

БОГДАНОВА І. В.

РІХАРД ВАГНЕР ТА ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Сучасні уявлення про оперну ситуацію в Італії останньої третини ХІХ ст. потребують суттєвого збагачення. Зазвичай дослідники розглядають переважно «вершинні» художні явища: три останні шедеври Дж. Верді, дві веристські опери П. Масканьї та Р. Леонкавалло, перші роботи Дж. Пуччіні, іноді – окремі твори менш відомих композиторів (А. Понкієллі, А. Бойто, А. Каталані, А. Франкетті та ін.). Однак приховані «течії», які стали справжніми рушіями розвитку опери на батьківщині жанру, вимагають більш уважного дослідження. Завдання статті – розкрити основні фактори розвитку італійського музичного театру останньої третини ХІХ ст., серед яких головну роль відігравали сприйняття італійськими композиторами нового покоління творчості та естетичних ідей Р. Вагнера, а також постійні творчі зв'язки з французькою оперною школою. У дослідженні спираємося на праці англійських та американських музикознавців останніх років (А. Маллаха, Д. Шандлера, Р. Берронга), у яких містяться найновіші історичні відомості про епоху та загальноприйняті погляди, характерні для сучасної зарубіжної музикології.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. позначені поглибленням кризи оперного мистецтва в Італії. Музичне життя тут зазнало глобальних змін: якщо раніше театральні витрати традиційно оплачувалися коштом меценатів, то у 1860-і роки було вирішено перевести всі оперні театри на утримання місцевих урядів (іт. *comuni*). Унаслідок цього різко скоротилася кількість театрів та знизився рівень постановок. Набула гостроти проблема репертуару, основу якого становили опери Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Верді. Згідно з тогочасною театральною етикою, кожен імпресаріо мусив протягом сезону представити публіці бодай одну оперну новинку, інакше трупа ризикувала викликати обурення вимогливої аудиторії. Навіть за умови успішної прем'єри, нові опери рідко коли залишалися у постійному репертуарі. Незважаючи на їх художнє і реформаторське значення, трьох останніх опер Дж. Верді було замало, щоб компенсувати катастрофічну нестачу нового і якісного музичного матеріалу. Поступово втрачаючи позиції головного оперного «експортера», Італія відступала на периферію музичного життя Європи і лише сприймала досягнення зарубіжних оперних шкіл.

Так, протягом 1850-1880-х років лише в Ліворно відбулося п'ятнадцять прем'єрних постановок опер Дж. Мейєрбера, серед яких – «Роберт-Диявол», «Пророк», «Гугеноти» та «Північна зірка». За словами англійського музикознавця Дж. Баддена, «*Гуно спільно з Мейєрбером і Тома <...> здійснювали найпотужніший оперний вплив протягом 1870-х років. "Фауст", написаний у 1859 <...> був близьким до того, щоб замінити "Трубадура" на місці найпопулярнішої опери європейського репертуару <...>*¹. У 1880-і роки великий успіх мали постановки опер Ж. Бізе («Кармен», 1884 та 1888; «Шукачі перлів», 1886), значне зацікавлення серед композиторської молоді викликала творчість Ж. Массне (постановка «Короля Лахорського» в Мілані, 1889).

¹ Mallach A. The Autumn of Italian opera (from verismo to modernism, 1890–1915) / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – Р. 15. Тут і далі цитати подаються в перекладі автора статті.

Однак прихованою причиною експансії французької опери була не стільки проблема репертуару, скільки прогресуюча криза у сфері виражальних засобів італійської опери. Її одвічні принципи примату вокалу, опора на кантилену за рахунок драматургічної обмеженості оркестрової партії нове покоління італійських композиторів сприймало як остаточно застарілі й далекі від тогочасних загальноєвропейських стандартів. Орієнтація на *grand opera* Дж. Мейєрбера, ліризація та камернізація опери, на зразок творів Ш. Гуно – Ж. Масне, безумовно, збагачували музично-театральний світогляд італійців, однак принципово не змінювали традиційних засад національного музичного театру. Остаточне реформування італійської опери (на всіх рівнях – від сюжетно-концепційного до музично-виражального) відбулося під впливом творчості і музично-театральної естетики Р. Вагнера.

Ефект вибуху справила перша постановка 1871 р «Лоенгріна» у болонському *Teatro Comunale*. П'яту виставу «Лоенгріна» у міланському Ла Скала (1873) довелося зупинити через бійки у залі. Тому в Мілані не відбулося жодної прем'єри опер Р. Вагнера аж до постановки «Нюрнберзьких мейстерзингерів» (1889). Осередком вагнеризму стала Болонья: тут відбулися італійські прем'єри «Тангейзера» (1872), «Летючого Голландця» (або «Корабля», 1877) і «Трістана та Ізольди» (1888). Венеціанський театр Ла Феніче представив прем'єру «Рієнці» (1874) та «Персня нібелунга» (1883). Таким чином, 1871 р. можна вважати «точкою відліку» в розвитку італійського вагнеризму як явища, яке розкололо тогочасне культурне середовище на два ворожі табори. З одного боку, це були так звані «вагнеріанці», представники творчої молоді Італії, які сповідували культ Вагнера, з іншого, – «антивагнеріанці», поборники недоторканості національної оперної традиції на чолі з Дж. Верді.

