



БОМБОРА

МОЦАРТ | БЕТХОВЕН | БАХ | ШОСТАКОВИЧ | ДЕБЮССИ | ШТРАУС

ЛОРА ДОТРИШ

# МУЗЫКАНТЫ, ВЕРШИВШИЕ ИСТОРИЮ

Как связаны  
великие композиторы  
с репрессиями, масонами  
и революциями

Неисчерпаемое искусство:  
классическая музыка в теории и жизни

Лора Дотриш

**Музыканты, вершившие  
историю. Как связаны великие  
композиторы с репрессиями,  
масонами и революциями**

«ЭКСМО»

2019

УДК 78.075  
ББК 85.313(0)

**Дотриш Л.**

Музыканты, вершившие историю. Как связаны великие композиторы с репрессиями, масонами и революциями / Л. Дотриш — «Эксмо», 2019 — (Неисчерпаемое искусство: классическая музыка в теории и жизни)

ISBN 978-5-04-178895-7

«Любая музыка, даже исполненная индивидуализма, обладает неотъемлемым коллективным содержанием: каждый отдельный звук уже подразумевает „мы“». Адорно, «Звуковые фигуры» Эти выдающиеся композиторы находились в центре исторических событий. Моцарт, Бетховен, Шостакович, Верди, Дебюсси... Слушать их музыку – значит чувствовать дыхание Французской революции, ощущать роскошь империи или испытывать ужас диктатуры. Их талант стал их способом выразить свое отношение к миру, он сподвиг людей на свершения и дал им надежду. Может, музыка и не меняла ход истории, но она точно не оставалась незамеченной, находя ключи к сердцу не только простых слушателей, но и верховных правителей. Книга музыковеда Лоры Дотриш проведет вас сквозь века и страны и покажет, как сонаты, симфонии и сюиты отражали волнения, страхи и мечты их создателей. Вы узнаете, как были придуманы величайшие шедевры классической музыки и почему они завораживают нас и поглощают наши мысли по сей день. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 78.075  
ББК 85.313(0)

ISBN 978-5-04-178895-7

© Дотриш Л., 2019

© Эксмо, 2019

## Содержание

Предисловие. Приоткрывая тайны творчества	7
Жан-Батист Люлли. Королевская власть на сцене	10
Конец ознакомительного фрагмента.	18



**Лора Дотриш**  
**Музыканты, вершившие историю.**  
**Как связаны великие композиторы с**  
**репрессиями, масонами и революциями**

Laure Dautriche  
Ces Musiciens Qui Ont Fait L'histoire

© Минасян С., перевод на русский язык, 2023  
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

\* \* \*

*Посвящается моим родителям*

*«Если вы хотите узнать народ, слушайте его музыку».*  
**Платон**



## Предисловие. Приоткрывая тайны творчества



Они находились в центре исторических событий. Моцарт, Бетховен, Верди, Дебюсси, Шостакович... Музыка этих выдающихся композиторов оказалась бы иной, не будь каждый из них представителем своей, богатой на события эпохи. Их творчество – отголосок многовековой истории. Слушать их сочинения – значит чувствовать дыхание Французской революции, роскошь империи или ужас диктатуры. Нота за нотой рождает в нас чувство, будто мы пережили то же, что и они, будто бы оказались в их времени. В каждой неочевидной детали таится их особая энергия. Конечно, музыка самоценна, и ее можно слушать отвлеченно. Однако композиторы находили средства выражения, чтобы в своих партитурах заявить о личной борьбе, об окружающей действительности и о мире, о котором грезили.

Какими бы предстали последние годы творчества Моцарта без влияния философии эпохи Просвещения? Как бы развивалась музыкальная мысль Люлли, лишенная трех десятилетий, которые он провел при дворе Людовика XIV? Что бы стало с симфониями Бетховена, не подпитывая их революционными идеями? Говоря о Верди, нужно помнить, что если бы хор «Va, pensiero» («Лети, мысль») из оперы «Набукко» случайно не стал гимном итальянской независимости, композитор запросто мог остаться в тени и никогда не занять место в ряду именитых собратьев. Как пишет Адорно в работе «Звуковые фигуры» («Figures Sonores»):



*«Любая музыка, даже исполненная индивидуализма, обладает неотъемлемым коллективным содержанием: каждый отдельный звук уже подразумевает “мы”». Музыка – отражение эпохи.*

