



**Филармоническое общество
Санкт-Петербурга**

111 балетов

и забытых опер

СПРАВОЧНИК - ПУТЕВОДИТЕЛЬ



КультИнформПресс
Санкт-Петербург · 2004

ББК 84.4

М 69

Авторы-составители:

Л. Михеева: раздел «Балет», в разделе «Оперы» — Перголези, Моцарт (биография), Мейербер, Галеви, Верстовский, Монюшко, Серов, Бизе, Чайковский, Рубинштейн, Делиб, Римский-Корсаков, Танеев, Аренский, Рахманинов, Рапсль, Рсбигов, Стравинский, Кабалевский, Прокофьев, Шсбалин, Пуленк.

А. Кенигсберг (в разделе «Оперы»): Гендель, Глюк, Моцарт («Идоменей», «Милосердие Тита»), Гретри, Чимароза, Россини, Вебер, Беллини, Доницетти, Вагнер, Верди, Флотов, Николай, Гуно, Тома, Бойто, Понкиелли, Массне, Джордано, Чилеа, Пуччини, Орф.

Редактор *Б. Березовский*

Издание осуществлено
при содействии генерального спонсора
Филармонического общества Санкт-Петербурга —
ОАО «Банк «Санкт-Петербург»

ISBN 5-8392-0231-2

© «Культ-информ-пресс», 2004
© Кенигсберг А. К., Михеева Л. В., 2004
© Бюргановский Д. А., оформление, 2004

Содержание

От издательства	13

Балеты

	Шарль Адан	16
+ 1	✓ Жизель (Вилисы)	18
	История создания	18
	Сюжет	20
	Музыка	22
+ 2	✓ Корсар	22
	История создания	22
	Сюжет	24
	Музыка	26
	Цезарь Пуни	27
	Эсмеральда	28
	История создания	28
	Сюжет	30
	Музыка	32
	Лео Делиб	33
+	Копеллия, или Девушка с голубыми глазами	34
	История создания	35
	Сюжет	36
	Музыка	38
	Людвиг Минкус	40
+ 3	✓ Дон Кихот	41
	История создания	41
	Сюжет	43
	Музыка	45
-	④ ✓ Баядерка	46
	История создания	46
	Сюжет	48

Музыка	49	Сюжет	87
Петр Чайковский	50	Музыка	88
Лебединое озеро	52	Антон Аренский	89
История создания	52	Египетские ночи (Клеопатра)	90
Сюжет	55	История создания	91
Музыка	56	Сюжет	92
Спящая красавица	57	Музыка	93
История создания	57	Александр Бородин	94
Сюжет	59	✓ Половецкие пляски	95
Музыка	61	История создания	96
Щелкунчик	62	Сюжет	98
История создания	62	Музыка	98
Сюжет	64	Николай Римский-Корсаков	99
Музыка	66	✓ Шехеразада	101
Александр Глазунов	67	История создания	101
Раймонда	68	Сюжет	104
История создания	69	Музыка	104
Сюжет	71	Карл Мария фон Вебер	105
Музыка	72	Призрак розы	
Барышня-служанка, или Испытание		(Видение розы)	107
Дамиса (Пастораль Ватто)	73	История создания	107
История создания	73	Сюжет	109
Сюжет	75	Музыка	109
Музыка	76	Игорь Стравинский	110
Времена года	76	✓ Жар-птица	111
История создания	77	История создания	112
Сюжет	77	Сюжет	114
Музыка	78	Музыка	115
Фридерик Шопен	79	Петрушка	115
Шопениана (Сильфиды)	80	История создания	116
История создания	80	Сюжет	117
Сюжет	83	Музыка	118
Музыка	83	✚ Весна священная	119
Николай Черепнин	84	История создания	119
Павильон Армиды	85	Сюжет	122
История создания	86	Музыка	122

✓ Пуччинелла	123	Музыка	160
История создания	124	Медный всадник	160
Сюжет	125	История создания	160
Музыка	126	Сюжет	162
✓ Аполлон Мусорг	127	Музыка	163
История создания	127	Борис Асафьев	164
Сюжет	129	Пламя Парижа	
Музыка	129	(Триумф республики)	166
Поцелуй феи	130	История создания	166
История создания	130	Сюжет	168
Сюжет	132	Музыка	169
Музыка	133	+ ✓ Бахчисарайский фонтан	170
Мануэль де Фалья	134	История создания	170
Любовь-волшебница	136	Сюжет	172
История создания	136	Музыка	173
Сюжет	137	Сергей Прокофьев	174
Музыка	138	✓ Сказка про шута, семерых	
Клод Дебюсси	139	шуттов перешутившего	176
Послеполуденный		История создания	176
отдых фавна	141	Сюжет	178
История создания	141	Музыка	179
Сюжет	143	+ ✓ Ромео и Джульетта	180
Музыка	144	История создания	180
Морис Равель	145	Сюжет	183
Дафнис и Хлоя	147	Музыка	184
История создания	147	✓ Золушка	185
Сюжет	149	История создания	185
Музыка	150	Сюжет	187
Болеро	151	Музыка	188
История создания	151	Сказ о каменном цветке	188
Сюжет	152	История создания	189
Музыка	152	Сюжет	190
Рейнгольд Глиэр	153	Музыка	191
Красный мак	154	Дмитрий Шостакович	192
История создания	155	- ✓ Золотой век	194
Сюжет	158	История создания	194

Сюжет	196	История создания	234
Музыка	198	Сюжет	236
Александр Крейн	199	Музыка	239
Лауренсия	200	Джованни Баттиста Перголези	241
История создания	201	Служанка-госпожа	242
Сюжет	202	История создания	242
Музыка	203	Сюжет	244
Арам Хачатурян	204	Музыка	245
Гаянэ	205	Кристоф Виллибальд Глюк	246
История создания	205	Альцеста	248
Сюжет	207	История создания	248
Музыка	209	Сюжет	251
Спартак	209	Музыка	252
История создания	210	Ифигения в Авлиде	253
Сюжет	212	История создания	254
Музыка	214	Сюжет	257
Фарид Яруллин	215	Музыка	258
Шурале	216	Ифигения в Тавриде	259
История создания	217	История создания	260
Сюжет	218	Сюжет	262
Музыка	219	Музыка	264
Кара Караев	220	Вольфганг Амадей Моцарт	266
Семь красавиц	221	Идомей	268
История создания	222	История создания	268
Сюжет	223	Сюжет	271
Музыка	225	Музыка	274
Тропою грома	225	Милосердие Тита	275
История создания	226	История создания	275
Сюжет	228	Сюжет	277
Музыка	230	Музыка	279
Оперы		Андре Модест Гретри	280
Георг Фридрих Гендель	232	Ричард Львиное сердце	281
Юлий Цезарь	234	История создания	282
		Сюжет	284
		Музыка	287
		Доменико Чимароза	288

Тайный брак	290	История создания	337
История создания	290	Сюжет	340
Сюжет	292	Музыка	341
Музыка	293	✓ Сомнамбула	342
Джакомо Россини	294	История создания	343
Итальянка в Алжире	296	Сюжет	345
История создания	296	Музыка	347
Сюжет	297	Пуритане	347
Музыка	299	История создания	348
Отелло	300	Сюжет	350
История создания	301	Музыка	352
Сюжет	302	Газзано Доницетти	354
Музыка	304	Анна Болейн	356
Моисей	305	История создания	356
История создания	306	Сюжет	358
Сюжет	308	Музыка	360
Музыка	309	Лукреция Борджа	361
Семирамида	311	История создания	362
История создания	311	Сюжет	364
Сюжет	313	Музыка	366
Музыка	316	Дочь полка	367
Карл Мария фон Вебер	318	История создания	367
Эврианта	318	Сюжет	368
История создания	318	Музыка	370
Сюжет	320	Джакомо Мейербер	372
Музыка	322	Роберт-дьявол	373
Оберон	322	История создания	374
История создания	323	Сюжет	374
Сюжет	325	Музыка	377
Музыка	328	Африканка	377
Винченцо Беллини	329	История создания	378
Пират	330	Сюжет	379
История создания	331	Музыка	381
Сюжет	333	Фроманталь Галевя	382
Музыка	336	Иудейка	383
Капулетти и Монтекки	337	История создания	384

Сюжет	384	Станислав Монишко	440
Музыка	387	Галкиа	441
Алексей Верстовский	388	История создания	442
Аскольдова могила	389	Сюжет	443
История создания	390	Музыка	444
Сюжет	391	Александр Серов	445
Музыка	393	Юдифь	447
Рихард Вагнер	394	История создания	447
Риенци	396	Сюжет	449
История создания	396	Музыка	450
Сюжет	399	Рогнеда	451
Музыка	402	История создания	452
Джузеппе Верди	403	Сюжет	454
Ломбардцы в первом		Музыка	456
крестовом походе	405	Жорж Бизе	457
История создания	405	Искатели жемчуга	459
Сюжет	407	История создания	459
Музыка	410	Сюжет	460
Аттила	411	Музыка	462
История создания	411	Шарль Гуно	463
Сюжет	415	Ромео и Джульетта	464
Музыка	417	История создания	465
Луиза Миллер	418	Сюжет	467
История создания	419	Музыка	469
Сюжет	421	Амбруаз Тома	470
Музыка	423	Миньон	471
Фридрих фон Флотов	425	История создания	472
Марта	427	Сюжет	474
История создания	427	Музыка	477
Сюжет	429	Гамлет	478
Музыка	431	История создания	478
Отто Николаи	432	Сюжет	480
Виндзорские кумушки	433	Музыка	483
История создания	434	Арриго Бойто	484
Сюжет	436	Мефистофель	486
Музыка	438	История создания	486

Сюжет	488	Боярыня Вера Шелого	536
Музыка	490	История создания	536
Амилькаре Понкиелли	492	Сюжет	537
Джоконда	493	Музыка	538
История создания	493	Сервилия	538
Сюжет	496	История создания	539
Музыка	499	Сюжет	541
Петр Чайковский	500	Музыка	543
Опричник	500	Антон Аренский	544
История создания	500	Рафаэль	544
Сюжет	502	История создания	544
Музыка	504	Сюжет	545
Антон Рубинштейн	505	Музыка	546
Нерон	507	Сергей Танеев	547
История создания	508	Орестей	548
Сюжет	509	История создания	549
Музыка	513	Сюжет	550
Лео Делиб	514	Музыка	553
Лакме	514	Умберто Джордано	555
История создания	514	Андре Шенье	557
Сюжет	515	История создания	557
Музыка	517	Сюжет	560
Жюль Массне	518	Музыка	563
Сид	519	Федора	563
История создания	520	История создания	564
Сюжет	522	Сюжет	565
Музыка	524	Музыка	569
Дон Кихот	525	Александр Гречанинов	570
История создания	526	Добрыня Никитич	572
Сюжет	527	История создания	572
Музыка	530	Сюжет	573
Николай Римский-Корсаков	531	Музыка	575
Млада	531	Владимир Ребиков	576
История создания	531	Елка	578
Сюжет	534	История создания	578
Музыка	536	Сюжет	579

Музыка	580	Соловей	616
Франческо Чилеа	581	История создания	616
✓ Адриенна Лекуврёр	582	Сюжет	617
История создания	583	Музыка	619
Сюжет	585	Дмитрий Кабалевский	620
Музыка	588	Кола Брюньон	
Сергей Рахманинов	590	(Мастер из Кламси)	621
Скупой рыцарь	592	История создания	622
История создания	592	Сюжет	624
Сюжет	593	Музыка	625
Музыка	594	Сергей Прокофьев	627
У Франческа да Римини	594	✓ Семен Котко	627
История создания	595	История создания	628
Сюжет	596	Сюжет	629
Музыка	598	Музыка	630
Морис Равель	599	Карл Орф	632
Испанский час	599	Умница	633
История создания	599	История создания	634
Сюжет	601	Сюжет	635
Музыка	602	Музыка	637
Дитя и волшебство	603	Виссарион Шебалин	639
История создания	603	Укрощение строптивой	641
Сюжет	605	История создания	641
Музыка	606	Сюжет	642
Джакомо Пуччини	607	Музыка	645
✓ Плащ	608	Франсис Пуленк	646
История создания	608	Человеческий голос	648
Сюжет	610	История создания	648
Музыка	611	Сюжет	650
У Сестра Анджелика	612	Музыка	651
История создания	612		
Сюжет	613	Краткий словарь	
Музыка	615	музыкальных терминов	652
Игорь Стравинский	616	Алфавитный указатель	670

От издательства

Предлагаемый справочник является следующим в серии «111 опер», «111 симфоний» и «111 увертюр, симфонических поэм, картин и сюит» и непосредственно продолжает первую из этих книг. Его появление вызвано просьбами любителей оперы рассказать о тех произведениях, которые редко ставятся или вовсе не идут на наших сценах, но отрывки из которых постоянно звучат по радио и в концертных программах. В данной книге, по сравнению со «111 операми», есть существенные отличия: серьезно расширен раздел, посвященный истории создания произведения, даются более подробные сведения о либреттисте и первоисточнике. Подробнее излагаются и сюжеты, поскольку без этого часто трудно понять, о чем идет речь в исполняемых оперных отрывках. Авторы также решили отказаться от последовательной характеристики музыкальной драматургии произведений, а сконцентрировать внимание на наиболее популярных номерах, часто звучащих на концертной эстраде и по радио.

Кроме того, в книге дано представление о наиболее известных балетах, традиционно составляющих основу репертуара многих театров. Поскольку вся серия справочников рассчитана в первую очередь на меломанов, авторы остановились лишь на тех произведениях этого жанра, которые оставили заметный след в истории музыки. Это и балеты видных композиторов, и новаторские постановки на музыку, первоначально для балета не предназначенную. Исключение составляют лишь балеты Минкуса и Пуни, давно во-

шедшие в золотой фонд мирового искусства и хорошо известные всем любящим музыкальный театр.

Как и в предшествующих книгах этой серии, рассматриваются лишь те произведения, авторы которых завершили свой жизненный путь. Материал располагается в хронологической последовательности, вначале дается биографическая справка о композиторе, далее, в каждом произведении — список действующих лиц, место и время действия, история создания, сюжет, краткая характеристика музыки. В изложении сюжета каждая картина выделена абзацем. В конце справочника помещен словарь встречающихся в тексте музыкальных и балетных терминов.

Балеты

Шарль Адан

1803—1856

Адан — заметный представитель французской композиторской школы первой половины XIX века. Его творческие интересы находились преимущественно в сфере музыкального театра, и он не случайно считается одним из основоположников французской комической оперы. В наследии Адана — более сорока опер, среди которых наибольшей известностью пользовалась «Почтальон из Лонжюмо». Но именно его балеты открыли новую страницу в истории этого жанра, причем «Жизель» — самое яркое из его балетных произведений — на протяжении более 150 лет остается репертуарным спектаклем и продолжает восхищать любителей этого искусства. Музыка Адана отличается открытой эмоциональностью, мелодичностью, истинно французским изяществом, ритмической изобретательностью. Она пластична, ярко театральна, нередко насыщена юмором и жанровыми интонациями.

Адольф Шарль Адан (Адам) родился 24 июля 1803 года в Париже, в семье видного пианиста и педагога, профессора Парижской консерватории, бельгийца по происхождению, Луи (Иоганна Людвиг) Адана. С детских лет находившийся в атмосфере музыки, мальчик рано проявил яркие музыкальные способности. Начальное музыкальное образование он получил у выдающегося фортепианного педагога, автора многих инструктивных пьес, доживших и до наших дней, — Лемуана. В 1814 году Адан поступил в Парижскую консерваторию, где занимался в классе органа (Ф. Бенуа) и контрапункта (А. Рейха). С 1817 года начал брать

уроки свободного сочинения у Ф. А. Буальдьё, крупного композитора, оказавшего на своего ученика существенное влияние. В 1825 году Адан получил Римскую премию, которая — по традиции — дала ему право провести три года на вилле Медичи в Риме.

С первых шагов композиторской деятельности Адана влекли к себе театральные жанры. Начал он с сочинения музыки к водевилям, а в 1829 году дебютировал в опере. Его первым произведением в этом жанре стала комическая опера из русской истории «Петр и Екатерина».

Несколько лет Адан проводит в Лондоне, где служит директором театра Ковент-Гарден. Здесь появляется его первый балет «Фауст» — первое значительное по музыке воплощение на балетной сцене бессмертного творения Гёте. В 1836 году Адан работает над балетом «Дева Дуная» вместе с Ф. Тальони, от которого получает ясное представление о специфике балетных форм. Многие черпает он и из балетных партитур Герольда.

Некоторое время Адан живет в Берлине, а в 1839 году приезжает в Петербург, где проводит два года, в течение которых сочиняет и ставит на императорской сцене балет «Морской разбойник». В 1840 году он возвращается в Париж, где спустя год создает свое лучшее произведение — балет «Жизель».

Дальнейший путь вновь приводит Адана в Лондон, где он во второй раз на некоторое время становится директором театра «Ковент-Гарден». В 1847 году композитор возвращается во Францию и открывает в Париже «Национальный театр», просуществовавший всего год — он был закрыт после революционных событий 1848 года. С 1849 года Адан — профессор Парижской консерватории по классу композиции. В эти годы из-под его пера появляются такие сочинения, как оперы «Песочный человек» по Гофману и «Фальстаф» по Шекспиру. Последнее сочинение композитора, балет «Корсар», было написано незадолго до смерти Адана, последовавшей 3 мая 1856 года в Париже.

Жизель (Вилисы)

Балет-пантомима в двух актах
 Либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа

Действующие лица

Жизель, крестьянская девушка
 Граф Альберт
 Илларион, лесничий (на русской сцене — Ганс)
 Берта, мать Жизели
 Батильда, невеста Альберта
 Герцог Курляндский, отец Батильды
 Вильфрид, оруженосец Альберта
 Мирта, повелительница вилис
 Две солистки, вилисы
 Невеста и Жених, крестьяне
 Крестьяне, крестьянки, придворные, охотники, слуги, вилисы

Действие происходит в Тюрингии в феодальную эпоху.

История создания

В 1840 году Адан, уже известный композитор, вернулся в Париж из Петербурга, куда он поехал вслед за Марией Тальони — прославленной французской танцовщицей, выступавшей в России с 1837 по 1842 год. Написав в Петербурге для Тальони балет «Морской разбойник», в Париже он начал работать над следующим балетом, «Жизель». Сценарий был создан французским поэтом Теофилом Готье (1811—1872) по старинной легенде, записанной Генрихом Гейне, — о вилисах — погибших от несчастной любви девушках, которые, превратившись в волшебных существ, до смерти затанцовывают встречающихся им ночами молодых людей, мстя им за свою погубленную жизнь. Чтобы придать действию неконкретный характер, Готье сознательно смешал страны и титулы: отнеся место действия в Тюрингию, он сделал Альберта герцогом Силезским (графом его именуют в позднейших вариантах либретто), а отца невесты князем (в поздних вариантах он герцог)

Курляндским. В работе над сценарием участвовали известный либреттист, умелый автор многих либретто Жюль Сен-Жорж (1799—1875) и Жан Коралли (1779—1854). Коралли (настоящая фамилия — Пераччини) на протяжении многих лет работал в миланском театре Ла Скала, а затем в театрах Лиссабона и Марселя. В 1825 году он приехал в Париж и с 1831 года стал балетмейстером Grand Opéra, называвшейся тогда Королевской академией музыки и танца. Здесь шло несколько его балетов. Активное участие в постановке балета принял и тридцатилетний Жюль Жозеф Перро (1810—1892). Чрезвычайно талантливый танцовщик, ученик знаменитого Вестриса, он был крайне некрасив, и потому его балетная карьера не удалась. О его жизни сохранились противоречивые сведения. Известно, что несколько лет он провел в Италии, где встретился с совсем молоденькой Карлоттой Гризи, которая благодаря занятиям с ним стала выдающейся балериной. Для Карлотты, ставшей вскоре его женой, Перро и создал партию Жизели.

Премьера балета состоялась 28 июня 1841 года на сцене парижской Grand Opéra. Идею хореографической композиции балетмейстеры позаимствовали из «Сильфиды», поставленной Ф. Тальони девятью годами ранее и впервые представившей публике романтическую концепцию балета. Как в «Сильфиде», ставшей новым словом в искусстве, в «Жизели» появилась кантиленность пластики, усовершенствовалась форма адажио, танец стал основным выразительным средством и получил поэтическую одухотворенность. В сольные «фантастические» партии вошли разнообразные полеты, создающие впечатление воздушности персонажей. В едином ключе с ними были решены и танцы кордебалета. В «земных», нефантастических, образах танец приобрел национальную характерность, повышенную эмоциональность. Героини поднялись на пуанты, их танец по виртуозности стал походить на творчество виртуозов-инструменталистов того времени. Именно в «Жизели» балетный романтизм окончательно утвердился, началась симфонизация музыки и балета.

Через год, в 1942-м, «Жизель» была поставлена на сцене петербургского Большого театра французским балетмейстером Антуаном

Титусом Донни, более известным как Титюс. Эта постановка во многом воспроизвела парижский спектакль, за исключением некоторых видоизменений в танцах. Спустя шесть лет приехавшие в Петербург Перро и Гризи привнесли в спектакль новые краски. Следующую редакцию балета для Мариинского театра осуществил в 1884 году знаменитый балетмейстер Мариус Петипа (1818—1910). Позднее советскими балетмейстерами в разных театрах возобновлялись прежние постановки. В изданном клавире (Москва, 1985) значится: «Хореографический текст Ж. Перро, Ж. Коралли, М. Петипа в редакции Л. Павровского».

Сюжет

Горное селение. Крестьяне собираются на праздник винограда. Появляются охотники — граф Альберт с оруженосцем. Альберт намного опередил других охотников, чтобы встретиться с понравившейся ему крестьянской девушкой. Граф и его оруженосец Вильфрид прячутся в одной из хижин, и вскоре Альберт выходит в простом платье. Вильфрид пытается отговорить господина от рискованного замысла, но граф приказывает ему удалиться и стучится в дверь домика, где живет юная Жизель. Альберт объясняется ей в любви. Любовную сцену прерывает Ганс. Рассерженный Альберт прогоняет его. Появляются подруги Жизели, она увлекает их в танце — ведь танцевать она любит больше всего на свете. Мать Жизели предупреждает девушку об опасности превращения в вилису, но та лишь упоенно танцует. Внезапно раздаются звуки рога. Это приближается охота. Альберт поспешно уходит, чтобы прибывшие не раскрыли его инкогнито. Вместе с охотниками появляются невеста Альберта Батильда и ее отец, герцог Курляндский. Жизель с любопытством рассматривает роскошный наряд знатной дамы. Батильда спрашивает простодушную Жизель о ее занятиях, и та увлеченно рассказывает о сборе винограда, о нехитрых хозяйственных делах, но больше всего о танцах — своей страсти. Батильда

царит Жизели золотую цепь, которую та принимает со смущением и восторгом. Охотники расходятся, герцог и Батильда скрываются в домике Жизели. Из окна хижины, в которой переодевался Альберт, выбирается лесничий. В его руках драгоценное оружие, доказывающее высокое происхождение того, кто вскружил голову любимой Гансом Жизели. Начинается праздник. Альберт увлекает Жизель в танце. Ганс бросается между ними и трубит в рог, на звуки которого приходят охотники с герцогом и Батильдой. Обман раскрыт. Жизель бросает к ногам Батильды подаренную цепь и падает. Не выдержав потрясения, она умирает.

Деревенское кладбище ночью. К могиле Жизели приходит Ганс, горюющий о погибшей. Таинственные шорохи, болотные огни пугают лесничего, и он убегает. В дорожке лунного света возникает повелительница вилис Мирта. Она вызывает вилис, которые окружают могилу, готовясь встретить новую подругу традиционным ритуалом. Из могилы появляется призрачная фигура Жизели, ее движения послушны волшебному жезлу Мирты. Услышав шум, вилисы убегают. На кладбище появляется Альберт, мучимый скорбью и раскаянием. Напрасно верный оруженосец уговаривает его уйти из опасного места. Альберт остается. Внезапно он видит перед собой призрак Жизели и устремляется за ним. Вилисы, вернувшись с Гансом, заставляют его танцевать. Он, теряя силы, молит о спасении, но безжалостные мстительницы сталкивают его в воду и исчезают. Вскоре они возвращаются с новой жертвой — Альбертом. Жизель, пытаясь защитить любимого, подводит его к своей могиле, над которой установлен крест. Мирта взмахивает жезлом, но он ломается перед святыней. Жизель начинает танец, чтобы дать Альберту передышку, но он присоединяется к ней. Постепенно силы его иссякают; далекий звон возвещает рассвет, лишаящий вилис их силы. Они скрываются. Под звуки охотничьего рога появляются слуги, разыскивающие графа. Жизель навсегда прощается с ним и опускается под землю. Альберт безутешен.

Музыка

Музыка Адана — не просто ритмический аккомпанемент танцам: она отличается одухотворенностью и поэтичностью, создает настроение, намечает характеристики персонажей и сквозное музыкальное действие. «Душевный мир героев балета, воплощенный в классическом, или, вернее, романтическом танце, настолько опозитизирован музыкой, а динамика сценических событий так чутко в ней отражена, что... рождается синтетическое единство, основанное на взаимопроникновении всех элементов, образующих новое качество — музыкально-хореографическую драматургию», — пишет исследователь балетного искусства В. Красовская.

Корсар

Балет в трех актах, пяти картинах
Либретто Ж. Сен-Жоржа

Действующие лица

Конрад, корсар
Бирбанто, его друг
Исаак Ланкедем
Медора, его воспитанница
Сеид, паша
Жены паши:
 Зюльма
 Гюльнара

Евнух
Корсары, невольницы, стража

Действие происходит на берегах Босфора в начале XIX века.

История создания

Через пятнадцать лет после «Жизели», открывшей, наряду с «Сильфидой», новую, романтическую страницу в балетном теат-

ре, Адан вновь создает произведение, которому суждено будет войти в классику этого жанра. В творческом портфеле композитора — признанного мэтра французской музыки — более сорока опер, в разных театрах Парижа идут спектакли с его музыкой, балеты Адана ставятся не только в Париже, но и в Лондоне, и в Петербурге. На этот раз маститый композитор работает над балетом по поэме Дж. Г. Байрона (1788—1824) «Корсар» (1813) на либретто Ж. Сен-Жоржа, не раз уже сотрудничавшего с Аданом.

Работа над балетом протекала в течение 1855 года. Участие в создании либретто, как это часто бывало, принимал и инициатор спектакля Ж. Мазилье (настоящее имя Джулио Мазарини, 1801—1868). Уроженец Марселя, с начала 20-х годов работавший в Париже, Мазилье в 1830 году был принят в Grand Opéra, где танцевал с прославленными балеринами Марией Тальони и Фанни Эльслер. Дебютировав в 1839 году как балетмейстер, он поставил в Grand Opéra несколько спектаклей, отличавшихся драматичностью, выразительностью сложных пантомимных сцен. Мазилье и осуществил постановку нового балета на парижской сцене.

Премьера «Корсара» состоялась в театре Grand Opéra 23 января 1856 года и стала лебединой песней композитора — менее чем через четыре месяца Адан скончался. В Петербурге «Корсар» был поставлен через два года после парижской постановки: 12 января 1858 года в Большом театре. Основываясь на хореографии Мазилье, балет поставил французский хореограф Ж. Перро (1810—1892), один из постановщиков «Жизели», в течение 1848—1859 годов работавший в Петербурге. Перро был крупнейшим представителем романтического стиля в балете, непревзойденным мастером массовых сцен и ансамблей, умевшим как никто воплощать в пластических образах дух поэтического первоисточника.

В 1863 году «Корсар» был поставлен и на сцене Мариинского театра. Постановка была осуществлена Мариусом Петипа (1818—1910), выдающимся французским балетмейстером, с 1847 года работавшим в Петербурге. Дальнейшая судьба «Корсара» на русской сцене была не-

простой: его не раз ставили, добавляя различные номера с музыкой других композиторов. Менялись и балетмейстеры, и хореография, хотя в основе своей все исходило из первоначальной постановки Мазиле, Перро и Петипа.

Сюжет

Невольничий рынок на площади Адрианополя. Появляются корсары во главе с Конрадом. Его видит с балкона своего дома Медора, воспитанница купца Исаака Ланкедема. Она бросает Конраду «салам» — букет, в котором каждый цветок имеет определенное значение, и быстро уходит. Через минуту она уже внизу, на рынке, в сопровождении Ланкедема. Ее замечает внесенный на носилках паша Сеид. Он решает купить Медору и заключает с ее воспитателем сделку. Конрад обещает Медоре не допустить ее продажи. Он похищает нескольких невольниц, среди которых как бы случайно оказывается и Медора, а также забирает с собой алчного купца, решившего продать свою воспитанницу.

Жилище Конрада на берегу моря. Здесь он счастлив с Медорой. Бирбанто приводит похищенных невольниц и Ланкедема. Медора упрямится, Конрад дает женщинам свободу, но корсары хотят получить свою добычу. Конрад гневно подтверждает свое приказание, и освобожденные невольницы спешат скрыться. Вероломный Бирбанто бросается на Конрада с кинжалом, тот перехватывает его руку и уводит испуганную Медору. Входит Исаак. Бирбанто предлагает ему выкупить Медору. Купец клянется, что у него нет денег, но Бирбанто срывает с него одежду и обнаруживает в ней драгоценности и золото. Купцу ничего не остается, как согласиться. Бирбанто берет букет и опрыскивает его слезами, а затем отдает букет Исааку с советом поднести его Конраду. Купец дает букет ничего не подозревающей невольнице и просит передать его Конраду. Тот подносит цветы к лицу и засыпает. Бирбанто пытается схватить Медору, но она защищается и ранит Бирбанто кинжалом. Испуганные шумом предатели прячутся, а Медора пишет записку и кладет ее в руку спящего Конрада.

Корсары уводят девушку. За ними следует Исаак. Проснувшийся Конрад читает записку и приходит в отчаяние.

Сад перед дворцом Сеида на берегу Босфора. На террасе жены пашы. Зюльма, его фаворитка, вызывает общее раздражение своим чванством. Начинается склока, которую старается прекратить евнух. На террасу выходит Гюльнара, соперница Зюльмы. Появляется паша, все еще раздраженный тем, что не смог купить Медору. Зюльма жалуется ему на непочтительность женщин, паша приказывает им подчиняться. Но своенравная Гюльнара не хочет смиряться. Очарованный ее танцем, паша бросает Гюльнаре платок — символ предпочтения. Разыгравшаяся девушка перебрасывает его подругам, платок доходит до старой негритянки, которая, включаясь в игру, начинает приставать к Сеиду с ласками и, наконец, отдает платок Зюльме. Рассерженный паша пытается схватить Гюльнару, но та ускользает. Входят Исаак с Медорой. Паша в восторге объявляет о своей женитьбе на ней. Из глубины сада появляется караван паломников, идущих в Мекку. Дервиш просит приюта. Паша разрешает паломникам остановиться, все совершают намаз. Приблизившись незаметно к Медоре, дервиш снимает накладную бороду. Девушка узнает Конрада. Темнеет. Паша приказывает отвести Медору в его покои. Конрад и его сообщники сбрасывают с себя одежду странников. Паша бежит от пиратов. Гюльнару преследует Бирбанто, она просит у Конрада защиты. Гот заступает за девушку, Бирбанто угрожает мщением. Медора говорит Конраду о предательстве мнимого друга, и Конрад выхватывает пистолет, чтобы застрелить предателя. Медора и Гюльнара удерживают Конрада. Бирбанто спасается бегством, но вскоре возвращается с Сеидом и его стражей. Медору и Конрада берут в плен.

В гареме Сеида Медора видит в окно, как закованного в цепи Конрада ведут на казнь. Девушка умоляет пашу о милосердии, и он соглашается отменить казнь, но только в обмен на любовь Медоры. Девушка дает согласие на свадьбу, но принадлежать Сеиду она не будет: лучше смерть. Паша приказывает освободить корсара. Оставшись наедине с любимой, Конрад обещает умереть вместе с нею.

Незаметно входит Гюльнара. Она слышит влюбленных и готова им помочь. Начинаются приготовления к свадьбе. На невесту накидывают покрывало, паша надевает ей на палец обручальное кольцо. Однако невеста — вовсе не Медора. Гюльнара незаметно подменила ее. Она передает покрывало Медоре и скрывается. Медора танцует перед пашой, как бы шутя, связывает ему руки платком и выманивает пистолет. Опыанный ее красотой, паша только смеется над милыми шалостями мнимой жены. Часы бьют полночь. В проеме окна возникает Конрад, которому Медора передает кинжал. Она целится в пашу, грозя убить его, если он поднимет шум. Влюбленные убегают, пушечные выстрелы возвещают о том, что их корабль отплыл.

Ночью на корабле корсары празднуют счастливое избавление своего вождя и его любимой. Бирбанто закован в цепи и ждет своей участи. Медора просит простить его. Конрад приказывает снять цепи. Все весело пьют вино. Поднимается ветер, приближается буря. Корсары бросаются к снастям. Бирбанто стреляет в Конрада, но пистолет дает осечку. Конрад сбрасывает предателя в море. Буря усиливается, корабль налетает на подводную скалу. Когда море успокаивается, в свете появившейся луны видны обломки корабля на волнах. На одном из обломков — Конрад и Медора. Их прибывает к берегу.

Музыка

Музыка «Корсара» несколько слабее, чем в «Жизели». В ней менее выразительны индивидуальные характеристики. Не случайны поэтому и многочисленные вставки музыкальных эпизодов из произведений других композиторов в различных постановках балета. Однако музыка «Корсара» отличается танцевальностью, истинно французским изяществом, хорошим вкусом и яркостью изобразительных моментов.

Цезарь Пуни

1802—1870

Пуни оставил след в искусстве исключительно как автор многочисленных балетов. Его музыка дансантина, мелодична, отличается ясностью формы, четкостью и разнообразием ритма. Композитор превосходно знал специфику балетной драматургии, умел создать музыку, органично выражающую балетные образы.

Цезарь Пуни (Чезаре Пуньи) родился 31 мая 1802 года в Генуе. Музыкальное образование получил в родном городе, занимаясь у А. Ролла, Б. Азиоли и К. Соливы. Творческий путь начал с духовных сочинений, позднее обратился к оперному жанру, создав оперы «Вендетта», «Ричард Эдинбургский», «Контрабандист» и другие. В течение некоторого времени работал в знаменитом миланском театре Ла Скала пианистом. Но основная его деятельность была связана с балетом. Всего им было создано 312 балетов, наиболее известные из которых и по сей день занимают значительное место на театральных сценах. Первые его балеты были созданы в конце 20-х годов XIX века, причем композитор сотрудничал с самыми крупными хореографами того времени — П. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леоном. В его балетах танцевали выдающиеся балерины, в том числе Карлотта Гриши, Мария Тальони, Фанни Эльслер. Наиболее популярными стали «Макбет», «Осада Кале», «Замок Кенильворт», «Чертова мельница», «Маркитантка», «Мраморная красавица», «Ундина», «Изумрудная», «Скрипка дьявола».

В 1851 году Пуни был приглашен в Петербург, где получил должность сочинителя балетной музыки при императорских театрах, кото-

рую и занимал до конца жизни. Здесь началось его многолетнее сотрудничество с выдающимся хореографом М. Петипа. Совместно с Петипа им было создано для Мариинского театра 35 балетов, в числе которых — «Дочь фараона» (1862), «Конек-Горбунок» (иначе «Царь-девица», 1864) по сказке Ершова, «Царь Кандавл» (1868). Балеты Пуни занимали значительное место в репертуаре императорского театра, шли и на других сценах в течение длительного времени.

