

RU

## Опера Ф. Шмидта «Собор Парижской Богоматери» как пример позднеромантической трактовки одноимённого романа В. Гюго

Киреева Н. Ю., Чжан Синь

**Аннотация.** Цель исследования – раскрытие образного содержания и особенностей музыкальной драматургии оперы австро-венгерского композитора Франца Шмидта «Собор Парижской Богоматери» (либретто композитора и Л. Вилька), ставшей ярким примером позднеромантической музыкальной трактовки одноимённого романа Виктора Гюго. В статье даётся краткая характеристика творчества Ф. Шмидта (частично детерминирующего музыкальный язык оперы), история создания оперы и её сценическая судьба; осмысливается художественное содержание произведения, показываются музыкальные средства выразительности. Научная новизна исследования состоит в том, что опера Ф. Шмидта «Собор Парижской Богоматери» в российском искусствоведении представлена впервые; показаны особенности адаптации известного романа Гюго в оперном жанре, что существенно расширяет границы научного познания. В результате исследования установлено, что опера Ф. Шмидта является одним из ярких примеров музыкального романтического прочтения романа В. Гюго. В музыке преобладает инструментальное начало, которое объединяет в себе черты симфонической музыки венских классиков и романтиков (оркестровые и тональные принципы изложения материала), а также лейтмотивную систему. В музыкальную ткань оперы включаются такие жанры, как пассакалья, хорал, fuga, а также песенные народные интонации. Данная опера не лишена и лирических черт, присущих мелодике итальянского вокального искусства. Опера Ф. Шмидта заслуживает внимания как исследователей, так и любителей оперного искусства, стремящихся открыть для себя новые грани музыкального театра. Она обладает солидным драматическим потенциалом и может быть весьма эффектной в сценическом воплощении.

EN

## F. Schmidt's opera "Notre Dame" as an example of a late Romantic interpretation of V. Hugo's eponymous novel

N. Y. Kireyeva, Xin Zhang

**Abstract.** The study aims to uncover the figurative content and specific features of the musical dramaturgy of the opera "Notre Dame" by the Austro-Hungarian composer Franz Schmidt (libretto by the composer and L. Wilk), which stands as a vivid example of a late Romantic musical interpretation of Victor Hugo's eponymous novel. The article provides a brief overview of F. Schmidt's oeuvre (which partially shaped the opera's musical language), the history of the opera's creation, and its stage history. The study interprets the artistic content of the work and demonstrates its musical expressive means. The scientific novelty of the research lies in the fact that F. Schmidt's opera "Notre Dame" is presented for the first time in Russian art history; the specifics of adapting Hugo's renowned novel into the opera genre are shown, significantly expanding the scope of scientific knowledge. The study established that F. Schmidt's opera is one of the striking examples of a musical Romantic reading of V. Hugo's novel. Instrumental elements predominate in the music, combining features of Viennese Classicist and Romantic symphonic music (orchestral and tonal principles of material presentation), as well as a leitmotif system. Genres such as passacaglia, chorale, fugue, and folk song intonations are incorporated into the opera's musical texture. This opera also possesses lyrical features, characteristic of the melodic style of Italian vocal art. F. Schmidt's opera merits attention from both researchers and opera enthusiasts seeking to discover new facets of musical theatre. It possesses significant dramatic potential and can be highly effective on stage.

## Введение

Актуальность темы данного исследования обусловлена уже самим объектом изучения. Опера Франца Шмидта *“Notre Dame”* (1902-1904) представляет собой яркий пример того, как литературный шедевр, насыщенный драматизмом и глубокими социальными конфликтами, может быть переосмыслен и воплощён в музыкальном творчестве. Ф. Шмидт, будучи талантливым композитором своего времени, сумел уловить суть романа В. Гюго *«Собор Парижской Богоматери»* и создать произведение, которое, с одной стороны, сохраняет верность первоисточнику, а с другой – предлагает собственную, индивидуальную интерпретацию.

Так, опера Ф. Шмидта фокусируется на трагической любви и моральных дилеммах, разворачивающихся в обстановке средневекового Парижа, но при этом привносит в сюжет собственные акценты. Музыкальный стиль Шмидта глубоко укоренён в традициях позднего романтизма. Партитура изобилует пышными оркестровыми красками, широкими мелодическими линиями и гармонической насыщенностью, характерными для композиторов начала XX века, таких как Р. Штраус и Г. Малер. Шмидт умело использует лейтмотивы, приписывая их ключевым персонажам и идеям, что позволило ему создать тонкую музыкальную ткань, отражающую экспрессивное развитие драмы.

Для достижения поставленной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- кратко описать творчество композитора Ф. Шмидта, представителя австро-немецкого романтизма, в виду того, что его основная деятельность оказала непосредственное влияние на создание оперы *«Собор Парижской Богоматери»*;
- изучить историю создания оперы и описать её сценическую судьбу;
- охарактеризовать специфику музыкального языка и вокальных партий, художественной драматургии оперы.

Методология исследования оперы Ф. Шмидта *«Собор Парижской Богоматери»* требует комплексного подхода, сочетающего в себе музыковедческий анализ, историко-культурный контекст и теорию интерпретации. Первостепенное значение имеет детальное рассмотрение музыкальной драматургии произведения, проследование лейтмотивов, характеризующих главных персонажей и ключевые события. Анализ гармонии, мелодики и оркестровки позволяет выявить особенности композиторского стиля Ф. Шмидта и его влияние на развитие австро-немецкой оперной традиции. Изучение творческой биографии композитора, его связей с другими деятелями искусства, а также рецепции *«Собора Парижской Богоматери»* современниками позволяет выявить творческие детерминанты и обогащает понимание замысла произведения.

