

О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди

Статья посвящена композиторской технике позднего Верди, в частности, приемам тематического развития и особенностям лейтмотивной работы в контексте музыкальной драматургии «Отелло» и «Фальстафа». Освещаются принципы симфонизации оперы и их роль в создании целостной музыкально-драматической концепции.

Ключевые слова: Джузеппе Верди, «Отелло», «Фальстаф», тематическая работа, лейтмотивная техника, музыкальная драматургия, симфоническая идея.

В ходе творческой эволюции Верди вырабатывает для себя ясное представление о сущности оперного жанра. В его письмах 1850-х — 1860-х годов мелькает определение «опера с намерениями»¹, затем появляется четкая формулировка: опера есть «сценически-музыкальная драма»². Предельным, идеальным воплощением вердиевской сценически-музыкальной драмы стали две последние оперы на сюжеты Шекспира³. Они демонстрируют редкое по своей органичности взаимодействие всех уровней драматургии — сценического, вербального, музыкального. Немалую роль в этом играет совершенство композиторской техники, и в частности, виртуозная тематическая работа, которая, благодаря своей безупречности, способна стать объектом эстетического созерцания.

«Отелло» и «Фальстаф» — оперы сквозного действия. Здесь находят претворение сложившиеся в предшествующих произведениях Верди

¹ «Вы знаете, что существуют оперы с намерениями (пусть это будут даже плохие намерения) и оперы с дуэтами, каватинами и т. д., и т. д. . .» (*Верди Дж. Избранные письма*. М., 1959. С. 251. Письмо к Ч. де Санктису от 21.05.1869).

² Там же. С. 253. Письмо к А. Галло от 17.08.1869.

³ Жанр «Отелло» композитор определил как *dramma lirica*, жанр «Фальстафа» — как *commedia lirica*.

принципы сквозного развития, но находят его на качественно новом уровне. Ведущая роль в этом процессе принадлежит принципу *симфонизации*, если понимать под этим не только возрастание драматургического значения оркестра (как это часто делается), но в первую очередь характер становления единой музыкально-драматической *концепции*, охватывающей все планы и все уровни драматургии и формы произведения. В отношении «Отелло» и «Фальстафа» можно говорить также и о существовании *симфонической идеи*, материализующейся в особенностях тематического развития. Попытаемся выделить отдельные слагаемые этого процесса.

Интонационный конфликт и основные события интонационного сюжета в «Отелло» определяются трактовкой образов центральных персонажей и взаимоотношением их музыкальных характеристик. С. Богоявленский в очерке о шекспировских операх Верди отмечает психологическую устойчивость образов Яго и Дездемоны и подвижность образа Отелло, что отражается в конфигурации их интонационных портретов⁴. Психологическая устойчивость отнюдь не влечет за собой застывшей и неподвижной интонационной характеристики. Напротив, и партия Яго, и партия Дездемоны отмечены разнообразием речевого поведения, но достигается это разными способами.

После двух сольных экспозиций — Застольная (I акт) и Credo (II акт) — Яго все время меняет интонацию. Он «добродушен» (ремарка Верди) в краткой реплике, обращенной к Отелло (5-я сцена II акта), мягок и вкрадчив в рассказе о сне Кассио (там же), наигранно беспечен в диалоге с Кассио о платке (5-я сцена III акта). Он постоянно «мимикрирует», и лишь изредка в его речах прорываются мотивы Credo и Застольной; обычно это реплики «в сторону» или «про себя» — тогда Яго становится самим собой. Именно таким этот образ задумывал Верди уже в период работы над либретто оперы:

...Я хотел бы видеть Яго рассеянным, небрежным, равнодушным ко всему, подозрительным, колким, говорящим добро и зло с одинаковой легкостью, как будто совсем не думая о том, что говорит; так что, если бы кто-нибудь упрекнул его, сказав: «То, что ты говоришь, то, что ты предлагаешь, — подлость», — он смог бы ответить: «В самом деле? Я этого не думал... не будем говорить об этом...» Такой тип может обмануть решительно всех и даже, до известной степени, собственную жену⁵.

⁴ См.: Богоявленский С. Верди и Шекспир // Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Л., 1986. С. 127–128.

⁵ Верди Дж. Избранные письма. С. 414–415 (письмо к художнику Д. Морелли от 24.09.1881)

Верди доводит развитие образа Яго до зловещей вершины — сцены торжества над поверженным Отелло (финал III акта). Две реплики Яго («Я раздавить бы мог его пятой своею!», «Вот лев ваш!»), воскрешающие мрачную патетику *Credo*, дополняются в оркестровом послесловии мотивом-аллюзией на тему клятвы Отелло и Яго (5-я сцена II акта).

