

На правах рукописи

АЛМАЗОВА Варвара Владимировна

Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского».

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Григорьева Галина Владимировна

Официальные оппоненты: **Кокорева Людмила Михайловна**
доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского», профессор

Медведева Ирина Андреевна
кандидат искусствоведения,
член Союза композиторов России

Ведущая организация: ГОБУ ВПО «**Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке**»

Защита состоится 26 декабря 2013 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского» по адресу: 125009, Москва, Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан « » ноября 2013 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Переверзева М.В.

Общая характеристика работы

Актуальность исследования. Творчество Джузеппе Верди имеет более чем столетнюю историю изучения, и все это время оно рассматривалось в основном в связи с оперным жанром. Духовная музыка в полном объеме никогда не становилась предметом специального исследования. Выделение духовной музыки в отдельную жанровую область из контекста всего творчества композитора позволяет выявить ее значимость и специфику; акцентировать роль религиозной тематики в содержательном слое музыки; обозначить связи духовных жанров с оперным творчеством; наконец, рассмотрение духовных жанров в историческом ракурсе дает основания для выводов об эволюции стиля композитора. Предлагаемый ракурс исследования музыки Верди до сих пор не предпринимался и в настоящей работе осуществляется впервые.

Предмет исследования – духовная музыка Верди, составляющая важную и специфическую область творческого наследия композитора.

Основная задача работы, ее цель состоит в создании целостной картины духовной музыки Верди, выявлении ее специфичности с точки зрения жанров, драматургии, стилистики и ее эволюции, а также контекстных связей с оперным творчеством.

Материалом исследования послужили хоровые духовные произведения Верди: *Messa di Gloria*, первая редакция заключительной части Реквиема *Libera me*, Реквием, *Pater noster*, «*Quattro pezzi sacri*»: №1 *Ave Maria*, №2 *Stabat Mater*, №3 *Laudi alla Vergine Maria*, №4 *Te Deum* и др. Задействован также весь массив его оперного наследия, в котором сильно проявление религиозного начала (сюжет, жанр молитвы внутри сценического произведения). Материал опер используется в сравнительных характеристиках музыкального языка, драматургических особенностей, в приведении исторических фактов и т.д. Для выводов, связанных с исполнительским аспектом, использован обширный аудиоматериал, служащий примером возможных исполнительских трактовок

Реквиема Верди, а также личный исполнительский опыт автора настоящей работы.

Методология исследования опирается на метод отечественной аналитической школы, совмещающий исторический, теоретический и сравнительно-типологический подходы. Помимо отечественной литературы, используются новые, малоизвестные в нашей стране зарубежные труды, затрагивающие разные аспекты творчества Верди. Опора на исполнительский опыт послужила импульсом теоретического осмысления музыкального материала.

Научная новизна заключается:

- в анализе духовных произведений Верди в их полном объеме;
- в сопоставлении оперного и духовного жанров с акцентом на их связях и взаимопроникновениях;
- в выявлении стилевой эволюции Верди на примере произведений духовной музыки;
- в констатации признаков синтетического вокально-хорового стиля Верди позднего периода творчества;
- в сопоставлении теоретических наблюдений над драматургией и стилистическими особенностями с выводами исполнительского плана;
- в уточнении фактических данных (названия сочинений, время их создания, редакции) и использовании малоизвестных отечественной науке сведений, основанных на документальных источниках.

Практическая значимость работы – в ее адресованности исполнителям, а также историческим и теоретическим курсам консерваторий, особенно в их преподавании дирижерам хора.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 23 сентября 2011 года и была рекомендована к защите. Основные положения

освещены в публикациях, список которых приводится в настоящем автореферате.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения и Приложения. Список литературы включает 224 наименования (131 на русском, 93 на иностранных языках). В Приложении помещены: список аудио-, видео- и грамзаписей; схема тематических, ритмослоговых и гармонических связей между частями Реквиема; схема фуги Sanctus и музыкальной формы Te Deum. Общий объем работы – 181 страница.

Содержание диссертации

Во *введении* охарактеризованы основные направления исследований творчества Верди, обоснованы актуальность и цели данной работы. Пристальное внимание к жизни и творчеству Верди, не ослабевавшее на протяжении XX столетия, особенно усилилось и приобрело системный характер во второй его половине с возникновением двух институтов по изучению наследия Верди – в Парме (Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1960) и в Нью-Йорке (American Institute for Verdi Studies at New York University, 1976). Основным объектом рассмотрения в них по-прежнему остается жанр оперы. В обзоре литературы особое внимание уделено работам о духовной музыке, как главному аспекту данного исследования. Статьи и доклады, опубликованные в нашей стране и за рубежом, содержат важные факты уточняющего характера, отдельные наблюдения, однако не формируют достаточно полного представления как об этой жанровой ветви, так и о ее месте и значении в творчестве композитора. Ценным материалом оказались работы зарубежного искусствоведа Д. Розена¹, впервые осуществившего анализ стиливого

¹ *Rosen D. Verdi Requiem.* – New York: Cambridge University Press, 1995. – 115 p.

Rosen D. The Genesis of Verdi's Requiem. Ph. D. dissertation. University of California, Berkley, 1976. – 240 p.

происхождения Реквиема Верди. В аналитических главах диссертации использованы как новые факты, касающиеся создания произведений, их редакций и исполнений, так и наблюдения о стилистике, жанровой специфике и др.