Материалом для исследования стала опера Ф. Шмидта *«Собор Парижской Богоматери»* (Schmidt, 1913).

Теоретическая база исследования. Источников, посвящённых творчеству Ф. Шмидта, не так много, вместе с этим интерес к наследию композитора неустанно растёт, о чём свидетельствует корпус проблемных статей, появившихся в последнее десятилетие. Так, например, в исследовании Л. О. Акопян *«Откровение об “Откровении”: “Книга с семью печатями” Франца Шмидта»* (2015) внимание автора сфокусировано на одноимённой оратории Ф. Шмидта, однако опера *«Собор Парижской Богоматери»* контурно показывается как значимая область его творчества. В статье на русском языке китайского автора Ч. Цай *«Роман В. Гюго “Собор парижской богоматери” в мировой музыкальной культуре»* (2021) рассматриваются воплощения сочинения В. Гюго в музыкально-сценических жанрах, начиная с момента выхода в свет романа и заканчивая настоящим временем.

Несмотря на то что опера *«Собор Парижской Богоматери»* не анализируется в таких трудах, как *«Музыкальный театр Запада первой половины XX века. Жанры и стили. Аналитические очерки»* Г. А. Ерёмченко (2024), *«Очерки по истории западноевропейской оперы: немецкая опера XIX века»* Т. Ф. Малышевой (2015), *«Оперные премьеры XX века»* Б. С. Штейнпресса (1983) и *«История искусства музыкального театра»* И. Г. Яськевич (2013), эти издания дают возможность осмыслить общие тенденции развития оперного творчества в контексте времени создания *«Собора Парижской Богоматери»* Ф. Шмидта.

Не менее значимыми представляются труды, посвящённые романтическому направлению в искусстве и проливающие свет на близкую композитору и составляющую основу мироощущения Ф. Шмидта романтическую эстетику: *«Музыкальная эстетика романтиков»* С. А. Гудимовой (2017), *«Литературная теория немецкого романтизма»* (1934), *«Музыкальная эстетика Германии XIX века»* (1981-1983).

Значительно более полные сведения об опере *«Собор Парижской Богоматери»* содержатся в исследованиях зарубежных авторов. Австрийский музыковед, дирижёр и пианист А. Арбайтер (Arbeiter, 1977) в статье *«Точки зрения при рассмотрении оперных произведений Франца Шмидта»* анализирует различные подходы к оперному творчеству композитора, а также рассматривает историю создания (в том числе этапы сочинения отдельных разделов) оперы *«Собор Парижской Богоматери»*. В сборнике *«Исследования Франца Шмидта»* австрийского музыковеда О. Брузатти (Brusatti, 1977) есть ряд статей, преимущественно биографического характера. Наиболее обширные сведения (история создания, особенности либретто, музыковедческий анализ) об опере *«Собор Парижской Богоматери»* содержатся в монографии *«Франц Шмидт»* австрийского оперного режиссёра и музыковеда К. Немета (Nemeth, 1957).

Особенности подходов Ф. Шмидта к созданию оркестровых произведений раскрываются в исследовании *«Музыка Франца Шмидта»* британского пианиста, композитора и музыковеда Г. Траскотта (Truscott, 1984). В статье *«Франц Шмидт: его венгерские корни и наследие позднего романтизма»* (Franz Schmidt..., 2024) венгерского периодического издания *«Венгрия сегодня»* даётся общий обзор творчества композитора.

Таким образом, литературы на русском языке, посвящённой творчеству Ф. Шмидта в целом и его опере «Собор Парижской Богоматери» в частности, в настоящее время существует немного. Отечественными авторами не написано ни одной монографии, рассматривающей особенности жизненного пути и композиторских подходов австрийского музыканта. Данная статья призвана частично восполнить этот пробел.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результирующие материалы по изучению оперы Ф. Шмидта восполняют пробел в отечественной науке. Несмотря на значимость романа В. Гюго и интерес к нему со стороны различных видов искусства, оперная версия Ф. Шмидта остаётся малоизученной. Выявление особенностей музыкальной драматургии, тематизма, гармонического языка и оркестровки в соединении с литературным текстом позволяет обогатить существующую информацию о позднеромантической опере и её месте в культурном контексте эпохи. Результаты исследования могут быть полезны режиссёрам, дирижёрам, певцам и другим участникам оперных постановок, стремящимся к более глубокому и аутентичному пониманию авторского замысла. Знакомство с особенностями музыкальной драматургии и композиторских приёмов позволит им расширить представления о произведении и создать более убедительные и экспрессивно насыщенные интерпретации оперы Ф. Шмидта.

## Обсуждение и результаты

### *Франц Шмидт как представитель австро-немецкого романтизма*

Франц Шмидт (1874-1939) – австро-венгерский композитор, виолончелист и пианист. Композитор родился в г. Пожонь/Прессбург, в венгерской части Австро-Венгрии (в н. в. – Братислава, Словакия). В детском возрасте обучался игре на фортепиано у Т. Лешетицкого (1830-1915) – прославленного польского пианиста-виртуоза (в будущем – первого руководителя отдела специального фортепиано Петербургской консерватории) (Шмидт, 2023).

В 1896 г. композитор с отличием окончил Венскую консерваторию, где одним из его педагогов был А. Брукнер (1824-1896). Л. О. Акопян приводит краткую характеристику творческого пути Ф. Шмидта: «С детства Шмидт блестяще владел фортепиано и виолончелью; в 1896-1911 годах был виолончелистом Венского Филармонического оркестра и оркестра венской Придворной оперы (которой большую часть этого времени руководил Малер). С 1901 года преподавал в Венской консерватории – вначале виолончель, затем (с 1914-го) фортепиано, а с 1922-го – контрапункт и композицию. В 1925-1931 годах возглавлял это учебное заведение (переименованное в Высшую музыкальную школу), существенно реорганизовал его; в 1937 году оставил преподавание из-за болезни. Концертировал как виолончелист и пианист, а также как дирижёр; был одной из самых заметных и уважаемых фигур музыкальной жизни Вены в период между мировыми войнами» (Акопян, 2015, с. 18).

