

Е.В. Дементьева

(научный руководитель – Е.Г. Соколов)

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

«Когда музыка впервые глубоко усомнилась в позитивности существующего, она стала музыкой новой» [1], – данное утверждение Адорно отражает стремление к отрицанию характерное для любого вида искусства начала прошлого века не только прежнего языка, но и общего миропорядка, породившего его. Только благодаря этому «сомнению» новое искусство становится самим собой и обретает свой знаменитый «взрывной» потенциал, оказавший влияние на дальнейшее развитие культуры.

Ни одна эпоха не была отмечена такой «деформацией» художественного языка как 20 век: общее развитие искусств, будь то живопись, литература или музыка прежде происходило, в основном за счет усложнения и различной интерпретации уже созданных канонов построения художественного материала (композиции, текста). Тем не менее нельзя утверждать, что новое искусство появилось как нечто независимое и абсолютно отличное от предыдущей истории. Однако законы, организующие произведение, постепенно развиваясь, пришли в определенный момент к самоотрицанию, а открывшаяся перспектива требовала выработки иных стратегий для освоения открывшегося пространства.

Так из живописи уходят непрерывность линий, мягкие переходы красок, света и тени, наконец, прямая перспектива, на смену им являются господство цвета и формы самих по себе. Живопись становится «беспредметной» благодаря «взрыву» всех классических, привычных для западноевропейской культуры способов конструирования изображения, художественных кодов, раскрывающих смысл представленного. В то же время попытка создать новый язык (код) ведет к полной или частичной утрате понимания произведения зрителем, пользующимся прежними законами восприятия. Во многих картинах художники стремятся представить «звучание» изображаемого, т.е. писать красками так, как будто бы это были звуки. Подобное сближение музыки и живописи отражает общую тенденцию, свойственную в большей или меньшей степени каждому виду искусства этого времени: передать непередаваемое, раскрыть тайную природу вещей, такой, какой она представляется автору.

В литературе, прежде всего, распадается классическая форма (завязка, развитие, кульминация, заключение), теперь текст может играть этими составляющими, менять их местами, смешивать до такой степени, что их уже нельзя отличить друг от друга. Разрушение коснулось синтаксиса и пунктуации – отсутствие знаков препинания в некоторых книгах умножает возможности прочтения и открытия значений почти до бесконечности, превращая, таким образом, все произведение в одну фразу, где смысл, разрывая привычные конструкции, организовывавшие его, создает себя сам. В музыке аналогичные процессы нашли свое выражение в распаде сонатно-циклической формы и появлении додекафонии, которая располагает музыкальный материал не мелодическими «фразами», а согласно правилам серийной композиции, утверждая самостоятельное значение каждого отдельного звука. Но прежде, чем анализировать функцию звука, принадлежащего серии, необходимо рассмотреть особенности его существования в прошлом.

До 20 в. отдельный звук не имел значения сам по себе, а только при наличии связей между ним и другими звуками, составляющими вместе мотив, тему, и, наконец, полностью все произведение. С момента возникновения равномерной темперации каждый звук приобретает фиксированное положение благодаря тому, что на определенный интервал (октаву) приходится равное количество полутонов (12). Ладогармоническая система, получившая мощный стимул к дальнейшему развитию, так как темперация позволила производить модуляции в отдаленные тональности и тем самым увеличила «подвижность» и «вариационность» главной тональности, распределяла все звуки произведения в соответствии со своей «иерархией»: существует основной тон, выполняющий формообразующую функцию и связывающий между собой остальные. Согласно теории музыки, мажорно-минорная тональность, расцвет которой наблюдался в эпоху венской классической школы, строится исходя из трех аккордов – тоники, доминанты и субдоминанты, причем первое трезвучие – консонирующее, повторялось в музыкальном тексте гораздо чаще двух остальных – диссонирующих. Тонику можно сравнить с точкой опоры, с неким центром притяжения, без которого не могла появиться ни одна пьеса того времени; законы созидания формы и ритма произведения также находились под влиянием тональных отношений. Иными словами, происходило качественное различие

звук: доминирующий – тоника, и «подчиненные» ему все остальные.

