло, оstinатная, как навязчивая идея, фигура в сопровождении, напоминающая о дьявольском облике Яго, — все это говорит о полном внутреннем поражении героя:

140 Adagio

estremamente piano

pppp

Dio! mi po-te-ri soa-gliar tut tii ma-li del-la mi-
 Бог! ты мог дать мне по-зор у-ни-же-нье и радской

-se-ria, del-la ver-go-gna,
 же-ни страш-но го-ды!

ppp

Яго незримо присутствует здесь, он дает направление развитию событий, хотя на сцене его еще нет ⁸.

Поистине страшно сравнение двух монологов Отелло во втором и третьем действиях оперы. Оно выявляет с особой ясностью трагический путь, пройденный героем. Патетика, страстные взрывы в первом монологе говорят о борьбе, смятении, гневе, муках сомнений; во втором — беспросветная тьма, полная душевная катастрофа. Сознанием Отелло владеет одна мысль — мысль о кровавой мести.

Большое значение в развитии драмы Отелло и Дездемоны, как уже говорилось, имеет тема любви. Ее отзвуки почти неизменно сопутствуют Дездемоне. Из темы любви вырастают и интонации-стоны, говорящие о душевных муках Отелло (см. примеры 135 и 143).

Мощное развитие тема любви получает в полифоническом финале третьего действия (семь голосов, два хора и контрапунктирующая партия оркестра), по музыкально-драматической силе и рельефности, по высокому мастерству не уступающем гениальным ансамблям моцартовского «Дон-Жуана».

Здесь в единый драматургический узел соединены события, развивающиеся в трагедии Шекспира последовательно: торжественная сцена присма венецианского посла, душевные муки, трагическое одиночество Отелло; страстная тоска всенародно оскорбленной им — брошенной на землю — Дездемоны, недоумение, ужас, сострадание свидетелей.

Стройность формы (трехчастность с динамической репризой) сочетается в септете с полнейшей подчиненностью структуры драматическому развитию. Над всем ансамблем доминирует образ страдающей Дездемоны; в ее патетической мелодии слышны отзвуки темы любви. Но Яго не прекращает разрушительной работы (он советует Родриго убить назначенного наместником Кипра Кассио, а Отелло — решиться на убийство Дездемоны). Это последний этап борьбы, из которой Яго выходит победителем. Отелло проклинает Дездемону. Ужас минуты оттеняется зловещим звучанием тромбонов.

Если для эволюции облика Отелло особенно показательно сравнение двух его монологов, то эволюция судьбы Дездемоны выявляется с наибольшей отчетливостью при сопоставлении ее душевного состояния в любовном дуэте первого действия, заключительной сцене третьего и в четвертом действии.

Чтобы почувствовать пройденный ею трагический путь, достаточно сравнить фразу Дездемоны, отдающейся светлым воспоминаниям (см. пример 129), с ее обращением к Эмилии в финале третьего действия:

141 Allegro sostenuto

И - ми - лья! У - на грая ми - да ты - да ть
Э - ми - лья! Сту - стья - льясь гроз - но ту - чи

sen - no d O - tel - lo síl mio de - sti - no.
на че - ло О - тел - ло и на - до мно - ю.

Потрясающей картиной завершается эта сцена. Посол уводит рыдающую, оскорбленную Дездемону. Зал пустеет. Мысли Отелло теряют связь: «Крови!.. Ее платок, ее платок», — повторяет он в полубреду.

Отелло падает, теряя сознание. Над ним — злобно торжествующий Яго, а за сценой — радостные голоса народа, приветствующего Отелло. Мрачные интонации слов Яго: «Я раздавить бы мог его своей пятой, вот лев бессильный» — заставляют вспомнить его зловещее пророчество в сцене бури; здесь то же сопоставление ненависти Яго и народной любви к Отелло.

Четвертое действие имеет наибольшее значение в раскрытии облика Дездемоны. Томимая предчувствием близкой смерти, она поет песенку, которую помнит с детских лет, — песню об иве.

Когда во время работы над либретто Бойто предложил первоначальный вариант песни — лирически-спокойный романс, Верди отверг его. Он хотел, чтобы душевное томление

Дездемоны, безнадежность ее тоски были переданы простой песней народного склада. В трогательной безыскусственности песни об иве, в ладовой свежести* прекрасной мелодии раскрывается пленительно чистый образ жены Отелло:

142 *Andante mosso*

P

Pian - gea ca - na - я
Ро - на - я

p *ppp*

- та - do - nel l'er - ma lan - da pian - gea la me -
сле - зы, о - на, бы - ва - ло, так груст - но пе -

ppp

* И по ладовому колориту, и интонационно песня об иве близка к старым итальянским народным песням. В мелодии ее, как и в некоторых мелодиях из «Аиды», натуральный минор сочетается с гармоническим. Куплеты песни перемежаются инструментальными отыгрышами в одноименном мажоре (тот же прием, что и в романсе Аиды). Заслуживают особого внимания гармонии рефрена: трезвучия побочных ступеней, дважды перемежаемые необычно употребленными квартсекстакордами (тоническим и шестой ступени).

ppp come uno voce lontano

morendo

Песне предшествует небольшое оркестровое вступление; тоскующее соло английского рожка передает душевное состояние Дездемоны; тревожной тоской проникнут и краткий диалог с Эмилией — Дездемона говорит о предчувствии смерти. Задумчиво, как бы про себя, напевает она песню. Эту песню она слыхала в детстве. Ее пела девушка, которую бросил милый. С песней об иве она умерла... Мелодия повторяется без изменений, но в вариациях оркестрового сопровождения раскрывается смена чувств и мыслей Дездемоны. Взрыв страстной тоски слышен в ее прощании с Эмилией. С отрешенным спокойствием звучит молитва Дездемоны. Заключительные аккорды скрипок в самом высоком регистре — последние штрихи в обрисовке этого обаятельного образа. Воцарившаяся на мгновение настороженная тишина сменяется атмосферой нарастающей тревоги при появлении Отелло; в зловещих, ползучих ходах контрабасов слышны искаженные отзвуки темы любви:

143 *Adagio. Poco più mosso*

pp

un poco marcato *f più marcato* *ppp morendo*

Как крадущиеся тени, ложатся приглушенные похоронные, однообразные звучания струнных, в которых сквозят очертания темы обреченности (очертания этой темы можно заметить и в мелодии песни об иве):



Здесь Верди дает наиболее драматическое во всей опере контрастное сопоставление: светлого и кроткого облика Дездемоны и Отелло, поработанного злой волей Яго.

Таков мой долг. Таков мой долг...
Она умрет, чтоб больше не грешить.

(«Отелло», действие пятое,
сцена вторая)

Иного выхода для него уже нет.

Все события этого акта развиваются с неудержимой стремительностью. Лаконичный диалог Отелло и Дездемоны, с неизменно повторяющейся похоронной фразой в оркестре, ведет к неизбежной роковой развязке.

Подобны глухим ударам колокола аккорды, сопровождающие слова Отелло: «Час наступил, жизни окончен путь... О слава! Отелло нет». Глубину трагедии Отелло, склонившегося над убитой Дездемоной, Верди сумел раскрыть с особой силой в его словах: «Ты бледна, неподвижна и прекрасна», скорее произнесенных, чем спетых при полном молчании оркестра.

Когда Отелло закаляется, отзвуки «дьявольской» музыки Яго в оркестре подчеркивают связь между его коварными действиями и смертью Отелло. Но светлое начало торжествует. Новое значение приобретает в финале дважды проходящая в оркестре тема любви. В последний раз она звучит, когда Отелло убивает себя. Яго разоблачен. Отелло убедился в невинности Дездемоны и умирает с возродившейся верой в ее моральное совершенство.

Создавая «Отелло», Верди испытывал огромный творческий подъем. Он говорил, что эта работа была для него величайшей радостью. С подлинной творческой горячностью

он принимает участие в подготовке оперы к постановке. Верди разучивает с певцами их партии, помогает им найти сценические образы. Роль Отелло исполнял знаменитый тенор Таманьо. Верди не нравилось, как Таманьо проводил сцену самоубийства; чтобы показать артисту, как надо умирать на театральных подмостках, престарелый композитор выхватил кинжал из его рук и так правдоподобно упал скатившись со ступенек, что вызвал у присутствующих страх и восхищение.

В роли Яго выступал прославившийся своим актерским дарованием В. Морель. Его исполнение полностью удовлетворяло композитора.

Один из лучших русских исполнителей роли Отелло М. Е. Медведев так рассказывал об игре Мореля: «До него я не знал, что можно сделать из роли Яго, а после него меня уже никто не удовлетворял в такой мере, как он (...). Никому не удавалось так тонко и легко провоцировать скандал в первом акте и с таким невинным лицом предстать перед Отелло. Так подло бесшабашно никто не пел „Застольной“ песни, ни у кого я не видел такого расчетливого негодяйства, как у Мореля.

Увидя его впервые, я подумал, что он нездоров или забыл партию, до того естественно он подбирал слова для ответа на вопросы Отелло. Ни у кого, даже в драме, я не слышал такого низкого торжества в сцене с платком. И никто так просто, как бы между прочим, не произносил слова: „Вот он — наш лев“. Он не ставил мне ногу на живот, как это делают все Яго, а, наоборот, брезгливо отворачивался: вы, мол, все думали, что Отелло большой человек, а он — вот что: истерик, ничтожество. И при этом Морель замечательно владел первоклассным баритоном. Среди французских артистов он соперников не имел»⁹.

Премьера «Отелло» состоялась в театре La Scala 5 февраля 1887 года. Италия готовилась к этому дню, как к национальному торжеству. Шестнадцать лет ждали итальянцы новой оперы от автора «Аиды». На премьере присутствовали специальные корреспонденты из Англии, Германии, Франции и Соединенных Штатов, которые в антрактах после каждого действия давали по телеграфу сообщения в редакции своих газет. У переполнившей театр публики «Отелло» встретил восторженный прием.

По окончании спектакля Верди вышел на сцену вместе с Бойто, в котором он видел достойного участника своего триумфа. Оставшись наедине с близкими друзьями, Верди ска-

зал: «Если бы я был на тридцать лет моложе, я с удовольствием завтра же начал бы новую оперу, при условии, что Бойто мне составил бы либретто»¹⁰.

После спектакля толпа народа окружила «Альберго Милано», где остановился композитор, желая его видеть. Верди вышел на балкон. С ним были ближайшие друзья и артисты. «Esultate!» — возгласил громовым голосом Таманьо словами Отелло из первого действия оперы. На этот призыв к торжеству толпа откликнулась тысячеголосным приветствием композитору.

Верди не без грусти расстался со своим многолетним трудом: «Я любил свое уединение с Отелло и Дездемоной! Теперь публика, всегда жадная к новому, похитила их у меня, и мне осталась лишь память о наших тайных беседах, о нашей радостной близости»¹¹. Тем не менее, вернувшись в Сант-Агату, Верди с живым интересом следил по газетам и журналам за сценической судьбой своей оперы. «Отелло» вскоре получил мировое признание. Многочисленные отклики прессы отмечали высокие достоинства новой оперы.

В появившихся отзывах об «Отелло» высказывались различные мнения; промелькнули между другими и враждебные замечания такого рода, как, например, в «Gazzetta d'Italia», где говорилось, что «зрелищностью в „Отелло“ широко возмещается недостаток того, что могло бы порадовать слух»¹². Однако все ведущие итальянские и зарубежные критики почти без исключения сошлись в оценке оперы Верди как произведения весьма значительного, самобытного и новаторского. Как высокая заслуга композитора отмечалось («Nuova antologia»), что в «Отелло» он не связывает себя в отношении формы никакими предвзятыми системами, в частности вагнеровской системой лейтмотивов.

Примечательно, что французский музыкальный критик Э. Рейер, не распознавший в свое время самобытности музыкального языка «Аиды», которая была, по его словам, обязана богатством гармоний и оркестра влиянию иностранных композиторов, совершенно иначе подошел к «Отелло». Как на индивидуальную особенность стиля Верди критик указывает и на отсутствие в «Отелло» системы лейтмотивов, и на господство вокальности над оркестром при всем внимании композитора к оркестровому письму. Именно в этом Рейер видит своеобразие партитуры «Отелло», в котором автор «отошел от обычных эффектов и условностей ради драматической правды». «Непростительно было бы думать, — пишет Рейер, — что, обновляя свой

стиль, композитор хотя бы на минуту изменил собственной индивидуальности»¹³. О том, что новизна вердиевского почерка в «Отелло» является прямым следствием эволюции его собственного стиля, а отнюдь не результатом подражания, писалось и в немецкой печати («Wiener Zeitung»). С не меньшей убежденностью говорила о том же и английская печать.

Интересно высказывание одного из английских критиков, который писал, что в «Отелло» Верди «отверг учение Вагнера с такой убедительностью, что это удивило бы самого Вагнера... Каждый такт в развитии оперы изобилует индивидуальными и национальными импульсами. Ни в одной другой опере Верди не оказался настолько самим собой, как в „Отелло“»¹⁴.

Действительно, при всей новизне формы «Отелло» — прямой результат последовательной эволюции оперного творчества Верди. В то же время это творческое выступление композитора в защиту принципов классической итальянской оперы. Новаторство Верди не отрицает, а обновляет итальянский музыкальный театр. При этом в реформе оперы Верди идет по иному пути, чем Вагнер.

Вагнер исходил из положения, что итальянский музыкальный театр должен быть уничтожен как очаг рутины и безыдейного виртуозничанья. Новый театр должен быть создан, по мысли Вагнера, на совершенно новой основе. Порвав с классической оперной школой, отказавшись от традиционных оперных форм, Вагнер в конце своей творческой деятельности пришел к отрицанию самой сущности музыкальной драмы. «Парсифаль» — род симфонизированной оратории-мистерии, лишенной динамики драматического развития.

Весьма характерно, что Чайковский и Римский-Корсаков, высоко оценивая Вагнера — композитора-симфониста прежде всего, отрицательно относились к принципам вагнеровской оперной реформы.

Чайковский говорил: «Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит, в сущности, к разряду симфонической музыки. (...) В трилогии и в „Парсифале“ Вагнер не заботится о певцах. В этих прекрасных и величественных симфониях они играют роль инструментов, входящих в состав оркестра»¹⁵.

Чрезвычайно близки к высказываниям Чайковского и взгляды на вагнеровскую оперную реформу Римского-Корсакова, который считал, что своей оперной деятельностью

Вагнер «начертал ту границу, перед которой возможно только отступление»¹⁶.

Вагнеровские оперные принципы — и прежде всего отход от кантилены, от широкого ариозного пения — шли вразрез с оперными принципами Верди. Верди считал недопустимым господство в опере инструментального начала. «Опера есть опера, — говорил он, — а симфония — симфония» (письмо к Арривабене, 10 июня 1884 года). Инструментализация вокальной мелодии в операх Вагнера была чуждой Верди, в творчестве которого всегда главенствовала вокальность и даже оркестр становился вокальным по своей конкретной интонационной выразительности.

Верди не отступает от традиций итальянского вокального искусства и в речитативном письме. Призывая молодых композиторов вникать в речитативы старых итальянских мастеров, заимствовать в старом простоту и применять к современным требованиям, Верди и сам шел по тому же пути, создавая свои лучшие поздние оперы. В речитативном письме «Отелло», как верно заметили многие из современников Верди, композитор приблизился к речитативному стилю мастеров старой итальянской оперы XVII века, в частности Монтеверди. Действительно, в речитативах «Отелло», с их интонационной выразительностью, с драматической чуткостью к слову, гораздо больше точек соприкосновения с подлинно вокальными речитативами гениального Монтеверди и старой речитативной итальянской народной песней, нежели с инструментальными в своей основе речитативами Вагнера.

Как и Вагнер, Верди положил в основу музыкальной драмы принцип непрерывного развития музыки в соответствии с развитием действия. Однако оперы Верди нечто совершенно иное, чем музыкальные драмы Вагнера. Острота сценического действия, раскрытие музыкально-драматического содержания в исторически сложившихся формах арий и ансамблей, вокальность как основа всей музыкальной ткани — от этих важнейших принципов итальянского музыкального театра Верди не отступал никогда.

Огромное значение имеет также и совершенно иная, чем у позднего Вагнера, ладогармоническая основа музыкального языка Верди.

Из особенностей итальянской народной музыки возникло своеобразие вердиевских гармоний в его зрелых операх: богатое и необычное использование квартсекстаккордов и терцквартаккордов побочных ступеней; смелые параллелиз-

мы; отсюда и столь типичные для Верди квартетные звучания, из которых он умеет извлекать необычные по силе и чрезвычайно разнообразные краски. С их помощью он находит штрихи и для жесткой непримиримости мстящего Фиеско (см. примеры 72 и 73), и для восторженной лирики Радамеса (см. пример 115); на последовании параллельных квартсекстаккордов возникает трагически-проникновенная реплика предчувствующей свою судьбу Дездемоны (см. пример 141); иногда квартетные звучания приобретают колористическое значение: они создают импрессионистически-ноктюрновую окраску во вступлении к третьему действию «Дона Карлоса», в рассказе Яго о сне Кассио (см. пример 137).

Свежесть гармоний Верди — не в употреблении сложных напряженных созвучий, а преимущественно в ладовом своеобразии, в необычности и в свободе голосоведения, в красочных сопоставлениях отдельных гармоний и тональностей. Правда, в некоторых сочинениях Верди («Дон Карлос», «Аида», «Отелло») можно обнаружить близость к вагнеровским гармониям; но это лишь краткие эпизоды.