Ф. Шмидт оставил после себя значительное, хотя и не широко известное наследие. Музыка композитора пронизана позднеромантическим духом и чрезвычайно разнообразна с жанровой точки зрения: им были написаны четыре симфонии, фортепианный концерт и концертные вариации, множество камерных сочинений для различных инструментов, произведения для органа, кантата, оратория и две оперы: «Собор Парижской Богоматери» (соч. 1902-1904, премьера в Вене в 1914 г.) и «Фредегунда» (соч. 1916-1921, премьера в Берлине в 1922 г.). Исследователь творчества Ф. Шмидта Г. Траскотт отмечает: «Как композитор, дирижёр, пианист-виртуоз, исполнитель камерной музыки и виолончелист струнного квартета Франц Шмидт был самым совершенным музыкантом, которого я встречал в своей жизни. Находясь на том этапе эволюции композиторского творчества, когда абстрактные соображения начинали мешать конкретному творческому мышлению, он записывал только то, что слышал» (Truscott, 1984, p. 7).

Ф. Шмидта часто называют консервативным композитором (Шмидт, 2023), однако изысканность ритма и сложность гармоний большинства его произведений опровергают подобное мнение. Его музыка представляет собой синтез уважения к австрийско-германскому музыкальному наследию и смелых экспериментов в области гармонии и инструментовки, свидетельствующих о влиянии творчества К. Дебюсси и М. Равеля, которым он симпатизировал, а также представителей современной немецкой школы: А. Шёнберга, А. Берга, П. Хиндемита. По своей структуре и точно выверенной контрапунктической оркестровке его сочинения схожи с произведениями А. Брукнера (который, как и Шмидт, был профессиональным органистом) и современника Э. Донани.

Романтическое мироощущение композитора, проявилось в том числе в опоре на национальные образы и жанры. Характерной особенностью творчества Ф. Шмидта было включение в произведения народных венгерских тем. Его самая известная опера «Нотр-Дам» в критических отзывах современников описывалась как произведение, в котором прослеживается влияние венгерской музыки (Truscott, 1984).

Несмотря на успех при жизни, музыка Ф. Шмидта долгое время оставалась в тени, возможно, из-за сложных исторических обстоятельств и политических убеждений композитора. Однако в последние десятилетия интерес к его творчеству возродился и его произведения всё чаще звучат в концертных залах по всему миру, открывая новые грани позднеромантической музыки.

### *История создания, характеристика оперы, сценическая судьба*

«Собор Парижской Богоматери» – романтическая опера в двух действиях Ф. Шмидта на либретто, написанное им самим и Леопольдом Вильком (1876-1944). В основе либретто – роман В. Гюго (1802-1885) «Собор Парижской Богоматери» (1831).

Вопрос о том, что послужило источником вдохновения, давшего импульс созданию ранней (и наиболее успешной) оперы Ф. Шмидта «Собор Парижской Богоматери», по сей день остаётся открытым. В написанном композитором автобиографическом очерке, как и в его эпистолярном наследии, отсутствуют сведения по этому поводу. Однако существует предположение, что замысел написания собственной оперы родился в период службы Ф. Шмидта виолончелистом в составе оркестра венской Придворной оперы. Работа в оркестре способствовала знакомству музыканта с большим количеством оперной литературы, а также симфонической музыки. В репертуаре Венской оперы в этот период главенствовали произведения Л. ван Бетховена (его единственная опера «Фиделио»), сочинения Р. Вагнера, Дж. Верди, В. А. Моцарта и других композиторов: многочисленные премьеры давались ежегодно. За 18 лет службы Ф. Шмидта в оркестре на сцене Венской оперы было поставлено около 60 вокально-сценических произведений. О. Брусатти, автор «Исследований творчества Ф. Шмидта», отмечает: «Хотя сила Шмидта заключалась в его симфоническом мышлении, сама суть оперы настолько понравилась ему, что, вероятно, на рубеже веков он взялся за свою первую оперу» (Brusatti, 1977, S. 67).

В основу оперы был положен одноимённый роман В. Гюго, завоевавший невероятную популярность. Вскоре после выхода романа в свет началась серия его либретизаций, при этом создателем одного из первых либретто был сам автор литературного произведения (опера «Эсмеральда» Л. Бертена, 1836).

Высокая художественная ценность сочинения, как и его «сценичность», способствовала тому, что за 180 лет со дня выхода романа (по сегодняшний день) в сфере музыкального театра вышло 24 произведения, которые внесли вклад в историю его музыкально-художественной интерпретации. В это число входят 8 опер, 5 балетов, 3 рок-оперы, 7 мюзиклов. Интерес композиторов к «Собору Парижской Богоматери» развивался волнообразно. Ч. Цай (2021, с. 27) в статье «Роман В. Гюго “Собор Парижской Богоматери” в мировой музыкальной культуре» выделяет три периода, для каждого из которых характерен собственный жанровый подход к воплощению литературного текста В. Гюго:

1. Первый период: 1836-1914 гг. – на сцене музыкального театра преобладает жанр оперы (создано 8 опер и 2 балета).

2. Второй период: 1914-1993 гг. – новые музыкально-театральные произведения на сюжет «Нотр-Дама» не создаются (исключение представляет единственный балет – «Собор Парижской Богоматери» М. Жарра и Р. Пети).

3. Третий период: с 1993 по настоящее время – адаптация романа В. Гюго в жанре мюзикла.

