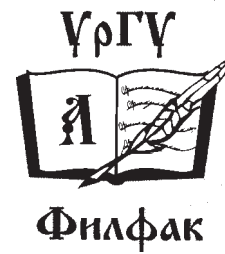


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А. М. ГОРЬКОГО

В. М. Паверман

ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ XVIII—XX ВЕКОВ

Материалы к спецкурсу
«Зарубежная литература и музыка»
для студентов факультета
искусствоведения и культурологии



Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2002

Паверман В. М.

Зарубежные композиторы XVIII—XX веков: Материалы к спецкурсу «Зарубежная литература и музыка» для студентов факультета искусствоведения и культурологии. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.

От автора

Шедевры музыки, созданные на основе литературных произведений, составляют значительный пласт мировой художественной культуры. Вспомним оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов», ставшую конгениальным осмыслением средствами музыкального театра одноименной трагедии А. С. Пушкина, и непревзойденного Ф. И. Шаляпина в партии Бориса с его глубочайшим психологическим раскрытием замыслов поэта и композитора. Обратимся к драме В. Гюго «Король забавляется» и опере Дж. Верди «Риголетто». Какие блистательные певцы выходили на сцену в этой опере за полтора века ее жизни – Э. Карузо, Т. Руффо, Т. Даль Монте, Т. Гобби, Б. Джильи, В. Собинов, С. Лемешев, И. Козловский, А. Нежданова, Л. Паваротти!..

Спецкурс по зарубежной литературе и музыке, предложенный студентам факультета искусствоведения и культурологии, преследует цель расширения профессионального кругозора будущих специалистов, которые должны глубоко знать историю отечественной и зарубежной музыки.

Данное пособие поможет студентам в освоении музыковедческого материала, поскольку имеющаяся литература этого профиля зачастую рассчитана на узких специалистов и вызывает определенные трудности в процессе ее изучения.

Разумеется, круг вопросов, связанных с зарубежной литературой и музыкой, может быть значительно расширен, да и вряд ли мы ошибемся, утверждая, что эта проблема неисчерпаема. Мы начинаем разговор с нескольких звездных имен в зарубежной музыке XVIII–XX веков. Надеемся, что он будет продолжен.

СОЛНЕЧНЫЙ СВЕТ В МУЗЫКЕ

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

(1756—1791)

Папа Климент XIV был поражен: этот юнец воистину совершил чудо. Всего лишь дважды в год исполнялся в Риме знаменитый псалом «Мизерере». Он звучал только в Сикстинской капелле, одни служители Ватикана имели право петь его, а за попытку вынести ноты из собора Святого Петра нечестивец поплатился бы отлучением от церкви.

Нет, четырнадцатилетний Моцарт не пытался вынести ноты. Впервые попав в Сикстинскую капеллу собора и услышав величественную мелодию, Вольфганг был настолько потрясен, что, возвратившись в гостиницу, он по памяти и без малейшей ошибки записал все девять голосов партитуры в их очень сложном взаимодействии, а затем, ни на йоту не отклонившись от оригинала, проиграл папе весь псалом. Не озарение ли Господне снизошло на этого ребенка? Из папской резиденции мальчик вышел увенчанный высочайшей наградой — «Золотой шпорой», давшей ему, сыну музыканта, внуку переплетчика и правнуку каменщика, дворянское звание.

Уже с трех лет Вольфганга невозможно было оторвать от клавира — распространенного музыкального инструмента тех времен. В пять лет ребенок стал сочинять. В шесть — без труда овладел техникой игры на клавесине и скрипке, а вскоре и на органе. Отец понял, что судьба подарила ему гениального сына. Но как сложится его жизнь в родном Зальцбурге, хотя и столице самостоятельного австрийского княжества, но городке, находившемся во власти духовенства, населенном обывателями, чья темнота вошла в поговорку? «Я живу в таком месте, где музыка не слишком высоко ценится», — писал впоследствии Моцарт.

В Вене, музыкальной столице Европы, концерты шестилетнего Вольфганга и его одиннадцатилетней сестры Марии-Анны прошли с триумфом. Маленьких виртуозов представили ко двору, где они ежедневно выступали. Париж, Лондон... И везде восторги, овации, приемы во дворцах и великосветских гостиных, подарки и улыбки высокопоставленных особ. Но что влекло этих людей к юному дарованию? Его музыка? Блестящее исполнение?

Не музыканта видели в гениальном ребенке, а лишь «чудомальчика», концерты которого воспринимались венценосными особами как цирковое представление, длящееся к тому же по 4—5 часов ежедневно. Неимоверное напряжение изматывало неокрепшие силы исполнителя.

Ярчайшим впечатлением стало для Моцарта путешествие по Италии. Ведущие композиторы страны поначалу с недоверием отнеслись к легендам о юном виртуозе, но его гений покориł также их. Четырнадцатилетний Вольфганг становится членом прославленной Болонской филармонической академии, получает звание академика, его принимают и в члены Филармонической академии Вероны. Затем следует контракт с оперным театром Милана — Реджо Дукале, на сцене которого в конце 1770 года с небывалым успехом прошла премьера оперы «Митридат, царь Понтийский».

Моцарт пишет симфонические произведения, квартеты, дивертисменты... Ухо юного композитора необычайно легко усваивало тончайшие особенности музыки других народов. Многочисленные зарубежные поездки Вольфганга способствовали сближению музыкальных культур Австрии, Германии и соседних стран. Симфоническое творчество Моцарта потому и стало вершиной немецкой музыки XVIII века, что композитор на национальной почве сумел переработать все лучшее из музыкальных достижений других стран. Именно Моцарт возвысил жанр симфонии, основал современный тип концерта, в особенности концерта для фортепиано с оркестром. Симфонические творения гениального композитора, как и его оперные создания, проникнуты духом демократизма, они являют собой воплощение идеальной красоты и гармонии в искусстве.

Если автор «Митридата» изучал прекрасное с натуры, то жизнь далеко не всегда являла ему свои прекрасные стороны. «Мы жи-

вом на свете для того, чтобы совершенствоваться и, общаясь, просвещать друг друга, чтобы таким образом продвигать науки и искусство», — писал композитор. Но как идти к этой великой цели, если ты всего лишь на положении слуги у князя-архиепископа И. Колоредо, ограниченного и жестокого человека, постоянно стремящегося унижить, оскорбить композитора.

...Он долго не мог забыть последней встречи со своим деспотом. После неоднократной просьбы об увольнении из приемной выбежал разъяренный обер-камергер князя, это напыщенное ничтожество ударом ноги сбросило Моцарта с лестницы. С трудом добравшись до дома, он на несколько дней слег в постель.

Однако и это издевательство не сломило души композитора. Он обрел долгожданную свободу, ушел в «жизнь», полагаясь лишь на свои творческие способности. Это произошло в мае 1781 года.

«Вы знаете мою самую большую склонность — писать оперы», — признавался Вольфганг в одном из писем к отцу. В Вене, куда приехал Моцарт после разрыва с архиепископом, набирал силу Бургтеатр, ставший оплотом национальной культуры. В опере Австрии господствовала итальянская традиция — и в музыке, и в драматургической структуре произведений, и в манере исполнения. Бургтеатр стал во главе борьбы за создание отечественной оперы. В эту борьбу включился и Моцарт. «Как был бы я любим, если б помог подняться немецкой национальной опере, и мне это, наверное, удалось бы», — писал он однажды. Теперь его мечта превращалась в реальность: художник начал работу над оперой «Похищение из сераля», предназначенной для Бургтеатра. К этому времени у композитора сложился твердый взгляд на оперное искусство: оно, по его мнению, должно рассказывать о национальной жизни, говорить красивым и естественным языком.

В истории австрийской оперы 16 июля 1782 года была открыта новая страница. Развивая традиции венских музыкальных комедий, детище Моцарта «Похищение из сераля» неизмеримо превзошло их по своим художественным достоинствам, по глубине музыкально-драматургического проникновения во внутренний мир героев. «Слишком хорошо для наших ушей, и ужасно много нот, мой милый Моцарт», — иронизировал император, встретившись с автором в театре. «Ровно столько, сколько нужно, ваше величе-

ство», — с достоинством парировал композитор. Из-под его пера вышел первый образец нового (реалистического) типа оперы.

Новыми гранями засверкал гений создателя оперы «Свадьба Фигаро», увидевшей свет рампы Бургтеатра 1 мая 1786 года. Уже само обращение музыканта к антифеодальной сатире мятежного Бомарше, приведшей в негодование французского короля и запрещенной к постановке австрийским императором, было вызовом времени. Хлесткие слова простолюдина Фигаро, брошенные им в лицо кичливому графу, были созвучны настроениям Моцарта, через всю свою короткую творческую жизнь пронесшего в сердце трагедию художника в обывательском мире. И хотя композитору пришлось сгладить некоторые «острые углы» в пьесе, неизменными остались ее обличительный пафос и сатирическое противопоставление находчивого плебея недалекому аристократу.

Несмотря на то, что либретто было написано по-итальянски на сюжет французского драматурга, а действие происходило в Испании, это произведение явилось подлинно национальной австрийской оперой...

Все чаще нужда заглядывает в дом Моцарта, бесполезны любые попытки обеспечить семье хотя бы сносное существование, все хитрее и плотнее сети, сплетенные интриганами от искусства и их сиятельными покровителями. В свое время «чудо-ребенок» служил им забавой, но музыка взрослого композитора, столь не похожая на привычные гармонии и созвучия, осталась им чужой, более того, пугала своей новизной...

Премьера оперы «Дон Жуан», состоявшаяся в Праге 29 октября 1787 года, вновь разнесла славу композитора по всему музыкальному миру. Его творение стало воплощением всех достижений оперного искусства того времени. В этом произведении Моцарт поставил проблемы, волновавшие его современников. Так же, как Гете в «Фаусте» и Шиллер в «Дон Карлосе», он заинтересовался вопросами о предназначении человека, его месте в жизни, смысле бытия, о драме любви и смерти.

Тема испытаний, через которые нужно пройти, чтобы достичь счастья, идея победы светлых сил над мрачными силами зла прозвучала в последней, глубоко поэтической опере-сказке «Волшебная флейта»...

Смертельная болезнь и беспросветная нужда неумолимо отсчитывали последние дни музыканта. Однако вдохновение не оставило и умирающего композитора. Муки, страдания, слезы и надежды человека, идея безмерной любви к человечеству прозвучали в духовном завещании Моцарта — его «Реквиеме».

Больная жена не смогла пойти за гробом своего мужа. Страшная непогода разогнала по домам даже ту горстку людей, которые хотели проводить композитора в последний путь. Гроб сбросили в общую яму для бедняков.

ЧЕРЕЗ БОРЬБУ К ПОБЕДЕ!

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

(1770—1827)

Перед прославленным Моцартом стоял шестнадцатилетний юноша, приехавший в Вену из небольшого немецкого города Бонна. Спустя несколько минут молодой провинциал, оказавшийся в «музыкальной столице», сидел за инструментом и импровизировал на заданную тему. На какое-то время Моцарт даже забыл о своем «Дон Жуане», над которым в то время работал. «Обратите внимание на этого молодого человека, — сказал маэстро присутствующим, — он всех заставит о себе заговорить».

Моцарт не ошибся. Слава юного композитора, сына придворного тенора из певческой капеллы местного князя, вскоре вырвалась за пределы Бонна, где он музицировал в основном при дворе и в аристократических домах.

О Людвиге ван Бетховене заговорил весь музыкальный мир. «Вы увидите меня не иначе как очень великим, — писал он впоследствии друзьям, — но не художника вы найдете выросшим, а человека — лучшим, более совершенным...»

Искусство постижения человека пришло к нему с музыкой Кристиана Готлоба Нефе. Именно Нефе научил Людвига умению видеть, осязать, переживать и воплощать в звуки чувства человеческие. И не просто отливать их в мелодию, а передавать их

в движении, постоянной борьбе. А ведь это основной художнический принцип Бетховена.

«Если я достигну чего-либо крупного, то в этом, несомненно, будет Ваша доля», — писал двадцатитрехлетний Бетховен своему другу и учителю. Человеческие чувства в борьбе — только ли художественный принцип? Нет, идейный. Человек в борьбе за свободу — вот идеал композитора.

На знамени Французской буржуазной революции, заставившей содрогнуться последние годы XVIII столетия, были начертаны великие слова: Свобода, Равенство, Братство. О них рассказывала миру музыка Бетховена.

Человека как борца и искателя нашел композитор в творениях Шекспира, Шиллера, Гете. Образы их произведений войдут в музыку великого маэстро — она впитает в себя тираноборческую мысль этих гениев, пафос познания, утверждение красоты человека, его духовной мощи.

В сердце Бетховена рождаются величественные мелодии симфонии, названной им «Героической».

Эта симфония, в которой слились воедино мечта о свободной личности, неограниченных возможностях человека, славном деянии во имя счастья людей, — это музыка, в которой звучит торжественная поступь революционных полков.

В этом творении впервые у Бетховена воплощен образ человека, вступившего в сражение с враждебным миром. Мысли и чувства героя выражены в многообразии тем, в величии нравственно-этической насыщенности гениального создания Бетховена.

Главное в симфонии — это осмысление жизни как битвы, подчас трагической, невероятно тяжелой, но всегда праведной. Борьба за светлые идеалы возвышает человека, вселяет в него веру и волю к победе.

Именно в этой симфонии ярко прозвучала основная идея всего творчества великого композитора: «Через борьбу — к победе!»...

Коренастый, энергичный, с атлетическим телосложением, Бетховен, казалось, самой природой был противопоставлен изящным, утонченным аристократам в напудренных париках.

Не случайно он подчас шокировал сиятельных особ своей угловатостью, а главное, независимостью взглядов. Однажды князю Лихновскому, оскорбившему композитора, пришлось от Бетховена

письмо следующего содержания: «Князь, тем, чем вы являетесь, вы обязаны случайности рождения. Тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей существуют и будут существовать тысячи, Бетховен же — лишь один».