Но «освободившиеся» в результате температуры возможности взаимного перехода тональностей к началу 20 века (ибо уже в конце 19 в. нельзя сомневаться в тенденции увеличения числа модуляций в рамках одного произведения) так ослабили, «растворили» первоначальную сдерживающую ось, что, по словам Шенберга, возникает «парящая» или «снятая» тональность.

Вот почему переход таких композиторов как Чарльз Айвз и Арнольд Шенберг к атональности, вокруг которого возникали и возникают многочисленные споры, в контексте общего исторического развития западноевропейского музыкального языка более чем закономерен – он необходим для дальнейшего формирования новых направлений в музыкальном мышлении, без него, по мнению П. Булеза, культура рискует впасть в бесчисленные «повторения». Чтобы творчество стало возможным в новых условиях, требовался метод, который позволил бы снова организовать звуковой «хаос», поэтому Шенберг создает проект додекафонии. Двенадцатитоновая техника утверждает абсолютное равенство всех полутонов хроматического звукоряда: не один из них не имеет преимуществ перед другими и не знает тяготений к основному тону. Они могут группироваться по шесть, четыре, три и соответственно распределяться по горизонтали и вертикали. Кроме того, основополагающий принцип этого способа композиции состоит в том, что ни один из тонов не должен повторяться, пока не прозвучали другие, причем также применяются поворот серии (зеркально-попятное движение), рак (зафиксированная в нотах возвратная версия) и возврат поворота. Поскольку каждый раз возможно созидание одиннадцати серий, максимально возможное количество двенадцатитоновых рядов – сорок четыре.

Таким образом, каждый звук, независимо от положения (высоты), длительности и времени возникновения становится своеобразным смысловым зерном, обладающим в полной мере таким же спектром значений, каким отличалось все произведение, написанное в какой-либо тональности. Тем не менее, было бы несправедливым утверждение, что теперь звук воспринял на себя ту же функцию, что прежде выполнял целый труд или что одна нота или их совокупность (аккорд) атональной пьесы тождественны ей, в противном случае любое развитие потеряло бы смысл. Нечто подобное происходит в алеаторической музыке, о которой речь пойдет в дальней-

шем. На самом деле необыкновенно увеличивается семантическое поле отдельного момента, оно разрастается до гипертрофированного состояния, концентрируя в себе всю выразительную энергию на которую только способно искусство.

Более не существует присущих классической музыке предсказуемых кульминаций: вступления, подъема и завершения, задачей композитора становится раскрыть эстетическую интенсивность в сейчас и теперь, а слушателя воспринять и удерживать ее в каждый момент до конца произведения.

Но подобный переворот не был всего лишь одним из этапов развития техники композиции, он отражал и, скорее всего, явился следствием мыслительной и культурной эволюции, произошедшей на рубеже 19 и 20 вв. Доказательством тому может служить, во-первых, его всеобщий характер – уже упоминавшееся ранее и свойственное большинству искусств низвержение самых фундаментальных законов, семантическая и синтаксическая децентрация. А во-вторых, – тот факт, что без своей концептуальной базы, с помощью которой создаются новые каноны, это искусство может быть воспринято (и часто воспринималось своими современниками) как нарочитая и полагающая саму себя в качестве цели игра воображения, т.е. нечто в высшей степени бессмысленное и некрасивое.

Западноевропейская классическая музыкальная традиция, бесспорно, является одной из наиболее развитых и распространенных в мировой культуре, так или иначе в связи с процессами глобализации мало найдется столь закрытых и автономных культур, которые не испытывали бы еще на себе ее влияние. Примерно с середины 19 в. наблюдается постепенно увеличивающееся стремление «законсервировать», сохранить в неприкосновенности, окончательно сформировавшиеся к этому времени законы, по которым строились классические произведения. Конечно, такая склонность присутствовала всегда постольку, поскольку после каждой революции наступала реакция, но именно на пороге 20 в. оно приобретает невиданные доселе масштабы. Возникает ряд постулатов, используемых противниками развития музыкального языка, для того чтобы оберегать свой «идол». Несостоятельность подобных идеологических «фетишей» доказывает Пьер Булез, отводя от новой музыки упреки в том, что она, во-первых, слишком наукообразна и теряет, присущую творениям прошлого одухотворенность, во-вторых – стремится, во что бы то ни стало, быть, оригинальной, провоцируя тем самым искусственную и

ственную и вынужденную эволюцию, в-третьих — теряет контакт с публикой из-за ярко выраженного индивидуализма, в-четвертых — порывает с историей и исторической перспективой и, наконец, в-пятых — не испытывает должного уважения к природному порядку вещей [2].