Напомним в качестве примера оркестровый эпизод из любовного дуэта Отелло и Дездемоны — один из наиболее близких в музыке Верди к Вагнеру (см. пример 130). «Тристановские» томления в нем приходят совершенно не к «тристановскому», а чисто итальянскому каденционному завершению с характерным для Верди терцовым последованием ступеней и необычным использованием квартсекстаккорда шестой ступени.

Гармонии Верди никогда не стесняют и не вытесняют мелодию, которая всегда главенствует. По удачному выражению Н. Д. Кашкина, Верди «не стыдился своих мелодий, а давал им полное развитие и совершенную законченность...»¹⁷

Для драматической мелодики Верди характерны длительные интенсивные нагнетания, приводящие к яркой, завершающей их кульминации. Таковы ария мести Абигаиллы в «Набукко», баллада Елены в «Сицилийской вечерне». Часто кульминация подготавливается мелодическим развитием целой сцены: так, в «Эрнани» кульминация сцены заговора — мольба Эльвиры; страстные призывы Амнерис предвзвещают хор девушек (второе действие «Аиды»); великолепный пример большого драматического нагнетания, завершаемого лирической кульминацией, — рассказ Амонасро и венчающая его мелодия мольбы о мире в финале второго

действия «Аиды». Но наряду с мелодиями большого напряжения Верди умеет создавать и прозрачно-легкие; мы отмечали уже общность «парящих» мелодий в прощании с жизнью Луизы, Виолетты, Аиды; подчеркнутую простоту идеально чистых вокальных линий в «Agnus Dei» и в арии Джильды; «бестелесность» мелодии финального дуэта Аиды и Радамеса*.

Характерно, что вердиевские мелодии, при всей их интонационной чуткости к слову, в развитии своем свободны от оков текста; они всегда имеют внутреннюю, из самой музыки исходящую логику развития. В то же время мелодика Верди неизменно тесно спаяна с действием; она никогда не перестает быть драматической: на каждую смену эмоций чутко реагирует и ритм, и характер мелодического дыхания. Отсюда и особое ритмическое богатство музыки Верди. Композитор умеет выделить с помощью динамических и ритмических акцентов интонационную выразительность интервалов, часто на неударных долях (черта, идущая от народной песни). Прекрасные примеры — ария Леоноры в четвертом действии «Трубадура», мелодия мольбы о мире в финале второго действия «Аиды», песня об иве и в особенности финальный дуэт Аиды и Радамеса.

Народные корни искусства Верди отметил Чайковский, пронизательно подчеркнув прогрессивное значение творчества Верди для нового поколения итальянских композиторов: «Гениальный старец Верди в „Аиде“ и „Отелло“ открывает для итальянских музыкантов новые пути, нимало не сбиваясь в сторону германизма (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера) (...). Я твердо убежден, что только тогда итальянская музыка войдет в новый период процветания, когда итальянцы вместо того, чтобы, несогласно с природным влечением, становиться в ряды то вагнерьянцев, то листьянцев или брамсианцев, — станут черпать новые музыкальные элементы из недр народного творчества»¹⁸.

* Остановимся на интонационном развитии исходной фразы этого дуэта (см. пример 114). Вместо постепенного нарастания и обострения интервалов, как, например, в упомянутой выше мелодии Эльвиры, здесь развитие совершенно противоположное; в исходной фразе — упор на подчеркнутом синкопирующем акцентом интервале большой септимы; далее напряжение опорных интервалов постепенно ослабевает (большая септима — увеличенная кварта — уменьшенная квинта).

Глава двадцатая

«Фальстаф». Последние годы

Когда, после трех первых исполнений «Отелло» собираясь покинуть Милан, Верди беседовал с друзьями, в ответ на просьбы написать еще оперу, и на этот раз комическую, он сказал, что лет сорок искал хорошее либретто для комической оперы, но теперь об этом уже поздно думать. «Мой долгий путь окончен... сегодня до полуночи я еще маэстро Верди, а после я снова превращусь в крестьянина из Сант-Агаты»¹.

Зиму Верди провел в полном отдыхе в Генуе, а весной вернулся в Сант-Агату, чтобы завершить постройку госпиталя в Вилланова для окрестных крестьян, которые до тех пор не имели поблизости медицинской помощи и, случалось, умирали в пути, не доехав до больницы. Верди не только обеспечил средствами постройку и содержание госпиталя, но во всех подробностях продумал устройство здания и его оборудование в соответствии с новейшими достижениями науки. Для этого он неоднократно бывал в лучших лечебных заведениях Генуи и других крупнейших итальянских городов.

В 1889 году исполнилось пятьдесят лет со дня постановки первой оперы Верди «Оберто, граф Бонифаччо».

В честь юбилея композитора La Scala готовилась к постановке ряда его опер, начиная от «Оберто» и кончая «Отелло». Когда в печати появилось сообщение о предстоящем юбилейном праздновании, Верди, всегда питавший отвращение ко всякого рода помпе и официальным чествованиям, попытался пресечь приготовления к торжеству.

«Среди множества ненужных и бесполезных вещей, про-

исходящих на свете, такой юбилей — вещь самая ненужная, — писал Верди, обращаясь к Джулио Рикорди, в котором подозревал одного из зачинщиков торжества. — Вы, являющийся — когда вы этого захотите — человеком с головой, выступите с двумя строками против этого намерения, указав на его невыполнимость и бесполезность» (9 ноября 1888 года). Верди не верит тому, что современные слушатели, люди конца 80-х годов, способны без скуки прослушать такую оперу, как «Оберто», написанную пятьдесят лет тому назад молодым неопытным композитором. Да и La Scala не сможет обеспечить надлежащим исполнением его оперы, в особенности «Отелло». Поэтому, возвращаясь к тому же вопросу в следующем письме, Верди настойчиво просит Рикорди, как издателя и владельца его опер, не выдавать для предполагаемого торжества партитуру «Отелло», опубликовав волю композитора.

Рикорди выполнил требование Верди. Тем не менее юбилейный комитет не прекратил подготовки к торжествам, состоявшимся осенью 1889 года. Верди получил поздравления от многих выдающихся современников. По инициативе Генуэзского университета студенты всех университетов Италии прислали композитору альбом автографов его почитателей, среди них имена Фогаццаро, Фучини, Верги и других выдающихся итальянских писателей. В «Gazzetta musicale» было опубликовано факсимиле письма Дж. Кардуччи, где поэт приветствовал Верди — великого художника-патриота.

Уклонявшийся столь решительно от всякого рода празднований, когда дело касалось его самого, Верди, несмотря на свое приближающееся восьмидесятилетие, весной 1889 года совершает поездку, чтобы присутствовать на Бетховенском фестивале в Бонне. «Хотя я по характеру своему не расположен принимать участие в каких бы то ни было празднествах, вызывающих внимание прессы, — писал композитор, — но не могу в данном случае отказаться от предложенной мне чести! Дело касается Бетховена!» (7 мая 1889 года).

А три года спустя семидесятидевятилетний композитор дирижирует в концерте, посвященном столетию со дня рождения Россини. «Нельзя было просить меня о большей жертве! — пишет по этому поводу Верди. — Эта выставка моей персоны (как бы вы ни старались ее обставить) всегда — сценический эффект, подлинная театральность, которая мне очень, очень противна» (4 апреля 1892 года). Но



Джузеппе Верди
1889 год

«поскольку существовал только один Россини», престарелый композитор дает согласие участвовать в концерте. Под управлением Верди была исполнена знаменитая «Молитва» из «Моисея» Россини.

В эту пору в музыкальных кругах Италии вокруг имени Верди уже нет тех острых споров, которые вызывало его творчество еще в годы «Аиды». Увлечение немецким романтизмом вытесняется нарождающимся в Италии оперным веризмом. В 1890 году появилась первая веристская опера «Сельская честь» Масканьи, и вслед за ней в 1892 году «Паяцы» Леонкавалло. Полнокровное, реалистическое искусство Верди приобретает все большую и большую власть над умами молодых композиторов, уберегая их от крайностей натурализма. Разрастаются ряды убежденных сторонников и почитателей маститого композитора. К ним принадлежат многие выдающиеся зарубежные композиторы и музыканты. Мы приводили уже замечательные строки Чайковского о поздних операх Верди, относящиеся к 1888 году.

С горячим сочувствием писал о Верди и столь яркий и самобытный композитор, как Эдвард Григ, в глазах которого «эстетический идеал современной оперы (...) нашел воплощение в творчестве двух композиторов-реалистов: Бизе и Верди»². Всегда высоко ценивший творчество Верди, Григ в 1891 году выступил с развернутой статьей об этом «национальном герое», оперы которого, приобретая мировое значение, никогда не теряли «национального элемента». Подобно Чайковскому, Григ особо выделяет «Аиду» с ее «знойным» колоритом и «Отелло», в котором, по мнению автора статьи, Верди достиг гигантской, поистине шекспировской мощи. В «Аиде» и в «Отелло» он видит высшие достижения современной оперы. Но Григ не может согласиться с мыслью, однажды высказанной Чайковским по поводу «Аиды»*. «Что, если бы, — писал Чайковский, — в его молодые годы, когда горячим ключом билась в нем молодая творческая сила, Верди прозрел так, как прозрел теперь? Сколько сладких минут мог бы он доставить тоскующему человечеству!»³ «Чайковский сожалеет, что Верди достиг этих высот так поздно, — пишет Григ, — я не могу согласиться с ним. Нельзя обладать одновременно и молодого-

* Цитируемая ниже статья Чайковского относится к 1872 году, когда автор ее не оценил еще в полной мере самобытного характера музыки «Аиды», усматривая в ней вагнеровское влияние и «рядом с успехом в технике»... «упадок в мелодической изобретательности».

стью, и опытом долгой жизни. Ибо для того, чтобы создать „Отелло“, Верди должен был пройти путь долгой и непрерывной эволюции»⁴.

Если Григ всегда любил творчество Верди, то Ганс фон Бюлов в течение многих лет принадлежал к лагерю закоре-
нелых врагов, и его «обращение» надо признать большой победой творчества Верди. Знаменитый немецкий пианист и дирижер, страстный сторонник и пропагандист творчества Вагнера, Бюлов относился с враждебным пренебрежением к музыке Верди, называя его в печати «всемогущим развратителем» музыкального вкуса в Италии. Находясь в Милане при первом исполнении «Реквиема» Верди, Бюлов не пожелал даже присутствовать на нем. И когда в отчете об исполнении «Реквиема» имя Бюлова было по ошибке упомянуто в списке присутствовавших знаменитостей, он поспешил дать опровержение, в резкой форме подчеркивая светский характер мессы Верди: «Ганс фон Бюлов не присутствовал вчера на спектакле, имевшем место в церкви Сан-Марко. Ганс фон Бюлов не должен быть причислен к иностранцам, примчавшимся в Милан, чтобы слушать духовную музыку Верди...»⁵ Но постепенно его отношение к творчеству Верди, и в частности к «Реквиему», изменилось; возможно, что не без влияния Брамса, ценившего «Реквием» Верди чрезвычайно высоко. В 1892 году Верди получил от Бюлова письмо, полное раскаяния. Бюлов просил композитора простить ему старые выпады против его музыки и признавался, что «Реквием», прослушанный им даже в посредственном исполнении, «тронул его до слез», что, изучая творчество Верди, он полюбил его. «Да здравствует Верди — Вагнер наших дорогих союзников!»⁶ — заканчивал свое письмо Бюлов.

«На Вас нет даже ни тени греха! — отвечал Бюлову Верди. — И неуместно говорить о раскаянии или о прощении! Если Ваши прежние убеждения отличались от теперешних, Вы поступили прекрасно, высказав их в свое время, и я никогда бы не решился на это жаловаться... Ваше неожиданное письмо, написанное музыкантом столь талантливым и столь значительным в артистическом мире, доставило мне большое удовольствие! И вовсе не в связи с удовлетворением моего личного тщеславия, а потому, что я увидел, как художники подлинно выдающиеся судят, не считаясь с предрассудками школ, национальности, времени» (14 апреля 1892 года).

В то время как Верди и Бюлов обменивались этими пись-

мами, отмеченными печатью подлинного душевного благородства, на столе композитора лежала почти уже завершенная партитура «Фальстафа».

Когда впервые возникла у Верди мысль о «Фальстафе», в точности не установлено. Известно, однако, что уже в 60-е годы он задумывался над этим сюжетом. Он подумывал и о других комедиях, в частности о мольеровском «Тартюфе». Одно время он собирался сочинить комическую оперу по «Дон-Кихоту» Сервантеса. Но намерения эти не осуществлялись. Легко представить себе, что тяжелые воспоминания о провале первой комической оперы «Король на час» долго удерживали его от попытки вновь обратиться к этому жанру. Впрочем, желание еще раз попробовать свои силы в области комедии, видимо, не покидало Верди. Об этом говорит, в частности, одно из его писем к Джулио Рикорди. Письмо было вызвано статьей, в которой приводилось (из воспоминаний скульптора Дж. Дюпре) высказывание Россини о Верди как о композиторе, лишенном комического дара. «Я прочел в Вашей газете, — говорит Верди, — описание Дюпре нашей первой встречи и о мнении Зевса Россини (как называл его Мейербер). Но полюбуйтеесь-ка!!! Почти двадцать лет я искал либретто для оперы, и вот теперь, когда я, можно сказать, его нашел, Вы внушаете публике безумное желание освистать эту оперу еще раньше, чем она будет написана» (26 августа 1879 года). Какой именно сюжет тогда имел в виду Верди, к сожалению, неизвестно.

Заканчивая «Отелло», Верди был искренне убежден, что пишет последнюю оперу. Он опасался, что на музыке в дальнейшем может сказаться его преклонный возраст, что в творчество его проникнет старческая холодность. Холодности же в искусстве Верди не терпел. Много усилий пришлось приложить Бойто, чтобы склонить Верди к решению написать еще одну шекспировскую оперу. Бойто знал, что образ Фальстафа давно привлекал Верди. Летом 1889 года он прислал композитору эскиз либретто.

«Пока витаешь в мире идей, — писал в ответ ему Верди, — все улыбается, но как только ставишь ногу на землю и переходишь к действиям практическим, рождаются сомнения и неприятности.

Делая набросок „Фальстафа“, подумали ли Вы об огромной цифре моих лет? Знаю, что вы ответите, преувеличенно расхваливая состояние моего здоровья — состояние якобы хорошее, отличное, крепкое... Пусть это так на самом деле; несмотря на это, согласитесь, что меня можно

было бы упрекнуть в большой дерзости, если бы я взял на себя выполнение такого обязательства. А если бы я не выдержал напряжения? А если бы я не смог закончить музыки? Тогда оказалось бы, что вы понапрасну затратили и время и труд... Эта мысль для меня невыносима; и тем более невыносима, когда я думаю о том, что, занимаясь „Фальстафом“, вы должны будете — я не говорю отказаться — но во всяком случае отвлечь Ваши мысли от „Нерона“*... Можете ли Вы противопоставить моим словам неопровержимый аргумент? Я этого желаю, но этому не верю... если Вы найдете хоть что-нибудь неоспоримое, а я найду способ сбросить с плеч хоть десяток лет, тогда... какая радость! Иметь возможность сказать публике: „Мы еще здесь! Вперед!“» (7 июля 1889 года).

Бойто удалось убедить Верди в том, что «Фальстаф» не повредит его личным творческим планам, и вскоре началась их совместная работа над сюжетом. «Ура! Это как волшебный сон!» — писал композитор Бойто, получив от него первые сцены. По своему обыкновению Верди входил во все детали либретто, обсуждалась каждая сцена, каждый диалог.

Когда в ноябре 1890 года Верди получил от Бойто либретто «Фальстафа», он нашел его великолепным и принял почти без изменений. Вскоре стало известно, что Верди работает над новой оперой. В письме к одному из соотечественников, своему биографу Дж. Мональди, Верди писал, что уже сорок лет он думает о комической опере, а «Виндзорских проказниц» знает пятьдесят лет; однако созданию оперы на сюжет этой шекспировской комедии долго мешали неодолимые препятствия. «Теперь Бойто устранил все „но“ и предоставил мне лирическую комедию, не похожую на какую-либо другую. Фальстаф — мошенник, совершающий различные плутовские проделки, в забавном роде. Он характерный тип... Опера полностью комическая» (3 декабря 1890 года). В том же письме к Мональди и в других письмах, отвечая на вопросы осаждавших его корреспондентов, он утверждал, что сочиняет эту оперу для себя, что не имеет относительно нее определенных планов и не знает, кончит ли ее.

«Мне действительно кажется, что все планы — безумие, чистое безумие, — писал по этому поводу Верди Джулио Рикорди. — Когда я был молод — хотя и слаб здоро-

* «Нерон» — опера, над которой Бойто работал в то время.

вьем, — я мог просиживать за столом от десяти до двенадцати часов, работая без передышки; и я не раз принимался за работу в 4 часа утра и сидел до 4-х пополудни, проглотив одну-единственную чашку кофе и работая не переводя дыхания. Теперь я этого не могу. Тогда я мог приказывать своему телу и времени. — Теперь, увы! не могу!..

Итак, вывод. Лучше всего говорить сейчас и говорить дальше решительно всем, что я не могу и не хочу давать ни одного наималейшего обещания по поводу „Фальстафа“. Если „Фальстаф“ будет — то будет и... будь что будет» (1 января 1891 года).