Достоинство простого человека никогда не умирало в нем даже в зените славы. Напротив, чем более мужало его дарование, тем притягательнее становился для него образ человека-борца...

Самый страшный враг пришел неожиданно. Глухота. Жестокый, неумолимый недуг, поразивший двадцатилетнего композитора, с каждым годом все плотнее окутывал его покрывалом беззвучия. «Могу сказать, что моя жизнь жалка, уже два года я избегаю всякого общества... Если бы у меня была другая специальность, то это бы куда ни шло, но при моей специальности это состояние ужасно; притом, что скажут мои враги, которых не так уж мало!» — с горечью сообщает о своей беде молодой Бетховен в одном из писем. Все чаще приходит мысль о самоубийстве. «Меня удерживало только одно — искусство. Ах, мне казалось немыслимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным!»

Он был очень добр этот мрачный на первый взгляд человек. Даже глухота не убила в нем тяги и любви к людям. Ради них он жил на земле, им подарил он «Аппассионату», «Лунную сонату», симфонии, исполненные радости жизни и пафоса борьбы, множество других произведений.

Он рвался к людям своей музыкой. Приходится только удивляться, как мог этот творец волшебных звуков, постепенно теряя способность их слышать, создавать мелодии, исполненные оптимизма, веры в человека, в грядущую неизбежную победу Добра.

Композитор борется со своим недугом. Врачи бессильны. Единственное спасение — в искусстве: «Я чувствовал, как силы мои растут... как прекрасно жить тысячекратной жизнью... Я хочу схватить судьбу за глотку!».

Это стремление восторжествовать над враждебным роком с наибольшей полнотой воплощено в Девятой симфонии — вершине творчества композитора.

Долгие годы собирает Бетховен материал для этого произведения. Мысленно оглядывая свою жизнь, он создает это своеобразное завещание людям.

Исполнены драматизма, надежд и разочарований первые три части симфонии. Кажется, восторжествовала злая судьба, коварный рок. Но вдруг в финале, словно голубое небо сквозь тяжелые, черные громады туч, прорывается человеческий голос. Именно он, человек, а не холодный инструмент, должен донести до слушателя великую мысль о радости и братстве, о счастливом будущем человечества.

В день концерта зал венского театра «Кертнертор» был полон. Окончательно потерявший слух Бетховен стоял у рампы и в начале каждой части давал темпы. Когда замерли последние звуки симфонии, зал задрожал от аплодисментов, которых уже не мог слышать ее автор. Он увидел радостные, восторженные лица слушателей и их рукоплескания только тогда, когда дирижер Умлауф попросил его повернуться к публике.

Бетховен «схватил судьбу за глотку»!

«Удар грома потряс комнату, озаренную зловещим отблеском молнии на снегу. Бетховен открыл глаза, угрожающим жестом поднял к небу правую руку со сжатым кулаком... Казалось, он сейчас крикнет: “Я вызываю вас на бой, враждебные силы!”». Эти величественные слова Ромена Роллана о последних мгновениях гениального композитора — лучший эпитаф к этой прекрасной, необыкновенной жизни.

«ГЛАЗА ЕГО МЕЛОДИЙ ЯСНО-СИНИ...»

ДЖОАККИНО РОССИНИ

(1792—1868)

Однажды немолодой полноватый человек в сопровождении приятеля зашел в парижскую лавку, в которой торговал итальянец.

— Мне бы хотелось купить у вас неаполитанские макароны.

— Пожалуйста, месье, — и хозяин протянул вошедшему пакет.

— Но мне нужны не генуэзские, а неаполитанские.

— Уверяю вас, что это...

— Можете уверять меня сколько угодно, но я могу отличить неаполитанские макароны от генуэзских.

Слегка поклонившись, посетитель покинул лавку, а его спутник шепнул продавцу:

— Это же знаменитый маэстро Россини!

— Черт возьми! — воскликнул удивленный лавочник. — Если он и в музыке разбирается так же хорошо, как в макаронах, то я понимаю, почему он так известен!

Хозяин магазинчика попал в самую точку: его несостоявшийся покупатель действительно прекрасно «разбирался в музыке». Джоаккино Россини, великий итальянский композитор, оставил нам много произведений — ораторий, кантат, гимнов, маршей, фортепьянных, вокальных и инструментальных пьес. Но Россини прежде всего оперный композитор, создатель без малого сорока произведений для музыкального театра, среди которых: «Синьор Брускино», «Танкред», «Итальянка в Алжире», «Отелло», «Золушка», «Моисей в Египте», «Вильгельм Телль» и, конечно же, «Севильский цирюльник», увидевший свет ramпы под другим названием — «Альмавива, или Тщетная предосторожность».

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый...

Великолепно подмечено А. С. Пушкиным! В лучших своих творениях неизменно оставаясь «упоительным», композитор искал пути обновления оперы, стремился низвести ее с олимпийских высот искусства для избранных. На этом поприще он постоянно сталкивался с противодействием. «Как это петь?» — удивлялись солисты. «Как прикажете это играть?» — иронизировали музыканты. «Да можно ли слушать такое?!» — негодовала публика. Россини своей музыкой убеждал всех: «Можно!»

Под его пером опера освобождалась от штампов, помпезности, ложной многозначительности. Сцена открывалась самой жизни, серьезная музыка становилась понятной всем. Хорошо сказал о Россини И. Северянин:

Глаза его мелодий ясно-сини,
А их язык понятен в шалаше.

На первый взгляд композитор писал легко. Однажды примадонна, исполнявшая заглавную партию в опере «Танкред» (в ту пору мужская партия нередко поручалась низкому женскому голосу — контральто) потребовала от маэстро сочинить для нее другую выходную арию, поскольку прежняя ей не понравилась. До премьеры оставались считанные часы. Возвратившись домой, Россини в растерянности присел на стул. И вдруг — зазвучало! Схватил перо, бумагу, и за несколько минут ария была готова. Ровно столько времени требовалось на то, чтобы сварить рис — излюбленное блюдо итальянцев. С тех пор у каватины Танкреда появилось и другое название — «Ария риса».

Как-то раз Россини рыбачил со своим другом. Увесистый карп давно тянул поплавок вниз, но ловец не замечал этого.

— Джоаккино, у вас клюет, тяните! — крикнул словно застывшему композитору его спутник. Никакого ответа.

— Да дергайте же! Что вы стоите?

— А, что... что такое? — вздрогнул незадачливый рыбак. — Ах, вот в чем дело, — и потянул леску.

— Знаете, что я выудил за эти десять минут? — продолжал он. — Всю сцену клятвы для «Вильгельма Телля»! Только бы не забыть. Скорее домой!

Вся же огромная опера была написана за пять месяцев. Впрочем, Россини укладывался и в более сжатые сроки. Но, наверное, одному ему было известно, какой ценой давалась эта художническая «легкость», и, видимо, не случайно оставил он перо оперного композитора в самом расцвете творческих сил, когда ему шел только тридцать восьмой год. Но это произойдет после постановки «Вильгельма Телля», а пока...

Премьера «Севильского цирюльника» в римском театре «Арджентина» была назначена на 20 февраля 1816 года. Однако к началу месяца не было написано еще ни одной ноты. Участники предстоящего спектакля пребывали в страшном напряжении, и только композитор оставался совершенно спокойным: он не сомневался в успехе, ведь опера давно уже — вся целиком, от первой до последней ноты — звучит в его сердце! Настал срок, и Россини сел за инструмент. Истомившиеся от безделья переписчики не заставили себя ждать, солисты и оркестранты взялись за партии, у которых еще не было конца.

Вечер премьеры. Зал театра переполнен. Среди публики немало недругов композитора: его отступничество от музыкальных традиций, освященных веками и именами, далеко не всем по душе. Среди недоброжелателей и те, кто не может простить маэстро самого факта обращения к сюжету, уже воплощенному в опере Дж. Паизиелло «Севильский цирюльник» (1782). «Этот юнец Россини совершает святотатство, вступая в спор с великим музыкантом!» — возмущались завистники.

Россини, дирижировавший спектаклем, предстал перед публикой не в черном фраке, как следовало по этикету, а в светло-коричневом, украшенном позолоченными пуговицами. Негодующий шепот в партере. Кажется, сама судьба преследует композитора в этот вечер: на гитаре Альмавивы в сцене под балконом лопнула струна, на подмостки с громким мяуканьем вышла кошка, дон Базилио при первом появлении перед публикой по неосторожности упал и исполнял свою арию, вытирая кровь с лица...

Но более всего слушателей возмутило то, что не было у героини оперы Розины полагавшейся по жанру выходной арии, а вместо традиционной серенады граф Альмавива пел канцонетту, сочиненную автором из итальянских народных мелодий.

С точки зрения консерваторов от искусства, после подобных «ляпов» дальнейшее действие было уже просто невозможно воспринимать всерьез. Другая часть зала рукоплескала. Вскоре конфронтация сторонников и противников Россини перешла в потасовку. Один из поклонников создателя «Севильского цирюльника» вспоминал, что в пылу схватки он потерял перчатки и плащ.

Провал. Все удручены, кроме Россини. Вероятно, он один в эту ночь спал спокойно. На следующий вечер на второй спектакль пойти отказался, остался дома, словно ожидая чего-то. И — вот оно! После окончания представления восторженная толпа бушует под окнами его дома! «Браво, маэстро!» «Виват, Россини!» Кто-то уже распевает мелодии из «Цирюльника».

Триумф! Композитор в очередной раз заставил публику согласиться с его нововведениями в искусстве оперы. Еще никому до него не удавалось сделать музыку столь «остроумной», столь чуткой к неожиданным поворотам сюжета, никто не сумел так искусно соединить музыкальное и сценическое действия. Впервые

на оперной сцене в качестве главного героя появился человек из народа — характер, воплощенный с подлинно психологической глубиной, во всей осязаемости его внутреннего и внешнего облика. Фигаро — сын южной страны, исполненный нравственного и физического здоровья, пройдоха, весельчак, мастер своего дела и очень добрый человек. А как колоритны зловеще гротескный дон Базилио, недалекий семейный тиран Бартоло, Розина — лукавая, гордая, женственная и по-своему мужественная девушка. Россини «привел» на оперную сцену реальных людей...

Радостным финалом завершается опера: «Конец всем тревоблениям, и свадьба в заключение...» В основе искрометной концовки — обработанная композитором мелодия русской народной песни: «Ах, на что бы огород городить». Где услышал ее великий маэстро? Это остается загадкой.

29 февраля 1792 года, в городе Пезаро в семье оркестранта-трубача Джузеппе Россини и певицы Анны Гвидарини появился младенец, которому суждено было стать гением Италии. Спасибо ему, что он и по сей день с нами, спасибо за его лучезарное искусство! Помните, у Пушкина:

Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...

КРАСОТА НЕ УВЯДАЕТ...

ДЖАКОМО МЕЙЕРБЕР

(1791—1864)

Имя французского композитора Джакомо Мейербера в середине прошлого века было одним из самых популярных имен на музыкальном горизонте. О нем восторженно отзывался И. С. Тургенев, «доблестным Мейербером» называл композитора Генрих

Гейне; о том, что «успех «Гугенотов» в Париже принадлежит к самым блестящим летописям театра», писал Ференц Лист.

Сын владельца сахарного завода, Мейербер пришел в искусство как пианист-вундеркинд, уже в девятилетнем возрасте восхищавший слушателей виртуозной игрой. Однако судьба готовила ему поприще композитора и дирижера.

Впрочем, судьба ли? Жизнь Мейербера — пример необыкновенной работоспособности, фанатической преданности музыке. «Он ежедневно принимался за работу с шести часов утра, — вспоминал один из современников композитора, — около двух часов он шел гулять, возвращался к трем и снова брался за работу. На этот раз он затягивал ее до середины ночи, едва уделяя время тому, чтобы наскоро пообедать...»

Италия... Целых восемь лет провел здесь композитор, проникая в тайны итальянских мелодий, постигая законы сцены и оркестрового письма. «Под влиянием роскошной природы, итальянского искусства и веселой, общительной жизни, — вспоминал музыкант, — я совершенно акклиматизировался и, в силу того, мог думать, чувствовать и ощущать только как итальянец... <...> Я не хотел подражать Россини и писать по-итальянски, как полагают, но я должен был писать так, как писал, — в силу моего внутреннего влечения». Трудолюбие дает свои плоды: шесть его опер с успехом идут на итальянской оперной сцене.

1827-й год. Преддверие Июльской революции, покончившей с монархией Бурбонов. Париж в это время напоминает готовый взорваться вулкан. Ветер обновления коснулся также и музыки — в душе Гектора Берлиоза уже рождаются мелодии бунтарской «Фантастической симфонии»...

Не остался в стороне от новых веяний в искусстве и Джакомо Мейербер: он сказал свое слово в оперном жанре. Именно он явился создателем «большой оперы» — монументального произведения, написанного, как правило, на исторический сюжет, в основе которого лежит острый социальный конфликт, в свою очередь определяющий и напряженность ситуации. Оперная драматургия Мейербера открывает широкое поле деятельности для художника-оформителя спектакля: разве не заманчиво писать декорации к операм на возвышенно-романтические сюжеты, воскрешая в огнях рампы картины далекого прошлого?

Театр Мейербера немыслим без широких массовых сцен, торжественного хорового пения и величественных ансамблей. Иными словами, «большая опера», законченный тип которой создан автором «Гугенотов», — это своего рода апофеоз оперного искусства, подлинный праздник музыки, вокального и актерского мастерства, живописи и танца.

В то же время Мейербер не смог достичь своим композиторским пером истинного историзма на сцене: история останется в его операх только фоном, на котором разворачивается традиционная любовная интрига, составляющая, по сути дела, все содержание произведения. Условность интриги и тяготение к яркому музыкальному зрелищу не позволяют композитору дать психологическую разработку характеров.