Свідок цих подій, критик туринської “Gazetta piemontese”, вагнеріанець Джузеппе Депаніс (1853–1942) так характеризує цю ситуацію: «Протягом тридцяти років італійський оперний театр перебував у глибокій кризі. Вирувала вагнеріанська битва. Публіка не знала, яким шляхом їти <...> вона не довіряла новаціям, і вважала належними до вагнерівських реформ навіть ті твори, які були цілком протилежними вагнерівському мистецтву. Через дуже обмежене знання аудиторією вагнерівської музики <...> вважали, що до неї належало все, що не відповідало відомими традиціями і потребувало маленької спроби зосередити увагу. Критика <...> розділена на два протилежні табори, не припускала жодного компромісного шляху: або ви з Вагнером, або ж ви проти нього. Для антивагнеріанців, які закрили свою вперту сліпоту пеленою італійщини, Вагнер був руйнівником смаку, Антихристом, який збивав з істинного шляху. Вони вважали його за варварського акумулятора епізодів без натхнення, без мелодії, лише маси нот та купи дисонансів. Позиція була такою: смерть Вагнеру й тим самозванцям, хто демонструє своє захоплення ним; всі вагнеріанці <...> вважалися інтелектуально хворими. Зі свого боку, вагнеріанці не жартували; поза Вагнера не було куди йти, критика приймала епігонів і стверджувала епігонство»¹.

Ця резонансна ситуація зумовила багаторічне суперництво двох музичних видавництв – “Casa Ricordi” («Видавничий дім Рікорді», м. Мілан) та “Casa Lucca” (видавництво Джованніні Лукки, м. Лукка)². Джованні Рікорді (1785–1853) та його син Джуліо (1840–1912) позиціонували себе палкими прихильниками національного мис-

¹ Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – P. 126.

² Суперництво між видавництвами Джованніні Лукки та сім'ї Рікорді завершилося 1888 р., коли Дж. Лукка продала своє підприємство родині Рікорді. Тоді ж розпочалося нове протистояння традиціоналіста Джуліо Рікорді та прихильника оперних новацій Едоардо Сонцоньо.

тецтва і підтримували Дж. Верді, а згодом і Дж. Пуччіні. Друкований орган “Casa Ricordi” – “Gazetta musicale di Milano” – опублікував низку статей антивагнерівського спрямування. Натомість Джованніна Лукка (1814–1894) була палкою прихильницею творчості Р. Вагнера, вона першою в Італії придбала права на публікацію його опер і всіляко протегувала молодим композиторам-вагнеристам, передусім А. Каталані.

Принаймні до 1890-х років італійці мали досить мало знали про творчість Р. Вагнера. Зазначені постановки його опер ставали епохальними подіями, а клавіри і партитури творів – великою цінністю, однак теоретичні праці залишалися недоступними. Тому постать німецького «пророка» була огорнена міфами і чутками. За словами Дж. Депаніса, для вагнеріанця тих часів «*Вагнер був не людиною, а надприродною Сутністю*»¹.

Джерелами правдивої інформації про творчість та естетичні ідеї Р. Вагнера були відгуки італійської музичної еліти, яка відвідувала Байройт. Частою гостею вагнерівського фестивалю була видавець Дж. Лукка. Надзвичайно цікаві мемуари про своє «паломництво в Байройт» залишив Дж. Депаніс, який відвідав світову прем'єру «Персня нібелунга» (1876). Ці мемуари цікаві не стільки музичними чи художніми враженнями автора, скільки яскравими і достовірними описами життєвих ситуацій та пригод, які спіткали «прочан» на шляху до заповітної мети. Захоплення листом-запрошенням від самого Дж. Вагнера, дорожні турботи, неприйняття вагнерівських проектів жителями Байройта («*Жителі Мюнхена не дуже прихильно ставилися до театру в Байрейті і з економічних міркувань, і через давні суперечки з Вагнером*»²), страх запізнитися на виставу – і все це заради тієї миті, «<...> доки світло не вимкнули і з оркестру не зазвучали перші довгі, тихі і таємничі, мов плескіт хвиль, звуки інтродукції до “Das Rheingold”, і ці звуки лунали в глибокій темряві залу <...> Я був немов хлопчик, якого кинули у воду, щоб навчити плавати. Першим враженням був подив: я був перенесений в інший світ, і мою душу пронизав цілий рій нових відчуттів. Я <...> став свідомим вагнеріанцем, затягим та щирим»³. Саме Дж. Депанісу належать перші в Італії визначні музикознавчі праці про «Валькірію» (1891) та «Перстень нібелунга» (1896).

