

Kira KLYKOVA
**Pauline Viardot as composer:
Le Dernier sorcier,
 operetta-fantasy to the libretto
 by Ivan Turgenev**

The article proposed is an attempt to elicit the characteristic features of Pauline Viardot's composer talent by means of careful examining her operetta-fantasy *Le Dernier sorcier*. The author of the article analyzes a number of the composer's versions of the operetta, discusses the libretto by Turgenev in the context of literary parallels and aesthetic allusions, and elucidates the compositional and dramaturgical features of the piece. Special attention is given to Viardot's interpretation of operetta as a genre representing in its essence an earlier historical phenomenon of small-scale opera with comic element.

Key words: operetta-fantasy, Pauline Viardot, Ivan Turgenev, *Le Dernier sorcier*.

Кира КЛЫКОВА
**Полина Виардо-композитор:
 оперетта-фантазия
 «Последний колдун»
 на либретто Ивана Тургенева**

В статье рассматриваются прижизненные редакции оперетты-фантазии, обсуждается либретто И. С. Тургенева в контексте литературных параллелей и эстетических аллюзий, анализируются особенности композиции и драматургии сочинения¹. Особое внимание уделено трактовке Полиной Виардо жанра оперетты, в основе своей восходящего к исторически более раннему явлению миниатюрной оперы с комической окраской.

Ключевые слова: оперетта-фантазия, «Последний колдун», П. Виардо, И. С. Тургенев.

Полина Виардо-Гарсиа (1821–1910) — великая певица XIX века, пианистка и педагог, чей авторитет был признан по всей Европе, проявила себя как даровитый композитор².

Согласно новейшим нотографическим справочникам [7; 11], она была автором более 230 произведений в разных жанрах: от камерно-вокальных миниатюр, инструментальных пьес до сочинений для музыкального театра. Композиторский талант Виардо высоко ценили такие мастера, как Шуман, Лист, Гуно, Сен-Санс, однако сама певица критически относилась к своему творчеству. Тем не менее, еще при жизни артистки многие ее

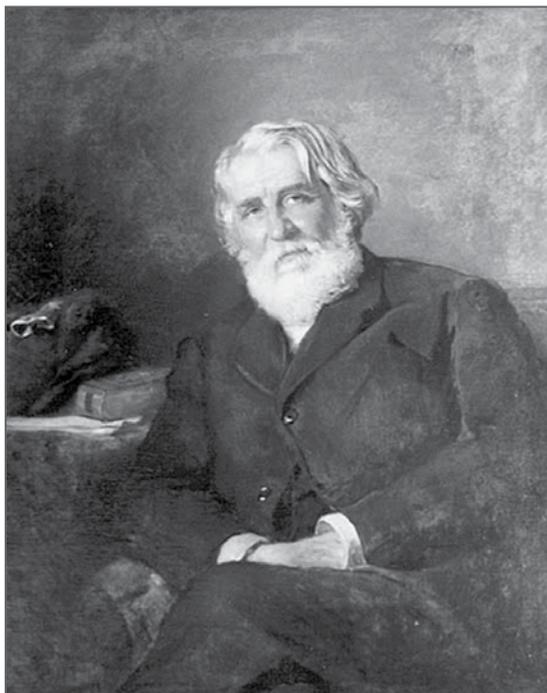
произведения получили значительную известность: неоднократные переиздания вокальных миниатюр Виардо в российских и зарубежных нотопечатных домах служат тому доказательством.

На протяжении долгих лет в композиторских интересах Виардо доминировала камерно-вокальная музыка. Ею было написано более ста песен и *mélodies* с текстами Мюссе, Готье, Тургенева, Пушкина, Мёрике, Гёте и других поэтов — на разных языках³. Оставив исполнительскую карьеру в начале 1860-х, Виардо не только посвятила себя педагогике, развивая метод отца, Мануэля Гарсиа. В сферу ее сочинительских приоритетов попал

¹ Подробный музыкальный анализ оперетты впервые осуществлен в дипломной работе: Клыкова К. В. «Оперетта-фантазия „Последний колдун“ П. Виардо на либретто И. С. Тургенева: особенности трактовки жанра». СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. Н./рук. — к. иск., доцент Н. А. Брагинская.

Хотелось бы выразить признательность профессору Университета Калгари доктору филологии Николасу Жекулину, любезно предоставившему свою монографию, посвященную оперетте (См.: Zekulin N. G. The Story of an Operetta: *Le dernier sorcier* by Pauline Viardot and Ivan Tourgenев. Munich, 1989), редкие нотные материалы, аудио- и видео-ресурсы.