Глава 1. Духовная музыка в контексте творчества Верди

1.1. Исторические вехи

Верди обращается к духовной музыке в разные периоды творчества, первые образцы жанров отстоят от последнего опуса более чем на 60 лет. От ярко выраженных классических традиций в ранних духовных сочинениях, заметного подражания Россини в таких, как *Messa di Gloria*, *Qui tollis*, *Tantum ergo* (F-dur и G-dur), *Laudate pueri* (1833–36), еще лишенных подлинной индивидуальности стиля, музыкальный язык Верди развивается в направлении значительного сближения с оперным жанром в Реквиеме (1874), занимающем центральное место среди духовных произведений композитора. После Реквиема Верди несколько раз обращается к сфере религиозной музыки: это три вокально-хоровые и одна вокальная миниатюры (соответственно *Pater noster* (1880), *Le laudi alla Vergine Maria* (1886), *Ave Maria* для смешанного хора (1889) и *Ave Maria* для сопрано и струнного квартета (1880)), а также два крупных вокально-симфонических произведения – *Te Deum* (1895) и *Stabat Mater* (1897). Начиная с *Pater noster*, духовные сочинения обозначают поворот к *новой стилистике*: от яркой мелодики, близкой оперным ариям, композитор приходит к «нейтральному» тематизму, усилению полифоничности хоровой фактуры и иным отголоскам эпох Ренессанса и барокко, что в значительной степени меняет вокальное письмо Верди. Основой для новой стилистики во многом послужил Реквием, который, несмотря на несомненную монолитность музыкального языка, уже содержал ростки дальнейших поисков Верди в области духовных жанров. Поздние вокально-симфонические произведения являют собой нетипичную для жанра одночастную текстомузыкальную форму,

развивающуюся по принципу контрастного развертывания.² Помимо значительной фактурной полифонизации и явного применения характерных для церковной музыки приемов (антифонные сопоставления хоровых групп), в них остаются ощутимые связи с оперным жанром: лейтинтонационность (*Stabat Mater*) и лейттематизм (*Te Deum*). Интересным штрихом жанровой ветви духовной музыки является использование композитором выразительных возможностей хора взамен сольных голосов, что наблюдается в написанных после Реквиема духовных сочинениях.

1.2. Оперы Верди в аспекте духовной проблематики

Несмотря на значительный перерыв между ранними опусами Верди в духовных жанрах и Реквиемом (с 1836 года по 1869 – год написания *Libera me* как заключительной части «коллективного реквиема» памяти Россини), появлению Реквиема памяти Мандзони (1874) предшествовало неоднократное обращение композитора к духовной тематике в сольных и хоровых фрагментах его опер. Оперное творчество Верди изобилует эпизодами духовного содержания.

Христианские идеи с особенной силой выявлены в сюжетах таких опер, как «Набукко», «Ломбардцы», «Стиффелио», «Сила судьбы». Помимо сюжета, в 13 из 26 опер композитора имеют место сольные или хоровые эпизоды, именуемые молитвой, что по смысловой специфике позволяет выделить их как отдельный жанр и представить в трех разновидностях.

1. *Сольная молитва.* Примеры – потрясающие проникновенностью лирические образцы сольного высказывания: молитва Джизельды («Ломбардцы»), Лукреции («Двое Фоскари»), Жанны («Жанна д'Арк»), Франческо («Разбойники»), Леоноры («Силы судьбы»), Дездемоны («Отелло»), дуэт Рудольфо и Луизы («Луиза Миллер»). Такие арии, как правило, становятся эмоциональной кульминацией всей оперы.

² Термин введен Г. Ковригой. См.: Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. – М., 1972. – С. 142.

2. *Хоровая молитва, имеющая значение контрастного фона*, всегда обособлена и не зависит от основного действия: она оттеняет его, создает второй план. К этой группе относятся многочисленные хоры за сценой: монахов и монахинь, пилигримов, отшельников, крестьян, прихожан церкви и т.п. (оперы «Ломбардцы», «Стиффелио», «Дон Карлос», знаменитое *Miserere* из «Трубадура», интереснейшая по музыкально-сценическому решению «Молитва» из оперы «Сила судьбы»).

3. *Молитва, исполняемая хором, непосредственно включенная в действие оперы* («Набукко», «Ломбардцы», «Жанна д'Арк», «Сила судьбы», «Отелло»). Эта самая малочисленная группа фрагментов по смыслу наиболее близка жанрам собственно духовной музыки. Верди имеет в них большую свободу построения музыкальной формы и не подчиняет ее, как в предыдущей группе хоров, условностям сценического действия.

Уникальным явлением, относящимся только к оперному жанру, является применение молитвы-действия как средства расширения сценического пространства. Многоплановость – чисто театральная особенность драматургии опер композитора, ее мы не встретим ни в Реквиеме, ни в последующих духовных сочинениях Верди.

На жанры духовной музыки Верди позднего периода перечисленные оперные фрагменты оказали гораздо большее влияние, нежели его ранние сочинения, написанные для церковной службы. С другой стороны, особенности оперных молитвенных эпизодов (подчеркнутая, порой нарочитая простота в использовании музыкально-выразительных средств) показывают ту качественную разницу, которая отличает их от Реквиема; без учета опыта композитора, полученного в опере, трудно представить себе, насколько Реквием – явление совсем иного порядка: это касается хоровой фактуры, мелодики, приемов полифонии, музыкальной формы.

Глава 2. Реквием

Реквием – одна из вершин творчества Верди, яркая исполнительская жизнь которого за почти 140 лет существования позволяет говорить о непрекращающемся интересе к этому сочинению исполнителей и публики. Он рассмотрен в диссертации наиболее подробно, однако анализ не представляет собой последовательный разбор частей. Каждый из семи разделов главы раскрывает разные стороны Реквиема, как-то: сведения из истории первых исполнений, отзывы современников, критиков, исследователей творчества Верди (1), жанровую специфику (2, 3), драматургию (3, 4, 5), процесс создания сочинения (6), стилистику (7).