Следом за упомянутой выше оперой «Эсмеральда» Л. Бертена на основе текста «Собора Парижской Богоматери» были созданы такие оперы, как «Эсмеральда» А. Мадзукато, либретто Ф. Де Вони (1838); «Эсмеральда» А. С. Даргомыжского, текст В. Гюго (1839-1841); «Эсмеральда» Ю. Понятовского, текст В. Гюго (1847); «Собор Парижской Богоматери» У. Г. Фрая, либретто Дж. Р. Фрая (1964); «Эсмеральда» Ф. Кампано, либретто Дж. Т. Чимино (1869); «Эсмеральда» А. Г. Томаса, либретто Т. Марзиалса и А. Рандеггера (1883). Замыкает первую волну интереса композиторов к роману «Собор Парижской Богоматери» одноимённая романтическая опера Ф. Шмидта. Как отмечает Ч. Цай: «Это произведение завершает период оперно-романтического музыкального “прочтения” романа Гюго» (2021, с. 28).

Как уже было отмечено, творчество Ф. Шмидта демонстрирует его талант, прежде всего как выдающегося симфониста, музыканта, обладающего соответственным типом мышления, что не могло не отразиться на его подходах к созданию музыки в других жанрах, в том числе опер. «Собор Парижской Богоматери» был создан в двенадцатилетний промежуток между завершением композитором Первой симфонии (1899) и началом работы над Второй симфонией (1911). Как отмечает Г. Траскотт: «Собор Париж Богоматери – очень симфоническое произведение (ни в малейшей степени не вагнеровское). <...> Это драма совсем иного рода, нежели симфония или соната, но, тем не менее, драма» (Truscott, 1984, p. 56).

То обстоятельство, что Ф. Шмидту в ранний период его творчества ближе была инструментальная, а не вокальная музыка, сказалось и при создании им оперы. Первым для оперы был написан оркестровый отрывок, основанный на более ранней Фантазии для фортепиано с оркестром, озаглавленный автором как «Интерлюдия из неоконченной романтической оперы». Венский филармонический оркестр впервые исполнил эту интерлюдия 6 декабря 1903 года. Дальнейший же тематический материал для «Собора Парижской Богоматери» Ф. Шмидт начал сочинять только следующим летом (Arbeiter, 1977). А. Арбайтер отмечает: «Прежде всего, Франц Шмидт задумывал свою музыку без конкретики, но в основном симфонически. Центральным произведением оперы “Собор Парижской Богоматери” можно считать фантезийное произведение для фортепиано с оркестровым сопровождением, хотя дошедшая до нас рукопись для двух фортепиано не датирована. Название указывает на то, что оно ещё не было предназначено для оперы. После этого был составлен черновик, уже относящийся сценам оперы, но без текста. В наброске используются примечания “припев”, “беседа”. <...> Затем последовало добавление поющих голосов с точным тестом. В окончательной редакции музыкальная структура почти не претерпела изменений. Внесенные изменения относятся в первую очередь к руководству певческим голосом и улучшению текстов» (Arbeiter, 1977, S. 64).

Композитор стремился представить оперу в Вене, он показал оконченное сочинение Г. Малеру, который отказался ставить её, как и его преемник на посту, директора Венской оперы Ф. Вайнгартнер. Эти отказы привели к длительному перерыву не только в самой работе, но и в композиторской деятельности Ф. Шмидта, которая остановилась примерно на пять лет. Премьера оперы состоялась 1 апреля 1914 года и прошла с большим успехом под управлением Ф. Шалька. Начало Первой мировой войны ограничило показ за пределами

Вены, хотя были постановки в Дрездене и Будапеште в 1916 году и в Берлине в 1918 году. Г. Траскотт отмечает: «В 1914 году композитор был сильно занят давно отложенной постановкой “Собора Парижской Богоматери” сначала в Дрездене, затем в Будапеште, а в 1915 году в Берлине, где опера была показана двадцать один раз. Учитывая, что в то время шла Первая мировая война, опера имела объективный успех. Кроме того, поступили контракты на выступления со всей Европы, и было запланировано турне по Европе и Америке, но всему этому помешала война» (Truscott, 1984, p. 87). Отметим также, что во второй половине XX века опера была не забыта: несколько раз ставилась в различных театрах и дважды была записана – в 1949 г. в исполнении Симфонического оркестра Баварского радио под управлением Х. Альтманна и в 1988 г. Симфоническим оркестром Берлинского радио под управлением К. Перика.

Действующие лица:

Архидьякон собора Парижской Богоматери (баритон)

Квазимодо – горбун из собора Парижской Богоматери (бас)

Феб – офицер стражи (тенор)

Гренгуар – цыган, бывший философ и поэт, муж Эсмеральды (тенор)

Офицер (баритон)

Эсмеральда, цыганка (сопрано)

Фалурдель – старая хозяйка дома (альт)

Цыгане, солдаты, священники, народ (хор)

Либретто к опере «Собор Парижской Богоматери» было результатом совместной работы композитора и Л. Вилька, учёного-химика, избравшего поэзию в качестве хобби, что несколько снизило поэтическое качество либретто и в целом отразилось на оперной драматургии.

Содержание либретто контурно отражает события, представленные в литературном первоисточнике – романе В. Гюго.

*Акт I.* Офицер предостерегает капитана Феба от влюблённости в Эсмеральду, цыганку. Однако, когда вскоре после этого она появляется с цыганским табором, Феб, восхищённый красотой Эсмеральды, забывает о её замужестве. Ещё до того, как всеми любимая уличная певица Эсмеральда сможет начать своё выступление, вокруг Квазимодо, горбатого звонаря Собора Парижской Богоматери, вспыхивает суматоха. Прекрасная цыганка спасает горбуна от разъярённой толпы. Воспользовавшись неразберихой, Феб убеждает Эсмеральду прийти ночью на свидание, не замечая, что муж Эсмеральды, Гренгуар, подслушивает разговор. Ревность Гренгуара ещё больше усиливается из-за его бывшего учителя, архидьякона собора Парижской Богоматери. Гренгуар подстерегает Феба, пришедшего на встречу с Эсмеральдой, наносит ему удар ножом и выпрыгивает из окна.