В партии Дездемоны нет сквозных мотивов, повторяющихся или вариантно обновляющихся оборотов; она все время развивается дальше. Однако на всем протяжении оперы мелос Дездемоны сохраняет единый напевно-ариозный или песенный тон. В ее партии вплоть до IV акта отсутствуют самостоятельные сольные характеристики, она участвует только в ансамблях (дуэт I акта, квартет II акта, дуэт и большой финал III акта).

Все грани образа Дездемоны собираются воедино в ее сценах IV акта — сцене с Эмилией, Песне об иве и Молитве. Песня об иве, повествующая о печальной судьбе девушки Барбары, покинутой возлюбленным, с особой рельефностью показывает богатство тончайших деталей, которыми Верди наполняет характеристику Дездемоны. Ее мелодика отсвечивает мерцающими ладовыми красками (гармонический минор, натуральный минор, оттенок доминантового лада, одноименный мажор в «хоральных» отыгрышах деревянных духовых). Тонкость мелодической отделки подчеркивается прозрачной фактурой и инструментовкой (педаль струнных, подголоски деревянных, выразительное соло английского рожка). Пространство песни расширяется, приобретает огромный смысловой объем, благодаря включению разных планов: исповедальный тон сменяется повествованием, прямой речью персонажа песни, репликами, обращенными к Эмилие. В одном из писем Верди комментирует свой замысел:

В Песне об иве трудности грандиозные как для композитора, так и для артистки-исполнительницы. Нужно было бы, чтобы эта последняя, подобно пресвятой троице, обладала тремя голосами: одним для Дездемоны, другим для служанки Барбары и третьим голосом для слов *ива, ива, ива*⁶.

Во II и III актах темы Дездемоны практически не взаимодействуют с темами Отелло (за единственным исключением: в дуэтной сцене III акта Отелло язвительно повторяет фразу Дездемоны, сопровождая ее горько-саркастическим комментарием). Ее партия закрыта и для мотивов Яго. Но чрезвычайной выразительностью наделяется *композиционная арка*, между сольными характеристиками персонажей-антагонистов — Яго

⁶ Верди Дж. Избранные письма. С. 446 (письмо к Ф. Фаччио от 2.09.1886).

в начале оперы и Дездемоны в финальном акте. Печальная гармония Песни об иве и Молитвы гасит, растворяет последние импульсы разрушительной энергии, излучаемой Застольной и *Credo*, создает необходимое разрешение — катарсис перед трагической развязкой.

Сложная траектория, которую в интонационном поле оперы описывает тематический комплекс Отелло, достаточно подробно освещена в ряде музыковедческих работ⁷. Речь идет о процессе разрушения великого характера, материализующемся в нарастающих изменениях интонационно-речевого строя: дроблении мелоса, отказе от ариозной напевности, появлении разорванной, бессвязной речи, интонационной контрастности, отражающей перепады настроения, смены аффектов, мгновенно переходящих в свою противоположность.

Это процесс «саморазрушения» тематизма, но во многом он связан и с воздействием извне — вторжением мотивов Яго в партию Отелло. Некоторые из них наделены лейтмотивным значением⁸. В первую очередь нужно назвать мотив ревности, имеющий своим источником ариозо Яго II акта. На его проведениях основано инструментальное вступление к III акту, его обороты проникают в вокальные реплики Отелло, пронизывают инструментальную партию. Лейтмотивы, связанные с образом Яго, достаточно редко выделяются в музыкальной ткани в качестве рельефных, самостоятельных элементов. Их проведение подчас не маркируется никакими специальными средствами (фактурными, тембровыми, структурными и т. п.). Они действуют исподволь, незаметно (так же, как действует Яго). Изменяются (по сравнению с предшествующими операми Верди) и сами лейтмотивы — они сжимаются в объеме, протяженности, приобретая конструктивную мобильность.