Помню, как, став достаточно взрослой, чтобы слушать музыку, я мгновенно ощутила всю ее мощь – от кантат Баха до симфоний Шостаковича. Позже, во время подготовительных классов по литературе в Высшей школе, а затем в период обучения музыковедению, я начала тщательно анализировать особенности того или иного произведения и влияние каждого композитора. Я открыла для себя сокровищницу. До чего соблазнительно разбирать партитуру, погружаясь в мельчайшие детали: тема, гармоническая последовательность, диссонанс! Ницше называл диссонанс переводом боли на музыкальный язык, в котором содержится нечто, что способно ее превозмочь. В этом звуковом феномене есть особый духовный смысл. На ум тотчас приходит множество произведений в истории музыки. Вспомним Шостаковича, который в 1941 году писал часть Седьмой симфонии в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург), находясь под бомбардировками нацистов. Позже он скажет, что, работая над произведением, думал как о немецком фашизме, так и, в более широком смысле, обо всех формах, которые может принимать диктатура.

Ощущение, что музыка позволяет впитать атмосферу эпохи, также захватило меня, когда я открыла для себя «Странствия подмастерья» Моцарта. Зная, что он написал это короткое

произведение, едва присоединившись к масонам, мы можем легко представить себе, как 28-летний Моцарт мчится в карете по мосту Вьенн, как с наступлением темноты он входит в дальнюю комнату дворца, преобразованную в масонскую ложу, чтобы донести чистую и чарующую музыку до аудитории, которой дорожит: до своих братьев. Семь лет спустя масонство станет основой его последней оперы «Волшебная флейта».

Каждый музыкант по-своему выражал отношение к власти. Одни занимали позицию принятия, другие – противостояния. Некоторые композиторы и вовсе становились рупорами довольно мрачных политических режимов, как, например, Рихард Штраус, разрывавшийся во времена Третьего рейха между лояльностью к Гитлеру и желанием сохранить музыкальную независимость. Но какую форму принимало сопротивление, когда они чувствовали, что на кону стоит собственная свобода? Дебюсси не мог быть призван в армию в августе 1914-го, но вступил в войну против немецкой музыки, желая сочинить самую «французскую» мелодию. В Советском Союзе еще в середине 1930-х годов Шостакович постоянно ощущал тень Сталина за своей спиной. Ход истории также вынуждал спасаться бегством музыкантов, предчувствовавших разрушительную силу разгоравшейся грозы: в 1933 году евреи Арнольд Шёнберг и Курт Вайль навсегда покинули Германию. Курт Вайль нашел приют во Франции, а затем в Соединенных Штатах. За всю жизнь он больше не произнес и не написал ни единого слова по-немецки.

Если музыка и не изменила ход истории, то она точно не осталась незамеченной. Порой она тревожила даже людей, находящихся на вершине государственной власти. Партитуры становились свидетельствами, подобно ни с чем не сравнимой «крепости памяти», о которой Милан Кундера говорил в связи с лирической поэзией. Даже в завершенном виде эти произведения не перестают развиваться. Разве Верди не продолжает спустя более двухсот лет после своей смерти быть символом итальянского единства? Если обратить внимание, насколько музыка пропитана историей, можно вспомнить и о таких малоизвестных творцах, как Госсек, который посвятил множество произведений событиям Французской революции.

В зависимости от времени создания мы обнаруживаем всевозможные музыкальные формы: оперы, симфонии, кантаты, фортепианные сонаты... Эти мастерски написанные страницы – окна в мир. Они приводили массы в восторг. Они помогали людям жить дальше и даже примириться со своей страной. Такова цель большинства композиторов: музыка, доступная для широкой аудитории. Выбирая простую мелодию, основанную на нескольких нотах, переборе струн или завораживающем ритме, они знают, как убедить людей. Порой эпоха побуждает их быть консервативными.



*Но резкое изменение стиля проявляется тогда, когда композиторы пытаются придать партитурам революционный или победоносный тон; тогда они используют непривычные формы и гармонии, сдвигая с места историю музыки.*

Как появились эти произведения? Многие из них были заказаны богатыми меценатами, директорами концертных залов и даже главами государств. Вспомните Жан-Батиста Люлли, французского музыкального деятеля XVII века, который почти тридцать пять лет был рядом с Людовиком XIV. За каждым аккордом, за каждой яркой оркестровкой мы видим «короля-солнце». Люлли настолько хорошо знал своего повелителя, что мог предугадать в музыке его



желания, более того, даже придумать характер, который тот хотел придать своему правлению. Но во времена войны и угнетения музыка понимается как нечто, что выживает, сохраняет себя, несмотря на хаос. Она звучит как надежда на освобождение.

