

Статья Бориса Владимировича Асафьева впервые была напечатана в сборнике, приложенном к программке симфонического концерта оркестра Петроградской государственной филармонии, посвящённого памяти Данте, 14 сентября 1921 года. Сборник был издан в специальном оформлении художника А. Я. Головина. Дирижировали тогда Александр Глазунов и Эмиль Купер.

ПОЭЗИЯ ДАНТЕ В МУЗЫКЕ

Первое по времени воплощение поэзии Данте в музыке мы находим в свидетельстве об этом самого поэта. Во второй песне «Чистилища» он выразительно описывает встречу со своим другом, певцом и композитором, флорентийцем Казеллой. Данте обращается к тени музыканта с просьбой; «Если не лишён ты силой заповеди новой – ни памяти, ни дара нежных песен, когда-то *умерявших все мои порывы*, не откажись порадовать хотя немного мою ты душу, утомлённую вконец сюда с собой влекомым ею телом». Казелла запел одну из знаменитых канцон Данте из «Vita nuova» [1]: «Когда любовь беседует с моим умом», а тени, прибывшие на остров Чистилища, недвижно стояли и следили за пением его, пока строгий старец (Катон) не устыдил их: «Какое нерадение! почто стоите? Стремитесь горé, спешите очищать ту нарость, что застилает вам виденье Бога...» (Чистилище, II, 120–123). Этот эпизод дорог нам и как историческое свидетельство, и как психологическое, ибо говорит нам не только о современном Данте воплощении его поэзии в пении, но и о могучем гипнотическом влиянии музыки на душу людей в то время, как и в наше, несмотря на столь громадное, казалось бы, различие средств воплощения. Итальянская поэзия, из которой вырос Данте, создавалась под влиянием поэзии провансальской, и в этом отношении – он наследник провансальских трубадуров. С другой стороны, нельзя сомневаться в том, что до «завоевания Италии» музыкой нидерландцев* народная песенная итальянская стихия, ещё не вовсе связанная по рукам и по ногам ухищрениями контрапункта, богато пленяла слух поэтов и влекла их воображение к мечтам о музыке, всевластной и глубоко захватывающей, которой, вероятно, в действительности соответствовала музыка гораздо более скромная. Скромная по видимости, но не по духу. Данте, как пламенный католик-итальянец, был насквозь пронизан религиозно-музыкальной культурой Италии, воплощённой в величественной глубине мелоса грегорианского пения, звуковые линии которого начертаны были огненной струёй в душе каждого верного сына церкви, сильного духом и волей. Таким именно был Данте. И потому нет ничего удивительного в том, поражающем сперва явлении, что в своей «*Божественной Комедии*» он начертал столь великий путь музыке и придал ей столь высокую миссию в связи с глубиной её содержания. Итальянская музыка отчасти выполнила предначертанное ей поэтом в его пророческом провидении призвание. Преодолев благодетельные оковы нидерландского влияния, она, в эпоху Палестрины и далее в могучем взрыве оперной музыки, с гением Монтеверди во главе, достигла вершин могущества и зрелости, напитав всю Европу жизненными соками, преизобильно в ней протекавшими.

О претворении музыкой поэзии Данте в течение XIV–XVI веков мне, за недостатком источников, ничего не известно, да и вряд ли известно кому бы то ни было. Но о подобном явлении в конце XVI или в начале XVII века одно свидетельство сохранилось: отец великого астронома Галилео Галилея – Винченцо Галилей был большим знатоком, любителем и сочинителем музыки. Он стоял во главе кружка высокодаровитых

* Понятие «нидерландский» я употребляю не в узко местном значении, а как влияние всей западноевропейской великой школы контрапункта.

флорентийцев, мечтавших о возрождении античной трагедии с музыкой, а по существу, реформаторов в деле высвобождения итальянской национальной музыкальной стихии от оков западноевропейского контрапункта. Вместо стилизации античной трагедии и возрождения античной музыки они привели Италию к опере.

Но первые опыты их были создаваемы не в плане мелодическом, а в плане речитативно-декламационном, где музыку вёл за собою ритм слова, чтобы приучить её к гибкости выражения. Следуя ритму слова, научились следовать ритму (смене) эмоций. Несомненно, к этому стремились, и вот исторический факт подтверждает данное положение: Винченцо Галилей положил на музыку стихи Данте – трагический эпизод о несчастном графе Уголино (Ад, песня XXXIII). Скартаццини говорит, что этот же эпизод позднее вдохновил композиторов Морлакки, Цингарелли и Анджело Джулио. Не имея возможности проверить, не ручаюсь, как музыкант, за справедливость означенного утверждения. В дальнейшем я базируюсь главным образом на указаниях Римана («Орега-Handbuch»).

Число лирико-драматических произведений (оперы, драматические кантаты), написанных на сюжеты, основанные на эпизодах из «*Божественной Комедии*», чрезвычайно велико, но качественная ценность их обратно пропорциональна количеству, за очень немногими исключениями. Конечно, безотносительно к суровому стилю Данте, некоторые из этих сентиментально-поэтических *мелодрам*, от трогательно-наивных до скорбно-патетических, могут иметь художественное значение в силу *своей* выразительности, а не в сравнении с лаконической простотой и пламенностью *рельефов-надписей Данте*. Как только прикасаешься к первоисточнику – к стиху «*Божественной Комедии*» – блекнет и вянет плющ, возросший и вьющийся вокруг могучего ствола.

