

МУЗЫКА ВЕЛИКИЕ ИМЕНА



Герберт Вейнсток



ДЖОАККИНО
РОССИНИ

■
Принц музыки

ВАТРИСКОР

Герберт Вейнсток

Джоаккино Россини.
Принц музыки

«Центрполиграф»

Вейнсток Г.

Джоаккино Россини. Принц музыки / Г. Вейнсток —
«Центрполиграф»,

В книге подробно и увлекательно повествуется о детстве, юности и зрелости великого итальянского композитора, о его встречах со знаменитыми людьми, с которыми пересекался его жизненный путь, – императорами Францем I, Александром I, а также Меттернихом, Наполеоном, Бетховеном, Вагнером, Листом, Берлиозом, Вебером, Шопеном и другими, об истории создания мировых шедевров, таких как «Севильский цирюльник» и «Вильгельм Телль».

Содержание

Предисловие	6
Заметка по поводу написания имени Россини	9
Глава 1	10
Глава 2	24
Глава 3	32
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Вейнсток

Джоаккино Россини. Принц музыки

То, что обычно ищет биограф у художника – это трещины в маске, прорези в покрове. Биограф упорно считает, будто человек всегда ценнее, чем то искусство, которое он создает, даже самое величайшее, и справедливо это или нет, но он полагает, что раскрытие человека усиливает восприятие искусства.

Фрэнсис Стигмюллер

Кое-кто говорит: «Какое нам дело до жизни Бальзака? Имеют значение только его произведения». Это старый спор, всегда остающийся напрасным. Мы знаем, что нельзя объяснить произведения жизнью; мы знаем, что самые выдающиеся события в жизни творца – это его произведения. Но жизнь великого человека сама по себе чрезвычайно интересный сюжет.

Андре Моруа

Великолепие нарядов, яркий свет свечей, запах духов, все эти округлые руки и изящные плечи; букеты, звуки музыки Россини, картины Чичери! Я вне себя!

Стендаль

Миновав младенческий период в творчестве, он сразу стал таким, как есть.

Гвидо Паннаин

Охраняется Законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части воспрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

Бену Мизельману

Предисловие

«Насколько мне известно, нет никакой необходимости в жизнеописании Россини на английском языке» – так полагал покойный Фрэнсис Той. Когда книга Тоя «Россини: Этюд в жанре трагикомедии» была впервые опубликована в Лондоне в 1934 году, Россини за пределами Италии воспринимали как загадочного и способного поставить в тупик автора одной комической оперы и нескольких больших мелодичных увертюр. «Севильский цирюльник», устаревшая, если не сказать маразматическая, опера сохранялась в репертуаре театров главным образом для того, чтобы предоставить возможность хорошему проворному сопрано (которым совершенно не следовало бы петь Розину) продемонстрировать приятную, но достойную порицания фиоритуру, тенорам давала повод похвастаться берущими за сердце тонами кантилены, а другим певцам позволяла исполнить роли, заимствованные у Бомарше, но более низкого качества. Эта единственная опера Россини, которую можно было услышать, редко исполнялась так, как написал ее композитор.

Оперная сцена стала меняться с 1934 года. После Второй мировой войны довердиевская итальянская опера начала XIX века вновь появляется на сцене, словно из тумана, некогда скрывавшего ее, особенно произведения Россини, Доницетти и Беллини. Все чаще можно было услышать Россини. Теперь на него смотрели не как на создателя одной оперы-буффа и ряда увертюр, но как на автора нескольких законченных опер-буффа и серьезной музыки помимо «Стабат матер»¹. В противовес не совсем справедливому утверждению мистера Тоя, сделанному в 1934 году, некоторый «спрос» на жизнь Россини, по моему мнению, теперь в Англии появился.

Книга мистера Тоя была единственной заметной биографией «пезарского лебедя», написанной и опубликованной на английском языке в этом веке. К счастью, хорошо написанная, она в основном основывалась на образцовой итальянской биографии Джузеппе Радичотти, трехтомном труде «Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenze su l'arte» (Тиволи, 1927-1929). Каждый автор, писавший впоследствии о Россини, должен выразить благодарность упорному и добросовестному Радичотти. Но к нему следует относиться с осторожностью. Мистер Той использовал материалы этих трех внушительных томов слишком некритично и, похоже, не выходил за их рамки, не прибегал к первоисточникам. В его книге редко можно найти ошибки в описании традиционных аспектов жизни, характера и искусства Россини, но бесчисленное количество приведенных им деталей оказались неверными в свете опубликованных впоследствии более поздних исследований как итальянских (во главе с Альфредо Бонаккорси), так и неитальянских авторов. Теперь у нас появилось много новых источников для понимания жизни и творчества Россини, которые не были известны ни Радичотти, ни Тою.

В 1934 году, например, Карло Пьянкастелли предстояло прожить еще четыре года, и его огромная коллекция автографов, римских монет, инкунабул, рукописей, книг, брошюр, картин и рисунков (ему принадлежало около восьмиста писем Россини и большое количество связанных с ним документов) не была еще передана в библиотеку «Комунале» в Форли, примерно в сорока милях к юго-востоку от Болоньи. Материалы, принадлежавшие Пьянкастелли, увеличивают приблизительно в три раза количество писем Россини, доступных изучению, по сравнению с тем, что было известно до 1934 года. Россини не принадлежал к большим любителям писать письма. Гвидо Бьяджи так характеризует эпистолярный стиль композитора в его наилучших проявлениях: «Он писал без претензий, на своем собственном языке, используя свою орфографию, короткими фразами, заимствованными из своих либретто, и шутливым тоном

¹ Католическое хоровое песнопение, начинающееся словами «Стабат матер долороза» («Стояла мать скорбящая»). (Здесь и далее примеч. пер.)

*recitativo semiserio*², не хватало только привычного аккомпанемента контрабаса». Тем не менее для биографа письма и другие документы, находящиеся в Форли, имеют первостепенное значение.

К сожалению, даже собрание Пьянкастелли сравнительно мало прибавляет к скудным источникам, свидетельствующим о личной жизни Россини в те годы, когда он создавал оперы. Так, покойный Фрэнк Уокер написал в 1960 году: «Огромная трудность для любого биографа Россини состоит в том, что *активная* часть его жизни неадекватно отражена в документах. Ему было тридцать семь, когда поставили его последнюю оперу «Вильгельм Телль», а в нашем распоряжении всего лишь тридцать писем, охватывающих весь этот период. Масса корреспонденции относится к тем годам, когда он практически забросил сочинительство. Особенно хотелось бы пролить новый свет на неаполитанский период 1815-1822 годов и его ранние взаимоотношения с [Доменико] Барбаей и Изабеллой Кольбран».

Мне удалось изучить почти девяносто писем Россини, написанных в период с 1815-го по 1829 год, почти в три раза больше, чем мистеру Уокеру, но и этого недостаточно, чтобы опровергнуть его точку зрения. Если мистер Уокер собирался написать биографию Россини, что было весьма вероятным, то его смерть в 1962 году представляет собой более значительную потерю, чем это казалось ранее. После его смерти я купил небольшую часть принадлежавшей ему библиотеки у его брата, мистера А. Дж. Уокера, и его заметки на полях книг и брошюр стали для меня свежими источниками информации и позволили дать новые объяснения.

Книги о жизни и музыке Россини появлялись в большом количестве на итальянском языке при его жизни и после смерти, множество книг выходило и на французском языке. Самая знаменитая из них и, к несчастью, наиболее часто цитируемая, – это «Жизнь Россини» Стендаля, впервые опубликованная в 1824 году, когда ее герою было всего лишь тридцать два года и он не написал еще ни своих опер на французские тексты, ни «Стабат матер», ни «Маленькой торжественной мессы». Книга Стендаля стала доступна в английском переводе с 1957 года. Она интересна скорее как психологический автопортрет автора, демонстрация его восторгов и негодования, чем как собственно биография молодого Россини. По крайней мере одна из каждых трех страниц в какой-то мере содержит неверные сведения. 24 января 1824 года Эжен Делакруа записал в своем дневнике одно из первых впечатлений от «Жизни Россини»: «После обеда я покинул [Жоржа] Руже, и лень привела меня в библиотеку, где я перелистал «Жизнь Россини». Я совершил ошибку, сделав это. В сущности Стендаль груб и высокомерен, даже когда он прав, а часто он просто нелеп». В целом суждение Делакруа справедливо. К несчастью, измышлениями Стендаля полны почти все книги о Россини, написанные после 1824 года.

Я приступил к работе над этой книгой в надежде описать «жизнь и творчество», что дало бы мне возможность рассказать историю Россини и критически проанализировать его достижения. Но мне пришлось отказаться от всех описаний и анализа партитур, несущественных для биографии в целом. Россини прожил семьдесят шесть лет и написал тридцать девять опер, два больших неоперных произведения и сотни маленьких. Сочетать толкование музыки с повествованием о его жизни означало бы создать книгу непомерно большого объема. Данный том, следовательно, представляет собой скорее «жизнь и время».

Я старался отражать заимствованные мнения только с помощью прямых или четко изложенных косвенных цитат. Эта книга представляет Россини (нужно ли об этом говорить?) таким, каким я его вижу: очень плодовитым и оригинальным автором, создателем восхитительных и трогательных опер, оказавших влияние на многих других композиторов, особенно на Доницетти, Беллини и Верди. Но в моей книге нет попытки изобразить его «великим» композитором или даже «великим» создателем опер. Исключительное обожание олимпийцев и монументальных шедевров зачастую сводит на нет беспристрастный взгляд на историю музыки. Я

² Полусерьезного речитатива (*ит.*).

люблю Россини не меньше, хотя и не могу считать его равным тем двадцати композиторам, которых все мы можем назвать. Если смотреть на него как на человека, он был и остается столь же сложным и обворожительным, как каждый из них, и таким же стоящим.

Заметка по поводу написания имени Россини

Во всех современных упоминаниях о Россини его имя пишется «Джоаккино». Это, безусловно, эквивалент немецкому имени Иоахим; его классическая форма в Италии «Джоваккино». Но сам Россини в большинстве сохранившихся автографов пишет «Джоакино», так же пишут многие современные ему авторы. Поэтому я решил писать так же, как он сам; в цитируемом же материале я пишу его так, как оно напечатано или написано.

Герберт Вейнсток

Глава 1

1792 – 1810

Джоаккино Антонио Россини родился 29 февраля 1792 года, через пять месяцев после бракосочетания родителей, в Пезаро, адриатическом порту Марке, находившемся тогда под властью Рима. Мальчик был единственным сыном Джузеппе Антонио и Анны Гвидарини-Россини.

Джузеппе Антонио Россини происходил из семьи, история которой была отмечена довольно значительными личностями. Согласно этим не подтвержденным документально сведениям, Россини (или Руссини) происходили от патрициев Котиньола (Луго). В XVI веке Фабрицио Россини был губернатором в Равенне и умер в 1570 году, занимая в городе должность эмиссара Альфонсо д'Эсте, герцога Феррары. Но композитор никогда не принимал всерьез попыток родственников заявить права на свое происхождение от Фабрицио и других местных знаменитостей из рода Россини. В 1739 году у первого Джузеппе Антонио Россини, родившегося в Луго в 1708 году, появился на свет сын, названный Джоаккино Санте Россини, позже женившийся на девушке по имени Антония Оливьери. Их сыну, тоже Джузеппе Антонио, родившемуся в Луго 10 марта 1758 года, суждено было стать отцом композитора. Два века спустя после смерти Фабрицио Россини семья, взрастившая Джоаккино Антонио Россини, стала бедной и ничем не примечательной.

Мало известно о предках матери Россини, Анны Гвидарини. У ее бабушки по материнской линии, Паоло Романьоли из Урбино, была дочь по имени Лючия. Лючия Романьоли вышла замуж за булочника из Пезаро Доменико Гвидарини, у них было четверо детей: Анна, родившаяся 26 июля 1771 года; Аннунциата, впоследствии вышедшая замуж за некоего Андреа Риччи; Франческо Мария; и Мария, вышедшая замуж за болонца по имени Маццотти. Протоколы полиции Пезаро за 1798-1799 годы свидетельствуют, что Аннунциату Гвидарини обвиняли в занятии проституцией, отчасти ее репутацию разделяла с ней и ее старшая сестра Анна. И Мария Гвидарини-Маццотти, и Франческо Мария Гвидарини будут названы в завещании Россини.

Нигде не упоминалось о том, что предки Россини, кроме его родителей, были музыкантами. Однако отец и мать композитора были практикующими музыкантами. Джузеппе играл на трубе и валторне, и во время карнавального оперного сезона 1788/89 года в театре «Дель Соле» (действующем с 1677-го по 1816 год) в Пезаро он играл в оркестре. Он также служил городским трубачом, своего рода герольдом в Луго и Пезаро, и в течение недолгого времени играл в оркестре феррарского гарнизона.

Анна Россини, очень красивая в юности, обладала выразительным от природы голосом – сопрано. Хотя она не получила специального музыкального образования, но достаточно хорошо разучивала роли на слух, так что в течение нескольких лет для нее не составляло труда найти работу в провинциальных оперных театрах.