Ревнители «классической» музыки, утверждая незыблемость старых принципов и ограничивая дальнейшее развитие, раз и навсегда изобретенными канонами, делают из нее экспонат. В связи с этим Булез отмечает: «Они имеют вкусы, унаследованные из прошлого, они ищут музыку исключительно в музее, в то время, как она находится здесь, живая, в этом веке» [3].

Современный мир своей структурой вырывает музыку из тональной традиции, теперь невозможно более писать на манер старых мастеров (если конечно художник действительно стремится открывать иные пути развития искусства, а не служить «масскульту»), так как классические законы не могут охватить всего многообразия новой реальности. Сложность смысла с необходимостью под-разумевает сложность кода, с помощью которого только и возможно его передать, при этом «сложность» кода вовсе не означает многообразия средств выражения, они могут быть сколь угодно просты, и в то же время обладать самым широким спектром значений. Но чтобы уметь разгадывать последние слушатель (зритель) должен находиться в кругу тех же смысловых ориентиров, что и автор, таким образом, требуется не то чтобы их конгенитальность, а, скорее, некоторая «направленность» аудитории, «настройка» на одинаковую с творцом «волну», стремление увидеть вселенную его глазами.

Дальнейшее развитие серийной композиции, которое имело место в творчестве таких музыкантов как П. Булез и К. Штокхаузен, привело их к мысли, что изобретение Шенберга содержит скрытое противоречие: согласно методу додекафонии организовывается только одно из «четырех измерений» каждого звука — высотный параметр, в то время как длительность, тембр и громкость остаются без внимания, а значит — могут, по мнению авторов, неблагоприятно влиять на сочинение в целом. Поэтому необходимо их также подчинить правилам, исходящим из структуры серии, в результате чего возникает концепция пуантилизма или тотальной серийности, которая стремится, по словам Т. Адорно, «сгладить потерю системы тональных отношений посредством увеличения контроля над организацией звуков» [4]. Булез старался найти в серийном принципе единственное условие для

существования всех параметров музыкальной ткани, которое позволило бы создать максимум их связи и одновременно открывало широкое поле возможности для их варьирования [5].

Штокхаузен на ранних этапах своего творчества тоже выступает за преимущества окончательного подчинения звуковых параметров принципам серийной организации: «С помощью постоянно усложняющегося соединения и группировки такого рода изолированных звуковых происшествий возникает совершенно новый мир» [6].

Поэтому в статье «Шенберг мертв» П. Булез подвергает довольно строгой критике его творчество. Композитор считает, что доклассические и классические схемы, положенные в основу многих форм Шенберга, исторически ни как не связаны с открытием, сделанным в додекафонии, благодаря чему образуется недопустимый разрыв между обширной инфраструктурой, связанной с феноменом тональности, и, впрочем, еще не выявившем до конца своих организационных принципов. Предположение, что такой язык не обретет устойчивости в этих схемах, оказалось несостоятельным, по словам Булеза, только потому, что было обнаружено нечто противоположное: эти схемы полностью уничтожают организующие потенции, заложенные в новом языке. Два мира несовместимы, и вот – попытка взаимообосновать их, один через другой, но нельзя квалифицировать это деяние как законное, ибо оно дало именно те результаты, которых можно было ожидать – наихудшее недоразумение, т. е. нескладный «романтико-классицизм», где добрая воля – уже нечто само по себе отталкивающее. Серийная организация, к которой не было проявлено должного внимания, оказалась полностью лишенной имманентных ей форм развертывания, и они были заменены другими, по видимости, более надежными [7]. Решение данной проблемы, как уже было отмечено, Булез находит в том, чтобы увеличить принцип серии хотя бы до четырех звуковых составляющих: высота, длительность, интенсивность, атака, тембр. Кроме того, он подчеркивает то внимание, с каким композитор должен относиться к ритмическому рисунку произведения, так как «музыка – не только и не столько искусство звуков, но, скорее контрапункт звука и тишины» [8]. Здесь, наибольших результатов, по мнению Булеза, удалось достичь Веберну: «уникальная новация Веберна в области ритма – слияние звука и тишины в их точной организации для достижения предельной слуховой активности. Звучание обогатилось реальным дыханием» [9]. Аналогичную