² Единственным педагогом Виардо на этом поприще был Антонин Рейха (1770–1836), у которого она брала уроки, начиная с восьми лет.



К. Е. Маковский.
Портрет И. С. Тургенева.
1871 год

Полина Виардо.
Литография Г. Шмида
с акварели
П. Ф. Соколова. 1853 год



музыкальный театр. Среди сценических произведений Виардо особое место занимают четыре оперетты: «Слишком много жен», «Последний колдун», «Людоед» и «Зеркало», созданные певицей в 1860-е годы в сотрудничестве с Иваном Сергеевичем Тургеневым на французские либретто писателя. Наибольший интерес представляет фантастическая оперетта Тургенева — Виардо «Последний колдун», написанная в 1867 году и впервые поставленная тогда же в пригороде Баден-Бадена, Тиргартене, на вилле Тургенева.

Сегодня невозможно с уверенностью назвать точное время, когда была задумана оперетта Виардо и Тургенева, и кто выступил главным инициатором ее создания. С большой долей вероятности на эту роль претендует Тургенев, мечтавший об успехе Виардо на композиторской стезе [1, с. 156], с которой после ухода артистки со сцены писатель связывал многообещающее продолжение ее карьеры. Идея создания «Последнего колдуна» родилась из традиции домашних представлений, прочно укоренившихся в семье Виардо еще с 1850-х годов, когда на импровизированных подмостках «Картофельного театра»⁴ в Куртавнеле⁵ разыгрывались фрагменты трагедий Расина и комедий Мольера. Теперь же замысел оперетт, или маленьких опер на комический сюжет, преследовал еще и педагогическую

цель, поскольку оперетты предназначались ученицам Виардо и предоставляли начинающим певицам возможность приобрести необходимый сценический опыт⁶. Спектакли, в которых порой принимали участие и дети Виардо, и либреттист Тургенев, и сам Иоганнес Брамс на правах дирижера, проходили перед избранной публикой: цвет баденской аристократии в разное время дополняли именитые гости — Антон Рубинштейн, Клара Шуман, Чайковский, Лист.

Ф. Лист, прежний наставник П. Виардо по фортепиано, по словам И. Тургенева, настолько заинтересовался музыкой «Последнего колдуна», что «стал настоятельно требовать [...] безотлагательного исполнения» оперетты на сцене Веймарского театра, намереваясь оркестровать ее⁷. В результате, появившийся на свет в музыкальном салоне Виардо в 1867-м и поначалу получивший известность в узком артистическом кругу немецкого курорта, в 1869–1870 годах «Последний колдун» совершил путешествие по большим сценам профессиональных театров Веймара, Карлсруэ, Баден-Бадена и Риги. Хотя уже в XIX веке «Последний колдун» снискал известность среди музыкантов-профессионалов и широкой публики, сочинение до сих пор остается неизученным.

Музыкальный театр как важная грань композиторской деятельности Виардо в литературе освещен мини-

³ Виардо одинаково бегло говорила на шести языках — испанском, французском, итальянском, английском, немецком и русском; изучала латынь и греческий.

⁴ Свое необычное название театр получил благодаря тому, что вход на спектакль стоил одну картофелину.

⁵ Куртавнель (*фр.* Courtavenel) — усадьба Полины и Луи Виардо в округе Бри в 50 км к юго-востоку от Парижа.

⁶ Поскольку «Последний колдун» (как и другие оперетты Виардо) предназначался для исполнения юными воспитанницами артистки, все роли в них, за исключением одной-двух, были женскими. Далекая историческая параллель возникает с оперой «Дидона и Эней» Пёрселла (1689), одно из первых представлений которой прошло в женском пансионе Дж. Приста в Челси силами воспитанниц-девочек.

⁷ Известно, что ранее Лист приветствовал достижения Виардо-композитора и на страницах шумановского журнала [см.: 8].

мально, в особенности, в российских изданиях, поскольку все нотные источники, которые концентрировались в зарубежных архивах Нью-Йорка, Гарварда, Веймара, долгое время были недоступны. Ни одна из известных в настоящий момент публикаций, включая монографию о Виардо А. Розанова [3] и новейшие исследования П. Уоддингтона и Н. Жекулина [см.: 12; 9], инициатора возрождения «Последнего колдуна» в XX веке, не дает представления о музыке Виардо. В связи с этим особенно привлекательной видится возможность раскрыть неисследованную грань таланта Виардо, воплотившуюся в одном из наиболее самобытных произведений композитора.