Пуни скончался 14 (26) января 1870 года в Петербурге.

Эсмеральда

Балет в двух актах, пяти картинах

Либретто Ж. Перро

Действующие лица

Эсмеральда, молодая цыганка

Пьер Гренгуар, бедный поэт

Клод Фролло, синдик

Квазимодо, звонарь

Феб де Шатопер, молодой офицер

Алонза до Гондолорье

Флер де Лис, ее дочь, невеста Феба

Клопен Трульфю, главарь шайки бродяг

Судья, народ, офицеры, солдаты, подружки Флер де Лис, слуги, бродяги,

цыгане

Действие происходит в Париже в XV веке.

История создания

В начале 1840-х годов Пуни получил заказ на музыку балета по знаменитому роману французского романтика Виктора Гюго (1802—1885) «Собор Парижской Богоматери» (1831). Либретто было написано одним из самых знаменитых балетмейстеров того времени Жюлем Жозефом Перро (1810—1892). Перро, родивший-

ся во Франции и с детских лет выступавший в театриках на парижских бульварах (по другим данным — в цирках) как гротесковый танцовщик, в классическом танце дебютировал в Лондоне в 1830 году, но успеха не имел из-за своей невыгодной внешности. В 1843 году его назначили на должность балетмейстера в лондонский Королевский театр, и первым его действием стало приглашение Пуни в качестве автора музыки. Уже в 1843 году им был поставлен балет Пуни «Ундина», после чего началась работа над «Эсмеральдой».

В либретто «Эсмеральды» Перро сохранил сюжетную линию первоисточника, однако социальная тема, столь ярко выраженная у Гюго, в балете была переведена в личную драму. Потускнело самое яркое противопоставление романа: уродливого, но способного на сильные чувства и великодушные поступки безродного найденыша Квазимодо красивому, пустому и легкомысленному офицеру Фебу де Шатоперу. Клод Фролло, зловещий герой романа, занимающий в нем одно из центральных мест, из служителя церкви превратился в синдика. Ушла и тема, связанная с матерью Эсмеральды, потерявшей ребенка и узнавшей украденную дочь в ненавидимой ею Эсмеральде непосредственно перед казнью девушки. Более того: трагическую развязку хореограф заменил благополучной, и Феб превратился в традиционного балетного героя-любownika. «Трагическое должно — увы! — иметь благополучный исход, иначе сочинителя балета постигает судьба Еврипида, — с горечью говорил Перро. — Нам остались в удел только сказки».

Тем не менее, именно романтическая поэтика Гюго во многом определила принципы хореографической выразительности. Для Перро современные литература, театр и живопись были основными источниками вдохновения. «Задуманный Перро балет резко отличается от других произведений того времени, — пишет Ю. Слонимский. — Активное мелодраматическое действие, живописные портреты главных героев, пестрая и выразительная толпа представителей социальных низов, резко очерченные интересы действующих лиц делали «Эсмеральду» Перро беспрецедентной по многокрасочности хорео-

графических картин». Танцевальные номера балета дополняют и развивают драматическое действие. Большую роль приобретают массовые танцевальные номера, становящиеся важным элементом действия. В балете ярко проявляются накал страстей, острые конфликты. Драматические и комедийные элементы смешиваются, рождая многогранность драматургии. Современники признали Перро создателем ранее невиданного жанра: «Ему первому принадлежит честь изобретения так называемых «Pas d'action» и мысль ввести в самые танцы, обыкновенно составляющие только рамку балета, цель, содержание, мимику. Перро первым осмыслил все эти «Pas de trios», «Pas de quatre», «Pas de cinque» — самую скучную и вместе с тем почти необходимую часть балета», — писал один из русских рецензентов.

Премьера «Эсмеральды» состоялась 9 марта 1844 года в Королевском театре в Лондоне. Через четыре года балет был поставлен на сцене петербургского Мариинского театра, еще через два — в Москве, а в 1856 году — в Париже. Уже после смерти композитора, в 1886 году, М. Петипа (1818—1910) осуществил новую, четырехактную постановку на основе хореографии Перро с добавлением музыки Дриго. В 1935 году следующую версию балета, в трех актах, девяти картинах, поставила на той же сцене А. Ваганова, которая привлекла к работе над «Эсмеральдой» композитора Р. Глиэра. Позднее в этой версии балет ставился на многих других сценах. На протяжении XX века «Эсмеральда» шла на многих сценах Европы в постановках разных балетмейстеров. В Ленинграде на сцене Малого оперного театра было осуществлено возобновление балета в первоначальном варианте Перро.

Сюжет

Двор чудес — пристанище парижских бродяг, воров, нищих. Вечереет. Обитатели Двора чудес приносят ежедневную дань своему предводителю Клопену Трульфу. К нему бросается Гренгуар, пытаясь спастись от преследующих его бродяг. Клопен требует денег, но их нет у бедного поэта, и его осуждают на смерть. Казнь может

быть отменена, если какая-нибудь из обитательниц Двора чудес согласится стать его женой. Вошедшая в этот момент Эсмеральда спасает беднягу. Бродяги готовятся к свадебному обряду и поздравляют жениха и невесту. Раздается колокольный звон, призывающий верующих к вечерней молитве; все расходятся.

Парижская улица. Ночь. Приближается патруль, которым командует Феб де Шатопер. За ним крадутся Клод Фролло и Квазимодо, поджидающие Эсмеральду. После ухода патруля они хватают появившуюся девушку, но патруль возвращается и спасает ее. Клод успевает убежать. Солдаты избивают оставшегося Квазимодо, но Эсмеральда заступает за него. Пораженный красотой молодой цыганки, Феб дарит ей шарф — подарок его невесты Флер де Лис. По просьбе Эсмеральды Феб отпускает несчастного уроды.

В своей бедной комнатке Эсмеральда не сводит глаз с подаренного ей шарфа. Входит Гренгуар и хочет обнять жену, но она угрожает ему кинжалом. Незадачливый муж вынужден уйти. Появляются Фролло и Квазимодо. Фролло горячо объясняется девушке в любви, Эсмеральда отталкивает его. Фролло приказывает Квазимодо схватить ее, но тот, помня о заступничестве Эсмеральды, помогает ей бежать.

В знатном доме Алоизы де Гондолорье готовится свадьба ее дочери с Фебом де Шатопером. Флер радостно встречает Феба, но огорчена тем, что не видит на нем вышитого ее руками шарфа. Собираются гости. Приглашенные для их увеселения цыгане, среди которых и Эсмеральда с Гренгуаром, пляшут под звуки тамбуринов. Флер просит красавицу-цыганку погадать ей, и Эсмеральда предсказывает девушке большое счастье. В благодарность Флер дарит Эсмеральде кольцо. Танцы цыган продолжаются, но Флер замечает взволнованность и невниманье к ней жениха. На ее упреки он отвечает, что любит ее по-прежнему. Но вот Эсмеральда начинает танец с шарфом, в котором Флер узнает свой подарок Фебу. Она выхватывает шарф у плясуньи и лишается чувств. Гренгуар спешит увести Эсмеральду. С ними уходит и Феб.

Летняя ночь. У гостиницы на одной из окраин Парижа появля-

ются Феб и Эсмеральда. За ними крадется Клод Фролло с кинжалом. Влюбленные входят в дверь.

В скромном гостиничном номере Феб клянется Эсмеральде в вечной любви. Она бросает кольцо — подарок Флер де Лис — в знак отказа от прошлого и надежды на счастливое будущее. Притаившийся за занавеской Фролло вонзает кинжал в Феба и созывает народ, называя Эсмеральду убийцей. Ее уводят в тюрьму.

На берегу Сены начинается праздник шутов. Квазимодо в облачении епископа несут на троне. Фролло срывает с горбуна шутовской наряд. Эсмеральду ведут на казнь. Фролло предлагает ей спасение, если она ответит на его любовь, но девушка предпочитает смерть. Вбегает оправившийся от раны Феб и указывает на преступника. Фролло бросается на офицера с кинжалом, но дорогу ему преграждает Квазимодо. Вырвав из его рук кинжал, горбун закалывает Клода. Эсмеральда и Феб счастливы.

Музыка

«Эсмеральда» — балет, написанный по канонам романтического театра середины XIX века. Музыка его не отличается оригинальностью, хотя и отмечена историческим и национальным колоритом. Она удобна для танцев, отражает ситуации, но в то же время не несет в себе ярких и глубоких характеристик персонажей.

Лео Делиб

1836—1891

Делиб — один из известнейших композиторов Франции второй половины XIX века, работавший преимущественно в области музыкально-театральных жанров. Он является автором шести опер, многих оперетт и балетов, причем в истории балета сыграл значительную роль. Он развил драматическое начало в балете; вслед за Аданом еще более усилил психологическую выразительность балетной музыки, ввел в балеты народно-жанровые элементы.

Лео Клеман Филибер Делиб родился 21 февраля 1836 года в провинциальном городке Сен-Жермен-дю-Валь, в семье почтового служащего. Первоначальное музыкальное образование получил у матери. В 1848 году Делиб поступил в Парижскую консерваторию, где учился в классах фортепиано (Ф. Ле-Куппе), органа (Ф. Бенуа), гармонии (Ф. Базен) и композиции (А. Адан). По окончании консерватории Делиб некоторое время работал органистом в разных парижских церквях, с 1853 года был аккомпаниатором Лирического театра, давал частные уроки, а через пять лет начал заниматься музыкальной критикой. С 1865-го по 1872 год Делиб — хормейстер Grand Opéra, в 1881 году ему предложен класс композиции в Парижской консерватории, где он становится профессором. В 1884 году его избирают членом Французской академии.

Свой творческий путь Делиб начал как автор оперетт, которых создал более дюжины. Первая одноактная опера, написанная в 1857 году, обратила на себя внимание публики мелодическим изяществом и ритмической изобретательностью. Проявились

в ней и драматургический талант, чувство театральной формы, опора на бытующие городские интонации. Последующие оперы, среди которых наиболее известна «Лакме», принесли Делибу европейскую известность как оперному композитору, но еще до того он прославился как автор балетов. Уже первый его балет «Ручей» (1866), написанный совместно с Л. Минкусом, показал ясное понимание природы этого вида искусства. Найденные в нем принципы еще более полно воплотились в последующих балетных опусах — «Коппелии» (1870) и «Сильвии» (1876). Эти два произведения принесли композитору европейскую славу и открыли дорогу новому типу балета, в котором музыка играет ведущую роль, а не является просто ритмической основой для постановщика танцев. Балеты Делиба, как и балеты Адана, подготовили почву для появления балетов Чайковского, которые совершили настоящую революцию в музыке этого жанра. Из опер Делиба до наших дней не потеряла популярности одна лишь «Лакме», а из музыки других жанров, кроме балетов, — несколько романсов.

Делиб скончался в Париже 16 января 1891 года.

Коппелия, или Девушка с голубыми глазами

Балет-пантомима в двух актах, трех картинах
Либретто Ш. Нюитера и А. Сен-Леона

Действующие лица

Коппелиус

Коппелия

Сванильда

Франц

Бургомистр

Подруги Сванильды, девушки и юноши, горожане, куклы-автоматы

Действие происходит в небольшом городке на границе Галиции в эпоху Гомфана (рубеж XVIII — XIX веков).

История создания

Над балетом «Коппелия», ставшим рубежным в творчестве Делиба, композитор начал работать в 1869 году, после того, как проявил свой талант и изобретательность, написав музыку дивертисмента к балету Адана «Корсар» и создав «Сильвию», которой позднее восхищался Чайковский. Балет был написан по либретто Шарля Луи Жюльена Нюитера (настоящая фамилия Трюине, 1828—1899), известного французского либреттиста и писателя, многолетнего архивариуса Grand Opéra, автора текстов многих опер и оперетт, в частности оперетт Оффенбаха. В работе над либретто «Коппелии» принял участие и инициатор создания балета, хореограф Артур Сен-Леон (настоящее имя и фамилия — Шарль Виктор Артюр Мишель, 1821—1870). Сен-Леон был разносторонне одаренным человеком. Он дебютировал почти одновременно как скрипач (в 1834 году в Штутгарте) и как танцовщик (в 1835-м в Мюнхене), а затем в течение более десяти лет выступал как ведущий танцовщик на сценах многих городов Европы. В 1847 году Сен-Леон начал работу балетмейстером в парижской Академии музыки (позднее — Grand Opéra), в 1848 году в Риме осуществил свою первую балетную постановку, а с 1849 года стал работать в Петербурге, где за 11 лет поставил 16 балетов. Примечательно, что к написанию музыки балетов он начал привлекать новичков в этом жанре, в частности Минкуса и Делиба. Прекрасный музыкант, обладавший удивительной памятью, Сен-Леон ставил балеты и на собственную музыку («Скрипка дьявола», «Сальтарелло»), в которых сам исполнял скрипичные соло, чередуя игру на скрипке с танцем. К тому времени, когда вместе с Делибом и Нюитером Сен-Леон приступил к созданию «Коппелии», он был уже видным маэстро, пользовавшимся заслуженным авторитетом.

В основу сюжета «Коппелии» положена новелла знаменитого пи-

сателя-романтика и музыканта Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) «Песочный человек» (1817), в которой рассказывается о юноше, полюбившем механическую куклу, сделанную искусным мастером Коппелиусом. В отличие от новеллы Гофмана с присущими ей чертами мистики, эта сторона в балете была практически отброшена. У либреттистов получилась занимательная комедия, основанная на мимолетной ссоре и примирении влюбленных. «Коппелия» стала лебединой песней Сен-Леона — он умер через два месяца после премьеры.

Премьера «Коппелии» в хореографии А. Сен-Леона состоялась 25 мая 1870 года на сцене парижского театра Grand Opéra. Большой успех, выпавший на долю «Коппелии» на премьере, сопутствует этому балету и до сих пор — он идет на многих сценах мира, являясь классикой жанра. В России он был впервые поставлен 24 января 1882 года в московском Большом театре Й. Хансеном, следовавшим хореографии Сен-Леона. Почти через три года, 25 ноября 1884 года, премьера «Коппелии» состоялась и в столичном Мариинском театре в хореографии знаменитого М. Петипа (1818—1910). Существует также вариант А. Горского (1871—1924), осуществленный в Большом театре в 1905 году.

Сюжет

Площадь немецкого городка. В окне одного из домов видна фигура девушки, сидящей с книгой. Эта девушка никогда не выходит на улицу, но ее необычайная красота привлекает всех. Многие юноши, считающие ее дочерью мастера Коппелиуса, не только заглядываются на нее, но порой пытаются проникнуть в дом, двери которого всегда закрыты. Сванильда, невеста Франца, подозревает, что ее жених тоже увлечен Коппелией. Она приходит к дому Коппелиуса в тот самый момент, когда на площади появляется Франц. Сванильда прячется. Франц же пытается обратить на себя внимание таинственной девушки. Он кланяется ей, она отвечает на поклон. Коппелиус из другого окна насмешливо наблюдает за происходящим. Сванильда,

стараясь казаться беззаботной, бежит из своего укрытия за летящей бабочкой. Франц, увидев невесту, ловит бабочку и прикалывает к своей куртке. Сванильда возмущена его жестокостью. Франц пытается оправдаться, но Сванильда отказывается слушать. Площадь заполняется народом. Бургомистр объявляет, что завтра будет праздник в честь поднятия большого колокола на городскую колокольню. Подойдя к Сванильде, бургомистр спрашивает, не хочет ли она, чтобы ее свадьба с Францем состоялась завтра. Девушка отвечает, что между ними все кончено. Раздосадованный Франц покидает площадь. Постепенно расходятся и горожане. Наступает ночь. Коппелиус отправляется в соседний кабачок. Сванильда никак не может распрощаться с подругами. Одна из них замечает оброненный Коппелиусом ключ. Девушки предлагают Сванильде проникнуть в таинственное жилище. Охваченная любопытством и ревностью, та соглашается. И вот дверь открыта, стайка девушек исчезает за ней. На опустевшей площади показывается Франц. Отвергнутый невестой, он хочет попытать иного счастья. Может быть, Коппелия согласится бежать с ним? Франц приносит лестницу и приставляет ее к балкону. В эту минуту возвращается Коппелиус, обнаруживший потерю ключа. Франц еле успевает скрыться.

В мастерской Коппелиуса девушки рассматривают многочисленные книги, оружие, сделанные мастером автоматы. За занавеской они замечают Коппелию, сидящую с книгой в руке. Сванильда подходит к ней, берет ее за руку и обнаруживает, что это кукла. Развеселившиеся девушки нажимают пружины автоматов-кукол — старика, негра, китайца, мавра. Те начинают двигаться. Сванильда прячется за занавеску: она решила переодеться в платье Коппелии. Входит Коппелиус и прогоняет проказниц. В окне появляется Франц. Коппелиус хватается за него. Франц признается, что влюблен в девушку, которую считает дочерью Коппелиуса. Старик предлагает Францу выпить с ним. Юноша пьет вино, в которое подмешано снотворное, и засыпает. Коппелиус хочет передать жизнь Франца кукле. Он открывает магическую книгу и произносит за-

клинания. Коппелия поднимается со своего места и делает первые неуверенные шаги. Коппелиус в восторге от мнимой куклы. Ее походка становится легче, она начинает танцевать, сначала медленно, затем все быстрее. Следуют испанский танец с мантильей, затем зажигательная жига с шотландским шарфом. Коппелиус хочет остановить расшалившуюся куклу, но она ускользает от него. Разбудив Франца, Коппелиус выпроваживает его. Франц не понимает, что с ним произошло. Его удивление еще больше возрастает, когда из-за занавески выходит Сванильда и увлекает его вниз по лестнице. Коппелиус бросается за занавеску и видит валяющуюся на полу раздетую куклу. Как его обманули! Он рыдает среди автоматов, которые продолжают совершать причудливые движения.

На площади среди праздничной толпы помилившиеся Франц и Сванильда. Коппелиус обращается к бургомистру за правосудием: его дом разгромлен, сломаны игрушки-автоматы. Он требует покрытия убытков. Сванильда предлагает Коппелиусу свое приданое, но бургомистр бросает старику кошелек и дает сигнал начать праздник. Звонит колокол, возвещая зарю. Появляется Аврора в окружении полевых цветов. Новые удары колокола призывают на молитву. Аврора исчезает. Снова удары колокола — свадебный звон. Гименей и Амур символизируют счастливый брак. Раздаются звуки набата. Это война, раздоры. Поднято оружие, небо полыхает заревом пожара. Но колокол вновь звучит торжественно: мир возвращен.

Музыка

Музыка балета поэтична, эмоционально выразительна, образна и пластична. В ней присутствуют элементы симфонизации, и четко противопоставлены мир живых человеческих чувств и мир бездушных механизмов-кукол. В зарубежных исследованиях именно Делиба, а не Чайковского считают реформатором балетной музыки. Композитор умело использует лейтмотивы, характеризующие главных действующих лиц, что способствует и драматургическому единству.

Танцы балета пронизаны элементами пантомимы, которая скрепляет действие, создавая линию единого музыкально-драматургического развития. В отдельных танцах (польская мазурка, венгерский чардаш, шотландская жига и др.) композитор использует особенности национального фольклора. К «Коппелии» в наибольшей степени относятся слова академика Асафьева о Делибе: «Как человек, одаренный вкусом, чутьем и богатством мелодического, гармонического и инструментального изобретения, он создал совершенно изумительные по изяществу и элегантности стиля, блеску и в то же время ясности выражения балеты, в которых законченное совершенство точного и строгого рисунка тематического сочетается с гибко разработанной танцевальной ритмикой и богатством выдумки в сфере инструментального колорита».

Наиболее ярко обрисован композитором образ Сванильды, капризной, шаловливой, задумчивой, нежной. Вальс Сванильды из I акта — самый известный номер балета, часто исполняемый на концертной сцене в вокальном варианте.

Людвиг Минкус

1826—1917

Скрипач и композитор Минкус известен только как автор нескольких балетов. И хотя самостоятельного художественного значения его музыка не имеет, она удивительно дансантина, отличается мелодичностью, ритмической четкостью. Лучший из его балетов — «Дон Кихот» — считается классикой этого жанра.

Людвиг Федорович Минкус (настоящее имя Алоизий Людвиг) родился в Вене 23 марта 1826 года. Его национальность точно не установлена: по одним сведениям он чех, по другим — поляк. Музыкальное образование он получил в Вене, дебютировал в Париже. В начале 50-х годов XIX века Минкус приехал в Россию. С 1853 года работал капельмейстером крепостного оркестра князя Юсупова, а в 1855 году перебрался в Москву, где в течение 1861 — 1872 годов был солистом оркестра Большого театра. С открытием Московской консерватории в 1866 году он был приглашен Н. Г. Рубинштейном в качестве преподавателя класса скрипки. Через три года Петипа привлек Минкуса к созданию «Дон Кихота».

Творческое содружество Минкуса и Петипа продолжалось многие годы. Для постановок Петипа композитор написал 16 балетов, из которых наиболее известны «Бандиты» (1875), «Баядерка» (1877), «Фиаметта» (1863). С 1872 года Минкус официально числился композитором балетной музыки при Дирекции императорских театров. В 1885 году эта должность была упразднена, и в следующем году он покинул Россию.

Минкус скончался в Вене 7 декабря 1917 года.

Дон Кихот

Балет в четырех актах, семи картинах
Либретто М. Петипа

Действующие лица

Дон Кихот
Санчо Панса, его оруженосец
Лоренцо, трактирщик
Китри, дочь Лоренцо
Дульцинея
Базиль, цирюльник, влюбленный в Китри
Гамаш, богатый дворянин
Караско, бакалавр
Жуанна, племянница дон Кихота
Жуанита, торгующая опакалами
Пикилья, торгующая фруктами
Уличная танцовщица
Эспада, тореадор
Жена Лоренцо
Хозяин таверны

Труппа странствующих комедиантов, испанцы, испанки, тореадоры, поварята, цыгане, цыганки, дамы, лакен, нищие
Действие происходит в Испании в XVI веке.

История создания

В 1869 году хореограф Мариус Петипа (1818—1910) предложил Минкусу, бывшему в то время профессором Московской консерватории по классу скрипки, написать музыку к балету «Дон Кихот», сценарий которого он разработал сам. Француз Петипа, родившийся в Марселе и учившийся у своего отца, видного артиста, балетмейстера и педагога Ж. А. Петипа, а также у выдающегося танцовщика театра Королевской академии музыки О. Вестриса, с 1838 года выступал в театрах Бордо, Панты, Нью-Йорка и Мадрида в качестве танцовщика и балетмейстера. С 1847 года он стал работать в России. Петипа придерживался строгих

схем чередования пантомимы и танцев, классических и характерных. Основой его спектакля был классический танец, выражавший чувства главных героев. Характерный танец вносил бытовые и социально-исторические краски, нес функции дивертисментного номера. С именем Петипа связан блестящий расцвет русского балета.

С 1862 года Петипа официально числился балетмейстером петербургской сцены, но выступал в основном как танцовщик вплоть до отъезда из России главного балетмейстера — Сен-Леона. Славу Петипа принесла «Дочь фараона» по сценарию, написанному им вместе с Ж. А. Сен-Жоржем в 1862 году. С 1857 года Петипа почти ежегодно создавал новые балеты. В 1869-м Петипа задумал балет на сюжет, почерпнутый из романа М. Сервантеса (1547—1616) «Дон Кихот» (1605—1615) и не раз воплощенный на балетной сцене: еще с XVIII века во многих театрах Европы шли спектакли под этим названием на музыку разных композиторов. Однако в них использовался не сам знаменитый роман Сервантеса, а лишь вставные новеллы о свадьбе богача Камачо (во французском варианте — Гамаша) и о Китерии и Басильо (главы XX и XXI второго тома романа). Петипа тоже использовал именно этот вставной сюжет. Музыка была написана быстро, и 14 декабря 1869 года в московском Большом театре состоялась премьера комического спектакля, в котором лишь Дульцинея исполняла чисто классический танец, остальные же герои были представлены характерными. В 1871 году для постановки в столичном Большом Каменном театре Петипа сделал новую редакцию балета.

«Дон Кихот» — одно из лучших творений Петипа. Много странствовавший по городам Испании, проникшийся духом и традициями танцевального фольклора этой страны, хореограф сумел воплотить на сцене все его богатство и своеобразие. В свое время Сервантес писал об испанских плясках: «Казалось, <...> носится сама Радость и скачет само Веселье». Великий мастер сумел воплотить на сцене эти радость и веселье, создал яркий праздничный спектакль, навечно вошедший в классику жанра. Однако история его бытования сложна и отличается неясностью. Известно, что в 1900 году новую хореографическую редакцию балета осуществил молодой, только что окончивший Петербургское театраль-

ное училище Александр Горский (1871—1924). Насколько Горский использовал хореографию Петипа, точно не установлено. Сам Петипа в своих мемуарах с горечью вспоминал, что Горский выдал его спектакль за свой. Некоторые исследователи считают, что в сохранившемся варианте, якобы Горского, 70 процентов принадлежит Петипа.

Сюжет (излагается по первоначальному либретто Петипа)

В жилище дон Кихота его племянница Жуанна и Караско в попытках избавить дон Кихота от пагубной страсти закрывают обоями дверцы книжного шкафа. Входит дон Кихот, увлеченный чтением рыцарского романа. Не найдя шкафа на обычном месте, он принимает его исчезновение за происки злого волшебника и снова углубляется в чтение. Его расстроенное воображение наполняется фантастическими видениями. К действительности дон Кихота возвращает вбегающий в комнату Санчо Панса. Он отбивается от крестьянок, которые нападают на него с метлами в руках. Дон Кихот выгоняет разъяренных женщин и предлагает Санчо стать его оруженосцем и пуститься в странствие. Санчо не смеет отказаться. Рыцарь водружает на голову тазик для бритья, затем облачается в латы, берет копьё и отправляется навстречу приключениям.

Площадь в Барселоне. У трактира Лоренцо шумно и весело. Жена Лоренцо напоминает ему о любви Китри и Базиля, но Лоренцо хочет отдать дочь за богача Гамаша и идет к его дому. Китри пытается отплатить, зачем отец пошел к Гамашу. Подозрения навевают на нее печаль, но, стараясь рассеяться, она танцует с опакалом. Влюбленный в нее Базиль вырывает опакало, привязывает его к гитаре и начинает наигрывать. Повеселевшая Китри обнимает Базиля и танцует с ним. Вернувшийся Лоренцо грубо прогоняет юношу. Влюбленные бросаются к его ногам, умоляя дать разрешение на брак, но Лоренцо запрещает Базилю появляться на глаза. Входит Гамаш. Лоренцо подводит к нему дочь. Гамаш приходит от нее в восторг и предлагает в приданое дом. Лоренцо приглашает Гамаша договориться о свадьбе. Площадь наполняется народом, шествуют участники корриды. Начинаются танцы, после кото-

рых пикадоры затевают ссору с бандерильяросами. В разгар ссоры появляется дон Кихот, сопровождаемый Санчо Пансой. Он приказывает всем бросить оружие. Спокойствие восстанавливается. Дон Кихот почтительно приветствует трактирщика, принимая его за хозяина рыцарского замка. Лоренцо приглашает его войти. Насмешливые девушки окружают Санчо и затевают игру в жмурки. Измученный Санчо падает в изнеможении, но на его крики о помощи выходит дон Кихот с блюдом вместо щита и большой вилкой, заменяющей пику, и освобождает беднягу. Танцы продолжаются. Китри и Базиль клянутся в вечной любви. Дон Кихот и Санчо отправляются за новыми приключениями.

На поляне у дороги, в стороне от которой видна мельница, расположились на отдых цыгане и бродячие актеры. Показывается Китри, убежавшая из дому в мужском костюме. Окружившим ее актерам она объясняет, что заблудилась и ищет трактир, где можно было бы отдохнуть. Импресарио, узнавший в ней женщину, просит ее принять участие в представлении. Китри против ее воли уводят в пещеру и заставляют нарядиться в костюм танцовщицы. Появляются дон Кихот и Санчо. Дон Кихот принимает за короля одного из актеров, надевшего придворный наряд и картонную корону. Вместе с мнимым королем рыцарь садится смотреть представление, даваемое в его честь. Начинается танцевальный дивертисмент, за ним — комедия марионеток, в которой мавр жестоко обращается с пленницей, женой рыцаря. Дон Кихот, не отличающий представления от действительности, бросается на помощь рыцарю. Он размахивает шпагой, декорации валятся, все в ужасе разбегаются. Дон Кихоту кажется, что к нему тянутся руки великанов, и он бросается на мельничные крылья, не слушая увещаний Санчо. Крылья поднимают его в воздух, он срывается. Санчо хлопочет вокруг господина. Комедианты обступают их, требуя платы за сломанные декорации. Воспользовавшись суматохой, Китри убегает. Появляются Лоренцо и Гамаш, разыскивающие Китри, но комедианты говорят, что ни одна девушка здесь не проходила.

В гостиничной зале по случаю праздника собрались крестьяне с цветами. Вбегает Китри, умоляя спрятать ее. Жуанита с подругами засыпают ее цветами и окружают импровизированный цветник. Гамаш и Лоренцо

продолжают поиски. Они в восторге от танцев Жуаниты, Гамаш дарит ей золотую монету, и оба удаляются. Китри выходит из цветника, праздник продолжается. Китри танцует, потом собирается уйти вместе со всеми, но Гамаш и Лоренцо внезапно возвращаются и уводят Китри за собой.

Санчо ведет израненного дон Кихота через лес. Ему пора отдохнуть, и оруженосец укладывает своего господина на импровизированное ложе. Рыцарю видится сон: он в лесной чаще, перед ним вырастают препятствия — колючие кактусы, непроходимые кустарники; страшные чудовища окружают его. Гигантский паук ползет по огромной паутине, пытаясь добраться до рыцаря. Тот закалывает паука и разрывает паутину.

Из лесной чащи дон Кихот попадает в великолепный сад, где отдыхает прекрасная Дульцинея. Она венчает рыцаря лавровым венком. Видения исчезают, дон Кихот просыпается.

Парк перед замком Гамаша. Приближается свадебное шествие Гамаша и Китри. Из леса появляются дон Кихот и Санчо Панса. Гости занимают места, алькад подает знак к молчанию, но в это время появляется юноша, в котором узнают Базиля. Он останавливается перед Китри, упрекает ее в неверности и кидается на острие шпаги. Все окружают раненого. Базиль умоляет, чтобы его перед смертью соединили с Китри. Лоренцо колеблется, Китри рыдает. Гамаш не согласен, но дон Кихот объясняет, что состояние раненого безнадежно, и Гамаш соглашается исполнить предсмертное желание несчастного. Алькад соединяет руки Базиля и Китри и благословляет их. Базиль вскакивает с земли. Гамаш выхватывает шпагу, чтобы сразиться с Базилем, но дон Кихот разнимает противников. Гамаш понимает, что брак с девушкой, любящей другого, не принес бы ему счастья, и успокаивается. Продолжается праздник, в котором участвуют счастливые Китри и Базиль.

Музыка

Музыка Минкуса носит чисто прикладной характер. Она, по словам Ю. Слонимского, «откровенно служебна и носит как бы вторичный, а не первичный характер — подсказана фантазией Петипа... как бы рас-

творяется в зрительно-пластических образах... Единодушие и единогласие ее с хореографией таково, что это придает партитуре Минкуса в восприятии публикой специфическое качество — ее слышишь потому, что словно видишь». Индивидуальные музыкальные характеристики отсутствуют, однако большинство номеров отмечено жизнерадостностью, все они удивительно дансанти, испанский национальный колорит проявляется в использовании ритмов испанских и цыганских танцев (по оценкам критиков народные танцы у Минкуса были скорее «испанистыми», чем испанскими). Наряду с этим в балете присутствуют, вопреки времени происходящего действия, ритмы вальса и галопа.

Баядерка

Балет в четырех актах, семи картинах с апофеозом
Либретто С. Худекова

Действующие лица

Дугманта, раджа Гольконда

Гамзатти, его дочь

Солор, богатый и знаменитый кшатрия

Никия, баядерка

Великий брамин

Магдавая, факир

Талорагва, воин

Брамины, браматшоры, слуги раджи, воины, баядерки, факиры, странники, индийский народ, музыканты, охотники

Действие происходит в Индии в древние времена.

История создания

Мариус Петипа, представитель семьи, давшей не одного выдающегося деятеля балета, начал свою деятельность во Франции в 1838 году и вскоре завоевал большую известность как в Европе, так и за океаном. В 1847 году он был приглашен в Петербург, где его творчество дос-

тигло расцвета. Им было создано большое число балетов, вошедших в сокровищницу этого искусства. Наиболее крупной вехой стал «Дон Кихот», поставленный в 1869 году.

В 1876 году Петипа привлекла идея балета «Баядерка». Он составил план сценария, к работе над которым привлек Сергея Николаевича Худекова (1837—1927). Худеков, юрист по образованию, был журналистом, критиком и историком балета, автором четырехтомной «Истории танцев всех времен и народов»; пробовал силы в драматургии и беллетристике. Он взялся за разработку сюжета, в основе своей имевшего драму древнеиндийского поэта Калидасы (по одним сведениям, I век, по другим — VI век) «Сакунтала, или Узнанная по кольцу». Первоисточником балета Петипа стала, однако, не сама древняя драма, а французский балет «Сакунтала» по сценарию Готье, поставленный братом хореографа, Люсьеном Петипа в 1858 году. «Мариус Петипа, не стесняясь, брал из постановки брата все, что могло пригодиться, — пишет Ю. Слонимский, — героиню-баядерку, злодея-жреца, имена действующих лиц ... мстительную соперницу, ситуации... И все же «Баядерка» — не вариант французского балета... Содержание, образы, направленность спектакля в целом, талантливое хореографическое воплощение самостоятельны — они-то и входят в актив русского балетного театра... Петипа переплавил чужой материал так, что он сделался для него своим, вошел в его собственное произведение органически, приобрел черты новизны». На первый план вышла характерная для русского искусства того времени тема стремления к счастью, любви и свободе. Музыка «Баядерки» была заказана постоянному сотруднику Петипа Минкусу. В хореографии органично слились драма и лирика. На пестром фоне дивертисментных танцев развивалась драма Никии. «В ее хореографической партии не было пустых мест, — пишет В. Красовская. — Каждая поза, движение, жест выражали тот или иной душевный порыв, объясняли ту или иную черту характера». Премьера состоялась 23 января 1877 года в петербургском Большом Каменном театре. Балет, относящийся к высшим достижениям хореографа, быстро завоевал признание и более 125 лет идет на сценах России.

Сюжет (по первоначальному либретто)

В священном лесу Солор с друзьями охотится на тигра. Вместе с факиром Магдавая он отстает от других охотников, чтобы поговорить с прекрасной Никией, живущей в виднеющейся в глубине леса пагоде. Там идут приготовления к празднику огня. Торжественно выходит Великий брамин, за ним браматшоры и баядерки. Никия начинает священный танец. Великий брамин увлечен ею, но баядерка отвергает его чувство. Брамин угрожает Никии, но она ожидает Солора. Магдавая сообщает ей, что Солор неподалеку. Все расходятся. Наступает ночь. Солор приходит к храму. Он предлагает Никии бежать с ним. Свидание прерывает Великий брамин. пылая ревностью, он замышляет жестокую месть. С рассветом близ храма появляются охотники с убитым тигром, баядерки, идущие за священной водой. Солор уходит с охотниками.

