

VINCENZO BELLINI

# La Sonnambula

OPERA IN TWO ACTS

LIBRETTO BY FELICE ROMANI

PERFORMED IN ITALIAN

MUSIC DIRECTOR  
ENRIQUE MAZZOLA

STAGE DIRECTOR  
AND DESIGNER  
PIER LUIGI PIZZI

CHORUS MASTER  
VALERY BORISOV

LIGHTING DESIGNER  
MARK STAVTSEV

CHOREOGRAPHER  
EKATERINA MIRONOVA

The score has been made available by G. RICORDI & CO.,  
Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich



*Винченцо Беллини*  
*Vincenzo Bellini*

# Юноша бледный со взором горящим

## ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ и его время

АНТОН ГОПКО

Белокурый и голубоглазый южанин, выходец с «дикой» Сицилии, родившийся и выросший на склонах вечно дымящейся Этны, Беллини был не только одним из создателей эпохи Романтизма, но и одним из самых ярких её олицетворений. Его смазливая внешность, его дендизм, его «байроновские» вихры, его музыка, всегда подёрнутая дымкой печали и загадки, его запутанная и не слишком счастливая личная жизнь, его головокружительная карьера, его ранняя и одинокая смерть в возрасте 33 лет, обстоятельства которой окончательно так и не выяснены, – всё это предопределило имидж композитора, сделав его культовой фигурой, одной из «икон» романтизма.

Однако за этим поверхностным и весьма трафаретным образом скрывается крупный и самобытный художник, яркий новатор, чья короткая творческая жизнь, длившаяся всего десять лет, пришлась как раз на период бурных преобразований и глобальных тектонических сдвигов в итальянском оперном искусстве.

### ИТАЛЬЯНЕЦ ИТАЛЬЯНЦУ РОЗНЬ

Считается, что своей славой Беллини обязан в первую очередь уникальному мелодическому дарованию. Действительно, одних только изысканных, небанальных, но запоминающихся и берущих за душу мелодий сицилийца с лихвой хватило бы для того, чтобы навечно сохранить его имя для потомков. Однако было бы большой ошибкой ограничивать вклад Беллини в искусство только этим.

Итальянскую оперу эпохи бельканто нередко упрекают в ходульности, неправдоподобии и бессодержательном «музыкальном гедонизме», то есть в способности приносить слушателю разве что бездумное и непритязательное удовольствие от приятных мелодий, красивых голосов и виртуозной вокальной эквилибристики. «Кульг горла, доходящий до идолопоклонства», – так нелестно охарактеризовал «Сомнамбулу» Карл Мария фон Вебер. Но не всё так просто, и талантливому, но жёлчному немецкому композитору не стоило бы мерить все итальянские оперы одной меркой.

Да, оркестр Беллини на первый взгляд не слишком выходит за рамки пресловутой «большой гитары», даже не столько сопровождающей, сколько «подзвучивающей» пение. Но неспроста Леонард Бернстайн, готовя легендарный спектакль 1955 году в Ла Скала с Марией Каллас в партии Амины, зачем-то

потребовал для себя 18 репетиций с одним только оркестром, без певцов, при том, что в то время подобные партитуры было принято исполнять чуть ли не «с листа». И, судя по получившемуся выдающемуся результату, беспокоился он не зря. В этом «простеньком аккомпанементе» на самом деле было над чем поработать!

Или, скажем, когда мы слушаем финальную кабалетту Амины *Ah! Non giunge*, то обычно восхищаемся красотой мелодии и, если повезёт, виртуозностью певицы, и только в самую последнюю очередь задумываемся о словах. И нас, быть может, удивит и даже поразит тот факт, что Беллини довёл своего либреттиста Феличе Романи до белого каления, заставив его переписывать неприязнительный текст этой кабалетты восемь раз!