Сюжет и либретто И. С. Тургенева. Литературные параллели и аллюзии

Все события тургеневской пьесы «Последний колдун» — «фантазии в двух актах» — происходят в волшебном лесу. Некогда могущественный колдун — старичок Кракамиш, опирающийся только на ненадежную помощь слабоумного слуги Перлемпенпена, пытается отстаивать право на территорию в неравной борьбе с ловкими эльфами, которыми руководит их мудрая Царица. В пылу битв папаша Кракамиш не заметил, что его юная дочь Стелла влюбилась в прекрасного принца Лелио, охотящегося в этом же лесу. Благодаря покровительству Царицы эльфов влюбленные счастливо соединяют свои судьбы, сказка заканчивается полным примирением враждующих сторон.

В основе либретто «Последнего колдуна» лежит несколько литературных прообразов, параллели с которыми в области сюжета и тематики представляют особый интерес. Так, несомненна связь с образами шекспировского «Сна в летнюю ночь»: это и царство эльфов — таинственный лес, в котором происходит действие оперетты, и ссора Титании с Обероном, которая, при всем различии мотивов, оказывается переосмысленной в «Последнем колдуне».

Комедийный смысловой пласт, чрезвычайно характерный и показательный для классической французской оперетты, тонко и остроумно разработан в «Последнем колдуне». Важной чертой сюжетов жанра парижской оперетты эпохи Второй империи становится злободневность сюжета, его яркая политическая окраска, а также сатира на нравы современного общества (так, к примеру, боги и исторические герои из оперетт Оффенбаха кон-

ца 1850-х — 1860-х годов, начиная с «Орфея в аду», ведут себя подобно буржуа времен Наполеона III).

Многие исследования, затрагивающие либретто «Последнего колдуна», отмечают наличие в оперетте-фантазии Тургенева явных намеков на современный авторам политический режим⁸. Несмотря на это, более значимой в сочинении представляется иная форма комического, оттесняющая политическую сатиру на второй план, — это беззлобная легкая ирония, подтрунивание над членами семьи Виардо, ставшими прототипами некоторых персонажей и исполнявшими роли в оперетте⁹. Особый, мягкий юмор тургеневского либретто значительно отличается от свойственного парижской оперетте — хлесткого и зачастую фривольного.

Параллельно комедийным элементам в либретто Тургенева существует и более глубокий, *серьезный* смысловой пласт. Если в опереттах Эрве и Оффенбаха он и подразумевался, то осуществлялся в глубоко скрытой форме подтекста, стоявшего за насмешкой над общественными нравами эпохи Второй империи.

Велика в либретто «Последнего колдуна» роль лирического начала, демонстрируемого трогательной историей любви двух юных сердец — Стеллы и Лелио. В зрелых опереттах Оффенбаха («Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Парижская жизнь», «Синяя Борода») лирика сведена к минимуму. В этом аспекте моделью для «Последнего колдуна» могли послужить ранние, камерные работы Оффенбаха с их простодушными лирическими историями — «Скрипач» или «Роза из Сан-Флера».

В «Последнем колдуне», по контрасту с опереточной поэтикой, присутствует серьезная морально-этическая основа, аналогию которой исследователи находят, в частности, в «Волшебной флейте» Моцарта¹⁰. Образы переосмыслены, но идея победы доброго начала и разума сохранена и отчетливо проступает сквозь внешнюю юмористическую форму.

Прижизненные редакции и постановки

На данный момент можно говорить о трех самостоятельных редакциях оперетты: первая баденская версия для голосов и фортепиано; расширенная веймарская редакция в оркестровке Э. Лассена¹¹; вторая баденская редакция для голосов и камерного ансамбля.

Представления первой редакции 1867 года (как и последующего 1868-го) проходили в зале баденской виллы Тургенева. Декорации были самыми простыми

⁸ Наиболее часто приводится в пример аллюзия на Наполеона III в сцене 14 из I акта, где Кракамиш произносит торжественный спич перед эльфами, переодетыми китайскими посланцами: «Господа сенаторы и депутаты... (Спохватывается). Господа кобольды и призраки... Вы молчите, а это — всегда добрый знак. В вашем молчании я с удовлетворением читаю выражение величайшей преданности моей особе. [...] С превеликой радостью... я замечаю, что моя слава волшебника, признанная всем миром, нисколько не померкла» [цит. по: 1, с. 167]. Тургенев писал по этому поводу, что «...прусский король, видевший два раза нашу оперетку, особенно забавлялся этим пассажем» [цит. по: 5, с. 294].