Произведение имеет семичастную структуру; полный латинский текст секвенции *Dies irae*, в отличие от традиционного деления на номера, трактуется Верди как одночастная контрастно-составная композиция; в финале добавлена необязательная для жанра часть – респонсорий *Libera me*³.

2.1. Первые исполнения Реквиема в оценке современников и исследователей

Первые исполнения ознаменовались не только всеобщим вниманием к новому творению оперного композитора, но вызвали бурную и разноречивую реакцию. Сразу же перейдя из церкви на подмостки сцены, сочинение не воспринималось современниками как *opus* духовного жанра. Звезды оперной сцены – Тереза Штольц, Мария Вальдман, Джузеппе Каппони, Ормондо Маини, участвовавшие в премьерных исполнениях, «задавали тон» его оперному прочтению. Ганс фон Бюлов, относившийся к автору и его сочинению в то время резко и пренебрежительно, на другой день после премьеры выступил в печати с такими словами: «Ганс фон Бюлов не присутствовал вчера на спектакле (!), имевшем место в церкви Сан-Марко. Ганс фон Бюлов не должен быть причислен к иностранцам, примчавшимся в

³ В тексте диссертации содержатся схемы строения частей Реквиема. Схематически снабжены и другие анализируемые произведения.

Милан, чтобы послушать духовную музыку Верди...»⁴. Но и с течением времени взгляд на Реквием как на оперное произведение только укреплялся, что видно из высказываний многих авторитетных исследователей. Так, Г. Галь пишет: «Следует признать, что Верди в этом произведении не сделал ничего для того, чтобы обезоружить своих критиков. Композитор “Аиды” во всем существенном остался верен своему стилю. То, как он комбинирует вокальный и оркестровый материал, как он строит арии, ансамбли, хоры, распределяет лирическое и драматическое, дает каждому голосу особое, благодарное задание, – все это идет от опыта, полученного в опере»⁵.

История сохранила и собственные слова композитора по поводу стиля исполнения Реквиема, которые приводит в своей работе Д. Розен: «Не должно петь эту Мессу таким же образом как поют оперу, поэтому фразировка и динамика, уместная в театре, здесь совершенно меня не устраивает»⁶. Отмечая особое желание Верди не привносить в исполнение Реквиема оперной эффектности, автор также указывает на тот факт, что композитор был доволен исполнением своего произведения в Париже в 1876 году, как интерпретацией менее театральной, чем в Италии.

В диссертации Реквием рассматривается как оригинальный синтез духовного и оперного жанров.

2.2. Содержание литургического текста

Основа текстового содержания заупокойной службы, ее сквозная идея – мольба об умерших, красной нитью проходящая через всю структуру жанра; в реквиеме есть место и хвалебным словам (*Te decet hymnus* из *Requiem aeternam, Sanctus*). Две части реквиема – секвенция *Dies irae* и респонсорий *Libera me* –

⁴ *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст., примеч. А.Д. Бушен. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1973. – С. 604.

⁵ *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / пер. с нем., предисл. И.Ф. Бэлзы. – М.: Радуга, 1986. – С. 430.

⁶ *Rosen D.* *Verdi Requiem.* – P. 17.

выделяются из всего литургического текста повествованием от первого лица, что позволяет композитору-романтику трактовать их со значительной долей глубоко эмоционального, личностного «наполнения».

Жанровой основе Реквиема посвящен раздел, названный *«Не опера...»* (2.3). В эпоху романтизма, с усилением субъективного, личного переживания, духовная музыка приобретает новые способы художественного выражения, прежде ей не свойственные, и очевидно идет на сближение с оперным жанром. В соответствии с эстетикой эпохи изменилось восприятие канонического текста реквиема. Верди и другие романтики (особенно Г. Берлиоз) трактуют литургический текст подчеркнуто драматично. Так, Верди представил Бога в Реквиеме как некоего оперного героя – повелителя, вершителя человеческих судеб. Роднит Реквием с оперным жанром несомненно присутствующий драматический конфликт, но стороны конфликта здесь находятся в иной, нежели в опере, плоскости. Сюжет в духовной музыке можно представить как диалог между Богом и человеком, а сами тексты по смыслу являются «односторонним диалогом»; оперные солисты-герои с их индивидуальными музыкальными характеристиками и конкретными сценическими амплуа уступают место обобщенным персонажам в Реквиеме, даже если их мольба страстна, а сольные монологи или «коллективные» монументальные хоровые эпизоды драматичны.

Специфика сюжета и формы художественного воплощения позволяют говорить об отличной от опер композитора драматургической организации в Реквиеме, а также делать выводы о тематизме, трактовке сольных партий и построении вокальных ансамблей:

1. Отсутствие сценического действия в духовном жанре приводит к значительности всего музыкального материала путем сглаживания грани между ариозными эпизодами и речитативом, теряющим традиционные черты вступления.

2. Принцип ораториальности Реквиема являет несравнимую со

статичностью ораториальных массовых сцен опер (финалов) интенсивность драматургического и музыкального развития.

3. Драматургический стержень сочинения представлен двумя антитезами, развитие которых можно проследить на протяжении всего Реквиема:

– Смерть, конец, покой, могильный холод – жизнь.

– Объективность, реальность, как не зависящая от нас данность, все, что лишено эмоций – наше восприятие, бунт, мольба, страх, смятение, надежда, успокоение.

Эти антитезы, возможные в прочтении сочинения Верди, имеют неодинаковое значение, свои кульминационные моменты, а в каждой исполнительской трактовке – свой собственный вариант воплощения.