Для більш глибокого розуміння сутності вагнеризму в Італії розглянемо два важливі культурні явища: італійську “giovene scuola” (молоду італійську композиторську школу) та Міланську «Скапільятуру». Саме представники “giovene scuola” були основними реципієнтами музичної естетики Р. Вагнера. В українському музикознавстві замість терміна «молода школа» все ще вживають поширене в радянські часи поняття «веризм». Однак веризм не можна вважати загальним явищем, адже до композиторської молоді Італії належали митці, часом протилежні за стилем і творчими орієнтирами. «Першою ластівкою» вагнерівського руху в Італії стала творчість Арріго Бойто (1842–1918), опера якого («Мефістофель») була поставлена 1868 року. Традиції Дж. Верді наслідували композитори, кульмінація творчості яких припадала на 1870-і роки: Амількаре Понкієллі (1834–1886) та бразилець Антоніо Карлос Гомес (1836–1896). Кульмінацією вагнеризму стали 1880-і роки з появою опер Альфредо Каталані (1854–1893), Альберто Франкетті (1860–1942) та молодого Джакомо Пуччіні (1858–1924). 1890-і роки ознаменовані створенням двох веристських опер П'єтро

¹ Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – P. 62.

² Там само. – С. 55.

³ Там само. – С. 58.

Масканьї (1863–1945) та Руджеро Леонкавалло (1857–1919), а також становленням оперного театру Дж. Пуччіні, лідера «молодої школи».

У перші десятиліття ХХ ст. молоді італійські композитори розділилися на два крила. Перше – традиційне, «оперне»: Італо Монтемецці (1875–1952), Франко Альфано (1876–1956) та Ріккардо Дзандонаї (1883–1944). Друге – новаторське покоління 1880-х років Льдебрандо Піцетті (1880–1968), Джан Франческо Маліп'єро (1882–1973), Альфредо Казелла (1883–1947) та їх лідер Отторіно Респігі (1879–1936). Останні, не зрікаючись звичного оперного жанру, активно почали розвивати досі занедбані в Італії сфери – інструментальну та хорову музику.

Зазначимо, що впливу Р. Вагнера не уник жоден представник "giovane scuola". Скажімо, молодий Дж. Пуччіні відвідав виставу «Нюрнберзькі мейстерзингери», а згодом отримав від Дж. Рікорді завдання – підготувати редакцію партитури Р. Вагнера для постановки в Ла Скала (1889). Робота над партитурою німецького майстра, безперечно, стала дорогоцінним досвідом для майбутнього лідера італійської композиторської школи, який саме працював над своєю першою визначною оперою «Манон Леско». «Верист» Р. Леонкавалло задумав створити оперну трилогію «Сутінки» на сюжет з епохи італійського Ренесансу, головними героями якого мали бути історичні особи – Лоренцо Медічі, Дж. Савонарола та Цезар Борджіа: «*Вірний принципам Байройтського генія, я намагався створити національну поему і, відповідно, хотів, щоб <...> італійське постійно відчувалося в музиці поеми*»¹. У студентські роки П. Масканьї в складчину з Дж. Пуччіні придбав партитуру «Парсифаля», а 1883 р. написав «Елегію» в пам'ять про свого кумира. Провідний лібретист епохи Арріго Бойто (1842–1918) ґрунтовно засвоїв літературну творчість Р. Вагнера, перекладаючи італійською тексти романсів на слова Матільди Везендонк та опер «Рієнці» і «Трістан та Ізольда», здобувши особисту подяку композитора.

Найпалкіші прихильники Р. Вагнера в Італії належали до відомого культурного угруповання – міланської «Скапільятури». Термін "Scapigliatura" (італ. *Scapigliato* – «розхристаний», «розпатланий») походить від роману Клето Аррігі «Скапільятура та шпесте лютого» (1861). Це поняття має кілька тлумачень: насамперед, це культурний період (1860–1870, із центром у Мілані), який виник тоді, коли у країні панували песимістичні настрої, згасав патріотичний запал революційної боротьби, у новоствореній державі² загострювалися економічні і соціальні проблеми. Розчарування стало емоційною домінантою міланської молоді ("scapigliati"), представників «розхристаного», богемного стилю життя. Мистецький світогляд «Скапільятури» спрямований на гостру критику застарілого національного романтизму часів Рісорджименто: від історичних романів школи А. Ф. Т. Мандзоні до оперної творчості Дж. Верді. У мистецтві «Скапільятура» найбільш повно проявила себе як літературний напрям. Його очолював відомий письменник, лібретист і композитор А. Бойто, який працював пліч-о-пліч з Іджиніо Таркетті (1839–1869), Джованні Камерана (1845–1905), Клето Аррігі (1828–1906), Еміліо Прага (1839–1875) та іншими літераторами. «Розхристани» активно шукали нових шляхів у мистецтві (наприклад, мовні «експерименти» в поезії), одними з перших в італійській літературі зацікавилися проблемами ірреального та підсвідомого, під впливом Е. Золя критикували життя сучасного міста як джерела бездуховності.

¹ Торадзе Г. Р. Леонкавалло и его опера «Паяцы» / Г. Торадзе. – М. : Гос. муз. издат., 1960. – С. 12.

² Остаточне об'єднання Італії навколо Риму відбулося у 1871 р.