⁹ Так, например, вечно голодный Перлемпенпен был написан с Поля — сына П. Виардо.

¹⁰ На это указывают Н. Жекулин и А. Гозенпуд: «...несомненно, писатель помнил, сочиняя либретто, о „Волшебной флейте“ Моцарта (принц Тамино любит дочь коварной Царицы Ночи, и ему помогает мудрый и добрый волшебник Заратро)» [цит. по: 1, с. 164].

¹¹ Лассен Эдвард (1830–1904) — немецкий композитор и дирижер, с 1858 г. придворный Musikdirektor в Веймаре.

и включали все подручные средства: сцену от зала отделял зеленый занавес, несколько кустов олеандров изображали дремучий лес, а заставленное окно — хижину. Исполнялись все партии в оперетте домашними силами. Пели ученицы и дочери Виардо; шумный успех в партии Перлемпенпена имел 11-летний сын Виардо, Поль, обладавший, по мнению многих, незаурядным талантом комического актера. Заглавную роль Кракамиша (единственный мужской тембр — баритон) на первых представлениях играл творческий партнер Виардо — литератор Луи Поме¹². Сама Виардо, бывшая главным режиссером и музыкальным руководителем спектакля, обычно аккомпанировала певцам за фортепиано, а также иногда брала на себя роль Лелио. В этих случаях музыкальное сопровождение осуществлял К. Эккерт¹³. Тургенев, выполнявший обязанности хозяина дома, как правило, активно помогал в сборе публики, организации приема, устройстве антуража спектаклей и подготовке костюмов. Более того, в завершающем сезон спектакле 17 октября писатель заменил Поме, выступив в роли Кракамиша! На естественно возникающий вопрос, пел ли Тургенев сам, долгое время исследователи затруднялись ответить однозначно. Однако очевидно, что петь Тургенев не мог, поскольку не обладал певческим голосом. П. Виардо писала в своем дневнике о вокальных данных писателя: «Что меня часто удивляло, так это то, что звучный в разговоре голос совершенно заглушался, как только речь заходила о попытках запеть» [цит. по: 1, с. 34].

Основная загадка, занимающая исследователей в вопросе о второй — оркестровой — редакции «Последнего колдуна» для Веймарского придворного театра, связана с именем Ф. Листа. Известно, в частности, что Лист, и прежде неизменно высоко отзывавшийся о композиторском даровании П. Виардо, проиграв клавиру оперетты, выразил большой энтузиазм. Прямое указание на то, что композитор занимался инструментальной сочинения, содержится в письме Тургенева В. П. Боткину¹⁴ от 2 марта 1869 года: «Наша вторая оперетка — “Le dernier sorcier” — будет дана (в немецком переводе) на Веймарском театре 8-го апреля: Лист сильно заинтересован музыкой госпожи Виардо [...] — и сам инструментует несколько нумеров» [цит. по: 6, с. 212]. Факт участия Листа в веймарском проекте подтверждает и письмо знакомой Листа Генриетты фон Шёрн к Каролине Витгенштейн, в котором сообщается, что П. Виардо оркестровала оперетту «с Листом и местными музыкантами» [цит. по: 12, с. 33]. Слухи об этом даже достигли печати: 28-го марта 1869 года в *La Revue et Gazette musicale de Paris* в анонсе веймарского спектакля открыто утверждалось, что оперетту оркестровал Ф. Лист [цит.

по: 12, с. 33]. Однако после представлений никаких указаний на подобное участие композитора не появлялось. На премьере Лист не присутствовал, уехав в Вену, где ставилась его оратория «Святая Елизавета».

Возможно, упоминание имени Листа было лишь рекламным трюком прессы. Доля его вклада в инструментальную «Последнего колдуна» неясна, зато роль «местного музыканта» Эдварда Лассена совершенно определена: именно он осуществил оркестровку, предварительно обговорив с П. Виардо детали.