В своем дворце раджа Дугманта объявляет дочери Гамзатти о том, что выдает ее замуж за Солора. Солор пытается отклонить предложенную ему честь, но раджа объявляет, что свадьба состоится очень скоро. Появляется Великий брамин. Удалив всех, раджа выслушивает его. Тот сообщает о свидании Солора с баядеркой. Раджа решает убить Никию; брамин напоминает, что баядерка принадлежит богу Вишну, ее убийство навлечет гнев Вишну — убить надо Солора! Дугманта решает во время праздника послать Никии корзину цветов с ядовитой змеей внутри. Разговор раджи и брамина подслушивает Гамзатти. Она велит позвать Никию и, предложив ей танцевать завтра на свадьбе, показывает портрет своего жениха. Никия потрясена. Гамзатти предлагает ей богатства, если она покинет страну, но Никия не может отказаться от любимого. В гневе она бросается на соперницу с кинжалом, и только верная прислужница спасает Гамзатти. Баядерка убегает. Разгневанная Гамзатти обрекает Никию на смерть.

В саду перед дворцом раджи начинается праздник. Появляются Дугманта и Гамзатти. Раджа велит Никии развлекать публику. Баядерка танцует. Гамзатти приказывает передать ей корзину цветов. Из корзины поднимает голову змея и жалит девушку. Никия про-

щается с Солором и напоминает, что он клялся любить ее вечно. Великий брамин предлагает Никии противоядие, но она предпочитает смерть. Раджа и Гамзатти торжествуют.

Магдавая, стремясь развлечь предающегося отчаянию Солора, приглашает укротителей змей. Приходит Гамзатти, сопровождаемая прислужницами, и тот оживляется. Но на стене возникает тень плачущей Никии. Солор умоляет Гамзатти оставить его одного и курит опиум. В его раздраженном воображении тень Никии упрекает его в измене. Солор падает без чувств.

В царстве теней встречаются Солор и Никия. Она умоляет любимого не забывать данной клятвы.

Солор снова в своей комнате. Его сон тревожен. Ему кажется, что он в объятиях Никии. Магдавая с грустью глядит на своего господина. Тот просыпается. Слуги раджи входят с богатыми подарками. Солор, поглощенный своими мыслями, идет за ними.

Во дворце раджи идут приготовления к свадьбе. Солора преследует тень Никии. Тщетно Гамзатти пытается привлечь его внимание. Прислужницы вносят корзину с цветами, такую же, какая была преподнесена баядерке, и девушка с ужасом отшатывается. Тень Никии возникает перед ней. Великий брамин соединяет руки Гамзатти и Солора, раздается страшный удар грома. От землетрясения обрушивается дворец, погребая всех под обломками.

Сквозь сплошную сетку дождя виднеются вершины Гималаев. Скользит тень Никии, Солор склоняется к ее ногам.

Музыка

В музыке Минкуса, упругой и пластичной, сохранились все присущие композитору черты. В ней нет ни ярких индивидуальных характеристик, ни действенной драматургии: она передает лишь общее настроение, но мелодична, удобна для танцев и пантомимы, а главное — послушно следует за тщательно выверенной хореографической драматургией Петица.

Петр Чайковский

1840—1893

Чайковский — один из величайших русских композиторов. Основная тема его творчества — стремление к счастью, добру, свету, борьба против злого рока, против сил тьмы и насилия. Он оставил драгоценное наследие во всех музыкальных жанрах. В его симфониях поставлены самые глубокие проблемы — жизни и смерти, взаимоотношений человека и общества. Лучшие из его опер вошли в сокровищницу мирового искусства. Его романсы поют крупнейшие вокалисты мира, а фортепианные сочинения играют почти все пианисты. Что касается его балетов, то они открыли принципиально новую страницу в жизни этого жанра, заняв по праву достойное место рядом с операми и даже симфониями по глубине музыкальных образов, симфонизации партитуры. В музыке Чайковского с удивительной силой отображен духовный мир его современников, создана целая галерея убедительных образов, в основном, русских людей, непревзойденные картины русской природы. Его мелодии — это особый мир, отличающийся щедростью, душевностью, эмоциональным богатством и разнообразием оттенков. Простые, напевные, близкие общеизвестным песенно-романсным интонациям, они вместе с тем отличаются глубиной образного обобщения, динамикой, подлинно симфоническим размахом.

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в имении при Камско-Воткинском заводе Вятской губернии в семье горного инженера. С детства крайне впечатлительный, он глубоко воспринимал музыку и рано начал ей заниматься, однако образование получил в Петербургском училище правоведения и после его окончания в 1859 году поступил на службу.

Вскоре молодой человек понял, что вне музыки для него нет жизни, и, резко порвав с прошлым, в 1861 году стал заниматься в музыкальных классах Русского музыкального общества, а в следующем году поступил в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию в классы Н. Зарембы (гармония и контрапункт) и А. Рубинштейна (инструментовка и сочинение). В 1865 году Чайковский окончил консерваторию с отличием и был приглашен в открывшуюся в 1866 году Московскую консерваторию ее основателем Николаем Рубинштейном.

После нескольких лет работы в консерватории, в течение которых были созданы три симфонии, Первый концерт для фортепиано с оркестром, квартеты, романсы, оперы «Опричник», «Кузнец Вакула» и «Евгений Онегин», балет «Лебединое озеро», симфонические программные произведения «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини» и некоторые другие сочинения, Чайковский оставляет преподавательскую деятельность. Эту возможность он получает благодаря меценатке Н. Ф. фон Мекк, страстной поклоннице его творчества, предоставившей композитору щедрую финансовую поддержку. Получив материальную независимость, Чайковский много времени проводит за границей: в Италии, Швейцарии, Франции. Находясь в России, чаще всего живет в Подмосковье, бывает в украинском имении сестры Каменке. Появляются все новые его произведения, такие как Итальянское каприччио для оркестра, Пятая симфония, оперы «Мазепа», «Чародейка», «Орлеанская дева», балет «Спящая красавица», многие романсы. К Чайковскому приходит мировая слава. Он выступает как дирижер, в основном — собственных произведений — в Москве, Петербурге и некоторых других городах России, во многих странах Европы.

В 1891 году Чайковский посещает США, куда его пригласили на торжественное открытие Карнеги-холла. Кроме Нью-Йорка он посетил Вашингтон, Филадельфию и Балтимор.

К началу 1890-х годов относятся вершинные произведения Чайковского — оперы «Пиковая дама» и «Иоланта», балет «Щелкунчик», Шестая симфония. В 1892 году он становится членом-корреспондентом парижской Академии изящных искусств, в 1893-м удостоен почетной степени доктора Кембриджского университета.

25 октября (6 ноября) 1893 года, через несколько дней после премьеры Шестой симфонии, которой он сам дирижировал, Чайковский скончался в Петербурге. До сих пор достоверно неизвестно, что послужило причиной смерти. Официальное заключение — холера. Но существует и версия самоубийства, которую никто не смог ни доказать, ни доказательно отвергнуть.

Лебединое озеро

Балет в четырех актах
Либретто В. Бегичева и В. Гельцера

Действующие лица

Одетта, королева лебедей (добрая фея)
Одиллия, дочь злого гения, похожая на Одетту
Владетельная принцесса
Принц Зигфрид, ее сын
Бенно фон Зоммерштерн, друг принца
Вольфганг, наставник принца
Рыцарь Ротбарт, злой гений под видом гостя
Барон фон Штейн
Баронесса, его жена
Барон фон Шварцфельс
Баронесса, его жена
Церемониймейстер
Герольд
Скороход

Друзья принца, придворные кавалеры, дамы и пажы в свите принцессы, лакеи, поселяне, поселянки, слуги, лебеди и лебедята
Действие происходит в сказочной стране в сказочные времена.

История создания

В 1875 году дирекция императорских театров обратилась к Чайковскому с необычным заказом. Ему предлагалось написать балет «Озеро лебе-

дей». Необычным этот заказ являлся потому, что ранее «серьезные» композиторы балетной музыки не писали. Исключение составляли лишь произведения в этом жанре Адана и Делиба. Против ожидания многих, Чайковский заказ принял. Предложенный ему сценарий В. Бегичева (1838—1891) и В. Гельцера (1840—1908) был основан на мотивах встречающихся у разных народов сказок о заколдованных девушках, превращенных в лебедей. Любопытно, что за четыре года до этого, в 1871 году, композитор написал для детей одноактный балет под названием «Озеро лебедей», так что, возможно, ему принадлежала идея использования именно этого сюжета в большом балете. Тема всепобеждающей любви, торжествующей даже над смертью, была ему близка: в его творческом портфеле к тому времени появилась уже симфоническая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», а в следующем году, после обращения к «Лебединому озеру» (так стал называться балет в окончательном варианте), но еще до его окончания, была создана «Франческа да Римини».

Композитор подошел к заказу очень ответственно. По воспоминаниям современников, он «перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал... что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, счет и т. д.». Чайковский внимательно изучал различные балетные партитуры, чтобы понять «этот род композиции в деталях». Только после этого он приступил к сочинению. В конце лета 1875 года были написаны первые два акта, в начале зимы — два последних. Весной следующего года композитор оркестровал написанное и закончил работу над партитурой. Осенью в театре уже шла работа над постановкой балета. Ее начал осуществлять приглашенный в Москву в 1873 году на должность балетмейстера московского Большого театра В. Рейзингер (1827—1892). К сожалению, он оказался неважным постановщиком. Его балеты на протяжении 1873—1875 годов неизменно проваливались, и когда в 1877 году на сцене Большого театра появился еще один его спектакль — премьера «Лебединого озера» состоялась 20 февраля, — это событие осталось незамеченным. Собственно, с точки зрения балетоманов это и не было событием: спектакль оказался неудачным и через восемь лет сошел со сцены.

Подлинное рождение первого балета Чайковского состоялось более двадцати лет спустя, уже после смерти композитора. Дирекция императорских театров собиралась поставить «Лебединое озеро» в сезоне 1893—1894 годов. В распоряжении дирекции были два прекрасных балетмейстера — маститый Мариус Петипа (1818—1910), работавший в Петербурге с 1847 года (он дебютировал одновременно как танцовщик и балетмейстер и создал целую эпоху в русском балете), и Лев Иванов (1834—1901), помощник Петипа, ставивший, в основном, небольшие балеты и дивертисменты на сценах Мариинского, Каменноостровского и Красносельского театров. Иванов отличался удивительной музыкальностью и блестящей памятью. Он был настоящим самородком, некоторые исследователи называют его «душой русского балета». Ученик Петипа, Иванов придал творчеству своего учителя еще большую глубину и чисто русский характер. Однако создавать свои хореографические композиции он мог только на прекрасную музыку. К его лучшим достижениям относятся, кроме сцен «Лебединого озера», «Половецкие пляски» в «Князе Игоре» и «Венгерская рапсодия» на музыку Листа.

Сценарий новой постановки балета был разработан самим Петипа. Весной 1893 года началась его совместная работа с Чайковским, прервавшаяся безвременной кончиной композитора. Потрясенный как смертью Чайковского, так и своими личными потерями, Петипа заболел. На вечере, посвященном памяти Чайковского и состоявшемся 17 февраля 1894 года, в числе других номеров была исполнена 2-я картина «Лебединого озера» в постановке Иванова. Этой постановкой Иванов открыл новую страницу в истории русской хореографии и приобрел славу великого художника. До сих пор некоторые труппы ставят ее как отдельное самостоятельное произведение. «...Открытия Льва Иванова в «Лебедином озере» являются гениальным «прорывом» в XX век», — пишет В. Красовская. Высоко оценив хореографические находки Иванова, Петипа поручил ему лебединые сцены. Кроме того, Иванов поставил Чардаш и Венецианский танец на музыку Неаполитанского (впоследствии выпускаемый). После выздоровления Петипа со свойственным ему мастерством закончил постановку. К сожалению, новый поворот сюжета, — счастливый конец

вместо первоначально задуманного трагического, — предложенный Модестом Чайковским, братом и либреттистом некоторых опер композитора, обусловил относительную неудачу финала.

15 января 1895 года в Мариинском театре, в Петербурге, состоялась, наконец, премьера, давшая долгую жизнь «Лебединому озеру». Балет на протяжении XX века шел на многих сценах в различных вариантах. Хореография его впитала идеи А. Горского (1871—1924), А. Вагановой (1879—1951), К. Сергеева (1910—1992), Лопухова (1886—1973).

Сюжет (первоначальная версия)

В парке замка Владетельной принцессы друзья ожидают принца Зигфрида. Начинается праздник его совершеннолетия. Под звуки фанфар появляется принцесса и напоминает Зигфриду, что завтра на балу он должен будет выбрать невесту. Зигфрид опечален: он не хочет себя связывать, пока его сердце свободно. В сумерках видна пролетающая стая лебедей. Принц и его друзья решают закончить день охотой.

По озеру плывут лебеди. На берег к развалинам часовни приходят охотники с Зигфридом и Бенно. Они видят лебедей, у одного из которых на голове золотая корона. Охотники стреляют, но лебеди утлывают невредимыми и в волшебном свете обращаются в прекрасных девушек. Зигфрид, плененный красотой королевы лебедей Одетты, слушает ее печальный рассказ о том, как злой гений заколдовал их. Лишь ночью они принимают свой настоящий облик, а с восходом солнца снова становятся птицами. Колдовство потеряет силу, если ее полюбит юноша, никому еще не клявшийся в любви, и сохранит ей верность. При первых лучах зари девушки исчезают в развалинах, и вот уже по озеру плывут лебеди, а за ними летит огромный филин — их злой гений.

В замке бал. Принц и принцесса приветствуют гостей. Зигфрид полон мыслями о королеве лебедей, никто из присутствующих девушек не трогает его сердца. Дважды звучат трубы, возвещающие прибытие новых гостей. Но вот трубы прозвучали в третий раз; это приехал рыцарь Ротбарт с дочерью Одиллией, удивительно похожей на

Одетту. Принц, уверенный, что Одиллия и есть таинственная королева лебедей, радостно устремляется к ней. Принцесса, видя увлечение принца прекрасной гостьей, объявляет ее невестой Зигфрида и соединяет их руки. В одном из окон балльной залы появляется лебедь-Одетта. Увидев ее, принц понимает страшный обман, но непоправимое свершилось. Охваченный ужасом принц бежит к озеру.

Берег озера. Девушки-лебеди ожидают королеву. Одетта вбегает в отчаянии от измены принца. Она пытается броситься в воды озера, подруги стараются ее утешить. Появляется принц. Он клянется, что в Одиллии видел Одетту и только поэтому произнес роковые слова. Он готов умереть вместе с ней. Это слышит злой гений в облике филина. Смерть юноши во имя любви к Одетте принесет ему гибель! Одетта бежит к озеру. Злой гений пытается превратить ее в лебедя, чтобы не дать утонуть, но Зигфрид борется с ним, а затем бросается вслед за любимой в воду. Филин падает мертвым.

Музыка

В «Лебедином озере» Чайковский еще остается в рамках жанров и форм балетной музыки, сложившейся к тому времени по определенным законам, хотя наполняет их новым содержанием. Его музыка трансформирует балет «изнутри»: традиционные вальсы становятся поэтическими поэмами огромного художественного значения; адажио являются моментом наибольшей концентрации чувства, насыщаются прекрасными мелодиями; вся музыкальная ткань «Лебединого озера» живет и развивается симфонически, а не становится, как в большинстве современных ему балетов, просто аккомпанементом тем или иным танцам. В центре — образ Одетты, охарактеризованной трепетной, взволнованной темой. Связанная с ней проникновенная лирика распространяется на все произведение, пронизывая его прекрасными мелодиями. Характерные танцы, как и картинно-изобразительные эпизоды, занимают в балете сравнительно небольшое место.

Спящая красавица

Балет-феерия в трех актах с прологом
Либретто И. Всеволожского и М. Петипа

Действующие лица

Король Флорестан XIV

Королева

Принцесса Аврора, их дочь

Принц Шери

Принц Шарман

Принц Флер де Пуа

Принц Фортюне

Каталабют, старший дворецкий короля Флорестана

Принц Дезире

Фея Сирени

Добрые феи:

Фея Канареек

Фея Виолант (неистовая)

Фея Крошек (рассыпающая хлебные крошки)

Фея Кандид (чистосердечная)

Фея Флер де Фарин (фея цветущих колосьев)

Карабос, злая фея

Дамы, сеньоры, пажы, охотники, слуги, духи из свиты фей и др.

Действие происходит в сказочной стране в сказочные времена с промежутком сто лет.

История создания

Директор императорских театров И. Всеволожский (1835—1909), поклонник творчества Чайковского, высоко оценивший «Лебединое озеро», в 1886 году попытался заинтересовать композитора новой балетной темой. Он предложил сюжеты «Ундины» и «Саламбо». Композитор, работавший тогда над оперой «Чародейка», от «Саламбо» сразу же отказался, но «Ундина» его заинтересовала: на этот сюжет была написана ранняя опера, и Чайковский был не прочь к нему вернуться. Он даже попросил брата Модеста, известного либреттиста, заняться сце-

нарием. Однако представленный М. Чайковским (1850—1916) вариант был отвергнут дирекцией театров, а Всеволожским овладел другой замысел — создать пышный спектакль в стиле балетов при дворе Людовика XIV с кадрилию из сказок Перро в дивертисменте последнего акта. 13 мая 1888 года он писал Чайковскому: «Я задумал написать либретто на «*La belle au bous dormant*» по сказке Перро. Хочу *mise en scene* сделать в стиле Louis XIV. Тут может разыгаться музыкальная фантазия и можно сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо и пр. и пр. Если мысль Вам по нутру, отчего не взяться Вам за сочинение музыки? В последнем действии нужна кадрили всех сказок Перро — тут должны быть и кот в сапогах, и мальчик с пальчик, и Золушка, и Синяя борода и пр.». Сценарий был написан им самим в тесном содружестве с М. Пети́па (1818—1910) по сказке Шарля Перро (1628—1697) «Красавица спящего леса» из его сборника «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых нравов с поучениями» (1697). Получив его во второй половине августа, Чайковский, по его словам, был очарован и восхищен. «Это мне вполне подходит, и я не желаю ничего лучшего как написать к этому музыку», — отвечал он Всеволожскому.

Чайковский сочинял увлеченно. 18 января 1889 года он закончил наброски пролога и двух действий, над третьим работа шла весной и летом, частично — во время большого путешествия, предпринятого композитором по маршруту Париж — Марсель — Константинополь — Тифлис (Тбилиси) — Москва. В августе он уже заканчивал инструментовку балета, который с нетерпением ожидали в театре: там уже шли репетиции. Работа композитора протекала в постоянном взаимодействии с великим хореографом Мариусом Пети́па, составившим целую эпоху в истории русского балета (он служил в России с 1847 года до самой кончины). Пети́па предоставил композитору подробный план-заказ. В результате возник совершенно новый по музыкальному воплощению тип балета, далеко отстоящий от более традиционного в музыкально-драматургическом плане, хотя и прекрасного по музыке «Лебединого озера». «Спящая красавица» стала подлинной музыкально-хореографической симфонией, в которой музыка и танец

слиты воедино. «Каждый акт балета был как часть симфонии, замкнут по форме и мог существовать отдельно, — пишет известный исследователь балета В. Красовская. — Но каждый выражал и одну из сторон общей идеи, а потому, как часть симфонии, мог быть вполне оценен лишь в связи с другими актами. Сценическое действие «Спящей красавицы» внешне повторяло план сценария. Но рядом с кульминациями сюжета и, по сути, тесня их, возникали новые вершины — музыкально-танцевального действия.... «Спящая красавица» — одно из выдающихся явлений в истории мировой хореографии XIX века. Это произведение, наиболее совершенное в творчестве Петипа, подводит итог трудным, не всегда успешным, но упорным поискам хореографа в области балетного симфонизма. В известной мере оно подытоживает и весь путь хореографического искусства XIX века...»

Премьера «Спящей красавицы» состоялась в петербургском Мариинском театре 3 (15) января 1890 года. На протяжении XX века балет не раз ставился на многих сценах, причем в основе спектакля всегда была хореография Петипа, ставшая классической, хотя каждый из обращавшихся к «Спящей красавице» балетмейстеров вносил что-то от своей индивидуальности.

Сюжет

Во дворце короля Флорестана празднуют крестины новорожденной принцессы Авроры. На праздник прибывают добрые волшебницы с дарами. Внезапно раздаются трубные сигналы и шум. В колеснице, запряженной крысами, появляется фея Карабос, которую забыли пригласить. Король и королева умоляют простить их, но она насмешливо отвечает, что Аврора юной заснет навеки от укола веретеном. Все объята ужасом, но фея Сирени, крестная Авроры, еще не успевшая одарить ее, смягчает участь принцессы: Аврора заснет не навсегда — прекрасный принц поцелует и разбудит ее от долгого сна и возьмет в жены.

В королевском парке готовится празднество по поводу совершеннолетия Авроры. Каталабют видит крестьянок, пришедших

с веретенами работать во дворце. Он читает им указ короля, по которому в замок запрещается приносить колющие предметы, и хочет отправить провинившихся в тюрьму, но смягчается и прощает их. На террасе дворца появляются король и королева, сопровождаемые четырьмя принцами. Родители предлагают Авроре выбрать себе жениха, но сердце ее молчит. Принцесса замечает старуху, отбивающую такт веретеном. Она выхватывает веретено у старухи и кружится с ним, но внезапно испуганно останавливается: она укололась! В ужасе Аврора начинает метаться и падает за смертью. Старуха выступает вперед, все узнают фею Карабос. Принцы бросаются к ней с обнаженными шпагами, но она, хохоча, исчезает. Из фонтана, озаряющегося волшебным светом, поднимается фея Сирени. Она утешает горюющих: принцесса проспала сто лет, но чтобы ей не было одиноко после пробуждения, все присутствующие уснут вместе с ней и проснутся, когда прекрасный принц вернет ее к жизни. Спящую принцессу бережно уносят во дворец. Волшебной палочкой фея погружает королевство в сон. Из-под земли появляется плющ, покрывая дворец и спящих. Деревья и кусты сирени разрастаются, превращая королевский парк в непроходимый лес.

Прошло сто лет. Поляна в густом лесу близ реки. Вдалеке виднеются скалы. Под звуки охотничьих рогов появляются принц Дезира и его свита: в азарте охоты они зашли туда, куда раньше никогда не заходили. Слуги готовят завтрак, дамы и кавалеры устраивают игры, стреляют из лука, танцуют галантные танцы. Принцу докладывают, что в чащобе обложен медведь, но Дезире устал и предлагает поднять медведя без него. Все удаляются, оставив принца. На реке показывается ладья. Она пристает к берегу, из нее выходит фея Сирени. Медленно протягивает она волшебную палочку в сторону скал. Они раскрываются, и принц Дезира видит спящую Аврору. По велению волшебной палочки принцесса поднимается. Ее озаряют лучи солнца, и видение исчезает. Пораженный красотой Авроры принц бросается к фее Сирени, и она ведет его к ладье, которая тот-

час отплывает. Они движутся сквозь лес, все более густой и дикий. Наступает ночь, и в лунном свете все кажется волшебным. Вот уже виден заросший плющом дворец. Ладья останавливается, Дезира и фея сходят на берег. Волшебной палочкой фея заставляет ворота открыться, и принц вбегает во дворец.

В роскошной спальне на кровати под балдахином спит Аврора. Король и королева уснули в креслах, придворные спят стоя, прислонившись друг к другу. Все покрыто пылью и паутиной. Принц бросается к королю, королеве, Каталябюту, зовет принцессу, но все тщетно. Тогда принц склоняется над спящей Авророй и целует ее. Принцесса просыпается, вслед за нею — и все остальные. Исчезают пыль и паутина, весело пылает огонь в камине, загораются свечи. Принц просит у короля руки принцессы, и король дает согласие.

Свадьба принца Дезира и принцессы Авроры. Все собираются на празднество перед королевским дворцом. Среди гостей — персонажи волшебных сказок Синяя борода, принцесса Флорина и Голубая птица, Кот в сапогах и Белая кошечка, Мальчик-с-пальчик, Золушка, принц Фортуне.

Музыка

Несмотря на то, что «Спящая красавица» — французская сказка, музыка ее, по стихийной эмоциональности и проникновенной лиричности, глубоко русская. Ее отличает одухотворенность, светлая романтика, ясность и праздничность. По своему характеру она близка одной из оперных жемчужин Чайковского — «Иоланте». В основу музыки легло противопоставление и симфоническое развитие тем Сирени и Карабос как антитезы Добра и Зла.

Большой вальс I акта — один из ярчайших номеров балета. Знаменитая музыкальная Панорама II акта иллюстрирует путь волшебной ладьи. Музыкальный антракт, соединяющий первую и вторую картины II акта, — соло скрипки, интонирующей прекрасные мелодии любви и грез. Нежному звучанию скрипки отвечают гобой и анг-

лийский рожок. В III акте *Pas de deux* Авроры и принца — большое Адажио, звучащее как апофеоз любви.

Щелкунчик

Балет-феерия в двух актах, трех картинах
Либретто М. Петипа

Действующие лица

Президент Зильбергауз

Его жена

Клара (Мари), их дочь

Фриц, их сын

Марианна, племянница президента

Советник Дроссельмейер, крестный детей Зильбергаузов

Щелкунчик

Фея Драже, повелительница сладостей

Принц Коклюш (Оршад)

Мажордом

Матушка Жигонь

Мышиный король

Куклы:

Маркитантка, Солдат, Коломбина, Арлекин

Родственники, гости в карнавальных костюмах, дети, слуги, мыши, пряничные и оловянные солдатики, куклы, игрушки, гномы, зайчики; феи, сласти, сестры принца Щелкунчика, паяцы, цветы, серебряные солдатики, пажы, мавры и др.

Действие происходит в одном из немецких княжеств в эпоху Гофмана (рубеж XVIII — XIX веков) и в сказочном городе Конфитюренбурге.

История создания

В 1890 году Чайковский получил заказ от дирекции Императорских театров на одноактную оперу и двухактный балет для постановки в один вечер. Для оперы композитор избрал сюжет полюбившейся ему драмы датского писателя Х. Херца «Дочь короля Рене» («Иоланта»), а для ба-

лета — известную сказку Э. Т. А. Гофмана (1776—1822) «Щелкунчик и мышинный король» из сборника «Серапионовы братья» (1819—1821). Сказка была использована не в подлиннике, а во французском пересказе, сделанном А. Дюма-отцом под названием «История Щелкунчика». Чайковский, по свидетельству его брата Модеста, сам сначала «письменно изложил сюжет «Щелкунчика» со слов Всеволожского» и только затем приступил к совместной работе с хореографом Мариусом Петипа (1818—1910), сделавшим подробный план-заказ и балетмейстерскую экспозицию. Прославленный мастер, к тому времени служивший в России уже более сорока лет и поставивший множество спектаклей, давал Чайковскому самые подробные советы относительно характера музыки.

Работа композитора вынужденно прервалась весной 1891 года, когда Чайковский отправился в США на торжественное открытие Карнеги-холла. Даже на пароходе он сочинял, но, понимая, что к назначенному дирекцией сроку не успеет, еще из Парижа отправил Всеволожскому письмо с просьбой перенести премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика» на следующий сезон. Только по возвращении из поездки работа пошла активнее. В течение января и февраля 1892 года Чайковский закончил и оркестровал балет. В марте в одном из симфонических концертов Русского музыкального общества была исполнена сюита из музыки к балету под управлением самого композитора. Успех был оглушающим: из шести номеров пять по требованию публики были повторены.

По сценарию и подробным указаниям тяжело заболевшего Петипа постановку «Щелкунчика» осуществил второй балетмейстер Мариинского театра Л. Иванов (1834—1901). Лев Иванович Иванов, окончивший в 1852 году Петербургское театральное училище, в это время заканчивал карьеру танцовщика и уже семь лет работал балетмейстером. Ему, помимо нескольких балетов, принадлежали постановки половецких плясок в «Князе Игоре» Бородина и танцев в опере-балете Римского-Корсакова «Млада». В. Красовская писала: «Танцевальное мышление Иванова не опиралось на музыку Чайковского, а жило по ее законам. <...> Иванов в отдельных элементах сво-

ей постановки как бы полностью растворяясь в музыке, из ее сокровенных глубин черпал всю спокойную, чистую, даже скромную пластику танца». «Нет в музыке «Щелкунчика» ни одного ритма, ни одного такта, который не перелился бы в танец», — отмечал А. Волынский. Именно в музыке находил балетмейстер источник хореографических решений. Особенно ярко проявилось это в новаторском симфонизированном танце снежных хлопьев.

Репетиции балета начались в конце сентября 1892 года. Премьера состоялась 6 (18) декабря. Критика была противоречивой — как положительной, так и резко отрицательной. Однако балет продержался в репертуаре Мариинского театра более тридцати лет. В 1923 году спектакль был восстановлен балетмейстером Ф. Лопуховым (1886—1973). В 1929 году он создал новую хореографическую версию спектакля. В первоначальном сценарии героиня балета именовалась Кларой, но в советские годы ее стали называть Машей (у Дюма — Мари). Позднее постановки балета на различных советских сценах осуществляли разные балетмейстеры.

Сюжет

Рождественский сочельник в доме Зильбергаузов. Гости собираются на праздник. В зал вводят Клару, Фрица и их маленьких гостей. Все восхищены нарядной елкой. Детям раздают подарки. Часы бьют полночь, и с последним их ударом появляется крестный Клары Дроссельмейер. Умелый мастер, он приносит в подарок огромные механические куклы — Маркитантку, Солдата, Арлекина и Коломбину. Дети радостно благодарят доброго крестного, но Зильбергауз, боясь, что они испортят подарки, приказывает унести их в его кабинет. Утешая огорченных Клару и Фрица, Дроссельмейер вынимает из кармана смешного маленького Щелкунчика и показывает, как тот грызет орехи. Дети радуются новой игрушке, но потом ссорятся из-за нее. Фриц заставляет Щелкунчика разгрызать самые твердые орехи, и у Щелкунчика ломается челюсть. Фриц раздраженно бросает Щелкунчика на пол, но Кла-

ра поднимает его, укачивает как маленького ребенка, укладывает на кровать любимой куклы и укутывает одеялом. Зильбергауз велит вынести из гостиной мебель, чтобы устроить в ней общий танец. По окончании танцев детей отправляют спать. Гости и хозяева расходятся. Лунный свет падает в окно опустевшего зала. Входит Клара: она не может уснуть, так как беспокоится о Щелкунчике. Слышатся шорох, беготня и царапанье. Девочке становится страшно. Она хочет убежать, но большие настенные часы начинают отбивать время. Клара видит, что вместо совы на часах сидит Дроссельмейстер, помахивающий лапами кафтана как крыльями. Со всех сторон мерцают огоньки — глаза мышей, заполняющих комнату. Клара бежит к кровати Щелкунчика. Елка начинает расти и становится огромной. Куклы оживают и бегут в испуге. Строятся в ряды пряничные солдаты. Начинается битва с мышами. Щелкунчик, поднимаясь с постели, приказывает бить тревогу. Раскрываются ящики с оловянными солдатиками, армия Щелкунчика строится в боевое каре. Мышиное войско атакует, солдатики смело противостоят натиску, и мыши отступают. Тогда в поединок вступает Мышиный король. Он готов уже убить Щелкунчика, но Клара снимает башмачок и бросает его в Короля. Щелкунчик ранит его, и тот вместе с остатком войска бежит с поля боя. Щелкунчик с обнаженной шпагой в руке подходит к Кларе. Он превращается в прекрасного юношу и просит девочку следовать за ним. Оба скрываются в ветвях елки.

Зал превращается в зимний лес. Крупными хлопьями падает снег, поднимается метель. Ветер подгоняет танцующие снежинки. Постепенно метель стихает, в лунном свете нарядно искрится снег.

Сказочный город Конфитюренбург. Во Дворце сластей Фея Драже и Принц Коклюш ожидают приезда Клары и принца Щелкунчика. Все подготовлено к торжественному приему дорогих гостей. Клара и Щелкунчик приплывают по реке в лодке из позолоченной скорлупы. Все почтительно кланяются прибывшим. Клара изумлена богатством раскинувшегося перед ней города. Щелкунчик рассказывает, что Кларе обязан своим спасением. Начинается праздник, в котором

принимают участие повелительница сладостей Фея Драже, Матушка Жигонь и другие сказочные персонажи.

Музыка

В своем последнем балете Чайковский обращается к той же теме, которая была воплощена в «Лебедином озере» и «Спящей красавице» — преодолению злых чар силой любви. Еще дальше идет композитор по пути симфонизации музыки, обогащения ее всеми возможными выразительными средствами. Удивительно естественно происходит здесь слияние выразительного и изобразительного, театральности и глубочайшего психологизма.

Сцену роста елки в I акте сопровождает музыка поистине симфонического размаха — вначале тревожная, призрачная, рисующая суету мышей и странные ночные видения, она постепенно ширится, расцветает прекрасной бесконечно разворачивающейся мелодией. Музыка тонко воплощает все происходящее и в последующей сцене: и окрики часового, и барабанный бой, и военные, хотя и игрушечные, фанфары, и мышинный писк, и напряжение схватки, и чудесное превращение Щелкунчика. Вальс снежинок прекрасно передает ощущение холода, игру лунного света и в то же время — разноречивые чувства героини, оказавшейся в таинственном волшебном мире. Дивертисмент II акта включает в себя различные танцы: танец шоколада (блестящий испанский), кофе (изысканный и томный восточный), чая (ярко характерный, насыщенный комическими эффектами китайский), а также живой, в народном духе, русский трепак; изящно стилизованный танец пастушков; комический танец Матушки Жигонь с вылезающими из-под ее юбки детишками. Вершина дивертисмента — знаменитый Вальс цветов с его разнообразием мелодий, симфоническим развитием, пышностью и торжественностью. Удивительно изящен и тонок танец Феи Драже. Лирической же кульминацией всего балета является адажио (в первоначальной постановке — Феи Драже и принца, ныне — Клары и Щелкунчика).

Александр Глазунов

1865—1936

Глазунов — выдающийся русский композитор рубежа XIX—XX веков, яркий продолжатель традиций членов Могучей кучки. В его творческом наследии преимущественное место занимают симфонические произведения и балеты. Сочинениям Глазунова свойственны монументальные формы, эпическое разворачивание. Его музыка уравновешенна, классически ясна, проникнута оптимизмом.

Александр Константинович Глазунов родился 29 июня (10 июля) 1865 года в Петербурге в семье книгоиздателя. Очень рано он проявил склонность к музыке и в девять лет начал брать уроки фортепианной игры; образование получил в реальном училище, после которого поступил вольнослушателем в Петербургский университет. Одновременно, начиная с 1879 года, занимался с Римским-Корсаковым гармонией, контрапунктом, музыкальной формой, оркестровкой и композицией. В 1882 году была исполнена его Первая симфония, продемонстрировавшая раннюю зрелость юного музыканта. А в 90-е годы XIX века Глазунов — уже всемирно известный композитор. Он выступает в разных городах Европы и Америки, особенно часто — в Лондоне, где его очень любит публика. К концу века Глазунов — автор пяти симфоний, балетов «Раймонда» и «Баянши-служанка», симфонических картин, множества сочинений для голоса, камерных ансамблей, оркестровых пьес. Глазунов вместе с Римским-Корсаковым закончил и оркестровал оперу Бородина «Князь Игорь» и его же Третью симфонию, оставшиеся незавершенными после внезапной смерти композитора.