Ряд мотивов Яго, формирующихся в Застольной и *Credo* и действующих в темах Отелло, не обладает лейтмотивной функцией. Это своего рода «визитные карточки», знаки незримого присутствия Яго. Среди них наибольшей активностью обладают триольные фигурки, ползучие хроматические последовательности (иногда охватывающие в своем движении достаточно широкий диапазон), стаккатные фигурации шестнадцатыми. Работа Верди с этим материалом отличается особым своеобразием (речь идет в первую очередь об оркестровой партии). Повторяющиеся мотивы практически никогда не воспроизводятся буквально; они меняют свои

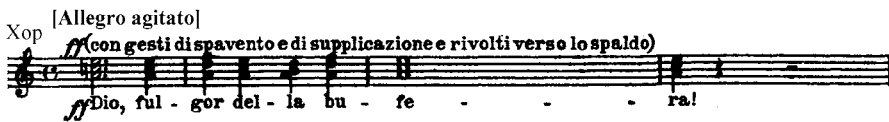
⁷ См.: *Орджоникидзе Г.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1967; *Лейтес Р.* Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М., 1968; *Соловцова Л.* Джузеппе Верди. М., 1981; *Богоявленский С.* Верди и Шекспир.

⁸ Подробнее о лейтмотивах в «Отелло» см.: *Лейтес Р.* Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». С. 35–44.

звукорисующие и ритмические очертания, становятся элементами более протяженных структур, формируют перекрестные интонационные связи, сливаясь друг с другом, образуют «неартикулированный» тематический поток. Сквозная тематическая работа, устремившаяся в русло *микровариантности*, кардинальным образом меняет не только строй речи Отелло — изменяется его интонационный словарь, появляется новая лексика.

Лейтмотивы в поздних операх Верди не только несут в себе музыкально-сюжетные функции (что обусловлено природой оперного жанра), но и реализуют в своем движении определенную драматургическую идею. Совершенно особую, поистине уникальную роль в интонационном сюжете «Отелло» играет тема любви — ведущая среди лейтмотивов и самая яркая тема оперы.

Впервые она звучит в заключительном разделе дуэта Отелло и Дездемоны — совместной экспозиции их образов, венчающей собой развитие I акта. Тема проходит длительный путь становления⁹. Кристаллизация ее элементов начинается уже в 1-й сцене оперы. Как известно, эта хоровая сцена является косвенной характеристикой Отелло — Отелло-воина, Отелло-героя¹⁰. В музыкальном материале сцены чередуются отдельные декламационные возгласы солистов и хоровых групп на фоне бурных пассажей оркестра, и только кульминация приводит к появлению выпуклой, мелодически законченной фразы — мольбы хора о сохранении корабля и флага. Этот рельефный, сразу же запоминающийся оборот Верди цитирует во втором эпизоде дуэта, в партии Дездемоны, вспоминающей об испытаниях, выпавших на долю Отелло. Мотив воспроизводится практически дословно, на той же абсолютной высоте, с сохранением тональности, гармонического плана, с вариантным повторением ритмического рисунка (ил. 1а, б).



Ил. 1а. Сцена бури

⁹ О формировании темы любви смотри также: *Лейтес Р.* Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». С. 66–71.

¹⁰ Напомним ее содержание: киприоты, собравшиеся на берегу, с волнением следят за тем, как корабль Отелло борется с бурей.

Largo. (♩ = 66.)

Дездемона

tu - dia col - l'a - ni - ma ra - pi - ta

Ил. 1b. Дуэт Дездемоны и Отелло

Именно этот мотив — символ славы и воинской доблести Отелло, — пройдя через промежуточные варианты, становится первым мотивом любовной темы (ил. 2).

[Poco più lento]

a

pp con espressione

p

b

b

ppp

ppp

8

8

Ил. 2. Тема любви, дуэт Дездемоны и Отелло

Тема любви — идеальный образ, светозарная кульминация дуэта, — оказывается одновременно высшей точкой воплощения гармонии в психологических портретах Дездемоны и Отелло и в музыкальной драматургии оперы. Дальнейший путь темы извилист и сложен. Ее полный вариант не встречается во II и III актах; тема утрачивает целостность и распадается на два отдельных элемента — секундовый мотив двух первых тактов и ниспадающий с вершины кадансовый оборот с выразительным ритмическим акцентом на доминанте с секстой (отмечены в примере буквами *a* и *b*).

Мотив *a* прорастает в музыкальной ткани оперы характерными секундовыми ходами, искажаясь и превращаясь в интонации вздоха, стоны, что особенно часто встречается в партии Отелло. Мотив *b* подается крупным планом в 1-й сцене III акта: он звучит как горькое напоминание об утраченном счастье — в миноре (e-moll вместо E-dur дуэта) и в виде прерванного оборота, сопровождая слова Отелло: «Да, как охотно я забыл бы о нем!». И еще раз, во 2-й сцене того же акта Верди цитирует этот мотив, выделяя его проведением фразу Дездемоны: «Видишь, впервые я плачу». В IV акте каданс темы любви становится своеобразным лейтмотивом прощания — он прославляет своим звучанием тематизм Песни об иве, проводится *con passione* в последней реплике Дездемоны перед уходом Эмилии: «Ах! Эмилия, прощай! Прощай, Эмилия!»