*Акт II.* Эсмеральду, ложно осуждённую за убийство и приговорённую к смертной казни, навещает в тюрьме архидьякон. Он также влюблён в молодую цыганку. Чтобы сохранить свою священническую совесть чистой, он бросает её на произвол судьбы. Эсмеральду выводят на площадь перед Собором Парижской Богоматери для казни. Незадолго до казни, горбатый звонарь сбивает с ног палачей и ведёт Эсмеральду в собор. Позже архидьякон и охранники загоняют их в угол на платформе между двумя колокольнями. Они снова уводят Эсмеральду на казнь. Квазимодо обуреваем слепой гнев, и он толкает архидьякона, своего бывшего благодетеля, в глубины ада.

Ф. Шмидт и Л. Вильк, обладая тонким психологическим чутьём, сжали сюжет, изменили его и сместили акценты. В романе «Собор Парижской Богоматери» Гюго выводит на первый план изображение Парижа XIX века с церковью Нотр-Дам в качестве главного символа социальной приверженности изгоям, осознанию эстетической и моральной ценности кажущегося уродливым; свидетеля, судьи и даже, в некотором смысле, катализатора трагических событий. Таким образом, «Нотр-Дам» Гюго – не столько любовный роман, а прежде всего достаточно глубокая социально-психологическая драма. В центре оперы не Париж и не Квазимодо (из пяти главных ролей у него самая маленькая партия), а Эсмеральда – фигура, к которой сводятся все сюжетные линии. Таким образом, мотив Эсмеральды также является главной темой оперы. Авторами показаны судьба молодой женщины, её влияние на мужчин, которые с ней сталкиваются. У всех четырёх главных героев-мужчин – Феба, Гренгуара, архидьякона и Квазимодо – есть одна общая черта – любовь к Эсмеральде.

### ***Музыкальное содержание оперы и характеристика вокальных партий***

#### **Акт I**

*Оркестровая интермедия* состоит из 67 тактов. Как и прославленный представитель романтической оперы Р. Вагнер, Ф. Шмидт использует в своей опере развитую систему лейтмотивов, впервые представленных в оркестровом вступлении. Именно здесь возникает лейтмотив главной героини – Эсмеральды. Это широко льющаяся тема струнных, окружённая звуками арфы. Тема Эсмеральды проходит через всю оперу. Противнику Эсмеральды, архидьякону, также приписан лейтмотив, для которого характерны крупные длительности, сама же мелодическая линия подобна хоралу, представляя характер не столь благочестивого человека, как ожидается от священнослужителя. Молодой, бурный Феб, в свою очередь, получает музыкальную характеристику в виде фанфарной темы в исполнении духовых инструментов.

Важно отметить, что на протяжении оперы не все представленные во вступлении темы используются одинаково, а меняются в зависимости от психологического состояния персонажей. Лишь мотив Квазимодо, который в глубине души был и остаётся добрым, справедливым и сострадательным человеком, почти не претерпевает изменений.

*Первая сцена.* Улица в средневековом стиле в Париже, ведущая к Гревской площади. На заднем плане этой площади видна оживлённая карнавальная сцена. Горожане, маски и другие люди время от времени проходят по переднему плану, направляясь к площади. Когда занавес поднимается, Феб выбегает на передний план с Гревской площади, оживлённо беседуя с офицером. Действие происходит днём, лишь к окончанию сцены наступает вечер.

С точки зрения формообразования сцена написана в сонатной форме (экспозиция, разработка, реприза), что также свидетельствует о начальном, инструментальном в своей основе, творческом методе композитора. Занавес поднимается в конце экспозиции (порученной партии оркестра), музыкальный материал которой затем повторяется в иной инструментровке.

Развитие начинается с полутонового сдвига с *F-dur* на *Ges-dur*, что характерно для начала развивающих частей инструментальных композиций Ф. Шмидта. Мелодический круг замыкается в конце репризы, которая имеет точно такую же инструментовку, как и начало экспозиции. С вокальной точки зрения образы персонажей в первой сцене остаются недостаточно раскрытыми. Оживлённый разговор офицера и Феба имеет яркое декламационное начало (длительные скандирования на одной ноте, полутоновые ходы, краткие фразы, ограниченный диапазон), которое уравнивается развитым инструментальным сопровождением. Музыкальные характеристики героев сосредоточены в оркестровых партиях.

Строка офицера “Gewiss! Neulich abends” / «Конечно! В тот вечер» (ц. 13) вводит необычайно красивую тринадцатитактовую тему, проводимую в партии первых скрипок, дополняемую трепетным звучанием других струнных инструментов: вторых скрипок, альтов, виолончелей. Примечательна тонкость и точность используемой Ф. Шмидтом фразировки – по три такта, благодаря чему музыка будто бы парит над происходящим на сцене действием.

За средней частью, напоминающей разработку из 23 тактов, следует повтор темы струнных, но на этот раз исполняемый гобоем и кларнетом в сопровождении солирующих струнных инструментов и двух арф. В «третьей части» снова играют все струнные.

Выход Гренгуара сопровождается немедленным переходом в минорную тональность. С этого момента он остаётся связанным с минорной тональностью. Лейтмотив Гренгуара берёт начало в «тоне рыночного глашатая» (ремарка композитора), которым он объявляет о выходе Эсмеральды. Квинта в сопровождении (в партитуре она исполняется струнными) ми-бемоль – си-бемоль – призыв, возвещающий о появлении главной героини оперы – Эсмеральды (ц. 19).