Всем этим композиторам удалось взять время под контроль. Благодаря музыке они пода-  
рили редкие свидетельства об истории, разворачивавшейся перед их глазами: так было с Люлли  
при Версальском дворе и с Моцартом, посвятившим последние семь лет жизни идеям масон-  
ства, с Рихардом Штраусом, затянутым в водоворот нацизма, и с Шостаковичем, преследуе-  
мым Сталиным.

## Жан-Батист Люлли. Королевская власть на сцене



1632–1687

*Людовик XIV превратил свое правление в спектакль. Он утвердил власть и могущество в Версале, ставшем величайшей сценой Европы. Для этого ему понадобился художник, способный воплотить представление об абсолютной монархии. «Король-солнце» остановил выбор на Жан-Батисте Люлли, подарив композитору невероятный для того времени социальный взлет. В свою очередь Люлли, пытаясь угодить своему королю, произвел революцию в музыке и положил начало французской опере.*

В четырнадцать лет Жан-Батист Люлли твердо решил, что не хочет надолго оставаться камердинером. Не для того он покинул Флоренцию, чтобы преподавать итальянский язык, пусть даже Великой Мадемуазель, кухне Людовика XIV. Поначалу Люлли поселили вместе с другими слугами в павильоне рядом с Большой Королевской конюшней. Но он был намерен обзавестись собственными апартаментами, и поскорее! Живой любознательный мальчик быстро учился. Даже слишком быстро. Довольно скоро в Тюильри, в доме своей «воспитанницы», он открыл для себя музыку, танцы и французский стиль. Великую Мадемуазель обучали мастера музыки и танца, занимавшие более высокое положение в иерархии прислуги, нежели простой камердинер, репетитор по итальянскому языку. Увидев возможность возвыситься, твердо уверенный, что его заметят, Люлли без промедления освоил гитару, скрипку и танцы. Он был не робкого десятка и использовал свой шанс во время праздничных вечеров, которые посещали знатнейшие вельможи. Когда он танцевал, его мастерство и грация вызывали шепот восхищения. Когда гримасничал, изображая шута, благородная публика раздражалась смехом! В схватке с судьбой Жан-Батист одержал грандиозную победу. Менее чем через четыре года после приезда, в возрасте восемнадцати лет из никому не известного камердинера он превращается в дирижера оркестра из шести скрипок, принадлежавшего Великой Мадемуазель. Здесь он смог начать работу и изобрести то, что впоследствии стало известно как «французский классический стиль».

Но коварство эпохи может подстергать даже подле знатных и высокопоставленных людей королевства. Осенью 1652 года Великая Мадемуазель приняла активное участие во Фронде, примкнув к числу дворян, требовавших власти. Людовик XIV подавил мятеж, и Великая Мадемуазель, кухня короля, была приговорена к ссылке. Тяжелый удар для амбициозного Жан-Батиста! Но о том, чтобы удалиться от великолепия двора, не могло быть и речи. Люлли отказался разделить несчастье герцогини Монпансье и попросил у нее расчет.



*С пятнадцатью эю в кармане и скрипкой в руке он снова отправился покорять столицу.*

Чтобы прийти к двору в эпоху расцвета танца, он сделал ставку на балет.

Доподлинно неизвестно, но, очевидно, благодаря упорству, ходатайствам и просьбам о рекомендации Люлли появился в Лувре. Всего через три месяца после ухода от впавшей в немилость Великой Мадемуазель амбициозный молодой человек вернулся ко двору, твердо решив не упускать свой шанс. 23 февраля 1653 года в честь победы Людовика XIV над Фрондой было дано представление «Балет ночи». Люлли удалось получить место обыкновенного статиста. Конечно, он изображал всего лишь фигуру, переодевавшуюся то в пастуха, то в солдата, то в калеку. Но он оказался на одной сцене с самим королем. Молодой монарх обожал танцы и тратил на них по несколько часов в день. Люлли правильно разыграл свои карты. Он предложил королю предстать в образе Аполлона, облаченного в невероятный костюм из золотых лучей. В финале Людовик XIV, которому тогда было четырнадцать лет, появлялся, подобно солнцу, затмевая всех своим сиянием. С помощью искусства юный король демонстрировал власть при дворе и блеск французской абсолютной монархии перед другими государствами Европы. Так заявил о себе «король-солнце», а Люлли встал на первую ступень своего восхождения.