идею П. Булез понимает как отмену процессуальности музыки, которая утверждает, что произведение «новой музыки» не должно уподобляться движению «от отбытия до прибытия», вместо него возникает сопоставление с «лабиринтом» как саморазвивающейся структурой. Более того, если в музыкальном произведении присутствует текст, например «Молоток без мастера» (1955), то в зависимости от правил серийной организации попадают и его фонемы, возникая и исчезая так же внезапно и, на первый взгляд, независимо друг от друга, как и созвучия, сопровождающие их.

Объединяя высотность, окраску, длительность и силу звучания с помощью цифрового обозначения Булез получает в результате этой операции таблицу, которую называет «серийным квадратом». По словам композитора, он хотел «использовать все возможности материала и увидеть до какой степени автоматизм может проникнуть в музыкальные соотношения, где индивидуальная изобретательность проявлялась бы в некоем распределении, в действительности, очень примитивном» [10].

В то же время Булез стремится показать, насколько сложен и неоднозначен переход от тонального тематизма к совершенно иному, но от этого не менее логическому построению звуков: «Тематические отношения используют часть всех возможных связей, тогда как сонорная иерархия объемлет все возможные связи и поэтому не эффективна. Если использовать сонорную иерархию в ее природном виде, может возникнуть ощущение «невесомости» (при кратковременном употреблении), но если ее противопоставить другим направленным структурам, то обнаружатся все достоинства этой системы» [11].

Предостерегая композиторов избравших новый путь от возможных ошибок, связанных с недостаточным разграничением метода сочинения и произведения, с помощью которого оно создается, Булез отмечает: «Веберн организовывал лишь высоту; теперь другие организовывают структурно ритм, тембр, динамику, и все это – поле деятельности для выявления чудовищной многозначной структуры, которую нельзя принимать слишком всерьез, если не хочешь приговорить себя к глухоте. Вскоре легко обнаружить, что композиция и организация (структура) – совершенно разные вещи, и, смешивая эти два понятия (чего сам Веберн, кстати, никогда не делал), можно стать жертвой маниакальной бессодержательности» [12].

Вместе с тем «пуантилистский стиль» сочинения таит в себе опасности, связанные с существом самой серии: «Общие структурные

планы обновлялись параллельно, идентичны друг другу; каждой новой высоте соответствовала новая длительность и новая динамика. Постоянные изменения на поверхности порождали полное отсутствие варьирования на более глубоком уровне. Раздражающая монотонность царила в музыкальном произведении, и это заставляло композитора то и дело прибегать ко всем возможным средствам обновления» [13]. За отсутствием в новой музыке темы в качестве связующей субстанции звукового материала Булез возлагает надежды на дальнейшее развитие принципов серийной композиции и одновременном поиске «равновесия между свободой и порядком»: «Композитор не может работать только по нормам строгих правил, это создало бы невыносимо педантичную музыку. Однако столь же невыносимой я считаю неправильно понятую свободу. Итак, Вы подвергаетесь опасности оказаться педантом, а с другой стороны – примитивным» [14].

Проблема свободы в музыкальной композиции достигла своего апогея в следующем направлении, возникшем, возможно, как реакция на тотальный сериализм – алеаторике. Слово «алеаторика» образовано от латинского понятия *alea* игра в кости, жребий, судьба, неизвестность. Композиторы, сочиняющие алеаторическую музыку, исходят из принципа случайности, когда все элементы пьесы слагаются в результате соединения исполнителем отдельных фрагментов композиции, записанных на произвольно перетасованных нотных листах, либо путем коллективного творчества всех участников инструментального ансамбля, либо методом жеребьевки. Таким образом, алеаторика сводит роль композитора к составлению лишь общей схемы будущего произведения, предлагая исполнителям реализовывать эту схему каждый раз по-своему [15].

Два вида алеаторики – абсолютная и ограниченная, основываются на довольно различных теоретических посылках. Первая, разработанная американским композитором Джоном Кейджем, представляет собой синтез серийной концепции и главных идей дзен-буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры, или иерархии явлений. Такая алеаторика утверждает, что истина звучания открывается лишь в его спонтанном и ничем не ограниченном проявлении.