При изучении беллиниевских партитур музыковеды находят всё новые подтверждения тому, что итальянский композитор, как мало кто из его современников, стремился в своих операх к органичному слиянию музыки и слов, стараясь, например, чтобы напряжённая высокая нота или головокружительный виртуозный пассаж приходились на наиболее значимое слово во фразе, чтобы смены тональности или ритма совпадали с новыми поворотами хода мыслей персонажа.

Вот как описывал свой творческий метод сам Беллини:

*«... Я внимательно изучаю характеры действующих лиц, страсти, которыми они охвачены, и чувства, которые их волнуют. Проникшись всем этим, я представляю себя на месте каждого из героев и стараюсь почувствовать и как можно сильнее выразить их волнение. Зная, что музыка складывается из разнообразия звучаний и что человеческие страсти проявляются в речи изменениями интонации и силы звука, я в результате постоянного наблюдения нашел язык чувства для своего искусства.*

*Запершись в своей комнате, я начинаю декламировать роль каждого персонажа драмы со всем пылом и страстью и в то же время наблюдаю за модуляциями своего голоса, за ускорением или замедлением речи, наконец, за акцентами и манерой выражения, которые невольно рождаются у человека, одержимого страстью и волнением, и нахожу в них музыкальные мотивы и ритмы, какие могут выразить чувства и передать их другим людям с помощью гармонии.*

*Сразу же набрасываю все это на бумагу, проигрываю на рояле, и если испытываю при этом такое же сильное волнение, считаю, что удалось найти то, что нужно. В противном случае все начинаю сызнова и работаю до тех пор, пока не достигну своей цели...»*

Как это далеко от стереотипных представлений о «доходящем до идолопоклонства культе горла» в итальянской опере первой половины XIX столетия! Находить музыкальные мотивы в интонациях человеческой речи... Напоминаю, что это отрывок из письма Беллини, а не Мусоргского! Беллини обладал редким умением заглядывать в будущее. Но он отличался и другой, ещё более уникальной, способностью не рвать при этом с прошлым, как это делали многие другие гениальные «провидцы от искусства».

Пройдёмся по основным вехам его краткого, но богатого событиями творческого пути.

## ОТ КАТАНИИ ДО ПАРИЖА

Беллини родился 3 ноября 1801 года в сицилийском городе Катании. Его отец и дед также были музыкантами. Именно дед, которого тоже звали Винченцо, был первым учителем музыки будущего композитора. Музыкальные способности мальчика проявились необычайно рано: первое дошедшее до нас сочинение датируется 1807 г. Подростком он помогает своему отцу в его частных уроках и в сочинении музыки для богослужений. Однако с окончательным решением посвятить себя искусству всё ещё колеблется. Многодетная семья живёт очень трудно, и юный Беллини начинает посещать подготовительные курсы при медицинском факультете, чтобы получить «настоящую» профессию. К счастью для всех любителей музыки, эти сомнения разрешил муниципалитет Катании, назначив одарённому юноше стипендию для обучения в Музыкальном колледже Неаполя – столицы Королевства Обеих Сицилий. Таким образом, Беллини оказался последним и самым известным в ряду знаменитых представителей прославленной неаполитанской композиторской школы, подарившей Италии такие имена, как Перголези, Лео, Порпора, Винчи, Дуранте, Пиччини, Паизиелло, Чимароза и Меркаданте. Его учителем поначалу был Джакомо Тритто, но, не найдя с ним общего языка, Беллини перешёл в класс к выдающемуся композитору и педагогу Николо Дзингарелли. К обучению в колледже Беллини приступил в 1819 г., то есть, по тогдашним меркам, в необычайно позднем возрасте.

Тем не менее, учёба его шла очень успешно. Беллини стал лучшим студентом во всём колледже, и это дало ему право написать оперу для выпускного спектакля. Так появилась на свет его первая опера **«Адельсон и Сальвини»** (1825), действие которой происходит в Ирландии XVII в. Это был студенческий спектакль, и потому все роли – как женские, так и мужские – в нём исполнялись молодыми людьми. Скромная премьера в небольшом учебном театре прошла с успехом, и её главным результатом стало то, что талантливому выпускнику заказал новую оперу крупнейший неаполитанский театр «Сан-Карло».