Людовик XIV захотел, чтобы Люлли стал его постоянным партнером. Ровно через шесть недель после выступления в «Балете Ночи» двадцатилетний Люлли был назначен сочинителем инструментальной музыки для короля. Уже тогда он вызывал зависть при дворе. Иначе и быть не могло, ведь Люлли всегда присутствовал на спектаклях и даже сыграл несколько ролей: индейца, египтянина, старика и грацию. Судя по отзывам, его талант имитатора начали высоко ценить. Однако Люлли поставил иную цель: вывести в центр Короля-Солнца. Балет приобрел особую помпезность, пышность и благородство. А потому совсем скоро Людовик XIV начал спрашивать совета Люлли по поводу каждого танца и музыкального произведения. Жан-Батист добился королевской милости, которую будет стремиться сохранить до последнего вздоха.

Король оказал Люлли доверие, взамен тот отдал ему жизнь. Слепленный молодым государем, он хотел лишь возвеличить правление Короля-Солнца на сцене. Люлли было всего двадцать четыре года, когда монарх доверил ему сочинить целый балет «Больной Амур». Сроки подготовки были очень короткими, но премьера в Большом зале Лувра 17 января 1657 года прошла с триумфом. В первой же сцене танцующий король появился под музыку Люлли. Так будет в течение всех последующих лет. И хотя Люлли только начинал работать как композитор, уже тогда в его музыке было что-то магическое. Благодаря простому хроматизму или резкой смене тональности королевская фигура предстала мощной и блистательной. С 1653 по 1661 годы балеты молодого итальянца укрепляли его власть во французской музыке. Люлли еще не изобрел новую форму, но уже был первым, кто воплотил французскую монархию в музыке.

Помимо официального придворного оркестра, Люлли довольно скоро получил от государя право на создание собственного музыкального ансамбля «Малые скрипки короля», который стал при дворе незаменимым всего за несколько недель. Группа из десяти музыкантов находилась в исключительном распоряжении Людовика XIV, а Люлли управлял ею по своему усмотрению. Чтобы добиться наилучшего звучания, он проводил многочисленные репетиции, регулировал удары смычка и даже высоту каждого пюпитра. За три года он стал королевским композитором и одним из самых известных танцовщиков. Он разыгрывал комедии и развлекал публику, с юмором подражая персонажам комедии дель арте. Постепенно Люлли со своей труппой занял высшее положение в иерархии придворной музыки.

9 июня 1660 года молодой король женился на испанской инфанте Марии-Терезе Австрийской, что вызвало всеобщее ликование. Кардинал Мазарини поручил итальянскому

композитору Кавалли сочинить оперу «Влюбленный Геркулес». Он также попросил Люлли написать танцевальные номера для вставки в произведение. Во дворце Тюильри был создан театр с колоссальным залом на шесть тысяч мест – «Зал машин». Однако по причине смерти кардинала Мазарини строительство затянулось, и спектакль не успели поставить к королевской свадьбе. Поэтому была выбрана другая опера Кавалли, написанная шестью годами ранее. На представление во славу французской монархии были приглашены все иностранные послы и министры. Люлли не мог упустить возможность произвести впечатление! В перерывах между музыкальными номерами он выходил на сцену, танцевал и кружился. Он мог быть Скарамушем в окружении врачей, а через мгновение – капитаном корабля. Люлли произвел фурор. После представления публика говорила только о его танце, его балетах, забыв о музыке Кавалли... Жаль было бы лишаться музыканта, который, как никто другой, восхвалял французскую монархию. Поощряемый Кольбером, король назначил Люлли суперинтендантом музыки в 1661 году. Теперь он определял музыкальную политику Франции. Талантливый музыкант оказался жестким предпринимателем. Люлли ввел свой закон. Ни одно музыкальное произведение не могло быть исполнено без его разрешения. В возрасте двадцати девяти лет он думал только о том, как подняться еще выше. Лишь одна проблема стояла на его пути: итальянское происхождение.

Он хотел стать французом, чтобы сравняться с придворными аристократами. Спустя лишь несколько недель он получил «письмо о натурализации». В документе, подтверждающем натурализацию, имя Люлли все еще было написано на итальянский манер, с буквой «i», но его преданность делу восхвалялась, и в письме ясно давалось понять, что он желает, чтобы его считали «истинным и естественным подданным» государя. Однако его голос остался прежним, с сильным флорентийским акцентом. Все же в декабре 1661 года итальянец Lulli становится французом Lully.