В 1899 году Глазунов был назначен профессором Петербургской консерватории, а с 1906-го, на основе первых свободных выборов, стал ее директором. В этой должности пребывал до своего отъезда за границу в 1928 году. Будучи директором, Глазунов отдавал консерватории все свои силы, пользуясь заслуженным авторитетом и любовью как педагогов, так и учеников. Продолжалось и творчество: появились новые симфонии, балет «Времена года», Концерт для скрипки с оркестром, два фортепианных концерта и множество более мелких сочинений. Авторитет большого музыканта, наследника «кучкистов», помог ему провести консерваторию сквозь все перипетии тех лет и сохранить ее лучшие традиции и педагогический коллектив. Глазунову русская культура обязана блестящей плеядой композиторов и исполнителей. Однако жизнь в стране становилась все труднее, и в июне 1928 года композитор выехал в Вену, якобы в трехмесячную командировку, из которой так и не возвратился. Его последние годы прошли в Париже, где он скончался 21 марта 1936 года. В 1972 году его прах был перенесен в Ленинград (ныне — Санкт-Петербург) и захоронен в Некрополе Александро-Невской лавры.

Раймонда

Балет в трех актах, четырех картинах
Либретто Л. Пашковой

Действующие лица

Раймонда, графиня де Дорис
Графиня Сибилла, тетка Раймонды
Призрак Белой дамы, покровительницы дома Дорис
Рыцарь Жан де Бриен, жених Раймонды
Король Андрей II Венгерский
Абдерахман, сарацинский (арабский) шейх
Бернар де Вантадур, провансальский трубадур
Беранже, аквитанский трубадур
Сенешаль, управляющий замком Дорис
Две подруги Раймонды

Венгерские рыцари, сарацинские рыцари, дамы, пажи, вассалы, рыцари, трубадуры, герольды, мавры, провансальцы, королевские солдаты и слуги. Действие происходит в Провансе в Средние века.

История создания

Весной 1896 года директор Петербургских императорских театров И. Всеволодский заказал Глазунову музыку к балету «Раймонда». Срок, отпущенный на эту работу, был крайне мал: балет уже стоял в репертуаре сезона 1897/98 года. Несмотря на то, что Глазунов в это время был погружен в замысел Шестой симфонии, он согласился. «Приемлемые заказы на произведения не только не связывали меня, но, наоборот, воодушевляли», — писал он. Танцевальная музыка также не была для него чем-то новым: к тому времени им были уже написаны мазурка и два концертных вальса для симфонического оркестра, получившие широкую известность.

Сценарный план принадлежал Мариусу Петипа (1818—1910), ведущему русскому балетмейстеру 2-й половины XIX века, французу по происхождению, с 1847 года работавшему на петербургской сцене и поставившему более 60 балетов, многие из которых вошли в золотой фонд хореографического искусства. Либретто «Раймонды» взялась писать Л. Пашкова (1850—?; после 1917 года ее след затерялся), русско-французская писательница, издававшая романы на французском языке, регулярно сотрудничавшая с парижской газетой «Фигаро» и благодаря обширным связям получавшая заказы на балетные сценарии от дирекции императорских театров. Правда, по свидетельству современников, она одинаково неважно владела как русским, так и французским языком, и ее литературные опусы оставляли желать лучшего.

Либретто «Раймонды» было основано на средневековой рыцарской легенде, но содержало в себе массу несуразностей. В частности, венгерский король Андрей, наголову разбитый сарацинами, здесь оказывался их победителем, а местом действия стал Прованс. Глазунов, продолжая сочинение симфонии и еще не получив сценария, начал обдумывать первые номера «Раймонды». Работал он с большим увлечением. Весной 1896 го-

да был написан эскиз симфонии, летом набросана ее партитура. Балет же созрел исподволь. По ходу сочинения в либретто пришлось внести значительные изменения, чтобы связать концы с концами. Из дачного местечка Озерки под Петербургом Глазунов писал: «Десять номеров от начала балета я уже придумал и запишу за границею...» Из Ахена, куда он вскоре выехал, сообщал, что симфония окончена и вовсю идет работа над «Раймондой». Сочинение ее продолжалось и на курорте Висбаден, куда композитор поехал из Ахена. Там были написаны два первых акта «Раймонды». По возвращении в Петербург Глазунов закончил симфонию, передал партитуру для исполнения и приступил к завершению балета.

Одновременность сочинения двух таких разных произведений наложила на них свой отпечаток: сценические образы «Раймонды» явно повлияли на образный строй симфонии, а балет оказался пронизан приемами симфонического развития. Глазунов, как в свое время Чайковский, пользовался советами Петипа, что впоследствии дало право балетмейстеру написать: «Талантливые композиторы находили во мне и достойного сотрудника и далекого от зависти искреннего поклонника». Глазунов же писал о том, что испытывал к Петипа почтение и благодарность за помощь. Ему приходилось строго соблюдать условия, предъявляемые Петипа к музыке, однако это не стесняло творческого вдохновения. «... В этих железных оковах разве не скрывалась лучшая школа для развития и воспитания чувства формы? Разве не нужно учиться свободе в оковах?» — задавал риторический вопрос композитор. «Принципы такого содружества закреплялись как эстетическая норма, открывая новые перспективы перед хореографией, — пишет известный историк балетного театра В. Красовская. — Ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась совместным делом композитора и хореографа, они объединялись на путях симфонизации танцевального действия».

Партитура «Раймонды» была закончена в 1897 году и тотчас передана Петипа. Для старого хореографа, чье творчество составило целую эпоху в истории русской балетной сцены, «Раймонда», по словам той же В. Красовской, «явилась лебединой песней... В этом балете последний раз пышно расцвела эстетика спектаклей XIX века, утверждая, но

и истощая свои законы». В хореографии с неистощимой фантазией воплотилось все богатство русского балетного стиля XIX века. С наибольшей полнотой отражены в ней слова критика о Петипа: «Хореографические партитуры его спектаклей включали все существующие и очень редкие формы классических танцев. Их комбинации и сочетания были всегда новы, оригинальны, образны... составные части его балетного спектакля поражали ясностью и четкостью формы, красотой, изяществом... кордебалет он умел показать и расположить каждый раз в новом ракурсе, запечатлеть в оригинальных рисунках».

Премьера состоялась 7 января 1898 года на сцене петербургского Мариинского театра. Спектакль стал новым триумфом знаменитого композитора. Глазунову преподнесли лавровый венок, был прочитан торжественный адрес от артистов балета. Через два года в Москве «Раймонду» поставил А. Горский, сохранив хореографию Петипа. В 1908 году он сделал новую редакцию балета. На протяжении XX века появились постановки «Раймонды», осуществленные другими балетмейстерами, которые, однако, опирались на первоначальный замысел Петипа.

Сюжет

Праздник в замке графини де Дорис в день именин Раймонды. Трубадуры Бернар де Вантадур и Беранже фехтуют с юными пажам, гости играют на виолах и лютнях, кто-то танцует. Вошедшая со своей свитой графиня Сибилла упрекает молодежь в лености. Однако девушки и юноши вновь пускаются танцевать. Сибилла грозит молодым людям гневом Белой дамы, покровительницы семейства Дорис. Ее статуя стоит в нише на пьедестале. Белая дама не терпит безделья и строго выживает за непослушание. Она появляется, когда над домом Дорис нависает опасность. Но девушки не верят старинным сказкам и смеются над словами графини. Раздаются звуки рожка, Сенешаль сообщает о приезде гонца от жениха Раймонды Жана де Бриена: завтра он будет в замке. Вассалы и крестьяне приходят поздравить молодую госпожу с именинами. Сенешаль приглашает дам и кавалеров на танец. После

его окончания Раймонда садится за арфу. Отшумел праздник, разошлись гости. Уставшая Раймонда погружается в сон на террасе, освещенной луной. Появляется Призрак Белой дамы и велит Раймонде следовать за ней. Раймонда подчиняется.

Терраса, выходящая в сад при замке Дорис. Сюда, влекомая Белой дамой, приходит Раймонда. Сад заволакивает туман, а когда он рассеивается, Раймонда видит своего жениха. Она бросается к нему. Но перед девушкой оказывается шейх Абдерахман. Он объясняется ей в любви, Раймонда негодует. Абдерахман исчезает, но девушку окружают призраки и она теряет сознание. Наступает рассвет. Призраки рассеиваются. Появившиеся дамы и пажи спешат помочь Раймонде.

Празднество наутро продолжается во внутреннем дворе замка. Съезжаются рыцари и трубадуры. Раймонда с нетерпением ожидает де Бриена, но вместо него является Абдерахман с большой свитой. Девушка требует удалить незваного гостя, однако графиня Сибилла не может нарушить правил гостеприимства. Абдерахман предлагает Раймонде руку и сердце. Своей свите он приказывает развлечь девушку и гостей. В разгар веселья Абдерахман пытается похитить Раймонду, но внезапно появляются де Бриен и венгерский король Андрей, под знаменем которого рыцарь храбро сражался. Де Бриен успевает освободить Раймонду, а король приказывает разрешить спор поединком. На замковой башне возникает Призрак Белой дамы и своим сиянием ослепляет сарацина. Де Бриен смертельно ранит его. Король соединяет руки влюбленных.

В замковом саду шумит свадебный пир. В честь присутствующего на нем короля Андрея разворачивается красочное и пышное празднество.

Музыка

Музыка «Раймонды» принадлежит к числу выдающихся достижений русского музыкального искусства. Красота, яркая образность и мелодическая щедрость сочетаются в ней с действенностью, драматическим противопоставлением «европейских» и «восточных» интона-

ций; танцевальные эпизоды объединяются в стройные сюиты, а в симфонической партитуре широко используется система лейтмотивов.

В I акте выделяется Большой вальс, удивительно пластичный, с выразительными мелодиями. Любовный дуэт II акта — Большое адажио с солирующей скрипкой, полное чувства и прекрасных мелодий. Испанский танец отличается экспрессией, увлекательной запоминающейся мелодией, зажигательным ритмом. Симфонический антракт перед последним актом сам композитор определил как «Торжество любви». В нем звучат многие темы Раймонды и де Бриена, возникает новая прекрасная мелодия. Центр акта представляет собой красочный дивертисмент. В Венгерском шествии слышны народные интонации (вербункош), они же проявляются и в следующих номерах — Большом венгерском танце, Чардаше, Танце детей, Классическом венгерском танце, и даже в Вариациях.

Барышня-служанка, или Испытание Дамиса (Пастораль Ватто)

Балет в одном акте
Либретто М. Петипа

Действующие лица

Герцогиня Люсинда
Изабелла, ее дочь
Маринетта, служанка
Маркиз Дамис, жених Изабеллы
Гости герцогини, подруги Изабеллы, комедианты, крестьяне

Действие происходит во Франции, в XVIII веке.

История создания

В 1898 году, спустя несколько месяцев после блестящей премьеры «Раймонды», Глазунов получил новое предложение от Дирекции им-

ператорских театров. На этот раз ему был заказан одноактный балет для постановки в придворном Эрмитажном театре. Его небольшой размер, закрытый характер и заведомая избранность публики определили выбор сюжета, предложенного Всеволожским: галантный, тонкий анекдот о знатной девушке, желающей, чтобы ее полюбили не за происхождение и богатство, и устроившей испытание своему жениху. Сказалось в этом выборе и всем известное франкофильство Всеволожского. Спектакль должен быть оформлен в стиле Ватто. Либретто писал сам М. Петипа (1818—1910), патриарх русского балета, работавший на петербургской сцене более полувека.

В начале июня 1898 года Глазунов приступил к сочинению, и через три месяца балет был готов. Как и Петипа, поставивший в рукописном сценарии ремарку — «жанр Ватто», Глазунов ставит в партитуре подзаголовок: Пастораль Ватто. Известный дирижер Г. Юдин писал по этому поводу: «... действительно, трудно было бы дать более точное жанровое определение этого произведения. И в музыке и в хореографии балета оживает весь грациозный, прелестный в своей наивности мир образов великого французского художника. Внимание Глазунова всегда привлекала французская тематика (балет «Раймонда», симфоническая сюита «Из средних веков», «Песнь менестреля» для виолончели с оркестром) и, в частности, восемнадцатый век — такой, каким он воплощен на полотнах Ватто и других выдающихся художников того времени. Отражая в своем сочинении эту эпоху, Глазунов проявил безукоризненное чувство стиля, глубокое проникновение в самый дух французского прошлого, пускай даже заведомо идеализированного». Разумеется, и в этом балете композитор точно следовал указаниям балетмейстера. Хореография балета изысканна и полностью выдержана в стиле галантных французских пасторалей XVIII века.

Премьера «Барышни-служанки» состоялась 17 января 1900 года в петербургском Эрмитажном театре. Спустя несколько дней, 23 января, его показали на сцене Мариинского театра. Спектакль шел довольно редко. В 1923 году он был возобновлен Ф. Лопуховым (1886—1973), причем на премьерном представлении 18 января дири-

жировал сам Глазунов. В дальнейшем существовали попытки заменить либретто другим, но к успеху они не привели. Отдельные номера балета пользуются широкой популярностью на концертной сцене.

Сюжет

Парк перед замком герцогини Люсинды с широкой мраморной лестницей. Герцогиня пригласила гостей, чтобы представить им жениха Изабеллы, еще не видевшего своей невесты. В ожидании жениха гости устраивают танцы. Появляется кочующий кукольный театр. Все с удовольствием смотрят забавную комедию марионеток. Получив щедрую плату, довольные актеры уходят. Маринетта сообщает своей госпоже, что ее жених Дамис прибыл. Изабелла решает устроить ему испытание: ведь возможно, что его привлекает только ее богатство! Она предлагает Маринетте поменяться платьем. Герцогиня возражает, но в конце концов смиряется, тем более что все присутствующие горячо поддерживают эту затею. Изабелла и Маринетта вместе с Люсиндой, торопятся в замок, за ними уходят и гости. В опустевшем парке появляется Дамис в сопровождении лакея. Навстречу ему идет Изабелла в платье служанки. Она учтиво отвечает на вопросы Дамиса. Юноша очарован. Он отсылает лакея и просит мнимую служанку показать, как танцует ее госпожа. В полном восторге от увиденного, Дамис пытается поцеловать плясунью, но в это время по мраморным ступеням спускаются герцогиня, мнимая Изабелла и гости. Дамис понимает, что служанка нравится ему гораздо больше. Все расходится по парку, давая возможность жениху и невесте остаться наедине. Дамис все более разочаровывается в предполагаемой невесте. Возвращаются гости и предлагают танцевать. Изабелла тоже участвует в танце, отличаясь грацией и музыкальностью, в то время как изображающая ее Маринетта не может даже попасть в такт. В отчаянии Дамис хочет отказаться от брака, несмотря на неминуемый скандал. Герцогиня просит его подняться в покои. Оттуда он выходит с Маринеттой, одевшейся в свое настоящее платье, но скрывшей лицо под маской. Дамис заявляет, что отказывается жениться на Изабелле и пред-

лагает Маринетте руку и сердце. Та соглашается, но в это время появляются окруженные дамами и кавалерами герцогиня и Изабелла, тоже замаскированная. Обе девушки снимают маски, Дамис понимает все. Жених и невеста принимают общие поздравления.

Музыка

Музыка балета, по словам академика Асафьева, «это не стиль Ватто, как хотел Петипа, а русская пастораль-барокко, принявшая французский облик». Русские интонации отчетливо слышны в ней. Одноактный спектакль отличается удивительной музыкально-хореографической спаянностью, отдельные номера складываются в сюиты по принципу контраста, вместе с тем они пронизаны лейтмотивами, которые подвергаются симфоническому развитию. Обычно отличавшийся склонностью к вязкости и к плотности оркестровки, Глазунов на этот раз дает пример прозрачной и красочной партитуры, в которой использована система лейтмотивов, а также подлинные народные французские мелодии.

Времена года

Балет в одном акте, четырех картинах
Либретто М. Петипа

Действующие лица

Зима
Весна
Лето
Осень
Иней
Лед
Снег
Град
Колос ржи
Два гнома

Зефир

Птицы, цветы, наяды, сатиры, вакханки, фавны

Действие происходит в лоне природы в сказочное время.

История создания

Как и предшествующий балет, «Времена года» по замыслу директора императорских театров Всеволожского должен был стать спектаклем в духе французских придворных балетов XVI—XVII веков. Либретто балета тщательно разработал знаменитый постановщик М. Петипа (1818—1910), лучший русский балетмейстер, к тому времени проработавший на петербургской сцене более шестидесяти лет. В сценарии нет последовательного сюжета, как нет и связанного драматического действия. Этот балет — своего рода сюита танцев. Однако у композитора родилась своя концепция произведения — его «захватила мысль, столь близкая его таланту и столь естественная для младшего соратника Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, — мысль воплотить в музыкально-хореографическом представлении один из любимых мифов человечества: миф о вечном воскрешении природы от зимнего сна, о животворящей силе солнца». Не случайно после одной из репетиций будущего спектакля побывавший на ней Римский-Корсаков сказал: «Вот одна из лучших в русской музыке зим».

Премьера балета состоялась в Петербурге, в Эрмитажном театре 7 февраля 1900 года. На сцене Мариинского театра балет был показан 13 февраля.

Сюжет

Зима величественно возвышается на холме, вокруг нее столпились ее верные слуги — Снег, Лед, Иней, Град. Из леса выходят два Гнома. Они разжигают костер. Вспыхнувшее ярким заревом пламя изгоняет зиму. Ее холм освобождается от снега и покрывается цветами.

Появляется теплый ветерок — Зефир, птицы и цветы радостно окружают пришедшую Весну.

Солнце согревает землю все больше. Близится Лето. Наступает жара. В поле колосья волнуются под дыханием горячего ветра. Кружатся Васильки и Маки, обнимая Колос ржи. Изнуренные жарой цветы клонятся к земле. словно легкие видения, появляются наяды. Их длинные шарфы символизируют воду, которая оживляет цветы. Сатиры и Фавны появляются среди цветов и начинают с ними бороться, стремясь похитить Колос, но Зефир спасает его. Сатиры и фавны проваливаются в землю, холм превращается в беседку из сплетенных виноградных лоз.

Осень, сбор винограда. Слетаются все времена года. Все празднуют конец жатвы.

Музыка

Музыку балета академик Асафьев определял как «своеобразную синтетическую форму: симфоническую поэму-балет». В каждой из картин господствует одна музыкальная тема (лейтмотив соответствующего времени года), симфонически развивающаяся. В заключительной картине звучат почти все ранее использованные лейтмотивы, образуя тематическую арку, завершающую музыкальное развитие. В музыке балета мастерски использованы изобразительные приемы, передающие стук града, полет снежинок, истому жаркого летнего дня. «Времена года» часто звучат в симфонических концертах.

Фридерик Шопен

1810—1849

Великий польский композитор Шопен вошел в историю музыки как непревзойденный поэт фортепиано, написавший для этого инструмента почти все свои произведения. Достижения Шопена в области фортепианной музыки исключительны. Ему принадлежит и честь создания новых жанров и форм — концертного этюда, самостоятельной прелюдии, баллады; именно Шопен превратил танцы в подлинные поэмы: его вальсы, полонезы, мазурки содержат огромное богатство музыкальных образов.

Фридерик Шопен родился 22 февраля 1810 года в местечке Желязова Воля близ Варшавы в семье выходца из Франции, женатого на польке. Учитель французского языка Никола Шопен занимался с сыновьями аристократов, благодаря чему Фридерик с ранних лет бывал в лучших варшавских домах и получил блестящее светское воспитание. Его музыкальное дарование проявилось очень рано. Первыми занятиями руководил В. Живный, позднее Шопен стал заниматься у директора Варшавской консерватории И. Эльснера. С 1827 года, после окончания гимназии, начинаются его выступления в качестве пианиста и появляются первые произведения. В конце 1830 года, перед самым началом польского восстания, Шопен покидает Варшаву. В 1831 году он приезжает в Париж, где остается до конца жизни. Первым же концертом в Париже он завоевывает массу почитателей, среди которых Лист, Берлиоз, Гейне, Бальзак. Шопен приобретает огромную известность как пианист, преподает музыку в лучших аристократических домах. С годами слабое здоровье все более усложняло жизнь

музыканта. Он страдал чахоткой, которая, усиливаясь, лишала его сил. Путешествие в Англию, которое Шопен предпринял в 1848 году, окончательно подорвало его здоровье. В Париж он возвратился смертельно больным.

Шопен скончался 17 октября 1849 года и был погребен на кладбище Пер-Лашез в Париже. Сердце композитора, согласно его желанию, замуровано в колонне костела Святого Креста в Варшаве.

Шопениана (Сильфиды)

Балет в одном акте

Постановка М. Фокина

Исполнители

Сильфиды

Юноша

История создания

В конце 1906 года Михаил Фокин (1880—1942), окончивший Петербургское театральное училище по классу Н. Легата, дебютировавший как танцовщик на сцене столичного Мариинского театра и только начинавший свою деятельность хореографа, задумал постановку балетов, коренным образом ломающих академические традиции. Поскольку этими балетами должны были стать совершенно новые спектакли, не похожие на все ранее ставившиеся, то ни одна из имевшихся балетных партитур для замысла Фокина не подходила. И он обратился к музыке Шопена, используя сюиту из его сочинений, оркестрованных в 1892 году Глазуновым. Замысел балета воплотился в нескольких картинах. В первой разворачивался полонез на балу, во второй под звуки ноктюрна тени монахов окружали музицирующего Шопена, спасавшегося от жутких видений в объятиях Музы, пославшей ему светлые грезы. Балет воскрешал образный строй музыкальных

спектаклей 30-х — 40-х годов XIX века с их романтичностью, причудливым смешением реальности и фантастики. Истоки такого подхода можно обнаружить в первом романтическом балете, «Сильфиде» Ф. Тальони. По словам видного исследователя балета Ю. Слонимского «Сильфида» и «Шопениана» — это начало и конец одной идеи. Произведение Фокина — завершение стиля, взгляд двадцатого века на тальониевскую эру. «Сильфида» и «Шопениана» — две точки круга. Через столетие круг сомкнулся». Третья картина, поставленная на музыку мазурки, была решена как жанровый характерно-пантомимный этюд в псевдокрестьянском стиле. Знаменитый Седьмой вальс Шопена, оркестрованный Глазуновым по просьбе Фокина, стал центром дивертисмента, напоминавшим о несравненной Марии Тальони — романтической, поэтичной, полетной и неуловимой Сильфиде. Заключительная тарантелла живо напоминала о популярных в первой половине XIX века произведениях на итальянские темы.

Премьера «Шопенианы» состоялась 10 февраля 1907 года в петербургском Мариинском театре в рамках благотворительного спектакля. 11 марта 1908 года, также в благотворительном спектакле на сцене Мариинского театра, была показана вторая редакция балета, которая и стала классической, неоднократно воспроизводимой на протяжении XX века во многих театрах мира. «В 1906 году, готовя постановку первого варианта «Шопенианы», исполнявшейся под оркестрованную Глазуновым музыку Шопена, я подготовил для Павловой и своего товарища по балетной школе Обухова вальс *cis-moll*, специально по нашей просьбе оркестрованный Глазуновым в дополнение к сюите, — вспоминал Фокин. — Сильфида — крылатая надежда — влетает в освещенный лунным светом романтический сад. Ее преследует юноша. Это был танец в стиле Тальони, в стиле того давно забытого времени, когда в балетном искусстве господствовала поэзия, когда танцовщица поднималась на пуанты не для того, чтобы продемонстрировать свой стальной носок, а для того, чтобы, едва касаясь земли, создать своим танцем впечатление легкости, чего-то неземного, фантастического. В этом танце не было ни одного пируэта,

ни одного трюка. Но как поэтичен, как прелестен и увлекателен был этот дуэт в воздухе! Публика была очарована, и я вместе с ней. Павлова произвела на меня такое сильное впечатление, что я задумался над тем, не поставить ли целый балет в том же стиле. И вот ко дню следующего бенефиса я подготовил для Павловой балет «Сильфиды». Если бы она так чудесно, так восхитительно не исполнила тогда вальс Шопена, я бы никогда не создал этого балета... В своем «Reverie Romantique», как я назвал свою новую «Шопениану», я старался не удивить новизной, а вернуть условный балетный танец к моменту его высочайшего развития. Так ли танцевали наши балетные предки, я не знаю. И никто не знает. Но в мечтах моих они танцевали именно так».

Вторая редакция балета привнесла некоторые изменения в порядок номеров. Часть их была заменена. Была добавлена мужская мажорка для Нижинского, вступлением стал прелюд, а не полонез.

«Шопениана» — изящная стилизация на романтическую тему и вместе с тем — музыкально-хореографическое обобщение романтизма с его вечным конфликтом между мечтой и действительностью, иллюзорностью мечты, неуловимостью идеала. В хореографическом решении органично слиты свойственная Фокину изобразительность и обобщенная образность романтической школы. Седьмой вальс отличался полетностью, стремлением ввысь, романтическим порывом. «Постановка вальса отличалась от всех балетных па-де-де полным отсутствием трюков. Ни единого антраша, никаких туров, пируэтов... Сочиняя вальс, я не ставил себе никаких правил, никаких запретов... Потому-то я и был вознагражден одним из самых больших успехов, которые только выпадали на долю моих постановок» — писал балетмейстер позднее. В целом спектакль был совершенно непохож на все, что привыкли видеть на балетной сцене. «Танец словно перетекал в танец, группа в группу, и хотя традиционные па использовались... цель состояла не в том, чтобы показать технику, а чтобы создать настроение. Тем не менее, танец был чрезвычайно труден для исполнения, а длящиеся позы требовали значительной силы и опыта», — пишет биограф Нижинского Р. Бакл. За рубежом балет

Фокина чаще называют «Сильфиды», подчеркивая его преимущество с «Сильфидой» Тальони.

Сюжет

Сюжет как таковой в спектакле отсутствует. «В «Шопениане» поднявшийся занавес открывал гравюру 1830-х годов... К Юноше, стоящему посередине, приникли две сильфиды, одинаково сложив руки и склонив задумчиво головы. Третья расположилась у его ног в позе застывшего полета. От этих центральных фигур полукругом расходились гирлянды кордебалета: танцовщицы, сплетясь руками, выглядывали в образовавшиеся между руками просветы. Словно разбуженные звуками музыки, сильфиды поднимались в ровном движении, оживали, рассыпались в смене все новых групп, истаявающие, переливающиеся из одной в другую, — идеал романтической хореографии, сонм бесплотных романтических существ. В финале сильфиды, только что порхавшие по сцене, сбегались наверх, под сень романтической декорации и, замирая в исходной группе, вписывались в неподвижный фон», — пишет о балете В. Красовская.

Музыка

В музыке второй редакции балета использованы торжественный и пышный полонез Ля мажор (в качестве увертюры) и поэтичный Седьмой вальс, оркестрованные Глазуновым; ноктюрн соч. 32 №2, начинающийся как плавная, словно покачивающаяся на волнах баркарола, и переходящий в патетический монолог; мазурка соч. 33 №3, меланхоличная, чуть капризная и изменчивая; миниатюрный прелюд №7, звучащий словно воспоминание о мазурке; Большой блестящий вальс Es-dur соч. 18, праздничный и нарядный; и посмертный вальс Ges-dur соч. 70 №1, сходный по настроениям с вальсом es-dur.

Николай Черепнин

1873—1945

Черепнин — один из представителей русского искусства начала XX столетия, получившего название «серебряный век». Творчество композитора сложилось под влиянием его учителя Н. А. Римского-Корсакова. Позднее в музыке Черепнина проявилось и влияние французского импрессионизма. Черепнин — автор трех опер и четырех балетов, двух ораториальных сочинений, многих симфонических и инструментальных произведений, романсов. Его произведения отличаются декоративностью письма, тонким чувством гармонии, красочностью оркестра.

Николай Николаевич Черепнин родился 3 (15) мая 1873 года в Петербурге в семье врача, живо интересовавшегося литературой и искусством и имевшего обширные знакомства среди художественной интеллигенции. Параллельно с обучением на юридическом факультете Петербургского университета Черепнин усердно занимался в консерватории, в классе композиции Римского-Корсакова. Избрав в качестве профессионального поприща музыку, Черепнин после окончания консерватории в 1898 году стал заведовать оркестровым классом Придворной певческой капеллы.

В начале XX века Черепнин был уже довольно известным дирижером, часто выступавшим в различных симфонических концертах. В 1906 году он был назначен одним из ассистентов знаменитого Направника, главного дирижера Мариинского театра. Одновременно, начиная с 1905 года, являлся профессором Петербургской консерватории, где основал класс дирижирования. Его учениками были композиторы С. Прокофьев и Ю. Шапорин, а также выдающиеся впоследствии дирижеры Н. Малько, А. Гаук, В. Дранишников и др.

Молодой музыкант активно участвовал в культурной жизни Петербурга, сблизился со многими деятелями «серебряного века», в частности с «миriskусниками». Уйдя в 1909 году из Мариинского театра, он всецело посвятил себя дягилевской антрепризе, был непременным участником Русских сезонов 1909—1911 годов, с 1912 года дирижировал спектаклями Русского балета в Париже, Лондоне, Риме, Берлине, Монте-Карло.

В 1918 году Черепнин, не желая возвращаться в советскую Россию, но стремясь быть поближе к родине, приехал в Тбилиси. Там он возглавил консерваторию и одновременно дирижировал в оперном театре. В 1921 году, когда советская власть утвердилась и в Грузии, композитор эмигрировал. Он поселился в одном из предместий Парижа, откуда часто выезжал на гастроли во многие города Европы и Америки. За эти годы им были созданы балеты «Вакх» (1922), «Русская волшебная сказка» (1923), «Роман мумии» (1924), оратория «Нисхождение Святой девы в ад», фортепианные пьесы, романсы, пьесы для струнных и духовых инструментов.

Со временем у музыканта начал заметно портиться слух. В 1933 году ему пришлось оставить концертную деятельность, но Черепнин продолжал до конца дней оставаться директором основанной им в Париже еще в 1925 году Русской консерватории, а с 1937 года стал президентом Попечительного совета издательства «М. П. Беляев в Лейпциге».

Скончался Черепнин 26 июня 1945 года в предместье Парижа Исси-ле-Мулино, пережив там годы немецкой оккупации и дождавшись победы над фашистами.

Павильон Армиды

Балет в одном акте, трех картинах
Либретто А. Бенуа

Действующие лица

Виконт Рене де Божанси
Баттист, его слуга

Маркиз, владелец павильона

Почтальон

Пастух

Пастушка

Слуги маркиза

Действующие лица сновидения:

Виконт Рене де Божанси в образе Ринальдо

Маркиз в образе царя Гидрао

Маделена в образе Армиды

Фениса, Сидония и Миранда, наперсницы Армиды

Главный раб Армиды

Придворные, кавалеры, дамы, свита Гидрао, герольды, невольники, маги, тени, гении часов, демоны, ведьмы, одалиски
Действие происходит во Франции XVIII века.

История создания

В середине 1900-х годов Черепнин, уже известный в Петербурге музыкант, сближается с кругом художественной интеллигенции, группировавшейся вокруг журнала «Мир искусства» и ставшей известной под названием «миriskусников». Одним из ее лидеров был А. Н. Бенуа (1870—1960), разносторонне одаренный человек (живописец, график, историк искусства, критик), представитель известной в Петербурге семьи, давшей России нескольких крупных деятелей искусства.

В начале 1903 года Дирекция императорских театров предложила ему написать сценарий одноактного балета «Павильон Армиды» по новелле Т. Готье (1811—1872) «Омфала». Бенуа привлекла мысль воссоздать на сцене пышную зрелищность французского придворного балета. Уже в феврале он набросал несколько вариантов сценария будущего балета. В своей работе Бенуа использовал не только новеллу Готье: в либретто отразились впечатления от произведений Э. Т. А. Гофмана, балетов Чайковского и Глазунова. Для создания музыки был приглашен Черепнин — наиболее близкий Бенуа композитор. Черепнин с удовольствием взялся за работу, также следуя в ней

принципам, разработанным Чайковским и Глазуновым. Первоначальный вариант был трехактным. Написанный балет был представлен в дирекцию театров, однако ставить его не торопились. Некоторое время «Павильон Армиды» лежал невостребованным, но в сезоне 1906/07 годов М. Фокин (1880—1942), начинавший свою деятельность хореографа, решил взять для выпускного спектакля вторую картину «Павильона Армиды» — «Оживленный гобелен». Спектакль состоялся 15 апреля 1907 года. По достоинству оценив работу Фокина, представители дирекции поручили ему постановку балета в полном объеме на сцене петербургского Мариинского театра.

Хореография балета, хотя и основанная на сложившихся ранее традициях, во многом нова. Фокин сумел создать единое действие, придать танцам психологическую мотивировку, уйти от обычного в балетах XIX века резкого деления на пантомиму, в которой передается действие, и собственно танцы. Премьера состоялась 25 ноября того же 1907 года. Через два года Фокин перенес спектакль в дягилевскую труппу Русского балета в Париже.

Сюжет

Рене де Божанси, спешащий к невесте в сопровождении слуги Батиста, застигнут грозой у замка Маркиза, продавшего, по слухам, душу дьяволу. Маркиз предлагает Рене переночевать в парковом павильоне, бывшем жилище роковой красавицы Маделены, прозванной Армидой. На одной из стен павильона висит ее портрет, вытканый на гобелене. Поговаривают, что от портрета исходят опасные чары. Если виконт не боится, он может занять павильон. Де Божанси принимает приглашение: он любит свою невесту и не страшится чар. В павильоне Армиды виконт де Божанси и его слуга, измученные трудной дорогой, быстро засыпают. Наступает ночь, утихает буря. С полночным боем часов гобелен оживает. Один за другим появляются двенадцать гениев часов с горящими фонариками, которые освещают гобелен таинственным светом. Амур будит виконта.

Павильон преобразается в пышный сад царя Гидрао. Армида тоскует в ожидании рыцаря Ринальдо. Гидрао прикосновением волшебного жезла превращает виконта де Божанси в Ринальдо. Армида обольщает его и накидывает на него свой шарф.

С наступлением утра Баттист будит своего господина. Рене в смятении пытается вспомнить события прошедшей ночи. Увидев на гобелене изображение пленившей его красавицы, он рассказывает об увиденном во сне слуге. Перепуганный Баттист торопит виконта покинуть страшное место, но тот не спешит: он забыл о невесте. В пришедшем Маркизе Рене узнает царя Гидрао. Баттист лихорадочно собирает вещи, но когда все готово и можно ехать, Маркиз подает виконту шарф Армиды. Де Божанси бросается к гобелену и лихорадочно всматривается в него. Значит, все это не приснилось? Все это правда? Он теряет сознание. Верный Баттист проклинает колдуна-маркиза.

Музыка

Весь балет выдержан в романтическом стиле и близок по своему образному строю балетам Чайковского и Глазунова. Во всяком случае, в музыке Черепнина никак не отразился замысел балетмейстера поставить спектакль в духе стилизованного французского аристократического балета.

Антон Аренский

1861—1906

Аренский принадлежит к тому поколению русских композиторов, которому фатально «не повезло»: они родились всего лишь поколение спустя после великих представителей музыкального искусства, прославивших русскую музыку. Живи Аренский в другой стране или в другое время, он был бы признан крупным музыкантом. Но его деятельность протекала в годы, когда звучала музыка Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, их младшего современника Глазунова, и на этом блестящем фоне достижения Аренского казались более чем скромными. А между тем это был серьезный мастер, оставивший три оперы, балет, две симфонии, фортепианные концерты и камерные сочинения, много вокальной и сценической музыки. Творчество Аренского, сложившееся под влиянием музыки Чайковского, отличается мелодичностью, преобладанием лирического начала, изяществом формы, ритмической изобретательностью.