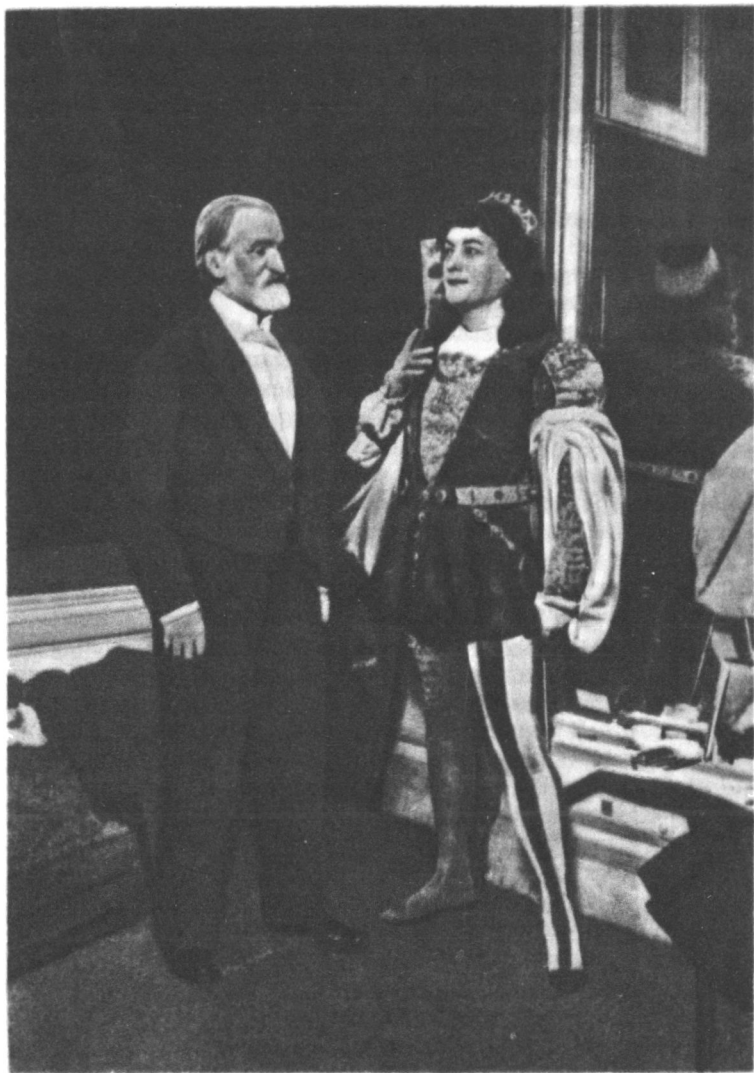
Верди не был убежден в том, что «Фальстаф» — опера, подходящая для большой сцены. Он опасался, как бы огромные размеры La Scala не повредили впечатлению: «... Думаю, что вместо La Scala „Фальстафа“ следовало бы поставить в Сант-Агате», — писал композитор (9 июня 1891 года).

Летом 1892 года партитура «Фальстафа» была закончена. Когда в театре La Scala начались репетиции, Верди не раз подчеркивал, что сохраняет за собой право снять с постановки оперу, если он не будет доволен ее исполнением. Это показывает, что увенчанный славой композитор не забыл о судьбе «Короля на час» и, быть может, не вполне был спокоен за судьбу своей второй комической оперы.

«Фальстаф» появился на сцене La Scala 9 февраля 1893 года. Дирижировал оперой Э. Маскерони. В заглавной роли выступил В. Морель со всем блеском своего актерского дарования. Спектакль превратился в грандиозное чествование восьмидесятилетнего композитора. Огромный успех оперы воспринимался итальянцами как национальное торжество. Итальянское правительство намеревалось в связи с постановкой «Фальстафа» отметить заслуги автора оперы присвоением ему титула маркиза ди Буссето. Характерно для демократического облика Верди, что, узнав об этом, он уклонился от предложенного ему звания.

Много лет спустя, работая над автографом партитуры «Фальстафа», Артуро Тосканини нашел вложенный в нее листок — шутивно-грустное напутствие, которое, закончив партитуру, Верди сделал своему последнему детищу:

Все кончено. Иди, иди, старый Джон, —
Иди своей дорогой, сколько жизнь тебе позволит.
Забавный тип плута,
Вечно живой, под разными масками,
Повсюду и везде. Иди, иди, вперед, — вперед!
Прощай!!!?



Верди в уборной В. Мореля
в вечер первого исполнения «Отелло»
С фотографии 1894 года

Верди расставался с Фальстафом с не меньшей грустью, чем расставался в свое время с Отелло и Дездемоной. Он сжился с ним и полюбил его. Шекспировский Фальстаф стал для него живым человеком со всеми своими смешными, плохими и привлекательными чертами.

Фальстаф — один из самых сложных типов Шекспира. Обедневший и опустившийся дворянин, обжора, пьяница, повеса, беспринципный циник, Фальстаф в то же время покоряет своей непобедимой жизнерадостностью, тонким, проницательным и насмешливым умом — Фальстаф способен смеяться не только над другими, но и над самим собой, — и в этом его обаяние.

Образ Фальстафа, живой и выпуклый, Бойто создал по двум драматическим произведениям Шекспира: сюжет «Виндзорских проказниц» — неудачные любовные похождения сэра Джона Фальстафа — дополнен сценами из исторической хроники «Генрих IV»; в них фигурирует тот же неугомонный повеса и пьяница, никогда не теряющий веселого расположения духа толстый хвостун Фальстаф.

Из хроники взяты отдельные колоритные эпизоды, полнее выявляющие характер Фальстафа: монолог Фальстафа о бесполезности чести, красноречивое описание пылающего носа пьяницы — Бардольфа, восхваление живительных свойств вина; отсюда же Бойто почерпнул материал и для лирической песенки Фальстафа «Был я когда-то молоденьким пажом». В сюжете «Виндзорских проказниц», в свою очередь, сделаны некоторые сокращения и изменения; так, например, в докторе Кайусе слиты несколько действующих лиц — Кайус, судья Шеллоу и его племянник Слендер; Анна Педж превращена в Наннету Форд; изъяты некоторые сцены и несколько наименее значительных персонажей. Таким образом, действие упрощено, ход событий ускорен, а характер центрального персонажа выявлен с редкой для оперного либретто рельефностью и полнотой. «Фальстаф» Бойто по праву приобрел репутацию одного из лучших оперных либретто в комическом жанре.

Верди работал над «Фальстафом» не спеша, тщательно вдумываясь во все детали. Создавая «Фальстафа», он опирался на свой многолетний оперный опыт, и те принципы сквозного музыкального развития, которые нашли наиболее совершенное воплощение в «Отелло», Верди применил к жанру комической оперы. Можно сказать, что в «Фальстафе» Верди осуществил реформу оперы-буффа на основе музыкальной драмы. По неистощимому остроумию, жизне-

радостности, цельности замысла и мастерству его воплощения эта комическая опера — достойная преемница гениального «Севильского цирюльника» Россини.

Музыка «Фальстафа», с ее классически четкими, упругими и разнообразными ритмами, с сверкающими, легкими пассажами, несется неудержимым стремительным потоком; искрящаяся смехом опера Верди увлекает прихотливыми калейдоскопическими сменами комических сцен, перемежаемых эпизодами тонкой лирики. Многими характерными особенностями «Фальстаф» тесно связан со старой итальянской оперой-буффа, с творениями Чимарозы, Россини, Моцарта. Но в музыке «Фальстафа» нет ни тени стилизации.

Гармонический язык «Фальстафа» смел и утончен. Изумительный по блеску и выразительности оркестр, многокрасочный, но никогда не заслоняющий вокальной линии, тонко фиксирует оттенки душевных движений, великолепно иллюстрирует ситуации, подчеркивая и выявляя их комизм. Скрижалями оперной оркестровки назвал его Тосканини.

Мелодическая изобретательность Верди в «Фальстафе» неистощима. В молниеносно проносащемся вихре музыкальных образов — остроумных, насмешливых и нежных — ухо часто улавливает типично вердиевские обороты; но в мелодиях «Фальстафа» нет завершенности, «обстоятельности» изложения; они ускользают и сменяются потоком новых, не менее ярких, остроумных и обаятельных образов. Грани между речитативом и кантиленой в мелодике «Фальстафа» почти отсутствуют. В «Фальстафе» появляется новая для итальянской комической оперы речевая выразительность интонаций, приближающая порой его мелодический стиль к мелодическому речитативу русских композиторов Даргомыжского и Мусоргского.

На эти новые черты указал при появлении на свет «Фальстафа» русский музыкальный критик С. Н. Кругликов: «Верди в своем „Фальстафе“ преследует манеру, имеющую много точек соприкосновения с тем, что лежит в основе теории русского оперного радикализма; он старается точно идти за действием комедии, за каждой фразой текста; словом, увлекается совершенно для итальянца новыми тенденциями»⁸. В качестве примера новой манеры Верди Кругликов приводит сцену Фальстафа и Куикли (первая картина второго действия), которую, как он справедливо отмечает, скорее можно было бы назвать «диалогом», а не «дуэтом». Однако Кругликов не вполне прав, считая диалогические ансамбли «Фальстафа» совершенно новой тенден-

цией в творчестве Верди. Нов для Верди лишь бытовой интонационный склад этих диалогов.

Наряду со сценами, где преобладает речитатив, в «Фальстафе» есть ряд ансамблей, в которых с особой ясностью выступает его преемственная связь с вокальными традициями старой итальянской комической оперы: грациозный квартет (без сопровождения) шаловливых кумушек, негодующих на дерзкие притязания Фальстафа (вторая картина первого действия), или сложный нонет (в том же действии) покоряют идеальной простотой и прозрачностью звучания, возможными лишь при высочайшем мастерстве ансамблевого письма. Характеры действующих лиц в «Фальстафе» очерчены с редкой рельефностью и меткостью. Как и в предшествующих операх Верди, в «Фальстафе» есть ряд тем, связанных с отдельными действующими лицами и ситуациями. Таков, например, грациозный и манящий мотив Алисы или мотив погони ее ревнивого мужа за Фальстафом, начальная фраза из любовного дуэта Наннеты и Фентона и ряд других. Любопытно, что в важнейших эпизодах характеристики Фальстафа, очерченного с особым мелодическим разнообразием, тонкостью и богатством оттенков, лейтмотивы почти отсутствуют. Каждый новый музыкальный штрих раскрывает новые черты сложного и противоречивого облика шекспировского героя. В характеристике Фальстафа Верди проявил небывалую в комической опере глубину психологического анализа.

Каждый из трех актов «Фальстафа» делится на две картины.

Опера не имеет увертюры. Несколько тактов «озорной» музыки с неожиданными острыми акцентами вводят в действие:

145 Allegro vivace

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled '145 Allegro vivace'. It consists of a treble and bass clef staff. The right hand starts with a forte (ff) dynamic, playing a series of eighth notes. The left hand starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, playing a series of eighth notes. The second system continues the piece, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The dynamics are ff in the right hand and mf in the left hand.

Эта музыка воспринимается как первая портретная зарисовка Фальстафа. На развитии той же музыки начинается первая сцена в таверне, где Фальстаф, как обычно, пьянствует в обществе двух проходимцев — Бардольфа и Пистолля.

Фальстаф только что закончил два любовных письма к двум уважаемым обительницам Виндзора — к миссис Алисе Форд и миссис Мег Педж.

В таверну врывается разъяренный доктор Кайус, осыпая бранью Фальстафа и его собутыльников: слуги его избиты, лошадь искалечена — это дело рук пьяного Фальстафа. А его приятели, напоив доктора допьяна, обчистили его карманы.

Перебранка принимает угрожающие размеры. Выпроводив доктора, Фальстаф советует своим друзьям воровать впредь «вежливо и с тактом».

С первого же появления на сцене этот опустившийся пьяница проявляет и находчивость, и юмор (сцена с Кайусом, песенка «Если ночью по тавернам»), и остроту насмешливого, скептического ума в оценке моральных качеств своих собутыльников.

Чтобы подчеркнуть комизм ситуации, Верди часто прибегает к контрастному соединению текста и музыки. Поучительное наставление Фальстафа проворовавшимся приятелям: «Воруйте вежливо и с тактом» (первая картина первого действия) — облекается в «благообразные» хоральные звучания.

А когда подвыпивший и самодовольный Фальстаф восхваляет свое «необъятное брюхо» (в той же картине), в оркестре возникают величественные фанфары в духе вагнеровской музыки Валгаллы:

146 Moderato maestoso Più lento

in que - st'ad - do - me
 Мо - я у - тро - бал

f *maestoso*

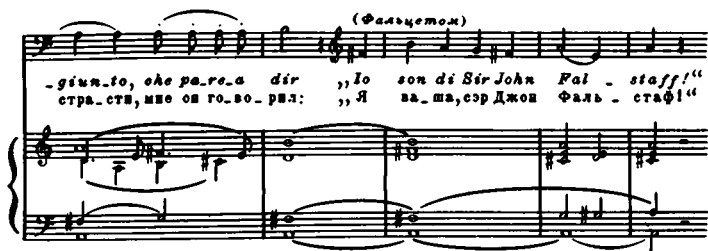
о-емн mi-glia - io di lin - gue olean-
 Зна-ме-ни - то - о брю - хо по -

- ния - oia - no si mio no - me!
 - слу - жит мне до гро - ба!

Верди опирается здесь на традиции итальянской оперы-буффа. Музыкальная пародия — один из характернейших ее приемов. Опера-буффа часто высмеивала стиль серьезной оперы, используя, например, в комедийных ситуациях напыщенно-торжественную музыку. Часто в таких эпизодах музыка звучит почти серьезно, но какой-нибудь оркестровый трюк напоминает о комедийности происходящего на сцене.

Переходы от буффонады к подлинной, нешуточной лирике составляют одну из привлекательнейших черт в сложной характеристике Фальстафа. Настоящая лирическая взволнованность звучит в рассказе-романсе Фальстафа об Алисе Форд (первое действие, первая картина). Музыка, связанная с образом Алисы, характеризует, быть может, не столько очаровательную кумушку, сколько мечты о ней Фальстафа:

147 *dolciss.*
 E il suo de - sse in lei fui - ge - a se al mio con -
 Пре-крас-ный взор с мо - им скрестил - ся во - ром, пол-ным



Полный самых радужных надежд, Фальстаф поручает Бардольфу и Пистоллю отнести письма красоткам. Но неожиданно гонор заговорил в спившихся нахлебниках Фальстафа, и они отказываются выполнить поручение, которое им кажется унижительным для «дворянской чести».

Фальстаф в гневе гонит от себя зазнавшихся прихлебателей. Письма отнесет паж. «Честь ваша? Плуты! Вы своей честью дорожите, вы!»

Монолог о бесполезности чести — это своего рода буффонное «кредо» Фальстафа, явно перекликающееся с патетической декламацией «кредо» Яго. Комедийность монолога, цинический практицизм рассуждений Фальстафа о чести подчеркнуты нарочитым, явным противоречием между патетическим тоном декламации и юмористическими штрихами в оркестре: каждый из вопросов Фальстафа о практических преимуществах чести сопровождается комическим ворчанием кларнета и фагота и *pizzicato* контрабасов. Это не единственный случай в «Фальстафе», когда объектом шутки Верди делает свою собственную музыку. Так, в музыке, иллюстрирующей ревность и ярость Форда, нетрудно услышать пародию на ревность Отелло.

Обаятелен и в то же время забавен маленький мирок виндзорских кумушек с их насмешливым лукавством, прекрасно переданным, например, в легком щебетании деревянных духовых инструментов, — оркестровое вступление ко второй картине первого действия:



Кумушки хохочут и в то же время негодуют: Алиса и Мег получили любовные послания. Автор обоих — сэр Джон

Фальстаф. Необходимо хорошо проучить старого волокиту. В стороне, за деревьями собралась группа мужчин. Им не до веселья. Кайус, встретив Форда, осыпает бранью Фальстафа. К ним подходят Бардольф и Пистоль. Чтобы насолить прогнаншему их покровителю, они сообщают Форду, что Фальстаф обольщает его жену. А тем временем в уголке украдкой целуются влюбленные Наннета и Фентон. Грациозный квартет (без сопровождения) шаловливых кумушек, негодующих на дерзкое волокитство Фальстафа, сменяется буффонно заговорщицким ансамблем мужчин. Как лирическое интермеццо звучит безмятежно светлый дуэт Наннеты и Фентона. Картину заключает великолепный нонет, контрастно объединяющий в одно целое два различных даже по метру ансамбля: квартет весело стрекочущих кумушек ($\frac{6}{8}$) и квинтет ($\frac{4}{4}$) возмущенных похождениями Фальстафа мужчин, строящих планы мести Фальстафу.

Каждая из кумушек имеет свой индивидуальный образ. Грациозная и лукавая Алиса не похожа на насмешливую Куикли и на веселую, но сдержанную Мег. Партии Алисы Верди придавал особое значение: «Для нее нужен естественно красивый и очень легкий голос. Но прежде всего актриса должна быть бесенком. Партия Алисы не столь велика, как партия Фальстафа, но сценически равна по значению. Алиса ведет всю интригу комедии» (11 февраля 1894 года).

Великолепный портрет коварной кумушки Куикли — упоминавшаяся уже сцена с ней Фальстафа.

Тучный рыцарь, как обычно, потягивает херес в таверне. Появляется Куикли с секретным поручением: добродетель обеих дам не устояла, супруга Форда назначает ему свидание. С редкой интонационной чуткостью переданы иронически-почтительные приседания и приветствия Куикли, вкрадчивая лесть, рассказ о страданиях влюбленной бедняжки Алисы:

149a Действие второе, картина первая

Re - ve - ren - za!
На .. ви .. ви .. tel

Ро - ве - га дол - на! Je an - go - soie
Жаль мне бед - няж - ку! Ах, ес - ли б

зы - е сон омь - де - ис!
толь - ко знать мо - гли вы!