*Чем большую известность он обретал, тем роскошнее становился его образ жизни.*

Наряду с талантами танцовщика и композитора, Люлли обладал настоящей предпринимательской жилкой. Он вложил капитал в строительство и собирался возвести частный особняк на горе Сен-Рош в Париже.

Он распределил средства между различными активами и инвестировал в аннуитеты, тем самым приумножив свое состояние. Люлли вел переговоры о займах, устанавливал цены на аренду и заключал контракты с тем же талантом, с каким сочинял музыку. Он не упускал ни единого шанса обогатиться. Не стала исключением и женитьба. 24 февраля 1662 года он заключил брак с Мадлен Ламберт, дочерью музыкального мастера герцогини Монпансье. Но прежде всего его интересовало приданое – 20 000 фунтов! Под брачным контрактом стояли подписи, свидетельствующие о взлете бывшего флорентийского камердинера. Можно увидеть инициалы королевы, королевы-матери Анны Австрийской и самого Короля-Солнца. В такой ситуации союз не мог не стать плодотворным! Через несколько лет у Люлли была семья из шести детей.

Для Людовика XIV править Францией и царить на сцене было равноценно. Монарх не хотел делиться ни властью, ни престижем. В 1664 году он решил устроить в Версале самый грандиозный праздник, который когда-либо знало королевство. В этом уникальном событии

все должно было выглядеть невероятно. Надо сказать, что Людовик XIV по-прежнему хранил обиду, нанесенную ему министром финансов Фуке тремя годами ранее. Пригласив короля в замок Во-ле-Виконт, Фуке предложил гостям великолепный ужин и первую комедию-балет Мольера и Люлли с незабываемым пиротехническим зрелищем. Не желая уступать ни одному из своих подданных, Людовик XIV через три недели посадил Фуке в тюрьму, а затем расширил Версальский дворец. Весной 1664 года король объявил, что роскошная интермедия «Удовольствия зачарованного острова» будет проходить в течение трех дней.

Версальский дворец стал орудием славы государя.



*Людовик XIV окружил себя самыми талантливыми творцами королевства: Ле Нотр заведовал садами, Ле Во – архитектурой, Мольер – театром, Люлли – музыкой.*

Людовик XIV одинаково любил Люлли и Мольера. А потому для готовящегося праздника попросил этих двух гениев совместно работать над новаторским представлением, объединившим театр и музыку. Удачная находка для грандиозных творцов – Люлли и Мольера! Они решили развить тот вид искусства, с которым экспериментировали незадолго до этого: комедию-балет. Никто толком не знал, о чем идет речь.

Несколько сотен гостей собрались в замке на череду пиров и концертов, фоном которым служили великолепные версальские сады с клумбами, цветниками и даже гротами. Более трех тысяч человек были впущены охранниками во внутренний двор замка. Когда наступила ночь, были зажжены факелы и накрыты столы. Два Батиста, Люлли и Мольер, представили совместно написанную комедию «Принцесса Элида», ставшую одним из самых впечатляющих произведений XVII века.

Поскольку ни фарс, ни комедия нравов не подходили для нового праздника, Люлли и Мольер изменили тональность произведения. История принцессы Элиды разворачивалась на фоне псовой охоты. Это был не единственный сюрприз. В комедии-балете, которую все видели впервые, театральные сцены перемежались музыкой и танцами. Впервые музыка и речь сосуществовали на одной сцене. Люлли подстроил манеру сочинения под текст Мольера, где смешались стихи и проза. Музыкальные фразы стали более плавными, чтобы соответствовать словам. Люлли интегрировал певческие арии в действие. Но самым важным изобретением стали речитативы, в которых персонаж пел так же естественно, как декламировал. Ничего подобного прежде никогда не звучало. Так зарождалась французская опера.

От произведения к произведению, созданных в соавторстве с Мольером, Люлли все дальше уходил от напыщенной манеры, приближаясь к разговорному языку. Благодаря Люлли хор приобрел центральную роль. Композитор определил классическую структуру французской оперы: пять актов, предваряемых прологом и балетом. Однако его по-прежнему мучили два вопроса: как можно еще сильнее угодить вкусам короля и как убедить монарха в том, что он по-прежнему лучший в своем деле? Он должен был сочинять для всех знаменательных моментов и особенно для праздничных литургий, которым Людовик XIV и его мать Анна Австрийская придавали большое значение.