После Веймара до последующих постановок в Карлсруэ, Бадене и Риге была выполнена еще одна редакция оперетты для камерного инструментального состава, подготовленная на открытие домашнего театра, построенного Виардо летом 1869 года рядом с ее виллой в Тиргартене. Несмотря на присутствие баритона Ф. Мильде, участвовавшего до этого в веймарской постановке «Последнего колдуна», Кракамиша на представлении играл Тургенев. Поскольку Мильде знал лишь немецкий текст веймарской редакции, а спектакль должен был состояться на французском, ему пришлось учить слова вокальных номеров заново. Вероятно, он освоил роль не настолько блестяще, чтобы оторваться от текста, поэтому пел из-за кулис, в то время как Тургенев на сцене лишь имитировал пение: шепотом произносил каждый слог и «производил совершенно драматично каждый жест и движение, и даже оставался с открытым ртом и набирал в себя воздух в продолжение ругады, как будто он был певцом. Нельзя представить себе более комического эффекта, который был к тому же совершенно небывалый...» [цит. по: 3, с. 132].

Представление имело большой успех, а дуэт Стеллы и Лелио из II акта был повторен. Н. Жекулин пишет, что августовский камерный спектакль 1869 года был, скорее всего, первым, на котором присутствовал Иоганнес Брамс. По всей видимости, сочинение произвело такое впечатление на композитора, что через десять дней, предположительно 24 августа, как указывает Н. Жекулин, Брамс дирижировал очередным домашним представлением «Последнего колдуна» за роялем [12, p. 49]. Примерно в это время у Брамса возник замысел оперы на либретто Тургенева, ограничившийся, правда, лишь стадией сценария¹⁵.

Композиция, драматургия, стиль

Двухактная оперетта-фантазия тяготеет к номерной структуре, складывающейся из сольных высказываний (с преобладанием жанровых моделей песни, куплетов, романса), ансамблей, хоров и мелодрам, прославляе-

¹² Поме Луи-Эдмонд (1835–1901) — французский художник, переводчик и поэт. На его тексты П. Виардо написала ряд вокальных сочинений, среди них обработки шопеновских мазурок для голоса и фортепиано («Шесть мазурок», 1864; «Шесть мазурок» 1865), *Die Sterne* (1865), *Douze mélodies* (1866) и др.

¹³ Эккерт Карл (1820–1879) — немецкий композитор и дирижер.

¹⁴ Боткин Василий Петрович (1812–1869) — русский очеркист, литературный критик, переводчик.

¹⁵ Текст тургеневского сценария опубликован впервые в статье П. Уоддингтона «Сценарий Тургенева для Брамса» [см.: 9, p. 49].

мых разговорными диалогами. При этом в драматургии сочинения присутствуют признаки сквозного симфонического развития через лейтмотивные образования и темы-реминисценции, характеризующие три основные сферы действия — фантастическую (эльфы и колдун Кракамиш), лирическую (Стелла и Лелио) и комическую (слуга-карлик Перлемпенпен).

Логике развертывания музыкального действия диктует развитие трех главных драматургических линий, каждой из которых соответствует определенный круг выразительных средств. Первая из них — фантастическая — связана с «конфликтом» колдуна Кракамиша и противостоящего ему лагеря эльфов, ведомых Царицей. Лирическая сфера, также «режиссируемая» Царицей эльфов, развивает историю любви Стеллы и Лелио. Комический план представлен сценами Кракамиша и Перлемпенпена, хотя «битвы» фантастических героев — обитателей волшебного леса — тоже имеют юмористический оттенок. Таким образом, многие герои (Кракамиш, Царица, эльфы) не замыкаясь в пределах одной сферы, принадлежат как минимум двум драматургическим линиям.

По количеству сюжетно-драматургических планов и их наполнению «Последний колдун» перекликается с бриттеновским «Сном в летнюю ночь».

Но музыкальное решение Виардо значительно проще, что было предопределено самими условиями рождения фантастической оперетты в рамках домашних спектаклей XIX века.

Музыкальные формы «Последнего колдуна» отличаются в большинстве своем лаконизмом и камерностью, не претендуя на большие симфонизированные построения широкого дыхания, развивающиеся волнообразно или предполагающие смену резко контрастных эпизодов.