Не уступает по выразительности сцена с Фордом (в той же картине).

Переодетый мистер Форд пришел в таверну, чтобы выве­дять у Фальстафа его планы. Новые «приятели» пьют, напе­вая песенку о прихотях любви. Шутливо и в то же время мечтательно звучит этот своеобразный мадригал:

Allegretto
Фальстаф

150

L'А - тор, l'а - тор! elle non est
Лю - бовь, лю - бовь! бо - ротъ - ся

da mai tre - gue Fin che la vi - ta strug - ge.
 с ней на - пра - сво, о - на всех дер - жит власт - во!

Узнав от проболтавшегося Фальстафа, что тот отправляется на свидание к Алисе, ее ревнивый супруг убежден, что стал жертвой коварной измены. Форд с трудом скрывает свою ярость; ему нестерпимы дерзкие шутки и бахвальство Фальстафа; его терзает ревность, и в то же время он должен притворяться, чтобы уличить и покарать изменницу-жену. В мрачном монологе Форда нешуточные горечь, злоба, негодование соединяются с отдельными комическими штрихами (нарочито неуклюжие декламационные обороты, яростные выкрики отдельных слов: «Рогатый! Буйвол! Козел!»). Одержимому ревностью Форду кажется, что у него на лбу растут рога; в оркестре — нарастающая звучность диссонирующих аккордов:

151 *p*
Due ra - mi e nor - mi cre - scou sul - la mia te - sta!
 Мне чу - дат - ся два ро - га, что лоб мне да - ват!

«Ведь это хоть и Мусоргскому впору»⁹, — комментирует этот эпизод Кругликов.

Обаятельно-женственный облик Алисы, поэтический, насмешливый и нежный, с наибольшей полнотой раскрывается в сцене с Фальстафом (вторая картина второго действия). Влюбленный толстяк и коварная миссис Форд воркуют. Общество очаровательной женщины вызывает в старом

гуляке воспоминания о юности. Изящна и трогательна своим простодушно-шутливым лиризмом его песенка «Был я когда-то молоденьким пажом».

Яркий контраст к этой лирической сцене — бурный заключительный ансамбль. Форд, собрав всех соседей, мчит-ся, чтобы устроить облаву на соблазнителя. Шутка может кончиться плохо. Форд врывается в дом, с ним — Кайус, Фентон, Бардольф и Пистоль. Кляня неверность жен, он вбегает в комнату, бушует, приказывает запереть все двери, мечется в поисках обидчика.

С величайшим остроумием написана эта динамичная сцена, где погоня разъяренного Форда за злополучным поклонником его супруги оканчивается эффектным полетом грузного рыцаря из окна Алисы в корзине грязного белья под взрыв смеха коварных кумушек.

Широкий эмоциональный диапазон образа Фальстафа раскрывается в первой картине третьего действия. В общее настроение сцены вводит взволнованная оркестровая прелюдия; эта музыка была бы мрачной, если бы звучащая в ней тема погони Форда за Фальстафом не напоминала о комическом эпизоде предыдущего действия, когда, спасаясь от преследования ревнивого мужа Алисы, ее тучный поклонник задышался в корзине под грудой белья. Фальстаф один в таверне, он погружен в безрадостное раздумье. Горечь, грусть, разочарование звучат в его монологе «Проклятый мир». Старый пьяница находит утешение в вине; по мере того как он пьет, подавленное настроение исчезает, грусть переходит в ощущение радости жизни. Великолепен оркестровый эффект опьянения Фальстафа. В оркестре разгорается трель; трепетным, радостным звучанием охватывается весь постепенно включающийся оркестр с трубами, тромбонами и tremolo большого барабана.

Меткие характеристики получили и другие действующие лица оперы.

Выпукло и сочно написаны портреты тупого и жадного доктора Кайуса, мрачного Форда, проходимцев, прихлебателей Фальстафа — Бардольфа и Пистоля. Они не теряют своих индивидуальных черт на всем протяжении стремительно развивающегося действия.

Совершенно особое место в опере занимают поэтические образы влюбленной пары — Наннетты и Фентона. Им принадлежат страницы светлой, утонченно-изящной лирики.

Выделяется по своему характеру и музыка последней сцены. Ночь в виндзорском парке. За все свои прегрешения

неисправимый волокита Фальстаф должен наконец понести наказание от переодетых эльфами и гномами виндзорцев. Таков план мести виндзорских кумушек.

Овеяна романтикой старой легенды, неясными шорохами ночного леса музыка этой сцены. Призывные звуки охотничьего рога и отдаленная переключка ночных сторожей — чудесные живописные детали в картине ночи. Сливаясь с ней в единое целое, звучит любовная песня Фентона.

Этот поэтический эпизод, с его романтическим оркестровым колоритом и изысканными гармониями, принадлежит к лучшим «ноктюрнам» Верди:

152 *Andante assai sostenuto*

Al - lor ia по - са она пол - ла р - су
 На зов лю - бви твоей го - лос от - зо -

зо - ла, vi - bra di giu - sta in un ac - cor - do ar -
 - вет - ся, и песнь тво - я то - гда с мо - ей со -

- са - но, Ен - ка - то - ran - do l'aer an - te lu -
 - звет - ся, и тор - же - ства пол - ны две пес - ни

- са - по вою ал - тра во - се ал смо фон - те ри -
в - ти вале - тят, об - няв - шись, в луи - ном ска - воч - ном

dolcissimo.
- vo - la.
све - те.
dolcissimo.

Таинственно-жуткий бой полночных часов сулит недоброе. Но с первых же слов появившегося в лесу Фальстафа становится ясно, что все это «не всерьез», что это веселая шутка в пугающем сумраке ночи.

В феерически-воздушных плясках эльфов, в легкой, прозрачной и резвой музыке нападающих на старого грешника троллей и гномов можно ощутить близость к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона. Однако и по характеру музыки, и по всему замыслу сцены здесь больше общего с фарсом старой итальянской комедии масок, нежели с романтической фантастикой Вебера или Мендельсона. Это знакомый нам мирок виндзорских проказниц, но в новом, фантастическом облике. И в центре этого маскарада — лукавый и женственный облик Алисы, которая завершает свою беззлобную месть Фальстафу и приводит к счастливой развязке любовь Наннеты и Фентона.

Полна веселья и юмора мастерски написанная заключительная fuga — хвала острой шутке и всепобеждающему смеху.

«Фальстаф» — одно из высших творческих достижений Верди. Невероятным кажется, что произведение столь жиз-

нерадостное и юное, столь новое по форме и написанное с таким богатством воображения вышло из-под пера восьмидесятилетнего старца. Прослушав «Фальстафа», Камилл Беллег сказал, что возраст Верди равен его учетверенной юности. Врачевателем современного искусства назвал престарелого композитора Арриго Бойто.

Последняя опера Верди, в которой многие музыканты видели явление, не уступающее по значению гениальному «Отелло», не стала все же столь популярной, как некоторые другие его оперы.

Головокружительная быстрота развивающегося в мелких кадрах действия, почти полное отсутствие медленных темпов, быть может, несколько затрудняют восприятие «Фальстафа». К тому же музыка этой оперы, столь богатой тончайшими нюансами, требующей от певцов безукоризненной дикции и актерского мастерства, таит большие исполнительские трудности.

Вслед за миланской премьерой «Фальстафа» Верди весной того же года присутствовал при постановке своей последней оперы в Риме. После этого композитор внес некоторые подсказанные исполнением изменения в партитуру оперы — в ансамблевую сцену в доме Форда и в финал первой картины третьего действия. С этими изменениями, вошедшими в окончательную редакцию, «Фальстаф» 10 апреля 1894 года исполнялся в Париже, в Opéra Comique. В том же году он был впервые поставлен в России.

Ради французской премьеры «Фальстафа» Верди предпринял путешествие в Париж, куда осенью того же года он едет вновь, чтобы присутствовать на постановке «Отелло» в Grand Opéra. Для французской редакции «Отелло» Верди сочинил превосходный, богатый прекрасными темами и тонко инструментованный балет*, вводя его в несколько сжатое третье действие.

Французские постановки «Фальстафа» и «Отелло», как и в Италии, носили триумфальный характер. Во время исполнения «Отелло» президент республики вручил Верди Большой крест Почетного легиона.

* Балет состоит из семи номеров: 1. Турецкий танец. 2. Арабская песня. 3. Воззвание к аллаху. 4. Греческая песня. 5. Танцы. 6. La tunisienne. 7. Воинственная песня. Балет из «Отелло» часто и с большим успехом исполняется в симфонических концертах.

Вскоре после появления на свет «Фальстафа», столь ясно доказавшего феноменальную творческую жизнеспособность восьмидесятилетнего композитора, пошли слухи, что Верди подумывает о новой опере. Вспоминали о том, как после одного из римских спектаклей «Фальстафа» Верди, усмехнувшись, сказал Бойто, что тот может подыскивать для него новое либретто. Зная, что композитора давно привлекал шекспировский «Король Лир», Бойто потихоньку от него начал работать над либретто. Но тем не менее к оперному творчеству Верди больше не возвращался. «Фальстаф» был его прощанием с оперой, и сознавать это композитору, жизнь которого больше полувека была неразрывно связана с жизнью музыкального театра, было так же горько, как сознавать приближение конца.

А о том, что конец приближается, говорила каждая новая потеря дорогих ему людей, друзей, ряды которых катастрофически редели за последние десятилетия: ушли из жизни Джулио Каркано (1884) и Андреа Маффеи (1885); ушли ближайшие друзья Верди Кларина Маффеи (1886) и Опрандино Арривабене (1887). Последним тяжелым ударом, поразившим Верди в 1890 году, была смерть двух близких друзей — сенатора Пироли и верного Эмануэле Муцио.

Глубокой грустью проникнуты строки письма Верди к Э. Дзилли, первой исполнительнице роли Алисы: «Вот уже целый год прошел с того времени, как мы работали над „Фальстафом“, сначала у меня дома, а затем в фойе театра La Scala. Время чудесное, полное энтузиазма, когда мы дышали только Искусством! И я вспоминаю минуты радостного волнения и также... помните ли вы третий вечер „Фальстафа“? Я распрощался со всеми вами; и вы все были немного взволнованы... Вы представляете себе, что значил для меня мой поклон, говоривший: „Мы больше не встретимся как артисты!!!“ Мы встретились, правда, после того и в Милане, и в Генуе, и в Риме; но я всегда вспоминал тот третий вечер, когда для меня стало ясно: все кончено» (15 декабря 1893 года).

Та же грусть, но грусть, смягченная умудренностью старого философа, звучит в письме Верди к Марии Вальдман. «Артистические радости прошли (увы, проходит все), но воспоминания об этом столь дорогом прошлом остаются навсегда, украшают жизнь и помогают переносить напасти, приходящие с возрастом» (24 декабря 1895 года).

Вернувшись из Парижа после постановки «Отелло», Верди, утомленный работой и путешествиями последних лет, для

отдыха проводит несколько месяцев в Генуе, но вскоре едет в Милан, чтобы осуществить свое большое желание — основание дома для престарелых музыкантов. Верди покупает участок земли в Милане и поручает постройку здания архитектору Камиллу Бойто, брату Арриго Бойто. Как и при постройке госпиталя, Верди входит во все детали устройства дома, заботясь, чтобы это было уютное и удобное жилище*. Дом для престарелых музыкантов — «Casa di riposo» («Дом покоя»), как назвал его Верди, — главная забота композитора в последние годы его жизни.

В. Д. Корганов, автор первой русской книги о Верди, посетил его в середине 90-х годов, чтобы проверить некоторые из материалов его биографии и воспользоваться случаем лично познакомиться с великим итальянским композитором. Верди радушно встретил гостя, приехавшего в Сант-Агату, и «стал расспрашивать его об опере в Тифлисе», где жил и работал Корганов, «об ее прошлом, о современном положении, об итальянских артистах, посещавших Кавказ, о тифлисском музыкальном училище, о ходе занятий». Внимание Верди было не простым проявлением любезности к посетившему его иностранцу. Русское музыкальное образование не могло не интересовать композитора, среди посетителей которого был Антон Рубинштейн, чье исполнительское дарование Верди ценил весьма высоко**.

* В 1911 году Э. Ф. Направник писал О. И. Преображенской: «Благодарю Вас также за книжку о Доме Верди для престарелых музыкантов, с которой при первой возможности познакомлюсь. Сыновья его лично осматривали и были от него в восторге. Дождемся ли мы у нас чего-либо подобного?»¹⁰.

** В 1874 году на одном из концертов А. Г. Рубинштейна в Генуе во время его триумфального турне по Италии Верди впервые услышал его игру. «Это поистине великий пианист, — писал композитор 31 января 1874 года Леону Эскюдье, — жизнь, огонь, красочность, в особенности же ритм — нечто очень редкое в Париже» (Верди не упускает случая сделать ироническое замечание в адрес парижан). В том же году Рубинштейн провел некоторое время на озере Комо в обществе своих итальянских друзей — талантливый виолончелист А. Пиатти, с которым он часто музицировал, и молодого тогда еще А. Бойто. В 1891 году Рубинштейн вновь встретил своих друзей в доме Верди. «Я был четыре дня в Милане, — писал Рубинштейн дочери 17 декабря 1891 года. — (...) был у Верди. Мы там музыкалили с Пиатти вместе, Бойто тоже там был. Вспоминали о моем пребывании там 17 лет назад»¹¹. Ограничившись в своем письме скупой информацией, Рубинштейн умолчал о том, какое впечатление произвела на Верди его игра. «Потрясенный рубинштейновской интерпретацией похоронного марша Шопена, престарелый композитор внезапно вышел из комнаты, не в силах победить охватившее его душевное волнение»¹².

Корганов рассказывает о скромной обстановке рабочего кабинета Верди с портретом Барецци и стареньким невзрачным пианино (спинетом) — первым инструментом, на котором учился Верди. Он восхищается роскошным садом композитора, искусственным озером, «не уступающим по красоте таким же озерам при Лаксенбургских дворцах в Вене»; процветанием сельского хозяйства на фермах Верди, оснащенных «всеми важнейшими нововведениями Западной Европы». Корганов дает в своем очерке живую портретную зарисовку маститого композитора: «Верди высок ростом; (...) походка его смелая, ровная, красивая; густые седые волосы обрамляют все лицо; в глубоких светлых глазах много доброты, ласки; бросаются в глаза его грубые, широкие и костлявые руки. В его простеньком теплом коротком пиджаке, в легком галстуке, повязанном бантом, в мягкой войлочной шляпе нет намека на кокетливость и изящество...»¹³ — таким остался восьмидесятичетырехлетний Верди в памяти своего русского современника. Всемирно прославленный композитор до последних лет своей долгой жизни сохранил черты итальянского крестьянина.

Неизменными оставались и главнейшие стороны морального облика Верди. Острый, тонкий и трезвый ум, энергия, железная воля сочетались в нем с глубочайшей силой и искренностью чувств; неподкупная честность, суровая требовательность к себе и к окружающим — с великодушием, скромность — с огромным чувством собственного достоинства. Он не терпел рекламы, не выносил льстецов. Строгий в образе жизни, всегда любивший уединение, Верди порой производил впечатление сурового, жестковатого человека. Но в действительности он имел чуткое и в высшей степени отзывчивое сердце. Он никогда не оставлял без помощи нуждающихся и умел это делать, оставаясь в тени. С особым сочувствием он относился к одаренной молодежи, не имевшей средств получить музыкальное образование.

Прекрасная характеристика морального облика Верди содержится в воспоминаниях Л. Эскюдье, появившихся еще в 1863 году: «У Верди было всего лишь три страсти. Но они достигали величайшей силы: любовь к искусству, национальное чувство и дружба». По словам Эскюдье, при поверхностном знакомстве Верди бывал «сух, нелюдим, резок и хмур(...)». Приглашение его пугает, обед, вечер, бал для него истинная пытка. Его спина не умеет гнуться. Пяти минут он не пробудет в прихожей, хотя бы королевского дворца; он скажет правду монарху.

Другой Верди — мягкий, приветливый, он разговорчив и даже красноречив. Он любит проводить долгие часы с друзьями, беседовать о литературе, об искусстве, о политике. И здесь те, кому посчастливилось с ним говорить, познают его чистую совесть, опыт, мудрость. В минуты спокойных бесед раскрывается облик прекрасного и умного человека, искреннего патриота и истинного друга своей страны»¹⁴.

Верди — прекрасный, верный друг. Недаром тема дружбы получила такое яркое и убеждающее воплощение в его операх в образах Ренато в «Бале-маскараде» и Родриго в «Доне Карлосе». Можно назвать имена многих людей, которых дружеские узы связывали с ним до самой их смерти; такими были отношения Верди с Антонио Барецци и с Кларой Маффей, с Опрандино Арривабене и Джулио Каркано, с Франческо Пиаве и с Антонио Сомма...

Под обаянием личности Верди находятся и многие его младшие современники, к числу ближайших друзей Верди на склоне его лет принадлежат Арриго Бойто и Франко Фаччо.

Многими ценнейшими сведениями из творческой биографии позднего Верди мы обязаны письмам Бойто, дающим богатый материал к истории создания двух последних опер Верди. Живой облик автора «Отелло» и «Фальстафа» возникает на страницах воспоминаний Бойто. С большой теплотой и душевным волнением рассказывает Бойто о том, как однажды весенним вечером в Сант-Агате престарелый Верди поделился с ним своей неосуществленной мечтой написать музыку к эпизоду из «Обрученных» Мандзони «Ночь Неизвестного».