Именно поэтому Люлли взялся за создание религиозных произведений. Сочиненное им «Помилуй меня, Господи» («Miserere») было очень хорошо принято. Опус исполнялся несколько раз, а мотет, вокальное произведение, в котором накладываются несколько мелодий,

быстро стал модной музыкальной формой. Пять лет спустя, в 1668 году, для крещения шестилетнего Дофина Люлли готовился представить новое сочинение. В замке Сен-Жермен-ан-Ле были построены амфитеатр и балконы. С каждой стороны алтаря были возведены две трибуны с золотыми балюстрадами. Одна – для короля, другая – для Люлли, который отбивал такт для своих музыкантов. Визуальный и звуковой эффекты были впечатляющими. В тот день впервые прозвучал радостный мотет «Радуйся и пой, Франция» («Plaudite laetare Gallia»), в котором композитор продемонстрировал все свои музыкальные познания: гармонию и контрапункт. С появлением Люлли духовная музыка перестала полагаться только на голоса а капелла. Новый мотет для большого хора и оркестра сопровождал современный образ, который молодой государь хотел придать своему правлению. Большой мотет, в свою очередь, стал символом королевского абсолютизма.



*Все, к чему прикасался Люлли, превращалось в золото. Он полагал, что именно его музыка, а не какая-либо другая должна была с утра до вечера сопровождать государя.*

Он сочинил трио для королевского сна, чтобы Людовик XIV мог наслаждаться достойной музыкой в своих апартаментах. Стратегия сработала. Люлли вытеснил своих соперников, Шарпантье и Лаланда, которые также считались великими мастерами того времени.

Для каждого события, ознаменовавшего царствование, обращались именно к Люлли. В мае 1671 года весь двор прибыл в Дюнкерк. Людовик XIV приехал осмотреть почти завершенные Вобаном укрепления, которые должны были превратить город в неприступную крепость. Английские гранды пересекли Ла-Манш. Люлли поручили переложить на музыку это торжественное событие. Ему не требовалось ничего объяснять: он понимал желания короля и музыку, которая тому подходила. Даже больше. Музыкант всегда был на шаг впереди. Он предчувствовал, догадывался. Дюнкерк еще не был главным портом военных побед Людовика XIV, но Люлли уже предложил соответствующую музыку. Он поставил свою последнюю работу, трагедию-балет «Психея», добавив колоссальные номера, чтобы придать событию героическое величие. Семьсот барабанов занимали контрэскарп. Флейты, гобои и трубы были помещены в ров. А для кульминационного завершения, в момент последнего аккорда, Люлли попросил произвести залп из восьмидесяти пушечных орудий, чтобы лучше проиллюстрировать зловещий характер бога Марса. Король в очередной раз был покорен.

Но жизнь Людовика XIV приняла неожиданный оборот. Монарх решил перестать танцевать. Технически его любимый вид искусства достиг пика. Чувствуя, что больше не может идти в ногу с профессионалами, он предпочел отказаться от танцев, нежели подвергнуться риску унижения. Его решение прозвучало как смертный приговор придворному балету. Люлли пришлось адаптироваться. Тем временем другие музыканты королевства, хотя и находились в тени Люлли, продолжали работать. Пьер Перрен, соперник композитора, несколькими месяцами ранее все же добился права на создание музыкальных академий в Париже и других городах королевства для исполнения певческих произведений. Это, казалось бы, незначительное событие будет играть огромную роль для истории музыки. Но пока Перрен, не обладавший деловыми качествами Люлли, быстро накопил долги и оказался в тюрьме.

Люлли намеревался воспользоваться возможностью стать единственным мастером французской оперы. 13 марта 1672 года король выдал Люлли патентные письма, предоставив исклю-

чительные права на оперы, которыми тот мог распоряжаться без Мольера, которого композитор предал без зазрения совести. Люлли стал владельцем всех стихов Мольера, для которых написал музыку. В любом уголке королевства отныне запрещалось исполнять лирические произведения без согласия и письменного разрешения Люлли. А любой театр, использующий более двух музыкантов, должен был выплачивать ему отчисления. Другой указ запретил использовать более шести певцов и двенадцати инструменталистов по всей стране. Как в шахматной партии, пешки, противостоящие Люлли, падали одна за другой.