4. Трактовка сольных партий у Верди лежит вне сюжетного конфликта, так как солисты объединены «одной ролью» – обращением к Богу, что ведет к специфическому построению вокальных ансамблей, с выделением среди солистов главного голоса (свободно переходящего из партии в партию) и аккомпанирующих ему в гомофонно-гармонической фактуре остальных солистов.

2.4. Dies irae: смысловый и драматургический центр в Реквиеме

Dies irae – одна из узловых частей Реквиема. Композитор несколько нарушил ход латинского текста секвенции, вставив в него дополнительно дважды первую строфу (рефрен). Музыкальная структура секвенции *Dies irae* – крупная трехчастность, идущая от канонического текста (описательная часть / мольба / вывод-обобщение) и включающая темповые смены по типу контрастно-составной формы. Вставная строфа (рефрен) появляется в моменты смыслового разграничения текста. Наиболее сложным по форме является первый крупный раздел секвенции – до лирического терцета солистов (*Adagio*, такт 270). Обрамленный рефреном (*g-moll*), он не монолитен и являет собой ряд ярких картин – эпизодов, из которых наиболее самостоятельны *Tuba*

mirum (Allegro sostenuto, такт 91) и Liber scriptus (Allegro molto sostenuto, такт 161). Фрагменты Quantus tremor⁷ (такт 74) и Mors stupebit (Molto meno mosso, такт 140), обладая музыкально яркими характеристиками, несут все же речитативно-вспомогательную функцию. Второй крупный раздел – череда лирических эпизодов, третий – часть Lacrimosa, завершающая всю секвенцию.

Из сольных голосов в секвенции Dies irae ведущая драматургическая роль отдана меццо-сопрано: вслед за номером Liber scriptus, ею открываются все ансамблевые номера (Quid sum miser, Recordare, Lacrimosa), и именно в этой партии происходит важный в плане драматургии «перелом» от описательной части текста (Liber scriptus) к мольбе (начало Quid sum miser), разграниченной появлением рефрена.

К формообразующим и драматургически значимым эпизодам секвенции можно отнести начальный рефрен Dies irae (далее он звучит фрагментарно и не несет основной смысловой нагрузки), Rex tremendae – один из кульминационных разделов всего Реквиема и Lacrimosa – вывод-обобщение, замыкающий секвенцию.

Кульминация в Lacrimosa имеет оригинальную конструкцию, которая выделяет ее из ряда кульминационных фрагментов Реквиема.

Соотнесению крупных, кульминационных разделов секвенции (рефрен, Rex tremendae, Lacrimosa), выстраиванию исполнительской архитектоники целого способствует ряд музыкально-тематических, тональных и других связей более мелкого уровня, присутствующих в Dies irae (гармонический оборот, мотив с характерной ритмикой и проч.), наглядно представленных в схеме Приложения.

2.5. Lux aeterna: образец драмат ургии и синт ет ического вокального ст иля Верди

Lux aeterna – единственный пример, в котором солисты несут различную

⁷ Хотя это «сольный номер» баса, сам эпизод является не более чем связкой, основанной на секвенционном развитии темы Dies irae.

драматургическую нагрузку, что в целом не свойственно ансамблевым номерам Реквиема. Музыкальное выражение конфликта в номере не имеет под собой текстовой основы – это свободное, творческое прочтение литургического текста композитором. Конфликт показан противопоставлением сурового басового соло (такт 15, слова *Requiem aeternam*) и льющейся мелодией меццо-сопрано (такт 54, слова *Et lux perpetua*). Драматизация главной темы в репризе первого раздела (такт 43), а затем «перерождение» в заключении части (такт 95) показательны для драматургии Верди.

Номер *Lux aeterna* содержит элементы разной стилистики музыкального языка, объединенной собственным стилем композитора.

Первый элемент – начальный мелодически развитый речитатив солистки меццо-сопрано (такты 1–14, подробнее об этом говорилось в разделе 2.3). Подобные речитативы в Реквиеме – соло тенора *Ingemisco* (*Dies irae*, такт 447), соло баса *Confutatis* (*Dies irae*, такт 503), сольные фрагменты-возгласы сопрано в *Libera me*.

Второй элемент – музыкальный материал, стилистически близкий опере: для него характерна яркая вокальная мелодика, четкое построение фраз, ясная тонально-гармоническая структура, красочность оркестровой партии. В *Lux aeterna* это тема второй части (такты 54–83).

Третий элемент – явное подражание Верди вокальному письму эпохи Возрождения. В Реквиеме неоднократно используется звучание хора или солистов *a cappella*. Такие фрагменты можно назвать полифоническими, так как голоса имеют заметную самостоятельность: на место итальянской мелодики с ясной фразировкой приходит мелодически «нейтральная» фраза, ее развитие подчинено технике имитации, но гармонический язык Верди остается достаточно сложным и далек от диатоники эпохи старых мастеров. Это *Cum sanctis tuis* из анализируемого номера (такты 84–93). Самый показательный образец в Реквиеме – средний раздел первого номера *Te decet hymnus*, а в

позднем творчестве композитора – Ave Maria из «Quattro pezzi sacri», которую можно считать кульминационным произведением в сфере данной стилистической направленности.