Ее дебют состоялся в театре «Чивико» в Болонье, когда Джузеппе Россини играл в его оркестре. Их сын позже скажет немецкому дирижеру и композитору Фердинанду Гиллеру, что у его матери «был прекрасный голос, который она вынуждена была использовать, чтобы кормить семью», и добавит: «Ее нельзя было назвать необразованной, но она не знала нот и пела на слух». Своему бельгийскому другу Мишотту он говорил о ней: «Она все время пела, даже когда занималась домашней работой. По правде говоря, у нее не было музыкального образования, но она обладала удивительной памятью... и поэтому с легкостью разучивала предназначенные ей роли. Ее от природы выразительный голос был прекрасен, полон изящества и нежности, как и ее внешность».

14 марта 1789 года гонфалоньер Пезаро зачитал городскому совету письмо, в котором Джузеппе Россини просил рассмотреть его кандидатуру на должность первого городского трубача, которая могла освободиться. Он характеризовал в нем себя как «трубача общины Луго, того самого человека, который вызвал аплодисменты во время последнего карнавала в опере». Члены совета пошли навстречу его просьбе, при голосовании двадцать один человек высказался «за» и четыре «против». 25 марта Джузеппе в письме выразил им благодарность за то, что одобрили его кандидатуру на один год или предоставили право на преемственность. 28 апреля 1790 года городской совет, уволив Луиджи Риччи, одного из двух городских трубачей, уведомил Джузеппе, что он утверждается на должность трубача сроком на год.

Джузеппе, скудно зарабатывая на жизнь в Луго, еще в конце 1789 года вступил в переговоры с Риччи. В конечном итоге он согласился выплачивать Риччи пожизненную ренту в двадцать скуди (Риччи требовал двадцать четыре) в обмен на то, что тот уступит ему должность. Вскоре после этого Джузеппе переехал в Феррару, где и вступил в гарнизонный оркестр, очевидно, для того, чтобы зарабатывать несколько больше средств, ожидая места в Пезаро. В январе 1790 года Риччи написал ему в Феррару, убеждая его приехать в Пезаро к началу Великого поста, чтобы завершить их дело, и при этом упоминал, что должность трубача в Пезаро приносит довольно большие дополнительные доходы, которые складываются как из игры в церквах, так и из участия в празднествах, таких, например, как предстоящая свадьба племянника кардинала – легата Джузеппе Дориа Памфили.

Однако комендант феррарского гарнизона отказался уволить Джузеппе, который в ответ на это нарушил дисциплину. Его заключили в тюрьму, и некоторое время спустя, с большим трудом, принеся официальные извинения, ему удалось вырваться на свободу. В Пезаро он узнал, что Риччи твердо настроен получать четыре дополнительных скуди ежегодно. Тогда он пошел к гонфалоньеру и поведал ему всю историю. Городские власти уволили Риччи, обвинив его в незаконной попытке продать свою должность. Они предоставили ее Джузеппе Россини сначала временно, а затем постоянно с условием, что он не заплатит ни единого скуди Риччи, отметив, что на надлежащее содержание городского трубача Пезаро необходимо все жалование. Тогда же, или позже, Россини была предоставлена и должность городского церемониального служителя. В сумме его ежегодное жалование и вознаграждения составляли примерно 630 долларов с точки зрения сегодняшней покупательной способности, согласно утверждению Джузеппе Альбарелли, изучавшего в 1939-1941 годах городские официальные документы в поисках сведений о детстве и происхождении Джоаккино Россини.

Освободившись из заключения в Ферраре, Джузеппе переехал в Пезаро, куда восемь лет спустя он перевез своих мать и сестру Джакому Флориду, вышедшую замуж за пезарского парикмахера по имени Джузеппе Горини (или Гурини). Его первое жилище в Пезаро находилось на виа дель-Фалло, в том же доме, где проживало семейство Гвидарини. Вполне возможно, что Джузеппе там поселился потому, что был уже увлечен Анной Гвидарини, тогда юной швеей. Когда она забеременела от него, они несколько месяцев подождали, а затем поженились «в большой спешке», как пишет Радичотти, 26 сентября 1791 года в старом соборе перед гробницей святого покровителя города Теренцио, день которого тогда отмечался.

После бракосочетания Джузеппе и Анна Россини какое-то время жили в двух комнатах дома номер 334 на виа дель-Дуомо (ныне виа Россини), принадлежавшего тогда испанскому иезуиту-эмигранту¹. Там-то в одной из похожих на коробку комнат, теперь открытых для публики, 29 февраля 1792 года и родился композитор. В тот же день его крестили в соборе, его крестными родителями были граф Паоло Маккирелли и «благородная сеньора» Катерина Семпрони-Джованелли, приехавшая в Пезаро из Урбино и позже прославившаяся своими «зажигательными якобинскими речами». Дружба семьи Россини с представителями местной знати привела к возникновению слухов о сомнительном поведении Анны Россини. Но, как отмечал Томмазо Казини, близкая дружба между людьми из разных классов была обычной для Пезаро,

поэтому не требуется никаких скандальных сведений, чтобы объяснить присутствие графа и благородной дамы при крещении Джоаккино Антонио Россини.

Джузеппе Россини получил прозвище Вивацца из-за своей чрезмерной, словно ртуть, живости характера, которая в юности часто выливалась в повышенную возбудимость (однако не существует никаких достоверных свидетельств, будто бы члены семьи Россини были подвержены эпилепсии, как иногда утверждается). Существует веками освященный анекдот, изображающий, как Джузеппе довел себя до неистовства во время продолжительных и болезненных схваток жены в тот день 29 февраля. Он обращал полную душевной муки мольбу о быстром и счастливом разрешении жены к гипсовым статуям апостолов в соседней комнате. А когда Анна стала кричать от боли, он, схватив свою прогулочную трость, стал разбивать фигурки апостолов одну за другой при каждом крике. Три статуэтки были разбиты, и он собирался сокрушить Сан-Джакомо при очередном крике, когда услышал новый звук и расслабился – его ребенок родился.

Детство Джоаккино Россини было омрачено в равной мере последствиями французской революции и лишениями, связанными с нуждой его родителей. Жители Пезаро, как и многих других городов, испытывали все большее беспокойство под властью папы; многие граждане мечтали о событиях, подобных парижским. Позже, в 1793 году, некоторые из «тяжко работавших мастеровых Пезаро» послали Пию VI жалобу, в которой обвиняли местный магистрат в том, что он пьет кровь бедняков. Город без энтузиазма воспринял требование папы принять участие в мобилизации, чтобы противостоять вторжению Наполеона в Италию. Когда французские солдаты 5 февраля 1797 года вступили в Пезаро, жители города фактически не оказали им никакого сопротивления; гражданские и церковные власти поспешно и красноречиво выразили восхищение Францией и Бонапартом. Статуя Урбана VIII на пьедестале ди-Сан-Убальдо была разрушена.

Легенда гласит, что, когда французы заняли Пезаро, Джузеппе Россини повесил на дверь своего дома табличку с надписью: «Жилище гражданина Виваццы, истинного республиканца». Он, безусловно, возглавлял оркестр на церемониях «Дерево свободы» в 1797-м и 1800 годах. На время он лишился должности трубача: его освободили от должности девятнадцать головами против пятнадцати. Когда в конце месяца группа местных патриотов (граждан Виваццы среди них) изгнала папских солдат, арестовала папского губернатора и постановила присоединиться к Цизальпинской республике, он был восстановлен в должности. Невозможно определить, какую роль он сыграл в установлении местного революционного правительства: когда в 1800 году его арестовали в Болонье и доставили для допроса в Пезаро, он заявил, что всегда выполнял свой долг, каким бы этот долг ни был.

Джузеппе Россини освободили после битвы при Маренго (14 июня 1800 года), обеспечившей французам победу над папскими союзниками – австрийцами. Власть в Пезаро снова переменилась. Позже, в том же году, в распоряжение Джузеппе и цизальпинского командующего в Пезаро (по имени Дж. Верди!) был предоставлен театр «Дель Соле» для исполнения двух опер-буффа во время карнавального сезона. Падре Альбарелли обнаружил в отчетах цизальпинских войск следующие записи, датированные соответственно 6 и 14 апреля 1798 года: «Расход на гражданского гвардейца Джоваккино Россини – 30 байокко³» и «Гражданскому гвардейцу Джоваккино Россини, *l'istaro* оркестра – 30 байокко». Альбарелли так прокомментировал это: «Будущий автор «Вильгельма Телля» в возрасте всего лишь шести лет и двух месяцев принадлежал революционным силам Пезаро и в их составе исполнял роль «*l'istaro*» в оркестре, за что получал небольшое жалованье, возможно, на форму. Я искал в словарях объяснения таинственному слову «*l'istaro*», но до сих пор не могу решить, обозначает ли оно страницу, содержащую список, или реестр, исполнителей, или, может, музыкальный инструмент,

³ Байокко – старинная папская монета стоимостью в 5 чентезимов.

сделанный из стального прута или полоски [*lista*], согнутой в форме треугольника». В примечании он пояснял: «Россини, скорее всего, был маленьким талисманом оркестра. Треугольник – это ударный инструмент, обычно включаемый в современный оркестр».

Когда 17 июня 1798 года Пезаро праздновал ратификацию договора между Цизальпинами и Французской республикой, «Гадзетта ди Пезаро» сообщила, что местные патриоты проснулись в тот день под звуки трубы, на которой играл «превосходный патриот Россини, известный по прозвищу Вивацца». Джузеппе даже провозгласил себя автором зажигательного патриотического гимна, начинавшегося словами: «Восстаньте, патриоты, давайте разобьем цепи тирании». Но Радичотти вполне убедительно пишет, что он смог это сделать только потому, что его истинный создатель побоялся предъявить свои авторские права. Ничто из сохранившихся рукописей «гражданина Виваццы» не предполагает наличия скромных способностей, которые демонстрирует гимн.

Между тем в мае 1798 года Джузеппе и Анна Россини начали скитальческую жизнь оперных артистов, выступив впервые в Йези. Джузеппе играл в оркестре оперного театра, исполнявшего оперу «Прихотливая праведница» Висенте Мартина-и-Солера, в которой выступала и его жена, нарушив тем самым запрет на участие женщин в публичных спектаклях в папских областях. Той же осенью семья Россини (или, возможно, только Джузеппе) приняла участие в спектаклях в Болонье, а затем они выступали в Ферраре во время последующего карнавала. В Болонью они вернулись к сезону Великого поста в 1799 году, но Анна из-за болезни горла смогла петь только после Пасхи и выступала с труппой до середины сентября. Затем армия графа Суворова восстановила папскую власть. Джузеппе арестовали в Болонье и отправили в Имолу, потом в Форли, Чезену, Римини, Каттолику и, наконец (в начале 1800 года), в Пезаро, где он сумел оправдаться после предъявленных обвинений. В отсутствие мужа Анна Россини снова пела в Йези; во время следующего карнавального сезона она выступала там в театре «Конкордия» и стала любимицей местной публики, так что даже в ее честь было издано собрание стихов.

Когда Джузеппе и Анна Россини уезжали, их маленький прелестный сынишка оставался в Пезаро на попечении бабушки со стороны матери, Лючии Гвидарини, и одной из ее дочерей. Там он посещал местную школу, где было тогда три учителя: по чтению и письму, начальной грамматике и декоративной каллиграфии. Юный Россини числился в двух списках учеников, но тот, кому пришлось сражаться с его почерком, не поверит, что он занимался в каллиграфическом классе. Его традиционно изображают ленивым, озорным и непослушным, его не раз наказывали, отсылая к кузнецу работать на кузнечных мехах. В 1865 году, когда ему было уже семьдесят три года, Франческо Джениари, один из друзей детства Россини по Пезаро, написал ему письмо, чтобы поблагодарить его за фотографию с автографом, и при этом добавил: «Я все еще сохраняю на затылке заживший шрам, возникший от удара камнем, брошенным в меня Вашим превосходительством в те времена, когда вы находили удовольствие делать набег на ризницу с тем, чтобы опустошить потирные чаши, и когда вы для всех представляли собой скорее источник беспокойства, чем радости».

Когда наказание у кузнечного горна не смогло улучшить поведение и сломить упорство юного Россини, его, говорят, поселили у болонского колбасника. Проживая там, он брал уроки у трех священников – чтения и письма, арифметики и латыни. Некий Джузеппе Принетти из Новары обучал его основам игры на чембало. Взрослый Россини так описывал Принетти Фердинанду Гиллеру: «Это был странный субъект. Он изготавливал ликеры, давал понемногу уроки музыки и таким образом сводил концы с концами. У него не было своей постели, и он спал стоя». Когда Гиллер возразил, сказав: «Стоя? Не может быть, вы, наверное, шутите, маэстро?», Россини стал настаивать: «Все так и было, как я говорил. Ночью он заворачивался в плащ и спал в углу какой-нибудь галереи. Ночные сторожа знали его и не беспокоили. Затем рано поутру он приходил ко мне, вытаскивал из постели, что мне совершенно не нравилось,

и заставлял играть. Иногда, плохо отдохнув, он засыпал стоя, пока я упражнялся на спинете. Воспользовавшись этим, я снова забирался в постель. Когда, проснувшись, он меня обнаруживал, я заверял его, что, пока он спал, я сыграл все произведения без ошибок. Его методы, безусловно, не были современными, например, он заставлял меня играть гаммы большим и указательным пальцами»².