Среди композиторов *мелодрам*, вдохновлявшихся дантовскими сюжетами, право первенства естественно принадлежит итальянцам, затем идут французы, немцы и русские. Из «сюжетов» же, привлекавших внимание, опять-таки естественно более всего оказался использованным знаменитый эпизод V песни Ада: встреча Данте с Франческой да Римини и трогательный рассказ последней о своей судьбе. Строго говоря, здесь и сосредоточивается вся сила воображения музыкантов-драматургов и здесь и завершается их тяготение к Данте, до глубины и сущности трагического пафоса *Ада* которого никто не поднялся. Дивный поэтический эпизод под рукой многих либреттистов превратился в пухлую (увы, порой, даже пошлую) сентиментальную любовную историю, согреваемую иногда более или менее трогательной музыкой. Старейшим представителем «музыкальных легенд» о «Франческе» выступает Винченцо Фиокки (кантата, 1800 г.), затем крупный композитор неаполитанской школы Цингарелли (1752–1837). Ему принадлежит драматическая кантата: «Франческа да Римини» (Рим, 1804 г.). Далее следуют «Франчески»: Меркаданте (1828), ученика Цингарелли; Стреппони (1823), Дженерали (1829), Квиличи (1829), Стаффа (1831), Фурнье-Горре (1832), Дж. Тамбурины (1836), Морлакки (1836), Боргатта (1837), Мальони (1840), Паппальярдо (1840), Девазини (1841), Ганетти (1843), Бранкаччио (1844), Франкини (1857), Петилло (кантата, 1869), Росси (кантата, 1869), Маркарини (1870), Москуцца (1877), Каньони (1878) и, вероятно, другие. Словом – популярнейший сюжет, причём чуть не каждый видный итальянский город имел свою «Франческу», то есть первое исполнение или первое представление: Рим, Венеция, Неаполь, Ливорно, Генуя, Милан, Виченца, Болонья, Мальта, Турин, Падуя, Лукка, Римини. Немецкие оперы: Е. Нордаль (1840, Лини) и Герман Гетц (1840–1876), талантливый, но, к сожалению, на расцвете сил похищенный смертью композитор. Его «Франческа» (законченная Э. Франком) поставлена в Мангейме в 1877 году. Французские оперы: Гиде (1860), Тома (1882, Париж); Буляр (Boulevard) – оперетта (Париж, 1866); Флежье

(Ange Flegier) – кантата (1870, Париж, на соискание римской премии – Prix de Rome). Наконец, русские: «Франческа да Римини» Направника (Петербург, 1903), либретто по трагедии Филлипа с бледной, маловыразительной музыкой, но написанной с большим знанием оперных шаблонов (в дуэте есть приятные моменты). Гораздо более ценная и во многих отношениях прекрасная опера Рахманинова, так же озаглавленная, являет собою характерный пример «ославянизирования» «образов Италии» в русской музыке, о чём будет речь впереди. Симфонические поэмы на этот же эпизод: Баццини (1870) и знаменитая «Франческа да Римини» Чайковского (1876), строгим и суровым критиком которой, именно в смысле недостижимого величия поэзии Данте, был сам композитор (см. его письмо к Балакиреву в ноябре 1882 г. по поводу предложения последнего написать симфонию «Манфред»).

Упомяну ещё о красивой мелодической гирлянде: «Похвалы Деве Марии» Верди (женские хоры а *carrella*), об опере современного итальянского композитора Луиджи Манчинелли: «Паоло и Франческа» (1907) и, наконец, о «Данте-симфонии» Пачини. «Похвалы Деве Марии» Верди написаны на текст из XXXIII песни «Рая». Это вдохновенное обращение-молитва св. Бернарда: просьба допустить Данте к созерцанию божества. Ещё чрезвычайно красивое использование стихов Данте имеется в опере «Отелло» Россини. В момент, предшествующий «Песне об Иве», под окнами опочивальни Дездемоны звучит песнь гондольера: «Нет бóльшей скорби, как вспоминать о минувшем счастье, пребывая в горе». Эти дивные слова Франчески, долетающие до Дездемоны в столь страшный момент её жизни, создают потрясающий по выразительности музыкально-драматический эффект.

Из других моментов «Божественной Комедии» композиторов привлекали лишь трагический эпизод о графе Уголино (XXXIII песня Ада): кантаты Доницетти, Цингарелли и опера Диттерсдорфа; жестокая судьба Пин де Толемеи (Чистилище, V, 130–136) – оперы: Орсии и Доницетти; и отдельные лирические моменты: «Вечер в преддверии Чистилища» (песня VIII), дивное *memento* о Флоренции, о том благодатно-покойном настроении, что охватывает душу при созерцании «города Данте» на вечерней заре с холма Сан-Миньято при перезвонах *Angelus*. Затем, потрясающее по выразительности «молитвословие» гордецов, согбенных под тяжестью греховной ноши, медленно шествующих мимо Данте и Вергилия. Они мерно читают «Отче наш», перефразированное и развитое. Биаджи, композитор мало интересный, написал музыку к этой молитве. Гений Данте, часто окутывающий свои мысли покровом музыки, вызывающий её и среди нежно-лирических, и высоко-торжественных созерцаний своих, умел так обосновывать её появление, что каждый читающий его поэму музыкант не может не соблазниться попыткой конкретно воплотить желанную и слышимую в воображении поэта музыку. Если всё же композиторы так мало и сравнительно так внешне откликнулись на зовы Данте, я объясняю это или малым знакомством их с его поэзией или – что, конечно, печальнее, – поворотом всей музыкальной культуры в сторону от тех образов, которые питали воображение Данте, и в сторону от тех путей музыки, которые привели к великому итальянскому музыкальному искусству XVI и XVII веков. Вознося музыку на такую высоту, на которой она *по духу своему* могла уже стоять и в его эпоху, но выразить себя в полном расцвете сил и средств воплощения смогла в великом стиле Палестрины и «иже с ним и за ним», – Данте предчувствовал её расцвет, её глубину и идеальность её порывов. Музыка Италии XVIII века отошла от этих порывов, а музыка XIX даже их опозлила, лишь в немногих случаях подымаясь в свою, истинную сферу, но уже не у итальянцев, а у тех, в ком возросли и расцвели романтические мечты об Италии. Впереди стоит Ференц Лист – величайший артист, которого создала европейская культура первой половины XIX века в грандиозном *шуме* идей, в

чередовании и в смешении порывов гордости и раскаяния, интимных мечтаний и внешнего блеска *виртуозности* (отнюдь не только виртуозности в искусстве, но и жизненной!), преклонения перед социально-политическими идеалами и обаяния власти над толпой! Лист вырос в этой атмосфере, он центр, средоточие того пути, в начале которого стоят Паганини и Россини, а в конце... Мейербер! Где же здесь связь с Данте?