Четвертый элемент демонстрирует дань Верди церковной традиции духовного жанра, которая выражается в своеобразном преломлении приема псалмодии. Этот элемент имеет не последнее значение в Реквиеме, но в *Lux aeterna* он представлен не столь явно (такт 95, слова *Lux perpetua luceat eis*). Примеров псалмодии в Реквиеме немало: близко к нему самое начало произведения, когда хор почти говорком произносит первые слова молитвы *Requiem aeternam* на фоне изложения музыкального материала у оркестра; в *Dies irae* подобное произнесение текста пронизывает рефрен (такт 55 и далее) и сольный номер *Liber scriptus* (такт 177 и далее), отчасти проявляется в речитативном басовом *Mors stupebit* (такт 144) и многих других фрагментах Реквиема, но особенно ярко, по-оперному выпукло в *Quantus tremor* (такт 78). Более явственное, ритмически зафиксированное оформление речитативность церковного склада получает в репликах теноров *divisi* эпизода *Rex tremendae* (такт 324). В заключительной части Реквиема *Libera me* этот прием сильно трансформируется и в экспрессивной манере исполнения напоминает оперный стиль.

Переосмысление «старого» приобретает в музыке Верди новую окраску в связи с использованием партий солистов, что придает иное освещение его духовной музыке и роднит ее с итальянским оперным стилем.

2.6. Libera me и т емат ические арки в Реквиеме

Libera me – заключительная часть Реквиема, образующая контрастно-составную форму, в которую входит речитатив и ариозо сопрано, рефрен *Dies irae*, хорал⁸ и фуга.

⁸ Хорал является фрагментом *a cappella* (солистка сопрано и хор), в котором использован музыкальный материал первой части Реквиема в новом варианте исполнительского состава.

Теперь мы доподлинно знаем, что из первоначальной редакции *Libera me* (1869)⁹ хорал *Requiem aeternam* взят практически полностью и перенесен в дальнейшем в первую часть Реквиема¹⁰; значительно переработаны ариозо сопрано *Dum veneris* (такт 12 и далее), начало рефрена (такты 45–79) и связка хорала с фугой. Сама fuga не претерпела существенных изменений¹¹.

Кроме очевидных арок, первую из которых образует четырехкратный рефрен (трижды в *Dies irae* и единожды в *Libera me*), вторую – хорал (между *Requiem aeternam* и его повторением *a cappella* в *Libera me*), в музыкальном тексте заключительного номера присутствуют многочисленные, не столь явные тематические связи. Так, в оркестровой партии первого фрагмента части (соло сопрано) обнаруживаются отголоски других разделов: рефрена *Dies irae*, *Lacrymosa*, *Offertorio*.

2.7. Каноническая традиция в Реквиеме: особенности полифонии

Несмотря на значительное влияние оперного жанра, в Реквиеме обнаруживается влияние церковной традиции. Наиболее очевидные формы оно приобретает в «*Quattro pezzi sacri*» – четырех последних произведениях композитора, однако уже в Реквиеме мы находим истоки характерных стилистических преобразований вокального письма. Это традиционные приемы: антифонное пение, респонсорное пение, речитации на одном звуке (псалмодия), полифонические фрагменты *a cappella*, фугированное изложение.

Антифонное пение особенно наглядно проявляется во второй части двухорного *Sanctus* (такт 79), а сам прием многократно используется в *Te Deum*, где на нем построены целые разделы формы. *Респонсорное пение* очевидно присутствует в частях *Agnus Dei* и *Libera me*, последняя из которых

⁹ Нотный текст издан в 1990 году в качестве приложения к третьему тому издания «*The Works of Giuseppe Verdi*», посвященному Реквиему памяти Мандзони. Мировая премьера «коллективного реквиема» памяти Россини, в составе которого часть *Libera me* принадлежала Верди, состоялась в 1988 году. Произведение также существует в звукозаписи.

¹⁰ Изменения касаются только партии солистки в тактах 138–141.

¹¹ Различия касаются не полифонических фрагментов формы: кульминации (такты 390–395), а также мелодического рисунка партии солистки (такт 330 и т.п.).

исторически принадлежит к респонсорным частям реквиема. К влиянию канона жанра относится и уже упоминавшийся прием *псалмодирования* (см. 2.5).

Традиция пения *a cappella*, ярко расцветающая в эпоху Возрождения, имеет особенное значение в Реквиеме Верди. Очевидно, что этот художественный прием в сопоставлении с богатейшими возможностями оркестра интересен композитору, его использование разнообразно: иногда с помощью него создается впечатление свободной импровизации, как в речитативе солистки декламационного плана в начале части *Libera me* с резко акцентными вторжениями оркестра и дальнейшей тишайшей второй хора; иногда пение *a cappella* – это целый эпизод, «вынутый» из оркестрового контекста, подобно хоралу, представляющему собой повторение в заключительной части Реквиема начального *Requiem aeternam*.

Однако в ряде случаев сопоставление оркестра и хора *a cappella* несет в себе не только специфическую краску и некую изысканность, но и являет разнообразие фактурно-стилистическое, так как в этом усматриваются коренные связи с *полифонической традицией* прошлых эпох. Эти фрагменты по особенностям стилистики можно отнести к двум типам.

Первый тип – не предполагающий единство фраз, общих для всех голосов цезур, структурного членения. Часто этот тип связан с имитационным вступлением, а непрерывность, текучесть музыкальной ткани перекликается с принципами письма эпохи Возрождения, что особенно проявилось позднее в *Ave Maria* из «*Quattro pezzi sacri*».

Ко второму типу относятся фрагменты, в которых, несмотря на ощутимую самостоятельность вокальных партий, большое значение приобретает общее для всех голосов членение на фразы, ясные цезуры. Продолжение этой стилистической линии усматривается в *Pater noster* и в *Laudi alla Virgine Maria* из «*Quattro pezzi sacri*».