В качестве сольных вокальных форм в «Последнем колдуне» широко используются жанровые миниатюры — песня (*chanson*) и романс. В партии Лелио это сторнелло и качча, Стелла характеризуется «Песней дождя» и «Куплетами за прялкой», сольный выход Перлемпенпена также связан с песней, на сей раз буффонного свойства, «Когда я был гигантом». Образ Царицы создается в романсе, звучащем дважды — с вариантами. На этом фоне выделяется лишь одна большая ария, порученная главному герою — Кракамишу. Многие из упомянутых сольных высказываний звучат в I акте в роли экспозиционных портретов персонажей. Вновь подчеркнем, что практически все сольные партии, за исключением Кракамиша (баритон), в оригинале рассчитаны на женские / детские голоса.

Ансамблевые композиции сосредоточены во II акте, где динамика событий нагнетается, и герои-солисты вступают в активное взаимодействие. Дуэт Кракамиша и Стеллы сменяется «Дуэтом розы» Стеллы и Лелио, квази-дуэтное образование возникает в последнем ку-

плете «Песни прялки», где голосу Стеллы вторит ее невидимый возлюбленный; миниатюрный дуэт благодарения «О, благодетельная фея» (вновь Стелла и Лелио) возникает на подступах к финалу в сердцевине инструментального марша. Важнейшим ансамблевым номером является в «Последнем колдуне» квартет, в преддверии финала собирающий главных действующих лиц и окончательно разрешающий все противоречия.

Особую формообразующую нагрузку несут хоры эльфов, обрамляющие оперетту и разграничивающие действия. Кроме того, хор принимает активное участие в 15-й сцене с «Хороводом эльфов», на которую приходится кульминация I акта. Хоровые партии, написанные для минимального состава, включающего только женские голоса (участники — эльфы)¹⁶, во многих эпизодах отличаются значительной сложностью фактуры и гармонии. Важную функцию выполняют и мелодрамы, нередко содержащие в своей инструментальной части ключевые темы оперетты и создающие композиционные арки как внутри актов, так и между ними. Разговорные диалоги двигают основное действие.

Инструментальный ансамбль с его скромными ресурсами (струнный квартет, фортепиано, арфа, ударные), тем не менее, трактуется разнообразно и изобретательно. Тихий звон треугольника на правах лейттеобра часто сопутствует эльфам и их Царице. В лирических сценах выделяется тембр сольной виолончели. К числу чисто инструментальных фрагментов можно отнести два марша эльфов, а также мелодрамы, где оркестр, служащий фоном для декламации, исполняет ведущую роль как комментатор действия, намечая при этом важные интонационные перспективы в драматургии сочинения.

Универсальный стиль Виардо вбирает в ее сказочной оперетте-фантазии (или фантастической оперетте) не только элементы романтической фантастики воздушно-скерцозного характера, ярко воплощенные в музыке Вебера, Берлиоза, Мендельсона, Листа. Здесь прослеживается и опора на традицию французской *opéra comique*, и знаки барочной манеры, проявляющейся в единственной в оперетте большой арии (в партии Кракамиша), стилизованной в духе драматического менюэта. В жанрово-стилевом синтезе «Последнего колдуна» находят отголосок и новейшие театральные веяния эпохи Второй империи, связанные с именами Гуно и Оффенбаха. И хотя ироническим модусом авторского высказывания окрашены многие страницы «Последнего колдуна», даже в названии, на первый взгляд, пересекающемся с опереттой Оффенбаха «Крокефер, или Последний паладин», речь идет не столько о параллелях с саркастической оффенбаховской опереттой с ее стихией галопов и канканов, сколько о связях с сакраментальной лирической оперой, культивирующей опозитизированный вальс и романс, которые занимают значительное место в «Последнем колдуне».

¹⁶ Подобным образом акцентирует эльфийскую сферу Бриттен в опере «Сон в летнюю ночь», где хоры эльфов поручены детским голосам, Титания — колоратурное сопрано, Оберон — контратенор.

Гибкость композиторского стиля П. Виардо, проявившаяся и в оперетте, не раз отмечалась как ее современниками, так и исследователями сегодняшнего дня. К. Сен-Санс писал об этом: «Одной из самых характерных и удивительных особенностей таланта Г-жи Виардо — была его [...] способность к усвоению всех стилей, начиная со старинной итальянской музыки, на которой она была воспитана [...] — и кончая Шуманом, Глюком, и даже Глинкой, которого она пела по-русски. Ничто не было ей чуждым. Она везде была как у себя дома»¹⁷.