Мысль о музыкальной иллюстрации «*Божественной Комедии*» возникла у Листа отчасти под впечатлениями извне (виденные им и его вдохновительницей княгиней Сайн-Витгенштейн ещё до их взаимной встречи: диорама Гропиуса и рисунки к поэме Данте, – созданные Генелли). Должна была бы возникнуть грандиозная «синтетическая» поэма-зрелище, где музыка как *звукопись* во времени, параллельно с воздействием живописного искусства, то есть зрительных образов, и музыка как искусство чувств восполняла бы и углубляла те моменты, где сама поэзия обращается к музыке и к живописи, чтобы найти целостное воплощение искомым образов, то есть чтобы слово стало плотью, воспринятое в процессе химического соединения: слова в его *смысловом* значении; музыки в её значении как звукописи и как проводника чувств; и живописи как воплотительницы *яви* видений мира зримого. Существовал будто бы план-эскиз такого рода симфонии по Данте, но исчез безвозвратно, не будучи осуществлён. К лучшему или худшему – не знаю. Скорее, к лучшему, так как в идее о симфонической поэме Лист нашёл синтез куда более естественный и органический. Поэдность Листа, прежде всего, – благородная мысль высоко образованного, культурного артиста-музыканта об одухотворении инструментальной музыки путем связи её с глубочайшими стремлениями духовными и идеалами человечества так, как они отразились в мировой литературе. Я не вхожу в рассмотрение существа понятий: симфонизм и поэдность в музыке – ввиду специального характера этой темы, но укажу на примере плодотворность идеи Листа: мы имеем поэмы Чайковского, Римского-Корсакова, Сен-Санса, Рихарда Штрауса и, наконец, в наиболее совершенном претворении у Скрябина.

Связь с образами мировой литературы вводила музыканта в сферу философии и сочетала его с современными запросами духа. К этому пришёл Бетховен, и в этом великим продолжателем его был Лист. В более общем смысле о «программной музыке» говорилось и писалось чрезвычайно много, но при этом совершенно упускали из виду: внутренние причины её появления и крайне интенсивного расцвета, различие направлений внутри этого явления и философскую сущность его. Спорили: должна или не должна быть программная музыка, не желая считаться с данностью: она есть – значит, она возможна и как реальный факт в самой своей реальности имеет право на признание. Заслуга Листа: углубление и даже выявление идеи о программной музыке (параллельно с Берлиозом), утверждение принципа поэдности и, главное, воплощение принципа в ряде замечательных программно-симфонических произведений. Идя в этом направлении нельзя было миновать поэзию Данте. И то обстоятельство, что великое творение флорентийского изгнанника было первым, чтение которого возбудило в Листе мысль о конкретном осуществлении связи поэзии и музыки на основе воплощения *идеи* в звуковом, музыкально-художественном плане, доказывает глубину и религиозность помыслов гениального артиста, умевшего найти источник живой воды для утоления жажды творчества. От наброска «симфонии по Данте» в первоначальном виде – в «синтезе искусств» – до окончательного завершения произведения в форме широко развитой симфонической поэмы прошло около десяти лет (конец 1847 и начало 1848 г. – май и июнь 1855 года). На протяжении этого времени Листом были созданы крупнейшие произведения (два фортепианных концерта, «Тассо», *Berg-Symphonie*, «Мазепа», «Прометей», «Звуки праздника», Соната для фортепиано, «Орфей», «Прелюды», «Венгрия», Гранская месса), причём преодолён гениально ужас «*Плясок смерти*» и

остроумно раскрыта блестящая пустота «мефистофельства» («Фауст-симфония», 1853–1854). Где-то в глубине духа путеводителем служила поэма Данте. Рассказывают, что даже во время последнего путешествия Листа в Байрёйт, где он и скончался (1886), он имел при себе экземпляр «Божественной комедии», служивший ему в течение пятидесяти лет жизни. И, конечно, только Данте мог быть Виргилием Листа, потому, во-первых, что Данте есть величайший философ-поэт, ещё прежде того – утончённейшей души *артист*, наследник провансальских трубадуров, «знаток любви», то есть её воспевания в искусстве. Данте – виртуоз в прекраснейшем смысле этого понятия, где чудесничество сочетается с видимой механичностью, где импровизация есть высшая закономерность и где мастерство, непосредственное и пышное, льётся, как импровизация; где мистика и трезвый расчёт существуют, как будто не мешая друг другу; где материал поработается не сухой трезвостью, а пламенной чувственностью – выявлением всей «плотской прелести», всей *телесной* красоты звучаний. Но есть ещё более внутренняя связь, которую не так-то легко «разбудить» и выявить, но которая объясняет многое в характеристике «соотношений» Данте и Листа (т. е. их духовных миров). В свете кристальной ясности и в лучезарном блистании в сочетании с пышностью и блеском, роскошью и пламенным «беспокойством» линий – в своеобразном преломлении в музыке архитектурных и живописных видений иезуитства – звучат религиозные картины Листа. Но духовная сущность их – их очи – мир женственности. То, что питает созерцание Листа, излучается из очей любимого существа – идеальной женщины. К ним влекутся все сладостные, чувственной негой пронизанные мелодии и гармонии Листа, воссоздавая собою из звучаний сотканный светлый лик той, единой – чем была Беатриче для Данте. Лист конкретизирует, осуществляет в *слышимых* образах то, что видел Данте и что звучало вокруг его видений. Лист реализует всё это в музыке. Должно же было человечество попытаться рано или поздно услышать созерцания Данте, то, что для последнего было *реально-пережитым*, а для человечества оставалось *мечтой*. Лист совершил смелый подвиг, реализуя в звуках видения «Божественной комедии», но как *артист*, живший за Ренессансом, за эпохой барокко, за XVIII веком, за культом Разума, живший в лучах мечты романтиков, в душе которых зрела мистика всего пережитого от Данте в течение пятисот лет, он привнёс в мечту *опыт*. У Данте на века вперёд поставлено задание, которое музыка выполняла и, быть может, выполняет ещё. У Листа – одно из выполнений задания. Выполнение смелое, потому что позади него были века Палестрины, Баха, Генделя и Моцарта, Выполнение прекрасное, потому что обусловлено всецело философской мыслью Данте и идёт его путями. Но, конечно, идеалистическая музыка Данте реализована здесь в «Симфонии к «Божественной комедии» Данте» Листа под сильно ощутимым влиянием тех, кто *реализовали* религиозную мечту в пышной роскоши соборов барокко. И потому Лист остановился перед задачей отдельного самостоятельного развития третьей части своей симфонии – части, соответствующей *Раю* Данте. Он её воплотил лишь в виде великолепного *финала*, стилизующего, в сущности своей, музыку Палестрины в блистающей роскоши инструментального колорита и «изнеженной простоты» гармоний. Это один из моментов величественного католического богослужения в ореоле славы возрождённой церкви, которая *реализует* царство небесное, наглядно показывая лучи небесного солнца в кованных золотых звёздах, лики ангелов – в вылепленных головках кокетливых херувимов, музыку сфер – в мелодии сладостной Италии в исполнении хора, оркестра, органа и выдающихся певцов виртуозов.