Много интересного содержат и воспоминания П. Масканы о его беседах с композитором. «Верди говорил обо всем и обо всех (...), вспоминал певцов, оркестровых дирижеров, инструменталистов прошлого времени; говорил о новых композиторах (...), его особенно интересовал Григ, в котором его больше всего привлекало ладовое изящество и своеобразие. Музыка Грига, по его словам, „говорит не просто национальным языком, а скорее „диалектным““. Верди чрезвычайно высоко ставил Баха и называл его наиболее современным среди всех полифонистов (...). Он был действительно моим учителем в частых беседах, которые вел со мной»¹⁵, — говорит Масканы.

Творческие силы Верди не иссякли и в 90-е годы. Об этом свидетельствуют его последние сочинения, объединенные позднее в цикл, заверченный в 1897 году, «Quattro pezzi sacri» («Четыре духовные пьесы»).

Музыка Верди не утратила и здесь своей силы и самобытности. Углубленное изучение хорового письма старых итальянских мастеров, в первую очередь Палестрины и Марчелло, несомненно сказалось на стиле этих сочинений; в то же время музыкальный язык их соединяет присущую позднему Верди смелость и новизну с чисто вердиевской театрально-образной конкретностью, столь ярко проявившейся в его «Реквиеме».

«Pezzi sacri» — четыре самостоятельных произведения. Первое из них — «Ave Maria», — возникшее в 1890 году, написано для вокального квартета без сопровождения. История этого сочинения несколько необычна. В 1888 году в миланской «Gazzetta musicale» был опубликован своеобразный звукоряд с обращенным к композиторам предложением гармонизовать его. Внимание Верди привлекла эта «scala enigmatica» («загадочная гамма»):



Он использовал ее как своего рода *cantus firmus* в «Ave Maria», где это последование проходит в восходящем и нисходящем движении поочередно в голосах квартета, переходя от баса к контральто, к тенору и, наконец, к сопрано. Верди не склонен был всерьез относиться к этому сочинению; он говорил, что это не настоящая музыка, а род музыкальной шарады, и не хотел его издавать. Тем не менее этот ансамбль, с его своеобразными изысканными гармониями, написан на высоком уровне мастерства и обладает несомненной художественной ценностью.

Больше непосредственного чувства в «рафаэлевски» светлом, одухотворенном «Laudi alla Vergine» (на слова из последней песни Дантова «Рая»), созданном в конце 80-х годов, вскоре после постановки «Отелло». Это второе сочинение цикла предназначено для исполнения квартетом женских голосов (два сопрано и два альты) без сопровождения.

Другие *pezzi sacri* — «Te Deum» и «Stabat Mater», сочинявшиеся между 1895 и 1897 годами, написаны для хора с оркестром*. В эту пору Верди погружается в размышле-

* «Pezzi sacri» (за исключением запрещенной композитором «Ave Maria») впервые исполнялись с огромным успехом в апреле 1898 года в Париже и в мае того же года в Италии, на Туринской выставке, под управлением Артуро Тосканини, который уже в эти годы приобретал известность как талантливый интерпретатор сочинений Верди.

ния над старой итальянской хоровой музыкой, изучает образцы грегорианского пения и приступает к созданию монументального полифонического «Te Deum». Это величественное сочинение, написанное для двух хоров и большого оркестра, по яркой театральности образов ближе всего соприкасается с «Реквиемом», порой приводя на память и некоторые оперные обороты позднего Верди. Чертами оперного стиля, особой театрально-выразительной трактовкой слова отмечен и полный глубокой скорби хор «Stabat Mater», сочинявшийся в 1897 году, в период тяжелой болезни жены композитора, незадолго до ее смерти.

Роковую грань в жизни Верди положила смерть Джузеппины Стреппони (14 ноября 1897 года). Полувековой союз связывал с нею Верди. Преданная и любящая спутница жизни, она была свидетельницей всех его творческих исканий, борьбы и побед.

«После полувековой совместной жизни я один, один, один; без семьи, в ужасающем одиночестве... и мне 85 лет!!» (письмо к К. Беллегу, 28 ноября 1897 года). Характер Верди стал более замкнутым. Одиночество, старость, перспектива жить, не будучи способным продолжать работу, — все это действовало на него угнетающе. «Я не болен, но я слишком стар!! Проводить жизнь, ничего не делая! Это очень тяжело» (28 января 1898 года). И все же до последнего года жизни Верди сохранял редкую в его возрасте бодрость, хотя силы его заметно слабели и все чаще и чаще он уходил в себя, погружаясь в безрадостные думы. С особой остротой ощущал он в старости свою бездетность — источник печали всей его жизни. Мария Каррара, приемная дочь Верди, которая взяла на себя заботы о престарелом композиторе после смерти его жены, не раз слыхала в уединении Сант-Агаты, как Верди напевал про себя слова трагической арии короля Филиппа из «Дона Карлоса»: «Dormirò sol nel mio mantel regal» («Я усну навек один в своей королевской мантии»). За несколько месяцев до смерти старость начала побеждать этого железного человека. Верди уже не смог совершать своих обычных прогулок, и в сад его вывозили в кресле. В январе 1901 года Верди был разбит параличом. Он жил в это время в Милане, где по обычаю последних лет проводил зиму в обществе своих ближайших друзей — Марии Каррары, Терезы Штольц, Арриго Бойто и Джулио Рикорди. Он умер через неделю, на рассвете, 27 января.

Бойто, находившийся у постели умирающего, писал:



Похороны Верди

«Маэстро умер. Он унес с собой много света и жизненной силы (...). Никогда еще я не испытывал такого чувства ненависти к смерти, такого отвращения к таинственной, слепой, бессмысленной, торжествующей бесстыдной силе. Я испытал его, ожидая кончины этого девяностолетнего старца»¹⁶.

По завещанию композитора, половина его имущества перешла к его приемной дочери Марии Карраре. Другая половина делилась между остальными родственниками, друзьями, слугами Верди и различными благотворительными учреждениями; большая часть его состояния пошла на содержание госпиталя в Вилланова и Monte di pietà в Буссето. Наиболее значительную сумму и право на доходы с постановок опер Верди завещал миланскому дому престарелых музыкантов, куда по желанию композитора поместили его старый спинет и рояль. Верди хотел, чтобы там же, в домовой часовне, его похоронили вместе с Джузеппиной Верди.

В соответствии с завещанием композитора похороны его были чрезвычайно просты. На третий день после смерти Верди, на рассвете холодного зимнего дня, без музыки, без речей близкие проводили его гроб на миланское кладбище (Cimitero monumentale), где была похоронена Джузеппина Верди. Но когда месяц спустя, 24 февраля, выполняя волю композитора, прах Верди и его жены переносили к дому

престарелых музыкантов, толпа свыше трехсот тысяч человек провожала гроб Верди. «*Va pensiero sull'ali dorate*», мелодию, которую так любила Италия Рисорджименто, пел девятисотголосный хор под управлением Тосканини.

Верди прожил долгую и чрезвычайно плодотворную жизнь, до конца дней поражая окружающих его людей неослабевающей остротой ума и непобедимой волей к жизни.

Убеждениям, сложившимся в юности, Верди был верен всю свою жизнь. Горячим патриотом и подлинным демократом он оставался до самой смерти. В годы, когда Италия боролась против австрийских угнетателей, Верди служил делу освобождения родины как гражданин и художник.

Но когда «Италия революционно-демократическая, т. е. революционно-буржуазная, свергавшая иго Австрии, Италия времен Гарибальди» превратилась в Италию, «угнетающую другие народы»¹⁷, ее захватнические войны вызывали у Верди совершенно иное отношение. Поражение при Адуе, которое потерпела в 1896 году Италия, напавшая на Абиссинию, Верди воспринял как заслуженное возмездие. Он говорил, что ждет, когда такое же наказание постигнет и Англию за ее притеснение народа в Индии¹⁸. Деспотизм, угнетение, насилие всегда вызывали негодование Верди; и это негодование нашло широкое отражение в его пламенном искусстве.

Те общественные и политические проблемы, которые волновали Верди как человека и гражданина, неизменно отражались в его творчестве, неотделимом от борьбы Италии за свободу, независимость и национальное объединение. Творчество Верди никогда не теряет связи с великой эпохой Рисорджименто. Манрико в «Трубадуре», Прочида и Елена в «Сицилийской вечерне», Родриго Поза в «Доне Карлосе», Симон Бокканегра — разве не сродни обликам этих героев вердиевских опер лучшие люди Рисорджименто?

И великолепная «Аида», эта опера, музыка которой так чутко передает красоту природы «священных берегов Нила» и величие древнейшей цивилизации, эта опера оказалась в то же время произведением, обличающим поработителей, вызывающим сострадание к побежденным.

Почти три четверти века охватывает творческий путь Джузеппе Верди, путь постоянной, упорной работы и смелых исканий. Колоссально расстояние от первых незамы-

словатых опытов деревенского самоучки до величайших шедевров всемирно прославленного композитора.

Верди чутко прислушивался к зову времени, но «моде» никогда не поддавался. В поисках правды он никогда не спускался до натурализма. Углубляя роль оркестра, всегда сохранял господство голоса, добываясь речевой выразительности, никогда не забывал о мелодии.

Понятие «каноны» для него почти так же неприемлемо, как понятие «мода»; но к национальным традициям он относится с величайшим уважением, так как в них концентрируется национальный характер.

Большую часть своего творческого пути Верди был единственным итальянским композитором, достигшим мирового признания. Россини перестал сочинять оперы, когда Верди был еще подростком; Беллини умер за три года до появления первой оперы Верди; Доницетти тяжело заболел и замолк вскоре после постановки «Эрнани». С тех пор, то есть с начала 40-х годов до 1890 года, среди итальянских опер лишь две кроме вердиевских имели шумный и достаточно продолжительный успех: «Мефистофель» Бойто и грубовато-эффектная «Джоконда» Понкьелли.

В начале XX века широкую популярность завоевали оперы итальянских веристов. Однако, во многом подражая Верди, веристы отошли от идейной основы эстетики Рисорджименто в сторону натурализма, и даже наиболее талантливые из них не поднялись до реалистических вершин творчества Верди.

Ни при жизни Верди, ни после его смерти в Италии не появилось композитора, равного ему по значению и по силе могучего дарования. Великий национальный гений Верди создал неветшающие шедевры оперной классики.

Его оперы не сходят со сцен крупнейших театров мира. Музыка Верди живет и в записи лучших исполнителей наших и прошлых дней, в интерпретации таких дирижеров, как А. Тосканини, Г. Караян, А. Коутс, Р. Кубелик, К. Цекки, И. Маркевич, К. Аббадо, А. Мелик-Пашаев.

В золотой фонд оперной классики входят записи многочисленных знаменитых певцов разных стран и народов, исполнителей Верди — среди них: Э. Карузо и Ф. Шаляпин, М. Каллас и М. Дель Монако, З. Долуханова и Б. Христов, Э. Шварцкопф и Ж. Пирс, Е. Образцова и Тито Гобби, Дж. Симионато, Г. Гаспарян, Д. Фишер-Дискау.

В нашей стране Верди давно — с середины прошлого

века* занял место среди наиболее любимых оперных композиторов. Нет, вероятно, в Советском Союзе оперного театра, где не идут «Риголетто», «Травиата», «Аида». На советских сценах ставятся «Отелло», «Фальстаф», «Дон Карлос», «Трубадур» и «Бал-маскарад», «Сила судьбы» и «Симон Бокканегра», «Сицилийская вечерня» и «Луиза Миллер», «Макбет» и «Аттила».

Следуя традициям великих мастеров русской оперной сцены, советские исполнители создают правдивые и волнующие образы героев вердиевских опер, с большой убедительностью вскрывая глубину и силу творчества Верди, его национальную самобытность и новаторство, его высокий гуманизм.

«Никто не мог лучше, чем Верди, почувствовать жизнь. Он был человеком среди людей, и он дерзал им быть, — сказал А. Бойто. — Если бы ему предложили стать богом, он отказался бы, так как любил чувствовать себя человеком, победителем в пламенеющем кругу испытаний»¹⁹.

Именно эта тесная связь с жизнью делает вечно живым искусство Верди. В единстве убеждений человека и идейного содержания его творчества, в неизменной почвенности его музыкальной речи, связанной глубоко с итальянской народнопесенной и оперной культурой, коренится неумирающая сила воздействия творчества Верди. Оно дорого всему человечеству.

* Русский театр, русская музыкальная культура, крупнейшие деятели русского искусства многое сделали, чтобы раскрыть благородные черты творчества Верди.

Великолепное актерское мастерство первого русского Отелло — Н. Фигнера — было отмечено самим композитором. Замечательная певица Фелия Литвин, успешно дебютировавшая в 1881 году в роли Амелии в «Симоне Бокканегре», была известна в дальнейшем как одна из лучших русских исполнительниц роли Аиды. Глубоко врезалась в память слышавших М. П. Максакову в роли Амнерис ее своеобразная трактовка женственного и в то же время величественного образа дочери фараона. Незабываемы Джильда и Виолетта в исполнении Неждановой.

В тех же операх — «Риголетто» и «Травиате» — создал глубоко впечатляющие образы герцога и Альфреда Л. В. Собинов. Даже на родине Верди признавали, что в этих партиях Собинов не имеет соперников.

Потрясающий трагический образ короля Филиппа в «Доне Карлосе» связан с именем Ф. И. Шаляпина. Он был не только гениальным исполнителем партии короля Филиппа, но и первым постановщиком «Дона Карлоса» в России.

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе первой

1. См.: *Abbiati F. Giuseppe Verdi: Le vite*, v. 1. Milano, 1959, p. 34.
2. См: *Vonaventura A. Verdi*. Paris, 1930, p. 8.
3. Асафьев Б. В. Верди: Эскиз монографии. — Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 209.
4. Там же, с. 211.

К главе второй

1. Глинка М. Записки. — В кн.: Глинка М. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973, с. 254.
2. Цит. по кн.: *Abbiati F. Giuseppe Verdi: Le vite*, v. 1, p. 101.
3. Стендаль. Рим, Неаполь, Флоренция. — Собр. соч. в 15-ти т., т. 9. М., 1959, с. 20.
4. Глинка М. Записки, с. 245.
5. *Gatti C. Verdi: The man and his music*. London, 1955, p. 20.
6. *Fétis F. Biographie universelle des musiciens*, t. 8. Paris, 1875, p. 321—322.
7. *Gatti C. Verdi*, p. 23.
8. *Ibidem*, p. 19.
9. Цит. по кн.: Верди Дж. Избр. письма. Под ред. А. Д. Бушен. М., 1959. В дальнейшем все цитаты из писем Верди, не оговоренные ссылками, будут приводиться по этому изданию или по книге: *Giuseppe Verdi: The man in his letters*. New York, 1942.
10. Глинка М. Записки, с. 245—246; 254—255.
11. Цит. по кн.: *Giuseppe Verdi: The man in his letters*, p. 80. И в дальнейшем выдержки из «Автобиографической заметки» Верди будут приводиться по этому изданию без ссылок.
12. *O'Donnel Hoover K. Verdi's Rocester*. — «Musical Quarterly», 1942, № 4, p. 505.
13. *Vonaventura A. Verdi*, p. 65.
14. Корганов В. Д. Верди: Биографический очерк. М., 1897, с. 17. Разрядка моя. — Л. С.

К главе третьей

1. Цит. по кн.: Новая история, т. 1. М., 1961, с. 62.
2. См. там же, с. 63.
3. Фосколо У. Последние письма Якопо Ортиса. М., 1962, с. 62—63.
4. Там же, с. 145.
5. Герцен А. И. Письма из Франции и Италии: 1847—1852. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 5. М., 1955, с. 271.
6. Маццини Дж. Эстетика и критика. — Избр. статьи. М., 1976, с. 371.
7. Стендаль. Второе письмо о современной итальянской литературе. — Собр. соч. в 15-ти т., т. 7. М., 1959, с. 241.
8. Маццини Дж. Эстетика и критика. — Избр. статьи, с. 10.
9. Цит. по кн.: Де ла Барт Ф. Критические очерки по итальянской литературе второй половины XIX столетия. Киев, 1906, с. 33 и 34.
10. Там же, с. 33.
11. См. там же, с. 34.
12. Berlioz H. A travers chants. Paris, 1886, p. 387.
13. Berlioz H. Mémoires, v. 1. Paris, 1881, p. 200. В русском переводе см.: Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967, с. 187.
14. Цит. по статье: Walker F. Mercadante and Verdi. — «Music and Letters», 1952, v. 4 (Oct.), p. 316.

К главе четвертой

1. См.: Pougín A. Giuseppe Verdi: Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Folchetto. Milano, 1881, p. 38.
2. Hussey D. Verdi. London, 1975, p. 20.
3. Barbiera A. Il salotto dalla contessa Maffei. — In: Abbiatei F. Giuseppe Verdi: Le vite, v. 1, p. 623—624.
4. Ibidem, v. 1, p. 622.
5. Маццини Дж. Эстетика и критика. — Избр. статьи, с. 263.
6. Там же, с. 254.
7. Там же, с. 255, 256.
8. Там же, с. 257.
9. Бэлза И. Опера и современность. — «Театр», 1946, № 10, с. 8.

К главе пятой

1. Ларош Г. А. «Аида», опера Верди. — «Голос», 1875, 7 (19) мая. Перепеч.: Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 3: Опера и оперный театр. Л., 1976, с. 149.
2. См.: Holl K. Verdi. Berlin, 1942, p. 88.
3. Цит. по кн.: Gatti C. Verdi: The man and his music. London, 1955, p. 71.
4. Цит. по кн.: Hussey D. Verdi, p. 38.
5. Байрон. Письмо Джону Мэррею от 14 июля 1821 года. — Избр. произведения. М., 1953, с. 458.
6. См.: Vonavia F. Verdi. London, 1947, p. 35.
7. Стендаль. Прогулки по Риму. — Собр. соч. в 15-ти т., т. 10, с. 265.
8. Vonaventura A. Verdi, p. 59.