Этой оперой стала **«Бьянка и Фернандо»**, события которой разворачиваются на родной для композитора Сицилии. Правда, усердная неаполитанская цензура потребовала заменить имя главного героя на Джернандо, дабы «не профанировать имени наследника престола». Премьера **«Бьянки и Джернандо»** 30 мая 1826 года укрепила успех молодого автора. Помимо прочего, этот спектакль был примечателен тем, что с него началось продолжительное сотрудничество Беллини с Луиджи Лаблашем, тогда уже самым знаменитым басом Италии, и Джованни Рубини – в будущем легендарным «королём теноров», величайшим певцом столетия, но на тот момент ещё не слишком опытным, хотя и уже довольно известным артистом. С этого же момента берёт начало и история непрерывающегося соперничества между Беллини и Доницетти, окончившаяся только с внезапной и ранней смертью сицилийца.

Беллини и впоследствии сохранил тёплое отношение к этим двум своим первым операм. Об этом свидетельствует тот факт, что он возвращался

к ним и дорабатывал их. Обновлённая версия «Бьянки и Фернандо» даже исполнялась на открытии театра «Карло Феличе» в Генуе. В этих произведениях уже чувствуются некоторые элементы оригинального беллиниевского стиля. Однако первым сочинением, в котором композитор начал всерьёз избавляться от влияния как своих неаполитанских учителей, так и тогдашнего «властителя дум» Россини, стала его третья опера «**Пират**» (1827), тоже на сюжет из сицилийской истории. При помощи «Пирата» 25-летний Беллини взял на абордаж главный театр Италии – миланский Ла Скала. «Пират» – первая из его опер, которая и поныне исполняется как произведение, имеющее не только историческую, но и большую художественную ценность. Успех «Пирата» не в последнюю очередь объясняется удачным либретто. Буря, кораблекрушение, мудрый отшельник, вещий сон, дуэль, главный герой, бросающийся в морскую пучину – всё это нагромождение невероятностей как нельзя лучше соответствовало духу времени, эпохе победоносно шествовавшего по Европе романтизма. С «Пирата» началась дружба и плодотворное сотрудничество Беллини с Феличе Романи – лучшим, по всеобщему признанию, тогдашним итальянским либреттистом. За свою жизнь Романи написал около сотни оперных либретто, которыми пользовались все крупнейшие композиторы Италии. Выступая в своих полемических статьях как непримиримый противник романтизма, он, одинаково тонко чувствовавший как законы сцены, так и требования моды, поневоле создавал романтическую оперу своими собственными руками и вопреки своим собственным вкусам.

Премьера «Пирата» была примечательна ещё и тем, что на ней – возможно, впервые за историю итальянской оперы – Беллини и Романи выступили не только в качестве авторов произведения, но и опробовали себя в том, что в наши дни называется оперной режиссурой, подготовив с Джованни Рубини не только партию, но и роль Гуальтьеро. Конечно, сегодня, читая про все те напыщенные позы и преувеличенные жесты, которым композитор и либреттист пытались обучить гениального певца, бывшего посредственным актёром, трудно удержаться от улыбки. Но каждому времени – свои средства выразительности. Несомненно одно: феномен «великого Рубини», потрясавшего всю Европу оперного артиста, которым восхищались Бальзак, Теофиль Готье, Лист, Тургенев и многие-многие другие – сформировался в том числе и благодаря личному участию Беллини.