Як відомо, творча діяльність А. Бойто охоплювала й музичну сферу. Його «Мефістофель» (перша редакція 1868, друга – 1875 р.) – це яскравий зразок італійської вагнеристської опери, у якій блискуча переробка першоджерела Й. В. Гете та глибина втіленої філософської ідеї поєднуються з доланням фрагментарності традиційної оперної драматургії, посиленням ролі оркестру та наявністю масштабних хорових сцен. Поряд з Арріго Бойто, у складі «Скапільятури» були оперні композитори Альфредо Каталані та Альберто Франкетті, диригент і композитор Франко Фаччо (1840–1891), лібретисти Антоніо Гісланцоні (1824–1893), Еміліо Прага, Фердінандо Фонтана (1850–1919) та Луїджі Ілліка (1857–1919). Безпосередньо під впливом «розхристаних» проходили роки навчання Дж. Пуччіні. Місцем зустрічей музикантів «Скапільятури» був салон графині Кларіни Маффеї.

Саме “scarigliati” стали ініціаторами вагнерівських «віянь» в італійському музичному мистецтві. Більшість «розхристаних» музикантів вважали, що національна опера потребує докорінних змін. Вони критикували стереотипні сюжети і лібрето, застарілу «номерну» структуру, надмірну експресивність, спрощену гармонічну мову та оркестрову партію тощо. Так, 1863 р. А. Бойто проголосив свою відому одуманіфест «До італійського мистецтва» (“All’arte italiana”), у якій захищав «мистецтво майбутнього» в Італії і різко критикував творчість Дж. Верді.

У документах тієї епохи виявляються прикрі непорозуміння між маестро та його молодшими сучасниками. Наведемо висловлювання одного з провідних членів «Скапільятури» композитора А. Каталані у листі до художника С. Стампи: *«Ти запитав мене, як би я пояснив європейський успіх Верді. Справді, на це відповісти важко. Факт у тому, що його успіх є. Однак я можу впевнено стверджувати, що він не є результатом достоїнств його музики, які не такі вже й великі. Також я вважаю, що політика відіграє значну роль у цьому успіхові <...> Благословенна політика! Вона проникає всюди та всьому шкодить, а більш за все мистецтву <...> Воістину це ознака занепаду <...> Я порівнюю Верді з поетами шістнадцятого століття, які своїми гіперболами доводили публіку до нестями. Верді доводить їх до шалу криками та сценічними ефектами, далекими від здорового глузду <...> Якщо тобі здається, що я сказав забагато поганих речей про великого колоса сучасної музики, я прошу тебе виправити мої судження, якщо це можливо»¹.*

Дж. Верді з тривогою спостерігав за змінами у мистецькій свідомості молодого покоління композиторів, сприймаючи «провагнерівські» тенденції в їхній творчості як зраду національної традиції. У листі до диригента Франко Фаччо він зазначав: *«Ви кажете про перемогу національного мистецтва. Ви помиляєтеся! Наші молоді композитори не є хорошими патріотами! Якщо германці, виходячи з Баха, дійшли до Вагнера, то вони йшли шляхом справжніх германців – і це добре. Проте ми, нащадки Палестрини, наслідуючи Вагнера, здійснюємо злочин проти музики і займаємося справою протиприродною і навіть шкідливою»².*

¹ З листа А. Каталані до С. Стампи від 1875 року. Цит. за: Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – Р. 143.

² Письмо Дж. Верді Фр. Фаччо от 14 июля 1889 г. // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступит. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Гос. муз. издат., 1959. – С 465.

Але чому саме Р. Вагнер став тією «дубиною, з якою можна було атакувати зашкарублі традиції опери того часу» (вислів А. Маллаха¹)? Очевидно, причина крилася в тому, що композиторська молодь Італії опинилася у скрутному становищі внаслідок жорсткої оперної традиції та авторитету оперного реформатора і «гегемона» Дж. Верді, чия унікальна здатність йти в ногу з часом практично не залишала нащадкам можливості незалежно самореалізуватися. Усі композитори, наступники Дж. Верді, потрапляли у безвихідну ситуацію і неминуче мусили задовольнятися становищем епігонів. Тому їх звернення до вагнеристської музичної естетики в тих умовах було не стільки виявленням культурного епатажу, скільки одним із небагатьох шляхів знайти свій, альтернативний вердівському шлях у мистецтві. Лише геній Р. Вагнера відкривав новітню, цілісну і, щонайважливіше, діючу систему оновлення музично-театрального мистецтва на всіх рівнях – від особливостей театральної постановки до розширеного обсягу акордових засобів. Композиторська «харизма» Р. Вагнера була настільки притягальною і пізнаваною для сучасників, що навіть Дж. Верді не уникнув прикрих звинувачувань у «плагіаті» («Я б знову почув про те, що я не вмю писати, що я став послідовником Вагнера. Сумнівна слава! Після майже сорока років діяльності закінчити епігоном!»²).

Однак чи мав рацію Дж. Верді³ коли вважав, що найменші «відхилення» від усталених традицій неодмінно призведуть до занепаду і остаточного знищення національної школи? Якими були прогресивні зміни, які відбулися в ті роки в музичному мистецтві Італії? Один із членів міланської «Скапільятури», лібретист і письменник Ф. Фонтана протягом двох років був кореспондентом “Gazetta piemontese” в Берліні, а на батьківщині – експертом у вагнерівських питаннях. У 1884 р. він випустив свій культурний маніфест під заголовком “In teatro”, створений під впливом ідей про *Gesamtkunstwerk*. Ось деякі його положення: «Мелодрама має тенденцію перетворитися на симфонічну сценічну поему <...> Сучасна мелодрама є великою симфонією, кожна частина якої перетворюється на Дію <...> у якій декорації та співаки використовуються так, як користуються флейтою чи віолончеллю в оркестрі <...>»⁴.