Представление трагедии богочеловечества – Небесный Иерусалим в земном храме. И прекрасный *Magnificat* (третья часть симфонии) Листа – акт именно такого стиля богослужения. Здесь музыка как бы застывает. Там, где у Данте живо ощутимое сплошное напряжение, *излучение* силы божественного света (а таков весь Рай) – у Листа только

восхваление, благодарственное пение. У Данте – свет, кристальная ясность и лучезарное блистание, у Листа как будто всё то же, но в свете, преломлённом в окнах храма барокко, в сочетании, как я уже сказал, с пышностью, блеском, роскошью и пламенным беспокойством линий, красок и плоскостей. И всё-таки этот *Magnificat* – прекрасен, как прекрасно «показывание» Христа в пышном великолепии венецианской роскоши у Веронезе. Именно аналогия живописи Веронезе и религиозной музыки Листа, несмотря на их отдалённость в жизни, вполне мыслима. Впрочем, в жизни духа как ничтожна эта пятывековая отдалённость! Я остановился на заключительном фазисе «Божественной симфонии» Листа как на выразительнейшем моменте её и как на наивысшей точке соприкосновения с созерцаниями Данте. Выразительность листовского Ада при всей своей звуковой чётко высеченной рельефности – только звукописует, но не выражает мысль Данте. Намерения Листа всегда слишком определённо подчёркнуты, он всегда заботится, чтобы его остроумие, как самоцель, было бы замечено, чтобы ни одна из его выдумок не прошла мимо. Отсюда различие его пластики с пластикой Данте. Великое у Данте – всегда просто и заключено в той же оправе, как и кажущееся малое, ибо для него всё – равно велико и всё ценно. «Вы, входящие в ад, покиньте всякую надежду на возвращение» – лейтмотив Ада не менее выразителен, чем глубоко жизненный штрих в той песне (десятой) «Чистилища», где одна из душ гордецов –

*Та, что всех больше несла,
Согбенная тяжестью сильной,
Казалось, как будто рекла,
Уставши под ношей тяжёлой:
«Я больше поднять не могла».*

Песнь X, 136–140

Вся *Divina Commediae* Листа, по существу, театральна, как театрально всё иезуитско-католическое богослужение в своей роскошно-романтической пышности. Но тогда как *Рай* у Листа – пленительно выразительная музыка в силу величия истоков, её напитавших, музыка листовского Ада, если можно так выразиться, сюжетно-выразительна, а не из глубины духа. Так Виктор Гюго ставит своих героев в безвыходные положения, чтобы вызвать обязательную жалость, так Мейербер нагромождает театральный ужас, так обостряет красочную выразительность Делакура, так звукописует великий мечтатель Берлиоз. Разница между всеми лишь в степени таланта, а не в существе. Материал Аду Данте дала жизнь. Она в нём стилизована: право же, люди изобретательнее в своей мстительности и жестокости, чем даже бесы *Malebolge*⁷⁸. Лист такого ада не испытал. Не та эпоха. И потому сжатый, но выразительно жуткий язык Данте я бы сравнил по глубине содержания с надмогильными надписями в катакомбах римских, где люди с поражающей непреклонностью воли в сердечной простоте выражают непереборимую силу любви и веры. Язык же Листа можно уподобить величественным, в камне высеченным надписям, вознесенным среди горных громад на неприступных скалах, в которых восточные владыки повествуют о своих подвигах.

Ад Листа основан на сопоставлении атмосферы стенаний и скорби с нежным любовным дуэтом Паоло и Франчески. На фоне сурово сумрачных гармоний очерчены жутко прорезывающие их, подобно штрихам гравюры, линии мелодико-тематические: основная из них воплощает в своей упорно гнетущей, ритмически акцентированной прямизне *unisono* знаменитый стих надписи над воротами Ада: «*Lasciate' ogni speranza voi*

ch'ent-rate». Она и служит важнейшей тематической и психологически обусловленной связью всех моментов музыки Ада. Другие мелодико-линейные образования (отмечаю стройную пластичность листовских построений, не имеющую ничего общего с берлиозовской смятенностью линий) непрерывно подчеркивают, остро прорезывая беззвездный мрак, тщету борений и взлетов, бессилие воли, гнет удушья, ощущение безвыходности и бессмысленности противодействия. Основной ритмический штрих: — w при темпе *allegro frenetico* — вечно сдерживаемая необузданность порывов. И вот на этом фоне тем волшебнее выступает видение теней, «легких для ветра», мягко приплывающих при смолкнувшем «говоре» ада вслед за предварительно повторенным литаврой лейтмотивом безнадежности. Музыкальный смысл эпизода с Франческой у Листа, так же как и всей музыки Ада, — сдерживаемый порыв. Но здесь порыв томный, влечение к соединению, никогда не осуществляемое; порыв не удовлетворяемого сладострастия, дуэт, в котором доминирует женское начало, а мужское нежно вторит, нежно вплетает свой голос в струю «речи» Франчески (*andante amoroso dolce con intimo sentimento*). Лист необычайно пленительно умел воплощать любование женственностью и сознательно задерживаемое утоление любовного пламени. словно в нем, в его психике действительно каким-то чудом таилось многими веками воспитанное, вечно сдерживаемое греховное вождение католического священства (аббатства).