Антон Степанович Аренский родился 30 июня (12 июля) 1861 года в Новгороде, в семье врача. Отец его неплохо играл на виолончели, мать была хорошей пианисткой, и ребенок рос в атмосфере постоянно звучащей музыки. С семи лет его начали обучать игре на фортепиано. Выдающиеся способности мальчика обнаружились быстро и через два года у него уже были собственные сочинения. Вскоре Аренского отдали в частную музыкальную школу Руссо в Петербурге, где он занимался у профессора К. Зикке.

Дальнейшее музыкальное образование Аренский получил в Петербургской консерватории, которую блестяще окончил в 1882 году по классу композиции Н.А. Римского-Корсакова. Он был сразу же приглашен в Московскую консерваторию преподавать гармонию

и контрапункт, а с 1889 года, когда получил звание профессора, стал вести также классы инструментовки, фуги и свободного сочинения.

В течение 1882—1895 годов были созданы лучшие сочинения Аренского: оперы «Сон на Волге» (1888), «Рафаэль» (1894), две симфонии, две фортепианные сюиты, два квартета, фортепианное трио, много фортепианных пьес, романсы. Писал он и музыкально-теоретические труды, много дирижировал: с 1888 года он часто выступал в концертах, как в симфонических, так и Русского хорового общества.

С 1895 года Аренский жил в Петербурге, где занимал должность директора Придворной певческой капеллы. В 1901 года, после ухода в отставку с хорошей пенсией, начался новый активный творческий период. Появляются опера «Наль и Дамаянти» (1903), музыка к пушкинскому «Бахчисарайскому фонтану», к «Буре» Шекспира, балет «Египетские ночи» (1900), фортепианный квинтет, второе фортепианное трио, новые фортепианные пьесы и романсы. Написанная в 1899 году фантазия на тему былин Рябикина для фортепиано и симфонического оркестра остается одним из популярных сочинений фортепианного репертуара.

Композитор много гастролирует: дирижирует и выступает как пианист. В 1903 году болезнь легких заставляет его покинуть родину. По настоянию врачей он едет в Ниццу. Лето 1904 года живет в Крыму, осенью возвращается в Ниццу. Ко второй половине 1905 года состояние его делается безнадежным.

Аренский скончался 12 февраля 1906 года в Ницце. Похоронен в Петербурге, на кладбище Александро-Невской лавры.

Египетские ночи (Клеопатра)

Балет в одном акте
Либретто А. Аренского и Л. Иванова

Действующие лица

Клеопатра, египетская царица
Марк Антоний, римский полководец

Вереника, египтянка, прислужница храма

Амун, молодой египтянин

Жрец

Раб Клеопатры

Арсиноя, рабыня Клеопатры

Египетские танцовщицы, прислужницы храма, еврейские танцовщицы,

рабы, римские воины, пленные эфиопы

Действие происходит в Египте в I веке до новой эры.

История создания

Свой единственный балет Аренский написал в 1900 году по заказу Дирекции императорских театров. К этому времени он уже был достаточно авторитетным композитором, автором двух опер, многих симфонических и камерных произведений. Балет должны были поставить в Петергофе в связи с приездом в Россию персидского шаха. Литературным источником сценария послужила новелла французского поэта и писателя-романтика Теофиля Готье (1811—1872) «Ночь Клеопатры». По-видимому, над сценарием композитор работал совместно с хореографом Львом Ивановым (1834—1901). В неопубликованных воспоминаниях современника упомянуто, что премьера балета под названием «Ночи в Египте» с участием дочери Петипа Марии и знаменитой Матильды Кшесинской состоялась 3 марта 1901 года. Однако документальных подтверждений этого не сохранилось. Во многих исследованиях, посвященных балетному театру, указывается, что балет готовился к постановке Л. Ивановым, но света так и не увидел.

В сезоне 1907/08 года М. Фокин (1880—1942), молодой талантливый хореограф, уже завоевавший репутацию смелого новатора, решил поставить балет Аренского, воспользовавшись старым сценарием. Премьера состоялась 8 марта 1908 года. Любопытно, что буквально все критики, писавшие о премьере «Египетских ночей», ссылались на Пушкина, не подозревая, что в основу сюжета была положена новелла Готье (Пушкин использовал тот же мотив, но разработал его совершенно по-другому).

Спектакль, показанный с благотворительной целью, был осуществлен в сборных декорациях и костюмах, и лишь позднее, в 1909 году, появились декорации и костюмы, сделанные специально для него.

Тогда же Дягилев повез «Египетские ночи» в Париж под названием «Клеопатра». Балет был поставлен в расширенном виде: в спектакль вошли фрагменты из музыки других композиторов. Особенность хореографии Фокина состояла в том, что он стилизовал позы, запечатленные на египетских фресках. Все это было совершенно необычно для балетной сцены. Роль Клеопатры была поручена Иде Рубинштейн, Веренику, которая в парижском варианте носила имя Таор, танцевала Анна Павлова, Амуна — сам Фокин.

«Египетские ночи», — писал критик, — это нарушение всех традиций доброго старого времени, это «переоценка ценностей», отрицание выворотности ног, классической техники, нарушение «канона». Это — эволюция, новое слово, интереснейшая по заданию экскурсия в область археологической иконографии и этнографической пляски».

Александр Бенуа в статье «Русские спектакли в Париже» писал о шумном успехе «Клеопатры», о том, как очаровали публику таланты дягилевской труппы, несмотря на полное неправдоподобие сценария: «Ничего подобного тому, что разыгрывалось, быть не могло. Никогда египетские «помещики» не ухаживали за служанками храма и не пускали в цариц стрел с любовными записками, никогда супруги фараона не предавались любовным ласкам на паперти храма, никогда не отравляли минутных фаворитов на глазах у всякого сброда, пришедшего их чествовать...»

Тем не менее, зрители были в восторге, спектакль прерывался аплодисментами, было объявлено о дополнительных представлениях. В последующие годы балет неоднократно возобновлялся на советских сценах.

Сюжет

На берегу Нила перед храмом жрец благословляет брак Вереники и Амуна. В паланкине рабы приносят Клеопатру. Красота царицы по-

ражает Амуна, и он посылает ей стрелу с папирусом, на котором начертано признание в любви. Стража хватает дерзкого юношу, однако Клеопатра приказывает отпустить его и говорит Амуну, что за любовь он заплатит жизнью. Вереника умоляет жениха уйти, но Амун склоняется к ногам Клеопатры. Рабы поднимают шелковый полог и заслоняют любовников. Перед пологом разворачивается вереница танцев — дивертисмент, отражающий горячую страсть. Но наступает миг расплаты: Жрец подносит Амуну чашу с ядом, юноша выпивает ее и падает замертво. Клеопатра же спешит навстречу победителю эфиопов Антонию. Она венчает Антония лавровым венком и удаляется с ним к Нилу. На опустевшей площади перед храмом Вереника находит труп Амуна и предается бурному отчаянию.

Музыка

Музыка балета отличается ясностью мелодики, эмоциональностью, яркостью и разнообразием оркестровых красок. Композитор использовал подлинные восточные напевы, создав партитуру в салонно стилизованном ориентальном духе.

Александр Бородин

1833—1887

Бородин — уникальное явление в музыкальной культуре. Единственный из крупных композиторов, оставивший замечательное, хотя и небольшое наследие, он занимался музыкальным творчеством лишь в свободное от основных занятий время. Музыка являлась для него своего рода хобби: его профессиональная деятельность была очень далека от искусства. Бородин был химиком, успешно работал с крупнейшими учеными того времени и создал научные труды, составившие ему громкое имя в науке. Он являлся и крупным общественным деятелем, одним из инициаторов и пропагандистов высшего женского образования в России. Вместе с тем Бородин был одаренным литератором, что ярко проявилось и в его музыкальной публицистике, и в либретто единственной оперы «Князь Игорь», и в текстах его романсов. Музыкальное творчество Бородина глубоко самобытно и развивает эпическое начало в русской музыке, заложенное в творчестве Глинки. В музыке Бородина сочетаются эпос и лирика, ей свойственны объективность и уравновешенность, мужественность и страстность, стихийная сила и былинные, богатырские черты.

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября (12 ноября) 1833 года в Петербурге. Его матерью была мещанка Авдотья Антонова, отцом — князь Л. С. Гедианов, в жилах которого смешались татарская и грузинская кровь. Поскольку мальчик был внебрачным ребенком, его записали сыном камердинера князя, Порфирия Бородина.

Мать дала сыну прекрасное домашнее образование. Его разносторонние способности проявились с ранних лет. Увлекаясь химическими опытами, он в то же время подолгу музицировал, самоуч-

кой овладевал виолончелью, флейтой и гобоем. Для обучения же игре на рояле ему пригласили учителя.

В 1850 году Бородин поступил вольнослушателем в Медико-хирургическую (ныне — Военно-медицинская) академию, а в 1858-м защитил докторскую диссертацию, после чего три года провел в Германии, Франции и Италии, где работал в разных лабораториях, сотрудничая со многими видными европейскими химиками. Вернувшись на родину, Бородин получил место профессора Медико-хирургической академии, а также преподавал в других учебных заведениях. Начав служебную деятельность в качестве врача, позднее он полностью отошел от медицины и посвятил себя химии.

Переломным в жизни Бородина стал 1862 год, когда он сблизился с Балакиревым и его друзьями, став членом Могучей кучки. Он задумывает симфонию, создает романсы на собственные тексты и, наконец, обращается к оперному замыслу. Его внимание останавливается на памятнике древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», по которому создается опера «князь Игорь». Затем появляются Вторая, Богатырская, и Третья (незаконченная) симфонии. Поскольку сам он называет себя *Sonntagsmusiker*’ом — «воскресным музыкантом», отдающим творчеству лишь немногие свободные часы да время болезни, написание каждого крупного сочинения занимает долгие годы. После внезапной смерти Бородина 15 (27) февраля 1887 года его незаконченные произведения были записаны по памяти друзьями — Римским-Корсаковым и Глазуновым, которые также отредактировали партитуры и подготовили их к печати.

Половецкие пляски

Хореографическая картина
Либретто А. Бородина

Действующие лица

Лучник
Две девушки

Девушки, юноши, лучники, половецкие всадники, половецкие мальчики. Действие происходит в половецком стане в 1185 году.

История создания

Весной 1869 года видный искусствовед и музыкальный критик В. В. Стасов (1824—1906), бывший идеологом кружка петербургских музыкантов, получившего название Могучей кучки, предложил Бородину, к тому времени автору симфонии и романсов, написать оперу. В качестве сюжета он предлагал отвечающую, по его мнению, творческой натуре молодого композитора эпическую тему из древнерусской истории. В основу либретто, первоначальный набросок которого сделал сам Стасов, был положен памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» (1185—1187). Бородин решился взять этому совету, взяв набросок Стасова за основу. К созданию либретто он подошел как ученый: изучил множество различных исторических источников, в том числе летописи, старинные повести «Задонщина» и «Мамаево побоище», исторические исследования, былины, музыку потомков половцев, и даже побывал в местах тех давних событий.

Содержанием оперы стал неудачный поход на половцев Новгород-Северского князя Игоря Святославича, его пленение и побег из плена. Действие происходило как в Путивле, месте княжения Игоря, так и в половецком стане. Создавалась опера на протяжении многих лет, поскольку работа шла лишь урывками, в кратких промежутках между многочисленными служебными обязанностями: педагогическими занятиями, научными исследованиями, административной и общественной деятельностью. В целом «Князю Игорю» было посвящено 18 лет. Половецкие пляски композитор создал летом 1875 года, во время отдыха в Москве. Показанные осенью в кружке друзей, они, по сообщениям Бородина в письмах, произвели фурор. Полностью опера так и не была закончена. Ее после смерти композитора на основе оставшихся эскизов дописал Глазунов, а Римский-Корсаков оркестровал большую часть клави-

ра. Премьера «Князя Игоря» состоялась 23 октября (4 ноября) 1890 года в петербургском Мариинском театре. Половецкие пляски были поставлены Л. Ивановым и произвели на публику колоссальное впечатление.

В 1909 году обратился к музыке Бородина и М. Фокин (1880—1942), выдающийся русский хореограф-новатор, настойчиво искавший пути пополнения репертуара Русских сезонов в Париже, организованных Дягилевым. Фокин поставил Половецкие пляски заново, намеренно ничего не взяв из оперной постановки Л. Иванова. Ему удалось не только с блеском воплотить в танце свои неистовые хореографические фантазии, но и убедительно раскрыть музыкальные образы. «Свирепые на вид, с перепачканными копотью и грязью лицами, в зеленых одеяниях, испещренных красными и коричнево-желтыми пятнами, в ярких полосатых штанах, их сборище больше напоминало логовище диких зверей, чем человеческий стан». Маняще прекрасная первая пляска — девушек — плавная, волнообразная, полная истомы. Не как бы сметаёт пляска мужчин, основанная на бешеном вихревом движении. Половцы мчатся, «взвиваясь в воздух с поджатыми в коленях ногами. В их буйном танце возникал сразу бег коней, полет степных орлов, звон стрел» (В. Красовская). Впечатляет и пляска мальчиков — диковато-ритмичная, с прихотливо меняющимся групповым рисунком. Завершающая общая пляска захватывает стихийным напором, варварски грубой силой. Все прежде звучавшие темы здесь объединяются, сплетаются в иступленном движении. «... синхронный поток... кативал сцену, перекатываясь волнами, когда бегущая толпа резко сбиалась на другое направление, чтобы, отпрянув, вновь повторить мотив набега — приборя... Тела раскачивались в мощном унисоне-заклинанье, как бы вторя хору, славящему хана. Колдовское, шаманское было в повторях торопливой припрыжки, разрезаемых внезапным приседаньем, в одинаковых всплесках рук, в одинаковом безумии пляски. Танавес опускался в момент полного ее разгула» (В. Красовская). Половцы в заключительном порыве неслись лавиной прямо на публику.

Спектакль впервые прошел в рамках Русских сезонов в париж-

ском театре «Шатле» 19 мая 1909 года, а 22 сентября того же года был использован при возобновлении «Князя Игоря» на сцене Мариинского театра. Новая постановка была воспринята с энтузиазмом как критикой, так и театральными кругами.

Сюжет

Сюжет как таковой отсутствует. Действие происходит в половецком стане, в степи, бескрайнюю гладь которой нарушают лишь шатры кочевников. Девушки опоясывают пространство широким хороводом, на них вихрем налетают половцы, каждый выбирает себе жертву. Их пытаются заслонить юноши, но бегущая толпа сметает их. В колдовском движении пляски все славят хана.

Музыка

Музыка Половецких плясок отличается убедительным воплощением восточных образов, стихийной силой, поистине ослепительной красотой, а вместе с тем — грацией и пластичностью. Четыре разнохарактерные сцены сливаются в непрерывном действии. Контрастно чередуются плавная пляска девушек, необузданная мужская, стремительная и легкая мальчиков. Заканчивается сцена общим буйным, темпераментным вихревым танцем.

Николай Римский-Корсаков

1844—1908

Римский-Корсаков — одна из самых ярких фигур в русской музыке XIX века. В его творчестве органично слились элементы русского национального фольклора, высокий профессионализм, живописность романтического искусства. Композитор оставил обширное творческое наследие, состоящее из 15 опер, множества оркестровых сочинений и романсов. Его отличают оригинальность мелодики, изысканность гармонизации, красочность оркестровой палитры. Римский-Корсаков — глава композиторской школы, давшей России многих выдающихся музыкантов и воспитавшей таких художников мирового масштаба, как Стравинский и Шостакович.

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 (19) марта 1844 года в городке Тихвине Петербургской губернии в дворянской семье, представители которой традиционно служили в русском военном флоте. Его также предназначили к военно-морской службе, хотя с ранних лет мальчик проявил незаурядные музыкальные способности. В 1856 году начинается его обучение в петербургском Морском корпусе, который он заканчивает в 1862 году, после чего в чине гардемарина отправляется в трехгодичное кругосветное плавание. Еще в детстве он сочиняет небольшие музыкальные пьесы. Находясь в Корпусе, занимается игрой на фортепиано и композицией у Ф. Канцлере, а в 1861 году знакомится с Балакиревым, Стасовым и Мусоргским, что укрепляет его в желании писать музыку. Им даже начата симфония, работа над которой прерывается во время плавания. Вернувшись из него в 1865 году, Римский-Корсаков активно включается в жизнь Балакиревского кружка, пишет симфонические картины

«Садко» и «Антар» (последняя первоначально была названа Второй симфонией), оперу «Псковитянка».

В начале 1870-х годов Римскому-Корсакову предложили место профессора Петербургской консерватории. Первые годы преподавания были очень сложны: молодому профессору, наряду с преподаванием, самому приходится много и напряженно учиться. Вместо новых сочинений из-под его пера появляются многочисленные контрапункты, фуги и другие упражнения, вырабатывающие композиторское мастерство. Лишь после этого Римский-Корсаков приступает к новой опере — «Майская ночь», вслед за которой появляются «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Моцарт и Сальери», пролог к «Псковитянке» «Боярыня Вера Шелога» и «Царская невеста». В последующие годы им были написаны «Сказка о царе Салтане», «Сервилия», «Кашей Бессмертный», «Пан воевода», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» и, наконец, «Золотой петушок». За эти годы авторитет Римского-Корсакова стал непререкаемым. Он — фактический глава кружка, пришедшего на смену Могучей кучки и собиравшегося в доме крупного мецената М.П. Беляева, организатора музыкального издательства, финансировавшего также Русские симфонические концерты. Римский-Корсаков становится во главе совета, отбирающего сочинения для исполнения и издания. До 1894 года он еще продолжает формально служить на флоте — в качестве инспектора музыки в Морском ведомстве. Позднее дирижирует симфоническими концертами, работает в Придворной певческой капелле, пишет учебник гармонии.

В 1905 году в столице начались политические беспорядки. Отозвалась на них и консерватория. «В глазах консервативной части профессоров <...> я оказывался чуть ли не главою революционного движения среди учащихся», — вспоминал композитор. В результате дирекция РМО, которой была подведомственна консерватория, уволила Римского-Корсакова. Это вызвало бурю протестов, после чего консерватория получила автономию, а Римский-Корсаков вернулся в нее. В последующие годы он был избран почетным членом Королевской музыкальной академии в Стокгольме и членом-корреспондентом Парижской академии.

Римский-Корсаков умер в ночь с 7 на 8 (21) июня 1908 года в усадьбе Любенск Лужского уезда Петербургской губернии.

Шехеразада

Балет в одном акте, двух картинах
Либретто А. Бенуа

Действующие лица

Шах Шахриар

Земан, его брат, правитель Персии

Зобеида, его жена

Золотой раб

Жены Шахриара, альмеи, евнухи, черные рабы, янычары

Действие происходит на Востоке в сказочные времена.

История создания

«В середине зимы (1887—1888 года. — Л. М.), среди работ над «Кн[язем] Игорем» и прочим у меня возникла мысль об оркестровой пьесе на сюжет некоторых эпизодов из «Шехеразады»...» — читаем в «Летописи» Римского-Корсакова. Лето 1888 года композитор с семьей проводил в Нежговицах — имении своего знакомого в Лужском уезде Петербургской губернии. Оттуда он писал Глазунову: «Я задумал выполнить во что бы то ни стало затеянную давно оркестровую сюиту на «1001 ночь»; припомнил все, что у меня было, и заставил себя заняться. Сначала шло туго, но потом пошло довольно скоро и, во всяком случае, хотя бы и призрачно, но наполнило мою скудную музыкальную жизнь». Нерадостный тон письма был вызван тем, что 1880-е годы стали для композитора трудным временем. Росла семья, которую нужно было содержать. Чрезвычайное количество различных обязанностей — профессура в консерватории, исполнение должности помощника управляющего Придворной певческой капеллой, участие в издательском деле М. П. Беляева, в концертах РМО, редактирование

музыки ушедших из жизни друзей — почти не оставляло ни времени, ни душевных сил для творчества. Тем не менее, именно в эти годы Римским-Корсаковым были написаны прекрасные произведения, в том числе и «Шехеразада», которой суждено было стать одной из вершин симфонического творчества композитора. На автографе партитуры сохранились даты написания каждой из четырех частей сюиты: в конце первой части — 4 июля 1888 г. Нежговицы. В конце второй — 11 июля, в конце третьей — 16 июля, в конце всей партитуры — 26 июля.

В основу сюиты, посвященной В. Стасову, Римский-Корсаков положил некоторые из широко распространенных арабских сказок сборника «1001 ночь». Этот сборник — памятник средневековой арабской литературы, исток которого восходит к персидским сказаниям IX века — окончательно сложился в XV веке, а с XVII века довольно широко распространился на Востоке. В 1704—1717 годах появился первый перевод сборника на французский язык А. Галлана. Русский перевод с французского впервые был осуществлен в 1763—1777 годах. Таким образом, русским читателям уже более ста лет были широко известны сказки, основанные на индийском, иранском и арабском фольклоре, объединенные образом грозного Шахриара и его мудрой жены Шехеразады.

Следуя пожеланию композитора, исследователи его творчества никогда не занимались уточнениями программы. По свидетельству самого авторитетного исследователя творчества композитора А. Соловцова, «... остается неясным, какие же именно эпизоды прославленного издания арабских сказок вдохновили Римского-Корсакова и как, в каких музыкальных образах воплощены они в сюите. <...> Римский-Корсаков вполне обоснованно подчеркивает <...> что в основу «Шехеразады» легли «отдельные, не связанные друг с другом» эпизоды <...> Действительно, картины, выбранные Римским-Корсаковым, не объединены общим сюжетом и не являются повествованием о каком-либо из героев «Тысячи и одной ночи».

В 1910 году, готовя второй Русский сезон в Париже, Сергей Дягилев решил воспользоваться «Шехераздой» для постановки балета Михаилом Фокиным (1880—1942), уже ярко проявившим себя на протяжении нескольких лет и ставшим постоянным хореографом

Русских сезонов. Либретто создавалось совместно Александром Бенуа (1870—1960), художником, критиком, одним из лидеров «Мира искусства», Дягилевым и Фокиным. Однако на афише спектакля, премьеры которого состоялась 4 июня 1910 года в парижской Grand Opéra, автором либретто был назван Бакст, художник спектакля. Это вызвало возмущение Бенуа, но на его упреки Дягилев ответил просто: «Надо было дать что-нибудь Баксту. У тебя “Павильон Армиды”, а у него пусть будет “Шехеразада”».

Балет в блестящем исполнении дягилевской труппы имел колоссальный успех. Его хореография была основана на сложных движениях нескольких групп танцоров, в которые вплетались индивидуальные па. В кульминации — сцене оргии — все группы соединялись в одну, внезапно останавливались, а затем движение резко ускорялось, «словно для того, чтобы распутать это сплетение человеческих тел», — вспоминал один из помощников Дягилева. Роль Зобеиды, предназначавшаяся для Иды Рубинштейн, внешность которой удивительно подходила для воплощения роковых восточных красавиц, отличалась минимальными движениями. Все складывалось из отдельных поз, жестов, поворотов головы. Роль Золотого раба исполнял Нижинский — уникальный танцор, отличавшийся удивительной гибкостью, высочайшим прыжком, во время которого он словно парил в воздухе. По словам Фокина, Нижинский «напоминал первобытного дикаря... всеми своими движениями. Это — полуживотное-получеловек, похожий то на кошку, мягко перепрыгивающую громадное расстояние, то на жеребца с раздутыми ноздрями, полного энергии и от избытка силы перебирающего ногами на месте». Бенуа также оставил свое впечатление: «полукошка-полузмея, дьявольски проворный, женоподобный и в то же время страшный». Марсель Пруст, побывавший на премьере, сказал: «Я никогда не видел ничего более прекрасного».

В последующие годы предпринимались и другие попытки балетного воплощения этой музыки, как в четырех картинах (Москва, балетмейстеры Л. Жуков, позднее В. Бурмейстер), так и в четырех актах (Ленинград, балетмейстер Н. Анисимова). В разных вариантах, поставленная разными балетмейстерами «Шехеразада» шла во многих городах

СССР, однако подлинной классикой жанра осталась первая постановка Фокина, которая периодически возобновляется на разных сценах.

Сюжет

В шахском гареме Зобеида пытается умиловить мужа. Но Шахриар мрачен: приехавший к нему брат Земан, правитель Персии, уверяет, что жены шаха неверны. Зобеида вновь пытается смягчить сердце повелителя, но он непреступен и бросает вокруг подозрительные взгляды. Танец трех альмей не в силах отвлечь Шахриара от тяжких дум. Он объявляет, что отправляется на охоту. Зобеида умоляет его остаться, но шах со свитой удаляется. Обитательницы гарема упрощают главного евнуха впустить в гарем их любовников — негров. Внезапно вернувшийся Шахриар застаёт жен, развлекающихся с любовниками. Его янычары кривыми саблями режут жен и рабов. Зобеида молит оставить ей жизнь, но, получив отказ, убивает себя. В наступившей тишине рыдает шах.

Музыка

В «Шехеразаде» проявились лучшие качества творчества Римского-Корсакова: яркая характеристичность образов, блестящее владение всем разнообразием оркестровых красок, точность и выверенность формы.

Первая часть с ее могучими и грозными унисонами, прихотливой мелодией скрипки соло и образами водной стихии — увертюра спектакля.

Вторая часть с восточного склада мелодиями, развернутой каденцией кларнета, звучит в начале балета. Четвертая часть (третья выпущена) — самая продолжительная, с капризной, усложненной каденцией, бурными, неистовыми пассажами, воинственными возгласами и грозными звучаниями из второй части — основа сцены расправы. Но все постепенно затихает. Задумчиво и спокойно исполняет каденцию скрипка. На пианиссимо у струнных проходит смягчившаяся тема Шахриара. В последний раз отзвуками, постепенно растворяясь в верхнем регистре, завершает сюиту прихотливая скрипичная тема.

Карл Мария фон Вебер

1786—1826

Вебер — создатель немецкой романтической оперы. Одним из первых он воплотил в музыке мир фантастики, мир природы, мир народной жизни. Расцвет его творчества был подготовлен многообразной просветительской деятельностью, прежде всего дирижерской, вершиной которого стало создание национального немецкого театра в Дрездене, первого в Германии, где веками царила итальянская опера.

Карл Мария фон Вебер родился 18 (или 19) ноября 1786 года в северогерманском городке Эйтине земли Голштиния, в семье музыканта. Его отец играл на многих инструментах, сочинял, руководил то странствующей труппой, то капеллой князя-епископа. Через полгода после рождения Карла отец организовал музыкально-драматическую труппу из пятерых детей и пустился в новые странствия по разным княжествам раздробленной на множество государств Германии. Человек авантюрного склада, выходец из простой семьи, дослужившийся в армии до лейтенанта, он называл себя майором, камергером, придворным советником, бароном, присвоив дворянский герб вымершего рода Веберов из Верхней Австрии. Пример Моцарта, жена которого Констанца была его племянницей, не давал ему покоя, и он решил сделать из Карла вундеркинда. Отец сам обучал мальчика игре на рояле, замучив бесмысленной зубрежкой. Лишь в десять лет Вебер несколько месяцев учился у настоящего педагога, заложившего основы его блестящей фортепианной игры. В Зальцбурге недолгое время мальчик брал уроки композиции у Михаэля Гайдна, брата великого композитора. Первую

оперу Вебер написал в двенадцать лет, а, не достигнув четырнадцати, поставил на сцене вторую.

Тогда же начались его выступления в качестве пианиста. В 1802 году состоялась премьера еще одной комической оперы. Наконец Вебер нашел настоящего педагога — аббата Фоглера, который открыл ему творения великих мастеров и красоту народных мелодий. У Фоглера он занимался около двух лет.

Летом 1804 года Вебер стал дирижером городского театра в Бреслау и сразу проявил замечательные способности руководителя: по-новому рассадил оркестр, организовал репетиции по строгой системе, одновременно выполнял обязанности режиссера, добиваясь единства в исполнении опер. Это сочеталось с пианистическими выступлениями и сочинением пьес для различных инструментов, а также песен, нередко в народном духе, для которых он сам писал стихи. С 1810 года начинаются его концертные турне по городам Германии и открывается еще одна сфера деятельности, типичная для композитора-романтика — писательская. Наряду со статьями и рецензиями, он в течение многих лет работает над романом «Жизнь музыканта», так и оставшимся незаконченным. В годы странствий Вебер организует «Гармонический союз» — содружество музыкантов, поэтов, художников, призванное поддерживать молодых новаторов.

Вершина деятельности и творчества Вебера — десятилетие 1817—1826 годов. В 1820 году Вебер заканчивает свое лучшее произведение — оперу «Вольный стрелок», ставшую первым выдающимся образцом немецкого романтизма в музыкальном театре. Ее постановка в Берлине (1821) была воспринята как большое общенародное событие (см. «111 опер»). В этот же период были созданы «Приглашение к танцу» — настоящая поэма вальса для фортепиано, более популярная в оркестровом переложении, и Концертштюк для фортепиано с оркестром. Следующая опера, «Эврианта» (1823), написанная для Вены, открыла новые пути в развитии национального театра, хотя и не завоевала столь широкой популярности. Последнюю оперу, «Оберон» (1826), предназначенную для Лондона, композитор заканчивал тяжело боль-

ным. В столице Англии он продирижировал 12 спектаклями «Оберона» и выступил с несколькими концертами.

Вебер скончался в Лондоне 5 июня 1826 года.

Призрак розы (Видение розы)

Балет в одной картине
Постановка М. Фокина

Действующие лица

Девушка
Призрак розы

Действие происходит после бала в середине XIX века.

История создания

В 1819 году тридцатитрехлетний Вебер находился в расцвете своих творческих сил: на подходе была его знаменитая опера «Вольный стрелок». 28 июля, в трактире, расположенном в бывшей мельнице, Веберу пришла в голову мысль создать фортепианное произведение из нескольких связанных между собой вальсов. Так появилось первое поэзное сочинение, из которого, возможно, выросли и известнейшие вальсы других композиторов, вплоть до вальсов Шопена и Вальса-фантазии Глинки. Вальсы Вебера сложились в программное сочинение, о содержании которого композитор рассказал одному из своих друзей. Вступление — встреча на балу юноши и девушки. Он приглашает ее, она отказывается; он настаивает, она соглашается. Они кружатся в танце. В середине диалог — объяснение в любви. Кода танца — расставание. Девушка уходит, наступает тишина. В 1841 году замечательный французский композитор Гектор Берлиоз, большой поклонник Вебера, инструментовал «Приглашение к танцу», и эта музыка приобрела вторую, оркестровую жизнь.

В 1910 году Дягилев, организатор Русских сезонов в Париже, объявил комитету Сезонов о своем намерении сформировать постоянную

труппу «Русский балет». Ее балетмейстером был назначен М. Фокин (1880—1942), в 1898 году окончивший Петербургское театральное училище по классу Н. Легара и быстро завоевавший огромный авторитет. Фокин сразу же стал формировать репертуар, отличавшийся оригинальностью и новаторскими решениями. В него вошли, в частности, ранее поставленные им «Карнавал», «Половецкие пляски» и «Шехеразада». Для премьеры труппы Вацлава Нижинского, отличавшегося удивительной пластикой, поэт Жан-Луи Воудайе предложил создать балет на тему стихотворения Теофиля Готье (1811—1872):

Отри сверкающие слезы,
Час пробуждения настал.
Взгляни — я только призрак розы,
Что приколола ты на бал.
Твоя рука меня сорвала,
Еще покрытую росой
И в шумном вихре карнавала
Весь вечер я была с тобой.
Теперь не время укоризны:
Мне так завидуют, любя!
И кто не отдал бы всей жизни,
Чтоб быть так близко от тебя!
Я смерти слышала угрозы,
Я не забыла ничего.
Всю ночь танцует призрак розы
У изголовья твоего.
Не бойся, в гробовом молчанье
Я De profundis не пою.
Душа моя — благоуханье,
И расцветаю я в раю.

Фокин, загоревшийся этой идеей, выбрал для нового балета веберовское «Приглашение к танцу» в оркестровке Берлиоза. Премьера

спектакля состоялась 19 апреля 1911 года в Монте-Карло. Художник А. Бенуа писал о спектакле, что это был «грациозный пустячок в стиле салонных романтических баллад 1830-х годов». Однако этот «пустячок» живет уже почти столетие, не увядая. Хореография балета основана на сопоставлении воздушной техники танцовщика с наземным томным танцем его партнерши, кружащейся на пальцах, едва шевелящей руками и изредка поднимающей отяжелевшие в полусне веки. Движения танцев возникают из воплощения в пластике вящегося, цветущего, благоуханного растения. Легендарным стал и прыжок в окно, совершаемый Призраком, буквально улетающим со сцены, словно возносясь в небо.

Призрачность балета была подчеркнута и художником Л. Бакстом, одевшим Нижинского, танцевавшего Призрак розы, в трико, покрытое лилово-розовыми лепестками, а Карсавину — Девушку — в длинное шелковое платье с воланом и капор, завязанный под подбородком длинными лентами. Художественное оформление Бакста по сути и определило экспозицию партии Девушки, хореографически почти не выявленную. Образ же, созданный Нижинским в этом спектакле, надолго стал символом танцовщика.

Сюжет

Строгая девичья комната, стены которой сходятся в глубине у двух высоких окон. Вернувшаяся со своего первого бала Девушка устало опускается в кресло, из ее рук падает увядшая роза. Аромат цветка материализуется в мечтах красавицы; Призрак розы кружится вокруг нее, увлекает за собой, а затем бережно опускает в кресло, дарит неумовимый поцелуй и улетает через окно.

Музыка

Сюита Вебера «Приглашение к танцу» — цепочка поэтичных, воздушных и нежных вальсов, одетых в красочный оркестровый наряд.

Игорь Стравинский

1882—1971

Стравинский — один из величайших композиторов XX века. Он оставил огромное наследие, поражающее разнообразием замыслов и жанров. Его творческий путь продолжался более шестидесяти лет и охватил период, насыщенный многими трагедиями — революциями, войнами, переделом мира. Однако ничто из происходящего не отразилось на его музыке. Среди многочисленных произведений Стравинского есть воссоздающие картины Древней Руси, основанные на самобытном и часто неожиданном претворении русского фольклора. Значительную дань отдал он музыке, вдохновленной мастерами прошлого. Работал в стиле неоклассицизма, писал и додекафонные пьесы. Однако даже в самых неожиданных своих опусах композитор остается непревзойденным мастером, властно подчиняющим себе любой материал. Сила его гения такова, что он отражает в своем творчестве все развитие музыки XX века, создавая величайшие произведения в избранных им формах и жанрах.

Игорь Федорович Стравинский родился 5 (17) июня 1882 года в Ораниенбауме под Петербургом в семье солиста Мариинского театра, знаменитого баса Ф. Стравинского. С ранних лет он впитывал в себя как театральные впечатления, так и окружающую его бытовую музыку города и деревни. Он окончил юридический факультет Петербургского университета, а музыкально-теоретические предметы изучал сначала с Ф. Акименко, затем самостоятельно. На протяжении 1903 — 1905 годов брал уроки у Н. Римского-Корсакова, что и осталось его единственной «консерваторией».

В 1909 году начинается сотрудничество с Дягилевым, для которого молодой композитор пишет балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна

священная». Стравинский оказывается в центре культурной жизни Парижа. С 1914 года он живет в Швейцарии, временами выезжает в Италию, Францию, Испанию. Последующие годы приносят «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Историю солдата» и «Свадебку» — произведения оригинальных, самым композитором придуманных жанров. Пишется и балет «Пульчинелла» (1919—1920), и много мелких сочинений. С 1921 года Стравинский начинает дирижерскую деятельность в разных странах. Через три года состоялся его пианистический дебют. Основное место его жительства теперь — Франция. В 1934 году Стравинский принимает французское подданство, но частые поездки на гастроли в США вызывают в нем желание переехать туда. Это происходит осенью 1939 года, после начала Второй мировой войны. К этому времени он — автор многочисленных произведений, в том числе комической оперы «Мавра» по пушкинскому «Дому в Коломне», оперы-оратории «Царь Эдип» по Софоклу, балетов «Аполлон Мусaget» и «Поцелуй феи», Симфонии псалмов, Скрипичного концерта, мелодрамы «Персефона», Симфонии in C.