Все достоинства и недостатки «большой оперы» воплотились в лучших созданиях Мейербера — в его операх «Роберт-дьявол» (1831), «Гугеноты» (1835), «Пророк» (1849) и «Африканка» (1865), с триумфом поставленных на парижской и других европейских сценах.

Бесспорно, не без влияния Джакомо Мейербера стало возможным появление таких гениальных творений, как «Дон Карлос» и «Аида» Дж. Верди, усвоивших лучшие стороны музыкального театра Мейербера.

Можно не соглашаться с Мейербером в его трактовке исторической тематики, можно упрекать его за стойкое пристрастие к эффектным сценическим ситуациям и тяготение к помпезности, но нельзя не видеть, что создания композитора отличаются мелодическим богатством, филигранной отточенностью мастерства. Все это говорит о высоком художественном вкусе талантливого французского музыканта, чье творчество стало этапом в развитии европейского музыкального театра.

Глубоко верную оценку дал операм Мейербера крупнейший российский музыковед И. И. Соллертинский: «Пусть они уступают в глубине идейной концепции, в выразительности музыкального языка, в психологическом реализме титанам оперного искусства — Моцарту, Верди, Бизе, однако и в них покоряюще действуют многие ценные качества: яркая театральность, громадный сценический темперамент, куски великолепной, поистине

вдохновенной музыки, оркестровая виртуозность, безошибочное техническое умение».

Вот почему до сих пор не увядает красота творений Мейербе-ра, красота, которую создают только истинные художники.

«Я ТВЕРДО ВЕРЮ В СВОЮ ПУТЕВОДНУЮ ЗВЕЗДУ...»

ФЕРЕНЦ ЛИСТ
(1811—1886)

Такого Париж еще не знал. Случилось невероятное: ребенок, руки которого с трудом дотягивались до краев клавиатуры, продолжал играть, а оркестранты замерли, словно замороженные игрой новоявленного Орфея. Бессильно повисли в воздухе смычки... Публика молчала. Молчала и тогда, когда замерли последние аккорды. Прошло несколько долгих мгновений, и в зале, только что погруженном в гробовую тишину, разразился шквал. Слушатели и музыканты рукоплескали ребенку.

«Я вынужден признаться, — писал один из влиятельных музыкальных критиков французской столицы, — что со вчерашнего вечера начал верить в переселение душ. Я убежден, что душа и дух юного Моцарта переселились в тело юного Листа... Для него пустяки исполнить музыкальную пьесу необыкновенной трудности... с совершенством, сомнительным даже для артистов, лет тридцать изучающих такой прекрасный и такой трудный инструмент».

А началось все там, в родной Венгрии, в ее широких степях. Здесь впервые услышал мальчик, которого родители любовно называли Путци, волнующие, нежные и в то же время гордые, возвышенные в своей первозданной чистоте напевы загадочных обитателей цыганских таборов, невесть откуда приходивших и неведомо куда исчезавших. Ребенок, впоследствии ставший известным всему миру под именем Ференца Листа, сын управляющего овчарней князей Эстергази, мог слышать родные мелодии от землепашца, их приносил будущему композитору веселый ремесленник, идущий через Доборьян — родину Листа — на ярмарку.

Когда Ференцу исполнилось шесть лет, на вопрос старших, кем он хочет стать, мальчик, указывая на портрет Бетховена, ответил: «Таким, как он». Юный музыкант не переоценил своих возможностей.

Дважды вошел в его жизнь Бетховен. В 1823 году после одного из услышанных выступлений «маленького чуда» великий композитор обнял и расцеловал ребенка. Умер Бетховен, но остались жить вечно героика его творчества, гуманизм его мысли, остались ненависть к деспотизму и порыв к свету.

Одним из достойнейших наследников бетховенской музыки, давшей миру Девятую симфонию, «Эгмонта» и «Фиделио», стал Ференц Лист.

Июль 1830 года. Живущий во французской столице композитор восторженно приветствует революцию. Именно здесь, в Париже, под победный рев артиллерии родились в его душе первые звуки «Революционной симфонии». И хотя сама симфония не была написана, все же основные ее темы, ее мелодическое богатство возродились в монументальном «Плаче о героях» — симфонической поэме Листа, созданной под впечатлением другой революции — февраля 1848 года.

Подлинное величие и в его фортепианных пьесах.

Торжественна в своей неповторимой красоте природа Швейцарии. Она напоминает композитору о герое народной легенды. И вот уже рождается из волшебных звуков рояля мелодия «Часовни Вильгельма Телля», прославляющая мужество восставшего народа. О гордом, непобежденном человеке, о торжестве его благородного духа повествует «Долина Обермана».

Творения титанов итальянского Возрождения оживают в музыке Листа. Величественна его «Симфония к “Божественной комедии” Данте». Лирически возвышенны прозрачные звуки «Сонетов Петрарки», мощью и грацией веет от «Мыслителя», написанного под впечатлением встречи с детищем Микеланджело.

«Торквато Тассо» — симфоническая поэма (жанр, созданный Ф. Листом) о гениальном итальянском поэте XVI века. Из печального напева гондольеров рождается образ несломленного героя. В финале эта же тема звучит торжественным гимном, знаменующая победу человеческого духа над силами зла.

Могущество человека прославил композитор в симфонической поэме «Прометей», великую силу искусства воспевают его «Орфей». Неиссякаемая энергия, подлинно народный дух живут в его знаменитых «Венгерских рапсодиях»...

Приехав в августе 1845 года в Бонн, на родину Бетховена, Лист с возмущением узнает, что до сих пор не собраны средства на памятник великому композитору. Не задумываясь, он отдает свои концертные гонорары в фонд сооружения памятника, к подножию которого бесчисленные поклонники искусства автора Девятой симфонии уже многие десятилетия приносят живые цветы. Велика была благодарность венгерского музыканта Бессмертному Бетховену, творческие принципы которого он наследовал и развивал.

«За все золото в мире я не хотел бы выражать в музыке вульгарные чувства или низменные страсти», — сказал как-то Лист в беседе. Это стремление композитора увидеть и отразить в звуках лучшее в человеческой душе, воплотить в мелодии идеал человека-борца привлекло к нему симпатию русских музыкантов.

В сороковых годах он трижды приезжал с концертами в Россию. Как всегда, он был верен своей главной заповеди — играть так, «...чтобы сердце могло взволноваться и излиться». Русская музыкальная критика по достоинству оценила мастерство пианиста. «Счастливы, истинно счастливы мы, что живем в 1842 году, когда на свете есть такой исполнитель, и этот исполнитель заехал в нашу столицу, и нам довелось его слышать», — восторженно писал А. Н. Серов под впечатлением концерта венгерского композитора.

«Мы с Серовым были после концерта как помешанные... — рассказывает В. В. Стасов. — Мы были как влюбленные, как бешеные. И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такой гениальной, страстной, демонической натурой, то носившейся ураганом, то разливавшейся потоками нежной красоты и грации».

Никогда не забудет Лист встречи с М. И. Глинкой, чью оперу «Руслан и Людмила» он признал гениальным произведением. «Марш Черномора» стал постоянным номером его концертных программ. Впоследствии, работая дирижером в Германии, в Венгрии, он неоднократно исполнял произведения М. И. Глинки.

Его восхищение вызывают русские народные песни, которые он, живя в России, слушал при каждом удобном случае. В кругу его знакомств — А. Н. Верстовский, А. П. Бородин, А. Е. Варламов. Связь с Россией не прервется и через много лет: престарелого композитора посетят за границей Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, А. К. Глазунов.

Судьба надолго отрывала Листа от родины: годы учения в Вене, десятилетие, проведенное в Париже, годы странствий по Швейцарии и Италии, работа придворным капельмейстером в Веймаре. Но куда бы ни пролегали его дороги, он прежде всего оставался национальным композитором, творчество которого немыслимо без живительных соков родных венгерских степей. «Из всех ныне живущих художников, — писал он в 1847 году, — я единственный, кто с гордостью дерзает указывать на свою гордую родину. Я твердо верю в свою путеводную звезду: цель моей жизни в том, чтобы Венгрия когда-нибудь с гордостью могла указать на меня».

Мечта композитора сбылась: он вывел венгерскую мелодию на мировую музыкальную орбиту. Он сумел сохранить неповторимость интонационного характера родных напевов и созвучий и обогатил его лучшими достижениями творческих исканий европейских композиторов, традициями романтизма. Вот почему музыка Листа близка гражданину любой страны; она говорит по-венгерски, но не нуждается в переводе.

ВЕЧНО ЖИВЫЕ МЕЛОДИИ

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

(1813—1901)

Обмерзшие на холодном ветру края рва резали, как битое стекло. Ледяная вода подступала к самому горлу, а ноги не чувствовали дна. Силы оставляли мальчика. Вдруг в последний момент чья-то рука схватила тонущего за плечо и потянула вверх. Через несколько минут, сидя у пламени очага, закутавшись в теплый платок, он смотрел на женщину-крестьянку, хлопотавшую у огня. Это была его спасительница.

— Как тебя зовут, сынок? Ты откуда? — спросила она.

— Джузеппе Верди, из Ле-Ронколе, — тихо прошептал мальчик. — Шел к праздничной утрени. Я на органе играю...

Ему везло на хороших людей. Уличный скрипач Богасетте первым заметил музыкальные склонности сына хозяина захудалой деревенской харчевни. Местный мастер Кавалетти, видя одаренность этого ребенка, бесплатно починил сломанный Джузеппе спинет. Старик Байстрокки, церковный органист в Ле-Ронколе, терпеливо обучал его своему искусству. Негоциант Барецци много сделал для того, чтобы юный музыкант мог продолжать свои занятия. На всю жизнь сохранил Верди благодарную память о своем учителе Провези.

Премьеры его опер превращались в политические манифестации, имя Верди писали на стенах домов как зовущий к свободе лозунг. Однажды во время исполнения «Аттилы» на сцене венецианского театра «Ла Фениче» в ответ на слова одного из героев «Возьми себе весь мир, лишь Италию оставь мне» из зала раздались протестующие выкрики: «Нам, нам Италию!»

Композитор неоднократно повторял: «Народ должен быть хозяином у себя дома». Однако не были итальянцы хозяевами в своей стране, их родина томилась под игом иноземного владычества. Жаркое солнце Италии холодным блеском отражалось в стали австрийских штыков, но билось сердце народа — триада великих имен стала знаменем Италии. Вставшая на путь борьбы страна выдвинула Джузеппе Мадзини — идеолога революции, Джузеппе Гарибальди — ее полководца, а музыка Джузеппе Верди зазвучала гимном патриотов.

Где бы ни разворачивалось действие музыкальных драм Верди — в древнем Египте, в средневековой Испании или во Франции XIX века, к каким бы писателям ни обращался композитор в поисках сюжета для своих опер — будь то Шекспир, Шиллер, Байрон или Гюго, он всегда думал о поработенной родине.

Призыв к освобождению родной земли слышится в «Набукко» (1841), «Ломбардцах» (1842). Обличительные, яркие образы тиранов встают со страниц «Аттилы» (1846), «Макбета» (1847), стремлением к свободе исполнена «Эрнани» (1844). «Да, настал час ужасного мщения, гневом и болью в душе все пылает, — возгла-

шает Риголетто («Риголетто» (1851), замышляя расправу над сиятельным деспотом. «Пред смертью не отступать!» — зовут герои «Дон Карлоса» (1867). И даже хрупкая Виолетта из «Травиаты» (1853) оказывается способной на самопожертвование.

Эпиграфом к творчеству Верди могли бы стать слова из его письма к либреттисту Ф. Пиаве. Узнав о революции в Милане, композитор восторженно писал: «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...»

Драматургия Верди не знает слабых героев. Величественна в своем страдании и жажде мести цыганка Азучена из «Трубадура» (1853), страшен разгневанный шут Риголетто, прекрасны мужественные Аида и Радамес из «Аиды» (1870). В этом настойчивом тяготении композитора к возвышенным образам сказалось требование времени: жизнь нуждалась в героях — они появлялись и в самой действительности, и в искусстве.

Италия знает немало больших композиторов — предшественников и современников Верди. Но нет среди них ни одного, который бы с такой полнотой чувствовал специфику драмы как вида искусства. Через сюжеты, характеры и конфликты своих опер он осмыслял драматизм исторической ситуации в стране, у него действенной становилась сама музыка. Убеденный в том, что характеры на сцене должны быть «из мяса и крови», Верди делает мелодию тончайшим средством обрисовки образа героя, с помощью музыки передает противоречивость жизни, сложность человеческой души.

Артисту в операх великого итальянца есть что петь, есть возможность поразмыслить над тем, как исполнить тот или иной дуэт, ариозо, арию, партию в целом: характеры композитора многогранны. В операх Верди необходимо не просто хорошо петь, как это было в произведениях его предшественников, восхищая зал красотой голоса и виртуозностью исполнения. Нужно петь, создавая яркий, психологически глубокий характер.

Одна из отличительных черт Верди — поиск новых путей в искусстве. Он стремится сблизить оперу и жизнь. 6 марта 1853 года

в венецианском театре «Ла Фениче» провалом закончилась премьера «Травиаты». Причина заключалась в том, что автор этого произведения «погрешил» против незыблемого закона оперного искусства тех лет и рассказал о современности. Более того, он посмел сделать героиней оперы женщину «недостойную» и даже назвал свое детище «Травиата», что по-итальянски означает «отверженная». Время доказало правоту новаторских исканий Верди — его «Травиата» вскоре стала одной из популярнейших опер на мировой сцене. «По прошествии пятидесяти лет никто не вспомнил бы о моей “Даме с камелиями”, но Верди обессмертил ее», — сказал как-то А. Дюма-сын, драма которого обрела вторую жизнь в музыке гениального композитора.