Незважаючи на очевидну утопічність, такі висловлювання виявляють надзвичайно важливу тенденцію в італійській музиці цього періоду, а саме: поступове посилення зацікавлення симфонічною музикою. Молоді композитори все більше уваги надають симфонічним жанрам: у консерваторські роки А. Каталані вводить у свою одноактну оперу «Серп» величезний оркестровий пролог, Дж. Пуччіні пише «Симфонічну прелюдію» та «Скерцо» (1882). А. Франкетті навчається в Німеччині у Йозефа Рейнбергера та Фелікса Дреске і розпочинає свій творчий шлях симфонією *мі мінор* (1884), яка мала значний успіх під час прем'єри у Дрездені. Творчі інтереси

¹ Mallach A. The Autumn of Italian opera (from verismo to modernism, 1890–1915) / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 17.

² Письмо Дж. Верді К. Маффеї от 19 марта 1878 г. // Верді Дж. Избранные письма / Джузеппе Верді ; сост., пер., вступит. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Гос. муз. издат., 1959. – С. 389.

³ Лист Дж. Верді до Г. фон Бюлова: «Якщо митці Півночі та Півдня мають різні тенденції – це добре, що вони різні! Усі мусять дотримуватися характерних особливостей, притаманних кожному народові, як це прекрасно сказав Вагнер. Блаженні ви, які досі є нащадками Баха. А ми? Ми також, будучи нащадками Палестрини, були колись представниками школи великої... і національної! Тепер же вона перетворилась на наслідувальну, і їй загрожує загибель!» (Письмо Дж. Верді Г. фон Бюлову от 14 апреля 1892 г // Там само. – С. 480).

⁴ Martino D. Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana / Daniele Martino. – Torino : EDT, 1993. – P. 10.

композиторів, піаністів і диригентів Дж. Стамбатті (1841–1914) та Дж. Мартуччі (1856–1909) були зосереджені переважно у сфері камерної та симфонічної музики.

Одним із перших в історії розвитку інструментальної музики в Італії (за словами А. Маллаха, – італійського «інструментального ренесансу») був скрипаль, композитор і педагог Антоніо Баццині (1818–1897). Своєю виконавською і педагогічною діяльністю він поєднував два покоління митців: романтиків першої половини XIX ст. (Н. Паганіні, Р. Шуман, Ф. Мендельсон) та представників уже пост-романтичного періоду італійської музики (учні А. Баццині в Міланській консерваторії – А. Каталані, П. Масканьї, Дж. Пуччіні). Саме за його сприяння у Брешиї 1868 р. відкрилося концертне товариство. Аналогічна організація – квартетне товариство – була заснована у Мілані 1864 р. з ініціативи лідера «Скапільятури» А. Бойто та видавця Тіто Рікорді (1811–1888). Мета діяльності цих об'єднань – поширення оркестрової музики в Італії та просвіта публіки, мало обізнаної з творчістю західноєвропейських композиторів-симфоністів. У концертах міланського квартетного товариства виконувалися камерні та симфонічні твори Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, А. Баццині та ін., запрошувалися провідні вітчизняні та зарубіжні виконавці. У рік смерті Р. Вагнера під орудою «розхристаного», диригента Ф. Фаччо, прозвучали симфонічні фрагменти з опер «Валькірія» та «Сутінки богів», а також п'ять увертюр, включно зі вступами до «Трістану» та «Парсифаля».

З часом цей симфонічний рух дав свої плоди у творчості вже згадуваних композиторів-«інструменталістів» покоління 80-х (І. Піцетті, Дж. Маліп'єро, А. Казелла, О. Респігі). Однак не можна недооцінювати значення цих тенденцій і в переосмисленні ролі оркестру в оперній творчості представників «*giovane scuola*». Таким чином, активний розвиток інструментальної музики можна вважати значною заслугою «Скапільятури».

Особливості втілення вагнерівської естетики в італійській опері розглянемо на прикладі творчості Альфредо Каталані. Обдарований композитор, учень А. Баццині, близький друг А. Бойто, Дж. Деланіса і Ф. Фаччо, він був, безперечно, найавторитетнішим носієм ідеалів «Скапільятури» в музиці. У своїй творчості А. Каталані намагався синтезувати традиційний мелодизм італійської опери з новою гармонічною мовою та симфонізмом музичних драм Р. Вагнера. На цьому шляху він став попередником Дж. Пуччіні, у творчості якого поєднання національних та зарубіжних витоків набуде досконалої рівноваги. Трагедія життя А. Каталані полягає в тому, що він, безмірно талановитий митець, так і не зміг досягти омріяного успіху і визнання, які супроводжували його щасливіших суперників (насамперед Р. Леонкавалло, П. Масканьї та Дж. Пуччіні), однак своєю творчістю він сформував міцний ґрунт для останнього злету італійської опери на рубежі XIX–XX ст.