Интервалы между призывами становятся всё более узкими, длительность нот уменьшается, символизируя желание Феба увидеть цыганку, пока, после последнего подъёма, напряжение не достигает своей кульминации в крещендо ферматы ми-бемоль-мажорного аккорда, которое, согласно ремарке композитора, должно быть продолжительным.

Появление на сцене Эсмеральды (ц. 22) также обрисовано композитором в оркестре, что ещё раз подтверждает доминирование инструментальной составляющей над текстовой в общей музыкальной драматургии оперы. Тональность резко меняется: вместо печального *b-moll* звучит яркий *H-dur* – тональность, соответствующая лейтмотиву Эсмеральды на протяжении всей оперы. Важно отметить яркий контраст между образами Гренгуара и Эсмеральды, создаваемый Ф. Шмидтом музыкальными средствами. В клавише мы можем видеть необычайно плотный звуковой массив, при этом по-настоящему оценить всю красоту темы Эсмеральды возможно лишь изучив партитуру или прослушав исполнение оперы: в динамике *forte* звучит выразительнейшая мелодия скрипок, колышущееся звучание арф добавляет нежнейшего колорита, большое значение имеет и ритм: триольные интонации раскрывают свободолобивый нрав весёлой и доброй молодой цыганки.

В конце ц. 27 на сцене впервые появляется Квазимодо. Множество кричащих людей выбегает с площади. Квазимодо, замаскированный под шута, защищается кулаками от рук, которые пытаются его схватить. Таким образом, его костюм разорван практически в клочья. Чрезвычайно интересно композитором представлен крик Квазимодо “Zurück! Lasst los!” / «Прочь! Отпустите!» (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. – Н. К.): каждому слову соответствуют две ноты, первая из которых короче (шестнадцатая – четверть, восьмая – половинная). Примечательно и интонационное решение, выстраивающееся на полутонах (до-дубль-диез – ре-диез – «Прочь!», ре-диез – ми – «Отпустите!»), оно наглядно показывает смятение и отчаяние попавшего в беду и без того обиженного судьбой горбуна (ц. 27).

Большое, хотя и не довлеющее значение в опере имеют хоровые эпизоды. Хор в сочинении Ф. Шмидта не обладает самостоятельностью (в отличие от, например, опер его предшественника, русского композитора М. П. Мусоргского). Хоровые сцены имеют, скорее, изобразительный характер. Так, например, в ц. 27–29 используется мужской хор, изображающий разъярённую толпу, нападающую на несчастного Квазимодо. Ритм и текст хоровых партий не согласуются между собой, благодаря чему создаётся впечатление хаоса, сопутствующего драке.

В ц. 29 Квазимодо впервые получает самостоятельную музыкальную характеристику. Его партии присущи полутоновые интонации, пунктирный ритм, сочетание поступенного движения и ходов по терциям с широкими, как правило, нисходящими скачками, что добавляет образу трагической выразительности, которой в определённых эпизодах сопутствует и бессильная ярость: “Ich schicke euch zur Hölle! Die Schädel schlag’ ich euch entzwei”. / «Я отправлю вас в ад! Я разнесу ваши черепа вдребезги!».

В окончании первой сцены примечателен монолог Феба, представленный в виде речитатива. Герой уговаривает Эсмеральду отправиться с ним на ночное свидание. Его слова (“Du schweigst? Ich kenn’ die Antwort, ja, du kommst? Beim Pont de Saint Michel eiwart’ ich dich um acht Uhr abends; Im Hause der alten Falourdel sind sicher wir geborgen” / «Ты молчишь? Я знаю ответ! Да, ты придешь! У моста Сен-Мишель я буду ждать тебя

в восемь вечера. В доме старой Фалурдель мы будем в безопасности») звучат будто сбивчивая скороговорка на фоне педали в оркестре (ц. 53).

Первая сцена заканчивается кратким хоровым эпизодом (S T B), на этот раз хорального склада, что как нельзя лучше соответствует ликующим восклицаниям “Die Esmeralda! Hurra! Hurra! Leute kommt! Seht!” / «Эсмеральда! Ура! Ура! Люди идут! Смотрите!».

Первое, что необходимо отметить во второй сцене – присутствие многочисленных и музыкально разнообразных оркестровых интерлюдий, что является одной из первооснов творческого метода Ф. Шмидта. Композитор использует такие приёмы, как педали и выдержанные тоны в оркестре. Фактура сопровождения нередко (как, например, в ц. 54) напоминает инструментальные сочинения венских классиков.

Другим важным элементом второй сцены является музыкальная характеристика архидьякона собора Парижской Богоматери. Для данной партии, порученной баритону, свойственны терцовые интонации, относительная ритмическая ровность, тональность *D-dur*, что в совокупности создаёт выразительный образ священнослужителя. В партии Эсмеральды (цц. 66–67) появляются виртуозные элементы: распевы, трели, мелизмы.

Народные интонации также находят отражение в окончании второй сцены. Ф. Шмидт использует речевые формулы мадьярской обработки каденции, в духе свободной импровизации. Тема звучит оживлённо, обладает ярким танцевальным характером (ц. 96).

*Третья сцена.* Маленькая, плохо обставленная комната в старом доме Фалурдель. Слабый луч луны падает через окно вниз. Снаружи всё черное. После паузы входит Гренгуар, нерешительно оглядываясь вокруг. Музыкальная характеристика Гренгуара не претерпевает значительных изменений, при этом образ Эсмеральды трансформируется: в вокальной партии звучат слова восхищения Фебом: используются более крупные длительности, нисходящие интонации, диапазон партии расширяется. В моменте воспоминаний Эсмеральды об отце композитор применяет звукоизобразительный приём: журчание ручейка и пение птиц претворяется в партиях духовых инструментов. Привлекает внимание чарующий дуэт Эсмеральды и Феба из третьей сцены.