Новаторство Верди неизменно опиралось на художественные завоевания его предшественников. Обращаясь к молодым итальянским композиторам, он призывал их внимательно изучать великие творения прошлого. «Когда будет проделана вся эта работа в соединении с широким изучением литературы, я скажу молодежи: теперь, положив руку на сердце, начинайте писать и, если у вас есть творческий темперамент, вы будете композиторами».

Стремясь сделать оперу искусством, которое говорит с публикой на языке правды, композитор, вникая во все тонкости работы либреттистов, определял нужную ему трактовку образов, выверял логическое развитие действия, предостерегал от внешней эффектности. И в то же время прекрасно понимал, что театр невозможен без яркой зрелищности: «В театре длинное и скучное тождественны, и скучное — худший вид художественного театра».

Но правда не может быть скучной, тем более выстрадавшая правда борьбы за свободу родной Италии... «Сердце пылает жаждою мщенья», — бросает в зал отважный Манрико, герой «Трубадура». Сатрапы владетельного графа заточили в темницу цыганку Азучену, которую он в неведении считает матерью. Ее ждет костер. «Дикие звери, пламя тушите. Иль вашей кровью пламя залягу! Сын был я верный до нашей встречи. И мать спасу я, иль сам умру!» — об Азучене поет Манрико, о матери-родине думает Верди. С рассветом после премьеры оперы огненная стретта Манрико как призывная песнь зазвучала на улицах Рима.

* * *

В середине XIX века «Трубадур» был популярен в России. Через три года после римской премьеры, в 1856 году, ее исполнили артисты итальянской оперы, а вскоре известная столичная певица, солистка Мариинского театра в Петербурге и Большого в Москве Д. М. Леонова избрала «Трубадура» для своего бенефиса (1859). Обладательница великолепного контральто, она пела арию Азучены. В 1874 году актерские пути-дороги привели певицу на Урал: наш край стал частью ее кругосветного гастрольного турне. Концерты Д. М. Леоновой прошли в Перми, Екатеринбурге, Нижнем Тагиле, Кушве.

На берегах Исети в прошлом веке о Джузеппе Верди в просвещенных кругах, конечно, знали, но ни с одной его оперой, которая была бы исполнена от начала до конца, долго знакомы не были. В 70-е годы XIX века начал свою деятельность Екатеринбургский музыкальный кружок. Не может не вызвать восхищения подвижничество наших земляков: в далеком уезде России они выполняли поистине просветительскую миссию, ставя спектакли, организуя концерты. Благодаря инициативе членов кружка и доброй воле Дарьи Михайловны Леоновой наш город услышал «Трубадура».

«Когда я стала давать эту оперу сценами, то явились любители, которые предложили поставить полную оперу, — вспоминала актриса. — Оказалось, что имелся тенор, баритон, бас и сопрано, г-жа Маклецкая, взявшаяся готовить хор. Пока разучивали хоры, я успела съездить в Нижний Тагил и Кушву... По возвращении в Екатеринбург я нашла, что дело мое кипело: хоры были почти уже выучены, артисты-любители готовы. Начались репетиции «Трубадура», затем спектакли, пять подряд (не более как через день), и каждый раз театр был полон. Все пять спектаклей сошли замечательно удачно — для такого города, как Екатеринбург. Капельмейстер был итальянец, оркестр — прекрасный. Костюмов, правда, не оказалось, но мы сумели все сделать эффектно и дешево».

Конечно, это был очень неровный спектакль: столичная знаменитость с мировой известностью — и провинциалы-любители. В сегодняшнем понимании хороший спектакль предполагает, в частности, гармонию исполнительских сил. Да и размеры, и техника маленькой сцены (скорее всего «Трубадура» играли в город-

ском театре, в здании которого сейчас находится кинотеатр «Коллизей») были совершенно не приспособлены для постановки столь масштабной оперы. И все же — Верди...

В сезон 1879/80 года гастролирующая труппа П. Медведева открыла в Екатеринбурге первый оперный сезон. В январе 1880 года уральцы слышали «Аиду». За дирижерским пультом стоял У. Авранек — впоследствии видный советский музыкант. Зимой 1887 года в нашем городе давал спектакли ансамбль актеров оперетты. В его исполнении впервые в Екатеринбурге прозвучала «Травиата». Летом того же года, в связи с открытием Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки, приехала оперная труппа В. Любимова. Екатеринбург аплодировал «Риголетто» (дирижер Н. Эмануэль). Конечно, с большим опозданием приходила музыка гениального композитора в отдаленный уезд России, но воздадим должное подвижничеству местных энтузиастов: они многое сделали для того, чтобы и своими силами, и с помощью заезжей антрепризы приобщить горожан к вершинам музыкальной культуры.

В один из апрельских вечеров 1895 года зал городского театра был полон — давали «Отелло». Инициаторами постановки вновь стали просветители из музыкального кружка. Спектакль шел под управлением Л. Гойера, пели П. Давыдов (Отелло), А. Доленго-Грабовская (Дездемона), Х. Федоров (Яго). На той же сцене в сезон 1896/97 годов труппой П. Медведева были даны «Бал-маскарад» (1859) и «Эрнани». Как видим, еще при жизни композитора уральцы познакомились почти со всеми его шедеврами, и как жаль, что время не оставило нам ничего об этих спектаклях, кроме дат и скурых сведений.

В 1900 году в центре города вырос концертный зал (ныне старая часть музыкального училища имени П. И. Чайковского), построенный большим любителем музыки И. Маклецким. На его сцене оперой «Аида», поставленной энтузиастами музыкального кружка, открылся концертный сезон 1900/01 года. В 1903 году кружок возобновил «Отелло». Летом 1905 года в Верх-Исетском театре (он находился на пересечении нынешних проспекта Ленина и улицы Московской) артистами итальянской оперной труппы исполнялись «Трубадур», «Риголетто», «Травиата», «Бал-маскарад».

С открытием оперного театра осенью 1912 года мелодии Верди зазвучали в нашем городе постоянно. «Аида» и «Травиата» значились в октябрьской афише, в ноябрьской появилось новое название — «Риголетто».

Оперный театр нашего города стал одной из сценических площадок мира, на которых активно осваивалось наследие гения. На сегодняшний день свет рампы театра увидели 10 из 26 опер Верди, самые яркие его произведения — «Аида», «Травиата», «Риголетто», «Эрнани», «Отелло», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Симон Бокканегра», «Дон Карлос», «Сила судьбы». Некоторые из них ставились не по одному разу. Очень трудно перечислить все славные имена, с которыми связана история героев и героинь Верди на сцене Свердловского-Екатеринбургского театра оперы и балета: И. Козловский, Ф. Мухтарова, С. Лемешев, Д. Пантофель-Нечецкая, Д. Аграновский, В. Китаева, В. Ухов, Д. Спришевская, Д. Бадридзе, М. Глазунова, А. Новиков, И. Архипова, Г. Зелюк...

Одной из самых памятных страниц в творческой жизни театра явилась постановка «Отелло» в апреле 1945 года. За пультом стоял один из старейшин отечественного оперного дирижирования Арнольд Эвадьевич Маргулян (1879—1950). Однако в процессе создания своих спектаклей маэстро не ограничивался ролью музыкального руководителя. Вот и в работе над «Отелло» А. Маргулян совместно с режиссером Е. Бриллем и его помощником Б. Кушником выстраивал режиссерскую партитуру, вместе с художником А. Кузьминым вникал в создание постановки. Не столь уж частый в оперной практике случай, когда на мощной волне вдохновения родился великолепный ансамбль дирижера, режиссера, художника, хора и солистов — А. Азрикана (Отелло), Н. Киселевской (Дездемона), Н. Щагина (Яго), Н. Даутова (Кассио) — обладателей редкой красоты голосов и большого актерского дарования.

«Отелло» — величайшее творение Верди, содружество двух титанов, разделенных веками, но единых в стремлении прославить чистоту и величие человека. «Я предпочитаю Шекспира всем драматическим писателям, не исключая даже древних греков», — признавался в своей привязанности Верди в одном из писем.

Усилия постановщиков были направлены на то, чтобы передать мощь шекспировской мысли, утверждающей торжество Доб-

ра в теснейшем единении с тем духом Свободы, без которого музыки Верди попросту нет. Желанное единство было достигнуто — текст трагедии и партитура оперы как бы слились в одно целое под сводами свердловского театра.

Дирижер А. Э. Маргулян, работая с оркестром, сделал все для того, чтобы высветить психологическую глубину образов Шекспира — Верди. Долгое время произведение английского гения трактовали со сцены как трагедию ревности. Такая интерпретация существует в зарубежном театре и по сей день. В нашем искусстве восторжествовало иное понимание образа венецианского мавра, идущее от А. С. Пушкина. «Отелло от природы не ревнив, он доверчив», — сказал великий поэт. Эту концепцию характера главного героя трагедии безоговорочно приняли свердловчане. В исполнении А. Азрикана не было ни «африканских страстей», ни эффектных поз. Певец сделал упор не на внешней обрисовке образа, а на выявлении внутренней сути характера: показал доброго, доверчивого человека, не разглядевшего вероломства рядом с собой...

И страшен обманутый Отелло в безрассудной ярости, страшен и величествен потому, что натура его всемерно сопротивляется злу, не приемлет коварства. И тем более ужасна бездна отчаяния, в которую низвергнут благородный мавр, гибнет его вера в людей. Столь многогранный оперный характер встречается не часто, и воистину счастлив тот артист, кому доведется исполнить такую партию.

«Петь Отелло доставляет мне невыразимую радость, — рассказывал А. Азрикан. — На этот спектакль я иду, как на праздник». Достойными партнерами певца выступили Н. Киселевская, создавшая поэтический образ Дездемоны, олицетворяющей в спектакле вечную женственность и бескорыстие высокой любви, и Н. Щадин (Яго) монументальное воплощение самого Зла, и трепетный Н. Даутов (Кассио). Органически вошли в образный строй постановки яркие декорации А. Кузьмина, сопряженные с музыкой оперы, точно обозначающие время и место действия.

Сегодня не прекращаются споры о том, кому в оперном театре принадлежит пальма первенства — дирижеру или режиссеру?

«Отелло» в Свердловском оперном убеждает в том, что только союз единомышленников способен дать полноценное сценичес-

кое решение оперы, ведь дирижер определяет линию музыкального действия, режиссер — сценического, актеры объединяют ту и другую.

И результат налицо: «...Постановка “Отелло” в Свердловском оперном театре... по своему художественному и прежде всего музыкальному уровню сделала бы честь любому театру Москвы и Ленинграда», — писал один из крупнейших наших музыковедов И. Бэлза. В 1946 году спектакль был удостоен Сталинской премии. Залог его успеха в том, что все мастера, причастные к постановке, пошли за Верди в главном — в правде его характеров, в стремлении сблизить оперную сцену и жизнь.

В декабре 1955 года в театре была поставлена опера «Симон Бокканегра». Режиссер М. Минский вспоминал: «Без ложной скромности скажу, что горжусь этим спектаклем, ведь мы впервые в нашей стране дали сценическую жизнь этому выдающемуся произведению Верди. Великолепно оформил постановку художник В. Людмилин. В спектакле были заняты замечательные певцы — В. Нестягина, Я. Вутирас, Б. Штоколов...»

Два десятилетия не сходила со сцены театра музыкальная драма «Дон Карлос», поставленная дирижером Е. Манаевым, режиссером М. Сулимовой, художником В. Людмилиным. В этом спектакле пели М. Владимирова, А. Баскин, О. Плетенко, Н. Марченко, А. Кириченко, В. Тюменцев. В феврале 1979 года под сводами театра впервые в Свердловске прозвучала опера Верди «Сила судьбы». Бывший главный дирижер театра Е. Колобов, горячий поклонник творчества Верди, был инициатором возвращения «Силы судьбы» на отечественную сцену. Его единомышленниками стали режиссер С. Штейн, художник И. Севастьянов, артисты Л. Громыко, О. Соловьева, Н. Голышев, С. Зализняк, А. Бондарец. Немаловажная особенность «Силы судьбы» в Свердловске: она шла на итальянском языке. Вскоре после премьеры «Сила судьбы» была показана на московских гастролях. Е. Колобов вспоминает: «Гастроли дали немало ярких моментов, которые, конечно, мы все сохраним в нашей памяти. Например, посещение оперы “Сила судьбы” сотрудниками итальянского посольства в Москве и большой группой итальянских туристов. Не забудем, как они кричали нам “Браво!” и “Вива Италия!”, отдавая дань таланту великого италья-

янского композитора. Кто-то из наших товарищей подсчитал: овация после спектакля длилась 24 минуты... Такое не забывается».

Музыка Верди пришла к свердловчанам не только с оперной сцены. В мае 1936 года оркестр филармонии под управлением Г. Себастьяна впервые в нашем городе сыграл увертюру к опере «Сицилийская вечерня». Жизнеутверждающие, тираноборческие идеи композитора были особенно близки венгерскому дирижеру, до начала 30-х годов жившему в Германии: спасаясь от фашистского террора, он покинул эту страну и нашел политическое убежище в СССР. 19 мая 1956 года в зале филармонии под управлением М. И. Павермана (1907—1993) впервые в Свердловске прозвучал скорбно-величественный «Реквием» — монументальная и в то же время исполненная глубочайшего психологизма песнь, посвященная памяти писателя-патриота А. Мандзони. С филармоническим оркестром пела Ленинградская академическая капелла имени М. И. Глинки.