Певческая карьера Анны Россини достигла своей вершины в 1801 году, к этому времени ее прозвали «[Анджеликой] Каталани *seconde donne*» – второй Каталани. Импресарио из Триеста для весеннего сезона в театре «Гранде» (или «Комунале») собрал небольшую труппу, предполагая исполнить весьма популярную оперу Себастьяно Назолини «Смерть Семирамиды» и новую оперу Джузеппе Фаринелли. Чтобы возглавить труппу, он привлек Джузеппину Грассини, очень красивую молодую женщину из Варезе, уже признанную самым выдающимся контральто эпохи и считавшуюся международной куртизанкой самого высокого уровня. Ее покровителями были не только представители английской и итальянской знати, но также из окружения Наполеона. Грассини, безусловно, ожидала, что будет безраздельно царить в Триесте.

Но Назолини, готовивший к постановке «Смерть Семирамиды», не был удовлетворен сопрано, нанятой импресарио для второстепенной роли Аземе, и убедил его заменить ее на «Ла Гвидарини»⁴. Анна Россини приехала в Триест с мужем и десятилетним сыном. То, что произошло потом, красноречиво описал анонимный хроникер, известный под псевдонимом Старый театрал:

«В ходе спектаклей возникли разногласия между старыми и молодыми завсегдатаями. Последние оказывали столь бурное предпочтение Ла Гвидарини, что порой сводили на нет восторг, который другие проявляли по отношению к Ла Грассини. Случайно или преднамеренно, но однажды вечером, когда Ла Грассини, преследуемая тенью Нино, произносит знаменитое: «Оставьте меня, ради бога, оставьте меня в покое», среди громких аплодисментов послышался какой-то неодобрительный гул. Семирамида упала без чувств, и занавес опустился. Представление продолжил балет. Этот незначительный эпизод привел к возникновению тяжбы между юристом Доменико де Россетти и дирекцией из-за требования возмездия сорок карантини (такова была цена входного билета), но что сделало событие еще более памятным, так это заговор зрителей постарше, решивших отыгаться на Ла Гвидарини. Однажды, когда она вышла на сцену, ее встретили продолжительным свистом. От потрясения или из невольного подражания она тоже упала в обморок. Прежде чем рабочие сцены успели подойти к ней, ее сын, стоявший рядом с отцом за кулисами, вырвался из рук отца и бросился поднимать свою мать. Пока рабочие сцены несли ее за кулисы, мальчик бросал полные презрения взгляды на публику, но представление продолжалось без дальнейших инцидентов.

Родители, понаблюдав за чрезмерно возбужденным поведением сына, по возвращении в Болонью изменили свое решение о его будущей карьере. Первоначально они предопределили ему карьеру певца, так как он обладал красивым сильным голосом, который мог с годами развиваться и стать еще лучше, но, встревоженные происшествием в Триесте и все возрастающей возбудимостью мальчика, они познакомили его с падре Станислао Маттеи с целью обучить его композиции. Маттеи поручил преподавать первоначальные знания маэстро Анджело Тезеи из Болоньи, а позже принял его в собственную школу контрапункта и композиции, где тот показал себя блестящим учеником. Что ж, этот мальчик, поведение которого вызывало так много тревог, был не больше и не меньше, как сам Джоаккино Россини! Он сам рассказал о событии 1823 года собирателю этих воспоминаний в Синигалии, высказав убеждение, что происшедшее в Триесте могло изменить направление его карьеры».

⁴ Употребление определенного артикля перед именем собственным означает восторженное отношение к художнику.

Неудивительно, что мальчик снова проявил непокорность, и его отослали к другому кузнецу. Однако в 1802 году его родители переехали в Луго (виа Полигаро-Нетто, 12, теперь виа Эустакио-Манфреди), где они каким-то образом умудрялись вести почти мирную семейную жизнь в течение года-двух. Джузеппе Россини принадлежал дом в Луго (виа Луманьи, 580), но они не смогли поселиться в нем, так как там уже жили его родственники. Впоследствии дом стал собственностью композитора. Он несколько раз посылал деньги на его ремонт и реконструкцию и всегда отказывался продать, хотя никогда не имел намерения снова поселиться в Луго. 31 декабря 1858 года власти Луго поместили на доме надпись на латыни друга Россини Луиджи Кризостомо Ферруччи, начинающуюся словами: «*Haec domus est Joachim Rossini*»⁵. Эта фраза породила немало ошибочных суждений по поводу детства Россини и послужила почвой для распространения мнения группы людей, желающих объявить его уроженцем Луго³.

Семья Россини оставалась в Луго в 1803-м и 1804 годах. Похоже, в последний раз чрезмерно возбудимый Джоаккино проявил равнодушие к школьным предметам и был отослан к кузнечным мехам. Но постепенно им овладел интерес к музыке, особенно после того, как отец научил его играть на валторне. Он сумел также обзавестись интересными знакомствами, особенно со священником по имени Джованни Сассоли, который впоследствии стал его «*mandatorio generale*», или главным агентом, и с новым музыкальным наставником Джузеппе Малерби, каноником, принадлежавшим к одному из самых богатых и знатных семейств города. Малерби давал мальчику уроки пения (Россини со временем стал превосходным певцом-любителем, обладателем баритонального тенора). Брат Малерби, Луиджи, тоже склонный к музыке и тоже каноник (его композиции поразили Радичотти своей оригинальностью и чувством юмора), невольно усилил врожденную склонность мальчика к веселой беседе и язвительным или шутивным комментариям.

С тех пор двери палаццо Малерби на пьяцца Паделла (теперь Ларго-Галанотти) были всегда открыты для молодого Россини. Здесь он практикуется в игре на чембало и просматривает партитуры, в том числе Гайдна и Моцарта. Часы, проведенные в палаццо Малерби, подкрепили влияние, оказанное на мальчика живой, как ртуть, натурой отца, и, возможно, дали толчок к проявившемуся позднее его социальному и политическому консерватизму, а также к повышенному интересу к хорошей пище, продолжавшемуся всю его жизнь. Возможно, именно каноникам Малерби мы косвенным образом обязаны существованию *tournedos Rossini*⁶ ⁴.

Беззаботным дням в Луго пришел конец в 1804 году, когда хроническое заболевание горла вынудило Анну Россини сократить количество выступлений, а возможно, и совершенно их прекратить. Заработки Джузеппе были небольшими, молодому Джоаккино вскоре пришлось поддерживать семью. Эта необходимость за несколько лет превратилась в обязанность помогать не только родителям, но и принимать участие в содержании тетюшек, дядей и кузенов, что со временем потребовало от Россини создания многочисленных опер в большой спешке. А в 1804 году это привело к тому, что им пришлось вернуться в Болонью, где у отца и сына появилась возможность найти более высокооплачиваемую работу. Но прежде чем семья Россини покинула Луго, состоялся оперный дебют юного Джоаккино. Отец, мать и сын отправились в Равенну на оперный сезон. Джоаккино со своим высоким дискантом каким-то образом заменил заболевшего комического баса Петронио Маркези в опере Валентино Фиорованти «Близнецы», таким образом осуществив свое первое, но не последнее выступление в качестве актера на вторых ролях.

К 1805 году семья Россини обосновалась в квартире второго этажа по адресу виа Маджоре, 240 в Болонье. В этом процветающем центре итальянской музыкальной жизни Джоаккино

⁵ «Это дом Иоахима Руссини» (лат.).

⁶ Говяжье филе Россини (фр.).

брал уроки в местном музыкальном лицее у падре Анджело Тезеи, ученика падре Джамбаттиста Мартини. Это были уроки пения, сольфеджио, так называемого «цифрованного» баса⁷ и аккомпанемента на чембало, что считалось уроками «практической гармонии». Он учился также играть на скрипке и альтовой виоле. Вскоре его стали приглашать петь партии сопрано в болонские церкви и обычно платили по три паоли⁸ за участие в службе – деньги, которые были так необходимы его родителям. Кроме того, он аккомпанировал оперным речитативам в театрах Феррары, Форли, Луго, Равенны и Синигальи. За одно такое выступление на чембало ему платили в два раза больше, чем за пение в церкви, – около семидесяти восьми центов.

Россини рассказал Фердинанду Гиллеру забавный случай, имевший место во время одного из его выступлений в Синигалье. Первым сопрано в местной оперной группе была очень молодая Аделаида Карпано, которая позже, в 1814 году, исполнит роль Заиды (роль второго плана) в опере Россини «Турок в Италии». «Там я встретил певицу, которая имела неплохой голос, но была совершенно немзыкальна. Однажды она сделала в своей арии невероятно сумбурную в гармоническом отношении каденцию. Я попытался объяснить ей, что она должна следовать гармонии, которую выдерживает оркестр в целом. Она в какой-то мере поняла обоснованность моей точки зрения. Но на следующем представлении она снова поддалась вдохновению и исполнила такую каденцию, что я не мог удержаться от смеха. Зрители партера тоже разразились громким смехом, а дама пришла в ярость. Она пожаловалась своему покровителю, очень богатому уважаемому венецианцу, имевшему обширные поместья в Синигалье, на которого город возложил ответственность за театр⁵. Она пожаловалась на мое грубое поведение, утверждая, будто бы я подстрекал публику смеяться. Меня призвали к суровому джентльмену, обрушившемуся на меня. «Если вы имеете наглость высмеивать первоклассную актрису, – бушевал он, – я брошу вас в тюрьму». Он вполне мог это сделать, но я не испугался, и дело приняло иной оборот. Я объяснил ему мои претензии, связанные с гармонией, убедил его в своей правоте, и вместо того, чтобы бросить меня в тюрьму, он проникся ко мне большой симпатией. Наконец, он сказал, что, когда я достигну такого уровня, что смогу сочинить оперу, мне следует прийти к нему и он мне ее закажет». Позже «суровый джентльмен» сдержал свое обещание.

Нам следует бросить еще один взгляд на мальчика, каким он был в 1805 году. Россини и в тринадцать лет все еще имел приятное сопрано и исполнил роль Адольфо, юного сына Камиллы и герцога Альберто в опере Фердинандо Паэра «Камилла» в театре «Дель Корсо» в Болонье⁶. Эта опера пользовалась такой популярностью, что ее могли исполнять почти каждый вечер, поэтому заглавная партия была предоставлена двум выступающим по очереди сопрано. Театральных завсегдатаев позабавило, что в сцене, в которой маленький Адольфо бросается в объятия матери, называя ее ласковыми именами и осыпая поцелуями, подросток Россини реагировал гораздо более горячо на полненькую Анну Читтадини, чем на худощавую Кьяру Леон. Между прочим, первые слова, которые произносит Адольфо (акт 2, сцена 4), были: «Папа, куда ты ведешь меня?»

Похоже, к 1804 году относятся шесть сонат-квартетов, рукописную копию которых Альфредо Казелла нашел в библиотеке конгресса в Вашингтоне. На первой странице партии скрипки надпись, сделанная вдовой Россини: «Моему замечательному другу меся Мандзони⁷ в знак дружбы / О[лимпия], вдова Россини. 22 марта 1872 г.». Здесь есть и надпись самого Россини, явно написанная в конце жизни, где эти произведения определяются как «шесть отвратительных сонат, написанных мною за городом (неподалеку от Равенны), где жил мой друг и меценат [Агостино] Триосси, когда я был еще в нежном возрасте, еще до того, как стал брать

⁷ Басовый голос с цифрами (обозначающими созвучия), на основе которого исполнитель строит аккомпанемент.

⁸ Паоло – старинная серебряная монета Папской области.

уроки аккомпанемента. Они были написаны и скопированы за три дня и исполнены в следующем составе: Триосси – контрабас, его кузен Мори – первая скрипка, брат последнего – виолончель, он играл кое-как; партию второй скрипки исполнял я сам, по крайней мере не так неряшливо, ей-богу». Эти сонаты – не струнные классические квартеты, они состоят из основной мелодии, подчиненных, проистекающих из нее или тесно с нею связанных, дивертисмента и нового утверждения главной мелодии.

Россини обладал настолько многообещающим голосом, что прославленный тенор Маттео Баббини⁸ дал ему несколько дополнительных уроков пения. В протоколах заседания Филармонической академии от 24 июня 1806 года появляется следующая запись: «Прошение синьора Джоаккино Россини, жителя Болоньи, в котором он просит принять его в нашу академию с учетом его практики певческого искусства. Решение было принято с единодушным одобрением его достойных успехов в профессии, где он заслужил столь высокие похвалы». К этой записи была добавлена следующая: «Вышеупомянутый Россини в настоящее время не имеет права голоса на заседаниях академии, принимая во внимание его юный возраст – ему только пятнадцать лет». Таким образом, когда ему только четыре месяца назад исполнилось четырнадцать лет, Россини стал членом всемирно известной академии, в которую тридцать шесть лет назад по настоянию падре Мартини был принят приехавший четырнадцатилетний Моцарт. (В действительности у Россини, родившегося 29 февраля, день рождения был раз в четыре года – ситуация, над которой он часто подшучивал.)

