

Зубарева Наталья Борисовна

д-р искусствоведения, доцент, профессор

Петрова Дарья Андреевна

студентка

ФГБОУ ВО «Пермский государственный

институт культуры»

г. Пермь, Пермский край

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ. STABAT MATER: К ФОРМИРОВАНИЮ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ГИПОТЕЗЫ

***Аннотация:** в статье рассматривается последнее сочинение Дж. Верди, успешно выдержавшее испытание временем, но ни разу не становившееся предметом самостоятельного исследования. Авторы поднимают вопрос о приметах уникальности данного произведения и, раскрыв его связь с музыкально-риторической традицией барокко, формулируют исследовательскую гипотезу. Согласно последней, ориентация композитора на творчество Дж. Палестрины как на высокий образец могла с большой вероятностью привести к применению музыкально-риторических фигур в мелодической ткани *Stabat mater*. В заключении статьи показаны прогнозируемые результаты намеченного исследования.*

***Ключевые слова:** Джузеппе Верди, *Stabat Mater*, музыкальная риторика.*

Литература, посвященная жизни и творчеству Джузеппе Верди, представляет собой обширный корпус научных текстов, однако в нем существует своего рода «белое пятно», которое связано с четырьмя духовными композициями: Ave Maria (1897 г.), Stabat mater (1896–1897 гг.), Le laudi alla Vergine Maria (1886–1888 гг.) и Te Deum (1895–1896 гг.). В 1897 году эти опусы были формально объединены для издательства Ricordi в цикл Quattro pezzi sacri, а через год, будучи впервые исполнены в Париже, встретили самый сердечный прием восторженной публики. В дальнейшем названные сочинения ожидали разные судьбы, среди которых самой счастливой оказалась судьба Stabat mater. Заслуженно любимое

многими поколениями исполнителей и слушателей, это произведение, тем не менее, ни разу не становилось объектом самостоятельного исследования [1, с. 11–13].

Вместе с тем, отнюдь не только неизученность последнего сочинения Джузеппе Верди послужила причиной нашего особого интереса к нему. Он был обусловлен многими факторами, среди которых необходимо отметить следующие.

Важен уже сам факт обращения к практике католического богослужения, необычный для человека, известного своими антиклерикальными взглядами [6]. В этом плане обращает на себя внимание та «смысловая арка» жизненного пути композитора, на которую указывает немецкий исследователь В. Швайкерт: «На исходе жизни <...> вместе с произведениями *Quattro pezzi sacri*, созданными между 1889 и 1897 годами, Верди вспоминает начало карьеры, начатой двенадцатилетним мальчиком в сельской церкви Ронколе, а также свои ранние церковные сочинения» [6].

Не менее важно и то, что композитор с особой требовательностью относился к словесным текстам своих сочинений. «Я никогда не писал опер на готовые либретто, сделанные кем-то на стороне, – говорил композитор, – я никак не могу понять, как может вообще родиться сценарист, который в точности угадает то, что я могу воплотить в опере» [5]. Это высказывание относится именно к опере; мы же рассматриваем духовное произведение, и тем более существенное значение приобретает для исследования его опора на канонический латинский текст.

И, наконец, важнейшее значение имеет для нас кардинальное отличие мелодики *Stabat mater* от оперной мелодики Верди, которая «в его лучших сочинениях оказалась способной аккумулировать и синтезировать в себе широкую напевность с естественной и индивидуализированной декаламационно-диалогической выразительностью <...>» [12]. Мелодика *Stabat mater* имеет принципиально иную природу. «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» [2, с. 6].

Итак, обозначив основные факторы, обуславливающие повышенный интерес к последнему сочинению Верди, мы, тем самым, определили основные направления нашего исследования. Ключевым среди них представляется прояснение сути отношения композитора к религии. В музыковедческой научной литературе нередко упоминается, что современники характеризовали Верди как человека мало верующего, едва ли не атеиста. Подробное рассмотрение данного вопроса встречается значительно реже. Среди такого рода материалов нужно отметить интернет-публикацию А. Ефименко [6], в которой автор показывает роль католической церкви в жизни юного Джузеппе, включая и его воспитание в строгой вере, и обучение музыке у священника Пьетро Байстроччи, и участие в богослужениях в качестве *participatio actuosa*, и первые произведения, компонируемые вместе с учителем Фердинандо Провези для включения в мессу. Затем, однако, последовало крушение надежд на продолжение карьеры церковного музыканта – юноша не прошел отборочный тур на получение должности соборного капельмейстера и органиста в городе Монци.

Это событие оказало ощутимое влияние на отношение Верди к официальной церкви. Много позже, критикуя священный синод, он писал: «Ваши священники – безусловно, священники, но вряд ли христиане» [6]. Для нас эти слова означают именно отношение к господствующей церкви, но не к вере как таковой и, тем более, не к церковной музыке. Вспомним неоднократно выражавшееся композитором восхищение музыкой Палестрины: «Палестрина – подлинный глава духовной музыки и предвечный отец музыки итальянской» [4, с. 174]. Не вызывает сомнения, что в первую очередь именно творения Палестрины имел в виду Верди, обращаясь к молодым итальянским композиторам с призывом «*Tornate all'antico, sara un progresso*»! Призыв этот, примечательный во многих отношениях, информативен также в контексте нашей проблематики. Мотивируя необходимость изучения музыки композитора, писавшего почти исключительно

церковную музыку, Верди, конечно же, акцентировал не только жанрово-содержательный, но и композиционно-технический аспект.