Ему еще предстояло переложить на музыку воинственную фигуру Людовика XIV. Как Люлли часто слышал от самого короля, война была для него первой из добродетелей, а слава должна была быть приобретена с помощью оружия. В 1673 году во Фландрии монарх провел на войне почти пять месяцев, а точнее, сто шестьдесят шесть дней, причем верхом на лошади. Это была новая миссия Люлли: сделать государя повелителем мира и повелителем войны. Как тонкий стратег композитор понимал, что для того, чтобы понравиться, он должен представить Людовика XIV на поле битвы, а не пассивно ожидающего в осаде, как изображали на картинах некоторые из его коллег. Он создал оперу «Альцест». Под томный текст и музыку в минорном ладу, располагающую к умирению, слышалось, как жалуется безутешная Нимфа, ожидающая возвращения героя. Затем звучал военный марш, барабаны и трубы, и Слава сходила с облака. Это портрет короля, который проступал сквозь изображения пяти богов: Нептуна, Марса, Аполлона, Плутона и, наконец, Геркулеса-триумфатора.

Кто бы мог подумать, что именно музыкант итальянского происхождения сможет лучше всех понять тонкости французского языка и положить их на музыку? Тем не менее подвиг дался Люлли. В то время он создавал как минимум один балет в год и несколько военных опер, которые очень нравились королю. Любимой была «Атис», одна из немногих опер, в которой монарх напевал несколько мелодий. Пролог показывал Людовика XIV от момента отъезда на войну до времени возвращения с поля боя и воспевал его славу. И снова Люлли захватил королевское воображение. Король отождествлял себя с героем, узнавая в разворачивающейся перед ним опере свой собственный мир. Равнодушный к любви, Атис представал во всем величии. В образе Кибелы сюзерен угадывал королеву, а в нимфе Сагариде – свою любовницу, госпожу де Ментенон.



*Люлли позволял себе все, что душа пожелает, мог говорить и делать, что заблагорассудится. Он научился использовать Людовика XIV, поскольку находился у него на службе. Чтобы упрочить свою власть, Люлли не хватало только дворянского титула.*

В течение нескольких лет он выдавал себя за аристократа, но большинство людей при дворе было не так просто провести. Все знали о его происхождении, итальянских корнях и о том, что он сын обыкновенного мельника. Положить конец саркастическим замечаниям можно было единственным способом: стать личным секретарем короля. Должность позволяла ему получить прямой доступ к социальному рангу, к которому он так стремился. Нужно было не только дожидаться, пока один из советников умрет и освободит место, но и убедить государя. Посвящение пришло к Люлли в 1681 году, через четыре дня после Рождества. Он получил право купить должность личного секретаря за сумму в 600 000 ливров. Несмотря на противодействие многих советников короля, в придачу к своему имени Люлли обрел частицу «де»,



превратившись в месье де Люлли. Отныне сын флорентийского дворянина стал равен вельможам.

Благодаря Людовику XIV Люлли блистал за пределами Франции. Несколько стран хотели поближе познакомиться с человеком, который так нравился Королю-Солнцу. Они даже просили о личной встрече с музыкантом, чтобы воспользоваться его наукой и методами. За несколько лет до этого английский композитор Хамфри, которому тогда было семнадцать лет, был отправлен королем Англии во Францию для обучения у Люлли. Муффат, немец савойского происхождения, также шесть лет провел в Париже, чтобы научиться играть балеты во французском стиле. Партитуры Люлли распространялись в Европе. В Голландии издатели были заинтригованы репертуаром, который любил Людовик XIV. Так, в Амстердаме один издатели напечатал либретто опер, музыку к которым написал Люлли. Другой предоставил в распоряжение музыкантов все партитуры Люлли, которые только смог найти, начиная с того дня, когда флорентиец начал работать на французского короля.

При нескольких немецких дворах люди разоряли себя вечеринками и фейерверками в подражание Версалю. Также там внимательно следили за французским музыкальным репертуаром. В 1684 году «Психея» Люлли была исполнена в оригинальной форме, с танцами и машинами, по случаю бракосочетания принца Бранденбургского с принцессой Ганноверской. Другие немецкие дворы просили переложить его трагедии на музыку. Каждый раз оперы публиковались на французском языке, а для публики в нескольких словах кратко излагалось драматическое действие на немецком. Таким образом, все могли понять, что в музыке прославлялся король Людовик XIV.

Люлли царствовал почти тридцать лет. Но в январе 1685 года с Люлли произошел скандал, который вверг его в немилость, оказавшуюся роковой. Вечером 8 января Людовик XIV присутствовал на премьере последней оперы Люлли с куда меньшим восторгом, чем обычно. Он получил письмо, в котором сообщалось, что у Люлли роман с одним из его пажей, тринадцатилетним мальчиком. Факты серьезные: музыканта обвиняли в неподобающем поведении под крышей короля. При дворе слух распространился в считанные часы, и эта история никого не удивила. Дурная слава Люлли была хорошо известна. Он давно слыл откровенным распутником. Он часто посещал некоторых гомосексуалистов при дворе, в рядах которых были личности, очень близкие к Людовику XIV, включая его родного брата. Но на сей раз король решил не замалчивать эту историю. Люлли избежал тюрьмы, но не позора.