В апреле 1806 года Россини поступил в Музыкальный лицей, возглавляемый учеником и последователем падре Мартини, падре Станислао Маттеи. Россини занимался в лицее четыре года, беря уроки пения и сольфеджио у Лоренцо Джибелли, игры на виолончели у Винченцо Каведаньи и фортепиано у Джанкаллисто Кавадзони Дзанотти. 20 мая 1806 года он впервые посетил курс контрапункта и основательно занялся им под руководством Маттеи в 1809-1810 годах. 8 августа 1806 года в студенческом концерте вокально-инструментальной музыки Россини, несмотря на свои четырнадцать лет названный академиком филармонии, в последний раз выступил перед публикой как сопрано, исполнив с ученицей Дориндой Каранти дуэт своего соученика Андреа Ненчини; впоследствии его голос стал меняться и превратился в баритональный тенор.

По крайней мере однажды, в последующие годы, Россини предложили искусственно сохранить его мальчишеский голос. В брошюре Эдмона Мишотта «Вечер с Россини в Бо-Сежур», Пасси, 1858 год, упоминается, что Россини сочинил одну роль для кастрата. Это партия Арзаке в опере «Аврелиан в Пальмире» (1813), написанная для Джамбаттисты Веллутти. Россини говорил: «Между прочим, поверите ли вы, что я находился на волосок от того, чтобы не оказаться в этой знаменитой корпорации, скорее декорпорации. В детстве я обладал очень красивым голосом, и мои родители пользовались этим, чтобы я мог заработать несколько паоли пением в церкви. Мой дядя, брат матери, парикмахер по профессии (Франческо Мария Гвидарини), убеждал моего отца о необходимости сохранить мой голос, который, скорее всего, будет утрачен в процессе ломки. А между тем он мог стать в будущем твердым источником дохода для всех нас, учитывая бедность нашей семьи и мою склонность к музыке. Большинство кастратов, особенно те, что посвятили себя театру, жили богато. Но моя отважная матушка ни за что бы не согласилась».

По этому поводу, согласно сообщению Мишотта, один из гостей спросил:

– А вы, маэстро, главная заинтересованная сторона?

– О да, – ответил Россини. – Все, что я могу сказать вам, так это то, что я очень гордился своим голосом. А что касается своих потомков, которых мог оставить...

Тогда вмешалась жена Россини (вторая):

– Тебе до этого мало дела! Теперь пришло время произнести одно из своих саркастических замечаний.

– Ну хорошо, достаточно полуправды, – ответил Россини. – «Мало дела» – это слишком слабо сказано. Мне совершенно не было дела.

Возможно, обращаясь ко времени обучения Россини в Болонье, а также и к его последним дням в Луго, Феликс Клеман написал: «Он делал упорные попытки аранжировать квартеты Гайдна, так что мы имеем все основания заметить, что Россини в значительно большей мере был учеником Гайдна, чем падре Маттеи»⁹. Некоторые итальянские современники Россини, обеспокоенные его «школой» и «плотностью» оркестровки, называли его стиль чрезмерно тевтонским. О нем часто говорили как о «маленьком немце». Подобное противодействие попытке отказаться от полного господства мелодии позже навлечет на Верди столь же несправедливые упреки и обвинения в подражательстве Вагнеру.

11 апреля 1807 года двадцатидвухлетняя испанская певица, сопрано, по имени Изабелла Анхела Кольбран, пела в академии Полимниака в Болонье¹⁰. 19 апреля она приняла участие в концерте в зале Филармонической академии. Через три дня она уехала в Милан, где 26 декабря 1808 года состоялся ее дебют в театре «Ла Скала» на премьере «Кориолана» Джузеппе Николини. Посещение Изабеллой Кольбран Болоньи впервые предоставило Россини возможность увидеть, услышать, а возможно, и познакомиться с изумительно красивой и талантливой молодой женщиной, которой несколько лет спустя суждено было стать в Неаполе одной из лучших исполнительниц его трагических опер и на которой он в 1822 году женился (надо полагать, что некоторое время она была его любовницей).

В апреле 1807 года болонская газета «Иль Редатторе дель Рено» писала: «7 апреля к нам прибыла донна Изабелла Кольбран, очень знаменитая молодая испанка¹¹, в настоящее время находящаяся на службе его католического величества. Она обладает столь великолепным искусством пения, что сумела покорить дворы монархов Европы... Голос ее способен по-настоящему очаровать своей плавностью, силой и изумительной протяженностью тонов: от басового «соль» до высокого «ми», что составляет почти три октавы, он поражает своим сочетанием мягкости и мощи... Метод и стиль ее пения совершенны...» Стендаль так писал о Кольбран: «Она была красавицей, и тип ее красоты производил очень сильное впечатление: крупные черты лица прекрасно выглядели со сцены, величественная фигура, сверкающие, как у черкешенки, глаза, густые, красивые, черные как смоль волосы и, наконец, необыкновенный трагический дар. Одно ее появление на сцене с диадемой на голове невольно вызывало преклонение даже у тех людей, которые только что встречались с ней в фойе».

Но в тот момент большее значение для будущего Россини имела дружба с тенором Доменико Момбелли (1751-1835), его второй женой Винченцей¹² и двумя из их десяти детей: Эстер, меццо-сопрано, которая прекрасно могла спускаться в регистр контральто и подниматься до сопрано, и Марианна (или Анна, или Анетта), контральто, специализировавшаяся на ролях трагести. Припоминая 1805 год, Россини рассказывал Фердинанду Гиллеру: «Момбелли был превосходным тенором; у него было две дочери, одна сопрано, другая – контральто; им был необходим только бас. Как полный вокальный квартет, без какой-либо помощи извне, они давали оперные представления в Болонье, Милане и других городах. Именно так они и появились в Болонье: они давали небольшую, но очень приятную оперу Портогалло¹³. Я довольно необычно познакомился с Момбелли, а так как вы интересуетесь моими забавными историями, я вам ее расскажу.

Хотя я был еще мальчиком (мне было тогда тринадцать лет), но я уже был большим поклонником прекрасного пола. Одна из моих приятельниц и покровительниц – как мне назвать ее? – очень захотела получить арию из вышеупомянутой оперы, исполненной Момбелли. Я отправился к переписчику и попросил его сделать для меня копию, но он отказал мне. Тогда я обратился с просьбой к самому Момбелли, но он также отказал. «Вам это не поможет, – заявил я ему. – Сегодня вечером я прослушаю оперу еще раз и запишу из нее все,

что мне понравится». «Посмотрим», – сказал Момбелли. Но я не поленился, прослушал оперу еще раз очень внимательно и записал клавираусцуг⁹ и отнес его Момбелли. Он не хотел этому верить, пришел в ярость, кричал о предательстве переписчика и еще что-то в этом роде. «Если вы считаете, что я не способен на это, я прослушаю оперу еще несколько раз и запишу полную партитуру прямо у вас на глазах», – заявил я. Моя большая, но в данном случае обоснованная самоуверенность победила его недоверие, и мы стали добрыми друзьями».

Воспоминания Россини, особенно содержание его разговоров, происходивших много лет назад, не всегда точны в деталях. Но, принимая во внимание его прежние занятия, опыт и необычайно хорошую музыкальную память, в этот анекдот вполне можно поверить. У него под рукой, несомненно, было напечатанное либретто оперы Портогалло, когда он записывал клавираусцуг. Воспроизвести на его основе оркестровую партитуру после еще одного дополнительного прослушивания не было таким уж невероятным делом. Как сам Россини заметил Гиллеру: «Это же не такая партитура, как «Женитьба Фигаро». Россини стал близким другом Момбелли и его семьи: еще до поступления в лицей (незадолго до своего четырнадцатилетия) он написал для них большинство музыкальных номеров, которые, к его немалому изумлению, позже превратились в небольшую оперу-серию¹⁰.

Винченца Момбелли, вынашивавшая беспочвенные литературные надежды, написала либретто под названием «Деметрио и Полибио», довольно странную мешанину, рассказывающую о страстях, переодеваниях и примирении среди неправдоподобных царственных парфян и сирийцев¹⁴. Либретто передавали Россини по частям. Он быстро написал несколько фрагментов, но неизвестно, завершил ли эту работу в целом. Опера не ставилась до 1812 года и, следовательно, не может рассматриваться как его первая оперная постановка: ей предшествовали пять других опер.

Первоначальным результатом приобщения Россини к строгому режиму падре Маттеи стал его творческий паралич. Впоследствии он скажет Гиллеру, что Маттеи не слишком годился на роль учителя – он мог исправить упражнение ученика, но объяснение, почему он исправил именно таким образом, приходилось из него вытягивать. Фетис, цитируя Россини, пишет, что, когда он обращался к учителю за объяснениями, Маттеи обычно отвечал: «Принято писать именно таким образом». Алексис-Якоб Азеведо отмечал: «После шести месяцев обучения в классе контрапункта Россини, который до поступления туда сочинил прелестный квартет [«Даруй мне отныне, Сивено», в опере «Деметрио и Полибио»], теперь не мог без дрожи написать ни единой ноты». Эдмону Мишотту¹⁵ Россини скажет: «Я слишком ясно ощутил, что моя излишне обильная природа не создана для того, чтобы подчиняться постоянному упорному труду, и по этой причине впоследствии любезный падре Маттеи подверг меня анафеме, назвав «бесчестьем своей школы». От 1807 года не сохранилось ни одной композиции Россини, которая представляла бы какой-то интерес.

К 1808 году, однако, мальчик начал овладевать академическими законами и вновь вернул природную легкость в написании музыки. Хотя его занятия в лицее дополнялись уроками литературы у местного писателя Якопо Ландони из Равенны и изучением «Божественной комедии», «Неистового Роланда» и «Освобожденного Иерусалима» под руководством Джамбаттисты Джусты¹⁶, тем не менее в 1808 году он нашел время сочинить «Graduale concertato» для трех мужских голосов: «Gradual»¹¹, «Kyrie»¹² и «Qui tollis»¹³, вошедшие в состав мессы, испол-

⁹ Клавираусцуг – переложение музыкально-сценического произведения (главным образом оперы или оратории) для пения с фортепьяно или для одного фортепьяно.

¹⁰ Опера-серия – серьезная опера (*ит.*).

¹¹ Раздел реквиема, в котором песнопение соло подхватывается хором.

¹² «Господи помилуй» – начальные слова одной из частей мессы, реквиема.

¹³ «Взявший на себя» – раздел католической мессы.

ненной учениками лицея в церкви Мадонны Св. Луки суль Монте, симфонию для оркестра (известную как «Болонья») и кантату «Плач Гармонии на смерть Орфея». Кантата, написанная на слова аббата Джироламо Руджьи, была предназначена для тенора и хора и была исполнена учащимися лицея 11 августа 1808 года в день церемонии вручения премий, на которой Россини получил медаль за контрапункт. На рукописи сохранились исправления, сделанные падре Маттеи.

Позже, в 1808 году, в ответ на просьбу контрабасиста из Равенны Агостино Триосси, для которого он создал шесть сонат для квартета, Россини сочинил целую мессу, включившую в себя части студенческой мессы, написанной ранее, в том же году. Эта месса оркестрована для мужских голосов и хора под аккомпанемент оркестра и органа. Она была исполнена в Равенне во время ежегодной ярмарки. Так как в распоряжении композитора имелось много музыкантов и все они охотно согласились участвовать, оркестр получился очень большой. Он включал в себя одиннадцать флейт, семь кларнетов, или труб высокого строя, и девять контрабасов. Когда много лет спустя у Россини спросили, сохранилась ли у него партитура мессы 1808 года, он ответил, что оставил ее вместе с другим имуществом в доме Триосси в Равенне, но так как Триосси отправился в ссылку на Корфу, возможно, в бумагу, на которой она была записана, завернули салями.

Пять так называемых струнных квартетов Россини, по мнению исследователей относящихся к 1808-1809 годам, были изданы Шотом в Париже в 1823-1824 годах, а позже Груа-Рикорди в Лондоне. Последнее издание посвящено лорду Бергхершу¹⁷, принимавшему Россини в 1830 году во Флоренции во время его пребывания послом в Тоскане. В 1954 году Альфредо Бонаккорси, издавая «Тетради Россини» в Пезаро, пришел к выводу, что «квартеты» представляют собой транскрипцию пяти сонат-квартетов. Он склоняется к версии, что транскрипцию осуществлял кто-то другой, а не Россини, «так как Россини, принимавший в расчет особенности и природу контрабаса и писавший для него, не смог бы отказаться от хрипловатого звука этого инструмента, почти баса-буффо». Далее Бонаккорси отмечает, что третья из сонат, включающая ряд комических вариаций для контрабаса и придающая его звучанию особую рельефность, была единственной, которая не подверглась транскрипции.

* * *

Ранние вокальные произведения он писал или для друзей семьи (включая Луиджи Дзамбони, для которого он впоследствии создаст роль Фигаро в «Севильском цирюльнике»), или арии для других певцов (которые они вставляли в оперы), так как в те времена было довольно обычным явлением удовлетворять запросы ведущих звезд иметь виртуозные номера.

Симфония для оркестра «Болонья» была впервые исполнена в академии Полимниака 23 декабря 1808 года. Автор статьи «Иль Редатторе дель Рено» пишет: «Концерт начался с симфонии, выразительно написанной синьором Россини, членом Филармонической академии, молодым человеком, на которого возлагают большие надежды. Ее сочли удивительно гармоничной. Этот стиль абсолютно нов, и композитор вызвал единодушные аплодисменты».