После триумфа «Пирата» о Беллини заговорил весь Милан. Из подающего надежды новичка молодой композитор в мгновение ока превратился в вошедшего в моду новатора. Войдя в большой оперный мир, кишачий завистью и лестью, поддельными друзьями и подлинными врагами, Беллини не потерялся в нём, а сумел искусно вести свой корабль дальше по этому зыбкому морю. Выросший в нужде и знающий цену деньгам, он умеет не только творить, но и продавать своё творчество. Ради поддержания своего имиджа «особенного автора», он предпочитает на некоторое время затянуть потуже пояс, но не соглашаться на первые попавшиеся предложения за не слишком высокие гонорары. Следующей работой, которую он счёл достойной себя, стала опера «**Чужестранка**», поставленная в том же Ла Скала в феврале

1829 года. На сей раз действие происходило в XII веке в Бретани. За основу сюжета Беллини и Романи взяли одноимённый роман Виктора Арленкура, также напичканный всевозможными культурными кодами романтизма. Таинственная незнакомка, подозреваемая в колдовстве и оказавшаяся к тому же высочайшей особой, роковая любовь, доводящая героя до самоубийства, дуэль между друзьями... Результат – новый триумф композитора.

А вот пятая опера Беллини «**Заира**» на сюжет одноимённой трагедии Вольтера, поставленная в мае того же года в Парме, потерпела неудачу. И часть её музыки Беллини использовал в своей следующей опере – «**Капулетти и Монтекки**» по мотивам «Ромео и Джульетты» Шекспира. Удивительно, но несмотря на то, что этот великий сюжет был положен на музыку не один десяток раз, он не дал миру ни одной великой оперы. До наших дней в репертуаре театров сохранились произведения Беллини и Гуно, однако и их популярность весьма умеренна. Тем не менее, на премьере, состоявшейся в марте 1830 г. на сцене венецианского театра Ла Фениче, «Капулетти и Монтекки» имели бешеный успех, удививший даже самого автора.

Следующую свою оперу Беллини снова пишет для Милана. Но на сей раз не для Ла Скала, а для театра «Каркано». В Ла Скала сменилось руководство, но большинство артистов предпочли остаться с прежней антрепризой, «переехавшей» в «Каркано». Таким образом, в сезоне 1830 – 1831 гг. в центре внимания миланцев оказался этот, обычно второстепенный, театр. В качестве особенной приманки для публики антрепренёры решили «столкнуть лбами» на одной сцене Беллини и Доницетти, чья «Анна Болейн» должна была открывать сезон. Итак, соперничество между двумя главными композиторами Италии (Россини к тому времени обосновался в Париже и отошёл от сочинения опер) в тот год было обострено до предела. Вначале Беллини принялся писать оперу «Эрнани» по недавно нашумевшей трагедии Гюго, но вскоре отложил этот сюжет, впоследствии с успехом использованный Верди. В качестве основной причины этого отказа от уже начатой работы называют политические мотивы: во Франции только что произошла Июльская революция, и Гюго со своей свободолюбивой трагедией считался одним из её вдохновителей. Цензура, действительно, сильно искажила либретто, написанное Романи, и поэт с композитором предпочли взяться за совершенно новый сюжет, даже несмотря на то, что до премьеры оставалось меньше двух месяцев.

Так появилась на свет «**Сомнамбула**» (1831) – первый из трёх безоговорочных шедевров Беллини и, возможно, самая романтическая из всех его опер. Величественный горный пейзаж, идиллическая сельская атмосфера. И на этом фоне: рассказы о бродящем неподалёку призраке, хрупкая и нежная главная героиня (сирота и бесприданница, но идеальное воплощение женской красоты, чистоты и непорочности), таинственный граф Рудольф – галантный кавалер и разочаровавшийся в жизни скептик, много лет назад исчезнувший при загадочных обстоятельствах, а теперь так же невесть откуда появившийся... Характеры персонажей едва набросаны и виднеются как будто бы сквозь туман. Но этот туман – гениальная музыка Беллини, которая окутывает их романтической аурой, делая живыми и притягательными.