«Чистилище» претворено у Листа гораздо более сжато, но не столь напряженно, как у Данте. Идея та же: преодоление греха, подъем, оканчивающийся восхвалением божия величия словами девы Марии, Между тем как у Данте, что я уже показал, Чистилище — широко развитое действо, где на протяжении единой линии подъема различимы три смены нарастания с различного рода взрывом или разрежением чувства на каждом повороте. Столь же музыкально развита мистерия Рая с тем различием, что здесь нет, как в Чистилище, драматизма нарастаний, а исходит излучение («прожектор») световой энергии из «очей» небесной розы в ореоле непрерывного звучания гармонии сфер и хвалебных гимнов. Конечно, эта музыка — не по силам еще нашей музыке, и Лист был прав, ограничив свое задание заключительным «Magnificat». Но «Чистилище» он создал по-своему выразительно-драматично. Он построил его также на сопоставлении: спокойствия беспредельного воздушного пространства или звукописи моря, среди которого вздымается гора Покаяния:

*Готовый плыть по волнам с меньшей смутой,
Поднял свои парус челн мечты моей,
Вдали покинув океан столь лютый, —*

Чистилище. 1, 1—3, перевод Д. Мина

и молитвенного настроения душ» свершающих подвиг освобождения от греха в непрерывном усилии. Это усилие, этот великий подъем Лист воплотил в замечательной по смыслу «фуге восхождения» (*Lamentoso*), составляющей центр музыкального «Чистилища», и в то же время «Прописи Рая». По глубине выразительности данный момент является, пожалуй, наивысшим достижением всей «Симфонии к „Божественной комедии“ Данте» (*Ein Symphonie zu Dantes Divina Commedia*), наиболее тесно в психологическом отношении соприкасаясь с замыслом поэта. 1
Произведение Листа выступает до сих пор как наиболее целостное воплощение идеи Данте в музыке, оставаясь в этом смысле одиноким⁷⁹. Еще одно сочинение Листа: соната-фантазия «По прочтении Данте» — как бы суммирует в себе (будучи одночастной)

впечатления композитора от поэтично-философских концепций Данте. Это ряд трепетных восхождений от мрачных уступов душевной бездны к манящему свету духовного восторга, к заключительному золотому D-dur: «осанна», или «хвалите!», опять вызывающему в воображении картину католического богослужения в пышно разукрашенном храме при торжественно льющемся звучании могучего органа. Пафос Листа всегда связан со стилем театральной церковности; его музыка «декорирует», расцветивает *sanctus reanus* 80 грегорианского хорала, и потому может быть рассматриваема, как великолепная, вдохновенная и мастерски выполненная иллюстрация поэзии Данте, лишь моментами воплощающая сурово-возвышенный дух этой поэзии.

Данте и русские композиторы

Тяга к Италии — давняя, пожалуй, даже привычная мечта русской интеллигенции. В ней есть что-то глубоко трогательное, искреннее и красивое, как в тёплой истинно человеческой привязанности к родным, к другу. В музыке не могло пройти бесследно такое влечение, и поэзия величайшего гения Италии должна была привлечь внимание русских композиторов. Их трое: Чайковский, Танеев и Рахманинов. Их дар — скром, но миновать его при рассмотрении связи дантовских образов с музыкой невозможно. В особенности это касается симфонической поэмы Чайковского и сонета Танеева, незаслуженно столь мало известного.

И все же я выделяю русскую музыку из второй главы (Данте и музыка вообще), несмотря на скромность её дара, в отдельную главу с затаённой мыслью: попытаться выяснить хотя бы в общих чертах влияние Италии и итальянской музыки на русских композиторов. Это необходимо сделать прежде всего потому, что в то время как в области других искусств принято не стыдиться влияния Италии, больше того — обожать её, в музыке создалось обидное, неблагодарное отношение к итальянской музыке, доходившее до презрения. Говорю: неблагодарное, ибо считаю итальянское влияние чрезвычайно благотворным. Жалею, что в музыкальных кругах не создано книги, подобной «Образам Италии» 81, и уверяю, что эти «образы» за отсутствием в них образов музыки страдают односторонностью, тем более досадной при наличии чувства музыкальности в пафосе и в стиле поэтических впечатлений Муратова. Цепляюсь за «память о Данте», чтобы в слабой степени исправить ставшее у русских привычным воззрение на итальянскую музыку как на нечто низшее в сравнении с другими искусствами, и чтобы загладить грех неблагодарности нашей к Италии. Основы нашего презрения к итальянской музыке — её незнание, вернее, незнание того, что есть в ней вечного и Непреходящего. Вторая причина: оскорблённое национальное чувство, ибо победоносное нашествие итальянских певцов и певцов и их засилье в опере в период образования русской музыки не могло не вызвать реакции и отпора. Как всегда, чувство завело резко в сторону, и вожди передовой группы русских музыкантов дошли до того, что стали в качестве инквизиторов расследовать произведения русских музыкантов с точки зрения присутствия или неприсутствия в них элементов «итальянщины». И от этого сыска прежде всего и, пожалуй, больше всего и оскорбительнее всего пострадал сам Глинка, ибо многое прекрасное в его гениально целостном «Руслане» было объявлено под подозрением и как бы изымалось. Но отнять или изъять из музыки Глинки итальянское влияние — это значит исказить её лик, изуродовать её; всё равно как вычеркнуть из каталога сочинений Глинки испанские увертюры. В «Руслане» же отметили, например, очаровательный момент: вторую половину арии Ратмира. И вместе с тем непоследовательно оставляли Рондо Фарлафа. Allegro арии Руслана также считалось сомнительным (а ведь это