Мелодический язык сочинения свободно модулирует, в зависимости от специфики избранного жанра, из русла традиции французского вокального письма (Г. Берлиоз, Ш. Гуно) в направлении немецкой, а также итальянской техники (виртуозные каденции и фиоритуры), нередко сочетая их вместе. Простая мелодика «Куплетов за прялкой», близкая немецкой *Lied*, во многом роднит их с песнями Шуберта — одного из композиторов, наиболее высоко ценимых П. Виардо.

Еще современники П. Виардо, слышавшие оперетту, отмечали разнообразие и изобретательность композитора в области формы [4, с. 6]¹⁸. Опираясь на традици-

онные закономерности строения куплетной и простой трехчастной форм, в иных случаях Виардо выстраивает сложные структурные композиции, чаще всего объединяющие в себе черты сложной трехчастности с признаками формы рондо. На менее крупном уровне проявляется другая особенность стиля композитора — тяготение к преодолению квадратности.

П. Виардо свободно пользуется многими ладогармоническими средствами зрелого романтизма, включающими отклонения и модуляции (в том числе энгармонические) в далекие степени родства, яркие колористические блики (сопоставление одноименных тональностей), смело включает в гармоническую ткань септаккорды, а иногда и нонаккорды, не боится легких полифункциональных трений аккордов.

Подводя итог, можно сказать, что, невзирая на камерные рамки и изначально поставленные скромные художественные задачи, в «Последнем колдуне» П. Виардо-композитору удалось создать талантливое произведение, содержащее немало прелестных, свежих страниц и охватывающее множественные музыкально-театральные традиции — от барочного прошлого до романтического настоящего.

Литература

1. Гозенпуд А. А. И. С. Тургенев: Исследование: [музыка в жизни и творчестве]. СПб.: Композитор, 1994. 200 с.: ил. (Musica et literatura).
2. Жекулин Н. Г. Тургенев в кругу семьи Виардо // Тургенев И. С. Новые исследования и материалы. Вып. 3 / отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2012. С. 5–72.
3. Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа [текст]: монография. 3-е изд., испр. и доп. Л.: Музыка, 1982. 240 с.: ил.
4. Сен-Санс К. Полина Виардо // *Saint-Saens C. Ecole buissonnière* / пер. с фр. Паркау Н. П. ЛОЛГК, 1937. С. 2–8.
5. Тургенев И. С. Первое представление оперы Г-жи Виардо в Веймаре // *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. 2-е изд., испр. и доп.* М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 293.
6. Швириц Г. Представления оперетты «Последний колдун» // *Литературное наследство*. Т. 73. Кн. 1 / ред. И. И. Анисимов (гл. ред.), Д. Д. Благой, И. С. Бушмин и др. Москва: Наука, 1964. С. 208–224.
7. Heitmann C. Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV). Hochschule für Musik und Theater Hamburg, seit 2012. Online-Datenbank. URL: <http://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm> (дата обращения: 01.03.2013).
8. Liszt F. Pauline Viardot-Garcia // *NZM*. 1859. № 1. S. 49–54.
9. Waddington P. Henry Chorley, Pauline Viardot and Turgenev: a Musical and Literary Friendship // *MQ*, *IXVII*. 1981. P. 165–192.
10. Waddington P. Turgenev's scenario for Brahms // *New Zealand Slavonic Journal*. 1982. Australia and New Zealand Association. P. 1–16. URL: <http://www.jstor.org/stable/40921176> (дата обращения: 03.03.2013).
11. Waddington P., Zekulin N. G. The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) A chronological catalogue, with an index of titles and a list of writers set, composers arranged, & translators and arrangers; together with the musical incipits of works and a discography. New online edition. University of Calgary Germanic, Slavic & East Asian Studies Arts 2011. URL: http://dspace.ucalgary.ca/bitstream/1880/48502/3/Viardot_catalogue_2011.pdf (дата обращения: 03.03.2013).
12. Zekulin N. G. The Story of an Operetta: *Le dernier sorcier* by Pauline Viardot and Ivan Tourgeniev. Munich, 1989. 151 p.

¹⁷ Ему же принадлежат слова: «Я не знаю, где и когда она постигала тайны композиторской техники; во всяком случае, она знала в этой области все, за исключением оркестровки; многочисленные *Lieder*, которые она написала на французские, немецкие и испанские тексты, обнаруживают в ней безупречно-грамотного в музыкальном отношении человека» [см.: 4, с. 2].

¹⁸ Л. Торриджи-Гейройт, в частности, отмечала ее «тонкость и изящество» [см.: 3, с. 129].