Годы жизни в Америке приносят балеты «Орфей» (1947) и «Агон» (1957), оперу «Похождения повесы», несколько крупных духовных сочинений. Как симфонический и театральный дирижер Стравинский выступает во многих городах мира. В 1962 году он, впервые после своего отъезда в начале века, приезжает на родину. В 1963 году он в последний раз выступил с концертами в Италии, в 1965-м — в Англии. В дальнейшем здоровье не позволило ему продолжать гастроли. Весной 1970 года Стравинский переехал из Голливуда в Нью-Йорк, где и скончался 6 апреля 1971 года. Похороны состоялись 15 апреля в Венеции.

Жар-птица

Балет в одном акте
Либретто М. Фокина

Действующие лица

Жар-птица

Иван-царевич
Кашей бессмертный
Черный всадник, Ночь
Белый всадник, День
Царевич

Витязи, рожи-оборотни, колдуны, понятия, слуги Кашея

Действие происходит в сказочном царстве Кашея в сказочные времена.

История создания

В конце лета 1909 года Стравинский после летнего отдыха в имении жены Устилуг приехал в Петербург, где предполагал продолжить сочинение оперы «Соловей». Там он неожиданно получил телеграмму от Дягилева. Знаменитый антрепренер Русских балетов в Париже предлагал молодому и еще малоизвестному композитору написать музыку балета «Жар-птица» для постановки весной 1910 года. «Несмотря на то, что меня пугал самый факт заказа к определенному сроку — я еще не знал своих сил и боялся запоздать, — я все же дал согласие, — пишет Стравинский в мемуарной книге «Хроника моей жизни». — Предложение это было для меня лестным. Среди музыкантов моего поколения выбор пал именно на меня, и меня приглашали сотрудничать в крупном художественном предприятии бок о бок с людьми, которых мы привыкли считать мастерами своего дела».

Стравинскому было представлено готовое либретто, созданное выдающимся хореографом начала XX века, работавшим тогда в труппе Дягилева, М. Фокиным (1880—1942). Балетмейстер вспоминал: «Не хватало балета из русской жизни или на тему русской сказки. Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжеты. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх). Все образы народной фантазии уже пошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и вместе с тем наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, ко-

торая бы целиком подошла к балету. Я взялся соединять различные народные сказки и сочинил по ним балетное либретто».

К работе были привлечены художники А. Бенуа, Я. Головин и Н. Стеллецкий, литератор П. Потемкин и писатель, знаток древнерусской словесности А. Ремизов. Были использованы сказки об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке, о Кашее Бессмертном и Царевне Ненаглядной Красе. Кроме того, Фокин ввел в либретто ночные игры и хороводы зачарованных царевен из сказки «Ночные пляски» Ф. Сологуба, поставленной в петербургском «Театре на Литейном» весной 1909 года с его танцами. Все сюжетные ходы были лишь предлогом для создания волшебных картин зачарованного царства и образа ослепительно прекрасной птицы; в либретто с самого начала были заложены картинность, живописная созерцательность, которые и определяли характер музыкальной драматургии. В основе эстетики «миriskyсников» лежало желание «остановить прекрасное мгновение», любоваться им. Жанр балета как нельзя более подходил к этому стремлению, а образ сказочной Жар-птицы как символ абсолютной, недостижимой красоты, давал возможность подобного любования.

Мысль заказать «Жар-птицу» Стравинскому пришла Дягилеву на концерте, где исполнялся «Фейерверк» — одно из первых сочинений молодого композитора. «У публики «Фейерверк» <...> не имел успеха. Но и Дягилева и меня захватила эта музыка, — пишет Фокин. — Там было как раз то, чего я ждал для «Жар-птицы». Музыка эта горит, пылает, бросает искрами. Это то, что мне надо было для огневого образа в балете». Стравинский увлеченно принялся за работу в тесном контакте с Фокиным. Дягилев с труппой находился в это время в Петербурге, и композитор частями сдавал ему музыку, на которую Фокин тут же ставил танцы. В хореографии «были применены три различных ряда выразительных средств, — пишет критик Добровольская. — Жар-птица танцевала на пуантах, в ее танце изобиловали прыжки, создававшие впечатление полетности. В основе партии Жар-птицы лежал классический танец, но он был использован ограниченно, в соответствии с задачами образа. Царевны танцевали босыми. Тем самым пластика фантастической

Жар-птицы противопоставлялась пластике царевен: они рисовались обыкновенными, хотя и опозитизированными девушками, земными, но возвышенными. Персонажи Поганого царства были решены средствами гротеска... Пластика персонажей Поганого царства противопоставлялась и поэтичности царевен, и искрящейся в танце Жар-птице».

Балет был закончен к сроку, и труппа отправилась в Париж, куда после краткого отдыха от напряженной работы приехал и Стравинский. Премьера «Жар-птицы» состоялась 25 июня 1910 года на сцене Grand Opéra в Париже. На ней присутствовал весь художественный бомонд: Марсель Пруст, Жан Жироду, Пьер Клодель, Морис Равель, Клод Дебюсси, Флоран Шмитт, Мануэль де Фалья. Успех был колоссальным. В один день ранее никому не известный русский композитор стал знаменитым.

Сюжет

Мрачно в зачарованном царстве Кащея. Издалека приближается Черный всадник — Ночь. В полутьме вырисовывается волшебный замок, окруженный заповедным садом с высокой стеной. С зарей в саду загораются таинственным светом волшебные золотые яблоки и появляется Жар-птица. Она кружится вокруг чудесной яблони, не замечая Ивана-царевича, который тайком перебрался через стену. Иван-царевич ловит Жар-птицу. Она мечется, но царевич держит ее крепко. Тогда Жар-птица переходит от борьбы к мольбам, и Иван-царевич уступает. Жар-птица улетает, оставив в руках юноши три своих пера, а из заколдованного терема Кащея в сад выходят его пленницы-царевны. Царевны играют вокруг яблони, и затаившийся царевич хватается одну из них. Царевна рассказывает ему, что злой Кащей похитил ее из родного дома и держит здесь в плену. Иван-царевич решает освободить прекрасных пленниц. Белый всадник — Утро — уже проехал мимо сада. Совсем рассвело, царевны, покорные воле Кащея, скрылись в тереме. Появляется Кащей, которого ведут под руки слуги. Он движется прямо на царевича, которому грозит участь всех, посмеявших нарушить границы Кащеева сада: он превратится в камень. В последний момент Иван-царевич вспоминает о волшебных перьях

ях Жар-птицы. И вот она уже рядом. Тем временем царевич добывает яйцо, в котором заключена смерть Кашея, и разбивает его, Кашей падает замертво. Сад озаряется волшебным светом, свободны царевны, оживают и витязи, обращенные в камни. Жар-птица подает руку освободителю.

Музыка

Музыка балета — ярко красочная, наполненная оркестровыми эффектами, хотя и написана еще в традициях Римского-Корсакова, уже несет на себе отпечаток неповторимой индивидуальности автора. Сумрачные «ползущие» звучания Вступления рисуют зачарованный сад Кашея, его зловещее царство. «Пляс Жар-птицы» фантастичен, причудлив, с изобретательно варьируемой красочной оркестровкой. В медленном, женственном «Хороводе царевен» Стравинский использует русскую народную песню «По садику». Музыкальный колорит напоминает здесь «Волшебное озеро» Лядова с его тончайшей звукописью. «Поганный пляс Кашеева царства» — зловещий, словно неживой танец, красочен, насыщен острыми ритмическими перебивками, исполненными дикой стихийной силы и пульсирующими на протяжении почти всего номера.

Петрушка

Балет (потешные сцены) в одном акте, четырех картинах
Сценарий И. Стравинского и А. Бенуа

Действующие лица

Петрушка
Балерина
Арап
Фокусник
Балаганный дед
1-я уличная танцовщица
2-я уличная танцовщица
Шарманщик

Ухарь-купец

1-я цыганка

2-я цыганка

3-я цыганка

Кучера, извозчики, кормилицы, ряженные: баба, черт, коза, гусар, поваренок; мастера, гуляющие

Действие происходит в России во время масленичного гулянья.

История создания

Летом 1910 года, после окончания театрального сезона, отмеченного блестящей премьерой «Жар-птицы», Стравинский позволил себе короткий отдых на берегу моря, а затем с семьей поехал в Швейцарию. «...Мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль <...> Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а следовательно, и образ моего персонажа. И вот однажды я вдруг подскочил от радости. «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран! Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!»

Стравинский показал наброски Дягилеву, посетившему композитора в Кларане, и тот был так очарован музыкой, что решил создать на ее основе балет. Сценарий был сочинен Стравинским, С. Дягилевым (1872—1929) и А. Бенуа (1870—1960), художником «Жар-птицы». Первые две картины балета были закончены той же зимой в Болье-сюр-мер. На Рождество Стравинский приехал в Петербург, где познакомил Дягилева и Бенуа с написанным. Последние страницы музыки, после перерыва, вызванного болезнью, были дописаны в Риме, где выступала в это время труппа. Там и начались репетиции. Хореография Фокина (1880—1942) в «Петрушке» стала вер-

пиной его творчества. Рассчитанная на выдающийся талант Нижинского, она, как и музыка, оказалась небывалой по выразительным средствам. «Кукла с лицом, намалеванным посмешнее, в лоскутном наряде и в шапке с кистью, Петрушка был сшит на потеху зевак, — писала В. Красовская. — Его руки и ноги, набитые опилками, болтались, заворачивались внутрь от собственной тяжести и дергались, послушные невидимой нитке Фокусника. Петрушка не прыгал, а только подпрыгивал. Полет из его пластики был исключен. Пластика, беспорядочная при всей машинальности, набирала крикливую и беспомощную суетливость, когда Петрушка получал свободу действий. Он словно хотел выбиться из своего тела, но никчемность усилий выводила в трагедию... Фокин передал гармонию сутолоки, стройный порядок общего в произвольных переходах отдельных лиц. Рисуя текучесть действия, он подчинял единству все элементы картины. Отряхнув прах старой балетной пантомимы, он сблизил это действие с действием реалистической драмы, дробящей жизнь толпы на множество эпизодов с самостоятельными задачами».

Премьера «Петрушки» состоялась 13 июня 1911 года в Париже на сцене театра Шатле под управлением Пьера Монте. Новое произведение Стравинского сразу же получило признание парижан. Однако в России «Петрушку» приняли сурово: музыка показалась слишком крикливой, чересчур грубой, перенасыщенной «площадными» мелодиями. Лишь Мясковский в своей рецензии услышал в новом сочинении Стравинского «саму жизнь» и высоко оценил его: «Вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового, неподкупного веселья, такой безудержной удалости, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, этот постоянный фон гармоник не только не отталкивают, но, напротив, еще больше увлекают...»

Сюжет

«Во время масленичного разгула старый фокусник восточного типа показывает оживающих кукол: Петрушку, Балерину и Арапа, исполняющих бешеный танец среди изумленной толпы.

Магия Фокусника сообщила куклам все чувства и страсти настоящих людей. Богаче других наделен ими Петрушка: он и страдает больше, чем Балерина и Арап. Горько чувствует он жестокость Фокусника, свою неволю, свою отрезанность от прочего мира, свой уродливый и смешной вид. Утешения он ищет в любви Балерины, и ему кажется, что он находит ответ в ее сердце, однако на самом деле она только боится его странностей и избегает его.

Жизнь Арапа, глупого, злого, но нарядного, являет полную противоположность жизни Петрушки. Он нравится Балерине, которая всячески старается очаровать его. Это ей наконец удается, но врывается бешеный от ревности Петрушка и нарушает любовное объяснение. Арап свирепеет и выгоняет Петрушку вон.

Масленичное веселье достигает крайних пределов. Гуляющий с цыганками купчик бросает толпе кипы ассигнаций, придворные кучера танцуют с нарядными кормилицами; толпа ряженных увлекает всех в диком плясе. В момент наибольшего разгула слышны вопли из театра фокусника. Недоразумение между Арапом и Петрушкой приняло острый оборот. Ожившие куклы выбегают на улицу, Арап поражает Петрушку ударом сабли, и жалкий Петрушка умирает на снегу, окруженный толпой гуляк. Фокусник, приведенный будочником, спешит всех успокоить. Под его руками Петрушка снова возвращается в свой первоначальный кукольный вид, и толпа, удостоверившись в том, что раздробленная голова сделана из дерева, а тело набито опилками, расходится. Но не так просто кончается дело для самого лукавого Фокусника, оставшегося наедине с куклой; к ужасу его над театриком появляется привидение Петрушки, которое грозит своему мучителю и издевается над всеми, поверившими в наваждение» (И. Стравинский).

Музыка

Музыка «Петрушки» представляет собой новое слово в музыкальном искусстве. Она соткана из остроумно использованных популярнейших интонаций русского городского фольклора. Музыкальная форма

«Петрушки» очень своеобразна. Четыре его картины соответствуют частям симфонии: первая — Allegro, вторая медленная, третья аналогична симфоническому скерцо, четвертая — финал. В широко выписанных жанровых сценах звучат мотивы народных песен «Вдоль по Питерской», «Ах вы, сени, мои сени», плясовой «А снег тает» и собственных мелодий композитора, выдержанных в народном духе.

Весна священная

Балет в одном акте
Картины языческой Руси в двух частях
Сценарий И. Стравинского и Н. Рериха

Действующие лица

Избранная
Старейший-мудрейший
Бесноватая
Юноша
Старцы, юноши, девушки

Действие происходит в доисторической Руси.

История создания

Замысел «Весны священной» относится к началу 1910 года. В «Хронике моей жизни» Стравинский рассказывает: «Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы «Жар-птицы», в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой «Весны священной». Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас же рассказал о нем моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе. В Па-

риже я рассказал о своем замысле Дягилеву, который сразу же им увлекся. Последующие события, однако, задержали его осуществление».

Последующими событиями явились создание и постановка второго балета Стравинского. Лишь после премьеры «Петрушки» в июне 1911 года, вернувшись из Парижа в имение Устилуг, где композитор обычно проводил лето, он начал работу над взволновавшим его замыслом. Он встретился с Н. Рерихом (1874—1947), вместе с которым еще весной 1910 года набросал первоначальный план балета. Художественному видению Рериха был свойствен пантеизм, излюбленной темой его творчества являлось единение древнего человека с природой. Работа шла быстро, увлеченно. Сценарий был закончен в имении княгини Тенишевой Талашкино, где Рерих, как и многие другие художники, поддерживаемые просвещенной меценаткой, проводил лето. Хореография подробно обсуждалась с Вацлавом Нижинским (1889, по др. данным 1890—1950), которого Дягилев рекомендовал Стравинскому в качестве постановщика. Нижинский, поистине гениальный танцовщик и актер, окончивший в 1907 году Петербургское балетное училище и начавший свою карьеру в Мариинском театре, с 1909 года был ведущим танцовщиком дягилевских Русских сезонов в Париже. Именно он воплотил главные роли в балетах Фокина «Видение розы», «Петрушка», «Карнавал», «Шехеразада», «Нарцисс и Эхо», «Дафнис и Хлоя». «Весна священная» стала одной из его первых постановок, в которой он смело смел все каноны, в том числе и сложившиеся в фокинских балетах.

С наступлением холодов Стравинские уехали в Швейцарию. Там, в Кларане, 17 сентября 1912 года была закончена партитура. Как явствует из переписки, решающее значение композитор придавал ритмической стороне. Она и составила основу новаторского сочинения, взломавшего старые стереотипы как в музыке, так и в хореографии. В пластике балета господствовал сложный и вместе с тем примитивный рисунок. Ноги, вывернутые носками внутрь, прижатые к телу локти, «деревянность» скачков, лишенных полетности романтического танца, — все передавало стихийно-первобытный пляс массы, желающей не оторваться от земли, а, напротив, слиться с ней. «В этом балете, — если только балетом его

можно назвать, властвует не па, а жест, — отмечал один из критиков. — И жест — длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный». Стилизованная архаика пластики с ее напряженной скованностью способствовала колоссальному нагнетанию экспрессии. Нижинскому удалось создать хореографию, полностью соответствующую новаторской музыке, максимально выражающую чувство. Привычная симметрия балета была нарушена, в композиции господствовала асимметричность, притом удивительно искусная.

В «Величании избранной» изливается страшная неукротенная стихия. О начале второй картины критики писали: «Тут неожиданно расцветает эпизод, полный благоуханного лиризма: девушки в красных одеждах, с ангельским жеманством иконописных жестов, плечом к плечу ведут круговой хоровод. Рассеявшись, они разыскивают какую-то мистическую группу, избирают и прославляют скачками и плясками избранницу-жертву. Избранница стоит, словно сведенная судорогой, со сведенными плечами, сжатыми кулаками, повернутыми внутрь ступнями, вокруг нее разворачивается неистовый топот старейшин — идет величание избранной». «Девушка танцует в иступлении, ее резкие, стихийные, сильные движения как бы вступают в борьбу с небесами, она как бы ведет с небесами диалог, закликает их унять злобу, которой они угрожают земле и им всем, живущим на ней», — вспоминает Бронислава Нижинская.

Премьера «Весны священной», состоявшаяся 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей под управлением Пьера Монте, привела зрителей в шок. Публика свистела, смеялась и шумела. Чтобы усмирить разошедшиеся страсти, Дягилеву пришлось несколько раз гасить свет в зале, и все же утихомирить публику не удалось. Спектакль прервался. Однако далеко не все так отнеслись к новому балету. Наиболее чуткие любители музыки поняли его ценность. В «Хронике...» Стравинский вспоминал: «Я воздержусь от описания скандала, который она («Весна священная». — Л. М.) вызвала. О нем слишком много говорили <...> Я не имел возможности судить об исполнении во время спектакля, так как покинул зал после первых же тактов вступления, которые сразу вызвали смех и издевательства <...> Выкрики, сначала еди-

ничные, слились потом в общий гул. Несогласные с ними протестовали, и очень скоро шум стал таким, что нельзя было уже ничего разобрать <...> Я должен был держать Нижинского за платье; он был до того взбешен, что готов был ринуться на сцену и устроить скандал...» Один из критиков, писавший об «абсурдности» балета, тем не менее, в конце статьи парадоксально высказал очень проницательную мысль: «Композитор написал партитуру, до которой мы дорастем только в 1940 году». Спектакль прошел всего шесть раз. В 1920 году его заново поставил Л. Мясин (1895—1979). Однако именно хореография Нижинского произвела подлинную революцию в балетном искусстве.

Сюжет

Сюжет как таковой в балете отсутствует. Содержание «Весны священной» композитор излагает следующим образом: «Светлое Воскресение природы, которая возрождается к новой жизни, воскрешение полное, стихийное воскрешение зачатия всемирного».

Рассвет. Племя собирается на праздник Священной весны. Начинается веселье, пляски. Игры возбуждают всех. Действо умыкания жен сменяется хороводами. Далее начинаются молодецкие мужские игры, демонстрирующие силу и удаль. Появляются старцы во главе со Старейшим-мудрейшим. Обряд поклонения земле с ритуальным поцелуем земли Старейшим-мудрейшим завершает яростное «Вытаптывание земли».

Глухой ночью девушки избирают великую жертву. Одна из них, Избранная, представ перед богом, сделается заступницей племени. Старцы начинают священный обряд.

Музыка

Господствующей стихией балета стал ритм — гипнотический, все себе подчиняющий. Он царит в необычной, полной стихийной силы музыке, управляет движением согнутых, как бы придавленных к земле людей. Вступление создает картину постепенного пробуждения природы, от первых робких ручейков к бушующей радости весны. Четкий ритм, выдерживаемый у

струнных, и возгласы валторн открывают «Весенние гадания. Пляски пегголих». Постоянно звучит втаптывающий ритм, на фоне которого мелькают различные мелодии. В «Игре умыкания» стремительное движение время от времени перебивается кличами, которые становятся все более властными. «Вешние хороводы» основаны на попевах старинной свадебной песни «На море утушка» и интонациях веснянок. «Игра двух городов» вводит в действие мужское молодечество, удаль и силу. В «Шествии Старейшего-мудрейшего» сохраняется движение предшествующего эпизода, но в более тяжелом и торжественном варианте. Неожиданно все останавливается. «Поцелуй Земли» — миг тишины, заморозченности. «Выплясывания Земли» начинаются мощным tutti, грузным, монолитным, упорным. Это яростное заклинание в стремительном темпе внезапно прерывается.

В «Тайных играх девушек» также прослеживаются связи с народными напевами. Постепенно просветляются звучания, более напевными становятся мелодии, ускоряется темп. Внезапные яростные удары литавр, барабана и струнных разрушают очарование. Начинается «Величание избранной», в котором господствует страшная неукротенная стихия. «Словно тяжелые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя» (Асафьев). «Взывание к праотцам» — краткое, повелительное, основанное на суровой архаической псалмодии. «Действо старцев человеческих» отличается завораживающим мерным ритмом. Кульминации произведения — «Великая священная пляска». В ней безраздельно господствуют стихийный могучий ритм, предельное динамическое напряжение.

Пульчинелла

Балет с пением в одном акте на основе рукописи Дж. Перголези
Либретто по мотивам неаполитанской сказки начала XVIII века

Действующие лица

Пульчинелла

Пимпинелла, его возлюбленная

Доктор
Пруденца, его дочь
Тарталья
Росетта, его дочь
Кавиелло и Флориндо, кавалеры
Фурбо, двойник Пульчинеллы
Четверо Пульчинеллят
Три вокалиста: сопрано, тенор, бас

Действие происходит в Неаполе начала XVIII века.

История создания

К концу 10-х годов XX века сложилось тесное содружество Стравинского и Дягилева, поверившего в молодого, еще малоизвестного композитора и заказавшего ему музыку балетов, которые принесли Стравинскому мировое признание. После того как была осуществлена постановка балетов Стравинского на русскую тематику, Дягилев увлек совершенно иной, предельно далекий от прежних тем, замысел. Его захватила Италия. Он неделями просиживал в итальянских библиотеках и архивах, собирая различные материалы. Со Стравинским Дягилев начал переговоры по поводу балета на музыку Перголези, которым оба восхищались. «Уже во время своих частых пребываний в Италии Дягилев перерыл большое количество неоконченных рукописей этого мэтра, которые он нашел в итальянских консерваториях и заказал сделать с них копии, — вспоминал Стравинский. — Он дополнил это собрание тем, что открыл позже в лондонских библиотеках. Все это составило довольно значительный материал. Дягилев показал его мне и настаивал, чтобы я вдохновился им для сочинения музыки к балету, сюжет которого был заимствован из сборника, содержащего многочисленные версии похождения Пульчинеллы...

Задача, которую я должен был выполнить, то есть написать балет на определенный сценарий с различного характера сценами, которые следовали одна за другой, требовала частых бесед с Дягилевым, Пикассо и Мясиним. Поэтому от времени до времени я приезжал к ним в Париж, где мы устанавливали все детали».

Ни в одном источнике не указывается автор либретто, в основу которого легла сказка «Четыре полишинеля». Судя по воспоминаниям композитора, оно создавалось коллективно всеми участниками: самим Дягилевым, Пикассо, который оформлял будущий спектакль, Л. Мясиным (1895—1979), хореографом спектакля, и, конечно, композитором. Леонид Федорович Мясин, выпускник Московского театрального училища по классу А. Горского, в 1912 году был принят в Большой театр и быстро привлек к себе внимание любителей балета. В 1914 году Дягилев пригласил его в свою труппу, а в следующем уже поручил первую постановку — балет «Ночное солнце» на сборную музыку из сочинений Римского-Корсакова. Первое время Мясин ставил жанрово-характерные балеты, к которым относится и «Пульчинелла». Спектакль готовился очень быстро: Мясин ставил танцы по эпизодам, которые композитор высылал по мере их создания. Хореография балета отличалась преобладанием характерности и комедийности. Мясин решительно изгнал из нее элевацию и лиризм, присущие балетам XIX века.

Премьера «Пульчинеллы» состоялась 15 мая 1920 года на сцене парижской Grand Opéra. Балету суждена была долгая жизнь на многих сценах мира. Он был поставлен даже на советской сцене — Ф. Лопуховым — в 1926 году, когда не начались еще гонения на «чуждые народу формалистические течения в музыке». Лопухов существенно переосмыслил сюжет. Спектакль убедительно воплотил партитуру Стравинского и стал крупной вехой в творчестве Лопухова.

Сюжет

К домам Доктора и Тартальи подходят Флориндо и Кавиелло, влюбленные в их дочерей. На мандолине и гитаре они аккомпанируют тенору, поющему серенаду. Пруденца и Росетта высмеивают галантных кавалеров и выливают на них кувшины холодной воды. Появляется танцующий и наигрывающий на скрипке Пульчинелла. Девушки стараются привлечь его внимание. Флориндо видит, что предмет его страсти, Пруденца, объясняется в любви Пульчинелле, который отталкивает ее. Росетта заявляет

Тарталья, что хочет выйти замуж за Пульчинеллу, объяснения отца, что тщедушный и невзрачный Пульчинелла ей не пара, не помогают. Она заигрывает с Пульчинеллой, целует его, но тот остается холоден. Расстроенная Росетта убегает, а Пульчинелла, наконец, видит любимую Пимпинеллу. Однако та, заставшая сцену с Росеттой, выказывает ревность. Пульчинелла убеждает Пимпинеллу, что она одна владеет его сердцем. Объяснение влюбленных прерывают пылающие ревностью Кавиелло и Флориндо. Они набрасываются на Пульчинеллу с побоями. На его крики о помощи прибегают Росетта и Пруденца. Девушки ухаживают за пострадавшим. Доктор и Тарталья уводят дочерей, Пульчинелла наконец-то остается наедине с любимой. Но вновь появляются ревнивцы, и Пульчинелла повержен. Кажется, он мертв, но когда кавалеры уходят, он поднимается как ни в чем не бывало. Пульчинеллята решили устроить спектакль. Торжественно и мрачно они выносят на плечах Фурбо, загримированного под Пульчинеллу, и кладут его на землю с горестными криками. Из своих домов выходят Доктор и Тарталья с дочерьми. Доктор констатирует смерть мнимого Пульчинеллы, девушки горестно оплакивают его. Пульчинелла, переодетый в платье Фурбо, появляется, изображая мага. Его умоляют оживить убитого. Пульчинелла делает магические пассы, а затем незаметно меняется с Фурбо плащами и местами, «оживает» и скрывается. Прибегает Пимпинелла, которая принимает Фурбо за Пульчинеллу. В довершение путаницы Кавиелло и Флориндо переодеваются, также выдавая себя за Пульчинеллу, чтобы завоевать сердца любимых. В результате три пары счастливы. Настоящий Пульчинелла появляется, чтобы восстановить истину. Он бросается с кулаками на Фурбо, ухаживающего за Пимпинеллой, а кавалеров бросает в бассейн фонтана. Доктор и Тарталья согласны на свадьбу дочерей с Кавиелло и Флориндо, Пульчинелла предлагает руку и сердце Пимпинелле. Влюбленных благословляет Фурбо.

Музыка

«Пульчинелла» стал первым опытом Стравинского в новой стилевой манере — неоклассицизме. Музыка балета основана на «пересоздании»

произведений Перголези: Стравинский с любовью, вкусом и тактом использовал отдельные мелодии итальянского мастера, его характерные ритмические формулы, преломив их в современном духе, усложнив их собственными гармониями. В скромном, камерном оркестре зазвучали типичные для начала XVIII века жанры: осовремененные, пересозданные гением Стравинского серенада, гавот, менуэт, токката, тарантелла.

Аполлон Мусагет

Балет в двух картинах
Либретто И. Стравинского

Действующие лица

Аполлон
Каллиопа
Полигимния
Терпсихора
Две богини

Действие происходит на греческом острове Делос в мифологические времена.

История создания

После окончания в 1912 году «Весны священной» Стравинский еще не раз возвращался к жанру балета, но уже не в «чистом» виде, а непрерывно экспериментируя. Так, в 1922 году в парижской Grand Opéra состоялась премьера написанной в 1917 году «Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана», определенной композитором как веселое представление с пением и музыкой, в 1918 году была сочинена «Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая». В 1920 году был написан балет с пением «Пульчинелла» — стилизованный на основе отрывков из музыки композитора начала XVIII века Дж. Перголези и поставленный на сцене Grand Opéra труппой Русского балета Дягилева. Наконец, в 1923 году в парижском театре «Гёте лирик» состоялось первое представление «Свадебки», названной автором «Les noces,

хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания П. Киреевского». И лишь через четыре года после этого композитор возвращается к чисто оркестровому решению балета. Однако и это — новый этап его творчества. Вслед за так называемым «русским периодом», когда Стравинский опирался на богатейшие пласты русского национального фольклора, после разнообразных жанровых экспериментов, он приходит к строгому конструктивизму: стремлению воплотить по-новому старинные классические формы. «...в классическом танце я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над “случайностью”», — писал композитор. «Аполлон Мусагет» стал последним из балетов Стравинского, поставленным дягилевской труппой.

Премьера состоялась в парижском театре Сары Бернар 12 июня 1928 года в хореографии Дж. Баланчина (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904—1983), одного из самых знаменитых балетмейстеров XX века, получившего образование в петербургских Театральном училище и Консерватории и с 1925 года связавшего свою судьбу с труппой Дягилева. Сын и брат известных грузинских композиторов, Баланчин был и сам чрезвычайно музыкален и в своих постановках, опираясь на богатейшие традиции русской балетной школы, исходил из музыки и ее закономерностей. Еще до парижской премьеры балет был показан в Вашингтоне, на фестивале камерной музыки в зале Библиотеки конгресса, в постановке балетмейстера А. Больша (1884—1951), также выходца из России. Впоследствии «Аполлон Мусагет» шел на многих сценах мира.

В двух картинах балета (первая, собственно, является прологом к основной, второй), которые распадаются на десять эпизодов, воплощен миф об Аполлоне, покровителе искусств. Из девяти муз, дочерей верховного бога греческого пантеона Зевса и богини памяти Мнемосины, в балете действуют три музы — Каллиопа, «прекрасноголосая», муза эпической поэзии и науки, Полигимния, муза гимнической поэзии и музыки, и Терпсихора, муза танца. Для

передачи античных образов Баланчин талантливо использовал обновленный и обогащенный классический танец.

Сюжет

На острове Делос (первоначальное название — Астерия) в глубине пещеры рождается сын Зевса от дочери титанов Коя и Фебы, персонафицирующей забвение Лето. Аполлон появляется из пещеры, у подножия скал, делая первые, еще неловкие движения. Две богини подходят к нему, чтобы сопровождать в жилище богов, на гору Олимп. Они надевают на Аполлона золотой пояс в знак его божественного происхождения, обвивают чело виноградными гроздьями и вкладывают в руки арфу — символ искусства. По воле своего отца он должен стать покровителем искусств.

Аполлон на Олимпе. Он овладел искусством игры на арфе, а теперь делает первые шаги в танце. Подходят музы Полигимния, Терпсихора и Каллиопа и склоняются перед своим повелителем — водителем муз Мусagetом. Аполлон предпочитает Терпсихору двум другим музам. Все прославляют великую силу искусства.

Музыка

В основе балета лежит модернизированная схема танцевальных форм эпохи Люлли (1632—1687). Основное внимание композитор уделяет мелодии: «Возвращение к изучению и разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже действительно необходимым, — пишет Стравинский в «Хронике моей жизни». — Вот почему мысль написать музыку, где все бы тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала». Музыка почти полностью диатонична. В ней применены переменные метры и линейность как противоположность традиционным гармониям. Рафинированность, хрупкость и изящество произведения подчеркнуты использованием исключительно струнных инструментов.

Поцелуй феи

Балет в четырех сценах
Либретто И. Стравинского

Действующие лица

Фея

Молодой человек

Невеста молодого человека

Мать с ребенком

Эльфы — свита Феи, крестьяне, музыканты на сельском празднике,

подружки Невесты

Действие происходит в сказочном мире и в Стране вне времени и пространства.

История создания

После создания балета «Аполлон Мусaget», который был закончен в 1928 году и тогда же поставлен труппой Дягилева, Стравинского привлек новый замысел. В этот период он стремился обращаться к протяженным мелодиям, внимание к которым за предшествующее время было утеряно. Об этом внимании к мелодии Стравинский писал позднее в «Хронике моей жизни» в связи с «Аполлоном Мусатетом», в котором вдохновлялся музыкой XVIII века. Теперь же композитора привлекла идея написать балет на основе мелодизма Чайковского. Приближалось тридцатипятилетие со дня смерти Чайковского, горячо любимого Стравинским, и он решил отметить эту дату.

Либретто, в основу которого легли некоторые сюжетные мотивы сказки Х. К. Андерсена (1805—1875) «Ледяная дева», он писал сам с помощью художника А. Бенуа (1870—1960), который занялся и оформлением балета. Вопреки сложившейся традиции, Стравинский не хотел, чтобы его новый балет, подобно предшествовавшим, был поставлен труппой Дягилева. Впоследствии он писал: «Модернизм» во что бы то ни стало, в котором сквозила боязнь потерять передовое положение; поиски сенсации; неуверенность

и выборе дальнейшего пути — все это создавало вокруг Дягилева неуютную атмосферу, с которой он мучительно боролся. Все это вместе взятое мешало мне разделять многое из того, что он делал, и наши отношения в силу этого становились менее откровенными...» Написанный очень быстро, «Поцелуй феи» был поставлен сестрой знаменитого Вацлава Нижинского Брониславой Нижинской (1891—1972) на сцене театра Grand Opéra. Нижинская окончила Петербургское балетное училище в 1908 году и была принята в Мариинский театр, из которого ушла в 1911 году в знак протеста против увольнения брата. Еще до того, начиная с 1910 года, она выступала в спектаклях Русских сезонов Дягилева в Париже, некоторое время танцевала в лондонской антрепризе В. Нижинского, которую тот организовал после ухода от Дягилева. С 1915 по 1921 год Нижинская танцевала и преподавала в Киеве, но затем вернулась к Дягилеву, у которого поставила несколько балетов. Окончательно расставшись с Дягилевым, Нижинская работала балетмейстером во многих театрах, в том числе — в труппе Иды Рубинштейн.

Премьера «Поцелуя феи» состоялась 27 ноября 1928 года. Обиженный Дягилев отозвался о спектакле крайне отрицательно. Однако балет получил длительную жизнь на сценах США, Англии, Германии, Нидерландов, Южной Америки. В Советском Союзе, где Стравинского власти объявили «столпом модернизма», «Поцелуй феи» был поставлен на большой сцене только в Таллине (1971). В Ленинграде его постановка была осуществлена силами Хореографического училища в качестве выпускного спектакля в 1970 году, и лишь через три десятилетия, после падения советского режима, «Поцелуй феи» вошел в репертуар Мариинского театра. В 1950 году композитор осуществил новую редакцию «Поцелуя феи», которая была опубликована сначала в Англии, а затем и в Москве. Партитуре композитор предпослал следующие строки: «Посвящаю этот балет памяти Петра Ильича Чайковского. Балет имеет аллегорический смысл — ведь муза Чайковского сродни этой фее. По-

добно фее, муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника».