Когда состоялось представление кантаты «Плач Гармонии на смерть Орфея», комитет отметил, что она являет собой серьезное основание для продолжения музыкальной карьеры. В действительности она слишком вялая и неинтересная. Помпезный текст Руджьи явно не воспламенил воображение Россини, к тому же он изо всех сил старался сочинять в соответствии со строгими правилами академической школы. Кантата состояла из вступления в двух темпах, хоров, изобилующих бурными трехтональными секвенциями, и двух арий, которые даже тогда можно было уже отнести к музейному стилю. Надо заметить, Россини никогда не удавались произведения, приуроченные к определенному событию.

Все еще довольно регулярно посещая занятия в лицее в течение 1809 года, Россини также сопровождал речитативам на чембало в театре «Комунале» и в театрах близлежащих городов. Его энергия была безгранична; к ежегодному дню вручения премий в лицее он написал «Симфонию для облигатных¹⁴ инструментов», которая была исполнена 25 августа. По этому случаю также повторили симфонию «Болонья». Новое произведение имело более продолжительную сценическую судьбу: Россини впоследствии использует его как увертюру для опер «Брачный вексель» (1810) и «Аделаида Бургундская» (1817). К 1809 году также относятся «Вариации для облигатных инструментов фа-мажор в сопровождении оркестра». Вариации нельзя назвать ни виртуозными, ни разработанными, но они украшают тему и адаптируют ее для каждого инструмента.

Аkkomпанируя речитативам на чембало в театре «Комунале» в 1809 году, Россини, возможно, слышал Изабеллу Кольбран в операх «Артемизия» Чимарозы и «Троянцы в Дакии» Николини. Первый состав исполнителей включал также выдающегося тенора Николо Таккинарди и последнего из великих кастратов Джованни Баттисту Веллутти. Эти спектакли стали для него первой возможностью услышать в опере великую певицу сопрано, для которой он напишет так много ролей, и тщеславного кастрата, для которого в 1813 году он создаст единственную роль, когда-либо сочиненную им для искусственного голоса (Арзаче в опере «Аврелиан в Пальмире»).

1 апреля и 28 мая 1810 года Россини играл на фортепьяно во время программ, которые давала академия Конкорди. В этом году, время от времени посещая класс контрапункта Маттеи и зарабатывая небольшие суммы публичными выступлениями, он сочинил каватину для тенора и оркестра (текст начинался словами: «Сладостные золотые времена, которых вы жаждете») и несколько «Вариаций до-мажор для кларнета-облигато в сопровождении оркестра». Лирические мелодии этих произведений представляют собой смутный намек на поздние rossinievские оперные каватины.

Первые биографы Россини утверждают, будто он внезапно оставил занятия контрапунктом после ссоры с падре Маттеи. Сам Россини так рассказывает Фердинанду Гиллеру о своем прекращении занятий, что близко к фактам, изложенным в записях лица: «Изучив контрапункт и фугу, я спросил Маттеи, чем он собирается заняться со мной в дальнейшем. Он ответил: «Григорианским хоралом и канонам». – «Сколько на это потребуется времени?» – «Около двух лет». Но я уже не мог себе этого позволить. Я объяснил все доброму падре, который понял меня и сохранил ко мне благосклонное отношение. Сам же я сожалел, что не занимался у него дольше».

Сначала Россини посещал все занятия в классе контрапункта у Маттеи, но со временем стал все чаще пропускать их и к 1810 году фактически прекратил занятия. Споры, которые ведут его биографы и критики о том, принесли ли ему пользу академическое обучение и практика или, наоборот, разрушили его непосредственность, лишены основания. Ему не суждено было стать «ученым» композитором, или даже «правильным», но ничто не указывает на то, что он не мог бы следовать правилам, если бы того захотел. Его поздние произведения свидетельствуют о свободном владении им музыкальной теорией и умении достигать своей цели. Невозможно представить себе Россини, использующего в своих сочинениях огромную эрудицию, такую, как у позднейших композиторов Макса Речера¹⁵ или Ферруччо Бузони¹⁶. Но рассматривать его только как наивного, одаренного от природы композитора – значит неправильно понимать истинную сущность его как человека и музыканта.

¹⁴ Облигатные – инструменты, партии которых не могут быть опущены и должны исполняться обязательно.

¹⁵ Макс Речер (1873-1916) – немецкий композитор, органист, пианист, дирижер, музыкальный теоретик, педагог.

¹⁶ Ферруччо Бузони (1866-1924) – итальянский пианист, композитор, дирижер, педагог, музыковед.

Двое музыкантов, друзей Джузеппе и Анны Россини, посетившие Болонью в августе 1810 года, определили судьбу и направление творческой деятельности Джоаккино на ближайшие девятнадцать лет. Это были Джованни Моранди (1777-1856) и его жена Роза Моролли (1782-1824), когда-то выступавшие вместе с семьей Россини в провинциальных оперных театрах. Моранди был талантливым хормейстером и композитором духовной музыки и опер, в основном коротких фарсов. Роза Моранди обладала хорошим голосом диапазона сопрано-меццо-сопрано. В 1804 году, когда она вышла замуж за Моранди, состоялся ее оперный дебют; со временем она исполнила роли в «Брачном векселе» и «Эдуардо и Кристине» и спела в других операх, включая «Отелло» и «Танкреда».

В августе 1810 года Моранди заехали в Болонью по пути в Венецию, куда направлялись, чтобы вступить в труппу певцов, которую собирал маркиз Кавалли для выступлений в театре «Джустиниан а Сан-Моизе». Анна Россини поведала им о страстном желании сына написать еще одну оперу («Деметрио и Полибио», начатая им четыре года назад для Момбелли, по-прежнему являлась их собственностью и еще не была поставлена). Моранди пообещали попытаться чем-нибудь помочь Джоаккино в Венеции. Тому было только восемнадцать лет, и, хотя он приобрел некоторую известность как композитор, она в основном носила местный характер. Но Джованни и Розой Моранди двигало нечто большее, чем просто дружеские чувства по отношению к родителям Джоаккино – оба они обладали достаточно основательными знаниями, чтобы иметь возможность судить о музыкальном даровании и перспективах молодого композитора.

Театр «Сан-Моизе» специализировался тогда на одноактных операх-буффа, называвшихся фарсами. Сезон маркиза Кавалли должен был состоять из уже существующих опер и четырех новых, написанных специально для него. Сезон открылся, как и планировалось, 16 сентября 1810 года представлением, состоящим из двух спектаклей: оперы-буффа «Мнимый больной» (1802) неаполитанца Раффаэле Орджитано, которая не слишком понравилась публике, и оперы «Аделина» Пьетро Дженерали, сразу же пообещавшей стать фавориткой. Затем Кавалли представил оперу «Пленник» падуанца Луиджи Калегари; она была исполнена только 2 и 3 октября. Третий из новых маленьких фарсов сезона, написанный Джузеппе Фаринелли, имел громкое название и подзаголовок «Не надо торопить суждения, или Истинная благодарность», но не произвел большого впечатления на зрителей.

Пока шли эти четыре фарса, Кавалли внезапно понял, что попал в неприятное положение: немецкий композитор не собирался выполнять свое обязательство предоставить пятую оперу. Джованни Моранди напомнил Кавалли о юном Россини. Маркиз был импресарио в Синигалье во время неприятного инцидента, связанного с попыткой Аделаиды Карпано исполнить «рискованную гармонию», и сохранил добрые воспоминания о дерзком мальчишке. Моранди написал Джоаккино и спросил, не захочет ли тот приехать в Венецию и попытаться написать необходимый фарс. Ответом Россини стал немедленный приезд в Венецию. Там ему вручили либретто под названием «Брачный вексель», которое Гаэтано Росси¹⁸ переработал либо из пятиактной комедии Камилло Федеричи «Брак по векселю», либо из ранних либретто, написанных на его основе. Россини за несколько дней положил на музыку текст Росси, и, когда партитура была готова, Кавалли решил рискнуть и попытаться исполнить ее.

На первой репетиции «Брачного векселя» некоторые из исполнителей жаловались на тяжеловесную оркестровку и неудобные вокальные реплики. Чувствуя себя слишком молодым и остро нуждаясь для себя и своей семьи в обещанных 200 лирах (примерно 100 долларов в сегодняшнем эквиваленте), Россини, несомненно, понимал, насколько его ближайшее будущее зависит от постановки этого фарса, и, придя домой, расплакался. Моранди утешил его, убедив внести в партитуру необходимые изменения. Раздражение быстро прошло. «Брачный вексель» Россини, поставленный в пару с фарсом «Не надо торопить суждения», был испол-

нен в «Сан-Моизе» 3 ноября 1810 года. Так осуществил свой дебют один из создателей самых ярких, самых оригинальных и самых восхитительных комических опер.

Самобытные музыкальные фарсы Россини отличаются мелодической веселостью и ритмической живостью, освобожденной от иллюзий сентиментальности, с которой он воплощает нелепые и смешные мизансцены. Столь энергичного, стремительного ритма и мелодического натиска, какой присущ «Брачному векселю», никто никогда не слышал прежде. В нем, как и в более поздних операх, композитор пользуется любой возможностью для создания быстрых, чисто музыкальных иллюстраций к запутанным ситуациям. По сравнению с произведениями своих предшественников, таких, как «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все» Моцарта, «Тайный брак» Чимарозы или «Служанка-госпожа» Перголези, Россини в меньшей степени интересуют человеческие качества его персонажей – их переживания и чувства. Все его внимание направлено на их поступки, способные вызывать смех. В результате уже в 1810 году рассудительные почитатели старого, более мягкого и гуманного стиля оперы-буфф сочли его слишком шумным и примитивным и увидели в нем опасную угрозу нежно любимому старому, более галантному искусству.

Подкрепленный превосходным исполнением Розы Моранди в роли Фанни и Луиджи Рафанелли в роли сэра Тобиаса Милля, «Брачный вексель» сразу же стал пользоваться большим успехом; в период между 3 ноября и 1 декабря его исполнили в «Сан-Моизе» девятнадцать или более раз. Теперь, миновав свой полуторавековой юбилей, он не перестает восхищать. Россини получил от Кавалли обещанные две сотни лир. Позже он сказал Гиллеру, что эта сумма не казалась ему маленькой в то время. На самом деле он испытал подлинное удовлетворение, получив эти «сорок скуди, сумму, которую никогда не видел собранной вот таким образом вместе, одна монета к другой». Теперь он мог вернуться в Болонью в надежде, что какой-нибудь другой импресарио тоже предоставит сцену его следующей опере, ведь публика тех лет, когда Россини создавал свои оперы, была жадной до новинок, как заметил Андреа делла Кортес: «То поколение знало только оперы своего времени. Самыми старыми были оперы Моцарта 1786-1787 годов, то есть написанные тридцать – сорок лет назад». Время ограниченного «стандартного оперного репертуара», легко скользившего по столетиям от «Орфея и Эвридики» Глюка до недавно созданных, примерно тридцати- и сорокалетней давности, лежало в будущем.

Глава 2

1810 – 1813

В 1808 году в академии Конкорди в Болонье Россини была исполнена оратория «Сотворение мира» Гайдна, и публика неожиданно с удовольствием приняла это «трудное» немецкое произведение, так не похожее на стандартное итальянское музыкальное «меню». Вслед за тем в академии прозвучали также «Времена года» Гайдна. В 1811 году Россини становится аккомпаниатором и концертмейстером-репетитором академии и снова исполняет «Времена года». В своей публикации об этом событии «Иль Редатторе дель Рено» сообщает: «Синьор Джоаккино Россини, аккомпаниатор на чембало, не говоря уже о синьоре Джузеппе Боскетти, первой скрипке и дирижере оркестра, заслуживают особой похвалы за свою неутомимость и точность, с которой вели хоры и солистов, и за трудную работу, в результате которой так согласованно зазвучали все инструменты». Также в 1811 году Россини написал для Эстер Момбелли кантату «Смерть Дидоны», не исполнявшуюся до 1818 года.

В конце лета или начале осени 1811 года импресарио, планировавший оперный сезон в театре «Дель Корсо», принял Россини на работу в качестве аккомпаниатора и композитора. Его первой обязанностью в «Корсо» стал аккомпанемент на чембало во время репетиций и представлений опер «Любовь не покупается на золото» Портогаллю и «Сер Маркантонио» Стефано Павези¹. Он должен был получить за новую оперу 50 пиастров (примерно 125 долларов в сегодняшнем эквиваленте). Возможно, не без огорчения он принял рахитичное двухактное либретто Газтано Гаспарри (иногда его фамилию пишут Гасбарри) «Странный случай», повествующее о том, как один из соперников, претендующих на руку девушки, убеждает другого, будто бы она переодетый кастрат. Россини положил на музыку этот неправдоподобный текст с изумляющей быстротой, и премьера «Странного случая» состоялась в «Корсо» 26 октября 1811 года² при участии всех лучших певцов маленькой труппы.