Романи был талантливым драматургом и стихотворцем, но его ахиллесовой пятой было придумывание сюжетов. И основным источником его вдохновения служили выписываемые им из Парижа журналы. В те времена, когда понятия об авторских правах были довольно смутными и законодательно не закреплёнными, это было обычной практикой. Так и за основу «Сомнамбулы» был взят сюжет популярного балета Луи Герольда «Сомнамбула или Приезд нового помещика». Либретто этого балета было придумано неутомимым Эженом Скрибом, снабжавшим сюжетами всю Европу. Сильно позже, уже в 1860-х, вдова Скриба после долгой тяжбы отсудит у итальянцев часть прав на «Сомнамбулу» и на ряд других опер, создав тем самым важнейший юридический прецедент.

У обращения к сюжету «Сомнамбулы» была и ещё одна веская причина, нашему современнику не очевидная. Сегодня лунатизм – это безобидное отклонение, которое даже болезнью назвать трудно. Но во времена Беллини это была одна из самых волнующих общество тем, излюбленный предмет нескончаемых разговоров и дискуссий. Как во Франции, так и в Италии проводились «эксперименты», якобы доказывавшие наличие у сомнамбул сверхъестественных способностей – например, предсказывать будущее и видеть сквозь стены. Результаты этих «исследований» публиковались, читались и горячо обсуждались. Сомнамбулы были в большой моде. Назвать спектакль «Сомнамбулой» означало в те времена обеспечить ему если не успех, то по меньшей мере ажиотаж, и деятели искусства, конечно же, не преминули возделывать эту плодородную ниву. Тот же Скриб ещё до уже упоминавшегося балетного либретто сочинил одноимённый водевиль. Да и в Италии Беллини был отнюдь не превопроходцем. В 1824 г. композитор Микеле Карафа написал оперу «Лунатик» (*Il sonnambulo*) на либретто... Феличе Романи. Как бы то ни было, премьера «Сомнамбулы» Беллини прошла с огромным успехом, затмившим оперу «Анна Болейн», написанную Доницетти для Ла Скала.

Следующая опера Беллини «**Норма**» (по трагедии Александра Суме), представленная в декабре того же 1831 г. уже в Ла Скала, ознаменовала собой некоторый возврат к эстетике классицизма. Античный антураж, благородные страсти, возвышенные, как бы «на котурнах», персонажи, терзающий главную героиню конфликт между чувством и долгом – возможно, все эти «несвоевременные» красоты отчасти стали причиной провала оперы на премьере. Тем не менее, «Норма» довольно быстро оправилась от удара, став вскорости самой популярной оперой Беллини и величайшим памятником итальянской оперы эпохи бельканто.

А вот появившаяся вслед за «Нормой» «**Беатриче ди Тенда**» (1833) оказалась менее удачлива. Её провал на сцене венецианского театра Ла Фениче, ещё недавно с восторгом принимавшего «Капулетти и Монтеки», оказался роковым для её будущего. Несмотря на то, что сам Беллини считал эту оперу «не уступающей своим сёстрам», вновь она увидела свет рампы только во второй половине XX в. Возвращение «Беатриче» отчасти подтвердило правоту слов Беллини и несправедливость сурового приговора, вынесенного

ей современниками. Но до популярности «Сомнамбулы» или «Нормы» этой опере по-прежнему далеко.

«Беатриче ди Тенда» примечательна ещё и тем, что в ходе работы над ней разногласия между Беллини и Романи переросли в крупную ссору и разрыв. Больше двум приятелям и соавторам не довелось увидеться никогда.

Невзирая на отдельные неудачи, Беллини, едва разменявший четвёртый десяток, добился в Италии всего, чего только мог добиться композитор. И почти сразу же после досадной осечки с «Беатриче» он отправился покорять за границу: вначале в Лондон, куда его пригласили руководить постановкой своих опер, а затем в Париж, где его ждал новый заказ от Итальянского театра.