Сюжет

«Колыбельная в бурю. (Пролог. — Л. М.) Сквозь снег и метель с трудом бредет женщина, укачивая на руках ребенка. Появляются эльфы из свиты Феи и начинают преследовать ее. Они отнимают ребенка у матери и уносят. Появляется Фея, подходит к ребенку и нежно ласкает его. Запечатлев на его лбу поцелуй, Фея удаляется. Ребенок один. Мимо проходят крестьяне. Они замечают ребенка, ищут повсюду его мать, но безуспешно, и очень огорченные берут его с собой.

Сельский праздник. На сцене играют музыканты, крестьяне пляшут. Среди пляшущих — Молодой человек и его Невеста. Музыканты и толпа крестьян расходятся. Невеста тоже уходит с ними, а Молодой человек остается один. К нему подходит Фея под видом цыганки. Она гадает ему по руке, затем начинает танцевать, постепенно подчиняя своей воле. Она говорит Молодому человеку о его любви и предсказывает большое счастье. Воодушевленный ее словами, Молодой человек просит цыганку отвести его к Невесте.

На мельнице. Фея ведет Молодого человека на мельницу. Там его Невеста веселится и играет с подружками. Фея исчезает. Все танцуют, затем Невеста уходит с подружками, чтобы надеть фату. Молодой человек остается один.

Сцена. Появляется Фея. На ней фата. Молодой человек думает, что это его Невеста. В восхищении он подходит к ней и в страстных выражениях говорит о своей любви. Вдруг Фея срывает с себя фату. Молодой человек потрясен своей ошибкой. Тщетно пытается он освободиться от чар Феи — он бессилен перед ними. Его сопротивление сломлено, он во власти волшебства. Фея уносит его далеко — в Страну вне времени и пространства.

Колыбельная страны вне времени и пространства. (Эпилог. — Л. М.) Перед огромной декорацией, изображающей бескрайние просторы не-

бес, группируются эльфы из свиты Феи в медленных и плавных движениях. На возвышении появляются Фея и Молодой человек. Под звуки колыбельной Фея дарит ему второй поцелуй — на этот раз она целует его ступню» (И. Стравинский).

Музыка

В этом балете композитор тонко использует мелодические обороты Чайковского, подчас обостряя их, объединяя в единое целое, применяя метод своего рода мозаики. Блестяща его техника сочетания различных мотивов. По существу, Чайковский в «Поцелуе феи» подчиняет себе творца балета, его облик выявлен в музыке ярче, чем облик самого Стравинского.

В прологе использована «Колыбельная в бурю» Чайковского, привлечены также отдельные мотивы из Баллады Томского и песни «Зимний вечер» (пантомима). В сцене деревенского праздника звучат мотивы из Юморески для фортепиано, пьесы «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома» и «Ната-вальс» (в основном — массовые сцены). Начало следующей картины является тонкой имитацией симфонического антракта «Спящей красавицы», далее слышны отзвуки одной из частей Третьей симфонии, Ноктюрна для фортепиано и Серенады. В финале в качестве основной темы звучит мелодия романса «Нет, только тот, кто знал». Завершает балет, словно заключая его в изящную рамку, снова тема «Колыбельной в бурю».

Мануэль де Фалья

1876—1946

Фалья — крупнейший испанский композитор XX века, яркий и своеобразный мастер. Вслед за своим предшественником Исааком Альбенисом он использовал оригинальный испанский мелос, развил национальный стиль, обогатив его достижениями современной гармонии, и тем самым включил его в общемировую музыкальную культуру.

Мануэль де Фалья родился 25 ноября 1876 года в древнем испанском городе Кадисе. Мать, хорошая пианистка, стала первой учительницей сына, музыкальная одаренность которого проявилась очень рано. В девять лет он стал принимать участие в многочисленных любительских концертах, которыми увлекалось образованное общество города, в частности, пел в хоре, исполнявшем ораторию Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте». Вскоре появились и первые собственные сочинения, с которыми он также выступал в домах Кадиса. Образование его было полностью домашним: дети в семье Фалья не посещали школу. Однако Мануэль занимался с лучшими педагогами города, брал уроки гармонии и контрапункта. Серьезная домашняя подготовка позволила ему в 1896 году, когда семья переселилась в Мадрид, поступить в консерваторию в класс фортепиано Х. Трага. Продолжал он и занятия гармонией и контрапунктом. Уже в эти годы проявилась тяга Фальи к театру: за семь лет (1897—1904) он написал музыку пяти сарсуэлов. Этот жанр пользовался в Испании большой любовью и успешно конкурировал с итальянской оперой. Однако сценического успеха опыты Фальи не имели. В 1902 году Фалья начал заниматься с Фелипе Педрелем — крупнейшим уче-

ным-музыковедом, педагогом и композитором, явившимся вдохновителем музыкального возрождения Испании. Именно Педрель подсказал своему ученику путь опоры на национальные традиции и испанский фольклор. В 1905 году Фалья стал победителем конкурса на одноактную оперу, объявленного мадридской Академией изящных искусств. Его опера «Короткая жизнь» была признана лучшей. Одержал он победу и на фортепианном конкурсе, начавшемся непосредственно вслед за композиторским. Однако дальнейших перспектив для себя в Мадриде молодой музыкант не видел и в 1907 году отправился в Париж. Он познакомился с Дебюсси, Равелем, Стравинским, Дюка Альбенисом и другими крупными музыкантами. Это позволило ему совершенствовать свое мастерство, обогатить стиль, расширить взгляды на музыкальное творчество.

В 1914 году, с началом Первой мировой войны Фалья возвращается в Мадрид. Здесь по его инициативе создается Национальное музыкальное общество для пропаганды старинной и современной музыки отечественных композиторов. Он успешно сотрудничает в «Театре сарсуэлы», пишет балет «Любовь-волшебница», позднее завоевавший мировую славу; пантомиму «Коррехидор и мельничиха» (1916); балет «Треуголка» (1918), поставленный труппой Дягилева в 1919 году. Тогда же им создается опера «Блуждающие огни» по мотивам музыки Шопена, продолжается работа над сочинением, которое сам композитор определил как «симфонические впечатления для фортепиано с оркестром» — «Ночами в садах Испании», одним из самых ярких его произведений.

Творчески наполненный, интенсивный 1919 год принес композитору и большое горе — кончину его родителей, и Фалья решает расстаться с Мадридом, где все напоминает ему об утрате. Он переезжает в Гранаду, живет там в атмосфере народной музыки, знакомится с поэтом Федерико Гарсия Лоркой. О них говорят впоследствии: «Фалья был музыкант, Лорка — поэт. Но Федерико в поэзии был музыкантом, а Мануэль поэтом в музыке». Их связывает не только дружба, но и общие устремления. Они организуют фестиваль народной музыки — канто хондо, для которого повсюду разыскивают народных пев-

цов, не затронутых эстрадным влиянием. Одновременно идет работа над крупным творческим замыслом: заказом известной меценатки княгини де Полиньяк на произведение для ее театра. Им стал «Балаганчик маэстро Педро» (1922), написанный на собственное либретто по «Дон Кихоту» Сервантеса и сочетающий в себе черты оперы, балета-пантомимы и кукольного представления. «Балаганчик» получил широкое распространение на концертных эстрадах многих стран.

Во второй половине 1920-х годов Фалья пользуется международным признанием. Он много путешествует, дает концерты, часто бывает в Париже, в Италии, в Лондоне, но неизменно возвращается в Гранаду. Начало гражданской войны в Испании заставило его замкнуться в стенах своего дома, особенно после того, как в 1936 году франкистами был убит Лорка. В 1939 году он покидает Испанию, чтобы никогда не вернуться. Последние годы жизни композитор проводит в Аргентине — сначала в Буэнос-Айресе, а затем в Альта Грасия, в провинции Кордова. Там он и умирает 14 ноября 1946 года.

Любовь-волшебница

Балет в одном акте
Либретто Г. М. Сьерра

Действующие лица

Канделас, молодая цыганка
Люсия, юная цыганочка
Призрак бывшего возлюбленного Канделас
Кармело, молодой цыган, влюбленный в Канделас
Старые и молодые цыганки

Действие происходит в Испании в условное время.

История создания

Осенью 1914 года, вскоре после начала Первой мировой войны, Фалья, как и многие другие испанские музыканты, жившие в Пари-

же, вернулся на родину. Его приветливо встретили, появились заказы, среди которых один особенно заинтересовал композитора: знаменитая испанская певица и танцовщица из Кадиса Пастора Имперियो попросила написать для нее концертный номер. Сохранились колоритные воспоминания Ромолы Нижинской об этой уникальной артистке: «Мы увидели только довольно увядшую, тучную южную женщину, но в тот момент, когда она начала петь и двигаться, аккомпанируя себе на кастаньетах, мы забыли и о ее возрасте, и о ее толщине. Несколькими скупыми жестами она раскрыла историю и душу Испании. Вацлав и Стравинский, как и Дягилев, не могли спокойно сидеть на своих местах и, словно три школяра, аплодировали, смеялись и плакали в соответствии с настроением, продиктованным этим нестареющим чудом». Пастора, как и ее мать, в прошлом тоже артистка, хранили в памяти множество андалусийских народных мелодий, которые постоянно напевали Фалье. Возможно, эти мелодии и возбудили его фантазию. Концертный номер постепенно превратился в балет, либреттистом которого стал выдающийся испанский драматург Грегорио Мартинес Сьерра (1881—1947), использовавший мотивы легенд и сказок андалусских цыган. В ноябре 1914 года Фалья принялся за создание партитуры, которая была закончена в начале апреля следующего года и передана в мадридский «Театр Лара». 15 апреля состоялась премьера, прошедшая с большим успехом. Пастора Имперियो была увлечена яркой музыкой, правдиво воплощающей образы Андалусии. Ее хореография, основанная на национальных движениях, элементах фламенко, пленила аудиторию. Через несколько месяцев исполнилось предсказание бывшего на премьере певца Пако Мсано, утверждавшего: «Эта музыка пройдет вскоре по свету».

Сюжет

Цыганская деревушка в Андалусии. Весна. Красавица Канделас не может забыть своего прежнего возлюбленного, убитого в драке цыга-

на. Ей слышится его голос, чудится, что он рядом. Это тяготит ее: прошло много времени со дня его смерти, и она вновь хочет быть счастливой. Ее любит Кармело, но стоит ему приблизиться, как появляется призрак умершего. По совету подруг она произносит заклинания в магическом круге, танцует чародейский танец, но призрак не оставляет ее, и Канделас находится на грани безумия. Желая спасти любимую от призрака и завоевать ее любовь, Кармело уговаривает подругу Канделас Люцию встретиться с призраком: при жизни тот был ветреным, возможно, и после смерти захочет приударить за красивой девушкой! Люция соглашается. Как только Кармело встречается с Канделас, призрак появляется, но Люция начинает кокетничать с ним, и призрак забывает прежнюю возлюбленную. Кармело признается в любви Канделас и целует ее. Призрак рассеивается.

Музыка

В балете воплощены характерные черты народной музыки Андалусии — богатство и разнообразие ритмики, своеобразие интонаций, сочетающих особенности цыганской, мавританской и старинной испанской традиций. «Любовь-волшебница» отличается богатством колорита, изысканностью красок и по манере близка импрессионизму. Небольшой состав оркестра пополнен фортепиано и колоколами, в партитуру включена вокальная партия (меццо-сопрано или контральто) с четырьмя номерами — «Песнью любовной тоски», «Песней о блуждающем огоньке», «Танцем любовной игры» и «Утренними колоколами».

Клод Дебюсси

1862—1918

Дебюсси — один из самых своеобразных художников рубежа XIX—XX веков. Он является создателем и самым ярким выразителем импрессионизма в музыке — течения, возникшего во французской живописи и получившего свое название от слова *impression* — впечатление. Подобно тому, как художники-импрессионисты сумели на своих полотнах запечатлеть прекрасные мгновения в жизни природы — туманы, восходы солнца, блики на воде, Дебюсси в музыке передает еле уловимые настроения, прелесть изменчивых красок воздуха и моря, красочность народных празднеств и таинственность лунного света. Он сознательно сближает свою музыку с живописью. Не случайны в его творчестве такие, ранее небывалые наименования, как эстампы, эскизы, образы. Благодаря новаторски пряной, красочной гармонии, благодаря мелодиям, которые из этой гармонии рождаются и сливаются с ней, произведения Дебюсси узнаются с первых тактов. Всю ткань его произведений пронизывает полифония, мелодические линии сплетаются, образуя неповторимую фактуру.

Ашиль Клод Дебюсси родился 22 августа 1862 года в Сен-Жермен-ан-Лэ, маленьком городке близ Парижа, в семье небогатого лавочника. Мальчику было пять лет, когда семья переехала в Париж. Там он начал заниматься музыкой и в 1872 году поступил в Парижскую консерваторию в классы фортепиано А. Мармонтеля и сольфеджио А. Лавиньяка. Он быстро завоевал славу пианиста-вундеркинда, но его влекла композиция. В 1880 году Дебюсси получил первый приз по чтению партитур, что дало ему право поступить в

класс свободного сочинения Эрнеста Гиро. С 1880 года, одновременно с обучением, он служит домашним пианистом у известной русской меценатки, покровительницы Чайковского, Н. фон Мекк, вместе с семейством которой совершает путешествие по европейским странам. В 1884 году Дебюсси получает Римскую премию за кантату «Блудный сын» и следующие два года живет в Италии, где изучает музыку старинных мастеров.

Сильнейшее влияние на Дебюсси оказали русская музыка, с которой он имел возможность широко познакомиться в семье фон Мекк и на Всемирной выставке 1889 года в Париже, а также творчество Малларме, Метерлинка и живописные искания художников-импрессионистов. Дебюсси убежден, что французская музыка должна идти своим путем, лишь используя достижения других национальных школ. В последующие годы композитор много гастролирует, выступая как пианист и дирижер, сочиняет в разных жанрах. Его перу принадлежат опера «Пеллеас и Мелизанда» (1893—1902), оркестровые сочинения «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны: Облака, Празднества, Сирены», «Море», произведение, названное «Образы: Жига, Иберия, Весенние хороводы», камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, хоры и песни, сочинения для солирующих инструментов с оркестром.

В начале XX века Дебюсси — признанный мэтр французской музыки. В 1903 году его награждают орденом Почетного легиона, в 1909-м избирают членом Высшего педагогического совета Парижской консерватории. В последующие годы, возможно, вдохновленный успешной постановкой балета на музыку «Послеполуденного отдыха фавна», Дебюсси обращается к этому жанру и создает для дягилевских Русских сезонов «Игры» (1912), а в 1913 году детский балет «Ящик с игрушками». Начало Первой мировой войны вызывает к жизни ряд патриотических пьес. С 1915 года здоровье композитора, у которого еще несколько лет назад обнаружился рак, ухудшается. Он переносит две операции, но они мо-

гут лишь отсрочить неизбежный конец, который наступает 25 марта 1918 года в Париже.

Послеполуденный отдых фавна

Балет в одном акте по эклоге С. Малларме

Действующие лица

Фавн

Старшая нимфа

Нимфы

Действие происходит в античной Греции в мифическое время.

История создания

В 1886 году Дебюсси прочитал эклогу поэта-символиста С. Малларме (1842—1898) «Послеполуденный отдых фавна», написанную в течение 1865—1866 годов (опубликованную в 1876 году) для знаменитого драматического актера Коклена-старшего. Декламация должна была сопровождаться танцами. В 1892 году Дебюсси решил написать симфоническое произведение по этой эклоге. Первоначальный план включал в себя три номера: прелюдию, интерлюдия и финал, однако, закончив два года спустя (1894) прелюдию, композитор решил, что она полностью исчерпывает замысел. В том же году состоялась премьера, которая принесла Дебюсси первый настоящий успех.

Спустя несколько лет на это сочинение Дебюсси обратил внимание организатор Русских сезонов в Париже С. Дягилев, который стремился пополнить репертуар своей труппы. В нем уже были такие произведения, как «Павильон Армиды» Черепнина, «Клеопатра» («Египетские ночи») Аренского, «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского. С организацией на основе Русских сезонов Русской балетной труппы Дягилева в 1911 году вопрос нового оригинального репертуара встал еще острее. Было решено поста-

вить «Послеполуденный отдых фавна». Хореографическое воплощение взял на себя выдающийся танцовщик Вацлав Нижинский (1889, по другим данным 1890—1950), дебютировавший этим спектаклем как балетмейстер.

Решение его было оригинальным. В танцах господствовал строгий отбор движений: пластика воспроизводила античные барельефы и живопись на вазах. Отдельные позы выдерживались по долгу. Нижинский ограничил место действия просцениумом, подчиняя все движения как Фавна, так и нимф угловатому рисунку. «Еще не приходилось видеть такое поглощение единичной личности в общей совокупности хореографического рисунка, — писал С. Волконский. — Целая вереница человеческих фигур, близко прижатых друг к другу, движется, как одно многоликое существо». Другой исследователь вспоминает о герое балета: «В нем было мало живости, похотливости и веселья, обычно приписываемой легендой подобным созданиям. Нечто кошачье проглядывало в его лени, в эластичности его медленных, осторожных, точных движений. Черты его лица, застывшие, невыразительные, не менялись в течение всего балета. Это внушало мысль о звере, существе, движимом скорее инстинктом, чем разумом. Пожалуй, самой необычной характеристикой для портрета Нижинского (он исполнял роль Фавна. — Л. М.) было отсутствие эмоции, подчинение какого бы то ни было чувства крайностям чистой формы». Преобладала «низовая» пластика, изредка словно взрываема дикими прыжками. Пантомима, обычная в балетах, отсутствовала: все поглощал танец, своеобразный, почти лишенный грации, подчиненный образности. Последний жест Фавна, падающего на забытое нимфой покрывало и замирающего в истоме, шокировал публику.

На премьере, состоявшейся 29 апреля 1912 года в парижском театре Шатле, «половина присутствовавших свистела, половина бурно рукоплескала», — свидетельствует критик. Среди возмущавшихся балетом были видные критики, в том числе и издатель газеты «Фигаро». Разнесся слух, что парижская полиция запретит показ ба-

лета как непристойного. В защиту поистине гениального исполнения Нижинского выступил, в частности, Роден. «Никогда поведение Нижинского не было столь значительным, как в его последней роли. Никаких прыжков — только позировка и жесты полубессознательной бестиальности. Он ложится, опирается на локоть, ходит на полусогнутых ногах, выпрямляется, движется вперед, затем отступает, движения его, то медленные, то отрывистые, угловатые <...> Полная гармония мимики и пластики тела, точно выражающего то, что подсказывает ум <...> Его можно принять за статую, когда при поднятии занавеса он лежит во весь рост на скале, подняв одно колено и держа у губ флейту. И ничто не может так потрясти, как последний его жест в финале, когда он падает на забытое покрывало, целует и страстно прижимается к нему», — писал скульптор. Поскольку спектакль получил «успех скандала», на следующие представления публика валила валом. В истории балета «Послеполуденный отдых фавна» остался как первый дерзкий опыт своеобразного хореографа и положил начало безграничным экспериментам в XX веке.

Сюжет

«Жгучий осенний полдень, наполненный раздражающими испарениями вянущих листьев. Над обрывами свесились рдеющие платаны, над водами склонились бледные ивы. Молодой голый фавн, бледно-желтый, покрытый черными пятнами, какими бывают козлы, пасущиеся на лугах Греции, греется на солнце перед своей пещерой и играет на короткой флейте. Слева, легкой поступью, не по-балетному, а вполне касаясь ступнями земли, выходят нимфы и застывают в созерцании зелени и вод. Являются еще три нимфы и, наконец, выходит Она — старшая нимфа. Она собирается купаться. Расстегивает на себе покрывало за покрывалом. Нимфы движутся вокруг нее, заслоняя наготу своими щитообразно поднятыми руками. Фавн заметил ее. Страстный, робкий, он устремляется к цели. Движения угловаты. В позе — мольба. Сестры-нимфы в

«паническом страхе» разбегаются. Остается Она наедине с Фавном. Сцена страсти и абсолютного целомудрия. Фавн не молит ласк, а является барельефом мольбы. Нимфа не борется, а застывает в иероглифе борьбы. На мгновение, правда, страсти побеждают, и юноша слегка касается рукою Женщины. Но являются ревнивые и насмешливые сестры, и молодая чета медленно расходится. Нимфа, подобрав одно из своих покрывал, нехотя спасается. Но юноша видит забытое другое покрывало. Он набожно поднимает его, как живое существо, на руки и медленно удаляется, преследуемый робкой насмешкой нимф. Так, на уединенной площадке, он расстилает дорогую, бездушную пелену и ложится на нее, погружается в сон или сладострастное видение...» (Н. Мински).

Музыка

Музыка балета красочна, наполнена игрой полутонов, проникнута ощущением античности. Этому способствуют светлые пасторальные наигрыши флейты, переливы арфы, а также включение в оркестр античных тарелочек с их высоким, нежным и чистым звуком, напоминающим звон хрустальных бокалов. Чувственные мелодии разворачиваются в свободной импровизационной манере. В центре сцены возникают более широкие и насыщенные звучания, но к концу все истончается, словно видение, растворяющееся в дрожащем мареве.

Морис Равель

1875—1937

Равель — одна из интереснейших фигур во французской музыке первой трети XX века. Вместе с Дебюсси он является самым видным представителем музыкального импрессионизма — течения в искусстве, зародившегося во французской живописи и характерного вниманием к мельчайшим оттенкам чувств, мыслей, воплощением еле уловимых нюансов в изображении картин природы. Однако музыка Равеля не укладывается полностью в рамки импрессионизма. Она отмечена большей яркостью и четкостью образов, часто связанных с Испанией, большим вниманием к фольклорному началу, большим жанровым диапазоном, отличается ярким темпераментом, чувством меры, рельефным тематизмом, в котором, как правило, очевидны фольклорные истоки, чаще всего испанские, но заметно влияние и французского фольклора. Творческий путь композитора был нелегким и протекал в сложное время. Начавшись в конце XIX века, он захватил тяжелейшие годы Первой мировой войны, в которой Равель принимал непосредственное участие, а закончился в то время, когда фашизм уже отчетливо проявил себя в Италии, Германии и Испании — стране, особенно любимой композитором. События тех лет, естественно, наложили свою печать на музыку творца, приведя его от первых светлых, радостных, полных света и солнца произведений к глубокому драматизму последних опусов.

Морис Жозеф Равель родился 7 марта 1875 года в городке Сибуре, расположенном на юге атлантического побережья Франции, недалеко от границы с Испанией, в франко-испанской семье (мать Равеля была родом из Басконии). Рано проявивший музыкальные способности, мальчик в 1889 году поступил в Парижскую консерваторию, в класс Ш. Бе-

рио, затем занимался у А. Жедальжа и Г. Форе. Первый успех к композитору пришел с фортепианной пьесой «Павана усопшей инфанте». Неоднократно принимая участие в конкурсе на Римскую премию, Равель так и не получил ее, поскольку имел репутацию дерзкого новатора.

После окончания консерватории Равель оказывается практически без средств. Он дает уроки гармонии и композиции и подумывает даже о поступлении на службу за пределами Франции. В 1907 году Равеля увлекает идея создания оперы. Он начинает работать над пьесой «Потонувший колокол» немецкого драматурга Г. Гауптмана, но вскоре отказывается от этого замысла и обращается к комедии М. Франк-Ноэна «Испанский час». Вершиной инструментальной музыки этих лет становится «Испанская рапсодия», написанная в один год с оперой и продолжающая «андалузскую тему» в творчестве композитора. В 1912 году, после премьеры «Дафниса и Хлои», к Равелю, наконец, приходит признание. Его называют гордостью французской музыки, первым композитором Франции. В том же году ставится балет «Сон Флорины» на основе пьес «Моей Матушки-Гусыни» на либретто самого композитора, через два месяца после его премьеры проходит и премьера балета «Аделаида» на музыку «Благородных и сентиментальных вальсов». Композитора волнуют новые замыслы, но спокойное течение жизни прерывает Первая мировая война. Равель добивается отправки на фронт, работает в госпитале, где принимает на себя самые тяжелые обязанности. Осенью 1916 года Равель серьезно заболевает. После лечения в госпитале он едет в Париж, где на его руках умирает мать (отец скончался несколькими годами ранее). Потрясенный горем композитор очень медленно возвращается в творческое состояние. Появляется фортепианный цикл «Памяти Куперена», каждая из шести частей которого посвящена памяти одного из друзей, погибших на фронте.

В послевоенные годы Равель пишет хореографическую поэму «Вальс» для дягилевского балета, оперу «Дитя и волшебство», цикл «Мадагаскарские песни», Сонату для скрипки и фортепиано, концертную фантазию «Цыганка» для скрипки и фортепиано и другие произведения. В 1928 году композитор совершает большое концертное турне по США. После возвращения он, по заказу знаменитой танцовщицы

Иды Рубинштейн, пишет Болеро. В том же году Равель удостоивается почетной степени доктора музыки Оксфордского университета. В следующем году им написаны два фортепианных концерта, причем один из них — для левой руки, — по заказу пианиста П. Виттенштейна, потерявшего правую руку на войне. Осенью 1932 года Равель попадает в автомобильную аварию, после которой здоровье, и без того крайне хрупкое, катастрофически ухудшается. В 1936 году болезнь переходит в новую, еще более тяжелую стадию. Композитор, пораженный опухолью мозга, утрачивает дар речи и чувство осязания. 19 декабря 1937 года Равеля оперируют, а 28 декабря он умирает в Париже.

Дафнис и Хлоя

Балет в одном акте, трех картинах
Либретто М. Фокина

Действующие лица

Хлоя, пастушка
Дафнис, пастух
Ламон, старый пастух
Даркон, волопас
Ликейон
Бриксис, предводитель пиратов
Пан, козлоногий бог
Три нимфы
Пираты, вакханки, сатиры

Действие происходит в Греции в мифологические времена.

История создания

В одном из писем Равеля весны 1910 года есть такие строки: «Дафнис» продвигается не особенно быстро. (Неизвестно, что-то еще эти русские с ним сделают!) И не из-за того, что я мало работаю. Я корплю над ним каждый день с самого утра...» Речь идет о музыке балета «Дафнис

и Хлоя», который был заказан композитору Дягилевым — организатором знаменитых Русских сезонов в Париже, поразивших публику не только мастерством труппы, собранной из лучших артистов московского и петербургского балета, но и изысканностью постановок, оформленных знаменитыми художниками. Работавшие с ним хореографы создавали совершенно новую балетную эстетику. Музыка обычных балетов совершенно не подходила для нее, поэтому использовались оркестровые сочинения или их части (Вебер в оркестровке Берлиоза, части «Шехеразеды» Римского-Корсакова и др.). Инициативный, не останавливавшийся перед расходами, Дягилев решил заказывать музыку композиторам, которых считал способными воплотить волнующие его творческие задачи. Привлек его и Равель, которому решено было заказать музыку балета на античный сюжет по либретто, написанному хореографом М. Фокиным (1880—1942) на основе романа Лонга «Дафнис и Хлоя».

Лонг, якобы родившийся на греческом острове Лесбос, — фигура загадочная. Неизвестны годы его жизни. Некоторые исследователи относят его к III веку, другие пишут, что он жил с середины IV по V век. Иные и вовсе считают, что такого писателя не существовало, а имя Лонг — всего лишь псевдоним, под которым скрывается подлинный автор. Роман «Дафнис и Хлоя» был широко известен в Италии в эпоху Возрождения. На французском языке он был впервые опубликован в 1778 году. Это поэтичная история о влюбленных пастухе и пастушке, которым покровительствуют одушевленные силы природы. Возможно, на выбор сюжета повлияло то, что Дягилев восхищался «Сильвией» Делиба, написанной на сюжет, во многом сходный с пасторалью Тассо «Аминта».

В истории создания балета много разночтений. Равель в автобиографии пишет, что первые эскизы им были созданы в 1907 году. С этим спорит его биограф и друг Ролан-Манюэль, который считает, что начало работы следует датировать 1909-м. Летом 1909 года Фокин, тогда уже широко известный балетмейстер, постановщик многих спектаклей, прославивших труппу Дягилева, в одном из интервью сообщил, что Дебюсси и Равель сочиняют балеты для Русских сезонов, причем Равель пишет на собственный сюжет. Однако в написанных много

позднее воспоминаниях тот же Фокин пишет, что в 1910 году «Дягилев спросил, нет ли у меня либретто для нового балета, который можно было бы приготовить для следующего сезона, я рассказал балет «Дафнис и Хлоя». Ему, и особенно Баксту, либретто очень понравилось. Дягилев предложил новую музыку написать Равелю». В то же время Л. Бакст, художник, взявшийся за оформление спектакля, уже летом 1909 года писал: «Дягилев мне заказывает на будущий сезон балет «Дафнис и Хлоя» <...> и мы с Равелем уже составили интересное либретто». В справочной литературе автором либретто назван Фокин, причем замысел балета датируется 1904 годом.

Равель восхищался многими произведениями русских композиторов, которые прозвучали в Париже благодаря Дягилеву. Огромное впечатление произвел на него и русский балет. Поэтому предложение работать для русской труппы он принял с энтузиазмом. Музыка «Дафниса и Хлои» была закончена летом 1910 года. Фокин воплотил в пластике линии древнегреческих барельефов, а наряду с ними использовал угловатые архаичные движения (Даркон), показал дикие пляски пиратов, неистовую вакханалию. Премьера балета состоялась в парижском театре Шатле 8 июня 1912 года, дирижировал П. Монте. Партии исполняли прославленные русские артисты В. Нижинский и Т. Карсавина. Несмотря на это, балет имел весьма средний успех. Впоследствии балет был поставлен на многих сценах мира разными балетмейстерами.

Сюжет

Дафнис и Хлоя пасут свое стадо. С другими пастухами они приносят дары изваяниям трех нимф, высящимся над гротом в священной роще. Дафнис и Хлоя прекраснее всех, и пастушка пытаются соблазнить девушки, а юноши ухаживают за Хлоей. В обоих это вызывает ревность. Особенно сильна она у Дафниса, который видит, как Хлою хочет поцеловать волопас Даркон. Девушки подбивают Даркона соревноваться с Дафнисом в танце. Дафнис одерживает верх, и Хлоя целует победителя. Все расходятся, Дафнис ложится на землю. Влюбленная в него

Ликейон пользуется одиночеством пастушка, чтобы соблазнить его, но он остается равнодушным. В досаде Ликейон убегает, а тишина рощи нарушается криками и звоном оружия: через лес бегут пираты. Они похищают девушек, грабят и убивают мужчин. Дафнис бросается на поиски Хлои, которая ищет защиты у трех нимф. Пираты хватают Хлою, и прибежавший на крики Дафнис видит лишь обрывки ее одежды. В мольбах он падает к подножию нимф. Они спускаются с пьедестала и призывают Пана. Бог является Дафнису.

В разбойничьем стане пир по случаю богатой добычи. Идет дележ. Самая прекрасная добыча — пастушка Хлоя. Бриксис заставляет ее танцевать со связанными руками, под ударами бичей. Несчастная молит Пана о спасении, и бог насылает на пиратов панический ужас. С Хлои спадают узы, на ее голове, как знак покровительства Пана, появляется сосновый венок. Она возносит Пану благодарственные моления.

«Тишина, нарушаемая лишь журчанием ручейков росы, стекающих со скал... Постепенно рассветает» (Равель). Дафнис приходит в чувство перед гротом нимф. Друзья приводят спасенную Хлою. Старый Ламон соединяет Дафниса и Хлою, они клянутся вечно любить друг друга. Ламон рассказывает легенду о Пане и нимфе Сиринкс, превратившейся в тростник, из которого Пан сделал свою флейту. Он играет на флейте, а Дафнис и Хлоя танцем передают содержание мифа о боге и убегающей от него нимфе.

Музыка

Равель назвал «Дафниса и Хлою» хореографической симфонией. «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого», — читаем в одном из его писем. В партитуре балета пластичность и танцевальность органично сочетаются с непрерывностью развития. Музыка «Дафниса и Хлои» отличается сдержанной страстностью, роднящей ее с романтическими произведениями, яркостью гармонических красок, разнообразием и изяществом оркестровых средств. Значительную роль играет при этом особая краска — хор, поющий с закрытым ртом.

Болеро

Балет в одной картине
Либретто

Действующие лица

Танцовщица
Гуляки

Действие происходит в одном из кабачков Барселоны в наши дни (20-е годы XX века).

История создания

Начало 1928 года Равель, уже всемирно известный композитор, провел в гастрольной поездке по США. Еще до отъезда он получил заказ от Иды Рубинштейн (1885—1960), богатой, талантливой и очень своеобразной танцовщицы-любительницы, иногда выступавшей в Русском балете Дягилева. Не обладавшая классической техникой, она отличалась артистизмом и изумительной внешностью, позволявшей ей блистать в таких ролях, как Шехеразада или Клеопатра. По словам художника В. Серова, написавшего ее портрет, «сам Египет и Ассирия каким-то чудом воскресли в этой необычайной женщине». Ида Рубинштейн захотела, чтобы композитор написал балет специально для ее уникальных данных.

Возвратившись из Америки в конце апреля, Равель принялся за работу, и довольно быстро партитура балета, названного «Болеро», была закончена. Равель представлял себе действие на открытом воздухе, у завода, где выходящие с работы рабочие и работницы присоединялись бы к танцу. Хотелось ему также, чтобы там был какой-то намек на бой быков и любовная трагедия в духе «Кармен» Бизе: героиню балета Мариену, увлекшуюся тореадором должен был заколоть кинжалом ревнивец. В этом замысле сказались пристрастие композитора как к любимой Испании, так и к индустриальным пейзажам. Завод, который он имел в виду, существовал на самом деле. Он не раз показывал его, гуляя со знакомыми по дороге в Везине. Однако Ида Рубинштейн, а также приглашенная ею в качестве хореографа Бронислава Нижинская (1890—1972),

сестра знаменитого Вацлава Нижинского, известная как танцовщица, режиссер и балетмейстер, и художник спектакля Александр Бенуа избрали другой сценарий (имя автора неизвестно). 22 ноября 1928 года в театре Grand Opéra состоялась премьера, прошедшая с огромным успехом. Впоследствии балет шел со сценарием Равеля, ставился и с другими сценариями. На протяжении XX века его ставили неоднократно как в варианте Нижинской, так и М. Фокина, С. Лифаря, М. Бежара.

Сюжет

«Слабо освещенная комната в испанской таверне; вдоль стен, в темноте, за столами беседуют гуляки; посреди комнаты большой стол, на нем танцовщица начинает танец... Гуляки не обращают на нее внимания, но понемногу начинают прислушиваться, оживляются. Подымаются, приближаются к столу; потрясенные, они окружают танцовщицу, которая с триумфом заканчивает выступление» (воспоминания современника).

Музыка

«Болеро» отличается уникальным единством. Композитор писал: «Это — танец в очень умеренном темпе, совершенно неизменный как мелодически, так гармонически и ритмически, причем ритм непрерывно отбивается барабаном. Единственный элемент разнообразия вносится оркестровым крещендо». «Болеро» — оркестровые вариации, в основе которых краткая мелодия народно-танцевального характера. Четкая ритмическая фигура, отбиваемая малым барабаном со скудным сопровождением альтов и виолончелей пиццикато, открывает пьесу. Она будет звучать непрерывно на протяжении всего балета. Извилистая, упругая мелодия четко делится надвое, причем вторая ее часть приобретает страстно-страдальческий характер. Эта мелодия, переходя от инструмента к инструменту, приобретает все большую мощь. Неуклонное оркестровое крещендо приводит к грандиозной кульминации в конце. В высшей точке кульминации все резко обрывается.