К главе шестой

1. Цит. по кн.: R o n c a g l i a G. L'Ascensione creatrice di Giuseppe Verdi. Firenze, 1951, p. 98.
2. D u p r e z G. Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici. Firenze, 1879, p. 169.
3. Цит. по кн.: G a t t i C. Verdi, p. 109.

К главе седьмой

1. М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. «Kölnische Zeitung» об Италии. — Соч., т. 5. М., 1956, с. 395 и 394.
2. О р с и н и Ф. Воспоминания. М. — Л., 1934, с. 110.
3. Там же, с. 109—110.
4. Цит. по кн.: A b b i a t i F. Verdi: Le vite, v. 1, p. 745.
5. Цит. по кн.: История Италии, т. 2. М., 1970, с. 189.
6. А л ь ш в а н г А. Забытая опера Верди. — Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1965, с. 109.
7. О р с и н и Ф. Воспоминания, с. 99—100.

К главе восьмой

1. С м.: T o u e F. Giuseppe Verdi: His life and works. New York, 1959, p. 65.

К главе девятой

1. T i e r s o t J. La chanson populaire: Italie. — In: Encyclopédie de la musique, 2-me partie, v. 5. Fond. A. Lavignac. Paris, 1930, p. 2903.
2. С т е н д а л ь. Путешествие в Италию в 1811 г. — Собр. соч. в 15-ти т., т. 15, с. 538.
3. Б ё р н и Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961, с. 45—46 и 60.
4. Там же, с. 72, 74 и 77.
5. Т э н И. Путешествие по Италии, т. 1. М., 1913, с. 69.
6. Там же, т. 2. М., 1916, с. 65.
7. С м.: S a r a v a g l i o s C. Il folclore musicale in Italia. Napoli, 1936, p. 92—94.
8. Этот пример и другие аналогичные приводит Р. Шавердян в статье: Мелодика Верди. — «Советская музыка», 1960, № 6, с. 94—101.
9. Там же, с. 96.
10. М и л а М. Читая партитуру «Богемы». — «Советская музыка», 1955, № 3, с. 122.
11. Там же.
12. B o n a c c o r s i A. Il folclore musicale in Toscana. Firenze, 1956.
13. B e r l i o z H. Memoires, p. 227. В русском переводе см.: Б е р л и о з Г. Мемуары, с. 209.
14. Цит. по кн.: К а н н-Н о в и к о в а Е. М. И. Глинка: Новые материалы и документы, вып. 3. М., 1955, с. 20.
15. T i e r s o t J. La chanson populaire: Italie. — In: Encyclopédie de la musique, 2-me partie, v. 5, p. 2900.
16. С м.: M i l a M. Giuseppe Verdi. Bari, 1958, p. 86.

К главе десятой

1. E s c u d i e r L. Mes souvenirs. Paris, 1868, p. 75.

2. Taine H. Notes sur Paris: Vie et opinions de Frederic Thomas Grandorge. Paris, 1911, p. 10.

3. Ларош. По поводу «Луизы Миллер» на итальянской сцене. — «Голос», 1875, 29 октября. Перепеч.: Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 3: Опера и оперный театр, с. 175.

4. См.: Gatti C. Verdi, p. 68.

5. См.: Abbati F. Verdi: Le vite, v. 2, p. 85.

6. Станиславский К. С. Режиссерский план оперы «Риголетто». — Цит. по кн.: Румянцев П. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». М., 1955, с. 39.

7. См. там же, с. 47.

8. Серов А. Н. Верди и его новая опера. — Критические статьи, т. 3. Спб., 1895, стб. 1442.

9. Станиславский К. С. Режиссерский план оперы «Риголетто». — Цит. по кн.: Румянцев П. Работа Станиславского над оперой «Риголетто», с. 59.

10. Цит. по кн.: Тоуе F. Giuseppe Verdi, p. 72.

11. Ibidem.

12. Ibidem.

13. См.: Bonaventura A. Verdi, p. 78.

14. См.: Mondali G. Verdi. 4 ed. Milano, 1951, p. 137.

15. См.: Bonaventura A. Verdi, p. 85.

К главе одиннадцатой

1. Слова Ж. Кларетти цитируются по сокращенному переводу С. Ю. Левика статьи французского критика «Верди на репетиции „Дона Карлоса“» («Gazzette musicale», 1867, № 8) в издании: Верди Дж. Дон Карлос: Клавир. М., 1962, с. 9.

2. Ларош Г. Первый спектакль итальянцев, «Троватор» Верди. — «Россия», 1900, 16 декабря.

3. Письмо И. С. Тургенева к М. Н. и В. П. Толстым от 8 декабря 1855 года (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., т. 2. М.—Л., 1961, с. 327).

4. См.: Тоуе F. Giuseppe Verdi, p. 82.

5. Цит. по публикации: Prod'homme J. G. Lettres inédites de Verdi à Leon Escudier. — «Rivista musicale Italiana», 1928, v. 35, p. 176.

6. Дюма А. (сын). Дама с камелиями: Роман. Тбилиси, 1959, с. 73.

7. Цит. по кн.: Roncaglia G. L'Ascensione creatrice di Giuseppe Verdi, p. 196.

К главе двенадцатой

1. «Gazzetta musicale» (Milano), 1853, 27 Gennaio.

2. Ibidem, 1853, 15 Marzo.

3. Серов А. Н. Еще о «Северной звезде» Мейербера. — Критические статьи, т. 1. Спб., 1892, с. 433.

4. Письмо Ф. Шопена к Т. Войцеховскому от 12 декабря 1831 года (Шопен Ф. Письма, т. 1. 2-е изд., доп. М., 1976, с. 250—251).

5. Серов А. Н. Спонтини и его музыка. — Избр. статьи, т. 1. с. 373.

6. Там же, с. 381.

7. Цит. по публикации: Prod'homme J. G. Lettres inédites de G. Verdi à Camille du Locle: 1868—1874. — «La Revue musicale», 1929, № 5, p. 108.

8. Маркс К. Сицилия и сицилийцы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 15. М., 1959, с. 47.
9. Carteggi Verdiani a cura di A. Luzio, v. 1. Roma, 1935, p. 22.
10. Ibidem, p. 30.
11. Тоуе F. Verdi, p. 93.

К главе тринадцатой

1. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт, 1959, с. 67.
2. Godefroy V. Simon Vocsanegra. — «The Music Review», 1948, v. 9. November, № 4, p. 252.
3. Это справедливо отмечает Д. Хассей (см.: Hussey D. Verdi, p. 110).

К главе четырнадцатой

1. Walker F. Verdi: Unpublished letters. — «Bolletino quadrimestrale dell'Istituto di Studi verdiani», 1960, № 1, Gennaio — Aprile, p. 33.
2. Письмо К. Маркса к Иосифу Вейдемейеру от 11 сентября 1851 года (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27. М., 1962, с. 507).
3. Маркс К. Интересные новости из Сицилии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 15, с. 94.
4. Цит. по кн.: Тоуе F. Verdi, p. 113.

К главе пятнадцатой

1. Чайковский П. И. Объяснение с читателем. — В. кн.: Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 159—160.
2. Серов А. Н. Судьбы оперы в России. — Избр. статьи, т. 1, с. 347.
3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970, с. 54—55.
4. Серов А. Н. Верди и его новая опера. — Критические статьи, т. 3, стб. 1441—1442.
5. Abbati F. Giuseppe Verdi: Le vite, v. 2, p. 715—716.

К главе шестнадцатой

1. См.: Верди Дж. Избр. письма, с. 552.
2. Цит. по публикации: Prod'homme J. G. Lettres inédites de G. Verdi à Leon Escudier. — «Rivista musicale Italiana», 1928, v. 35, p. 189.
3. См.: Abbati F. Verdi: Le vite, v. 3, p. 63.
4. Цит. по кн.: Gatti C. Verdi, p. 199.
5. Шиллер И. Х. Ф. Письмо к Рейнвальду от 14 апреля 1783 года. — Собр. соч. в 7-ми т., т. 7: Письма. М., 1957, с. 50.
6. См.: Нолл K. Verdi, p. 205.
7. Это справедливо отмечал В. Э. Ферман (см.: Ферман В. История новой западноевропейской музыки. М., 1940, с. 361).

К главе семнадцатой

1. Цит. по публикации: Prod'homme J. G. Lettres inédites de Verdi à Camille du Locle. — «La Revue musicale», 1929, № 5, p. 104.

2. Ibidem, p. 110.
3. Герцен А. И. Письма из Франции и Италии: 1847—1852, с. 275.
4. Ларош Г. «Аида», опера Верди. — «Голос», 1875, 7/19 мая. Перепеч.: Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 3: Опера и оперный театр, с. 158.
5. См.: Тоуе F. Verdi, p. 403.
6. Асафьев Б. В. Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии. — «Советская музыка», 1946, № 7, с. 73.
7. Ларош Г. «Аида», опера Верди. — Цит. изд., с. 156 и 157.
8. Бронфин Е. Глинка в зарубежной музыкальной жизни и критике. — В кн.: М. И. Глинка: Сборник статей. М., 1958, с. 185.
9. Цит. по кн.: Mila M. Giuseppe Verdi, p. 353.
10. См.: Gatti C. Verdi, p. 246.
11. См.: Bonaventura A. Verdi, p. 195.
12. Цит. по кн.: Abbati F. Verdi: Le vite, v. 4, p. 329.
13. Цит. по кн.: Holl K. Verdi, p. 414.
14. См.: Bonavia F., p. 114.
15. См.: Корганов В. Д. Верди, с. 72.

К главе восемнадцатой

1. Roncaglia G. L'Ascensione creatrice di Giuseppe Verdi, p. 312.
2. См.: Gatti C. Verdi, p. 209.
3. Ibidem.
4. Roncaglia G. L'Ascensione creatrice di Giuseppe Verdi, p. 316.
5. Ларош, «Реквием» Верди. — «Голос», 1875, 18/30 декабря. Перепеч.: Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. Л., 1977, с. 144.

К главе девятнадцатой

1. Цит. по кн.: Abbati F. Verdi: Le vite, v. 3, p. 145.
2. Ibidem, v. 4, p. 55—56.
3. Цит. по статье: Ферман В. Поздний Верди. — «Советская музыка», 1938, № 12, с. 42.
4. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1958, с. 474.
5. Морозов М. Вильям Шекспир. — В кн.: Шекспир В. Избр. произведения. М., 1953, с. 12, 11—12. Разрядка моя. — Л. С.
6. Письмо Дж. Верди к А. Бойто 1886 года (цит. по кн.: Gatti C. Verdi, p. 294).
7. Соллертинский И. И. Шекспир и мировая музыка. — Избр. статьи о музыке. Л. — М., 1946, с. 90.
8. Это верное наблюдение принадлежит Ф. Тою (см.: Тоуе F. Verdi, p. 418).
9. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М., 1962, с. 112.
10. См.: Тоуе F. Verdi, p. 186.
11. Ibidem.
12. Цит. по кн.: Roncaglia G. L'Ascensione creatrice di Giuseppe Verdi, p. 357.
13. Цит. по кн.: Тоуе F. Verdi, p. 187—188.

14. Ibidem, p. 188.

15. Чайковский П. И. Вагнер и его музыка. — Музыкально-критические статьи, с. 329—330.

16. Римский-Корсаков Н. Вагнер. — Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1963, с. 59.

17. Кашкин Н. Джузеппе Верди: Некролог. — «Московские ведомости», 1901, 18 января. Подп.: Н. К.

18. Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году. — Музыкально-критические статьи, с. 354.

К главе двадцатой

1. См.: Gatti C. Verdi, p. 299.

2. См.: Левашева О. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. М., 1975, с. 517.

3. Чайковский П. И. Итальянская опера. — Музыкально-критические статьи, с. 70—71.

4. Левашева О. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества, с. 518.

5. Цит. по кн.: Верди Дж. Избр. письма, с. 603—604.

6. См. там же, с. 604.

7. Цит. по кн.: Тоуе F. Verdi, p. 205.

8. Кругликов С. «Фальстаф» Верди. — «Артист», 1893, № 29 (апрель), с. 132.

9. Там же, с. 134.

10. Цит. по кн.: Э. Ф. Направник: Автобиографические, творческие материалы. Документы. Письма. Л., 1959, с. 412.

11. Цит. по кн.: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2. Л., 1962, с. 450.

12. См.: Abbati F. Giuseppe Verdi: Le vite, v. 4, p. 427.

13. Корганов В. Д. Верди, с. 70.

14. Escudier L. Mes souvenirs, p. 69, 76.

15. См.: Abbati F. Giuseppe Verdi: Le vite, v. 4, p. 598.

16. Цит. по кн.: Тоуе F. Verdi, p. 214.

17. Ленин В. И. Империализм и социализм в Италии. — Полн. собр. соч., т. 27, с. 15.

18. См.: Тоуе F. Verdi, p. 207.

19. Цит. по кн.: Bellaigue C. Souvenirs de musique et de musiciens. Paris, 1921, p. 7.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

ОПЕРЫ

- «Оберто, граф Бонифачо» («Oberto, conte di san Bonifacio»), либретто А. Пьяцца и Т. Солера. Первая постановка 17 ноября 1839 г. в Милане, в театре La Scala.
- «Король на час» («Un giorno di regno») или «Мнимый Станислав» («Il finto Stanislao»), либретто Ф. Романи. Первая постановка 5 сентября 1840 г. в Милане, в театре La Scala.
- «Набукко» («Nabucasso») или «Навуходоносор», либретто Т. Солера. Первая постановка 9 марта 1842 г. в Милане, в театре La Scala.
- «Ломбардцы в первом крестовом походе» («I Lombardi alla prima crociata»), либретто Т. Солера. Первая постановка 11 февраля 1843 г. в Милане, в театре La Scala. Позднее опера переработана для Парижа под названием «Иерусалим» («Ierusalem»). Ко второй редакции написана балетная музыка. Первая постановка 26 ноября 1847 г. в Париже, в театре Grand Opéra.
- «Эрнани» («Ernani»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 9 марта 1844 г. в Венеции, в театре La Fenice.
- «Двое Фоскари» («I due Foscari»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 3 ноября 1844 г. в Риме, в театре Argentina.
- «Джованна д'Арко» («Giovanna d'Arco»), либретто Т. Солера. Первая постановка 15 февраля 1845 г. в Милане, в театре La Scala.
- «Альзира» («Alzira»), либретто С. Каммарано. Первая постановка 12 августа 1845 г. в Неаполе, в театре San Carlo.
- «Аттила» («Attila»), либретто Т. Солера и Ф. М. Пиаве. Первая постановка 17 марта 1846 г. в Венеции, в театре La Fenice.
- «Макбет» («Macbeth»), либретто Ф. М. Пиаве и А. Маффей. Первая постановка 14 марта 1847 г. во Флоренции, в театре La Pergola. Позднее опера переработана для Парижа. Ко второй редакции написана балетная музыка. Первая постановка в Париже 21 апреля 1865 г. в Théâtre Lyrique.
- «Разбойники» («I Masnadieri»), либретто А. Маффей. Первая постановка 22 июля 1847 г. в Лондоне, в Королевском театре.
- «Корсар» («Il Corsaro»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 25 октября 1848 г. в Триесте.
- «Битва при Леньяно» («La Battaglia di Legnano»), либретто С. Каммара-

- но. Первая постановка 27 января 1849 г. в Риме, в театре Argentina. Позднее, в 1861 г., опера шла с переработанным либретто под названием «Осада Гарлема» («Assiedo di Harlem»).
- «Луиза Миллер» («Luisa Miller»), либретто С. Каммарано. Первая постановка 8 декабря 1849 г. в Неаполе, в театре San Carlo.
- «Стиффелио» («Stiffelio»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 16 ноября 1850 г. в Триесте. Позднее опера переработана под названием «Арольдо» («Aroldo»). Первая постановка 16 августа 1857 г. в Римини.
- «Риголетто» («Rigoletto»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 11 марта 1851 г. в Венеции, в театре La Fenice.
- «Трубадур» («Il Trovatore»), либретто С. Каммарано и Л. Бардаре. Первая постановка 19 января 1853 г. в Риме, в театре Apollo. Для постановки оперы в Париже написана балетная музыка и переработан финал.
- «Травиата» («La Traviata»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 6 марта 1853 г. в Венеции, в театре La Fenice.
- «Сицилийская вечерня» («I vespri siciliani»), («Les vèpres siciliennes»), либретто Э. Скриба и Ш. Дюверье. Первая постановка 13 июня 1855 г. в Париже, в театре Grand Opéra.
- «Симон Бокканегра» («Simon Boccanegra»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 12 марта 1857 г. в Венеции, в театре La Fenice. Позднее опера переработана (либретто А. Бойто). Первая постановка 24 марта 1881 г. в Милане, в театре La Scala.
- «Бал-маскарад» («Un ballo in maschera»), либретто А. Сомма. Первая постановка 17 февраля 1859 г. в Риме, в театре Apollo.
- «Сила судьбы» («La Forza del destino»), либретто Ф. М. Пиаве. Первая постановка 10 ноября 1862 г. в Петербурге, в Мариинском театре. Опера позднее переработана. Первая постановка в Милане 20 февраля 1869 г., в театре La Scala.
- «Дон Карлос» («Don Carlo»), либретто Ж. Мери и К. дю Локля. Первая постановка 11 марта 1867 г. в Париже, в театре Grand Opéra. Позднее опера переработана. Первая постановка в Милане 10 января 1881 г., в театре La Scala.
- «Аида» («Aida»), либретто А. Гисланцони. Первая постановка 24 декабря 1871 г. в Каире. К опере написана увертюра (неизданная), исполнявшаяся при постановке «Аиды» в Милане (La Scala) 8 февраля 1872 г.
- «Отелло» («Otello»), либретто А. Бойто. Первая постановка 5 февраля 1887 г. в Милане, в театре La Scala (для постановки в Париже в 1894 г. написана балетная музыка: «Арабская песня», «Греческая песня», «Гимн Магомету», «Танец воинов»).
- «Фальстаф» («Falstaff»), либретто А. Бойто. Первая постановка 9 февраля 1893 г. в Милане, в театре La Scala.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

- «Звучи, труба» («Suona la tromba») на слова гимна Г. Мамели, для мужского хора и оркестра. Соч. 1848 г.
- «Гимн наций» («Inno delle nazioni»), кантата для высокого голоса, хора и оркестра, на слова А. Бойто. Соч. для Лондонской всемирной выставки. Первое исполнение 24 мая 1862 г.