Этим новым сочинением стали «**Пуритане**» (1835) – опера, написанная на либретто итальянского политического эмигранта графа Карло Пеполи по мотивам того самого романа Вальтера Скотта, который читает Печорин в «Княжне Мери». Беллини, зная, что вкусы французской публики существенно отличаются от итальянских, подошёл к сочинению «Пуритан» очень ответственно: несколько усложнил свой музыкальный язык, усилил роль оркестра, укрупнил форму отдельных номеров, сделав действие более «сквозным». Одним словом, заглянул в будущее. Все главные роли на премьере исполняли его старые надёжные знакомые: Джулия Гризи, Джованни Рубини, Антонио Тамбурины и Луиджи Лаблаш. Успех был такой, что Беллини принял решение навсегда поселиться в Париже и начал вести переговоры о новой постановке с «Гранд-опера». Увы, судьбе было угодно, чтобы «Пуритане» оказались его последней оперой...

## **«УХОДЯЩАЯ НАТУРА» БЕЛЬКАНТО**

Операм Беллини не повезло. Вскоре после его смерти их стало некому петь. Они незаслуженно приобрели репутацию очень сложных и в течение долгого времени исполнялись намного реже, чем того заслуживали. Однако Беллини никогда не стремился к вокальной сложности как таковой. Наоборот, он всегда «подгонял» партии под конкретных певцов, стараясь сделать их максимально удобными. Да вот только певцы такие стали редкостью.

Модельным воплощением того типа певицы, для которого писал Беллини, была Джудитта Паста. Ей были предназначены, в частности, партии Амины и Нормы. Судя по многочисленным воспоминаниям (например, по замечательному описанию Стендаля) её голос можно охарактеризовать как меццо-сопрано или драматическое сопрано, обладавшее высокой подвижностью и свободным верхом. Именно это считалось тогда идеалом женского голоса, голосами такого типа обладали все знаменитые певицы того времени: Малибран, Гризи, Кольбран, Стреппони... Лёгкое колоратурное сопрано фактически отсутствовало на итальянской оперной сцене – по крайней мере, на первых ролях – вплоть до конца XIX в. Впоследствии же, с изменением певческой традиции, не в последнюю очередь связанной с увеличением звучности оперного оркестра, беллиниевских героинь петь стало некому. Всё, что мог предложить театр – это либо неестественная, «механическая» виртуозность

лёгких голосов, либо «рубленая» неряшливость голосов «веристских» – насыщенного тембра, но неповоротливых. И то, и другое было в равной степени неадекватно авторскому замыслу. Для того, чтобы слушатели могли получить хотя бы примерное представление о том, каким образом Беллини считал возможным совместить одно с другим, пришлось ждать появления Марии Каллас в 1950-х.

Ещё плачевнее, чем с героинями, обстояло дело с героями. Партия тенора в операх Беллини и других композиторов-белькантистов предназначалась для Рубини или ему подобных певцов, обладавших лёгким, подвижным голосом и хорошо развитым фальцетом, который позволял им добираться до фа, а если очень нужно, то даже и до соль второй октавы. Однако в последующие десятилетия отбор среди теноров шёл по диаметрально противоположным признакам: чтобы создавать героические образы в операх Верди и Вагнера, голосу надлежало быть прежде всего мужественным, крепким и мощным. В результате такой «селекции», партии, написанные для Рубини, – например, Эльвино в «Сомнамбуле» или Артура в «Пуританах» – пришлось редактировать и транспонировать. В оригинальной версии их невозможно было слышать более ста лет.

Однако в последние годы XX в. ситуация начала меняться. Стали появляться певцы, специализирующиеся на репертуаре эпохи бельканто: Джузеппе Морино, Уильям Маттеucci, Рауль Хименес, Хуан Диего Флорес, Дмитрий Корчак... Конечно, очень трудно судить, насколько они соответствуют тем легендарным исполнителям, для которых писали Россини, Беллини и Доницетти, но налицо по крайней мере стремление петь в той манере, на которую рассчитывали эти авторы.

## УПУЩЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Смерть Беллини потрясла весь цивилизованный мир. Иначе и быть не могло, ведь ушёл из жизни молодой и талантливый человек в самом начале своего творческого расцвета. Однако помимо естественной скорби по безвременно угасшей жизни и ненаписанным шедеврам, у нас есть и ещё одна причина сожалеть о том, что Беллини прожил так мало. Речь идёт о той тенденции в оперном искусстве, которая была намечена в творчестве сицилийца, но оказалась заброшенной и не вполне реализованной после его ухода.

Когда Беллини показал Россини партитуру «Пуритан» (это было необходимым шагом: Россини был очень влиятелен в Париже и, желая закрепиться в этом городе, Беллини был вынужден искать его поддержки), тот в первую секунду воскликнул: «А я и не знал, что вы умеете так оркестровать!» Но тут же спохватился и уже более сдержанным, наставническим тоном посоветовал молодому композитору «не увлекаться немецкими гармониями».

Впрочем, упрекать Беллини в излишней сложности гармонического языка и «злоупотреблении» модуляциями в далёкие тональности критики начали давно, ещё после «Чужестранки».

Но Беллини знал, что делает! Он, быть может, лучше чем кто-либо другой чувствовал требования своей эпохи. Он уже начал ступать на те новые

территории, которые потом очень медленно и порой неуклюже будут осваивать Верди и Вагнер. Не зря тот же Россини сказал ему ещё после «Пирата»: «Вы начинаете так, как другие заканчивают».

Действительно, в чём была сущность противостояния между двумя крупнейшими оперными композиторами XIX столетия, Вагнером и Верди, которые формировали свою эстетику, как бы «не замечая» друг друга? Это было не что иное как противостояние «немецких гармоний» и «итальянских мелодий». Беллини стремился объединить в своём творчестве два этих «параллельных мира», а не противопоставлять их друг другу, понимая всю искусственность такого противопоставления.

Влияние Беллини на Верди особенно не подвергается сомнению. Верди хорошо знал музыку своих предшественников и не считал зазорным учиться у них. Более неожиданным может оказаться утверждение о влиянии Беллини на Вагнера. И тем не менее, современная Вагнеру критика находила в его ранней опере «Запрет любви» отзвуки «Пирата». Более того, известно, что великий немецкий композитор, отвергавший итальянскую оперу в целом, к творчеству Беллини относился если не восторженно, то по меньшей мере толерантно. Он дважды в своей жизни осуществил постановку «Нормы» – в Риге и в Дрездене – и утверждал, что «в этой опере соединились глубокая реалистичность, мелодическое богатство и наиболее сокровенные чувства». Стоит ли этому удивляться? Тут уместно вспомнить слова Верди о том, что в операх Беллини можно найти «длинные, длинные, длинные мелодии, каких до него никто не писал». Вкупе с экспериментами сицилийского композитора в области гармонии (пускай и скромными по вагнеровским меркам) не были ли эти «длинные, длинные, длинные мелодии» первым шагом к мелодии «бесконечной»? Иными словами, не было ли это первой попыткой воплощения той идеи, которую Вагнер впоследствии довёл до логического конца (если только не до абсурда)?

В возрасте 33 лет и у Верди, и у Вагнера наиболее существенная часть свершений была ещё впереди. Если принять во внимание тот факт, что Беллини в этом возрасте уже умер, то становится несомненно: с того поля идеологической битвы, каким было европейское оперное искусство в XIX в., был крупнейший игрок. Если бы он благополучно дожил до старости, то не только его собственное наследие было бы гораздо более внушительным, но, возможно, и вся история оперы пошла бы по несколько иному пути, оказавшись в итоге, как это ни трудно себе представить, даже ещё более прекрасной и богатой.

Такую утрату можно оплакивать вечно.