Фуги в Реквиеме имеют ярко выраженную романтическую свободу

построения с одной стороны (в фуге *Libera me* полифоническое письмо органично сочетается с гомофонными кульминационными разделами) и обнаруживают связь с традициями барокко с другой (двойная восьмиголосная фуга *Sanctus* напоминает традиции, идущие от Генделя). Форма фуги – этот венец имитационной полифонии, представленная в Реквиеме в столь совершенных образцах (*Sanctus, Libera me*), не находит воплощения в поздних духовных сочинениях *Stabat Mater* и *Te Deum*. Завершает эту ветвь композиторского мастерства блестящая, проникнутая юмором фуга из оперы «Фальстаф».

Глава 3. Stabat Mater. Te Deum

Третья глава посвящена двум вокально-симфоническим произведениям крупной формы позднего периода: их роднит принцип одночастной композиции и нетрадиционный для кантатно-ораториальных жанров состав исполнителей, однако стилистика их различна.

3.1. Stabat Mater: анализ латинского текста

Особенности происхождения текста, его стихотворного строения (трехстрочные строфы, соединенные попарно рифмами в секстины), смысловое наполнение – взволнованное переживание трагедии Голгофы, – роднят этот текст с секвенцией *Dies irae*. Текст имеет образный, глубоко эмоциональный характер, наполнен восклицаниями, словами сострадания, плача. Двухчастное его строение обусловлено содержанием (описательная часть / мольба). Последние две строфы – это обращение ко Христу, но не страдающему на кресте, а как к Всемогущему Богу с надеждой на спасение в вечной жизни.

3.2. Связь слова и музыки

Музыкальный язык *Stabat Mater* ярко эмоционален и во многом продолжает образный строй Реквиема. Здесь отчетливо представлены три образные сферы: драматическая, лирическая и «сфера оцепенения», каждой из которых присущи конкретные музыкально-выразительные средства, типичные для стиля композитора в целом. В этом произведении наблюдается большее, по

сравнению с Реквиемом, стремление Верди к отражению текста в музыке: композитор, как ни в каком другом сочинении, гибко следует за малейшими его поворотами и воплощает эмоциональный посыл, напрямую связанный с текстовой основой, что создает ощущение некоей дробности музыкальной формы.

3.3. Интонационные связи

Сквозное строение формы обуславливает иные, нежели в номерной структуре Реквиема, принципы объединения целого, поэтому в *Stabat Mater* особое значение приобретают *интонационные связи*. К ним относится вступительная тема – унисонный хоровой зачин, которая и завершает произведение звучанием струнных в нижнем регистре. Зерно этой темы – синкопированный ритм восходящей секундовой интонации от IV# к V ступени, ассоциирующейся с «вздохами» из *Lacrimosa* Реквиема, – появляется в оркестровом сопровождении других строф. Иная, нисходящая лейтинтонация, «снимающая» напряжение, противопоставлена первой: она характеризует лирические образы и, сохраняя ритмическую и мелодическую структуру, предстает каждый раз в новом гармоническом оформлении. Помимо интонационных связей внутри формы, в этом сочинении усматриваются и прямые тематические связи с Реквиемом.

3.4. Музыкальная форма

Принадлежность *Stabat Mater* Верди к поздней романтической музыке отражается и в гармонии, и в тональном плане: обилие далеких тональностей, необычных тональных сопоставлений или эпизодов с неопределенно выраженным ладотональным тяготением идет от музыкальной формы. Композитор строит целое в текстомузыкальной (сквозной строфической) форме, охваченной крупной безрепризной трехчастностью. Действующий на всем протяжении формы принцип – контрастное развертывание – сказывается в постоянной и гибкой смене типов фактуры, ритмики, мелодики, темповых градаций, свидетельствующих о переосмыслении сквозной жанровой формы с

позиций романтизма. Тональный план в целом как будто не создает впечатления логичной выстроенности, однако в первых разделах можно усмотреть преобладание бемольных тональностей, тогда как в последующих – диэзных. В финале произведения Верди возвращается к тонике *g*, окрашивая ее одноименным мажором.

Особую роль в объединении формы как целого, помимо интонационных связей, играет ритмическая пульсация, которая на протяжении всего произведения имеет тенденцию к учащению.

3.5. Te Deum: анализ латинского текста

Гимн *Te Deum* предположительно относят к амвросианской школе. Нерифмованный текст делится на 29 строк в соответствии со строчными каденциями в текстомузыкальной форме. Для гимна как жанра традиционным является деление на три части, где I часть – *обращение*, II часть – *прославление* и III часть – *моление*. Первый раздел *Te Deum*, и особенно стихи 11–13 – это обращение ко Св. Троице. Со строки 22 текст представляет собой цитаты псалмов. В целом можно говорить о его ярко выраженном хвалебном характере, хотя сам Верди в письме к Дж. Тебальдини¹² отмечает огромный спектр настроений, вложенных в литургический текст, не ограничивая его лишь торжественными воспеваниями, что особенно чувствуется в разделе *Dignare*.

3.6. Композиционные особенности

Композиционное решение *Te Deum* имеет две характерные особенности: систему лейтмотивов и своеобразное выстраивание текстомузыкальной формы.

Лейттематизм, характерный для оперы, здесь необходим Верди для целостности произведения. Его применение особенно уместно в строках 11–13, последовательно перечисляющих Лица Св. Троицы. Среди ряда лейтмотивов (всего их четыре) заслуживает особого внимания *лейтмотив а*, звучащий впервые во вступительном разделе. На протяжении сочинения он претерпевает

¹² Верди Дж. Избранные письма. – С. 502.

глубокую трансформацию, его появления интересны и драматургически значимы (дань романтической традиции), им Верди и завершает *Te Deum*.