А. Каталані написав шість опер: фантастичну драму «Ельда» (1878), ліричні драми «Деяніче» (1883) та «Едмея» (1886), «романтичне дійство» «Лорелея» та музичну драму «Валлі» (1892). Тріумфальна прем'єра його першої студентської роботи – одноактної «еклоги» «Серп» (1875) – виявила в ньому одного з найталановитіших представників молодого покоління композиторів. У наступні десятиліття митець шукав свого шляху в оперному жанрі. Ліричні драми «Деяніче» та «Едмея» створені у традиціях історичних драм Дж. Верді та ліричних опер В. Белліні і Г. Доніцетті. Натомість фантастична драма «Ельда» та її пізніша переробка «Лорелея» свідчать про вплив Р. Вагнера на творчість А. Каталані. Його остання робота «Валлі» (1892) є вершиною творчості митця, чие життя передчасно обірвала важка хвороба (сухоти).

Новаторство А. Каталані виявилось передусім у характері оперних сюжетів: композитор утілює «екзотичні» для Італії легенди і міфи північноєвропейського походження. Його «Ельда» і «Лорелея» натхнені німецькими легендами та поезією Г. Гейне. На відміну від Р. Вагнера, А. Каталані, обираючи сюжет, не мав на меті ідейно узагальнити міф: у «Лорелеї» у володіннях нібелунга Альберіха (!), на берегах Рейну, серед ундин і духів повітря, розвивається цілком традиційна оперна мелодрама («тангейзерівський» любовний трикутник Лорелея – Вальтер – Анна). Саме під впливом творчості А. Каталані у наступні роки в Італії було створено серію «північних» опер («Озеро фей» Ч. Домінчетті, 1883; «Північна фея» Г. Дзуеллі, 1883; «Віліси» Дж. Пуччіні, 1884).

У всіх своїх шести операх А. Каталані обрав незвичні декорації: аравійська пустеля в «Серпу», Балтійське узбережжя в «Ельді», Середземне море в «Деяніче», середньовічна Богемія в «Едмеї», гірські кряжі Тіролю у «Валлі». Це відкривало величезний простір для гармонічних експериментів і для втілення найпотужнішої складової обдарування А. Каталані – тембральних оркестрових ефектів і пейзажного звукопису, зразками якого є програмний симфонічний пролог до одноактної опери «Серп», а також оркестрові антракти в операх «Лорелея» та «Валлі» (картини бурхливого Рейну та зимові гірські пейзажі). Оркестр у А. Каталані дуже рідко обмежується функцією акомпанементу, виступаючи переважно в ролі психологічного коментаря та носія основних лейтмотивів опери. Як і його сучасники, послідовники Р. Вагнера, А. Каталані застосовує систему лейтмотивів та лейттембрів, однак обмежується лише невеликою кількістю тем – символів емоцій та характеристик персонажів, і не бере їх за основу музичної тканини твору. Композитор замінює традиційну розгорнуту увертюру на стислу оркестрову прелюдію, побудовану на основних темах опери. Данину італійському «симфонічному ренесансу» А. Каталані віддає в симфонічній поемі «Геро і Леандр» (1884) на лібрето А. Бойто.

Сприйняття оперного лібрето як рівноправної складової цілісного художнього твору було одним із творчих принципів Р. Вагнера, підхоплених його адептами зі «Скапільятури». З ним цілком погоджувався й А. Каталані, усе життя прагнучи співпрацювати з лібретистом рівня А. Бойто («*лише з лібрето Бойто я зможу створити такий твір, який, відчуваю, я здатний створити, і який я хочу створити*»¹). Зразком «літературизації» лібрето можна вважати словесний текст опери «Валлі», який належить перу Л. Ілліки (другого за значенням, після А. Бойто, «лібретиста покоління») і містить розгорнуті високохудожні тексти – поетичні описи гірських пейзажів. У драматургії двох останніх опер А. Каталані («Лорелея» та «Валлі») посилюється вагнерівська тенденція до наскрізності, безперервності і додання номерної замкненості номерів.

Безпосередній вплив Р. Вагнера на А. Каталані виявився передусім у ладогармонічній мові, позначеній використанням альтерованої «трістанівської» акордики (тема кохання в опері «Валлі»). В окремих творах композитора трапляються конкретні алюзії, зокрема на тему Лоенгріна у «Глорії» з юнацької Меси 1872 р., а також на лейтмотив Венери у монолозі Лорелеї з першої дії однойменної опери. Однак вони поодинокі і свідчать не про епігонство, а про глибинне проникнення музики Р. Вагнера у слуховий досвід італійців.

¹ Berrong R. M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani / M. Richard Berrong. – Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. –P. 52.

Творча доля А. Каталані яскраво «ілюструє» становище італійського композитора-новатора в буремні часи вагнеріанських дискусій та гострих ідеологічних суперечок. За словами найближчого його друга критика Дж. Депаніса, «Каталані, звинувачений у вагнеризмі, коли Вагнер був чимось на кшталт музичного антихриста, раптово став звинувачуваним у “державній зраді”, коли Вагнер став безгрішним Словом»¹.