*Заговоры против него разгорелись с новой силой. Многие при дворе так и не смирились с тем, что он смог стать одним из них.*

Они цинично продолжали называть его Батистом, для них он всегда оставался простым слугой и ремесленником. Религиозные представители двора воспользовались интригой, чтобы напасть на композитора. В Версале они теперь обладали значительной властью, поскольку госпожа де Ментенон, бывшая очень набожной, стала тайной женой монарха.

Люлли остался на своем посту, но чувствовал себя все более одиноким. Он ждал, когда взгляд короля снова упадет на него. В феврале 1686 года он надеялся, что король услышит его последнюю музыкальную трагедию «Армида». Но Людовик XIV отказался слушать ее в Версале. Несколько отрывков произведения прозвучали при дворе только в личных покоях жены дофина. Монарх на мероприятии не присутствовал. Самый известный шедевр Люлли король

так и не увидел. Музыканту не оставалось ничего другого, как выразить свое отчаяние в посвящении, адресованном Людовику XIV: «Что толку, Сир, что я приложил столько усилий, чтобы предложить вам эти новые концерты? Ваше Величество не был расположен их слушать и не хотел извлечь из них никакого другого удовольствия, кроме как отдать на развлечение народа. Только вам, Сир, я хочу посвящать все произведения моего гения». Люлли еще не знал, что больше никогда не предстанет перед королем.

Осенью 1686 года король заболел. Это был свищ, от которого Людовик XIV страдал несколько недель. Через три месяца в честь его выздоровления почти во всех церквях королевства зазвучали «Te Deum». Люлли не хотел упустить возможность напомнить о себе Людовику XIV. Он организовал собственный «Te Deum» с большой помпой и за свой счет. Он написал это произведение десятью годами ранее для крещения старшего сына, крестным которого был Людовик XIV. Но для выздоровления короля она должна звучать, как ему казалось, еще более торжественно.

Исполнение «Te Deum» за здоровье короля состоялось 8 января 1687 года в церкви ордена фельянов на улице Сент-Оноре. Около ста хористов и пятьдесят инструменталистов занимали места в оркестре. Любовь парижан к Люлли не ослабевала. Он по-прежнему очаровывал. Уже в десять часов утра десятки людей пришли, чтобы занять свои места, хотя церемония была назначена только на поздний вечер. На алтарь было возложено две короны, украшенные драгоценными камнями. Люстры и жирандоли освещали церковь. В этот день Люлли использовал трость, чтобы отбивать такт, а также, вероятно, чтобы лучше обозначить свое рвение. Он ходил взад и вперед, энергично жестикулируя. Проявлял ли он нетерпение или раздражение? Мы не знаем. Факт остается фактом: трость с силой ударялась об пол, в пылу Люлли не заметил, как попал себе по ноге. Его пронзила боль. Трость почти проткнула плоть. Было только одно решение: обратиться к врачу. Через несколько часов ему порекомендовали ампутировать мизинец. В прошлом блестящий танцор, Люлли больше всего на свете беспокоился о своих ногах и потому отказался.

Несмотря на «Te Deum» в честь короля, Люлли был лишен своего театра в начале 1687 года. Людовик XIV также потребовал, чтобы он покинул Пале-Рояль вместе со своей труппой. Прошло несколько недель, и на ноге начала развиваться гангрена. Композитору предложили согласиться на ампутацию стопы, а затем и всей ноги. Были проведены консультации с лучшими хирургами Парижа. Но Люлли снова отказался. В марте 1687 года, в смертный час, в дом композитора пришел священник. Он объяснил, что соборует Люлли только в том случае, если тот покается в своей скандальной жизни. Он был вынужден сжечь партитуру музыкальной трагедии, которую писал, «Ахилл и Поликсена», чтобы показать, что сожалеет обо всех прошлых операх. Священник также потребовал, чтобы Люлли никогда больше не сочинял опер. Он должен был поклясться прекратить все в тот же день. Люлли пообещал отказаться от оперы и посвятить себя только молитвам Богу. К нему в комнату пригласили родственников и членов прихода. Он просил прощения за совершенные им скандальные преступления. Он указал на ящик, где хранилась партитура «Ахилла и Поликсены».

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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