Недатированное издание «Странного случая» для голоса и фортепиано, опубликованное Рикорди (автор датирует его после 1811 года), начинается с увертюры, которая имеет отличительные стилистические признаки увертюр к операм «Аврелиан в Пальмире» (1815), «Елизавета, королева Английская» (1815) и «Севильский цирюльник» (1816). Альфредо Бонаккорси пишет, что увертюра к «Аврелиану» была, возможно, написана позже, чем «Странный случай», и, исходя из этого, предполагает, будто оригинальная увертюра к «Странному случаю», если таковая когда-либо существовала, была передана какой-то другой, более поздней опере. Однако фактически увертюра к «Аврелиану» больше подходит как вступление к комической опере, чем к трагической. (Даже если отставить в сторону проблемы увертюры, «Странный случай» вносит свой вклад в самозаимствования Россини: превосходный квинтет в этой опере был частично заимствован из начальной и заключительной частей квартета в «Деметрио и Полибио», в свою очередь и трио в первом акте «Странного случая», и частично заимствованный квинтет воскрешают в памяти «Пробный камень».)

В статье о «Странном случае» Адельмо Дамерини говорил, что эта «искрящаяся и хорошо развитая симфоническая музыка несет в себе предварительные отголоски «Золушки». Однако он писал об опере исходя из партитуры, находящейся в библиотеке флорентийской консерватории, но это не автограф Россини. Увертюра в ней еще не представляет собой «предварительные отголоски» увертюры «Золушки», как об этом говорится. И если это действительно подлинная копия потерянной россиниевской увертюры к «Странному случаю», тогда в увертюре к опере «Газето» (1816), ставшей увертюрой к «Золушке», отражается игривая мелодия средней части ее аллегро.

Несколько ранних авторов утверждают, будто «Странный случай» был безжалостно освящен во время премьеры. Джелттруда Ригетти-Джорджи, большая почитательница Россини и первая Розина в «Севильском цирюльнике», мельком упомянула, что спектакль был принят холодно. Что же в действительности произошло со «Странным случаем», становится понятным из статьи, помещенной в «Иль Редатторе дель Рено» 29 октября 1811 года:

«Музыку встретили аплодисментами, после каждого представления публика вызывала синьора Россини на сцену, в этот вечер квинтет и арию из второго акта синьоры Марколини вызывали на бис. Что же касается либретто, беру на себя смелость заметить, что оно порочно, и это подтверждается тем, что бдительная префектура запрещает дальнейшие представления. Только из уважения к композитору она позволила дать три представления после внесения ряда исправлений в некоторые выражения, которые во время пения производят нестерпимое впечатление, хотя и не казались таковыми во время чтения. Но так как споры по поводу либретто вращались именно вокруг предполагаемых искажений, что, безусловно, могло породить множество двусмысленных выражений, изменить некоторые фрагменты недостаточно; чтобы обрубить корни скандала, необходимо запретить либретто»³. К глубокому разочарованию Россини, «Странный случай» после трех представлений был снят полицией со сцены «Корсо».

Россини пришлось вернуться к своему чембало для репетиций в операх «Триумф Квинта Фабия» Доменико Пуччини⁴ и «Женевьева Шотландская» Джованни Симоне Майра. На генеральной репетиции оперы Пуччини некоторые хористы так разгневали девятнадцатилетнего маэстро чембало, что он замахнулся на них дирижерской палочкой. Хористы прореагировали на это столь агрессивно, что, если бы не вмешался импресарио, они вытолкали бы Россини. Импресарио успокоил певцов, отведя Россини в полицию, где его освободили, так как предстоящие представления в «Корсо» не могли состояться без его участия. Но его как следует отругали за предосудительное поведение; импресарио поручили наблюдать за молодым человеком с вулканическим темпераментом и сообщать о новых взрывах. Вскоре удрученный Россини пренебрег своими обязанностями во время репетиций оперы Майра, предоставив таким образом импресарио еще один повод пожаловаться на него. Здесь следует упомянуть о первопричинах подобных срывов, кроющихся в состоянии здоровья Россини. То, что он был не по годам развит с сексуальной точки зрения, подтверждается им самим. Он, почти безусловно, заразился го-нореей (заболевание, которое было трудно диагностировать и нелегко лечить) еще в подростковом возрасте. О том, как были взаимосвязаны его физическое самочувствие, психическое состояние и творческая активность, можно было только догадываться, но обоснованными гипотезами это не подтверждается. Начало венерической болезни Россини невозможно датировать. Можно только утверждать, что он рано стал вступать в сексуальные связи (определения «подруги-дамы, патронессы», на которых он шутливо ссылаясь, обсуждая событие, имели место, когда ему было тринадцать лет). Он, безусловно, долго страдал от гонореи, возможно, с 1807-го или 1808 года, и в поздние годы был подвержен мрачному настроению, очевидно связанному с его продолжительной болезнью. Россини всегда оставался энергичным веселым человеком, каким был в юности. Но нельзя опровергнуть мнение, что его длительная болезнь и состояние глубокой депрессии взаимосвязаны, и если даже заболевание не является первопричиной, то оно все равно внесло свой вклад в его «великое отречение» от оперной деятельности, последовавшее после создания «Вильгельма Телля» (1829). Но придавать слишком большое значение этим обстоятельствам значило бы слишком упростить сложную природу Россини.

В 1811 году, в возрасте девятнадцати лет, Россини не придавал слишком большого значения неудаче со «Странным случаем», скуке аккомпаниаторской работы и постоянному физическому дискомфорту. В то время, когда последовал запрет на его последнюю оперу или вскоре после того, он дал согласие написать еще один фарс для театра «Сан-Моизе». Покинув Болонью в декабре 1811 года, где прожил около года, он вскоре был в Венеции за работой над

либретто, написанным Джузеппе Марией Фоппой⁵ к опере «Счастливый обман». Создавая эту оперу, он впервые работал над сюжетом, ранее использованным Паизиелло⁶, чья версия «Севильского цирюльника» (1782) доставит ему немало неприятностей, когда он станет сочинять и представлять свою версию этой темы в 1816 году. Опера «Счастливый обман», премьера которой состоялась в «Сан-Моизе» 8 января 1812 года, сразу же завоевала публику и шла весь сезон, закрывшийся 11 февраля, – в тот день портреты и стихи в честь Терезы Джорджи-Беллок, исполнявшей роль Изабеллы, распространялись в театре, из лож выпускали голубей, канареек и диких фазанов⁷. Хотя мелодические и некоторые другие черты этой оперы были привнесены из Моцарта и Чимарозы, она тем не менее несет в себе многие черты творческой самобытности Россини как автора опер, хотя пока еще в неясной и неотшлифованной форме. За оперу Россини заплатили 250 франков (ломбардо-венецианских лир), то есть около 190 долларов.

Примерно через два месяца после вселяющей надежды премьеры в Венеции Россини, при своем беспорядочном образе жизни, сумел создать оперу-серию (первую, если не считать «Деметрио и Полибио») в двух актах. Это опера «Кир в Вавилоне, или Падение Вальтасара», намеренно неверно названная «духовной ораторией» или «драмой с хором», с тем чтобы ее можно было поставить во время поста. Либретто для нее, написанное феррарским любителем графом Франческо Авенти, было, что называется, хуже некуда. Премьера состоялась в театре «Муничипале» (иногда его называют «Комунале») в Ферраре в марте (почти безусловно – 14 марта) 1812 года⁸. Обсуждая «Кира» с Гиллером, Россини говорил: «Это был один из моих провалов. Когда я вернулся в Болонью после неудачного представления, меня пригласили на обед. Я отправился к кондитеру и заказал торт из марципанов в виде корабля, на вымпеле которого было начертано имя «Кир» – мачта сломана, паруса разорваны; корабль лежал на боку в океане крема. Среди всеобщего веселья счастливая компания поела мое потерпевшее крушение судно». За это «фиаско» Россини получил 40 пиастров (около 100 долларов). «Кир» никогда не получил международного признания, но его исполняли в Италии почти пятнадцать лет.

Самым обсуждаемым номером «Кира в Вавилоне» стала *aria del sorbetto*¹⁷. Гиллер так передает рассказ самого Россини о происхождении арии «Кто презирает несчастных»: «Исполнительница вторых партий в опере «Кир в Вавилоне» была у меня просто ужасной. Она не только выглядела некрасивой сверх всякой меры, но и ее голос был абсолютно лишен выразительности. Тщательно проверив все, на что она способна, я обнаружил, что у певицы неплохо звучит только одна нота – си-бемоль первой октавы. Тогда я написал арию, в которой ей надо было петь только эту ноту. Все остальное поручил оркестру. Ария понравилась и вызвала аплодисменты, моя однотонная певица была счастлива, что на ее долю выпал такой триумф».

За два дня до феррарской премьеры «Кира в Вавилоне» венецианский «Джорнале дипартиментале дель Адриатико» сообщил: «Для весеннего сезона, который начинается в театре «Сан-Моизе» на второй праздничный день Пасхи, маэстро Россини напишет новый фарс на слова поэта Фоппы». Преследуемый нуждой и необходимостью обеспечивать себя и вносить свой вклад в содержание своих родителей, Россини подписал контракт с Черой, импресарио «Сан-Моизе», который явно стремился обрести кассовый успех за счет столь же сильнодействующей приманки, как «Счастливый обман». К несчастью, либретто Фоппы под названием «Шелковая лестница», скорее всего, не могло обеспечить желаемого результата. Однако у Россини не было иного выбора, как только принять это предложение, и меньше чем через два месяца после феррарской премьеры «Кира в Вавилоне» в «Сан-Моизе» слышали «Шелковую

¹⁷ Дословно – ария для шербета, предназначенная для певцов вторых партий, чтобы дать возможность зрителям посплетничать и выпить прохладительные напитки.

лестницу». В этот день 9 мая 1812 года спектакль был показан наряду с одним актом из увлекательной оперы Павези «Сер Маркантонио» и балетом. За него Россини заплатили стандартную для «Сан-Моизе» плату за фарс в 250 франков (около 130 долларов).

«Шелковую лестницу», которую хвалили не больше, чем она того заслуживала (а достоинств, кроме блестящей увертюры, у нее было не слишком много), исполняли в «Сан-Моизе» около месяца с перерывами. Фоппа подвергся резкой критике за использование интриги, очень похожей на либретто «Тайного брака» Чимарозы, который, в свою очередь, был чрезвычайно близок «Тайному браку» Джорджа Колмана и Дэвида Гаррика. Россини слегка похвалили за ту ловкость, с которой он заставил избитый сюжет казаться почти свежим. Радичотти справедливо называет партитуру «Шелковой лестницы» «блеклой и банальной»; по мнению же Стендаля, она преднамеренно перегружена причудливыми и эксцентричными музыкальными эффектами. Эта точка зрения ошибочна, он явно перепутал «Шелковую лестницу» с оперой «Синьор Брускино», о чем свидетельствует его замечание по поводу увертюры, когда скрипачи оркестра должны были ударять смычками по жестяным отражателям, стоявшим позади их свечей. В увертюре к более позднему фарсу инструментовка Россини предусматривала вышеописанный эффект, но даже опера «Синьор Брускино» с музыкальной точки зрения не столь эксцентрична, какой по ошибке счел Стендаль «Шелковую лестницу».

Некоторое правдоподобие критике Стендаля придает публикация письма Россини, адресованного Черы в «Сан-Моизе». Оно гласит: «Предоставив мне либретто, озаглавленное «Шелковая лестница», для того, чтобы положить его на музыку, вы обращались со мной как с ребенком; приведя вас к провалу, я оплатил вам с лихвой. Теперь мы квиты». Радичотти трижды отрицал подлинность этого письма, так как нет никаких доказательств в пользу существования его автографа. Невозможно поверить, что Черы как импресарио не присутствовал ни на одной репетиции «Шелковой лестницы» или что однажды, придя туда и обнаружив преднамеренно плохо написанную партитуру, рискнул бы своим предприятием и позволил состояться представлению. Однако Фрэнсис Той признал письмо Черы подлинным, что позволило ему утверждать, не имея других доказательств и вопреки собственному заявлению Россини, сделанному Гиллеру (см. ниже), будто весной 1812 года Россини отправился в Рим, чтобы помочь своим друзьям, семье Момбелли, с постановкой «Деметрио и Полибио», и написал Черы оттуда.

Также маловероятно, чтобы Россини позволили уехать из Венеции в Рим, увозя оплату в кармане до того, как «Шелковая лестница» была исполнена в третий раз: присутствие композитора за чембало во время первых трех представлений новой оперы – обычное условие контракта. Если мы не можем представить Россини покинувшим Венецию до премьеры (состоявшейся 9 мая), мы также не можем согласиться, будто он говорит о провале оперы, когда его в действительности не было. Если подлинный автограф письма Черы не найдется, то следует разделить мнение Радичотти, которому вторит Фрэнк Уокер, что его никогда не существовало.