потрясало ценность увертюры)!, как и многое в партии Людмилы. Впрочем, были курьёзы: итальянским считалось то, что было, по существу, французским, польским (и даже вообще западнославянским) влиянием, особенно в области ритмов танцевального характера, проникавших в музыку Глинки вполне естественно, ибо он не мог стоять вне сферы влияний его эпохи, которая в это время создала и развивала крайне психологически показательные ритмы вальса и польки. Чем же провинилась Италия в отношении к Глинке? Формально тем, что в его оперы вошли привычно итальянские схемы и обороты и целые сцены. Но тогда они были уже общеевропейским оперным языком, Глинка же претворил их гениально по-своему (квартет в «Жизни за царя» хотя бы, или финал первого акта в «Руслане»). Эти же формы привнесли поразительную сцену Фарлафа и Наины с изумительно находчивым Рондо. Конечно, весь облик Фарлафа, вся его характеристика обусловлена симпатией, которую Глинка питал к важной, существенной фигуре итальянской комической оперы: basso-buffo.

Нельзя не считать крайне знаменательным и символичным самый факт поездки молодого Глинки в Италию: с ним русская музыка получила там своё крещение. Те богатые задатки артистизма и солнечного мелоса, что были в рождены Глинке, получили своё развитие и воспитание в итальянской вокальной стихии и в мастерстве её воплощений. Глинка умел брать. Он отлично подмечал теневые стороны итальянского оперного стиля в ту эпоху. Стиль этот не загрубел ещё в драматически выразительном пафосе Верди, а томно лелеял себя в прекрасной сентиментальности мелодий Беллини, в пламенной горячности Доницетти и в яркой, неистощимой, здоровьем брызжущей мелодике молодого Россини. Глинка сперва увлекся внешней красотой итальянского пения, его мастерством, его гибкостью в выражении страстей. Потом, через несколько лет, его как северянина поразило отсутствие глубины и сосредоточенности в этой музыке, однообразно гомофонной. Но главное и существенное он все-таки взял, использовал и претворил. Что же это главное? Прежде всего — жизненную сочность, полноту жизненных ощущений, здоровье и свет, солнце и кровь итальянского мелоса. Больной, нервный, зябкий, Глинка уехал из Петербурга в момент расцветания там сентиментально-грустного салонно-романсного стиля, причудливо смешанного из скрещения малорусской, итальянской и великорусской мелодики в связи с литературными веяниями эпохи. Глинка сам был одним из строителей этого стиля, а его Вальс-фантазия впоследствии явился характерным штрихом мастера в данной области.

И вот Италия выпрямляет Глинку: он находит там то, что ему особенно любо: солнце, милых женщин, привычку не задумываться над жизнью, а просто жить — словом, необычную и непривычную для петербуржца атмосферу. Главное же: он попадает в родную ему стихию песенности и роскошного артистического пения. Ему нужна была музыка, солнцем и кровью насыщенная. От жизни он страдал, а в искусстве и в оранжерейной атмосфере артистизма он грелся и расцветал.

Солнце и кровь — это одно, это внутренняя сущность, а в воплощении, в осязаемой выразительности чувства — итальянский мелос обладал несравненной прекрасной ясностью и пластичностью при наличии постоянного напряжения, вливания звука в звук, тембра в тембр. Осязаемая ясность, боязнь звуковой пустоты, гибкая эластичная мягкость, звуковая насыщенность линий, их волнистая округлость, в то же время четкость и упругость — вот свойства итальянского мелодического языка. Они были восприняты Глинкой, как никем из русских музыкантов, и обусловили мастерство его вокального рисунка и чувственно-прекрасный стиль его гениальных мелодий и, особенно, — мелодий Ратмира и лучших романсов («Венецианская ночь», «Уснули голубые», «Ночной зефир», «К Молли», «Финский залив» и т. д.). И судьба повернула дело так, что все лучшее, в

смысле пластической выразительности, в мелосе русской музыки — если оно не есть течение великорусской стихии или сложно скрещивающихся струй: малороссийской, южнославянской и польской — обусловлено влиянием итальянской скульптурной мелодики, ее пластикой и ее эмоциональным напряжением. В этом отношении Глинка безусловно стоит впереди всех русских композиторов и является сильнейшим мелодистом и мастером вокального искусства, выработав свой своеобразный, полный сочной солнечной зрелости и спелости песенный стиль.

Совсем в ином роде сказалось влияние Италии на Чайковском. Он тоже чувствовал тягу к Италии, но, как человек совсем иного душевного склада, чем Глинка, и другой эпохи, он воспринимал её мелодику в чувственно-сентиментальном «беллиниевском» преломлении или же в патетико-драматическом напряжении стиля Верди. Здоровая сочность итальянского мелоса почти не отразилась на нём, но гибкость и лёгкость, свободный лёт мелодических линий, певучесть и изнеженность поздней итальянской лирики с её орнаментикой сильно сказались на творчестве Чайковского, в особенности в «Евгении Онегине», в Четвертой симфонии, в «Орлеанской девице», даже в «Спящей красавице». И для меня несомненно, что звуковой материал, на котором базировался Чайковский, в мелодико-пластическом отношении оздоровлен и как бы укреплен итальянскими веяниями, пусть если даже они проникли через Моцарта. Строй его лирики и сок ее пронизаны лаской и негой Италии, но суровость ее мраморных памятников ему чужда. Чайковский любил Данте и понимал сущность языка Данте, величие его простоты, меткость и точность описаний, его жизненную напоённость. С этой точки зрения он считает свою «Франческу» многословной, ноющей, ложно-напыщенной в сравнении с трезвой, сжатой сурово-ясной простотой терцин Данте.