Тема любви вновь обретает целостность только в финальных сценах IV акта. Композитор тщательным образом продумывает мельчайшие детали музыкального текста: последняя фраза умирающей Дездемоны (ил. 3a) — цитата мотива Отелло из темы любви I акта (ил. 3b): «un bacio...» («Поцелуй...»); в предсмертной реплике Отелло оборвана последняя нота каданса темы любви (ил. 3c).

<p>Дездемона (muore)</p>  <p>Ad - di - o...</p>	<p>Отелло</p>  <p>un ba - cio...</p>	<p>Отелло [Andante come prima] <i>morendo</i> (muore)</p>  <p>un al - tro ba - cio...</p>
--	---	---

Ил. 3a. Финальная сцена IV акта

Ил. 3b. Дуэт Дездемоны и Отелло, I акт

Ил. 3c. Финальная сцена IV акта

В финале Верди возвращает тему любви и восстанавливает «чистый и строгий» интонационный строй Отелло, «его благородный облик, очищенный страданием»¹¹. Путь темы любви, своеобразного стержня симфонической идеи оперы, — темы, прошедшей через разрушение и возвратившей себе прежнюю высоту, — можно назвать метафорой пути Отелло.

¹¹ Богоявленский С. Верди и Шекспир. С. 127.

«Фальстаф», окончанный Верди в 1892 году, с исторической дистанции осознается как первая великая комическая опера XX века — так много в нем находок, предвосхищающих искания музыкального театра нового времени.

Конгениальное Шекспиру понимание человеческой природы, богатство и разнообразие музыкальных характеристик, глубина и поистине ренессансный масштаб образа главного героя, импровизационная природа мелоса, восходящая к традициям комедии дель арте и оперы-буффа, виртуозность ансамблевой трактовки оркестра — эти и другие стороны последней оперы Верди широко изучены в литературе. Отсылая читателя к соответствующим изданиям¹², сосредоточимся на вопросах тематизма и тематического развития, имеющих непосредственное отношение к проблеме симфонизации оперы.

Еще раз отметим, что «Фальстаф», как и «Отелло», — опера сквозного действия. Однако тематическое строение имеет в нем другую, чем в «Отелло», природу. Если в вокальной мелодике «Отелло» доминирует декламационное начало, то в тематизме «Фальстафа» (и в вокальной, и в оркестровой партиях) большую роль играет принцип законченных мелодических структур. Он определяет и особенности формообразования.

Форма отдельной сцены, последовательности сцен, части акта строится как чередование тематических «блоков», разных по степени плотности и протяженности¹³. В этом чередовании прослеживается некоторая закономерность: в первой картине каждого из трех актов преобладают монологи и диалоги, во второй — крупные ансамбли; соответственно этому первые картины отличаются большей дробностью, вторые — большей слитностью (тематической и структурной), которая нарастает к концу картины. В этом сказывается претворение традиции финалов оперы-буффа, которая придает композиции «Фальстафа» необходимую устойчивость и компенсирует калейдоскопичность развертывания музыкальной формы.

Необходимость такой компенсации продиктована и особенностями тематического процесса. Стремительному темпу комедийного действия отвечает необыкновенная подвижность интонационных смен. Верди виртуозно обыгрывает каждый поворот ситуации, каждую деталь литератур-

¹² *Орджоникидзе Г.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира; *Соловцова Л.* Джузеппе Верди; *Богоявленский С.* Верди и Шекспир; *Данько Л. Г.* Комическая опера в XX веке. Л.; М., 1976. С. 20–27; *Коженова И.* Человечество, смеясь, расстается со своим прошлым. «Фальстаф» Верди // Музыкальная академия 2014. № 3. С. 100–102.

¹³ Напомним, что Верди в «Фальстафе» избегает всякого подразделения на определенные этапы действия, включая и обозначения отдельных сцен; опера делится только на акты и картины — три акта, каждый из которых состоит из двух картин.