«Шелковую лестницу» исполняли в Синигалье в 1813 году и в «Сан-Моизе» снова в 1818-м; за пределами Италии ее слушали в Барселоне в 1823-м и в Лисабоне в 1825-м, затем она пребывала почти в полном забвении вплоть до нескольких возобновлений, предпринятых после Второй мировой войны. Но почти все, что следует после увертюры, вызывает разочарование. Эта увертюра – одно из самых жизнерадостных и искусно оркестрованных произведений, представляющих композитора в наилучшем виде. Подобно всем увертюрам Россини, кроме увертюр к операм «Осада Коринфа», «Вильгельм Телль» и, возможно, «Семирамида», эта увертюра искажена слишком значительным преобладанием струнных, особенно если иметь в виду исполнение в современном симфоническом оркестре; исполняющая группа, по мысли композитора, должна быть небольшой, а духовые, особенно деревянные, должны даваться так, как это было задумано композитором, если исполнители намерены вызвать к жизни подлинный аромат в высшей степени индивидуальной инструментовки Россини.

18 мая 1812 года, через девять дней после венецианской премьеры «Шелковой лестницы», опера Россини «Деметрио и Полибио» почти шестилетней давности была поставлена в римском театре «Балле» под эгидой импресарио по имени Рамбальди. В состав исполнителей входили Доменико Момбелли, его дочери Эстер и Марианна и бас Лодовико Оливьери. Момбелли сам подготовил и отрепетировал небольшую оперу-серию. Россини, почти безусловно, не присутствовал в Риме на первом представлении. Когда Фердинанд Гиллер спросил у него, много ли произведений он написал до того, как приступил к обучению у падре Маттеи, Россини ответил: «Целую оперу «Деметрио и Полибио». Когда перечисляют мои оперы, ее всегда упоминают позже. Это потому, что ее впервые исполнили публично после нескольких драматических попыток, спустя четыре-пять лет после ее написания. Первоначально я писал музыку для семейства Момбелли, даже не зная, что получится опера».

Гиллер спросил: «Момбелли заказал вам написать оперу?» Россини ответил так: «Он давал мне тексты то для дуэта, то для ариетты и платил по несколько пиастров за каждое произведение, и тем поощрял меня к дальнейшей деятельности. Так я и написал, сам того не зная, первую оперу. Пока я делал это, мой учитель пения Бабини дал мне много полезных советов. Как вы, наверное, знаете, он был решительно настроен против некоторых мелодических оборотов, которые были тогда в моде, и использовал все свое красноречие, чтобы заставить меня избегать их». Гиллер отметил, что, когда он был в Италии, квартет из «Деметрио и Полибио» все еще пользовался популярностью, и его приводили как свидетельство ранней зрелости Россини. «Вы внесли в оперу какие-нибудь изменения, когда ее позднее поставили на сцене?» – спросил Гиллер. «Меня даже там не было, – ответил Россини. – Момбелли поставили ее в Милане⁹, не уведомив меня об этом. Слушателей больше всего удивляло в квартете то, что он заканчивался не обычной заключительной каденцией, а своего рода восклицанием всех голосов. Дуэт оттуда тоже долгое время пели, главным образом из-за его простоты».

Написанный в моцартовском духе, квартет «Даруй мне отныне, Сивено» стал самым известным номером в «Деметрио и Полибио». Стендаль, утверждающий, будто слушал эту оперу на открытии нового театра в Комо в 1814 году, написал о квартете: «Ничего в мире нет выше этого музыкального произведения; если бы Россини написал только этот квартет, Моцарт и Чимароза признали бы его равным себе. Он отличается легкостью туше (в живописи это называется «сделать что-то из ничего»), подобного я никогда не видел даже у Моцарта». К опере «Деметрио и Полибио» в целом Стендаль отнесся без каких-либо преувеличенных восторгов. «Что еще более усиливает очарование столь возвышенных кантилен, так это изящество и сдержанность аккомпанемента, если можно так сказать. Эти песни были первыми цветами воображения Россини; все они обладают свежестью утра жизни». Так он описывал музыку, в основном написанную четырнадцатилетним мальчиком.

После представления «Шелковой лестницы» в мае-июне 1812 года в Венеции Россини вернулся в Болонью. Там он получил первый заказ написать оперу для ведущего итальянского театра «Ла Скала» в Милане, за которую ему должны были заплатить огромную, по его представлению, сумму в 600 лир (приблизительно 310 долларов). Мариетта Марколини и Филиппо Галли, уже певшие в операх Россини, оказали влияние, чтобы с ним заключили контракт. Предназначенное ему либретто называлось «Пробный камень» и принадлежало Луиджи Романелли, римлянину, работавшему либреттистом в «Ла Скала» с 1799 года. Со временем собрание его либретто будет насчитывать восемь томов. Хотя стихи не отличались совершенством, все же этот текст самый лучший из тех, с которыми Россини приходилось иметь дело. Стихи оказались удобными для сцены и представляли собой хорошую основу для музыки, которую он был готов создавать – бьющий ключом фарс. К тому же они давали ему возможность подражать некоторым «турецким» и «янычарским» звуковым эффектам XVIII века, которые так занимательно использовал Моцарт в «Похищении из сераля». Свободно заимствуя некоторые темы из опер «Деметрио и Полибио» и «Станный случай», он сочинил и скомпоновал блестящую

партитуру. Россини, возможно, присутствовал в «Ла Скала» 17 августа 1812 года, когда опера-буффа «Животные в людях» Джузеппе Моски завоевала полное одобрение публики. Такой успех чужой оперы незадолго до премьеры его собственной, наверное, обеспокоил композитора. Но когда 26 сентября 1812 года впервые исполнили «Пробный камень», он также сразу же имел большой успех. Двухактную шутивную мелодраму в этот первый сезон исполнили пятьдесят три раза – удивительный рекорд для города с населением менее чем 300 тысяч человек (несомненно, многие зрители приезжали в Милан из отдаленных городов). Такой успех в «Ла Скала» превратил двадцатилетнего Россини в знаменитого композитора, чье имя будет привлекать публику. С этого времени он стал ведущим молодым композитором Италии.

Достойный преклонения Чимароза умер в 1801 году; в 1812-м почти в равной степени почитаемому Паизиелло исполнился семьдесят один год, и ему оставалось еще четыре года, скудных с точки зрения продуктивности. Шестидесятидвухлетний Луиджи Керубини фактически стал иностранцем, так же как и тридцатисемилетний Гаспаре Спонтини. Основными действующими коллегами Россини в Италии были Джузеппе Фаринелли, Пьетро Дженоерали, Джованни Симоне Майр, Саверио МеркадANTE, Джузеппе и Луиджи Моска, Джованни Пачини, Фердинандо Паэр, Стефано Павези и Николо Антонио Цингарелли, но ни один из них не мог с ним сравниться. Первые важные достижения как Доницетти, так и Беллини относятся к более позднему времени, к периоду забвения Россини на итальянских сценах, наступившему после 1823 года.

Слухи о восторженном приеме в Милане «Пробного камня» принесли Россини заказы из Венеции на три новые оперы. Два из них от Черы, импресарио «Сан-Моизе», и один от знаменитого венецианского театра «Фениче». «Пробный камень» оказался для композитора воистину пробным и во многом определил его дальнейшую судьбу: он помог ему освободиться от военной службы, хотя Россини и достиг призывного возраста.

В ранних биографиях, когда речь заходит на эту тему, часто цитируются подложные документы. Порой это событие связывают с восторженным отношением к композитору Евгения Богарне, французского вице-короля в Милане, и цитируют его предполагаемое письмо, где он приказывает министру внутренних дел освободить Россини от военной службы. Внимание принца Евгения к композитору, как утверждают, привлекла некая Олимпия Пертикари, друг (или, возможно, нечто большее) Россини. Композитор действительно подружился шесть лет спустя с пезарской семьей Пертикари, но никакой Олимпии Пертикари не существовало, и Богарне никогда не писал подобного письма.

В 1855 году Россини сказал Гиллеру: «Мне предстояло пойти в солдаты, и нечего было думать об освобождении, поскольку я был домовладельцем (дом в Луго). И каким владельцем! Мой замок приносил мне ежегодно 40 ливров (около 20 долларов). Однако успех этой оперы расположил в мою пользу генерала, командовавшего в Милане. Он обратился к вице-королю Евгению, которого тогда не было в Италии (он находился в России с Наполеоном), и я был сохранен для мирных занятий». Азеведо пишет, что Россини так сказал ему: «Военная служба от этого только выиграла, так как я стал бы ужасным солдатом».

К середине августа 1812 года автор «Пробного камня», конечно, испытывал усталость, это была его пятая новая опера, исполнявшаяся в этом году. Но у него не было времени почитать на лаврах: ему приходилось заботиться о пропитании, крыше над головой и одежде не только для себя, но и для родителей. Он вернулся в Венецию, чтобы заняться первым из двух новых фарсов для «Сан-Моизе». Либретто, приобретенное Черой, называлось «Случай делает вором, или Перепутанные чемоданы». Это было произведение Луиджи Привидали (часто пишут Превидали), скверного венецианского писака, который доставит немало неприятностей Беллини и многим певцам. «Джорнале дипартиментале дель Адриатико» сообщает – а этот источник заслуживает доверия, – что Россини сочинил партитуру за одиннадцать дней, «слишком маленький период даже для неустанного гения». Оперу в первый раз исполнили в

«Сан-Моизе» 24 ноября 1812 года¹⁰. В этот вечер она была встречена равнодушием, да и во время четырех последующих исполнений слушатели получили ненамного больше удовольствия. «Случай делает вором» никогда не стал любимым спектаклем, но время от времени его ставили кое-где в Италии, а также в Барселоне в 1822 году, в Санкт-Петербурге в 1830-м и в Вене в 1834 году. Несколько раз его ставили и впоследствии.

В октябре 1812 года, когда Россини все еще был в Милане, или по возвращении в Венецию он, вполне вероятно, получил от Джованни Рикорди письмо, предвещающее важную перемену в его будущем. 8 октября Джованни Кольбран написал Рикорди, жалуясь на то, что они с Изабеллой не могут выехать из Неаполя, «так как дорога на Рим кишит бандитами, которые не только грабят, но и убивают всех, кто попадет к ним в руки». В конце отцовского письма – приписка, сделанная рукой Изабеллы: «Мой дорогой Рикорди, приветствую вас от всего сердца и надеюсь вскоре иметь удовольствие видеть вас. *Изабелла Кольбран*». Отец сообщает, что вложил письмо, которое, к сожалению, не сохранилось. В нем он, возможно, просил обретающего все большую популярность Россини, с которым мог познакомиться в Болонье в 1803-м и 1809 годах, предоставить Изабелле роль в одной из своих следующих опер. Она будет исполнять роли во многих будущих операх Россини и станет его женой, но мы не знаем, ответил ли он на письмо ее отца и насколько дружескими были его отношения с Кольбранами до того, как он снова встретил их в Неаполе в 1815 году.

Россини завершал свое обучение как композитор, когда его девятую оперу «Синьор Брускино, или Случайный сын» поставили в театре «Сан-Моизе» в конце января 1813 года. Джузеппе Фоппа заимствовал тему для своего фарса из французской комедии Ализана (Андре Рене-Полидора) де Шазе и Е.-Т. Мориса Урри. «Синьор Брускино» не пользовался успехом. Беспрецедентный взлет славы, достигнутый следующей оперой Россини, на время изгнал его из памяти импресарио, но когда его имя повсюду стало своего рода талисманом, это произведение возродилось, например, в Милане в 1844 году, в Мадриде и Берлине в 1858-м, в Брюсселе в 1859-м и в «Пиккола Скала» в Милане в 1957 году. Французская версия оперы с музыкой, адаптированной Оффенбахом, состоявшаяся 29 декабря 1859 года, вызвала большое воодушевление. Когда Россини, жившего тогда в Париже, попросили посетить репетицию этого «Дона Брускино», его ответ был таков: «Я позволил вам делать все, что заблагорассудится, но я, безусловно, не намерен быть вашим соучастником».

«Синьор Брускино» дал повод к возникновению одного из наиболее глубоко укоренившихся анекдотов о Россини, дающих представление о его облике, на один из них мы уже ссылались (см. стр. 43). В нем говорится, что, когда Чера, импресарио «Сан-Моизе», стал упрекать Россини за то, что тот принял заказ у соперничающего театра «Фениче» (или, по другой версии, Чера намеренно поручил ему отвратительное либретто), Россини в отместку наполнил партитуру возмутительными излишествами и шутками с целью эпатировать публику. Согласно Азеведо, Россини сочинил гневную музыку для нежных сцен и нежнейшие мелодии для моментов возмущения; мелодии для мрачных моментов передал комическим пассажам, а на музыку в стиле буффо положил самые серьезные стихи; заполнил руладами вокальные партии певцов с низкими голосами, дал очень высокие ноты басу и низкие – сопрано; сочинил «самую изящную, нежную, изысканную кантилену» с аккомпанементом пиццикато для низкого голоса Луиджи Рафанелли; включил весьма продолжительный похоронный марш в эту короткую одноактную оперу-буффа. Азеведо добавляет, что Россини продолжал спокойно играть на чембало, в то время как зрители, посвященные в шутку, оглушительно смеялись, а ничего не подозревавшие свистом выражали свое неодобрение.