Кейдж пишет: «Когда идешь от ничего к чему-то, имеешь перед собой всю историю европейской музыки и искусства и, таким образом можешь видеть, что все это хорошо сделано, но, на самом деле это не так. Такой-то (композитор) создал это и то, а также привнес

свои критерии. Но теперь мы идем от чего-то к ничему, и здесь нет смысла говорить об удаче или провале, так как всякая вещь обладает сущностью Будды» [16].

В любом творчестве на первый план выходит состояние медитации, с помощью которого преодолевается сознание собственной индивидуальности и вообще какая-либо рефлексия, благодаря чему достигается тождество внутреннего мира человека и космоса. Функция искусства, следовательно, заключается в том, чтобы: «имитировать природу в ее манере действия» [17]. Нет более автора, существует только данный звук, творящий сам себя и раскрывающий выразительный потенциал каждого отдельного мгновения. Поэтому нельзя заранее ограничивать произведение ни предзаданным окончанием, ни определением количества входящих в его состав элементов. Таким образом, ничего не остается от классического понимания произведения искусства, место которого занимает некое действие, опыт, который, согласно взглядам Кейджа, только и «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем» [18]. Идея, что все есть Дао (Единое) приводит к упразднению ценности какого-либо развития, происходит своеобразное сгущение смысла, когда в одном мгновении может заключаться вечность, в одной точке – вселенная. Так в пьесе 4'33 полностью отсутствует привычное исполнение оркестром произведения, пауза как относительное исчезновение звука (так как в зале слушателей он, хотя произвольно, но присутствует) наделяется, подобно «Черному квадрату» всеохватывающим спектром значений, функции, которые ранее выполняло звучание, отведены теперь его противоположности. Европейская традиция не могла столь радикально отбросить авторское начало из процесса создания произведения. Ограниченная алеаторика, наиболее часто употребляемая в творчестве Булеза и Штокхаузена, представляет собой опыты, направленные на выявление оптимального соотношения между произвольным выбором исполнителем пути разворачивания музыкального текста или его элементов и организующим подобное действие законом. Отход от тотального сериализма был, в сущности, ни чем иным, как осознанием все той же проблемы одновременной потребности свободы и организации звуков.

Согласно концепции Булеза, необходимо, чтобы структуры произведения были контролируемы общей «фразой», они должны содержать главную и завершающую идею, которая не позволит ускользнуть общему смыслу. Причем свобода исполнителя в процессе

интерпретации произведения не может ничего изменить в замысле структуры. Самая главная опасность, как считает Булез, при неконтролируемой алеаторике состоит в том, что композитор избегает собственной ответственности за результат творчества, а сам как творческая, созидающая личность растворяется.

Для Кейджа этого вопроса не существовало вовсе, потому что, как уже было отмечено выше, благодаря влиянию на композитора индийских религиозных текстов исчезновение автора из процесса создания произведения (само слово «произведение» употребляется также условно: функции у него совершенно другие, чем у произведений «классических» европейских авторов) рассматривалось им как положительный результат.

Параллельно с возникновением серийной техники и алеаторики проходили эксперименты с тембром звука. Как и художники, музыканты исследовали многочисленные возможности, связанные с «цветом» материала. Их внимание распространялось и на звучания, которые прежде считались совершенно не достойными «высокого» искусства – всевозможные шумы и звуки природы. Штокхаузен пишет: «все больший и больший интерес вызывают природные звуки: мелодии, гармонии, ритмы ветра, воды, колоколов, молотов, автомобилей, машин – звуки, прежде в музыке неорганизованные и большей частью иллюстративные. Любое мыслимое звучание становится музыкальным, если оно необходимо в композиционной структуре сочинения» [19].