«У Верди феноменальное ощущение возможностей певческого голоса, все тонкости вокала он знал великолепно, — говорит профессор Уральской консерватории М. Владимиров. — Его музыка позволяет раскрыться голосу от начала до конца — если это настоящий оперный голос. Верди — один из немногих композиторов, обладавших редкой способностью создать характер мелодическими средствами, его музыка глубоко психологична, в ней нет и капли иллюстративности, она вырастает только из реальных чувств и требует небывалой самоотдачи артиста. Я бы не смогла два вечера подряд петь одну и ту же партию из репертуара Верди: в первый раз споешь сердцем, душой — и полностью “выложишься”. Для второго раза нужно набраться сил, иначе будешь петь холодным умом, а Верди этого не прощает. Прекрасная музыка обнаружит фальшь исполнителя».

Да, музыка Верди и сегодня сражается за Правду.

Можно ли постичь этот великий талант, это великое сердце? Полностью — никогда. Как невозможно достичь берегов Вселенной. Но, вслушиваясь в мелодии композитора, изучая партитуры его опер, подлинный художник всегда будет искать своего Джузеппе Верди.

«ФАУСТ»: МЕЛОДИЯ ЖИЗНИ

ШАРЛЬ ГУНО

(1818—1893)

Иоганн Фауст — реально существовавший человек, снискавший себе в средневековой Германии опасную славу чародея, вступившего в сговор с силами ада. Легенды сопровождали его еще при жизни. В 1587 году в Германии была издана анонимная книга «История доктора Фауста, известного волшебника и чернокнижника». Автор задался целью развенчать безбожника, но тем не менее на страницах этого фолианта оживал образ истинного служителя науки, решившегося на разрыв с богословием и схоластикой во имя глубокого постижения тайн природы и человека.

В последующие столетия образ Фауста неизменно привлекал внимание литераторов. Ему отдали дань англичанин К. Марло (драма «Трагическая история доктора Фауста», 1589), немцы П. Вайдман («Иоганн Фауст», 1775), Ф. Мюллер («Драматическая история доктора Фауста», 1778), Ф. М. Клингер (роман «Жизнь Фауста, его деяния и низвержение в ад», 1791), австриец Н. Ленау (поэма «Фауст», 1836). Но, безусловно, классическим осмыслением фаустовской темы стала трагедия Иоганна Вольфганга Гете (1749—1832) «Фауст», первая часть которой вышла в свет в 1808, вторая — в 1832 году. Создание гениального немецкого писателя звучит гимном человеку, его разуму и неиссякаемым творческим возможностям, неустанному поиску Истины.

* * *

17 июня 1818 года судьба даровала семье учительницы музыки Виктории и художника Франсуа Луи Гуно второго сына. Впоследствии, мысленно обращаясь к своему детству, композитор Шарль Гуно писал: «Особенно мне вспоминается фигура отца у камина... Отец был погружен в чтение, а я, лежа на животе посреди комнаты, рисовал белым карандашом на черной полированной дощечке глаза, носы и рты по модели, сделанной отцом на этой же дощечке... Помню, что занятие это очень меня увлекало, и, несомненно, будь мой отец жив, я скорее бы стал художником,

чем музыкантом, но профессия матери и воспитание, которое она мне дала в раннем детстве, привели к тому, что перевес оказался на стороне музыки».

Да, именно она, Виктория Гуно, открыла сыну мир искусства сцены. Подвиги благородных разбойников Шервудского леса, которых вел отважный Робин Гуд, захватили воображение малолетнего зрителя столичного театра «Одеон». Зимой 1831 года, опять же благодаря матери, сумевшей выкроить из скромного семейного бюджета 3 франка 75 сантимов на билет сыну, Шарль услышал «Отелло» Россини в Итальянской опере. После этого посещения театра вопрос о выборе жизненного пути он решил для себя окончательно...

Госпожа Гуно была страшно взволнована: только что ее младший сын, четырнадцатилетний ученик парижского лицея Сен-Луи, заявил, что хочет стать композитором. Боже всемогущий! Да ведь она сама с одиннадцати лет только тем и занимается, что с утра до ночи дает уроки музыки, еле сводя концы с концами. Так неужели и мальчику небеса уготовили подобную участь? В отчаянии женщина бросилась к директору лицея, умоляя его отговорить Шарля от безрассудного намерения. Господин Пуарсон пообещал исполнить просьбу матери. Он предложил своему подопечному написать романс на известные слова. Каково же было его удивление, когда будущий создатель «Фауста» уже на следующей перемене принес мелодию и даже «гармонии», которые, правда, жили пока еще в голове юного композитора, но ведь фортепиано стояло в соседней комнате... Шарль сел за инструмент... Потрясенный, расстроженный директор, обливаясь слезами, расцеловал начинающего композитора и воскликнул: «Дитя мое, будь музыкантом!».

Госпожа Гуно больше не сопротивлялась и помогла сыну утвердиться в его решении очередным визитом в Итальянскую оперу, где он впервые услышал «Дон Жуана» Моцарта. «Опера Россини “Отелло” пробудила мое музыкальное чутье, впечатление от “Дон Жуана” имело другой смысл и иное значение... — вспоминал прославленный композитор. — Россини очаровал мой слух, благодаря ему я пережил чисто музыкальное упоение; Моцарт сделал больше: к музыкальному наслаждению, испытанному ранее, прибавилось влияние правдивого выражения в соединении с прекрасным».

Виктория Гуно не дожидаясь триумфальных сочинений сына — «Фауста» и «Ромео и Джульетты», она была свидетельницей лишь его первых шагов на поприще оперы — «Сафо» (1851), «Окровавленной монахини» (1854), «Лекаря поневоле» (1858), но не могла не чувствовать, как мужал творческий дар ее Шарля...

К тому времени, как Шарль Гуно принял твердое решение стать оперным композитором, в искусстве Франции в 30-е годы XIX века утвердился жанр «большой оперы», создателем которой был Дж. Мейербер (1791—1864). Его монументальные сочинения — «Роберт Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1849), «Африканка» (1865) — немыслимы без грандиозных массовых сцен, величественных хоров и ансамблей. Однако тяготение к внешней яркости зрелища шло у Мейербера в ущерб психологически углубленной разработке характеров. Шарля Гуно, напротив, привлекал сам человек, его интимные чувства, возвышенный романтический мир души. Композитор стоял у колыбели нового направления во французской музыке — лирической оперы, традиции которой будут продолжены в творчестве А. Тома, Ж. Бизе, Л. Делиба, Ж. Массне.

Недавний выпускник Парижской консерватории, в 1839 году Ш. Гуно стал лауреатом Римской премии — государственной премии Франции: его кантата «Фернан» была высоко оценена жюри Академии искусств. Такая награда давала право на трехлетнее пребывание в Италии и Германии. «Любимым моим занятием было чтение гетевского “Фауста”», — рассказывал Гуно о первых неделях, проведенных на родине Данте и Палестрины. Однажды во время ночной прогулки среди прибрежных скал острова Капри в душе молодого француза родились мелодии «Вальпургиевой ночи»...

Ш. Гуно был отнюдь не первым композитором, обратившимся к теме Фауста. Попытки подобного рода были достаточно многочисленными. Не обошлось и без курьезов. Так, например, постарался воплотить в музыке все сочинение Гете, рассчитав исполнение своего произведения на три вечера, немецкий композитор Бюргеман. Его соотечественник Г. Цельнер в 1887 году написал оперу, положив на музыку философские монологи и диспуты трагедии. В итоге получился скучнейший спектакль. Удачных музы-

кальных интерпретаций «Фауста» немного. В драматической легенде «Осуждение Фауста» (1846) раскрыл образ гетевского героя Г. Берлиоз. Перу Р. Шумана принадлежат сцены из «Фауста» Гете (1853). Основные персонажи писателя нашли воплощение в «Фауст-симфонии» Ф. Листа (1854). Заметной вехой на творческом пути Р. Вагнера стала его симфоническая увертюра «Фауст» к трагедии Гете (1855). Обе части великого произведения легли в основу либретто оперы А. Бойто «Мефистофель» (1868).

В России популярная тема нашла отражение в музыкальных картинах «Фауст» А. Рубинштейна; гуманистической идеей Гете вдохновлена первая фортепианная соната С. Рахманинова. А. Шнитке создал кантату для солистов, хора и оркестра «История доктора Иоганна Фауста» (1983) на текст средневековой народной книги, о которой мы уже упоминали.

Весной 1892 года в Москве постановкой «Фауста» Гуно на сцене оперного товарищества И. Прянишникова дирижировал П. И. Чайковский. Он неоднократно слышал это произведение и выбрал именно его, чтобы помочь своим участием становлению молодой труппы. «Невозможно отрицать, — сказал однажды П. И. Чайковский, — что “Фауст” написан если не гениально, то с необычайным мастерством и не без значительной самобытности».

Премьера «Фауста» Гуно состоялась 19 марта 1859 года в Лирическом театре Парижа. Композитор прошел мимо философской проблематики литературного оригинала, он прекрасно сознавал пределы выразительных возможностей оперы, тем более лирической. Его заинтересовало другое: история любви Фауста и Маргариты, то есть одна из сюжетных линий трагедии. Иными словами, философский пафос Гете уступает место лирическому повествованию Гуно. Соответственно в опере претерпевают известную трансформацию персонажи писателя. Неутомимый поборник истины доктор Фауст превращается в галантного влюбленного, Мефистофель («дух, привыкший отрицать») — в светского циника-интригана, образ Маргариты в значительной степени утрачивает трагическое звучание, присущее ему в произведении Гете. Композитор и либреттисты Ж. Барбье и М. Карре создали стройную, завершенную драму, в которой ярко выявляются характеры действующих лиц, в первую очередь, конечно же, средствами музы-

кальной драматургии. Не будем забывать, что Ш. Гуно отлично рисовал, его хвалил сам Энгр — выдающийся французский живописец. Эта грань таланта музыканта помогла ему в воплощении образов своих героев, но уже с помощью языка звуков, мелодий, интонаций. «Сценическое искусство подобно искусству портрети-ста: оно должно обрисовать характеры, как художник рисует лицо и позу, оно обязано воспринять и зафиксировать все черты, все едва заметные изменения, совокупность которых придает физиономии то, что мы называем личностью... Оперная музыка подчиняется тем же законам», — писал Ш. Гуно.

«Фауст» — одно из самых напевных, самых мелодичных созданий европейского музыкального театра. Арии, куплеты, ансамбли, хоры легко доступны для слуха и без труда запоминаются. Доступность в данном случае — не синоним упрощенчества. Скорее наоборот: тончайший знаток городского музыкального фольклора, с 1852 по 1860 год возглавлявший парижский «Орфеон» (объединение любительских хоровых обществ), Гуно, обработав незамысловатые интонации народного романса и танца, положил их в основу оперного шедевра. Вспомним вальс, во время которого на площади встречаются Фауст и Маргарита, каватину Фауста, дуэт Фауста и Маргариты в саду, марш, сопровождающий сцену возвращения солдат с поля брани. А песнопения, доносящиеся из храма в сцене Маргариты и Мефистофеля, убеждают, что Ш. Гуно был мастером в деле создания духовной музыки.

В действенно-мелодической структуре оперы есть комические фрагменты (эпизоды Марты и Мефистофеля), свидетельствующие об умении автора живописать музыкальными средствами юмористические характеры. Использует композитор и стилистические приемы «большой оперы» (массовые сцены на площади), что говорит о его стремлении к творческому осмыслению достижений современного ему оперного искусства. Однако ни комизм, ни масштабность музыкально-драматургического решения тех или иных сцен не обретают в «Фаусте» самодовлеющего значения и лишь высвечивают лирическую линию оперы.

При первой постановке «Фауст» был прохладно встречен публикой и отрицательно критикой. Новаторские искания основоположника лирической оперы далеко не всеми были поняты. При-

знание пришло через десять лет, в 1869 году, когда театр Гранд-опера поставил «Фауста». Заметим, кстати, что именно на главной музыкальной сцене французской столицы родился известный нам сегодня «Фауст»: композитор написал речитативы, заменив ими разговорные диалоги, имевшиеся в первой редакции, и сочинил целую хореографическую картину — Вальпургиеву ночь. Того и другого требовали традиции Гранд-опера.

В последующие годы Ш. Гуно были написаны оперы «Филемон и Бавкида» (1860), «Голубка» (1860), «Царица Савская» (1862), «Мирейль» (1864), «Ромео и Джульетта» (1867), «Сен-Мар» (1877), «Полиевкт» (1878), «Дань Заморы» (1881). За исключением «Ромео и Джульетты», все эти произведения в репертуаре театров не удержались. Лишь «Фауст» остается в наследии композитора вершиной, озаренной лучами величайшего вдохновения, выше которой ему не дано было подняться.

ПОСТИГАЯ ТАЙНУ КАРМЕН

ЖОРЖ БИЗЕ

(1838—1875)

«Я сделал, надеюсь, огромные успехи, — писал Жорж Бизе матери после окончания одного из своих ранних произведений, оды-симфонии «Васко да Гама». — И чувствую — чем дальше я иду, тем более продвигаюсь. Будем надеяться, что я более не остаюсь. Это необходимо, так как очень хорошее так трудно, что недостаточно всей жизни, чтобы приблизиться к нему». Судьба предопределила ему недолгие годы пребывания на земле, но сделать он успел немало.

Бизе умел ценить впечатления, они откладывались в его душе, чтобы впоследствии обернуться мелодией. Сколько веселья, радости жизни в до-мажорной симфонии, написанной 17-летним композитором! Увидев впервые природу южной Франции, услышав напевы Прованса по пути в Италию, куда он отправился по окончании в 1857 году Парижской консерватории, Бизе вспомнил

об увиденном и услышанном в музыке к «Арлезианке» (1872), драме А. Додэ. Воспоминания об Италии звучат в симфонии «Рим» (1871), помогут в создании «Кармен» (1875), ведь именно здесь он воочию увидел жизнь простого народа, проникся поэзией его обычаев и обрядов. «Можно лучше узнать итальянский язык и характер за пятнадцать дней путешествия в горах, чем за шесть месяцев пребывания в Риме, — писал Бизе. — Мы всюду находим открытых и благожелательных людей». А огненная мелодия куплетов тореадора из «Кармен», всем нам знакомая с детства, не родилась ли она в бурные сентябрьские дни 1870 года, когда под напором народного гнева рухнула империя Наполеона III, крушение которой приветствовал композитор? Может быть, призывная музыка куплетов зазвучала в его сердце тогда, когда Париж мужественно выдерживал осаду прусской армии и национальный гвардеец Жорж Бизе стал свидетелем и участником народного подвига? Ведь вышла из-под его пера симфоническая увертюра «Родина» (1873) — одухотворенное гражданской мыслью, патриотическое произведение.