## Акт II

Яркой особенностью второго акта является использование Ф. Шмидтом различных инструментальных форм. Первому акту предшествует оркестровое вступление (50 тактов), написанное в жанре пассакальи (итал. *passacaglia*, исп. *pasacalle*, от *pasar* – проходить и *calle* – улица) – танец испанского происхождения, первоначально исполнявшийся на улице в сопровождении гитары при отъезде гостей с праздника (отсюда и название), впоследствии – жанр инструментальной музыки и связанная с ним разновидность вариационной формы. В этом оркестровом эпизоде обнаруживаются все характерные черты пассакалии: торжественно-трагический характер, медленный темп, трёхдольный метр, минорный лад, форма вариаций на басовом остинато с первоначальным изложением одноголосной темы в басу. Пассакалия наглядно демонстрирует мрачную атмосферу в начале сцены темницы.

*Первая сцена.* Подземелье. На заднем плане каменная лестница ведёт к железной двери. Архидьякон медленно поднимается по лестнице с фонарем и освещает Эсмеральду, спящую на соломе. Её черты преображаются прекрасным сном. Он долго стоит, погруженный в глубокую задумчивость. Вокальному выходу архидьякона предшествует продолжительное оркестровое вступление, для которого характерны тональная переменность (*cis-moll*, *b-moll*), печальные триоли и секстоли в партиях струнных, тихая динамика (*p*, *pp*). Образ архидьякона в целом не претерпевает изменений: композитор использует крупные длительности, ограниченный диапазон.

*Вторая сцена.* Площадь перед Нотр-Дамом. Светит солнце. Через открытую дверь виднеется внутренняя часть церкви. На ступеньках перед дверью стоит Эсмеральда, держащая свечу. Внутри церкви время от времени появляется голова Квазимодо, который там прячется. Виднеется процессия священников. Площадь заполнена большой неподвижной толпой.

Скандирующие, речитативные интонации архидьякона подхватывает хор священнослужителей. С точки зрения драматургии можно отметить особенную плотность этого фрагмента, которую отличает максимальная концентрация исполнителей на сцене. Значение оркестра ослабевает: фактура становится более разреженной, в некоторых эпизодах исполняя функцию гармонической поддержки.

*Третья сцена* – драматический финал оперы. В ней принимают участие Квазимодо, Эсмеральда, архидьякон и народ (хор). Вызывают восхищение последние такты сочинения (ц. 95). В центре происходящего оказывается Квазимодо, страдающий от потери возлюбленной – Эсмеральды. Яростно и трагично звучат его слова: “Erbebe, du Riesenbau! Falle und begrabe mich unter dir!” / «Трепещи гигантская башня, упави и погреби меня под собой!». Примечательны музыкальные средства, применяемые Ф. Шмидтом, как, например, введение трагической гармонии II низкой ступени (3-й такт до ц. 95). В вокальной партии наиболее важные слова текста подчёркиваются скачками. Так, восходящий скачок на кварту символизирует решительность Квазимодо и его готовность пожертвовать жизнью, последовав за Эсмеральдой. Самый выразительный момент заключительного эпизода – на слове «упави» – нисходящий скачок на большую нону, живописующий падение. Мелодическое движение осуществляется по звукам септаккорда II ступени и оканчивается на V ступени, как бы подводя итог повествованию.

С гармонической точки зрения окончание оперы звучит достаточно новаторски: некоторое просветление возникает благодаря квартсекстаккорду *Es-dur*, который перемежается с уменьшенным вводным аккордом двойной доминанты. В динамике *fortissimo* особенно выразителен терцквартаккорд II ступени, за которым следует терцквартаккорд II ступени на доминантовом басу. В конце же звучит нонаккорд, разрешённый в скорбной тональности *es-moll* (ц. 95).

## Заключение

В результате проведённого исследования мы приходим к следующим выводам. Творчество Ф. Шмидта пронизано позднеромантическим духом и включает в себя четыре симфонии, фортепианный концерт, камерные сочинения, произведения для органа, кантату, ораторию и две оперы: «Собор Парижской Богоматери» и «Фредегунда». Опера «Собор Парижской Богоматери» (1902-1904) написана на либретто, созданное им самим и Л. Вильком по мотивам романа В. Гюго. Замысел оперы мог возникнуть в период работы в оркестре Венской оперы. Роман Гюго вдохновил множество музыкальных интерпретаций, включая оперы, балеты и мюзиклы. Опера Ф. Шмидта завершает период оперно-романтического музыкального прочтения романа.

В отличие от метода работы других оперных композиторов, которые обычно начинают с либретто, Ф. Шмидт сначала прорабатывает оркестровую партию, которая на протяжении длительного времени напоминает симфоническое произведение.

Ф. Шмидта сложно рассматривать как реформатора или новатора в области оперной музыки, однако его произведение содержит свежие идеи, такие как введение в музыкальную ткань оперы различных жанровых основ (пассакалья, хорал, fuga), синтез преемственности (замечна ориентация композитора на достижение мастеров эпохи венского классицизма) и внедрения новых подходов (система лейтмотивов). Анализ оперы позволяет заключить, что Ф. Шмидт, будучи талантливым композитором, но обладающим инструментальным типом мышления, был знаком с итальянской оперной школой и, по всей видимости, питал к ней определённые симпатии.