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

- «Реквием» («Messa di Requiem»), для четырех солистов, хора и оркестра. Первое исполнение 22 мая 1874 г. в Милане, в церкви San Marco.
- «Pater Noster» (текст Данте), для пятиголосного хора. Первое исполнение 18 апреля 1880 г. в Милане.
- «Ave Maria» (текст Данте), для сопрано и струнного оркестра. Первое исполнение 18 апреля 1880 г. в Милане.
- «Четыре духовные пьесы» («Quattro pezzi sacri»): 1. «Ave Maria», для четырех голосов (соч. ок. 1889); 2. «Stabat Mater», для четырехголосного смешанного хора с оркестром (соч. ок. 1897); 3. «Le laudi alla vergine Maria» (текст из «Рая» Данте), для четырехголосного женского хора без сопровождения (конец 80-х годов); 4. «Te Deum», для двойного четырехголосного хора и оркестра (1895—1897). Первое исполнение 7 апреля 1898 г. в Париже.

КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Струнный квартет e-moll. Первое исполнение 1 апреля 1873 г. в Неаполе.

КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

- Шесть романсов для голоса с ф.-п. на слова Дж. Витторелли, Т. Бьянки, К. Анджелини и Гете. Соч. в 1838 г.
- «Изгнанник» («L'Esule»), баллада для баса с ф.-п. на слова Т. Солера. Соч. в 1839 г.
- «Обольщение» («La Seduzione»), баллада для баса с ф.-п. на слова Л. Балестра. Соч. в 1839 г.
- «Ноктюрн» («Notturmo»), для сопрано, тенора и баса с сопровождением флейты obligato. Соч. в 1839 г.
- Альбом — шесть романсов для голоса с ф.-п. на слова А. Маффеи, М. Маджони и Ф. Романи. Соч. в 1845 г.
- «Нищий» («Il Poveretto»), романс для голоса с ф.-п. Соч. в 1847 г.
- «Покинутая» («L'Abbandonata»), для сопрано с ф.-п. Соч. в 1849 г.
- «Цветочек» («Fiorellin»), романс на слова Ф. Пиаве. Соч. в 1850 г.
- «Молитва поэта» («La preghiera del poeta»), на слова Н. Соле. Соч. в 1858 г.
- «Сторнель» («Il Stornello»), для голоса с ф.-п. Соч. в 1869 г. для альбома в пользу Ф. М. Пиаве.

ЮНОШЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ

- Несколько оркестровых увертюр, среди них увертюра к «Севильскому цирюльнику» Россини. Марши и танцы для городского оркестра Буссето. Концертные пьесы для фортепиано и для солирующих духовых инструментов. Арии и вокальные ансамбли (дуэты, трио). Мессы, мотеты, laudi и другие церковные сочинения.
- «Плач Иеремии» (по библии, в переводе на итальянский язык).
- «Безумие Саула», для голоса с оркестром, на слова В. Альфьери. Соч. до 1832 г.
- Кантата для голоса соло и оркестра в честь бракосочетания Р. Борромео. Соч. в 1834 г.
- Хоры к трагедиям А. Мандзони и «Ода на смерть Наполеона» — «5 мая», слова А. Мандзони, для голоса с оркестром. Соч. в период 1835 — 1838 гг.

ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

- Альшванг А. Забытая опера Верди. Избр. соч. в 2-х т., т. 2, 1965.
- Асафьев Б. Верди. Эскиз монографии. — Избр. труды, т. 4. М., 1955.
- Богоявленский С. Верди и Шекспир. — В кн.: Шекспир и музыка. Л., 1964.
- Бушен А. Верди и Бойто в работе над «Отелло». — «Советская музыка». 1946, № 5—6. Подп.: Д. Шен.
- Бушен А. Джузеппе Верди и его «Реквием». Л., 1935.
- Бушен А. «Трубадур», опера Дж. Верди. Л., 1936.
- Бушен А. Рождение оперы (Молодой Верди). Роман. М., 1958.
- Верди Дж. Избр. письма. Сост., пер., вступ. статья и примеч. А. Д. Бушен. М., 1959.
- Верди Дж. Избр. письма. Сост., пер., вступ. статья и примеч. А. Д. Бушен. 2-е изд. М., 1973.
- Верфель Ф. Верди. Роман оперы. М., 1962. С предисловием И. Бэлзы.
- Гарibaldi Дж. Мои мемуары. М., 1931.
- Герцен А. И. Письма из Франции и Италии. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 5. М., 1955.
- Гроссман В. Верди. «Реквием». М., 1941.
- Джузеппе Верди в России. — «Советская музыка», 1959, № 2.
- Друскин М. Оперные идеалы Верди. — «Советская музыка», 1954, № 9.
- Кашкин Н. Джузеппе Верди (Некролог). — «Московские ведомости», 1901, 18 января.
- Кашкин Н. Спектакли итальянской частной оперы в Москве. «Отелло», опера Верди. — «Артист», 1890, № 6.
- Кондратьев Г. Русский режиссер об «Отелло». — «Советская музыка», 1963, № 10.
- Констант Смес (Кузнецов К. А.). Верди и его «Реквием». М., 1935. На титуле: *Констант Смес*.
- Корганов В. Верди. М., 1897.
- Кругликов С. «Фальстаф» Верди. — «Артист», 1893, № 29.
- Ларош Г. А. «Аида», опера Верди. — Избр. статьи, вып. 3: Опера и оперный театр. Л., 1976.

- Ларош Г. А. По поводу «Луизы Миллер». Там же.
- Ларош Г. А. Первый спектакль итальянцев: «Троватор» Верди. — «Россия», 1900, 16 декабря.
- Ларош Г. А. «Реквием» Верди. — Избр. статьи, вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. Л., 1977.
- Леонтовская Т. «Травиата» Дж. Верди. М., 1962.
- Леонтовская Т. «Риголетто» Дж. Верди. М., 1964.
- Маццини Дж. Эстетика и критика. Избр. статьи. М., 1976.
- Оперы Дж. Верди. Путеводитель. М., 1971.
- Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1967.
- Орсини Ф. Воспоминания. М., 1934.
- Полякова Л. Верди и Гутьерес. — «Советская музыка», 1962, № 8.
- Полякова Л. «Трубадур» Дж. Верди. М., 1963.
- Серов А. Верди и его новая опера. — Критические статьи, т. 3. Спб., 1895.
- Серов А. «Иоанна ди Гуцман» Верди. — Критические статьи, т. 2. Спб., 1892.
- Серов А. «Луиза Миллер», опера Верди в Большом театре. — Критические статьи, т. 2. Спб., 1892.
- Собинов Л. Верди в письмах. — «Советская музыка», 1952, № 6.
- Соллертинский И. Шекспир в мировой музыке. — Избр. статьи о музыке. Л.—М., 1946.
- Соллертинский И. «Риголетто». Л., 1936.
- Соловцова Л. «Аида» Джузеппе Верди. М., 1962.
- Тигранов Г. «Отелло» Дж. Верди. — В кн.: Очерки по истории и теории музыки, т. 2. Л., 1940.
- Тилес Б. Финал «Трубадура». — «Советская музыка», 1963, № 10.
- Ферман В. Поздний Верди. — «Советская музыка», 1938, № 12.
- Шавердян А. «Травиата»: Опера Дж. Верди. М., 1935.
- Шавердян Р. Мелодика Верди. — «Советская музыка», 1960, № 6.
- Шавердян Р. Сэр Джон Фальстаф. — «Советская музыка», 1963, № 2.

На иностранных языках

- Abbiati F. Verdi e le cinque giornate. — «La Scala», 1950, 15 Maggio.
- Abbiati F. Giuseppe Verdi: Le vite. V. 1—4. Milano, 1959.
- Bachtik J. Giuseppe Verdi. Praha, 1963.
- Baldini G. Abitare la battaglia: La storia di G. Verdi. Milano, 1970.
- Barblan G. Un prezioso spirito del Falstaff. Milano, 1957.
- Barilli B. Il paese del melodramma. Lanciano, 1931.
- Basevi A. Studio sulle opere di G. Verdi. Firenze, 1859.
- Bellaigue C. Verdi. Paris, 1923.
- Bonaventura A. Verdi. Paris, 1930.
- Bonavia F. Verdi. London, 1947.
- Bourgeois J. Giuseppe Verdi. Paris, 1978.
- Brockt J. Verdi's operatic choruses.—«Music and Letters», 1939, July, № 3.
- Budden Y. The operas of Verdi. V. 1: From «Oberto» to «Rigoletto». London, 1973.
- Carteggi Verdiani a cura di A. Luzio. V. 1-4. Roma, 1935-1945.
- Celli T. «Va pensiero»: Vita di Giuseppe Verdi. Milano, 1951.
- Cenzato G. Itinerari Verdiani. Milano, 1955.

- Cesari G., Luzio A. I. Copialettere di G. Verdi. Milano, 1913.
- Cherbuliez A. Verdi. Zürich, 1949.
- Crowest F. Verdi: Man and musician. New York, 1978.
- Della Corte A. Giuseppe Verdi. Torino, 1939.
- Della Corte A. Le sei più belle opere di Giuseppe Verdi. Milano, 1946.
- Dent E. Un Ballo in maschera.—«Music and Letters», 1952, № 4.
- Escudier L. Mes souvenirs. Paris, 1868.
- Gatti C. Verdi. V. 1-2. Milano, 1951.
- Gatti C. Verdi: The man and his music. London, 1955.
- Gatti C. Verdi nelle immagini. Milano, 1941.
- Gerigk H. Verdi. Potsdam, 1932.
- Godefroy V. Simon Boccanegra.—«The Music Review», 1948, November, № 4.
- Godefroy V. The dramatic genius of Verdi: Studies of selected operas. T. 6. London, 1975.
- Holl K. Verdi. Lindenau-Bodensee, 1947.
- Hughes S. Famous Verdi's operas: An analytical guide. Philadelphia, 1968.
- Hussey D. Verdi. London, 1975.
- Istel E. Verdi and Shakespeare (Makbeth—Briefe über König Lear—Othello—Falstaff).—«Die Musik», 1913/14, 13 Jahrg. H. 1, 2.
- Klein J. Verdi and Boito.—«The Musical Quarterly», 1942, № 2.
- Klein J. Verdi's italian contemporaries and successors.—«Music and Letters», 1934, v. 15, № 1.
- Malraze J. Giuseppe Verdi: L'homme et son œuvre. Paris, 1965.
- Mantovani T. Antonio Ghislanzoni (Librettisti Verdiani). — «Musica d'Oggi», 1929, № 3, 4.
- Martin G. Verdi: His music, life and times. New York, 1963.
- Mila M. Giuseppe Verdi. Bari, 1958.
- Mila M. Il melodramma di Verdi. Milano, 1960.
- Monaldi G. Verdi. 4 ed., Milano, 1951.
- Monterosso R. La musica nel Risorgimento. Milano, 1948.
- Neisser A. G. Verdi. Leipzig, 1914.
- Noli R. Les romantiques français et l'Italie. Dijon, 1928.
- O'Donnel Hoover K. Verdi's Rocester.—«The Musical Quarterly», 1942, № 4.
- Orsini L. Giuseppe Verdi. Torino, 1963.
- Osborn Ch. The complete operas of Verdi. London, 1969.
- Pannain G. Giuseppe Verdi. Torino, 1964.
- Petit P. Verdi. Paris, 1958.
- Perinello C. Giuseppe Verdi. Berlin, 1900.
- Perosio G. Ricordi Verdiani: Giuseppe Verdi nella vita intima. Pinerolo, 1928.
- Petzold R. G. Verdi: Sein Leben in Bildern. 1952.
- Prod'homme J. Lettres inédites de Verdi à Leon Escudier.—«Rivista musicale Italiana», 1928, v. 35.
- Prod'homme J. Lettres inédites de Verdi à Camille du Locle: 1868—1874.—«La Revue musicale», 1929. № 5 (Mars), № 7 (Mai-Juin).
- Pougin A. Giuseppe Verdi: Vita aneddotica. Con note ed aggiunte di Folchetto. Milano, 1881.
- Pompèe H. Peppino ou l'enfance et jeunesse de G. Verdi. Paris, 1940.
- Radius E. Verdi vivo. Milano, 1951.
- Reynolds B. Verdi and Manzoni.—«Music and Letters», 1948, № 1.

- Rinaldi M. Verdiana. Roma, 1962.
- Roncaglia G. L'Ascesione creatrice di Giuseppe Verdi. Firenze, 1951.
- Roncaglia G. Galleria verdiana: Studi e figure. Milano, 1959.
- Sheean V. Verdi. Con un nota introd. di G. Confalonieri. Milano, 1963.
- Schlitzer F. Inediti verdiani nelle collezioni dell'Accademia Chigiana.—
In: «Bollettino dell'Accademia Chigiana», 1951, Marzo.
- Specht R. Verdi's dramatische Technik.—«Die Musik», 1913/14,
13. Jahrg. Oktober, H. 1.
- Swołkiewicz H. Verdi. Kraków, 1963.
- Toye F. Giuseppe Verdi: His life and works. New York, 1959.
- Travis F. I. Verdi's orchestration. Zürich, 1956.
- Verdi. Autobiografia delle lettere a cura di A. Oberdorfer. Milano, 1951.
- Verdi. Briefe. Herausgeg. von Fr. Werfel. Berlin, 1926.
- Verdi: The man in his letters. As edited and selected by Fr. Werfel and
P. Stefan. New York, 1942.
- Verdi. Istituto di studi verdiani.—«Bollettino quadrimestrale». Parma,
1960, № 1, 2.
- “Verdi—Wagner”: Colloquium. Roma, 1969. Bericht hrsg. von F. Lippman.
Köln—Wien. Bd. 2, 1972.
- Virneisel W. Verdi als Librettist.—«Die Musik», 1927, November,
H. 2.
- Walker F. The man Verdi. London, 1962.
- Wechsberg J. Verdi. New York, 1974.
- Weissman A. Verdi. Berlin, 1922.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Аббьяти Ф. 256, 257
 Агу М. д' 106
 Адзельо М. д' 35, 45, 58
 Айала Л. д' 284
 Алинови Дж. 21, 22
 Альбони М. 264
 Альмазио 19
 Альфьери В. 12, 31, 34, 80
 Альшванг А.А. 116
 Амари М. 35
 Анджелини К. 24
 Анкарстрём И.Я. 230
 Аппиани Дж. 36, 72, 105, 110
 Ариосто Л. 190
 Арривабене О. 242, 283, 307, 314,
 328, 329, 331, 332, 362, 387, 390
 Асафьев Б. В. 13, 182, 247, 303
 Аттила 87, 287
- Багассете 7
 Базили Ф. 14—16
 Байрон Дж.Н.Г. 10, 33, 67, 80, 82,
 100, 104
 Байстрокки П. 7, 8
 Балестра Л. 26
 Бальбо Ч. 34
 Бальзак О. де 58
 Барбо К. 244
 Барбье П.Ж. 335
 Барбьера А. 56
 Бардаре Л.Э. 169
 Барещи А. 7—10 (11), 12—14, 16,
 18, 20—22, 26, 28, 45, 55, 78, 100,
 103, 126, 240, 258, 281, 389, 390
 Барещи М. см. Верди М.
- Барилли Б. 150
 Басси К. 46
 Бассини А. де 155
 Бӑх И.С. 248, 311, 390
 Беден Ж. 282
 Беккариа Ч. 30, 34, 58
 Беллег К. 44, 386, 392
 Беллини В. 18, 27, 42—44, 51, 53, 54,
 72, 85, 131, 134—136, 139, 140,
 147—149, 309, 395
 Беллинцаги Дж. 49
 Бельджойозо А. 56
 Бельджойозо К. 58
 Бельджойозо П. 56
 Бельджойозо Э. 19, 56
 Бенуа А.Н. 230
 Беранже П.Ж. 58
 Берлиоз Г. Л. 42, 97, 106, 143, 144,
 177, 196, 199, 207, 209, 279, 280,
 305, 310, 320
 Бёрни Ч. 132, 133
 Берше Дж. 33—35, 68
 Бетховен Л. ван 17, 43, 78, 94, 366
 Бибииков М.П. 144
 Бизе Ж. 188, 248, 368
 Богарне Е. 36
 Бойто А. 125, 187, 212, 215, 244,
 260 (260), 261, 330, 333—336,
 338, 340, 347, 355, 359, 360, 370, 371,
 374, 386—388, 390, 392, 395, 396
 Бойто К. 260, 388
 Бокканегра С. 212, 213, 218
 Больдини Дж. (327)
 Бонавентура А. 27, 88
 Бонаккорси А. 142, 143

* Страницы Примечаний и Списка сочинений в указателе не отражены; страницы, заключенные в скобки, относятся к иллюстрациям. Указатель составила Л. И. Асева.

