

Произведение героических и правдивых переживаний

1 — Великий итальянский композитор Джузеппе Верди создал своего «Отелло» в преклонном возрасте; премьера оперы состоялась в Милане 5 февраля 1887 г., когда Д. Верди было далеко за семьдесят. Все билеты были распроданы задолго до назначенного числа. Возбужденная, наэлектризованная толпа, в которой было множество иностранцев, прибывших на премьеру со всех концов света, плотной массой осадилась площадь задолго до начала спектакля, чтобы приветствовать прибытие в театр великого маэстро.

Шумный успех сопутствовал каждому акту, а по окончании оперы бурным вызовом и восторженным овациям в честь Д. Верди не было конца. Так театральная премьера переросла в подлинный национальный праздник. И действительно, итальянцам было чем гордиться: могучий старик после долгого молчания («Аида», предшественница «Отелло», была создана еще в 1870 г.) подарил народу новое сочинение, в котором, умудренный огромным опытом, познавший за время многолетней творческой деятельности и сладость побед и горечь поражений, явил себя во всем блеске своего мощного дарования. С неувядаемой свежестью и неукротимым темпераментом он вновь сумел поведать миру о сущности тех своих оперных идеалов, к которым он неуклонно стремился и которым остался верен во все годы своей кипучей трудовой жизни.

Каковы же эти идеалы? Они, разумеется, общеизвестны, но мне думается, что нам, участникам будущей работы над «Отелло», следует освежить их в памяти. На протяжении более чем полувека (первая опера «Оберто, граф Сан-Бонифаччо» была поставлена в 1839 г., а последняя, двадцать шестая по счету, «Фальстаф» — в 1893 г.) они, разумеется, видоизменялись: богаче становился инструментальный и гармонический язык; форма сочинения при характерном для Д. Верди постоянном стремлении к лаконичности приобретала большую монументальность, выразительнее оттачивались музыкальные характеры, тоньше выписывались ансамбли, иными словами, все художественное мышление мудрого мастера непрерывно совершенствовалось. Однако основные принципы композитора-драматурга определились с полной ясностью в самом начале творческого пути; впоследствии, углубляясь и обогащаясь с точки зрения эволюции приемов художественного выражения творческой мысли, они по существу своему оставались неизменными.

2 — Прежде всего надо сказать о тяготении Д. Верди к примату мелодии, выраженной через вокал. «Голос и мелодия, — говорил он, — для меня всегда будут самым главным».

Не следует забывать, что более чем пятнадцатилетний период творческой паузы Д. Верди был глухим периодом для всей итальянской оперной музыки. В театрах Европы властвовал Рихард Вагнер; его произведения-титаны с мощной силой утверждали принципы «музыки будущего», рушили устои музыкальной драматургии того времени и безудержно увлекали за собой творческую мысль музыкантов всего мира. Некоторые итальянские композиторы в подражание Р. Вагнеру пренебрегали преемственностью вокальных традиций, национальным духом своего театра и, не обладая ярким дарованием, наводняли сцену второсортными произведениями. Д. Верди молчал. Он долго и упорно накалывал художественные впечатления, чтобы с новой силой дать в своих произведениях ответ на волнующие тогдашнюю музыкальную мысль Италии вопросы, и грандиозные овации в его честь на премьере «Отелло» были по сути дела выражением восторженной благодарности народа своему престарелому маэстро, который вновь высоко поднял знамя любимого им искус-

ства — знамя героических эмоций и правдивых переживаний, знамя ясности мышления, простоты и выразительности языка — и сумел творчески сочетать новаторские тенденции времени с классическими музыкальными традициями своей родины, родины вокальной музыки и ее создателей — великого Д. Палестрины, Марчелло и других.

Являясь преемником славных оперных традиций искусства Италии, Д. Верди, как и каждый выдающийся художник, не удовлетворяется проторенными дорожками, а смело ищет новых путей и творчески развивает достижения своих предшественников. Здесь необходимо сказать о том, что он углубил и расширил формы арий. Отдавая дань прошлому в виде куплетных форм и закругленных номеров романского типа, великий композитор тщательно работает над новой формой арии-монолог — ярчайшим звеном в цепи вердиевской оперной драматургии, позволяющей ему познать и выявить сокровенные чувства и переживания героев, полнее и разнообразнее раскрыть многогранность человеческого характера, теснее связать индивидуальные чувства и мысли с общим правдивым течением драмы.