Среди более сотни месс, созданных Палестриной, особую известность приобрела так называемая «*Missa papae Marcelli*», написанная около 1562 года по поручению Тридентского собора в связи с назревшей необходимостью реформирования музыки католического богослужения. Эта месса, посвященная памяти Папы Римского Марцелло (Марчелло) II, «была призвана показать, как слово <...> может быть воплощено в музыке» [8, с. 155]. С названным произведением связано одно из начал музыкальной риторики: «Именно с этого времени музыкально-риторические связи перестают быть случайными и все глубже внедряются в музыкальную практику <...>» [3].

Рассматриваемая в таком ключе, «*Missa papae Marcelli*» выступает не просто как конкретное произведение, а как концентрат определенных художественных концепций своей эпохи. В первую очередь – это свойственная эпохе «кодификация отношения слова и той вещественности, которая в нем заложена» [7], благодаря чему возникает феномен, получивший название «готового слова культуры» [9]. В таком аспекте обращение Верди к тексту католической секвенции *Stabat mater* особенно примечательно как обращение к «готовому слову культуры». Не менее существенно и то, что «слово» это являлось словом риторическим. Исходя из данного посыла, мы можем сформулировать свою исследовательскую гипотезу: ориентация композитора на свойственную барочному мышлению «кодификацию отношения слова и образа» могла с высокой степенью вероятности привести к широкому применению в *Stabat mater* музыкально-риторических фигур, что способствовало коренному изменению звукового облика мелодической ткани по сравнению с произведениями оперного жанра.

Верификация этой гипотезы, несомненно, потребует большой и кропотливой работы, но некоторые предварительные выводы могут быть сделаны уже сегодня. В современном музыкознании работы по музыкальной риторике ориентированы, в большей своей части, на музыку эпохи барокко [8; 10]. Что же касается музыки XIX века, то в ней, по мнению В. Холоповой, важнейшим видом

символики «стали оперные лейттема и лейтмотив, исторически пришедшие на смену музыкально-риторическим фигурам – в качестве определенного музыкального оборота с закрепленным смысловым значением (Вагнер, Римский-Корсаков). Музыкально-риторические фигуры же остались лишь как рудимент, в виде индивидуальных случаев – у Шопена, Шумана, Глинки» [11].

Отсутствие имени Верди в этом списке может объясняться по-разному, в том числе – неизученностью его поздних духовных опусов. Само по себе изучение этих произведений с предлагаемой точки зрения внесет некоторую ясность в ту область музыкальной науки, которая сегодня представляется «белым пятном». Однако при успешном подтверждении выдвинутой нами гипотезы еще более значительным следствием станет определение роли Верди не как завершителя бытования музыкально-риторической традиции в послеклассической музыке, а как побудителя нового риторизма, которому предстояло стать заметным явлением в музыке XX века.

Список литературы

1. Алмазова В.В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2013. – 181 с.
2. Алмазова В.В. Жанры духовной музыки в творчестве Дж. Верди: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2013. – 27 с.
3. Бекниязова Ш. Из истории связи музыки и риторики // Партнерство OrehCA.com и журнала академии искусств Узбекистана «San'at» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/verdi.html> (дата обращения: 20.05.2018).
4. Бубчикова В. Жанры духовной музыки в творчестве Джузеппе Верди // Музыкальная академия. – 2012. – №4. – С. 170–178.
5. Друскин М.С. Джузеппе Верди // Сайт Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/verdi.html> (дата обращения: 20.05.2018).

6. Ефименко А. Верди, католическая церковь и современные рецензии оперы «Дон Карлос» (Мюнхен / Зальцбург 2013) // Сайт OperaNews.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://operanews.ru/13121609.html> (дата обращения: 20.05.2018).

7. Заднепровская Г. Риторические фигуры в музыке XX века (на примере творчества А. Караманова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.karamanov.ru/articles/21.html> (дата обращения: 20.05.2018).

8. Захарова О. Музыкальная риторика XVI – первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей / Под ред. М.Е. Тараканова, Ю.Н. Тюлина, В.Н. Холоповой, В.А. Цуккермана. – М.: Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 345–378.

9. Михайлов А.В. Эпоха «готового» слова и ее кризис // Михайлов А.В. Языки культуры // Интернет-библиотека «XLIBY.RU» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php (дата обращения: 20.05.2018).

10. Носина В.Б. Музыкальная риторика как композиционный прием // Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.muzlitra.ru/bah/nosina-v.b.-simvolika-muzyiki-i.s.baha-i-ee-interpretatsiya-v-horosho-temperirovannom-klavire--3.html> (дата обращения: 20.05.2018).

11. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> (дата обращения: 20.05.2018).

12. Цодоков Е. Опера – это Верди! // Сайт OperaNews.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://operanews.ru/13101407.html> (дата обращения: 20.05.2018).