Еще в Италии Бизе пришел к убеждению, что композитор должен общаться со слушателями через «мотив», мелодию — связующую нить между музыкантом и публикой. Но доступность не упрощенчество: симфония, опера, кантата, песня должны быть художественно совершенными. В «Искателях жемчуга» (1863) композитор во многом приблизился к своему идеалу: они отличаются красотой и богатством мелодий, лирической проникновенностью музыки. Поставленная в 1903 году в Москве, на сцене Нового театра (филиал Малого и Большого театров), опера всегда шла при полном зале: партию Лейлы исполняла А. В. Нежданова, а Надира — Л. В. Собинов. Газета «Московские ведомости» писала после премьеры: «Торжеством Неждановой и Собинова был их дуэт, удивительно хорошо спетый. Эту пьесу нам в первый раз пришлось слышать в таком превосходном исполнении, сделавшем очень сильное впечатление на слушателей и выдвинувшем на первый план в опере эту сцену». В «Искателях жемчуга» был богатый певческий материал, но в этой романтической истории, события которой разворачиваются в далекой восточной стране, любили и страдали идеализированные герои.

Однако стремление к совершенству для Бизе было неотделимо от проникновения в глубины действительности, от познания души человека. Лишь на закате своих дней, обогащенный большим жизненным и творческим опытом, композитор создал оперу «Кармен». Она написана на основе сюжета одноименной новеллы французского литератора П. Мериме. В своем произведении Бизе рассказывает о реальной жизни, оно исполнено драматизма — не условно-романтического, а подлинного, жизненного. В опере много бытовых эпизодов, красочных массовых сцен: улица, таверна, тайные тропы контрабандистов... Однако реализм «Кармен» пришелся не по вкусу парижским меломанам. Негодование зала Комической оперы вызвал тот факт, что автор осмелился сделать героиней оперы простую цыганку — работницу сигарной фабрики, уличную танцовщицу, для которой «любовь свободна»... Публика сочла творение Бизе безнравственным. День 3 марта 1875 года стал черным днем короткой биографии композитора: премьера «Кармен» провалилась.

«...Эта бой-баба в грязной одежде и с непристойными песнями, бесстыдно предлагающая себя первому встречному, — приемлема ли она на сцене?» — вопрошал один из критиков.

Автора «Кармен» обвиняли в отсутствии ясной музыкальной мысли, потворстве дурновкусию, рекомендовали ему поглубже освоить науку сочинительства. Композитора порицали за обращение к сюжету, якобы совершенно не подходящему для театра, музыку называли «чертовской». Не будем, однако, обвинять всех критиков в предвзятости или непрофессионализме. Писавшие о «Кармен» были в большинстве случаев честными, отлично знавшими свое дело людьми. Но они всецело принадлежали своему времени, разделяли господствовавшие в те годы представления о музыке и театре, а Жорж Бизе смотрел в завтрашний день, его «Кармен» заставила по-новому взглянуть на возможности оперы как музыкальной драмы. Признание все же пришло, и довольно скоро — через три месяца после злополучной премьеры. «Бизе возглавил ту плеяду молодых композиторов, которым принадлежит будущее, он умер накануне их победы», — сказал один из недавних гонителей автора «Кармен». Сам композитор не мог слышать этих слов, они прозвучали над его могилой в день похорон. Жорж

Бизе покинул мир живых в возрасте 37 лет. «На следующий день никто уже не сомневался в его гениальности», — с печальной иронией писал Готье-Виллар, биограф Бизе.

Развитие европейской оперы шло по линии медленного, но неуклонного сближения музыкального театра с реальной жизнью. Мир оперы в XVII—XVIII веках, населенный далекими от действительности персонажами — богами, античными и сказочными героями, галантными влюбленными, обретает земные очертания под пером Моцарта, Россини, Верди. И все-таки он остается романтизированным. Сделать его реальным суждено было Ж. Бизе.

Где-то на окраине Севильи, между сигарной фабрикой и казармой встретились двое — работница Кармен и сержант Хозе. Мгновенно вспыхнувшее чувство, недолгое счастье молодых людей, охлаждение прекрасной цыганки к своему возлюбленному. Ее влечет вольная жизнь, зовут «родные горы», любовь для гордой девушки — это духовная свобода, и своей независимостью она не поступится никогда. Стихия природы, неистребимость жизни, первозданная красота чувства — такова Кармен. Хозе — человек совершенно иного склада, иных нравственных запросов, натура житейская, понять Кармен он не в состоянии. Встреча столь разных людей не могла не завершиться кровавой развязкой. Сколько ярких красок нашел композитор, чтобы нарисовать эти рельефные, психологически глубокие характеры, показать их развитие, вскрыть неизбежность той драмы, в которую волею судьбы оказались вовлеченными Кармен и Хозе! Какое богатство мелодий дарит нам музыка оперы! За ними — любовь, ревность, радость, отчуждение, гнев, унижение, жестокость... За ними — биение жизни в ее бурном течении — неиссякаемом, неукротимом. Освобожденная от традиционной условной «оперности», в произведении Бизе предстала реальность бытия. Опере доступны гораздо более широкие сферы действительности, нежели принято считать, ее возможности далеко не исчерпаны, утверждает композитор.

«Я готов присягнуть, что через десять лет “Кармен” будет считаться абсолютным шедевром... Я посмотрел вчера всю “Кармен” от начала до конца и воспламенился снова любовью и удивлением к этой чудной опере», — писал П. И. Чайковский брату летом 1880 года. И действительно, история успеха «Кармен» началась

вскоре после неудачной премьеры. Театры Европы один за другим обращаются к этой опере.

26 февраля 1878 года «Кармен» была впервые поставлена в России, на сцене Императорской итальянской оперы в Санкт-Петербурге. На русском языке творение Бизе прозвучало 30 сентября 1885 года под сводами зала столичного Мариинского театра с участием М. Славиной в заглавной партии. Образ Кармен, запечатленный в музыке, несет в себе некую тайну, разгадать которую пыталось не одно поколение исполнительниц — и российских, и зарубежных: у М. Максаковой, В. Давыдовой, Н. Обуховой, В. Борисенко, И. Архиповой, Е. Образцовой, Дж. Симионато, В. де Лос Анхелес, М. Хорн — у каждой своя Кармен.

Начиная с самого первого представления оперы, образ Кармен зачастую воплощался на сцене в заниженных тонах, постановщики следовали скорее за литературным персонажем Мериме, чем за созданием Бизе. Например, известный музыкальный критик Н. Д. Кашкин писал об исполнении испанской певицей Марией Гай партии Кармен: «Это только простая фабричная работница, чуждая какого-либо изящества и поэтичности». Но образ гордой цыганки в опере выглядит иным, нежели в новелле: он более лиричен и психологически многогранен. Глубоко правы те люди искусства, что смотрят на гордую девушку глазами великого композитора, но видят ее по-своему.

В 1924 году на сцене Большого театра в партии Кармен выступила Мария Петровна Максакова (1902—1974). «Что меня так влекло в этой партии? — вспоминала певица. — Конечно, в первую очередь выраженный в музыке, в драматургии характер моей героини, ее натура — сильная, жизнерадостная, вольнолюбивая. Вот такую Кармен я любила, любили ее и зрители. И хотя я спела рекордное число спектаклей, каждый из них был для меня словно премьерой. Эта партия-роль требует непрерывной шлифовки. И сколько бы я ни работала над ней, всегда открывала для себя что-то новое...»

Под руководством дирижера А. М. Пазовского проходила актриса труднейшую науку постижения характера на оперной сцене, поиска логики в поведении героини. «Выход Кармен я представляла себе так: на табачной фабрике, где она работает, получасо-

вой перерыв. Ее подруги выбегают подышать свежим воздухом, поразмяться, поболтать с друзьями, а Кармен некогда. Она хочет эти полчаса использовать для встречи со своими соратниками-контрабандистами, чтобы поговорить о предстоящих делах». В осмыслении роли на помощь иногда приходила и неожиданность: «Однажды ... в первом акте у меня сломался каблук, тогда я просто сбросила туфли и босая провела весь акт. Все приняли это за новую черту в моем образе Кармен». Импровизация актрисы прекрасно «укладывалась» в характер: Кармен — Максакова была сама юность, и это ощущалось в каждом ее движении, жесте, в интонации ее чудесного голоса. Радовала глаз светлая красно-белая гамма костюма. «У Бизе великолепно дан в музыке выход Кармен... я ликующе торжественно прямо вылетала на сцену. Иначе и не могла — сама музыка словно выталкивала меня вперед. Так сразу вырисовывался образ Кармен».

14 апреля 1930 года впервые в роли Кармен вышла на сцену Большого театра Надежда Андреевна Обухова (1886—1961). Режиссер А. П. Петровский предложил певице свою версию характера цыганки, с которой она не во всем была согласна. В частности, актриса не приняла первого выхода Кармен. По замыслу режиссера, она должна была стремительно, резво появиться на подмостках в окружении толпы поклонников, забрасывающих ее апельсинами. Такой празднично-феерический аккорд показался Н. А. Обуховой фальшивым.

«Я мыслила себе Кармен совсем иной: кокетливой, задорной, властной, полной сознания своей силы, своего обаяния. Моя Кармен была горда, царственна, величава в своей простоте, она была веселой, пылкой, страстной, порой грубой, брызжущей огненным темпераментом... Особенно я любила последнее, четвертое действие оперы и мою финальную сцену с Хозе... Какое богатство красок заключено в финальной сцене: страстная любовь, насмешка, ревность, презрение и, наконец, этот предсмертный торжествующий крик: “Свободной я жила, свободной и умру!”»

В 1935 году к работе над «Кармен» обратился Константин Сергеевич Станиславский (1863—1938). Спектакль был поставлен в руководимом им оперном театре в Москве. В заглавной партии выступила Мария Соломоновна Гольдина (1899—1970). Режиссер

стремился освободить оперу от постановочных штампов, дать ей новое истолкование. «Прежде всего — это народная, фабрично-деревенско-уличная, бандитская среда, а не душка Кармен и не красавчик Эскамильо... Сложился театральный штамп Кармен — эффектной кафешантанной дивы, увлекающей мужчин. Но Кармен не кокетка, а свободолюбивая цыганка, не признающая над собой никакой власти. Это цельная и по-своему чистая натура. Она никому и ничему не желает подчиняться, кроме веления сердца. Свободолюбие на грани анархии». В столкновении героев К. С. Станиславский увидел не трагедию любви. По его убеждению, коллизия произведения Бизе строится на несовместимости мировосприятий — культа независимости и каких бы то ни было общественных установлений и приверженности к определенному кодексу морали. Городское предместье, контрабандистская братия и патриархальный мир деревни сошлись в смертельном поединке. Личные взаимоотношения Кармен и Хозе в режиссерской концепции постановки вышли на уровень общественных. Это было принципиально новое прочтение оперы.

1 апреля 1956 года состоялось первое выступление Ирины Константиновны Архиповой на сцене Большого театра. Для своего дебюта певица выбрала роль Кармен, ведь еще в Свердловском оперном театре, незадолго до переезда в Москву, актриса работала над партией и успела 5 раз спеть в спектаклях. Поначалу И. К. Архипова, создавая образ, предпочитала яркие, сочные мазки. Его вокально-драматургическая линия строилась на акцентировке главных эмоциональных состояний Кармен (мрачное предчувствие в сцене гадания, ненависть к Хозе в финале оперы и т. д.). Переживания героини оказывались как бы под увеличительным стеклом, характер становился в какой-то мере символом духовной силы Кармен. С годами пришло иное понимание образа: его идейное наполнение осталось прежним, но теперь И. К. Архипова пошла по пути глубокого психологического анализа, показала духовную драму Кармен через изображение широкого спектра ее чувств. Это была уже реальная, земная Кармен.

Елена Васильевна Образцова дебютировала в партии Кармен в небольшом театре «Перес Гальдос» на Канарских островах в марте 1972 года. На сцену Большого театра Образцова — Кармен

вышла в сентябре 1973 года. В дневнике певицы есть написанная ею ... исповедь умершей Кармен. Совершенно неожиданный поворот: красавица-цыганка до последнего вздоха любит Хозе!

«... Когда наваха вошла в меня, мне стало больно. Я простила Хозе все. Мне хотелось жить и жить с ним, чистым, несчастным человеком, которого я вознесла и уничтожила. Я его любила умирая».

Кармен Образцовой самой природой создана для любви. Но она, дочь свободы, хочет видеть в возлюбленном родственную душу, а Хозе — порождение цивилизации, раб закона, долга, традиций, всего того, что для Кармен — пустой звук. Силой любви жаждет она сделать возлюбленного своим.

Непостижимо сердце женщины, тайну которого пытается разгадать и сама актриса: «Кармен владеет мною, а не я ею... Иногда я ее почти чувствую, но она действительно такая разная, такая сложная... Она и гордая, и умная, и властная... Иногда я думаю, что моя Кармен — колдунья, но она сама об этом не знает. Прекрасная колдунья, не страшная, но она завораживает. А еще, я думаю, Кармен должна быть смешной. Мне кажется, талантливого человека обязательно имеет что-то смешное в характере...»

Есть своя история и у екатеринбургской Кармен.