Наиболее яркой иллюстрацией к сказанному может служить бессмертная ария Филиппа из оперы «Дон Карлос», представляющая собой пример одного из наиболее вдохновенных порывов не только в творчестве ее автора, но и во всей оперной литературе мира. Острыми мыслями, разнообразными и выразительными интонациями наделил композитор и своего Яго в знаменитом «Credo», открывающем второе действие. Личность Яго в течение всего периода создания оперы занимала воображение композитора едва ли не в первую очередь. Ни условный образ привычного оперного злодея, ни театрализованное изображение «нечистой силы», сеющей зло, типа мейерберовского Бертрана в «Роберте-Дьяволе» не привлекали внимания Д. Верди.

Реальная человеческая натура с типическими чертами зависти, честолюбия, лицемерия, чувства злости к чужому счастью, склонности к беспредельному интриганству и политическому авантюризму, натура, начисто лишенная добрых побуждений и играющая чужой и жизнью окружающих его людей под маской внешне благодушия, — вот что властно захватывало творческую мысль композитора и заставляло его по многу раз менять план образа Яго, создаваемый им совместно с автором либретто, талантливым поэтом и композитором Арриго Бойто.

«Я вижу так много Яго вокруг себя, — в шутку говорил Д. Верди, — что у меня не хватает времени заниматься своим». И действительно, образ Яго, вылепленный в опере с подлинно шекспировской силой, — бесслертен. Видоизменяясь под внешней личиной, он типичен для всех времен и народов.

В упомянутом выше монологе Яго — один. Маска сброшена, мягкие, вкрадчивые интонации оркестра, характеризующие тон его беседы с Кассио, резко меняются, один мощный, четко ритмованный сдвиг в басах — и создана необходимая зловещая атмосфера. Стесняясь некого, и вот одну за другой швыряет Яго циничные, подлые, человеконенавистнические мысли. Сжаты, лаконичны и предельно выразительны музыкальные интонации, вложенные Д. Верди в уста вероломного адьютанта. Монолог Яго — одна из ярких страниц в партитуре «Отелло».

В стремлении к героическим, мужественным ритмам и интонациям Д. Верди по-новаторски подошел и к разработке хором. Мощные униссоны хоровых мелодий «Ломбардцев», «Навуходоносора», «Эрнани», «Трубадура» и других опер, насыщенные маршевым, волевым движением, зажигающие душу огнем борьбы и победы, как нельзя более соответствовали непреклонному духу освободительного движения итальянского на-

рода в XIX столетии, и их восторженно распевали все, от мала до велика: в коридорах театров, в домах, на улицах и площадях.

Композитор широко пользовался и таким приемом — соединял несколько контрастирующих между собой тем, показав их предвзительно в отдельности, как бы знакомя с ними слушателя: так, в финале первого действия оперы «Бал-маскарад» соединяются две темы, из которых одна маршеобразная, чеканно ритмованная, другая же — напевная, формирующаяся из триолей. В знаменитом же финале «Аиды», всегда производящем грандиозное впечатление своей монументальностью и энтузиазмом, Д. Верди с большим мастерством соединяет три контрастные, но превосходно лепящиеся друг к другу самостоятельные темы.

Столь же контрастно разрабатывает композитор и сольные ансамбли. В противоположность своим предшественникам — В. Беллини, Г. Доницетти и другим, сочинявшим ансамбли по принципу главенства одного, ведущего мелодию голоса, под который подгонялись или пели с ним в сексту либо терцию остальные голоса, Д. Верди смело сталкивал в своих ансамблях-сценах конфликтующие характеры, рисовал различные страсти, фиксировал важнейшие моменты развития драмы. В этом смысле лучшим примером может служить классический квартет из «Риголетто». Весьма интересен также и квартет из второго действия «Отелло»: разгневанный мавр грубо обрывает Дездемону — она в недоумении. Ее тема дышит нежностью, заботой и любовью к своему повелителю. Интонации страдающего Отелло полны тоски и боли. На фоне этих двух главных линий плетет свою гибельную паутину черных дел мастер Яго, бросая недоумевающей, слабо сопротивляющейся Эмилиии остро отточенные повелительные реплики. Небольшой, но четко вылепленный кусок!