Ф. Шмидтом и его соавтором была проделана значительная работа над либретто, которая в итоге привела к переосмыслению внутренней концепции истории о ноттердамском горбуне и молодой цыганке. На первый план композитор и либреттист выводят Эсмеральду, музыкальными, образными и смысловыми нитями стягивая к ней все другие сюжетные линии.

С уверенностью можно сказать, что хорошо знакомому с оперной литературой благодаря почти двадцатилетнему служению в качестве виолончелиста в Венской опере композитору были присущи и определённые эстетические идеалы, с одной стороны, соответствующие мировоззрению романтиков в целом, что проявилось в углублении психологического контекста романа в его оперном воплощении, с другой же – заключающиеся в стремлении высветлить мрачные краски литературной первоосновы, созданной В. Гюго. Последнее удалось Ф. Шмидту особенно удачно. Минорные краски неизменно сменяет мажор, в музыкальной ткани оперы преобладают консонансы, присутствуют как танцевальные, так и песенные народные интонации. Важно отметить и особенности инструментовки: композитор тяготеет к светлым и ярким тембрам струнных инструментов, арфы, кларнетов, гобоев.

Музыка «Собора Парижской Богоматери» столь же поэтична, сколь и драматично-реалистична. Лейтмотивная техника связывает действие и действующих лиц. В отличие от музыкальной драмы Р. Вагнера, характеристики персонажей меняются на протяжении оперы, они развиваются исходя из драматического сюжета.

Ф. Шмидт отошёл от современных ему образцов позднеромантической оперы, и в этом наметился новый путь развития оперного искусства: соединения основных черты веризма с музыкальной драмой Вагнера в самостоятельную третью форму. Важно отметить характерное для веризма сочетание фольклора (в данном случае мадьярского и словацкого происхождения) с речевыми формулами.

Таким образом, опера Ф. Шмидта, хотя и не получила должного признания в современности – в XXI веке, является ценным с художественной точки зрения произведением. Композитор умело использует богатую палитру оркестровых красок, оркестр в опере не просто аккомпанирует вокалистам, а является полноправным участником драматического действия. Вокальные же партии позволяют в полной мере раскрыть драматический потенциал персонажей.

Перспективы исследования заключаются в том, что анализ оперы Ф. Шмидта даёт возможность проследить, как литературный первоисточник преломляется в музыкальном языке, какие аспекты романа получают особое акцентирование, а какие, напротив, остаются за кадром. Это открывает новые возможности для интерпретации и самого романа В. Гюго, выявляя его потенциал для различных художественных адаптаций. Материалы данной статьи могут составить фундамент для дальнейших исследований оперы, а также открывают новые перспективы для сравнительного анализа различных адаптаций романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в музыкально-театральном творчестве.

## Материалы исследования | Research materials

1. Литературная теория немецкого романтизма: документы. Л.: Изд-во писателей Ленинграда, 1934.
2. Ерёменко Г. А. Музыкальный театр Запада первой половины XX века. Жанры и стили. Аналитические очерки: учебник для вузов. СПб.: Планета музыки, 2024.
3. Малышева Т. Ф. Очерки по истории западноевропейской оперы: немецкая опера XIX века: учебно-методическое пособие. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015.
4. Шмидт Ф. // Персоналии. Государственный институт искусствознания. 2023. <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/shmidt/>
5. Штейнпресс Б. С. Оперные премьеры XX века, 1901-1940: словарь. М.: Сов. композитор, 1983.



6. Яськевич И. Г. История искусства музыкального театра: Лекции. Материалы: учебное пособие. Новосибирск: НГТИ, 2013.
7. Schmidt F. Notre-Dame. Romantische oper in 2 aufzügen nach dem gleichnamigen Roman des Victor Hugo. München: Drei Masken-Verlag, 1913.

#### Источники | References

1. Акопян Л. О. Откровение об «Откровении»: «Книга с семью печатями» Франца Шмидта // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 3 (37).
2. Гудимова С. А. Музыкальная эстетика романтиков // Вестник культурологии. 2017. № 2 (81).
3. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. М.: Музыка, 1981-1983.
4. Цай Ч. Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в мировой музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2 (60). <https://doi.org/10.26086/NK.2021.60.2.035>
5. Arbeiter A. Blickpunkte bei Betrachtung von Franz Schmidts Opernschöpfungen // Studien zu Franz Schmidt (Studies of Franz Schmidt). Vienna: Universal Edition, 1977.
6. Brusatti O. Studien zu Franz Schmidt. Vienna: Universal Edition, 1977.
7. Nemeth C. Franz Schmidt. Zürich: Amalthea-Verlag, 1957.
8. Franz Schmidt: His Hungarian Roots and the Legacy of Late Romanticism // Hungary Today. 2024. <https://hungarytoday.hu/franz-schmidt-hungarian-roots-and-the-legacy-of-late-romanticism/>
9. Truscott H. The Music of Franz Schmidt. L.: Toccata Press, 1984. V. 1. The Orchestral Music.

#### Информация об авторах | Author information



Киреева Наталья Юрьевна, д. иск., доц.<sup>1</sup>

Чжан Синь<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Natalia Yuryevna Kireyeva, Dr<sup>1</sup>

Xin Zhang<sup>2</sup>

<sup>1, 2</sup> Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

<sup>1</sup> [sanata1004@yandex.ru](mailto:sanata1004@yandex.ru), <sup>2</sup> [857956736@qq.com](mailto:857956736@qq.com)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.11.2025; опубликовано online (published online): 20.11.2025.

**Ключевые слова (keywords):** творчество Ф. Шмидта; опера Ф. Шмидта «Собор Парижской Богоматери»; роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»; поздний романтизм; F. Schmidt's oeuvre; F. Schmidt's opera "Notre Dame"; V. Hugo's novel "Notre Dame de Paris"; late Romanticism.