Первой оперой Жоржа Бизе, которую услышали в Екатеринбурге, была «Кармен», поставленная в сезоне 1893/94 года опереточной труппой на сцене городского театра (ныне кинотеатр «Коллизей»). Осенью 1912 года состоялась первая премьера «Кармен» на сцене нового Оперного театра, здание которого и по сей день остается красивейшим в городе (дирижер С. Барбини, режиссер А. Я. Альтшуллер).

В этом сезоне перед зрителями предстали три Кармен — Юлия Николаевна Чехметьева, Мария Александровна Доленго и Елена Андриановна Спытко. Скупые отзывы прессы лишь в самых общих чертах рисуют героиню Мериме — Бизе на подмостках нашей оперы той далекой поры.

«Г-жа Чехметьева ... в первом акте и в вокальном, и в сценическом отношении была выше похвал, — отмечала газета «Голос Урала», — провела его с большим подъемом... последняя сцена с доном Хозе проведена очень сильно и жизненно». О Доленго — Кармен сохранилось весьма лаконичное мнение критики: «Г-жа

Доленго проявила слишком много темперамента». О третьей исполнительнице партии Кармен, Е. А. Спытко, «Уральская жизнь» писала: «Как начинающая артистка ... г-жа Спытко сделала много. Держалась на сцене свободно и оживленно, старалась даже казаться задорной, но все же далека была от Кармен. У артистки не доставало главного — темперамента».

Даже такие немногочисленные строки дают понять, что каждая из певиц искала «свою Кармен». Видимо, не все им удавалось, но они стояли у истоков прочной традиции: сценическая история оперы Бизе на екатеринбургской-свердловской сцене свидетельствует о том, что образ гордой цыганки в исполнении лучших актрис раскрывался здесь во всей своей психологической, реалистической глубине, ведь музыка позволяет сделать это с максимальной полнотой.

...Сама природа наградила Фатиму Саттаровну Мухтарову внешностью Кармен. В середине 20—30-х годов XX века Ф. Мухтарова пела в Свердловске. На нашей сцене она дебютировала в партии Кармен 4 октября 1925 года (дирижер В. В. Бердяев, режиссер А. И. Улуханов). Не только внешне, но и внутренне актриса была сродни своей героине. Огненный южный темперамент, помноженный на неистощимую артистическую фантазию, прекрасный союз природы и творческой мысли обернулись великолепием живого, художественно совершенного сценического характера.

Маргарита Разумниковна Глазунова впервые вышла на сцену в образе Кармен в декабре 1933 года в спектакле, поставленном 14 июня этого же года дирижером А. М. Пазовским и режиссером В. А. Лосским. Юная певица, лишь третий год выступавшая на оперных подмостках, рисовала Кармен через контрастную смену настроений: задор юности, предчувствие смерти, радость любви, жестокость женщины, охладевшей к возлюбленному...

Евгению Васильевну Алтухову в опере Бизе свердловчане впервые услышали 24 марта 1957 года. Исполнение актрисы привлекало прежде всего филигранной отточенностью, скульптурностью внешнего облика Кармен, сопряженной с точным психологическим рисунком роли. Жесты, мимика, мизансцены — все отличалось тонкой проработкой. На протяжении всего спектакля сильно, ярко звучал голос певицы, и сколько в нем было нюансов, тех «све-

тотеней чувств», которые позволяют понять душу Кармен во всей ее глубине! В работе Е. В. Алтуховой ощущалось стремление показать свою героиню земной, обыкновенной женщиной. Может быть, впервые на свердловской сцене появилась не только гордая, бескомпромиссная, но и хитрая («себе на уме») красавица. Такой режиссерский и актерский «ход» отнюдь не девальвировал незаурядный характер, поскольку основной смысл образа артистка сохраняла.

И. К. Архипова недолго пела в свердловском театре. Она поступила в труппу в 1954 году, а в 1956 уже дебютировала на сцене Большого театра. Молодая актриса влилась в уже не новый спектакль, премьера которого состоялась в мае 1950 года (дирижер С. Бергольц, режиссер С. А. Демьяненко). В этот же спектакль вошла и Е. В. Алтухова.

Можно до бесконечности искать свою Кармен, ведь художественная сила мелодии композитора неисчерпаема. «Что говорить, “Кармен” — это золотой фонд мирового искусства, — размышляет ветеран Свердловского оперного театра Э. И. Красовицкий. — Эта музыка демократична, проста без упрощенчества и чрезвычайно глубока по мысли, потому что в основе ее — искреннее, неподдельное чувство. Я много раз дирижировал “Кармен”, и все же, любя Бизе, всегда с большим волнением и желанием направляясь на очередной спектакль, я неизменно уходил из-за пульта с чувством неудовлетворенности. Дело в том, что всем, причастным к созданию спектакля по этой опере, грозит опасность если не впасть в мелодраму, то по меньшей мере отдать ей какую-то дань. Но “Кармен” не мелодрама, сущность музыки совершенно иная, это целая философия жизни. Удалось ли мне передать содержание музыки Бизе, раскрыть драматизм судеб героев, не погрешить против гениального творения? Вот что всегда волновало».

«Когда сталкиваешься с таким великим названием, всегда возникает мысль о безмерной значимости и красоте музыки, — сказал в беседе с автором этих строк режиссер нашей оперы М. Л. Минский. — Я убежден: специфика искусства оперы — в действенной интонации. Умение в интонации воплотить образ человека — вот критерий мастерства артиста оперного театра. У Бизе — бездонное мелодическое богатство, в его “Кармен” есть

что петь, но бесконечно трудно спеть это все так, чтобы передать глубинный замысел композитора. Считаю, что Кармен — это прежде всего трагическая фигура, это жертва большого города, жертва урбанизации, это дочь природы, погубленная цивилизацией, как и Хозе, которого она губит, заставив покинуть деревню с ее прочными нравственными устоями и бросив в объятия города. Я бывал во многих театрах, слышал “Кармен” и у нас, и за рубежом, но мне еще не приходилось видеть ни одного полноценного спектакля по этой опере»...

СЧАСТЛИВАЯ СУДЬБА «ПАЯЦЕВ»

РУДЖЕРО ЛЕОНКАВАЛЛО

(1857—1919)

Италия XIX века дала миру множество великих музыкантов — Д. Россини, В. Беллини, Д. Верди, Н. Паганини... На исходе столетия в звездном параде имен ярко засверкала еще одна звезда.

Перу Руджеро Леонкавалло принадлежит около двадцати опер и несколько оперетт. Будущий композитор родился в Неаполе, в семье юриста. Его отец был председателем местного суда, мать — дочерью известного неаполитанского художника. От нее унаследовал юный Руджеро любовь к театру, литературе, музыке, к искусству вообще. Музыке он начал обучаться с самого детства. Уже в восьмилетнем возрасте он поступает в Неаполитанскую консерваторию, одну из старейших в Италии, где занимается по классу композиции и фортепиано. Закончив ее как композитор, Леонкавалло становится аккомпаниатором, с ним очень любил записываться на граммофонные пластинки Энрико Карузо.

В 1877 году композитор отправляется в Болонью и в течение двух лет слушает там университетский курс лекций по литературе. В двадцать лет он получает звание доктора литературы. Долго Леонкавалло не может решить для себя вопрос, чем заняться в дальнейшем: музыкой или литературой. Любовь к музыке победила. Его внимание привлекает романтическая драма Альфреда де Виньи

«Чаттертон», повествующая о трагической судьбе талантливого английского поэта. На сюжет этой драмы он и пишет свою первую оперу. Однако в те годы произведение поставлено не было. Между тем композитор возлагал на свое детище большие надежды и в результате нежелания театральных менеджеров принять оперу к постановке оказался в бедственном материальном положении.

В своей автобиографии композитор рассказывает о том, как, ведя полуголодное существование, он вынужден был в поисках мизерного заработка служить тапером в кафе, давать уроки пения...

В 1890 году в конкурсе на одноактную оперу, объявленном миланским издателем Сонзоньо, композитор и дирижер Пьетро Масканьи вышел победителем: его опера «Сельская честь» оказалась лучшей. Решив последовать примеру Масканьи, Леонкавалло в течение пяти месяцев пишет оперу «Паяцы», с тем чтобы выдвинуть ее на конкурс. Но по условиям этого творческого состязания опера должна была быть одноактной, и двухактное произведение композитора не было допущено к конкурсу.

Тем не менее премьера «Паяцев» в миланском театре «Даль Верме», состоявшаяся 21 мая 1892 года, ознаменовалась грандиозным успехом, стала настоящим триумфом художника, после которого было сломлено равнодушие театральных боссов к неизвестному композитору. Спектаклем дирижировал гениальный Артуро Тосканини. Многие номера из «Паяцев» были повторены дважды, а некоторые (например, серенада Арлекина) — трижды. Партию Тонио исполнял друг Леонкавалло — баритон Виктор Морель. Либретто оперы было написано самим ее автором. «Я считаю невозможным сочинять музыку на чужие слова и просто не понимаю, как может быть создано истинно художественное таким образом», — писал он. В основу сюжета легло действительное событие, происшедшее в 1865 году в Калабрии: актер во время представления убил из ревности свою жену. Дело рассматривалось в суде под председательством отца композитора. Память об этом трагическом случае на всю жизнь осталась в сердце Леонкавалло. Интересно, что в партитуре оперы точно указаны место (деревня Монтельто в Калабрии) и время действия (15 августа 1865 года).

Музыка «Паяцев» отличается мелодичностью, эмоциональностью, она достигает огромной силы в изображении переживаний героев. Страдания обманутого Канио, любовь Сильвио и Недды, ненависть, ревность, любовь и зависть Тонио обрисованы колоритно и многогранно.

Опера проникнута ощущением трагизма, находящим свое наиболее полное выражение в знаменитом ариозо Канио «Смейся, паяц...», в котором звучат горечь и боль разбитых надежд. Именно эта мелодия завершает оперу. Партия Канио и в смысле сценической игры, и со стороны вокальной — одна из труднейших в теноровом репертуаре. Великий певец Италии Беньямино Джильи писал: «... Партия Канио захватывает и волнует так же сильно, как партия Хозе. Наверное, что-то вроде природного инстинкта самосохранения всегда удерживало меня от этой партии. Я отказывался петь эту глубоко драматическую партию (одну из любимых Карузо) еще в “Метрополитен”... Тогда я понимал, что это будет слишком большая нагрузка на голосовые связки. И то, что я теперь решился петь ее, означало, что голос мой стал крепче прежнего».

После первой же постановки оперы началось ее победное шествие по музыкальным театрам мира. Ей рукоплещет публика Вены и Будапешта. Уже в конце 1892 года ее услышали москвичи на сцене частного театра Прянишникова. В 1893 году «Паяцы» прозвучали на подмостках Мариинского театра в Петербурге с участием супругов Николая и Медеи Фигнер, исполнявших партии Канио и Недды. В этом же году творение Леонкавалло увидело свет рампы Большого театра.

Небывалый успех оперы вдохновил композитора на новые творческие поиски. Взяв за основу сюжета своей новой оперы роман Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», он пишет оперу «Богема», премьера которой состоялась 6 мая 1897 года в венецианском театре «Ла Фениче». Она продержалась на сцене до 1914 года. 10 ноября 1900 года в миланском «Театро Лирико» прозвучала новая опера Леонкавалло «Заза», с успехом прошедшая по сценам ряда стран. Как и в «Паяцах», в музыке «Заза» много легко запоминающихся мелодий.

В 1906 году Леонкавалло совершает большую поездку в качестве дирижера по странам Европы, в США и Канаду. На закате

своих дней он мечтает создать такую оперу, которая превзошла бы «Паяцев». Но этим мечтам не суждено было сбыться. Смерть композитора 6 августа 1919 года в Монтекатини, близ Флоренции, прервала его работу над оперой «Буря». «Паяцы» остались тем творением, которое сохранило имя Леонкавалло для будущего.

«САМОЕ ГЛАВНОЕ В ИСКУССТВЕ — БЫТЬ ИСКРЕННИМ»

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ
(1858—1924)

На стене одного из небольших домов североитальянского города Лукки — мемориальная доска с высеченными на ней словами: «Здесь 22 декабря 1858 года родился Джакомо Пуччини, происходящий из древнего рода музыкантов и достойный вечно живых традиций своей родины...»

В лице Джакомо Пуччини заявило о себе уже пятое поколение семьи музыкантов. Магистрат Лукки в официальном порядке признал эту славную эстафету, и за потерявшим отца пятилетним Джакомо была закреплена должность церковного органиста. В десятилетнем возрасте мальчик сел за инструмент. Его мать, Альбина Пуччини-Маджи, оставшаяся с шестью детьми на руках, сделала все возможное, чтобы выполнить волю покойного мужа и дать старшему сыну традиционное для семьи образование. Так юноша оказался в стенах Луккского музыкального института, который окончил в 22 года. Неутомимая Альбина хлопотала сыну королевскую стипендию для поступления в Миланскую консерваторию. Снова студенческая скамья, теперь уже в оперной столице Европы. Из-под пера начинающего композитора выходит несколько произведений, но его наставник маэстро Понкьелли раньше других почувствовал, что призвание молодого человека — опера. Впоследствии Пуччини шутил: «Много лет назад Господь коснулся меня своим мизинцем и сказал: “Пиши для театра, только для театра”. И я следовал этому высшему совету».

Накануне римской премьеры оперы Джакомо Пуччини «Тоска» по городу разнесся слух, что в театре заложена бомба, которую взорвут во время спектакля. Кто спрятал ее в зале? Конечно же поклонники другого композитора — Пьетро Масканьи. Однако любовь к музыке, интерес к новой опере пересилили страх, бомба не взорвалась: ее попросту не было. Но был взрыв аплодисментов! Публика долго не покидала зал, требуя автора на сцену. Он выходил к рампе 22 раза.

«Как я могу писать что-либо, если я этого не чувствую всем своим существом? — размышлял автор в одном из писем. — Мы должны наблюдать жизнь и находить в ней нечто более поэтичное, более привлекательное... благородное по замыслу».