В этом он прав, ибо превзойти Данте в лаконичности, точности, зрелой обдуманности и при всем том жизненности — невыполнимая для музыканта задача. Но в симфонической поэме этой есть другая сторона — трагический уклон всего изложения в сторону контраста между натиском Ада и пассивной склонённостью и обречённостью самой жертвы, то есть Франчески. В русском искусстве рассказа * всегда наличествует, как естество, прелесть кротости, застенчивости и вместе с тем простоты. Как будто неловко раскрываться, не стоит, стыдно! а рассказ льётся тихой ласковой струёй, без возмущения, без позы, только как робкая жалоба на судьбу. Такого рода подход к воплощению Франчески у Чайковского; и вот это целомудрие, стыдливость душевная и нежная кротость — черты, столь не сходные с характеристикой, Листом данной, сближают русского композитора с итальянским поэтом, если не в отношении стиля изложения (Чайковский — словоохотливее), то, безусловно, в отношении простоты и естественности выражения. Франческа Чайковского именно та женщина, которая могла сказать: «Нет большей скорби, как в несчастье вспоминать о счастливой поре». Она уже не стремится к сладострастному сочетанию с любовником; она — с ним в горе потому, что была с ним в радости, из любви-сожаления, а не из-за неудовлетворённой страсти.

Что касается изображения адского вихря у Чайковского, то и здесь он идёт совсем иной дорогой, чем Лист, но в отношении к Данте остаётся правым, как и его великий предшественник. У Данте Ад воплощен в двойном аспекте: как стихия мрака, скорби и царства адского вихря — и как суровый гнет и полная безвыходность и отчаяние, невозможность освобождения. Лист претворяет гнет и безвыходность, а Чайковский — стихийный натиск, лёт злой силы не сказочно-фантастической, а живой, осязаемой, как ее описывает Данте: как рой насильников, как великую напасть, наконец, как адский вихрь и гул.

С этим необходимо сравнить музыку оперы Рахманинова (также «Франческа да

Римини»). Картина скорбей адской бездны окаймляет самую-драму, оставаясь по краям основного действия, то есть по существу большого, крайне развитого любовного дуэта. Последний и представляет собою существенную и ценнейшую часть всей оперы, в то время как адский вихрь, несмотря на введение в него хора, не имеет ни трепетности суровой дантовских описаний, ни импульсивности порывов Чайковского, ни резкой четкой ритмики Листа.

Ад у Рахманинова — театральная декоративная описательная музыка с жуткими проходящими хроматическими гармониями — шаг к «Острову мёртвых», и даже к гулу и ужасу набатного звона к «Колоколах». Но все же эта музыка не трагична; она неопределенно развита и бледна контрастами. Иное дело дуэт — светлый, кристально-ясный: заглядывание в очи милой и ее застенчиво уклоняющийся взор — вот как можно было бы охарактеризовать настроение данной музыки, совсем обратное рассказу Франчески у Чайковского. Впрочем, у последнего — воспоминания о пережитом, а у Рахманинова — действие: влечение к первому поцелую, а за ним к страстным юным лобзаниям — вот любовный пафос дуэта с его алым нежным «ля-бемоль мажором», с его зыбкими волнистыми мелодическими струями и ласковой закругленностью светотени. Здесь мы имеем дело с «ославянизацией» итальянского образа, именно в отношении мягкости лепки, колорита, сглаживания переходов страстных и в наличии робкой, стыдливой застенчивости и недоговоренности, столь свойственной северянкам и столь непонятной и странной, например бы, для Джульетты, как она страстна даже у Чайковского при всем его благоговении к тайне (женской души). Приближение Рахманинова к Данте зиждется на светлом колорите всей сцены-дуэта. Но все-таки эта ясность и этот колорит не флорентийский — четкий, а венецианский — красочно зыбкий. Рисуя Франческу в светлых тонах, Рахманинов стоит ближе к ее идеальному облику итальянской молодой женщины, но, рисуя Франческу во мраке Ада как тень, вспоминающую о минувшем, Чайковский оказывается более сильным в отношении выразительности и рельефности.

Мне остаётся упомянуть еще про одно небольшое сочинение на текст Данте. Это канцона (из «Vita nuova», но в обрывочном и искаленном переводе) на смерть Беатриче, вознесённой на небо за свою красоту, ибо рай завидовал земле при её жизни. Музыка С. И. Танеева — одно из высших созерцаний его, пронизанное тихим ровным светом заката, сплошь напряжённо песенное, где поёт каждый штрих, каждый изгиб голоса и сопровождения (впрочем, у Танеева они составляют одно неразрывное целое, сопровождая взаимно друг друга). О чувственности, о сентиментальности, об эротизме здесь говорить не приходится, это — струя чистейшего горного источника, это в полном смысле значения «умное делание», созерцание красоты души человеческой, истаивающей в небе.

С. И. Танеев обожал Моцарта, а через него и за ним Италию как страну великого Палестрины. И старых итальянцев он хорошо знал, учился на них. Влияние это сказалось в высшей степени благотворно: Танеев создал ряд (даже циклы) хоров а cappella, техника и структура которых изобличают знание великих мастеров вокального хорового стиля, и особенно итальянцев.

То же, как у них, поразительное заполнение звуковой сферы напряжённо льющимися строем голосов, использование материала, данного до предела выразительности, постоянный контроль мысли над чувством, ясность и трезвость концепции и ни малейшего стремления к чему-либо случайному, не вытекающему из сущности. Как в своей канцоне С. И. Танеев стоит к созерцаниям Данте ближе, чем кто-либо из русских и западных музыкантов, так в хорах своих он ближе всех соприкасается с искусством

Палестрины и венецианцев. Но мало этого, в своей гениально выразительной, потрясающей по грандиозности замысла религиозной кантате «По прочтении псалма», он достигает таких глубин мысли музыкальной и таких вершин мистики, что через них его концепция связывается с величайшими строителями философско-религиозного и поэтического «града созерцаний», а вместе с тем, и музыка входит в сферу, издавна ей родную! Таким образом, будучи связан непосредственно с поэзией Данте только через музыку к его канцоне, Танеев созданием кантаты о мироздании на текст Хомякова роднит себя с великим флорентийцем, чьё пламенное воображение создало также своего рода поэму — кантату о божественно справедливом устройении мира, поэму, пронизанную мечтой о небесной и к небу возносящейся музыке.