Текстомузыкальная форма в целом организована как крупная трехчастность, что соответствует строению латинского текста. Такое деление обусловлено ясными каденциями на гранях формы с осязательным закреплением тональностей разделов, хотя ни темповые изменения, ни цезуры, ни какие-либо другие средства, способствующие временному разграничению частей, Верди не использует. Тематизм в *Te Deum* играет важную роль, но это не единственный фактор формообразования, более того, многие фрагменты *Te Deum* вообще не имеют яркого тематического «лица»: на первый план выступает хоральная фактура речитативного плана. Так, музыкальная сфера, связанная с характеристикой Бога Отца, не имеет ни конкретного тематического, ни тонального воплощения, но эти строки воистину оглушают мощью аккордовой фактуры оркестрового *tutti* (такты 16, 64). Сквозное строение текстомузыкальной формы без деления на более или менее значимые эпизоды (в отличие от Реквиема) опирается на контрастное развертывание музыкального материала, оно представлено как в плане фактурно-жанровом (хоровая псалмодия, ариозные фрагменты), так и в плане динамическом. Смелые пространственно-акустические решения Верди осуществлял уже в Реквиеме, здесь же это выражено в сопоставлении хора *a cappella* с мощнейшим, ослепительным *tutti* оркестра, а также стилизованном пении мужской группы голосов с антифонным эффектом.

Глава 4. Жанры духовной музыки Верди в исполнительской практике

Цель данной главы – сопоставить теоретические соображения с исполнительской практикой. Высказанные здесь замечания – штрихи, дополняющие картину и адресованные, прежде всего, дирижерам.

В живом исполнении были прослушаны и значительные, и рядовые интерпретации, в работе же сравниваются исполнения, зафиксированные в

аудио-, видео- и грамзаписи, чтобы высказываниям и наблюдениям можно было найти подтверждение. Записи выбраны произвольно и не составляют антологию исполнения Реквиема Верди, не претендуют на отражение всей картины его интерпретаций – эти сравнения можно было бы продолжать до бесконечности, анализируя все новые и новые исполнительские концепции. Главной целью было показать на примере Реквиема *разнообразие возможных его трактовок в исполнении выдающихся дирижеров*.

4.1. Исполнительские наблюдения: Реквием, Stabat Mater, Te Deum

Рекомендации касаются важнейших исполнительских задач – выстраивания формы, а также особенностей драматургии, жанровой специфики, вокальной фразировки, штрихов, темпа.

4.2. Исполнительские интерпретации Реквиема А. Тосканини, Г. фон Караяна, Л. Маазеля, Р. Мути, Д.Э. Гардинера, А. Мелик-Пашаева демонстрируют многогранность и глубину этого сочинения.

Исполнение А. Тосканини построено на непрерывном развертывании перед слушателем музыкального повествования: драматические и лирические эпизоды не показаны в столкновении, но являются гранями единого образа. Одним из наиболее важных приемов выражения неконфликтности является темп, точнее, темповое усреднение: все быстрые части исполняются в умеренном темпе, все медленные – в более подвижном. В *Dies irae* обращает на себя внимание особое отношение Тосканини к скрепляющим «связкам» между разнохарактерными эпизодами: все они подчеркнуто значимы, от чего секвенция в целом являет удивительное плавное «перетекание» одного фрагмента в другой. В концепции дирижера выпукло представлен смысловой перелом канонического текста секвенции *Dies irae* «от повествования к переживанию». Потрясающий эффект создают унисонные реплики хора в *Liber scriptus* (начиная с такта 177): Тосканини трактует эти фразы очень ровно, спокойно, «мертвенно». Традиция такой трактовки исчезла: сейчас, как правило, эта реплика исполняется резким, зловещим шепотом, несмотря на

авторскую ремарку в нотном тексте. В части *Lacrymosa* точное следование темповым указаниям Верди в кульминации (такт 657 – *animando un poco, come prima*) дает следующий результат: «центр тяжести» всей формы переносится на дальнейший квартет солистов, а вся часть, лишенная дробящих ее акцентов, становится цельной, монолитной, как нельзя лучше выполняя задачу завершения секвенции *Dies irae*. В *Libera me* непривычен для слуха нарочито медленный темп соло сопрано, который позволяет солистке петь, а не декламировать текст, что снимает раздробленность, как смысловую, так и музыкальную. Не контрастируя, а продолжая дальнейшее развитие, насыщая все новой и новой глубиной – таков девиз этого гениального исполнения.

В интерпретации Г. фон Караяна представлен мятущийся человек с его страхами, переживаниями, надеждой и мольбой. Особенность исполнения Караяна – удивительная певучесть оркестра, главенство которого ощущается во всем Реквиеме. Оркестровое звучание непрерывно льется, и даже паузы не дают ощущения остановки. Так, в первом номере оркестр сопровождается речитативной трактовкой хоровых реплик, несколько глухим, сумрачным тембром комментирующих происходящее¹³. Драматизм достигает своей кульминации в заключительной части *Libera me*, где взволнованная декламация солистки сменяется «безжалостным» инородным вторжением рефрена, который, как и при первом своем появлении, «очеловечивается» в «молящей» теме (такт 90). Особым вниманием дирижера отмечен переход к хоралу (такты 113–131) – фрагмент, во многих исполнениях пропадающий в общем потоке звучания. Фуга *Libera me* – медленная, внушительная, обобщающая, очень контрастна в нюансах, в ней оркестр играет свою внятную роль, но не служит простым дополнением к вокальным голосам.

В связи с данным исполнением отдельно скажем о штрихах, обильно проставленных в вокальных партиях. Каждый выполненный Караяном штрих,

¹³ Эта манера исполнения слов «суровым» говорком прижилась и звучит во многих интерпретациях, где дирижер стремится к большей изобразительности текста.