Новые тембры конструировались двумя способами: либо брались записанные на магнитофон всевозможные *натуральные* звуки, шумы, смешанные или искаженные при помощи технических приемов (изменение скорости движения ленты, монтажа и т.д.) таким образом, получалась конкретная музыка, либо те же преобразования совершались с электронными искусственными звучаниями, следствием чего явилась сонористическая музыка. Последняя создавалась на базе всевозможных эффектов, полученных от редких, чаще всего ударных инструментов, или при использовании обычных инструментов европейского оркестра не по прямому назначению, с применением эксцентрических приемов звукоизвлечения. Основа сонористической музыки – звуковые массы, «сверхтембры», «соноры», нерасчлененные и слитые во времени. На первый план выходит не определенная высота, а красочность и насыщенность тембра. Ярким примером расширения эстетики звука может служить «Сонаты и интерлюдии

для подготовленного фортепиано» 1949 Д. Кейджа. Он изменил звучание струн рояля за счет подкладывания под них различных материалов: каучука, металла, дерева. При этом громкостные возможности значительно уменьшались, но возрастало тембровое и звуковысотное разнообразие. Возникли вибрирующие нетемперированные интонации, расширялась тембровая палитра, что приводило к сходству со звучанием восточных инструментов.

Поисками новых созвучий занимаются не только композиторы, без них не обходится и театральное искусство и поэзия. По словам Булеза, на его музыкальный язык довольно сильно повлияли идеи А. Арто: «я могу признать в его сочинениях основательный интерес к современной музыке; стоит услышать при чтении его собственных текстов сопровождающие их крики, шумы, ритмы, чтобы сказать, что он нам указал каким образом оперировать взаимопроникновением слова и звука, каким образом заставить «брызгать» фонему, когда слово исчерпало свои выразительные возможности, короче, каким образом организовать бред» [20].

Подобные реформы имеют своим основанием изобретенное еще Шенбергом «Sprechgesang» или «речевое пение» (сочетание вокального речитатива и драматической декламации), и означают, что не существует более четкого осознания пригодного для сочинения, необходимости «прекрасного» в произведении искусства. Резкое увеличение и неопределенность в выборе средств выражения вовсе не означает так называемую «смерть искусства», но являются признаком его перехода на качественно другой уровень, произошедший в результате изменения общества, в котором оно существовало.

Примечания

1. Т. Адорно Как устареваает «новая музыка» // Современное буржуазное

искусство. Критика и размышления. М., 1975.

2. Р. Boulez. «Points de repère». Éditions du seuil, 1981. P.22.

3. Р. Boulez. «Points de repère». Éditions du seuil, 1981. P.527.

4. Е. Vuillermoz. Histoire de la musique. Arthème Fayard, 1973

5. Р. Куницкая. Французские композиторы 20 в. М., 1990. С.137.

6. К. Stockhausen, «Texte zur musik».

7. Шенберг мертв // Музыка, миф, бытие. М., 1995.

8. Там же.

9. Там же.

10. P. Boulez. «Points de repère». Éditions du seuil, 1981.
11. П. Булез. Современные поиски // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М., 1975. С.294.
12. Там же, с.293.
13. Там же, с.294.
14. Из интервью с П. Булезом – см.: Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М., 1975. С.300.
15. Музыка и время. М., 1970.
16. E. Vuillermoz. Histoire de la musique, Arthème. Fayard, 1973.
17. John Cage. An Autobiographical Statement 18 // Там же.
19. С. Савенко. Музыкальные идеи и музыкальная действительность К. Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. М., 1987. С.85.
20. Р. Куницкая. Французские композиторы 20 в. М., 1990. С.126.

Д.В. Николаев

(научный руководитель – Е.Г. Соколов)

МАССОВОСТЬ И ЭЛИТАРНОСТЬ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Со времен зарождения оперы на рубеже XVI – XVII веков и по сей день жанр оперы вызывает полемику о его жизненности, направлениях развития и роли в мире искусств. Достаточно интересной автору кажется и проблема восприятия оперы обществом, ее место в современном мире. Кого интересует опера сегодня? Какие социальные группы и слои составляли и составляют аудиторию оперных театров?

В разные исторические эпохи отношение к данному жанру менялось. От прерогативы аристократии и высшего света до относительной популярности в среде широких народных масс. От забвения и кажущейся скорой смерти жанра как такового до его возрождения и возникновения новых сценических и форм и находок. В Италии времен борьбы с австрийским владычеством Джузеппе Верди и многие его произведения ассоциировались с истинным народным патриотизмом и душой нации. Появившиеся в 1840-е годы оперы «Набукко», «Ломбардцы», «Аттила», а позже – «Макбет» проникнуты героическим пафосом. Историко-легендарные сюжеты воспринимались публикой как жизненные и злободневные. Хоровые фрагменты опер