Хоча А. Каталані все життя безмірно захоплювався Р. Вагнером, це не означало для нього бездумного наслідування: «Успіх “Лоенгріна” <...> є ще однією перемогою, здобутою нашим музичним табором. Я всім серцем насолоджуюсь ним. Задуманий Вагнером жанр, звичайно, не домінуватиме у майбутньому <...> однак ми маємо радіти щоразу, коли чуємо, що музика великого німця тріумфує»². Він був прихильником поміркованого і творчого перевтілення вагнерівських новацій: «<...> Якщо критики не знайдуть у ній [“Лорелеї” – І. Б.] хори з дванадцятьма різними партіями або ж вагнерівські впливи, то вони, я думаю, знайдуть ще щось <...> чого не можна отримати ні за навчання, ні за гроші»³.

За словами Дж. Депаніса, така позиція дорого обійшлася композиторові: критики «не могли подарувати Каталані незалежності від Байрейтського тріумфатора»⁴; «Каталані <...> став мішенню для критиків, вагнеріанців та антивагнеріанців, які закидали йому творення згідно зі своїм натхненням, а не в руслі окремих течій; він був відкинутим і в ім'я вагнерівської школи, хоча відкрито виявляв безмірне захоплення Вагнером <...> і в ім'я італійської школи, хоча пишався тим, що є і залишатиметься італійцем»⁵.

Однак час минав, і з головного «порушника спокою» Р. Вагнер перетворився на органічну частину оперного «пейзажу» Італії. За словами А. Маллаха, якщо протягом 1870–1880-х років постановка будь-якої опери німецького композитора незмінно викликала скандал, то вже у 1890-і в центральних театрах стало «гарним тоном» розпочинати сезон постановкою музичної драми Р. Вагнера. Значну зацікавленість уже звиклої до новацій італійської публіки викликають нові прем'єри: 1908 р. в Ла Скала була поставлена «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, у 1906 р. в Туріні прозвучала «Саломея», а в 1910 р. в Мілані – «Електра» Р. Штрауса.

Володарем дум молодшого покоління “*giovanne scuola*” став славетний письменник-символіст Габріель д'Анунціо, а головним джерелом натхнення та захоплення – «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера. У постромантичний період бачення італійцями вагнерівської театральної естетики докорінно трансформується, на зміну «наївному», поверховому вагнеризму 1870–1880-х років приходять глибинне розуміння сутності й значення *Gesamtkunstwerk*. П'єси Г. д'Анунціо стали основою численних оперних творів: «Франческа да Ріміні» (Р. Дзандонаї, 1914), «Дочка Йоріо» (А. Франкетті, 1906 та І. Піццетті, 1954), «Корабель» (І. Монтемецці, 1918), «Федра» (І. Піццетті, 1915), «Парізіна» (П. Масканьї, 1913). Кожна з цих п'єс потенційно могла стати основою

¹ Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – P. 102.

² З листа А. Каталані до С. Стампи 1875 року. Цит. за: Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – P. 141.

³ Berrong R. M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani / M. Richard Berrong. – Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. – P. 48.

⁴ Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – P. 92.

⁵ Там само. – С. 127.

для лібрето вагнерівського типу, поєднуючи літературну довершеність і музикальність мовлення з ідеєю міфологічного рівня. Це стосується передусім «Франчески да Ріміні» Р. Дзадонаї, яка належить до найдосконаліших італійських «переспівів» вагнерівського «Трістана». У творчості Г. д'Анунціо є характерна для поезики модернізму тенденція до граничної естетизації, до створення ідеального, «чистого» твору мистецтва: *«Піднесемо Мистецтво до ідеального рівня, якого зрікся веризм; полишимо хроніки та жорсткий реалізм, щоб створити чисту й духовну атмосферу. Ми мусимо привнести в лібрето елемент поезії; ми мусимо поетизувати свої сюжети»*¹. Ідея про «довершений твір мистецтва» втілюється у співпраці цього високообдарованого літератора з представниками останнього покоління “*giovane scuola*”, а головним джерелом їх натхнення є «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера.

Своїм шляхом ішов Дж. Пуччіні, останній великий реформатор італійської опери. Ні в перших операх («Віллісі», 1883 та «Едгар», 1889), ні у знаменитій тріаді («Богема», 1896; «Тоска», 1900; «Мадам Баттерфляй», 1904), ні у творах пізнього періоду (опери триптиху і «Турандот», 1924) він не був свідомим послідовником Р. Вагнера, а створив свій тип музичного театру. Однак вагнерівські «імпульси» постійно проникали у зовні самодостатню мистецьку свідомість Дж. Пуччіні, проступаючи у принципі симфонізації оперної драматургії, в ідеї оперного циклу, у глибинній символічності сюжету «Турандот» тощо. За словами О. Корчової, *«<...> вирішальний спільний естетичний пункт вагнерівсько-пуччінівської драматургії – глибинне усвідомлення синтетичної сутності опери, її універсальної, більш ніж музичної жанрово-видової природи. Саме тому спостерігаємо і у Вагнера, і у Пуччіні свідомий і впевнений рух до посилення синтетичної міцності опери, її глобалізації в сценічному, літературному, музичному планах, інтенсивні пошуки гарантій жанрової гармонії <...> Інша річ, що втілення ідеї вищого оперного синтезу відбувалося у Пуччіні цілком автономно, на власному, інтонаційно “суверенному” музичному матеріалі»*².