будь то *staccato*, акценты, наполнен выразительным смыслом, внутренней логикой. Из ярких примеров: *staccato* под лигой на словах *luceat eis* (*Libera me*, такт 164), *staccato* у хора на словах *dona eis requiem* (*Lacrimosa*, такт 681).

Весь Реквием в интерпретации Л. Маазеля – это декламация, строгая, неспешная и очень выразительная, несмотря на практически отсутствие динамических контрастов. В самом исполнении можно ощутить постоянную внутреннюю динамику – это насыщение музыкального материала новым, усиленным выражением чувств, особенно слышимое в репризных частях Реквиема: *Requiem aeternam* и *Lux aeterna*. В этих номерах музыкальная форма по смыслу становится динамизированной, с эмоциональным нарастанием. Монументальностью и единством образов отличается исполнение *Requiem aeternam*. Непривычной декламационной манерой насыщен хорал из *Libera me*. Речитация хора в начале этой части исполнена очень медленно, с фразировкой каждого слова: вместо традиционного лидирования солистки на фоне контрастного ей, скупого в выразительности хора, создается совершенно иное ощущение – «присоединение многих» к уже прозвучавшей молящей реплике сопрано. Фуга *Libera me* лишена привычной стремительности и исполнена также в очень медленном темпе. Такая монументальность трактовки, возможно, связана с местом исполнения (собор Сан-Марко в Венеции), где из-за храмовой акустики невозможен быстрый темп.

В трактовке Реквиема Р. Мути уместно говорить о театрально-ярком видении партитуры дирижером. Так, часть *Lacrimosa* являет собой картину оплакивания, высвечивающуюся не только в кульминационном фрагменте, но и в третьем проведении темы (такт 646), в котором Верди несколько «тяжелой» оркестровкой с танцевальным ритмом литавр и труб представил погребальное шествие. В *Lux aeterna* мы воистину ощущаем противостояние жизни и смерти. Если для Тосканини темп является во многом объединяющим средством, то для Мути характерна темповая контрастность. В быстрых темпах звучат рефрен *Dies irae*, *Confutatis*, легкий «порхающий» *Sanctus*, фуга

Libera me. Исполнение Р. Мути изобилует собственными темповыми находками, убедительность которых не вызывает сомнения. Такая темповая свобода оправдана, видимо, особым слышанием гармонической структуры музыкальной ткани. Это отражено, например, в предвосхищении мажорного финала части *Lacrimosa* (переход от *b*-moll к *B*-dur, начиная с такта 691). В заключительной фуге впечатляет не только яркая кульминация, но и значимость тоники *c*-moll в такте 400, от чего создается ощущение, что именно здесь, за 20 тактов до конца произведения Мути закончил исполнение Реквиема.

В звучании «Монтеверди-хора» под управлением Д.Э. Гардинера, имеющих значительный опыт исполнения старинной музыки, мы можем с наибольшей наглядностью почувствовать синтетичность вокального стиля Верди. Это исполнение – выдающееся по преобладанию философской созерцательности над экспрессивным выражением чувства, выделяется еще и редким ансамблем сольных партий, слитность тембров которых создает эффект хорового звучания.

Вокальное начало – хор и солисты – главенствуют в исполнении А. Мелик-Пашаева. Внимание дирижера к хору как к главному исполнителю Реквиема, в противовес преобладания «симфонического мышления» у многих дирижеров, в корне меняет общую концепцию произведения. Кроме того, данная трактовка служит интересным примером исполнения итальянского произведения русской вокальной школой, в котором зафиксирована ее характерная для середины XX столетия манера, что являет ряд серьезных достоинств: например, непривычно «грузное» озвучивание первых слов Реквиема возвращает нас к изначальному смыслу жанра как заупокойной службы.

Несмотря на индивидуальность каждой интерпретации, все они могут быть отнесены к двум противоположным «полюсам»: зрелищному театральному представлению и философско-религиозному творению.

Заключение

Представленная в полном объеме, духовная музыка Верди составляет значительную жанровую область творчества композитора и демонстрирует как воздействие новых для духовной сферы принципов оперной драматургии XIX века, так и сохранение собственной жанровой специфики в поисках новых музыкальных средств, отличных от средств музыкально-сценического жанра. Смысловые параллели между оперным жанром (молитва в опере) и собственно духовными произведениями, акцент на религиозной проблематике опер позволили выявить общее и индивидуальное в каждой жанровой ветви, углубиться в детали драматургии, музыкально-выразительных средств.

Вопрос о музыкальном содержании духовной музыки актуален и в наше время, он решается теперь, прежде всего, в интерпретации дирижеров, что отчетливо видно на представленных в работе примерах исполнений Реквиема. Их анализ еще раз позволяет убедиться в неисчерпаемости духовной глубины этого произведения.

Обращение Верди к жанрам духовной музыки в разные периоды творчества позволяет говорить о значительной эволюции хорового стиля композитора. Их рассмотрение помогает полнее представить творческий облик Верди, в новом ракурсе акцентировать особенности его романтического стиля во всех его составляющих.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. *Бубчикова В.В. [Алмазова, В.В.] Духовная музыка Дж. Верди: к вопросу об эволюции стиля композитора // Музыковедение. 2012. № 4. – С. 33–38. (0,5 п.л.)*
2. *Бубчикова В.В. [Алмазова В.В.] Жанры духовной музыки в творчестве Джузеппе Верди // Музыкальная академия. 2012. № 4. – С. 170–178. (1 п.л.)*
3. *Бубчикова В.В. [Алмазова В.В.] Отзвуки Ренессанса и барокко в духовной музыке Дж. Верди: к вопросу об эволюции стиля // Старинная музыка. 2011. №3–4 (53–54). – С. 38–43. (0,5 п.л.)*