В высшей степени важным моментом в опере является финальный ансамбль третьего действия, где в сложном полифоническом сплетении все развитие сюжета, внешне статичное, полно внутренней динамики. Известно, что финал этот не удавался А. Бойто. Он долго не мог удовлетворить строгие требования композитора, стремившегося здесь к сжатой и вместе с тем многоплановой концепции. Напряжение предыдущих драматических событий не должно было спадать после вспышки необузданной ярости Отелло; нет, оно должно было непрерывно развиваться и в последующем ансамбле, раскрывая чувства и мысли всех вовлеченных в ход событий действующих лиц. Считаю нужным отметить здесь, что в постановке «Отелло» на сцене нашего театра в 1932 г., которой я дирижировал, этот важнейший ансамбль был выпущен, зато исполнялся довольно объемистый и суховатый по музыке балет, сочиненный Д. Верди для парижского театра «Гранд опера». Таким образом, в центральном акте курс был взят на пышное зрелище, на внешнюю помпезность и развлекательность. Нагнетание строгого и сурового драматического действия, приводящего к его кульминации — обмороку Отелло и злобному ликоваанию Яго, — было непростительно упрощено и необоснованно скомкано. Считаю, что мною была совершена творческая ошибка, которую надеюсь исправить в новой постановке.

3 — Особо следует остановиться на роли и значении оркестра в поздних операх Д. Верди. Я имею в виду «Аиду», «Отелло» и «Фальстафа». Пытливый мастер щедро расцветил звучание этих партитур иными, более яркими красками, более требовательно и вдумчиво подошел к созданию выразительных тембровых сочетаний и индивидуализации отдельных групп. Он сумел углубить и расширить художественные функции оркестра в целом, делая его не пассивным соучастником, а деятельным проводником происходящих на сцене событий, привлекая его к активному раскрытию внутренних черт характера своих героев.

Партитуры поздних опер Д. Верди полны смелых находок, глубокого

смысла. Обладая громадным опытом и безошибочным чутьем драматурга, гениальный композитор умел с поразительным искусством создавать в звуках нужную ему психологическую атмосферу. В этом смысле чрезвычайно показательны некоторые примеры из «Отелло», в частности весь первый акт. Даже при самом кратком обзоре он поражает стройностью музыкально-драматургической концепции и ярчайшей сменой настроений: стихли громы урагана, предшествовавшего появлению Отелло, Яго пропел свою «Застольную» с зловещими хроматизмами в рефрене, остались позади вспыхнувшая, подобно молнии, кровавая схватка, вопль народа, лязг оружия и звон набата. Оркестр, нервно пульсируя, постепенно успокаивается и замирает на длинной ноте солирующей виолончели. Момент напряженной тишины, и вдруг на смену ушедшей буре ласково и умиротворенно вступают в наряде чарующих гармоний четыре виолончели с сурдинами, неся в своих звуках блаженство, покой и любовь. На огромной сцене в тишине звездной южной ночи остались только два существа, беззаветно любящие друг друга, и ничто не омрачает их безоблачного счастья. Сценический и звуковой контрасты здесь гармонически слились воедино и необыкновенно впечатляют.

Интересно отметить, что и состав инструментов в партитуре с момента начала дуэта и до конца акта резко меняется: молчат тромбоны и туба; труба, корнет и литавры появляются лишь на несколько тактов; впервые возникают характерные, итиминые тембры английского рожка и бас-кларнета; эмоциональная нагрузка ложится преимущественно на струнную группу, особенно на виолончели; на протяжении двадцати трех страниц дуэта преобладают нюансы piano и pianissimo и нет ни одного fortissimo. Скромное, но чрезвычайно изысканное звучание!

А как очаровательно инструментуют во втором акте хорик поселенок с детьми и рыбаков, пришедших приветствовать Дездемону! Здесь в партитуре введены волынка, мандолина и гитара, что придает звучанию безыскусный народный колорит.

Радостное, безмятежное настроение этого прелестного хора, сменявшееся мрачный монолог Яго, в последний раз рисует нам Дездемону вполне счастливой. Перед назревающим трагическим конфликтом Д. Верди гениальным чутьем драматурга почувствовал необходимость затормозить действие, разрядить гармоническую и динамическую насыщенность долгим, ничем не омраченным мажорным устоем. Надо сказать, что тональность E-dur является одной из самых подходящих для того, чтобы произвести подобный эффект.

И последний пример. Заключительный акт оперы. Уже с первых тактов грустной, задушевной мелодии, исполняемой английским рожком, слушателя охватывает ощущение надвигающейся беды; стоны флейт и тяжелые квинты кларнетов в низком регистре усугубляют гнетущее впечатление.