Отже, в останній третині ХІХ – на початку ХХ ст. в Італії відбувається унікальна «дифузія» традицій найдавнішої у світі оперної школи та найпрогресивніших музично-драматичних новацій німецького оперного реформатора Р. Вагнера. Пройшовши шлях від цілковитого неприйняття у 1870-і роки до поступового перевтілення у творчості італійських композиторів-вагнеріанців 1880–1890-х років, вагнерівська «хвиля» кардинально змінила обриси італійської опери, привнесла нові сюжетні ідеї, змінила погляди на оперну драматургію, значно розширила арсенал композиторських виражальних засобів. Визначна роль в адаптації музично-театральної естетики Р. Вагнера до засад вітчизняної опери належить представникам італійської молодшої школи (“*giovane scuola*”) та «бунтівного» мистецького угруповання міланської «Скапільятури». На цьому шляху спостерігаємо спадкоємність між творчістю «ранніх» італійських вагнеристів (А. Бойто, А. Каталані та ін.), які застосовували деякі елементи вагнерівської естетики у традиційній мелодрамі, та їх наступниками, композиторами початку ХХ ст., спільно з Г. д'Анунціо, які трансформували ідею *Gesamtkunstwerk* на всіх рівнях: від «високого» міфологічного сюжету та «літературного» лібрето до напруженої гармонічної мови «трістанівського» типу. Отже, незважаючи на всі застереження консерваторів, вагнеризм в Італії відіграв цілком позитивну роль.

¹ Mallach A. The Autumn of Italian opera (from verismo to modernism, 1890–1915) / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – P. 308.

² Корчова О. Вагнер і Пуччіні / Олена Корчова // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Вип. 8. – К., 2002. – С. 103.

ЛІТЕРАТУРА

1. Корчова О. Вагнер і Пуччіні / Олена Корчова // Київське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. – Вип. 8. – К., 2002. – С. 102–109.
2. Письмо Дж. Верди Г. фон. Бюлову от 14 апреля 1892 г // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступит. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Гос. муз. издат., 1959. – С 479–480.
3. Письмо Дж. Верди К. Маффеи от 19 марта 1878 г. // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступит. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Гос. муз. издат., 1959. – С 389–390.
4. Письмо Дж. Верди Фр. Фаччо от 14 июля 1889 г. // Верди Дж. Избранные письма / Джузеппе Верди ; сост., пер., вступит. ст. и примеч. А. Д. Бушен. – М. : Гос. муз. издат., 1959. – С. 464–465.
5. Торадзе Г. Р. Леонкавалло и его опера «Паяцы» / Г. Торадзе. – М. : Гос. муз. издат., 1960. – 45 с.
6. Berrong R. M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani / M. Richard Berrong. – Lewiston ; Queenston ; Lampeter: The Edwin Mellen press, 1992. – 147 p.
7. Mallach A. The Autumn of Italian opera (from verismo to modernism, 1890–1915) / Allan Mallach. – Boston : Northeastern University Press, 2007. – 490 p.
8. Martino D. Catastrofi sentimentali. Puccini e la sindrome pucciniana / Daniele Martino. – Torino. – EDT, 1993. – 141 p.
9. Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – 165 p.

Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини ХІХ ст. Розглянуто історію проникнення музично-театральної естетики Р. Вагнера в Італію та особливості перевтілення деяких принципів його оперної реформи у творчості композиторів італійської «молодої школи». Підкреслено зв'язок італійських композиторів-вагнеристів та культурного угруповання міланської «Скапільятури». Проаналізовано втілення вагнерівських оперних принципів у творчості А. Каталані, визначено перспективи синтезу національних традицій та оперного симфонізму Р. Вагнера у творчості італійських композиторів початку ХХ ст.

Ключові слова: опера, вагнеризм, «молода школа», «Скапільятура», естетика.

Богданова И. В. Рихард Вагнер и итальянская опера последней трети ХІХ ст. Рассмотрена история проникновения музыкально-театральной эстетики Р. Вагнера в Италию и особенности воплощения некоторых принципов его оперной реформы в творчестве композиторов итальянской «молодой школы». Подчеркнута связь итальянских композиторов-вагнеристов и культурного сообщества миланской «Скапильятуры». Проанализированы воплощение вагнеровских оперных принципов в творчестве А. Каталани, определены перспективы синтеза национальных традиций и оперного симфонизма Р. Вагнера в творчестве итальянских композиторов начала ХХ в.

Ключевые слова: опера, вагнеризм, «молодая школа», «Скапильятура», эстетика.

Bogdanova I. V. Richard Wagner and Italian Opera in the Last Third of the 19th Century. It was reviewed the history of R. Wagner's musical and theatrical aesthetic penetration in Italy, and the realization of some elements of R. Wagner's opera reform in the works of the Italian composers of the "young school". It was underlined that the connections between Italian composers of the Wagnerian wave and cultural community of the Milan "Scapigliatura" were interdependent. The main features of the realization of the Wagner's operatic principles in the creative work of A. Catalani were investigated. The perspectives of the synthesis between national traditions and operatic symphonism of Wagner were determined.

Key words: opera, Wagnerism, "young school", "Scapigliatura", aesthetics.