ного текста — психологическую, пластическую, живописную. В результате внутри относительно завершенного (даже не очень крупного) тематического «блока» возникает мозаика разнообразнейших интонационных событий, создаваемых остроумной мотивной игрой, перепадами темпа, мгновенными ритмическими, тембровыми, фактурными сдвигами.

Событийная насыщенность интонационного сюжета требовала активизации координирующих факторов, выстраивания связей на расстоянии, создания «опорных пунктов» и направляющих линий в непрерывно обновляющемся тематическом процессе.

В качестве одного из объединяющих начал в «Фальстафе» выступают *жанровые связи*. На всем протяжении оперы, переплетаясь и взаимодействуя, развиваются две основные жанрово-интонационные сферы — скерцозная, ярче всего представленная в характеристике кумушек, и лирическая, персонифицированная в образах Фентона и Нанетты. Каждая из сфер широка и наполнена разнообразными планами и оттенками, но обе сохраняют устойчивость, и на этом фоне рельефно выделяется характеристика Фальстафа, необыкновенно богатая и многогранная, вбирающая в себя огромный диапазон состояний — от подлинной лирики до гротеска и буффонады.

Большую роль в координации интонационного потока играют многочисленные вариантные повторы и арки, выступающие на разных уровнях музыкальной формы. На синтаксическом уровне такая повторность часто бывает связана с идущими от буффонных финалов остинатными приемами в партии оркестра; так, например, повторяющимися мелкими мотивами шестнадцатых пронизана оркестровая ткань в сцене с доктором Кайюсом (первая картина I акта), в сцене преследования Фальстафа (вторая картина II акта).

Драматургически активен в опере принцип *реминисценции*. Два раза во второй картине I акта — в конце сцены чтения письма Фальстафа и в конце акта — звучит кантиленная, исполненная высокой лирики, но одновременно несущая и оттенок пародии (ремарки Верди: *dolcissimo* и *con caricatura*) фраза Алисы «О, пусть твой образ сияет мне всегда...», завершающаяся гомерическим хохотом кумушек. Трижды на протяжении первой картины II акта проводится ликующая тема торжества — как обрамление рыцарственного, горделивого монолога Фальстафа («Ну, старый Джон, действуй смелее!»), готового к штурму любовной крепости после встречи с миссис Куикли (принесшей герою благую весть от Алисы), и как заключение всей картины после сцены Фальстафа и ревнивца Форда (явившегося под именем Фонтаны и предложившего рыцарю изрядную сумму за соблазнение своей супруги). Повторяется и тематизм

упомянутого выше монолога — его второе, вариантно измененное проведение вмонтировано в скорбную монологическую сцену Фальстафа после вынужденного купания в Темзе (первая картина III акта)¹⁴.

И совершенно особый, уникальный прием находит Верди для оформления любовного дуэта юной пары. Материал дуэта Нанетты и Фентона звучит во всех трех актах оперы (вторые картины актов). Он развивается, но сохраняет внутреннюю связь между своими рассредоточенными во времени этапами, продолжаясь как будто бы с того же самого места, на котором он прервался в предшествующем акте. Создается отчетливое впечатление, что перед нами не три самостоятельных эпизода, а один бесконечный дуэт, звучащий «за кадром» и в те моменты, когда герои не появляются на сцене. От акта к акту Верди постепенно сжимает материал дуэта, и в III акте он представлен только своей заключительной фразой — темой поцелуя.

Определенным образом структурируют интонационный процесс немногочисленные и в большинстве своем весьма компактные (один-два такта) лейтмотивы. Техника лейтмотивной работы в «Фальстафе» разнообразна. Некоторые из мотивов наделены ярким рельефом и функцией драматургического акцента. Это, прежде всего, три мотива миссис Куикли, создающие колоритный речевой и пластический образ. Первый мотив («изображение» книксена) показателен в контексте поэтики комической оперы, для которой важна обрисовка манеры, повадки, внешнего облика персонажа¹⁵. В первую очередь он характеризует саму миссис Куикли: «сводницу и сплетницу»¹⁶. Второй мотив (выражение лицемерного сочувствия: «Жаль мне бедняжку») и третий (миссис Куикли назначает время свидания: «Так от двух и до трех») становятся символами интриги, которую затевают виндзорские насмешницы, чтобы проучить Фальстафа.

К числу драматургически-акцентных лейтмотивов можно отнести и упоминавшуюся тему поцелуя, а также тему приветствия Фальстафа «О, дорогой Фонтана» (ил. 4).

¹⁴ As-dur первого монолога сменяется в III акте на as-moll, видоизменяется эмоциональная окраска музыкального материала, но сохраняются общие контуры звуковысотного рисунка, абсолютная высота, темп, фактура.