Луиджи Роньони был точен, когда написал о «Синьоре Брускино»: «Следует отметить, что биографы Россини (до Радичотти) не взяли на себя труд прочесть либретто, которое, по видимому, не отличается от многих других, положенных на музыку Россини и спокойно принятых публикой того времени... в не меньшей степени это характерно для музыки, которую

можно отнести к наиболее реалистичным и наиболее одухотворенным творениям пезарца». Распространившаяся легенда, возможно, возникла из-за тех тактов увертюры «Брускино», где вторым скрипкам была дана команда ударять деревянной частью смычка по железному колпачку лампы, стоящей перед ними, производя таким образом звуки, напоминающие громкие удары часов или стук дирижерской палочки, призывающей оркестрантов к порядку. Причем даже эти «возмутительные» звуки, по утверждению Азеведо, производились четыре раза – каждый раз по несколько тактов.

«Весьма продолжительный, в высшей степени забавный похоронный марш» длится шестнадцать тактов в сцене, когда сын Брускино со склоненной головой, крадучись, подходит к отцу, напевая скороговоркой слоги, который ему приходится повторять из-за заикания. Кроме некоторой эксцентричности и отступления от правил, присущих россиниевским операм-буффа, ничто в либретто или музыке «Синьора Брускино» не подтверждало легенды. Истинной причиной необъяснимого недовольства первых зрителей, возможно, является то, что двери театра «Сан-Моизе» в вечер премьеры открылись на два часа позже назначенного времени, и еще одна дополнительная задержка произошла в театре до начала увертюры. В действительности эта опера, хотя и не достигла с музыкальной точки зрения уровня «Пробного камня», написанного всего за четыре месяца до нее, и тем более уровня «Итальянки в Алжире», последовавшей вслед за ней еще через четыре месяца, тем не менее музыка ее полна свежего очарования и живости, комизма и остроумия. С соответствующим составом исполнителей и дирижером, который не стремится к излишней возвышенности, затуманивая тем самым и лишая ценности тонко сбалансированные звуки оркестра, «Синьор Брускино» всегда производит должное впечатление.

Не считая небольших сумм, полученных Россини от Момбелли в 1806 году, когда он писал отдельные номера для «Деметрио и Полибио», его первые девять опер принесли ему немногим более 1650 долларов в сегодняшнем эквиваленте. Наряду с прочими обстоятельствами, такими, как его огромная энергия и легкость, с которой он сочинял, этот факт помогает объяснить, почему он спешил из города в город, сочиняя оперы с порывистой поспешностью. Ибо из этой скудной суммы, к которой добавлялись заработки в качестве репетитора или дирижера, а также за написание от случая к случаю вставных арий в оперы других композиторов, он должен был обеспечивать себя, оплачивать путевые расходы и в значительной мере вносить свой вклад в содержание родителей. Вскоре после постановки своей десятой оперы в феврале 1813 года его слава и состояние стали быстро расти.

Глава 3

1813 – 1815

Как и успех в «Ла Скала», почти столь же важен успех в «Фениче», ведущем театре Венеции, так любящей оперу. Здесь премьера оперы Россини впервые состоялась в 1813 году. Текст двухактной мелодрамы «Танкред» был предоставлен Россини театром «Фениче», написал его Гаэтано Росси, взявший за основу эпизоды из «Освобожденного Иерусалима» и пятиактной трагедии Вольтера «Танкред»; возможно, автор был знаком и с несколькими ранними либретто на тему истории Танкреда. Россини, осознавая важность театра «Фениче», запросил гонорар в 600 франков, приводя аргумент, что это опера-серпа. Азеведо пишет, что импресарио предлагал только 400, в конце концов пошли на компромисс и согласились на 500 франков (около 260 долларов).

Россини, который в ноябре 1812 года передал в находившийся по соседству «Сан-Моизе» «Случай делает вором», а в январе – «Синьора Брускино», имел мало времени на завершение «Танкреда», – этот факт может объяснить, почему он позаимствовал увертюру из «Пробного камня», продемонстрировав этим, что под давлением обстоятельств он не чувствовал настоятельной необходимости дифференцировать музыкальный стиль увертюры к фарсу и от такового к серьезной драме. Премьера «Танкреда» в «Фениче» состоялась 6 февраля 1813 года¹. Представление шло в намеченный день, но официальная местная газета «Джорнале» сообщила, что две ведущие исполнительницы были нездоровы, в результате и во время премьеры, и во время второй попытки исполнения оперу пришлось остановить в середине второго акта. Только 12 февраля певицы выздоровели, и «Танкреда» исполнили полностью. Его встретили с одобрением, но большим успехом он не пользовался. Его исполнили с некоторыми изменениями примерно пятнадцать раз.

Либретто Росси для «Танкреда» имело счастливый конец – Танкред и Аменаида оказываются в объятиях друг друга. Но для повторной постановки оперы, состоявшейся, по-видимому, 30 марта 1813 года, текст был изменен и приближен к версии Вольтера, по которой раненый Танкред умирает в присутствии Аменаиды и Арджирио. Опера в целом понравилась феррарской публике, но трагический финал расстроил некоторых зрителей, и они жаловались, что вид столь печальных сцен может повредить их пищеварению. Пришлось восстановить первоначальный финал. Временные изменения в либретто неизбежно повлекли за собой изменения в музыке: Россини добавил новую арию «К чему нарушать покой», которая, по-видимому, пропала наряду с новым финалом после того, как был восстановлен оригинальный конец.

Из Венеции и Феррары «Танкред» переместился на юг и на запад, встречая повсюду восторженный прием, разнося таким образом имя Россини по всей Италии. В августе 1817 года опера была поставлена на итальянском языке в Мюнхене, а затем переведена на многие языки. Таким образом «Танкред» прославил имя композитора на всю Европу, а также Северную, Центральную и Южную Америку, превратив Россини в фигуру поистине международного значения. Но сведения о том, будто феноменальный, долгое время продолжавшийся успех когда-то всемирно известной арии «После тревожных дней...» берет свое начало на первом представлении в Венеции, противоречат воспоминания современников. Только увертюра привлекла тогда особое внимание. Но к тому времени, когда опера вернулась в Венецию осенью 1815 года, эта жизнеутверждающая ария начала свою удивительную историю. Стендаль, вполне вероятно, сообщал достоверный факт, когда писал, будто каждый житель Венеции, начиная от гондольера и заканчивая самым богатым и знатным дворянином, повторял фразу из арии: «Меня ты увидишь снова, и вновь я увижу тебя»; и сообщения о такого рода пристрастиях поступали из других итальянских городов, а также из Дрездена и Вены².

Байрон в XIV песне «Дон Жуана» подтверждает сведения о славе Россини в Англии:

*«О, нежные, чувствительные трио!
О, песен итальянских благозвучие!
О, «Mamma mia!» или «Amor mio!»,
И «Tanti palpiti» при всяком случае,
«Lasciami», и дрожащее «Addio»¹⁸.
(Пер. Т. Гнедич.)*

При этом Байрон упоминает о жене мэра какого-то провинциального английского городка, которая, возражая против исполнения некоторых произведений на итальянском языке, воскликнула: «К черту ваших итальянцев! Что касается меня, я люблю простой балет!» Байрон продолжал: «Россини предстояло пройти немалый путь, чтобы в один прекрасный день подвести людей к такому же выводу. Кто бы мог предположить, что ему суждено стать преемником Моцарта? Я утверждаю это с некоторой долей сомнения, как вассал и преданный почитатель итальянской музыки вообще и многих произведений Россини в частности. Однако здесь уместно вспомнить слова знатока живописи из «Векфилдского священника»: «Картина была бы написана лучше, если бы художник больше страдал».

«Танкред» не совершил революции ни в музыкальном стиле, ни в итальянской опере, хотя такая точка зрения существует. Утверждалось, будто в «Танкреде» Россини полностью отказался от свободного, так называемого «сухого», речитатива, но он не делал этого, хотя подобных пассажей здесь значительно меньше по сравнению с ранними операми. Когда «Танкред» собирались ставить в Берлине в январе 1818 года, один из журналистов спросил у Джузеппе Карпани³ об отличительных особенностях этой оперы, и тот ответил: «Это кантилена, всегда кантилена, прекрасная кантилена, новая кантилена, волшебная кантилена и замечательная кантилена. Преуспей – со всеми своими правилами в области акустики, эстетики, психологии и физиологии – в изобретении только одной из таких кантилен в духе Россини, раскрой ее и поддержи и – «будь со мной, могущественный Аполлон». Природа, создавшая Перголези, Саккини, Чимарозу, теперь создала Россини».

После заключительного спектакля «Танкреда» во время окончания его первого сезона в «Фениче» (7 марта 1813 года) Россини поспешил в Феррару, чтобы руководить постановкой этой оперы там и написать новую музыку, о чем уже упоминалось выше. Но у него оставалось слишком мало времени на Феррару: он был связан контрактом на создание оперы-буффа для еще одного венецианского театра – «Сан-Бенедетто», постановка которой должна была состояться в мае. К середине апреля он вернулся в Венецию. В то время как в «Сан-Моизе» ему платили по 250 франков за фарс, оплата за двухактную комическую оперу в «Сан-Бенедетто» составила 700 франков (приблизительно 360 долларов). Предоставленное ему либретто называлось «Итальянка в Алжире», оно было написано Анджело Анелли и основывалось на легенде о Рокселане, прекрасной девушке, рабыне Сулеймана Великолепного. Текст Анелли был не нов. Луиджи Моска уже написал на его основе оперу, премьера которой с успехом прошла в Милане в «Ла Скала» 16 августа 1808 года.

Слухи упорно связывали имя Россини с примадонной театра «Сан-Бенедетто» Мариеттой Марколини. Стендаль, возможно основываясь на известных фактах, а может, выдумав, написал: «Говорят, будто бы М., очаровательная певица оперы-буффа, находившаяся тогда в расцвете молодости и таланта, не желая остаться в долгу перед Россини, пожертвовала ради него принцем Люсьеном Бонапартом». Стендаль и Азеведо (вероятно, цитируя Стендаля) опи-

¹⁸ «Mamma mia!» – «Мамочка моя!»; «Amor mio!» – «Любовь моя!»; «Tanti palpiti» – «Такой трепет»; «Lasciami» – «Оставь меня»; «Addio» – «Прощай» – начальные слова популярных романсов и арий.

сывают жизнь Россини в Венеции после «Итальянки в Алжире» как сплошные пиршества в кругу богатых и красивых женщин, как время, когда он мог по собственному желанию выбирать, какие из приглашений в палаццо могущественных и знаменитых венецианских семей он соблаговолит принять. Эти сведения, конечно, не подтверждены документально. Но к ним стоит отнестись с некоторой долей доверия, принимая во внимание безумную страсть венецианцев к опере, а также всем известное пристрастие Россини к красоте, богатству, хорошей еде и роскоши.

«Итальянка в Алжире» была встречена с бурным восторгом в «Сан-Бенедетто» 22 мая 1813 года. Затем Марколини (Изабелла) заболела, и второй спектакль пришлось отложить на 29 мая, где ее наградили овацией. На следующий вечер состоялся личный триумф Россини: среди шумных одобрительных возгласов по партеру распространялись восхваляющие его стихи. «Итальянка» в то время – лучшая из комических опер Россини и одна из четырех-пяти лучших опер, когда-либо им написанных, оставалась на сцене «Сан-Бенедетто» в течение всего июня. Рассказывают, что Россини на следующий день после премьеры заметил: «Я думал, что венецианцы, услышав мою оперу, сочтут меня безумцем, они же показали себя еще более безумными, чем я». Насколько расширилась аудитория комических опер в Венеции, доказывает тот факт, что, пока представления «Итальянки» продолжались в «Сан-Бенедетто», в «Сан-Моизе» тридцать семь раз прошла другая новая опера – «Брак по конкурсу» – Джузеппе Фаринелли.

Венецианская «Джорнале» сообщала (24 мая 1813 года), что Россини написал «Итальянку» за двадцать дней, венецианский корреспондент «Альгемайне музыкалише цайтунг» (Лейпциг), опираясь на слова Россини, уточнил, что он потратил на ее сочинение только восемнадцать дней. «Цайтунг» назвала Россини вторым среди композиторов оперы, после Джованни Симоне Майра, по происхождению немца, который в течение этого года поставил две свои лучшие оперы «Белая роза и красная роза» и «Медея в Коринфе». Однако, когда ввиду распространившейся популярности «Итальянки» Джузеппе Малерби, согласно утверждению Дзанолини, спросил падре Маттеи, что он теперь думает о творчестве Россини, то получил такой ответ: «Он все сказал».

Автор «Джорнале» был прав, отмечая многочисленные примеры оригинальности «Итальянки в Алжире». Но легко согласиться с Радичотти (который лучше других знал оперы Россини и оперы его теперь забытых современников), когда он писал: «Что касается «Танкреда» в области серьезной оперы и «Итальянки» в жанре оперы комической, Россини еще в полной мере не обрел ярко выраженной индивидуальности: то тут, то там все еще видны следы подражания». Подробно рассмотрев пассажи, где ощущаются заимствования у таких композиторов, как Моцарт («Волшебная флейта»), Чимароза, Пьетро Дженовали и Пьетро Карло Гульельми, Радичотти добавил: «По крайней мере, когда мы касаемся сферы неаполитанской оперы-буффа – отчасти он уже находился на грани того, чтобы вскоре отойти от этих традиций». Россини, собственно говоря, оставалось всего три года до «Севильского цирюльника» и четыре до «Золушки»⁴

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.