Первым произведением композитора, в котором нашел воплощение этот творческий принцип, стала опера «Манон Леско», поставленная в 1893 году на сцене туринского театра «Реджо». Обратившись к событиям романа аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско», Пуччини рисковал: рассказ о любви аристократа и простолюдинки уже привлек внимание прославленных музыкантов Ф. Галеви и Ф. Обера, а в 1884 году Париж услышал великолепную «Манон» Ж. Массне. Риск обернулся торжеством. Пуччини по-своему осмыслил классический сюжет. «Музыка Массне будет восприниматься как чисто французская — пудренные парики и менуэты; моя же — как чисто итальянская — страсть и отчаяние!» — писал он.

«Какая удача для композитора — получить в свое распоряжение такой материал!» — воскликнул Джузеппе Верди, прочитав пьесу своего современника, французского драматурга Викторьена Сарду «Флория Тоска». Ярко очерченные характеры, острейший конфликт и динамичная интрига произведения не могли не привлечь внимания создателя «Риголетто» и «Травиаты». На этот же сюжет думал написать оперу и Альберто Франкетти, известный в свое время итальянский музыкант, но судьбе было угодно, чтобы Пуччини стал единственным автором, давшим драме Сарду жизнь в музыке. Эта вещь заинтересовала его давно: еще весной 1889 года он увидел «Флорию Тоску» на миланской сцене с Сарой Бернар в главной роли. Игра великой французской актрисы произвела на композитора огромное впечатление: «...Думаю о “Тоске”... —

пишет он своему издателю Дж. Рикорди, — именно в “Тоске” я вижу оперу для себя — не чрезмерных размеров, не пышный спектакль, это не тот сюжет, который мог бы дать место привычному музыкальному излишеству». Однако лишь через несколько лет Пуччини вернулся к своему замыслу.

«Тоска» увидела свет рампы в римском театре «Костанци» 14 января 1900 года. Поднялся занавес, и публика разразилась свистом, топотом, шипением... Это неистовствовали противники Пуччини. В дело вмешалась полиция, по приказу которой опустили занавес. Через некоторое время спектакль начали снова. Постепенно музыка завладела залом. «Тоска» необычна для Пуччини, ведь до нее в его операх не звучала политическая тема, их автора интересовала частная жизнь человека. Тонким психологом, поэтом сердца композитор остался и в «Тоске», но на сей раз его герои столкнулись с государственной властью. Правда, бурные времена итальянской истории рубежа XVIII—XIX веков, рождение, недолгое существование и гибель Римской республики остаются в произведении «за кадром», но в борении чувств, столкновении страстей мы ощущаем драматизм эпохи.

Пуччини достигает высочайшего мастерства в создании музыкального портрета, и как щедры его краски! Обаятельная, пленительно женственная, хрупкая и такая отважная Тоска; нежный влюбленный, вдохновленный художник, мужественный патриот Каварадосси; начальник полиции Скарпиа — лживый, жестокий развратник, верный страж деспотизма, палач по натуре и по должности. О торжестве Любви и Свободы, перед которыми бессильны Ненависть и Тирания, поведал композитор. «В искусстве самое главное — быть искренним», — утверждал Пуччини и ни разу не поступился этим убеждением. Мелодии «Тоски» проникают в самое сердце слушателей.

Зимой 1904 года в миланском театре «Ла Скала» была поставлена «Мадам Баттерфлай» («Чио-Чио-сан»). Замысел оперы возник под впечатлением посещения Пуччини Театра принца Йоркского в Лондоне, на сцене которого он увидел спектакль по пьесе американского драматурга Д. Беласко «Гейша». История несчастной любви девушки из Японии запала в душу композитора. Опера не сразу завоевала признание слушателей: сосредоточен-

ность автора на раскрытии внутреннего мира героини, отсутствие динамичной интриги были восприняты как покушение на оперные традиции. «Мадам Баттерфлай» — действительно необычная по тем временам опера. Можно сказать, что это опера-ожидание. Юная Чио-Чио-сан верит в возвращение своего возлюбленного, отца ее ребенка, лейтенанта американского флота Пинкертона. Верит и ждет, и сколько драматизма в этом ожидании, какая сила любви и надежды в сердце героини, каким многогранным нарисован образ Чио-Чио-сан!

Опера «Турандот» на сюжет сказки Карло Гоцци и драмы Фридриха Шиллера — лебединая песнь композитора. Он стремился рассказать о сегодняшнем дне, о бессмертии Любви — вечного источника Жизни. Пуччини требовал прочитать «Турандот» современными глазами, в работе над либретто настаивал на необходимости «главным образом раскалить любовную страсть Турандот, которую она столько времени тушила под пеплом своей великой гордыни». Гениальный маэстро создавал оперу, борясь с болезнью. За месяц до кончины он писал: «Будем надеяться, что смогу вылечиться и вновь приняться за “Турандот”». Этим надеждам не суждено было сбыться. В вечер премьеры оперы в Ла Скала дирижер Артуро Тосканини после траурной сцены Тимура с хором опустил палочку и, повернувшись к публике, сказал: «Здесь, на этом месте, Джакомо Пуччини вынужден был прервать свою работу... смерть на этот раз оказалась сильнее искусства...» По эскизам автора «Турандот» была дописана к премьере его другом и учеником Ф. Альфано, и партитура лежала перед дирижером. Но 25 апреля 1926 года произведение не исполнили до конца...

Под пером Пуччини опера «спускается на землю», его герои не романтически возвышенные персонажи, а обыкновенные люди. Только в «Турандот» автор уходит в область сказочной фантастики, оставаясь и в «царственной» атмосфере оперы верным правде человеческого чувства, для выражения которого он нашел свои музыкальные средства. В творениях гения интонационное богатство мелодии сопряжено с неповторимым звучанием голоса человека — самого совершенного инструмента на земле. Такой естественности, пластичности мелодии итальянская опера еще не знала. Композитор, влюбленный в мелодию («...хочу, чтобы

пели, мелодизировали как можно больше»), убежденный в том, что опера без напевности мертва, открывал поистине безграничные возможности мелодии. Джакомо Пуччини, подаривший миру «Манон Леско», «Богему», «Тоску», «Мадам Баттерфлай», «Турандот» и ряд других опер, достойно завершил блистательный путь, которым прошла в XIX веке итальянская опера...

Еще раз подойдем к памятной доске на стене дома композитора и дочитаем высеченные на ней строки до конца: «...Он создал легко запоминающиеся, правдивые и изящные мелодии, обогатив их новыми голосами жизни. Как прославленный мастер, он — через стилистически совершенные и гибкие формы — вновь утвердил во всем мире национальное содержание искусства.

Город, гордый своим сыном, на тридцатый день после его смерти 29 декабря 1924 года».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Об оперном жанре

- Асафьев Б. В.* Об опере. Избранные статьи. Л., 1985.
Гозенпуд А. А. Краткий оперный словарь. Киев, 1986.
Горович Б. Оперный театр. Л., 1984.
Покровский Б. А. Беседы об опере. М., 1981.
Покровский Б. А. Путешествие в страну оперы. М., 2000.
Савинов Н. Н. Мир оперного спектакля. М., 1981.
Фельзеништейн В. О музыкальном театре. М., 1984.

Исследования общего характера

- Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973—1982.
Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1961—1967.
И. С. Бах, Моцарт, Шопен, Шуман, Вагнер: биографические повествования. Челябинск, 1998.
Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера — три мира. М., 1986.
Друскин М. С. История зарубежной музыки. М., 1980.
Стендаль Ф. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазия. Жизнь Россини. Алма-Ата, 1986.
Шнеерсон Г. М. Музыка Франции. М., 1958.
Григорович В. Б. Великие музыканты Западной Европы: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен. М., 1982.
Оржеховская Ф. М. Повести о Шумане, Шопене, Листе, Вагнере. М., 1964.

Персоналии. Критические и художественные материалы

- Альшванг А. А.* Людвиг ван Бетховен. М., 1970.
Гингольд Л. В поединке с судьбой: героические дни Людвиг ван Бетховена. М., 1989.
Згорли А. Один против судьбы: Бетховен. Повесть о жизни. М., 1980.
Кершнер Л. М. Людвиг ван Бетховен, 1770—1827: Книга для юношества. М., 1960.
Кремнев Б. Г. Бетховен, 1770—1827. М., 1961.
Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. Т. 2: Жизнь Бетховена. М., 1957.
Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. Т. 12: Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор. М., 1957.

- Синявер Л. С.* Жизнь Бетховена. М., 1961.
Эррио Э. Жизнь Бетховена. М., 1960 (или любые другие издания).
Берков В. О. «Кармен» Жоржа Бизе. М., 1954.
Савинов Н. Жорж Бизе. М., 2001.
Хохловкина А. Жорж Бизе. М., 1954.
Верфель Ф. Верди: Роман оперы. М., 1991.
Лебедев В. А. Маэстро борьбы: Верди. М., 1977.
Нюрнберг М. В. Джузеппе Верди 1813—1901. М., 1968.
Орджоникидзе Г. Ш. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1967.
Соловцова Л. А. Джузеппе Верди. М., 1981.
Тароцци Д. Верди. М., 1984.
Федосова Э. Л. «Фауст» Ш. Гуно. М., 1966.
Торадзе Г. Р. Леонкавалло и его опера «Паяцы». М., 1960.
Гаал Д. Ш. Лист. М., 1986.
Левашева О. Е. Ференц Лист: молодые годы. М., 1998.
Мильштейн Я. М. Ф. Лист. М., 1971.
Рацкая Ц. С. Ференц Лист М., 1969.
Собольчи В. Последние годы Ф. Листа. Будапешт, 1959.
Соллертинский И. И. Джакомо Мейербер. М., 1962.
Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1987.
Вейс Д. Возвышенное и земное: Роман о жизни Моцарта и его времени. М., 1970.
Вудфорд П. Моцарт. Челябинск, 1999.
Кремнев Б. Г. Вольфганг Амадей Моцарт. М., 1958.
Нюрнберг М. В. Вольфганг Амадей Моцарт, 1756—1791. Л., 1957.
Черная Е. С. Оперы Моцарта. М., 1963.
Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.
Черная Е. С. Моцарт. М., 1966.
Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000.
Чичерин Г. В. Моцарт. Л., 1979.
Эйнштейн А. Моцарт: Личность. Творчество. М., 1977.
Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. М., 1969.
Левашиова О. Е. Пуччини и его современники. М., 1980.
Нестьев И. В. Джакомо Пуччини. М., 1963.
Бронфин Е. Джоаккино Россини: жизнь и творчество в материалах и документах. М., 1973.
Синявер Л. С. Джоаккино Россини. М., 1964.
Фраккароли А. Россини М., 1987.

Письма. Дневники

- Если бы Бетховен вел дневник. Будапешт, 1966.
Письма Бетховена, 1787—1811. М., 1970.
Бизе Ж. Письма М., 1963.
Верди Дж. Избранные письма. М., 1959.
Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1962.
Пуччини Дж. Письма. Л., 1971.
Джоаккино Россини: Избранные письма. Высказывания. Выступления. Л., 1968.

Исполнительское искусство

- Абаджиев А. Николай Гяуров. М., 1984.
Архипова И. К. Музыка жизни. М., 1997.
Гобби Т. Мир итальянской оперы. М., 1989.
Даль Монте Тотти. Голос над миром. М., 1966.
Дель Монако М. Моя жизнь, мои успехи. М., 1987.
Джилли Б. Воспоминания. Л., 1964.
Дмитриевская Е. Р., Дмитриевский В. Н. Федор Шаляпин: Царь бас Федор Иванович. Смоленск, 1998.
Доминго П. Мои первые сорок лет. М., 1989.
Ильин Ю. Михеев С. Великий Карузо. СПб., 1995.
Лемешев С. Я. Из биографических записок М., 1987.
Лесс А. Титта Руффо: жизнь и творчество. М., 1983.
Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии. М., 1985.
Паваротти Л. Мой мир. М., 1995.
Поляновский Г. Н. А. Обухова. М., 1986.
Руффо Т. Парабола моей жизни. Воспоминания. М.; Л., 1966.
Тимохин В. В. Выдающиеся итальянские певцы. М., 1962.
Тимохин В. В. Елена Образцова: Творческий портрет. М., 1988.
Торторелли В. Энрико Карузо. М., 1965.
Федор Иванович Шаляпин: Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине: В 2 т. М., 1958.
Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. Калининград, 1996.
Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М., 1997.
Шейко Р. Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. М., 1987.

СОДЕРЖАНИЕ

Солнечный свет в музыке. Вольфганг Амадей Моцарт	3
Через борьбу к победе! Людвиг ван Бетховен	7
«Глаза его мелодий ясно-сини...» Джоаккино Россини	10
Красота не увядает... Джакомо Мейербер	14
«Я твердо верю в свою путеводную звезду...» Ференц Лист	17
Вечно живые мелодии. Джузеппе Верди	20
«Фауст»: мелодия жизни. Шарль Гуно	30
Постигая тайну Кармен. Жорж Бизе	35
Счастливая судьба «Паяцев». Руджеро Леонкавалло	45
«Самое главное в искусстве — быть искренним». Джакомо Пуччини	48
Список использованной и рекомендуемой литературы	53

Учебное издание

Паверман Валерий Маркович

ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ XVIII—XX ВЕКОВ

Материалы к спецкурсу
«Зарубежная литература и музыка»
для студентов факультета искусствоведения и культурологии

Редактор и корректор	Р. Н. Кислых
Компьютерная верстка	Н. В. Комардина

Лицензия ИД № 05974 от 03.10.2001. Подписано в печать 25.11.2002.
Формат 60×84 1/16. Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 2,9. Усл. печ. л. 3,37. Тираж 100 экз. Заказ .

Издательство Уральского университета. 620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ». 620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.