¹⁵ В качестве блистательного образца «жестового» тематизма можно привести и тему выхода Фальстафа, принарядившегося для свидания с Алисой (сцена Фальстафа и Форда во II акте), а также материал финального эпизода той же сцены: манерно пропуская друг друга вперед, бесконечно кланяясь, Фальстаф и Форд в итоге протискиваются в двери вместе.

¹⁶ Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. С. 281.

[Allegro vivo]
 Фальстаф (gli stringe la mano con grande cordialità)

Ca - ro si - gnor Fon - ta - na!

Ил. 4. Сцена Фальстафа и Форда, первая картина II акта

Она звучит в сцене Фальстафа и переодетого Форда (первая картина II акта) и после этого дважды проводится в финале оперы: в эпизоде осмеяния Фальстафа и затем перед заключительной фугой, в тот момент, когда ситуация «переворачивается» и уже Фальстаф смеется над одуряченным Фордом. Любопытно, что все три раза Верди цитирует тему *дословно*. По-видимому, не случайно в очертаниях ее мелодической линии угадываются контуры будущей темы фуги.

Отдельные же проведения ряда других лейтмотивов (мотива Алисы, возникающего в монологе Фальстафа I акта, мотива мести кумушек) зачастую не оформлены в музыкальном тексте как драматургически важные события; мотивы варьируются, формируют интонационные аллюзии, развиваются, включаясь в общий стремительный интонационный поток¹⁷.

Тематическое развитие в «Фальстафе» подчинено игровой логике. Этим объясняется его своеобразие: тематизм разветвляется, образует побочные линии, и может показаться, что в «Фальстафе» нет симфонической идеи, единого русла, которое вобрало бы в себя направленную энергию симфонического становления. Но это опровергается сквозной, проходящей через всю оперу подготовкой темы фуги. Тема по конструкции напоминает тему финала моцартовского «Юпитера». Два ее элемента — энергичное «ядро» с выразительным нисходящим скачком на малую септиму и плавное триольное «развертывание», — начинают прорастать уже в первом акте оперы, и чем ближе к финалу, тем активнее становится этот процесс. Приведем несколько примеров (ил. 5a-d).

¹⁷ Подробный анализ лейтмотивов и перекрестных тематических связей в контексте действия оперы см. в: *Орджоникидзе Г.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. С. 269–318.

Un poco meno $\text{♩} = 100$

Алиса

(rivolgendosi ora all' una, ora all' altra)



Ил. 5а. Квартет кумушек, вторая картина I акта

Più animato.

Фальстаф

(incalzando violentemente Bardolfo che retrocede)



Ил. 5b. Виндзорский лес, вторая картина III акта

[Lo stesso movimento]

Алиса



Ил. 5с. Подготовка к встрече Фальстафа, вторая картина II акта

[Andante]

Куикли



Ил. 5d. Сцена преследования Фальстафа, вторая картина II акта

Накапливаясь по отдельности в интонационном материале, эти элементы объединяются в целое только в теме фуги:

Allegro brioso $\text{♩} = 120$

Фальстаф



Ил. 6. Тема фуги, вторая картина III акта

Тем самым фуга, этот апофеоз смеха и жизнелюбия, оказывается не только финалом, венчающим оперную форму (и в том числе череду ансамблей — опорных точек в драматургии и композиции «Фальстафа»), но и подлинно симфоническим финалом — итогом длительного сквозного развития, в котором сходятся ведущие интонационные, драматургические, смысловые линии оперы.

Подведем некоторые итоги. В последних оперных произведениях, несмотря на различие индивидуальных трактовок, Верди воплощает единую, самобытную и не опирающуюся ни на какие образцы (включая вагнеровский) музыкально-драматическую концепцию жанра. Эта концепция, вызревшая на протяжении всего творческого пути итальянского мастера, является вершиной длительной и последовательной эволюции. Близкая в своих основных идеях представлениям крупнейших оперных композиторов второй половины XIX века (Чайковский, Бизе), она обращена и к будущему, к поискам оперного театра XX века.

Литература

1. *Богоявленский С.* Верди и Шекспир // Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1986. С. 105–140.
2. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. М.: Гос. муз изд-во, 1959. 647 с.
3. *Лейтес Р.* Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М.: Музыка, 1968. 99 с.
4. *Орджоникидзе Г.* Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 328 с.
5. *Соловцова Л.* Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1981. 416 с.