После «Песенки об иве», несколько раз прерываемой тревожными репликами Дездемоны и Эмилиии (отличный прием, нагнетающий и поддерживающий напряжение), Дездемона остается одна. Несутся проникновенные звуки молитвы. Скрипки и альты устремляются ввысь и замирают в последнем умиротворяющем аккорде. Внезапно из потайной двери появляется Отелло, и страшным, леденящим душу контрастом, на крайних низах, еле слышно вступает контрабас. К нему вскоре присоединяются и другие. Контрабасы проникновенно поют о поруганном чувстве, обманутом доверии, крушении всех надежд, конце жизненного пути. Тоска и томление сменяются нарастающим гневом — усиливается динамика, учащается движение, и два резких аккорда tutti завершают эту картину тяжелых страданий героя. Дважды поднимается и бесильно спадает скорбная тема, подобно гнетущим стоном души: воспоминания думают Отелло. Перед ним встают видения безвозвратно ушедшей любви; возникает трепещущая мелодия «по-

целуя», появившаяся впервые в конце первого акта. Но вот Дездемона проснулась. Как грозный, неумолимый судья стоит перед женой Отелло, вперив в нее неподвижный взор. Они оба безмолвны, и только музыка мрачно и настойчиво твердит о смятенных обрывках мыслей, мучающих Отелло, и о неотвратимом приговоре, заранее произнесенном им над оклеветанной жертвой.

Отелло заговорил — вновь та же музыка: взволнованно сбегает вниз альты и виолончели, четырежды прерываемые словно тяжкими ударами молота октавами труб, корнетов и тромбонов. С этого момента действие стремительно идет к трагической развязке; умирающий у трупа невинной жены Отелло помутневшим сознанием возвращается к счастью былых дней. Прощальным приветом во всей своей трогательной чистоте вновь звучит та же мелодия «поцелуя», символизируя здесь торжество любви над смертью, вечную победу преданных и верных сердец над темными силами зла и коварства.

4 — Придавая огромное значение качеству подготовительной работы, Д. Верди почти всегда присутствовал на репетициях своих опер, требовательно и властно вмешиваясь в руководство всеми звеньями постановки. «Опыт постоянно учил меня, — писал он в своем автобиографическом наброске, — как справедлива посылка: доверие хорошо, а недоверие — еще лучше». Он считал необходимым, чтобы исполнители блистали не только вокальными данными, но и в сценическом воплощении сумели бы передать созданный композитором характер. Д. Верди беспощадно возражал против участия тех певцов, тембр голоса которых не соответствовал вокальному образу, задуманному им. «Все силы сцены», говорил он, — обеспечивают драматическую выразительность, а не только музыкальная передача каватин, дуэтов...».

Для роли Яго из Парижа был специально выписан французский певец Виктор Морель. Его выдающийся артистический талант Д. Верди оценил необычайно высоко, поручив ему впоследствии в своей последней опере роль Фальстафа. С Франческо Таманьо — исполнителем партии Отелло, певцом с прекрасной артистической внешностью и колоссальными верхними нотами, но с недостаточно развитой музыкальной культурой исполнения, около года занимался сам композитор, строго добиваясь необходимых ему оттенков фразировки. Певца Барбьери-Нини, по ее воспоминаниям, более 150 раз проходила с автором дуэт из «Макбета», прежде чем удостоилась его одобрения.

Неумолимый труженик, пламенный патриот, вдохновенный художник — таким навсегда останется в памяти образ Д. Верди, гениального сына итальянского народа.

В заключение я позволю себе привести выдержку из речи синдика рода Милана, произнесенной им после премьеры «Отелло» на банкете в честь композитора: «Италия чтит в нем великого артиста, который в дни скорби и гнета смягчил своими чуткими песнями ее печаль и поддерживал ее мужество; человек, никогда не согнувший головы ни перед угрозами, ни перед лестью; человек, который в самые тяжкие времена всегда заставлял уважать достоинство итальянского искусства; человек, чья жизнь безупречна, насыщена трудом и скромна, является для всех, великих и малых, выдающимся примером».

К этим прекрасным словам добавить нечего; остается только пожелать, чтобы наша работа над оперой «Отелло» была достойна тех высоких музыкальных идеалов великого художника, которым он отдал весь огонь своих творческих сил и сущность которых познается тем глубже, чем строже и требовательнее изучаешь его богатейшее оперное наследие.

А. МЕЛИК-ПАШАЕВ.