- Бонольди 19
 Борромео Р. 19, 20, 56
 Боттезини Дж. 300
 Брамс И. 369
 Бронфин Е.Ф. 305
 Брофферрио А. 58
 Бурбоны 241
 Буржуа 127
 Бьянки Т. 24
 Бэлза И.Ф. 66
 Бюлов Г. фон 73, 369
 Бюргер Г.А. 34

 Вагнер Р. 75, 137, 193, 280, 309—311,
 330, 331, 361—364, 369
 Ваккан Н. 42
 Валенте В. 134
 Вальдман М. 307, 317, 387
 Варези Ф. 98
 Вашингтон Дж. 239
 Вебер К. М. 385
 Вела В. 209
 Верга Дж. 366
 Верди Вирджиния 22—24, 26
 Верди Джузеппа 6, 18
 Верди Ичилио 22, 24, 26
 Верди Карло 5—8, 12, 16, 18, 126,
 262, 280
 Верди, урожд. Стреппони Джузеппина 24, 25, 47, 49, 56, 66, 85, 105,
 106, (111), 126, 227, 228, 239,
 257, 258, 263, 280, 316, 392, 393
 Верди, урожд. Уттини Луиджа 5, 6,
 12, 18, 28, 126, 169
 Верди, урожд. Барезци Маргерита
 12, 22, 23, (23), 24, 26, 28, 281
 Верди, урожд. Каррара Филомена
 Мария 280, 392, 393
 Вернер Ф.Л. 79, 86
 Виардо-Гарсиа П. 305
 Виктор Эммануил II 118, 227, 239,
 241
 Вильгельм I 287
 Винья Ч. 189
 Витторелли Дж. 24
 Вольтер Ф.М. 61, 79, 86

 Гайдн Й. 17—19, 43, 78
 Гайец А. А. (79)
 Галеви Л. 284
 Галли Э. 18
 Галлиньяни Дж. 312
 Галло А. 180, 189
 Гамбадрелла С. 134
 Ганслик Э. 309
 Гардони И. 264
 Гарibaldi Дж. 31, 32, 58, 109—111,
 118, 223, 239—241, 259, 265, 333,
 394
 Геррацци Ф.Д. 38, 111, 112, 119
 Генрих VIII 67
 Герц А. 14
 Герцен А.И. 32, 156, 287

 Гесслер Г. 103
 Гёте И.В. 10, 24, 36, 190
 Гиллер Ф. 328, 332
 Гисланцони А. 77, 260, 278 (279),
 283—285, 287, 290, 298, 336
 Глинка М.И. 14, 15, 18, 144, 305
 Глюк К.В. 41
 Готшалк Л.М. 309
 Готье Т. 179, 279
 Грациани Л. 246
 Григ Э. 368, 369, 390
 Гризи Джудитта 18,
 Гризи Джулия 18, 209, 244
 Грильпарцер Ф. 104
 Гросси Т. 45, 58, 59, 63, 65
 Гуаско К. 72
 Губо П. 282
 Гуммель Я.Н. 22
 Гуно Ш. 309, 335
 Густав III 225
 Гутьерес А. 126, 168, 171, 210, 211,
 213, 225, 249
 Гюго В. 61, 68, 69, 71—73, 154—157,
 167, 171, 178, 190, 194, 231, 249

 Давид Ф. 309
 Данте Алигьери 10, 33, 144, 145, 200,
 325, 336, 391
 Дантон Ж.П. 264
 Даргомыжский А.С. 375
 Де ла Барт Ф. 35
 Делле Седие Э. 264
 Дельфико М. 85 (229)
 Деривис П. 49
 Джакомо С. ди 134
 Джемито В. 313
 Джерардини 263
 Джусти Дж. 66, 100, 101
 Дзилли Э. 387
 Доменико 9
 Дондзелли Д. 18
 Донизетти Г. 17, 18, 25, 27, 29, 42—
 44, 50, 56, 60, 80, 81, 134—137
 139, 140, 200, 395
 Доре Г. 209
 Достоевский Ф.М. 339
 Дранишников В. А. 182
 Дуранте Ф. 311
 Дюверье Ш. 200
 Дюма Александр-отец 126, 282
 Дюма Александр-сын 179, 184, 197
 Дюплесси М. 179
 Дюпре Дж. 100, 101, 370

 Екатерина Говард 67

 Ингани А. (70)

 Кавалетти С. 7
 Кавалли П.Ф. 131
 Кавур К.Б. 238, 240—242
 Калькбреннер Ф.В. 22
 Каммарино С. 61, 79, 80, 85, 95, 99

- 112, 113, 119, 120, 126 (127), 168,
169, 172, 179, 190, 191, 263
- Канти Дж. 24, 26
- Капальдо Дж. 134
- Каппони Джино 35, 100
- Каппони Джузеппе 317
- Кардуччи Дж. 366
- Кариссими Дж. 131
- Каркано Дж. 58, 59, 118, 126, 387,
390
- Карл Альберт 110, 118
- Карл I Анжуйский 199, 200
- Карл V 73
- Карл VIII 118
- Карл X 156
- Каррара М. см. Верди Филомена Ма-
рия
- Карузо Э. 134, 395
- Каталани А. 330
- Катель Ш.С. 194
- Кашкин Н.Д. 363
- Козлов И.И. 144
- Кола ди Риенци 67, 213
- Колонн Э. 305
- Комбьязи Бранка Ч. 58
- Корганов В.Д. 29, 312, 388, 389
- Корелли А. 17, 78
- Коста М. 278
- Крувелли С. 201
- Кругликов С.Н. 375, 382
- Курпиньский К. 195
- Лаблаш Л. 42, 103
- Лавинья В. 16—21, 24, 43, 78
- Лагура М.Э. 244
- Ламурё Ш. 305
- Ланари А. 100
- Ларош Г.А. 69, 154, 178, 247, 288,
304, 305, 321
- Лёве С. 72
- Легуве Г.М. 282
- Лемуан Ж. 282
- Лео Л. 311
- Леонкавалло Р. 188, 368
- Линд Ж. 103
- Лист Ф. 58, 73, 106, 136—137, 145,
179, 212, 280, 305, 350
- Лозьер А. де 283
- Локль К. дю 197, 264, 266, 282, 284,
310
- Луи Филипп 194
- Лукка Ф. 56, 101, 104
- Луккарди В. 87, 118, 169
- Лумлей Б. 101
- Людовик XIII 156
- Людовик XIV 226
- Маджони М. 284
- Мадзини, Мадзини Дж. 32—34, 37
(38), 58—60, 103, 107, 109—111,
117, 223, 238, 241
- Маини О. 317
- Майр И. С. 41
- Малибран М.Ф. 18, 42
- Мамели Г. 109, 111, 117, 148
- Манара Л. 58
- Мандзони А. 10, 12, 23, 26, 34, 35,
36—38 (40), 58, 61, 62, 68, 100, 281,
313, 316, 317, 324, 326, 390
- Мардзари Ч.Д. 157
- Мариани А. (209), 259, 278, 310, 311
- Мариетт Ф.О. 284, 285
- Марини И. 24, 25
- Марियो Э.А. 134
- Марйо Дж.М. 244
- Маркс К. 200, 238, 240
- Марчелло Б. 17, 312, 332, 391
- Масканыи П. 188, 368, 390
- Маскерони Э. 372
- Массини П. 19, 20, 23
- Массне Ж. 188
- Маффеи А. 45, 59, 90, 101, 102, 284,
387
- Маффеи Кларина 58—60 (79), 104,
196, 207, 208, 210, 240, 257, 260,
261, 263, 287, 309, 316, 317, 326,
328, 329, 334, 387, 390
- Медведев М.Е. 359
- Медичи 112
- Мейербер Дж. 20, 43, 60, 192, 194,
195, 197, 199, 209, 262, 264, 279,
280, 305, 309, 370
- Мельяк А. 284
- Мендельсон-Бартольди Ф. 17, 248,
309, 385
- Менотти Ч. 37
- Мерелли Б. 25—28, 45—50, 65, 66,
84, 85
- Мери Ж. 264, 266
- Меркаданте Дж. С. 18, 43, 47, 85, 225,
311
- Мески 141
- Меттерних К. 32, 107
- Мечников И.И. 241
- Микеланджело Буонарроти 100, 318,
324
- Мила М. 140
- Миралья 49
- Мональди Дж. 371
- Монтазано Э. 207
- Монтанелли Дж. 239
- Монтеверди К. 39, 146, 362
- Монти В. 14
- Морелли Д. 85, (191), 212, 227, 336,
338, 340
- Морель В. 212, 359, 372 (373)
- Морини Н. 24, 25
- Моро Дж. 338
- Морозини П. 56
- Морозини Эмилио 56
- Морозини Эмилия 56
- Морозов М.М. 339
- Моцарт В.А. 17, 41, 43, 78, 375
- Мочениго К. 67, 72, 80, 102
- Мусоргский М.П. 221, 375, 382
- Муцио С. 78

- Муцио Э. 78, 90 (102), 103, 104, 109, 180, 387
 Мюссе А. де 58
- Наполеон I, Наполеон Бонапарт 5, 23, 31, 36
 Наполеон III, Шарль Луи Наполеон Бонапарт 118, 226, 238—240, 265
 Направник Э Ф. 388
 Никколини Дж. Б. 38, 61, 62, 76, 100, 200
 Николаи О. 46, 334
 Нутиле Э. 134
- Обер Д. Ф. Э. 194, 195, 199, 209, 225, 233
 Орсини Ф. 107, 118, 226
- Паганини Н. 14
 Паделу Ж. Э. 305
 Паизиелло Дж. Г. К. 10, 17, 40, 131
 Палестрина Дж. П. да 17, 296, 311, 312, 332, 391
- Пальма 101
 Парини Дж. 31, 34
 Паста Дж. 18, 42, 58
 Патти А. 85, 209, 264
 Пачини Дж. 18, 85
 Пеллико С. 33—37, 51, 68
 Перголези Дж. Б. 131
 Пероззио Дж. 157
 Пьэррани 49
- Петрарка Фр. 213, 218
 Пиаве Фр. 68—73, 79, 81, 86, 87, 89, 104, 109, 112, 127, 128, (155), 157, 158, 180, 211—214, 244, 249, 258, 281, 283, 390
- Пиатти А. К. 388
 Пий IX 32, 73, 109, 110, 118, 265, 326
 Пикколомини М. (181), 210
 Пиндемонте И. 31
 Пироли Дж. 326, 328, 332, 387
 Платонова Ю. Ф. 245
 Понкьелли А. 395
 Порро А. 58
 Порро К. 58
 Прага Э. 260
- Преображенская О. И. 388
 Провези Ф. 9—14 (15), 18, 20
 Прочида Дж. ди 200
 Пужен А. 179
 Пуньятта 8
 Пуччини Дж. 140, 188, 330
 Пушкин А. С. 339
 Пьяцца А. 20, 23, 27
- Расин Ж. де 68
 Рафаэль Санти 87
 Рашель Э. 208
 Резаско Ф. 329
 Рейер Э. 360
 Решке Э. 212
 Рикорди Джованни 26, 56, 101, 117
 Рикорди Джулио 26, 50, 218, 333, 334, 366, 370, 371, 392
- Рикорди Т. 26, 28, 283, 307, 309
 Римский-Корсаков Н. А. 303, 361
 Ристори А. 208
 Риччи Л. 18
 Ролла А. 14, 16
 Романи Ф. 28, 42, 43, 62, 104, 190, 284
 Ронкалья Дж. 94, 121, 141, 171—172, 317
 Ронкони Дж. 24, 25, 47, 49, 66, 67, 264
 Россетти Г. 33
 Росси Э. 27, 46
 Росси 21
- Россини Дж. 9, 12, 18, 20, 22, 29, 41—44, 51, 53, 56—58, 60, 64, 84, 131, 134—136, 140, 149, 167, 192, 194, 197, 199, 208, 209, 264, 279, 281, 326, 334, 366, 368, 370, 375, 395
- Рубини Дж. Б. 18, 42, 58, 244
 Рубинштейн А. Г. 388
 Руссо Ж. Ж. 145
 Руссо Ф. 134
- Сааведра А. де 243
 Сабольчи Б. 212
 Сакко Р. 134
 Салтыков-Щедрин М. Е. 156
 Санд Жорж 58, 106
 Санктис Ч. де 168, 169, 190, 202
 Сарду В. 284
 Селетти Дж. 14, 16, 17
 Селетти П. 11, 14, 16
 Сен-Санс К. 209
 Сервантес де Сааведра М. 370
 Серов А. Н. 165, 195, 196, 245—248
 Скарлатти А. 39, 131
 Скриб Э. 193, 194, 200—202, 225, 230, 282
- Скудо П. 196, 207
 Сметана Б. 305
 Соле Н. 85, 227, 228
 Солера Т. 24, 26, 27, 46, 48 (48), 49, 51, 63, 70, 84, 86, 87
 Соллертинский И. И. 341
 Сомма А. 189, 191, 192, 196, 210, 226, 228, 335, 390
- Спонтини Г. 194
 Сталь А. Л. Ж. де 86
 Станиславский, наст. фам.: Алексеев, К. С. 161, 166
 Стасов В. В. 245, 247
 Стендаль 14, 31, 34, 68, 87, 13
 Стреппони Джузеппина см. Верди Джузеппина
 Стреппони Ф. 25
 Сувестр Э. 127
- Тадоллини Дж. 99
 Таманьо Ф. 212, 359, 360
 Тамберлик Э. 243, 246, 264

- Тамбурины А. 244
Тассо Т. 63, 144, 145—147, 190
Телль В. 103
Тенка К. 58
Тиберини М. 283
Тинторетто 318
Титта Руффо 134
Толстой Л.Н. 156
Тома А. 335
Томмазо Н. 35
Торелли В. 225
Тосканини А. 314, 372, 375, 391,
394, 395
Тости Ф.П. 134
Тургенев И. С. 178
Тутш 49
Тэн И. 133, 154
Удино Н. Ш. 118
Фаччо Ф. 212, 260, 261, 333, 334,
336, 390
Ферелли 19
Феррари Дж. 20, 21
Фетис Ф.Ж. 16
Филиппи Ф. 260, 309, 331
Фиоретти 246
Флобер Г. 263
Флоримо Ф. 44, 85, 311
Фогашцаро А. 366
Фосколо У. 31, 33, 34, 38
Фраскини Г. 264
Фреэццолли Э. 66, 85, 155, 244
Фридрих I, Барбаросса 112
Фучини Р. 366
Фьорентини П.А. 207
Хассей Д. 54
Цингарелли Н.А. 18, 42
Чайковский П.И. 245—247, 361, 364,
368
Чимароза Д. 40, 375
Чинтио Дж. 338—340
Шавердян Р.А. 137
Шарпантье Г. 188
Шекспир У. 10, 42, 58, 59, 61, 68, 69,
89, 90, 92, 95, 121, 159, 190, 192, 263,
290, 301, 325, 334, 335, 338—341,
344, 354, 374
Шиллер И. Ф. 10, 61, 84, 101, 119,
120, 263—267
Шове М. 35
Шопен Ф. 106, 195, 388
Штольц Т. 85, 283, 307 (308), 313,
317, 392
Шуберт Ф. 43, 78
Шуман Р. 309
Эйро Л. Р. (198)
Эскюдье Л. 153, 182, 262, 263, 265,
283, 310, 388, 389

СОДЕРЖАНИЕ

Глава первая. Детство и отроческие годы	5
Глава вторая. Верди в Милане. Первые оперы	14
Глава третья. Рисорджименто	30
Глава четвертая. «Набукко». «Ломбардцы»	45
Глава пятая. От «Эрнани» до «Аттилы»	67
Глава шестая. «Макбет». Первое путешествие за границу	89
Глава седьмая. 1848—1849. «Битва при Леньяно»	107
Глава восьмая. «Луиза Миллер». «Стиффелио»	119
Глава девятая. Народная музыка	131
Глава десятая. «Риголетто»	152
Глава одиннадцатая. «Трубадур». «Травиата»	168
Глава двенадцатая. «Король Лир». «Сицилийская вечерня»	189
Глава тринадцатая. «Симон Бокканегра»	208
Глава четырнадцатая. «Бал-маскарад»	225
Глава пятнадцатая. «Сила судьбы». Верди в России	243
Глава шестнадцатая. Снова на родине. «Макбет» в Париже. «Дон Карлос»	258
Глава семнадцатая. «Аида»	282
Глава восемнадцатая. Квартет. Верди и Мандзони. «Реквием»	313
Глава девятнадцатая. «Отелло»	325
Глава двадцатая. «Фальстаф». Последние годы	365
Примечания	397
Список сочинений	404
Литература	407
Указатель имен	411

ИБ № 2865

Любовь Андреевна Соловцова

Джузеппе Верди

Редактор Е. Гордеева. Художник Ю. Зеленков. Худож. редактор Г. Жегин. Техн. редактор А. Арсланова. Корректор Г. Федяева. Подписано в набор 17.07.80. Подписано в печать 24.07.81. Формат бумаги 84×108 $\frac{1}{2}$. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 13,0615. Усл. п. л. 21,94. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 22,88. Тираж 30000 экз. Изд. № 11170. Зак. № 2627. Цена 2 р. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.