Я в самых общих чертах указал значение Италии для русской музыки, связь русских композиторов с поэзией Данте и с итальянской музыкальной культурой. Добавлю, что русская музыка, как выросшая тоже из песенной стихии, невольно должна была иметь стремления, родственные с итальянской, и как в последней инструментализм при своём развитии вырастал из вокального материала (не забудем, что наивысшая ценность знаменитых итальянских скрипок состояла в том, что они пели), так было и у нас: оркестр Глинки поёт, а творчество Римского-Корсакова, по существу инструментальное, знаменует собою промазывание песенности в инструментальный строй, своего рода инструментальную песню. То же явление у Лядова. Там же, где инструментализм обходится без внедрения песенных элементов, он распадается на ряд тематических образований, крайне пёстрых по составу и, большей частью, по характеру заимствованных, то есть общеевропейских «клише». Этого не избежит даже Скрябин.

В деталях итальянское влияние неуследимо. Только отчасти можно наблюдать его присутствие то там, то тут, например: в изгибах мелодии (Аренский, Балакирев, Бородин), в резких «мелодраматических» сопоставлениях тем («Итальянское каприччио» Чайковского), в ритмике и мелодике серенад, канцонет, баркаролл, тарантелл и т. п.

Итальянская опера, завезённая к нам при Анне Иоанновне, привила нам европейскую музыкальную культуру и развивала вкус при наличии прирождённой у русских любви — петь. Наши первые самостоятельные композиторы: Березовский, Хандошкин, Фомин, а вслед за ними Бортнянский — воспитаны у итальянцев. Бортнянский — самый выдающийся из них — окончательно ввёл в практику церковного пения крупные пышные европейские формы концерта, указав этим фактом на новый путь — широкой разработки религиозных напевов и использования их. Как бы ни казалось такое стремление чуждым, оно было крайне необходимо, ибо только прививкой новых сортов и вливанием новых соков можно было рассчитывать и в этой области сдвинуть мысль, застылую и традиционно-закоснелую, и заставить её работать. Форма концерта привилась и оказалась жизненной: важно считаться здесь с тем, что концертность обуславливала собою виртуозность, пышность мастерства, исполнения. То же начало шло и от светской итальянской музыки. Концертность и виртуозность, проникнув во все сферы музыки, возбуждали интерес, заставляли даровитых людей работать над техникой, подымали уровень художественного вкуса и вносили за собой веяние подлинной артистичности. Именно итальянцы — композиторы и исполнители — дали основы нашей русской музыкальной жизни и приобщили нас к европейским музыкальным ценностям. Мало или много, умно или неумно, ценное или нет воспринимали русские у них, но постепенно музыкальная культура внедрялась и расширяла сферы своего влияния. Так до Глинки, но и долго после него! Исторически неизбежное и необходимое итальянское влияние сдалось лишь под натиском самобытной русской музыки. Оно ушло, совершив великое дело и вызвав против себя вполне естественную реакцию. Но независимо от неё итальянская опера почти до последнего времени продолжала привлекать к себе

внимание, развивать вкус к хорошему артистическому мастерскому пению и чаровать слух непосредственностью чувства и жизненного тепла: те же солнце и кровь, что грели Глинку. Если вникнуть, вдумчиво и беспристрастно, в историческую и психологическую роль итальянского влияния на русское музыкальное искусство, придётся воздать этому влиянию должную справедливую оценку, где начало, благотворное и ценное, возьмёт верх над вредным. Впрочем, вред объясняется пассивностью и податливостью среды, воспринимающей новое, забывая своё родное, – но никак не самой итальянской музыкой.

В заключение моей работы, несколько отклонившейся от первоначального задания писать только о музыке в связи с поэзией Данте, я напомним только ещё раз, почему последняя глава оказалась необходимой, чтобы «память о Данте» заставила нас, музыкантов, переоценить отношение к итальянской музыке и, вместе с тем, вспомнить о ней, о тех сокровищах, какие ею были расточены от эпохи Палестрины до «Фальстафа» Верди. Мы не знаем старой итальянской музыки. Открытие творчества гения Монтеверди на Западе заставило и нас взглянуть в его «Орфея». Но только стиль а cappella отдельному изучению не подлежит. В консерватории нет для этого важнейшего предмета специальной кафедры, а между тем в нём источники воды живой, ибо в нём зафиксирован творческий опыт выдающихся людей, и изучение его для музыкантов не менее ценно, чем для художников созерцание великих достижений Ренессанса. Впрочем, кроме стиля а cappella и оперной культуры Италии (для нас она всё ещё стоит на трёх китах: «Аида», «Риголетто» и «Травиата»), эта страна, неисчерпаемо богатая, создала стиль инструментальный. Величайший представитель его Д. Скарлатти, композитор необычайно пылкой фантазии и пламенного воображения, создал музыку с запасом энергии на три века вперёд, ибо и теперь приходится дивиться его изобретательности и выдумке, наслаждаясь, вместе с тем, самой музыкой, свежей и прозрачной. Эти беглые заметки мои пусть прозвучат в день памяти гения Данте, как зов в Италию, в Италию музыкальную XVI—XVIII веков, где таится ещё много солнечной энергии, оплодотворяющей мысль, и как напоминание о благодарном отношении к музыкальному искусству страны, излучающему радость жизни и непосредственное ощущение ее силы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Упомянув о пении Казеллой своих стихов, Данте тем самым свидетельствует о том, что Казелла, возможно, был первым композитором, положившим его стихи на музыку.
- 2.