Рейнгольд Глиэр

1875—1956

Глиэр принадлежит к поколению композиторов, чье творчество протекало, в основном, в советские годы. Его музыка находится в русле традиций русской классики, отличается ясностью, стройностью форм, искренностью, эмоциональной уравновешенностью, эпически-повествовательными настроениями. Композитор тяготел к крупным формам, монументальности, картинности, программности. Во многих его произведениях использованы народно-песенные интонации, как русские, так и других народов.

Рейнгольд Морицевич Глиэр родился в Киеве 30 декабря 1874 (11 января 1875) года в семье владельца мастерской духовых музыкальных инструментов. Род композитора уходит корнями в далекую старину. Имя Глиэров встречалось во Франции, в Польше, Германии, Чехии. С детства проявив большие способности, мальчик, вопреки желанию отца, который хотел видеть сына продолжателем своего дела, с четырнадцати лет начал писать музыку. В 1891 году Глиэр поступил в Киевское музыкальное училище, а затем в Московскую консерваторию, где занимался в классах М. Ипполитова-Иванова (композиция), А. Аренского и Г. Конюса (гармония), С. Танеева (полифония), И. Гржимали (скрипка). Окончив консерваторию в 1900 году, он стал преподавать в Московской музыкальной школе Гнесиных. К этому времени он уже автор симфонии, камерных сочинений, вокальных миниатюр. В 1908 году в Берлине была исполнена его Вторая симфония, в 1911 году появилась симфония «Илья Муромец».

В 1913 году Глиэр вернулся в Киев, где стал профессором класса

композиции, а со следующего года — и директором консерватории. В 1920 году он получил приглашение в Московскую консерваторию, где стал профессором композиции и полифонии. За предвоенные годы им были написаны балеты «Клеопатра» (по «Египетским ночам» Пушкина, 1926), «Красный мак» (1927), «Комедианты» (по пьесе Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна», 1931), оперы «Шахсенем» и «Лейли и Меджнун» по азербайджанским и узбекским мотивам, несколько программных увертюр, Концерт для арфы с оркестром, музыка к драматическим спектаклям, множество фортепианных пьес.

Годы Великой Отечественной войны (1941—1945) Глиэр провел в Свердловске. Здесь, кроме камерных произведений, он создает оперу «Рашель» по Мопассану, симфонию-фантазию для оркестра русских народных инструментов и одно из самых ярких своих сочинений — Концерт для голоса с оркестром. Самым значительным произведением последних лет явился балет «Медный всадник», поставленный во многих городах страны, а также за рубежом. Последний балет Глиэра — «Тарас Бульба» по Гоголю (1952), — не был поставлен на сцене, так как в эти годы шел одноименный балет Соловьева-Седого.

Глиэр скончался в Москве 23 июня 1956 года.

Красный мак

Балет в трех актах, восьми картинах с апофеозом
Либретто М. Курилко

Действующие лица

Тао Хоа, актриса

Ли Шанфу, ее жених, авантюрист

Главный надсмотрщик

Начальник порта

Капитан советского корабля

Хозяин ресторана и курильни опиума

Заговорщики, старик-фокусник, его помощник, глашатай при театре, кули, полицейские, надсмотрщики, английские офицеры, кокотки, танцовщи-

цы, советские и иностранные матросы, бои, фениксы, боги, цветы, бабочки, кузнечики, европейские дамы, лакеи
Действие происходит в Китае в начале XX века.

История создания

Существуют две версии создания балета. По первой из них, в сезоне 1925-26 годов дирекция московского Большого театра объявила конкурс на балет, посвященный современной теме. Многие композиторы, в том числе и Глиэр, откликнулись на призыв театра, но не было либретто. На одном из заседаний Художественного совета театра, когда дирекция уже готовилась объявить конкурс несостоявшимся, художник Михаил Курилко (1880—1969), прочитавший в газете «Правда» сообщение о том, что в одном из портов Китая «в результате происков империалистов задержан советский пароход «Ленин» с продовольствием для китайских трудящихся», тут же изложил коллегам этот сюжет так, как хотел бы его видеть на сцене. Стенограмма заседания и легла в основу либретто, которое написал Курилко. В работе ему помогала известная балерина Е. Гельцер, которая была в Китае на гастролях и смогла описать ему особенности движений и поз китайских женщин, костюмы.

Музыка была заказана Глиэру. Композитор стал изучать музыку Китая. В Коммунистическом университете Востока ему удалось записать множество китайских народных песен. Курилко как-то раз написал ему песенку, слышанную от черноморских моряков, и Глиэр на ее основе создал свой знаменитый танец «Яблочко». Название балету дали по имени главной героини: Тао Хоа — Красный мак.

Уже полным ходом шли репетиции в хореографии Л. Лащилина (1888—1955; 1-й и 3-й акты) и В. Тихомирова (Василий Дмитриевич Михайлов, 1876—1956; 2-й акт), когда в Большом театре сменилось руководство. Новое начальство начало с ревизии того, что было сделано ранее. В частности, было высказано мнение против постановки нового балета Глиэра под тем предлогом, что современные события не должны переноситься на сцену. В ответ на это один из московских журналистов организовал встречи композитора с рабочими, в результате которых би-

леты на объявленные ранее представления «Красного мака» в сезоне 1927-28 годов были распроданы, и дирекции пришлось уступить.

По другой версии, в 1925 году по заказу московского Большого театра Глиэр работал над балетом «Дочь порта» из времен Великой Французской революции. Премьера должна была состояться в Большом театре в конце сезона 1925/26 года. Однако в феврале 1926 года состоялось совещание, на котором либретто было признано недостаточно динамичным и мало интересным, а кроме того «недостаточно подготовленным к музыкальному воплощению». Тогда же было представлено новое либретто — балета «Красный мак», разработанное Курилко, Гельцер и Тихомировым. Оно было признано «интересным по содержанию и желательным к постановке в Большом театре в текущем сезоне».

Глиэр согласился «музыкальное оформление балета “Дочь порта” перевести на музыкальное оформление балета “Красный мак”». Консультировать постановщиков балета и осуществлять общее руководство был приглашен известный драматический актер Алексей Дикий. Создатели балета многое видели по-разному. С Лащилиным Дикий сумел найти общий язык, но задуманное Тихомировым его не устраивало, и в октябре 1926 года Дикий подал заявление с просьбой не ставить его фамилию на афише, однако уже в декабре заключил с дирекцией договор на режиссуру. По воспоминаниям одного из участников спектакля Дикий, осуществив экспозицию I акта, в котором появилось много нового, вынужден был отказаться от режиссуры последующих сцен. В марте 1927 года на основании заявления Тихомирова, писавшего, что режиссер «до настоящего времени фактически не принимал участия в постановке балета», художественный совет театра освободил Дикого от дальнейшей работы. В итоге, как пишет видный историк балета Е. Суриц, «честь создания «Красного мака» многие годы приписывалась главным образом Тихомирову, который в действительности сочинил весь II акт... и танцы Гельцер: балерина в эти годы работала только с ним. О Лащилине, который на афише всегда стоял на втором месте, вспоминали иногда как о постановщике танцев I и III актов, совершен-

но забывая при этом, что именно в них сила спектакля... Дикого вообще перестали упоминать...» Балет «рождался в атмосфере ожесточенных споров и недоверия». В театре мало кто верил в успех переделки на новый лад музыки и сценария «Дочери порта», тем более в возможность создания революционного спектакля усилиями таких завзятых «академиков» как Тихомиров и Гельцер.

Премьера «Красного мака» состоялась на сцене Большого театра 14 июня 1927 года. Газеты отмечали высокое мастерство исполнительницы роли героини Екатерины Гельцер, создавшей яркий, выразительный образ. Однако рецензенты критиковали II акт, а некоторые — и весь балет. Тем не менее, на протяжении последующих двух сезонов состоялось более 200 спектаклей, которые шли с неизменным успехом. В 1929 году балет был поставлен на сцене Ленинградского (Мариинского) театра оперы и балета в несколько измененной редакции (9 картин) Ф. Лопухова (1886—1973) и его хореографии с участием балетмейстеров В. Пономарева и Л. Леонтьева. Глиэр во многом переработал партитуру. «Мною... написан ряд танцев и сцен, отсутствующих в московской редакции», — писал композитор. Новая редакция стала более драматически насыщенной и контрастной.

Композитор практически не использовал достижения Чайковского и Глазунова в плане драматургии. Балет построен, в основном, дивертисментно, а в I и III актах дивертисмент сочетается с пантомимой. Таким образом, «Красный мак» продолжил линию, намеченную балетами Пуни и Минкуса. Спектакль предстал как красочное зрелище, насыщенное различными танцами (Глиэром использованы китайские интонации, а хореографом — движения, свойственные пластике китайского искусства), с эффектными «Снами», штампами восточной экзотики и непременно главенством балерины. Без ущерба для драматургии многие номера могут меняться местами, купироваться или дополняться заимствованной музыкой. Новаторство композитора и хореографа проявилось в создании коллективного образа кули, яркого и сочного. Незадолго

до смерти Глиэр осуществил еще одну, состоящую из 12 картин, редакцию балета, получившего название «Красный цветок».

Сюжет

В китайском порту разгружают советский корабль. В расположенном поблизости ресторане собираются европейцы посмотреть на знаменитую актрису Тао Хоа. Она приближается в паланкине и, выйдя из него, начинает приветственный танец с веером. К ресторану подходит Ли Шанфу. Пока гости развлекаются, кули изнемогают под тяжестью груза, один падает. Надсмотрщик бьет его, за товарища вступаются другие, является полиция. Кули просят защиты у советских моряков. Начальник порта советует применить силу, но капитан приказывает матросам помочь в разгрузке. Этот поступок поражает Тао Хоа, издали видящую происходящее. Она подносит капитану цветы, он, выбрав самый красивый мак, дарит его девушке. Ли Шанфу бьет ее — она не должна кокетничать с большевиком! Капитан вступает за девушку. Темнеет. Веселятся отдохнувшие кули, а с ними моряки с разных кораблей — японцы, негры, малайцы, американцы. Советские матросы присоединяются к общему веселью.

В курильню опиума приходит начальник порта. Он предлагает Ли Шанфу заманить в притон и убить советского капитана. Капитан гуляет по набережной с матросами. Тао Хоа приглашает его в курильню, не видя в этом ничего дурного. Ли Шанфу бьет девушку, рассчитывая, что капитан за нее заступится. Капитан отшвыривает Ли Шанфу, его сообщники кидаются на него с ножами, но Тао Хоа успевает загородить его собою, а капитан свистом вызывает своих матросов. Преступники расходятся, старый актер-китаец успокаивает Тао Хоа. Они курят опиум и засыпают.

Тао Хоа снится, что она погружается в воду, ей грезится старинный храм Будды. С пьедесталов сходят богини и танцуют, появляется шествие верующих, которые несут огромное изображение дракона.

Тао Хоа принимает участие в шествии. Начинается воинственная пляска мужчин. Постепенно все темнеет.

Второй сон Тао Хоа — край, где все счастливы, где живут феи в лунных чертогах у яшмовых озер. Тао Хоа путь к этому краю преграждают птицы-фениксы.

Преодолев препятствия, Тао Хоа оказывается в чудесном саду, где боги и богини окружены цветами, бабочками, кузнечиками. Цветущие маки и лотосы превращаются в прекрасных девушек, но фениксы настигают Тао Хоа. Лишь маки заступаются за нее, все другие цветы — на стороне фениксов. Фантастические образы окружают Тао Хоа, ей кажется, что она летит в пропасть.

Вечер в доме начальника порта. Дамы и кавалеры танцуют европейские танцы. На огромном блюде вносят Тао Хоа, приглашенную для увеселения гостей. Китайский театр показывает свое представление.

Ли Шанфу приказывает Тао Хоа поднести капитану отравленный чай. Девушку раздирают противоречия между привычным послушанием и вспыхнувшей любовью к капитану. В зал входят советские моряки. Капитан приветствует Тао Хоа, она умоляет его покинуть дом. Начинаются приготовления к чайной церемонии. Капитану как почетному гостю чай должна поднести знаменитая танцовщица. Тао Хоа танцует перед капитаном, то протягивая ему чашку, то отдергивая, пытаясь оттянуть страшную минуту. Наконец, она передает капитану чашку, но когда он подносит ее к губам, выбивает из рук. Разъяренный Ли Шанфу стреляет в капитана, но промахивается.

В доме появляются китайские партизаны. Тао Хоа, поднявшаяся на балюстраду, видит, как советский корабль снимается с якоря и уходит. В этот момент Ли Шанфу смертельно ранит ее выстрелом из револьвера. Заговорщики убегают. Партизаны кладут Тао Хоа на носилки, прикрытые красным знаменем. Дети окружают носилки, очнувшаяся Тао Хоа отдает им цветок, подаренный капитаном. В небе загорается огромный красный мак. К нему идет китайская беднота, освобожденная партизанами от власти европейцев. На носилки с умершей Тао Хоа сыплются лепестки маков.

Музыка

Балет «Красный мак» написан Глиэром в сложившихся традициях этого жанра. Она дансантина, мелодична, использует интонации китайского лада (пентатоники), но симфоническим развитием не отличается. Широкую популярность приобрел темпераментный матросский танец «Яблочко».

Медный всадник

Балет в четырех актах, одиннадцати картинах
Либретто П. Аболимова

Действующие лица

Евгений, мелкий чиновник

Параша, его невеста

Мать Параши

Петр I

Меншиков

Царица бала

Шут, Коломбина, Арлекин, Уличная танцовщица, шарманщик, подружки Параши, английский, французский, голландский послы, голландцы
Действие происходит в Петербурге в начале XVIII века и осенью 1824 года.

История создания

Точно неизвестно, когда Глиэром овладела мысль написать балет по пушкинской поэме. Черновые наброски музыки относятся к концу 30-х годов, когда либретто еще не существовало. В 1941 году сценарий написал П. Аболимов (1905—1977), театровед, впоследствии сценарист нескольких советских балетов. «Медный всадник» стал его первым опытом, который он 18 июня представил в виде сценарной основы труппе ленинградского Кировского (Мариинского) театра. Работа была одобрена, но началась Великая Отечественная война, и все планы, как театра, так и композитора, резко изменились.

Осенью 1944 года Глиэр вернулся к «Медному всаднику» и сочинил практически все темы балета, однако продолжить сочинение ему не удалось: подробного либретто все еще не было. Между тем, Аболимов проделал колоссальную работу. В отличие от пушкинской поэмы, в которой существуют только два героя — Евгений и Параша, а сюжет сводится к краткой истории любви бедного чиновника и его страданий, в балете множество различных персонажей. Их автор либретто нашел в других пушкинских произведениях: «Домике в Коломне», «Арапе Петра Великого», «Родословной моего героя». Только в 1946 году композитор получил от Аболимова окончательный вариант либретто, а от руководства Кировского театра — официальный заказ на музыку. Еще около года пришлось ждать, пока балетмейстер Р. Захаров (1907—1984), ранее блестяще дебютировавший «Бахчисарайским фонтаном», детально разрабатывал хореографический план. В «Медном всаднике» он использовал широкий круг танцевальных форм от жанровых танцев до драматических монологов и симфонизированных сольно-ансамблевых сцен. В своей постановке Захаров, несмотря на мозаичность отдельных элементов — пантомимы, народных плясок, стилизации придворных танцев, лирических сцен, — создал цельный спектакль, в котором продолжил заложенную в «Бахчисарайском фонтане» тенденцию индивидуализации партий солистов, кордебалета и даже миманса.

В начале осени 1947 года, получив подробный композиционный план, в котором было изложено не только описание действия, но и длительность и характер музыки, Глиэр вернулся к старым эскизам и принялся за сочинение. Постановка балета планировалась к отмечаемому по всей стране 150-летию со дня рождения Пушкина в 1949 году. Премьера состоялась 14 марта 1949 года в Ленинграде, в театре оперы и балета им. Кирова (Мариинском), а 27 июня — в московском Большом театре. Первоначально сцены Петровского времени перемежались с тем, что произошло сто лет спустя. Это разбивало действие, нарушая его цельность, но уже в московском спектакле постановщики объединили все, относящееся к основанию Петер-

бурга, в пролог. В последующие годы балет был поставлен во многих городах страны и за рубежом, а один из его номеров — Гимн великому городу — стал гимном Ленинграда-Петербурга.

Сюжет (излагается по окончательному варианту)

На сцене появляются очертания местности, где «будет город заложен» и фигура погруженного в думы Петра.

В гавани готовятся к спуску корабля. Приплывает лодка с Петром и Меншиковым, они осматривают корабль. Подходит голландский парусник. Моряки, сошедшие на берег, восхищаются русским кораблем. Петр разрубает канаты, и корабль сходит на воду.

По Летнему саду проходят гости, съезжающиеся на ассамблею.

Бал во дворце Петра. Царь с гордостью показывает на глобусе, в какие страны поплывут его корабли. После ухода гостей он погружается в мечты о том, как «из топи блат» вырастет прекрасный город.

Сенатская площадь в Петербурге сто лет спустя. У памятника Петру народное гулянье. Толпа собирается вокруг бродячего цирка, резвятся дети, через площадь под звуки походного марша строем проходят солдаты. Евгений ожидает Парашу у Медного всадника. Их свидание недолго: Параше пора домой.

Маленький домик на окраине Петербурга, у самой воды. Сюда к Параше пришли подруги, затеявшие игры. Начинается гадание, которое предсказывает Параше близкую смерть. Всех охватывает смятение, но, оправившись, девушки продолжают игры. Увидев входящего Евгения, они разбегаются, Евгений и Параша обмениваются подарками: теперь они обручены. Евгений спешит домой, пока не разведены мосты. Оставшись одна, Параша тоскует, ее мучит предсказание. Надвигается буря.

В своей бедной комнатке Евгений любуется медальоном, подаренным Парашей. Резкий порыв ветра распахивает окно, хлещет дождь, выстрелы пушки предупреждают о начавшемся наводнении. Евгений в страхе за невесту бежит к ней.

На набережной Невы толпа с тревогой видит, как все выше поднимается вода. Нева выходит из берегов, все разбегаются. На опустевшей набережной появляется Евгений. Увидев в волнах лодку, он бросается в воду и взбирается на борт, умоляя рыбака отвезти его к домику Параша.

Евгений на том месте, где жила Параша. Теперь здесь пусто: все, кроме сломанной ветром ивы, унесла вода. Евгений сходит с ума. В его воображении возникают прежние счастливые мгновения.

Сенатская площадь. Горожане убирают обломки, принесенные наводнением. К Медному всаднику, окруженный хохочущими мальчишками, подбегает помешанный Евгений. Он грозит царю: в его больном мозгу именно Петр — виновник трагедии. Ему кажется, что Петр срывается с памятника и устремляется на него. Безумец бежит в ужасе, мечется по городу и, обессиленный, падает замертво.

На залитой солнцем Сенатской площади гуляет нарядная веселая толпа.

Музыка

«Медный всадник» относится к лучшим произведениям Глиэра. Балет отличается разнообразием эмоциональных состояний, красочностью оркестра, симфоническим развитием, в чем композитор предстает продолжателем традиций Чайковского. Музыкальная драматургия балета, отмеченного стройностью замысла и цельностью формы, основана на столкновении двух различных сфер: Петра и его Великого города — и любви «маленьких людей». Лейтмотивы-характеристики даны не только действующим лицам, но и «пустынным волнам», Медному всаднику, Великому городу. Важна в балете роль образов угрюмой, угрожающей человеку природы. Точно передан колорит Петровской эпохи.

Борис Асафьев

1884—1949

Асафьев — крупнейший музыкальный ученый советского периода и весьма плодovitый композитор. Его творческое наследие, кроме научных трудов, посвященных различным аспектам музыковедения, блестящих критических статей и рецензий, очерков о различных композиторах, включает в себя 28 балетов, 11 опер, 4 симфонии, множество романсов, камерно-инструментальных произведений, музыку к драматическим спектаклям. Большого художественного значения музыка Асафьева не имеет, но в истории балетного искусства его опыты сыграли значительную роль.

Борис Владимирович Асафьев родился в Петербурге 17 (29) июля 1884 года. В 1908 году окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Совмещая университетские занятия с посещением консерватории, окончил ее в 1910 году по классу композиции А. Лядова. Тогда же он получил место концертмейстера балета Мариинского театра, что во многом определило его дальнейшие композиторские интересы.

Поступив в театр, Асафьев сразу начинает работу над одноактными балетами «Дар феи» и «Белая лилия», а позднее — «Лукавая Флорента» и «Пьеро и маски». В 1918 году появляются балеты «Карманьола» и «Сольвейг», для которого Асафьев приспособливает музыку Грига. С 1919 года он пишет музыку для Большого драматического театра, поступает в Институт истории искусств научным сотрудником и работает в нем до 1930 года, одновременно являясь (с 1925-го) профессором Ленинградской консерватории. Эти го-

ды — наиболее плодотворные в его научной деятельности. Появляются такие работы, как «Симфонические этюды», «Русская музыка от начала 19 столетия», «Музыкальная форма как процесс» и др. В 1922 году он снова обращается к балетному жанру и создает, отчасти на музыку Чайковского, детский балет-феерию «Вечно живые цветы».

В 1930-е годы основной интерес Асафьева вновь переходит на музыкальное творчество, причем внимание его привлекают либо темы из высокой литературы, преимущественно русской, либо исторические, связанные с революционными событиями. В 1932 году ставится балет «Пламя Парижа», на сюжет из эпохи Великой Французской революции; в 1934-м — «Бахчисарайский фонтан», по Пушкину; в 1935-м — «Утраченные иллюзии», по роману Бальзака. 1937 год приносит оперу «Казначейша» по Лермонтову и балет «Партизанские дни» на сюжет из времен гражданской войны в России. В 1938 году ставятся одновременно балеты «Кавказский пленник» по Пушкину, «Ночь перед Рождеством» по Гоголю и «Красавица Радда» по Горькому, кроме того, им написан «Иван Болотников» из истории русского бунта. В последующие годы появляются «Ашик-Кериб» (1939) по Лермонтову, «Суламифь» (1940) по Куприну, «Снегурочка» (1941) и «Лада» (1943) по мотивам русских народных сказок, «Граф Нулин» (1940—1941), снова по Пушкину. После двух тяжелейших блокадных зим 1941—1943 годов Асафьева эвакуируют в Москву. Там с 1943 года он возглавляет Сектор музыки Института истории искусств Академии наук СССР и Научно-исследовательский кабинет при Московской консерватории. Эти последние годы отмечены появлением балетов «Гробовщик» (1943), «Домик в Коломне» (1943—1945), «Каменный гость» (1943—1946) и «Барышня-крестьянка» (1945—1946) по Пушкину, «Франческа да Римини» (1943—1946) по Данте, «Весенняя сказка» (1946) по русским сказкам и «Милица» (1947). В 1948 году на Первом Всесоюзной съезде композиторов, где подверглись шельмованию величайшие композиторы страны, Асафьев, занимавший соглашательскую позицию, избирается председателем Союза композиторов СССР.

Скончался Асафьев 27 января 1949 года в Москве.

Пламя Парижа (Триумф республики)

Балет в четырех актах, семи картинах с прологом

Либретто Н. Волкова и В. Дмитриева

Действующие лица

Гаспар, крестьянин

Жанна, его дочь

Пьер, его сын

Филипп, марселец

Жером, марселец

Жильбер, марселец

Маркиз Коста де Борегар

Граф Жофруа, его сын

Мирейль де Пуатье, актриса

Антуан Мистраль, актер

Амур, актриса придворного театра

Король Людовик XVI

Королева Мария-Антуанетта

Управляющий имением маркиза, Тереза, церемониймейстер, оратор-якобинец, сержант национальной гвардии, марсельцы, парижане, придворные дамы, офицеры королевской гвардии, актеры и актрисы придворного балета, швейцарцы, егеря
Действие происходит во Франции в 1791 году.

История создания

В начале 1930-х годов Асафьеву, уже написавшему семь балетов, предложили принять участие в создании балета на сюжет из времен Великой Французской революции. Сценарий, в основу которого легли события исторического романа Ф. Гро «Марсельцы», принадлежал искусствоведу, драматургу и театральному критику Н. Волкову (1894—1965) и театральному художнику В. Дмитриеву (1900—1948); свой вклад в него сделал и Асафьев. По его словам, он работал над балетом «не только как драматург-композитор, но и как музыковед, историк и теоретик и как литератор, не гнушаясь методов современного исторического романа». Жанр балета он определил как

«музыкально-исторический роман». Внимание авторов либретто было сосредоточено на исторических событиях, поэтому индивидуальных характеристик они не давали. Герои существуют не сами по себе, а как представители двух враждующих лагерей. Композитор использовал самые знаменитые песни эпохи Великой Французской революции — «Ça ira», «Марсельезу» и «Карманьолу», которые звучат в исполнении хора, с текстом, а также фольклорный материал и отрывки из некоторых произведений композиторов того времени: Адажио II акта — из оперы «Альцина» французского композитора М. Маре (1656—1728), Марш из того же акта — из оперы Ж. Б. Люлли (1632—1687) «Тезей». Похоронная песнь из III акта звучит на музыку Ж. Н. Мегюля (1763—1817), в финале использована Победная песнь из увертюры «Эгмонт» Бетховена (1770—1827).

За постановку балета взялся молодой хореограф В. Вайнонен (1901—1964). Характерный танцовщик, окончивший в 1919 году Петроградское хореографическое училище, он уже в 1920-е годы проявил себя как талантливый балетмейстер. Задача его была крайне сложной. Ему предстояло воплотить в танце народно-героическую эпопею. «Этнографический материал, как литературный, так и иллюстративный, почти не использован, — вспоминал балетмейстер. — По двум-трем гравюрам, найденным в архивах Эрмитажа, приходилось судить о народных танцах эпохи. В свободных, непринужденных позах Фарандоли мне хотелось дать представление о веселящейся Франции. В порывистых линиях Карманьолы я хотел показать дух возмущения, угрозы и бунта». «Пламя Парижа» стало выдающимся созданием Вайнонена, новым словом в хореографии: впервые кордебалет воплотил самостоятельный образ революционного народа, многогранный и действенный. Танцы, сгруппированные в сюиты, были превращены в большие жанровые сцены, располагающиеся так, что каждая последующая — крупнее и масштабнее предшествующей. Отличительной особенностью балета явилось и введение хора, интонирующего революционные песни.

Премьера «Пламени Парижа» была приурочена к торжественной дате — 15-летию Октябрьской революции и состоялась в Ленин-

градском театре оперы и балета им. Кирова (Мариинском) 7 (по другим источникам — 6-го) ноября 1932 года, а 6 июля следующего года Вайноненем была осуществлена московская премьера. Долгие годы спектакль с успехом шел на сценах обеих столиц, был поставлен в других городах страны, а также в странах социалистического лагеря. В 1947 году Асафьев осуществил новую редакцию балета, сделал некоторые сокращения в партитуре и переставив отдельные номера, однако в целом драматургия не изменилась.

Сюжет (первоначальная редакция)

Гаспар, Жанна и Пьер собирают хворост в лесу маркиза Борегара. Услышав звуки охоты, они спешат уйти, но сын маркиза, граф Жофруа замечает Жанну и пытается ее соблазнить. На крики девушки прибегает ее отец и хватает ружье графа. Появляются охотники. Управляющий выхватывает ружье у Гаспара. Маркиз приказывает его арестовать.

Ранним утром через площадь Марселя егеря тащат Гаспара в замок маркиза. Из ворот слуги выносят вещи: семья маркиза бежит в Париж. Наблюдающие за происходящим Пьер и Жанна рассказывают марсельцам, за что их отца отправляют в тюрьму. Марсельцы штурмуют замок и выпускают заключенных. Появляется отряд национальной гвардии с плакатом «Отечество в опасности!». Добровольцы записываются в ряды борцов, спешащих на помощь восставшему Парижу. Гаспар, Жанна и Пьер присоединяются к ним, и под звуки «Марсельезы» отряд отправляется в путь.

В Версальском королевском дворце маркиз де Борегар рассказывает о марсельских событиях. На сцене придворного театра разыгрывается спектакль с участием Мирейль и Мистраля. Банкет, устроенный после представления, посещают король и королева. Король решает обратиться к иностранной помощи для подавления восставших. Мистраль находит на столе забытую бумагу с планом заговора против народа. Маркиз убивает актера, но перед смертью тот успевает передать документ Мирейль.

Ночью на площадь перед королевским дворцом Тюильри стекаются восставшие. Мирейль рассказывает о заговоре против революции. Народ выносит чучела, изображающие Людовика XVI и Марию-Антуанетту. На площади появляется группа офицеров во главе с маркизом. Жанна дает ему пощечину. Толпа бросается на аристократов.

Внутренние лестницы в королевском дворце. Народ штурмует дворец. Идет жестокая схватка. Жофруа нападает на Жанну, Пьер убивает его. Бой окончен, дворец взят. Радостная толпа танцует на ступенях лестниц.

Парижане выносят из Тюильри тела павших.

На площади у Тюильри разворачивается празднество в честь победы. Ее олицетворяет Мирейль, стоящая на колеснице.

Празднество продолжается. В остроумных инсценировках парижане высмеивают короля и аристократов.

Музыка

Балет «Пламя Парижа» решен как народно-героическая драма. Его драматургия основана на противопоставлении аристократии и народа, обеим группам даны соответствующие музыкальные и пластические характеристики. Музыка Тюильри выдержана в стиле придворного искусства XVIII века, народные образы переданы через интонации революционных песен и цитаты из Мегюля, Бетховена и др.

Асафьев писал: «В целом «Пламя Парижа» строится как своеобразная монументальная симфония, в которой содержание раскрывается средствами музыкального театра. I акт балета является своего рода драматической экспозицией революционных настроений южной Франции. II акт в основе своей — симфоническое анданте. Основной тонус II акта — сурово-мрачный, даже «реквиемный», похоронный, это своего рода «отпевание старого режима»: отсюда значительная роль органа, сопровождающего и танцы, и вершину заговора — гимн в честь короля (встреча Людовика XVI). III, центральный акт, основанный на мелосе народных танцев и массовых песен, задуман

как широко развитое драматическое скерцо. На песни гнева откликаются песни радости в последней картине балета; рондо-контрданс как финальное массовое танцевальное действие. Эта форма не придумана, а естественно родилась от соприкосновения с эпохой Французской революции, обеспечившей в истории развития музыкальной формы расцвет симфонизма со стороны богатства мысли, его диалектической глубины и динамики».

Бахчисарайский фонтан

Балет в четырех актах
Либретто Н. Волкова

Действующие лица

Князь Адам, польский магнат
Мария, его дочь
Вацлав, жених Марии
Гирей, крымский хан
Зарема, любимая жена Гирея
Нурали, военачальник

Управляющий замком, начальник стражи, польские паны и паненки, аббат, лазутчик, вторая жена Гирея, служанка, евнухи, татары, поляки
Действие происходит в Польше и Бахчисарае на рубеже XVIII — XIX веков.

История создания

С начала 1930-х годов Асафьев активно работал в жанре балета. После успешной премьеры «Пламени Парижа», сначала в Ленинграде, а затем и в Москве, он впервые обратился к пушкинскому сюжету. Мысль о создании балета на основе поэмы Пушкина (1799—1837) «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823) принадлежала драматургу, искусствоведа и театральному критику Н. Волкову (1894—1965), который сначала самостоятельно разрабатывал сценарий, а затем привлек к работе над ним и Асафьева. В результате лирическая поэма

превратилась в драматическое либретто со сценой в польском замке, сценой казни Заремы; появились и новые персонажи — жених Марии Вацлав (у Пушкина «она любви еще не знала»), военачальник Нурали; безымянный в поэме отец Марии стал князем Адамом.

Первоначально Асафьев, по примеру «Пламени Парижа», думал использовать музыку композиторов эпохи описываемых событий. Однако в процессе работы выяснилось, что это нереально. Из ранее отобранного материала пригодился лишь романс Гурилева «Фонтану Бахчисарайского дворца» (таким образом, в балете оказалось использованным и стихотворение Пушкина, написанное в 1824 году), который звучит в прологе и эпилоге балета, как обрамляющая его рамка, и один из ноктюрнов предшественника Шопена в этом жанре Дж. Фильда, характеризующий Марию.

Музыка создавалась быстро. Композитор, по его словам, стремился «во что бы то ни стало сохранить мелодически... эпоху Пушкина», а кроме того, передать «то романтическое, что характеризует русское передовое общество на подступах к декабризму, и то, что в свою очередь связано с пламенеющей национально-революционными идеалами Польшей. Все это ярко отразилось в поэзии Пушкина, Мицкевича, Шелли и Байрона... Это не реставрация романтизма, а попытка услышать эпоху через поэму Пушкина и передать волновавшие поэта эмоции вольным их пересказом».

«Бахчисарайский фонтан» стал балетмейстерским дебютом Р. Захарова (1907—1984). Ростислав Захаров, окончивший в 1926 году Ленинградское хореографическое училище, а в 1932 году экстерном — режиссерское отделение Ленинградского театрального техникума по классу С. Радлова, в течение семи лет танцевал на сцене Кировского театра, а с 1934 года начал работать балетмейстером театра им. Кирова (Мариинского) в Ленинграде. «Бахчисарайский фонтан» стал началом не только хореографической деятельности Захарова, но и балетной «пушкинианы» на отечественной сцене. Захаров ввел новый метод работы над балетным спектаклем, основанный на системе Станиславского. В хореографии балета дано противопоставление

классического танца колоритным, полным стихийной мощи восточным танцам. В спектакле нет обезличенных персонажей. И солисты, и кордебалет, и мимисты вовлечены в действие, становятся участниками разыгрываемой драмы, воплощают живые образы. Танцы вбирают в себя элементы пантомимы, строятся как монологи и диалоги, в которых актер разговаривает не условными жестами, издавна принятыми в балетной пантомиме, а танцевальными движениями, которые становятся носителями чувства и мысли.

Премьера 28 сентября 1934 года в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (Мариинском) прошла с большим успехом. До наших дней балет остается в репертуаре.

Сюжет

Парк перед замком князя Адама. В замке бал. В большие окна, выходящие на террасу, видны танцующие. Мария выбегает в парк, за ней спешит Вацлав — влюбленные счастливы. Появляются польские воины с пленным татаринном. Высыпавшие в парк гости продолжают веселиться и танцевать. Вбегает начальник стражи с известием о приближении татар. Мужчины берутся за оружие. Врывается татарский отряд, начинается схватка. Из пылающего дворца бежит Мария, охраняемая Вацлавом. Перед ними вырастает Гирей. Он бросается к Марии и закалывает преграждающего ему путь Вацлава.

В гареме Гирея развлекаются его жены. Входит вернувшийся из похода Гирей. Зарема бросается к нему, но мысли хана заняты прекрасной пленницей. Попытки Заремы привлечь внимание господина ни к чему не приводят.

В комнату Марии приходит Гирей. Он говорит девушке о своей любви, но она верна памяти Вацлава. После ухода Гирея Мария берет арфу и наигрывает на ней мелодию далекой родины. Наступает ночь, но Марии не спится. В ее комнату проскальзывает Зарема и умоляет вернуть ей любовь Гирея. Мария уверяет ревнивую женщину, что не любит и никогда не полюбит хана. Зарема верит ей, но

внезапно ее взор замечает забытую Гиреем тибетейку. Пламя ревности вспыхивает снова. Проснувшаяся служанка зовет на помощь. Избегает Гирей, но Зарема успевает вонзить кинжал в соперницу. Появившейся страже Гирей приказывает увести Зарему.

Во внутреннем дворе Бахчисарайского дворца Гирей тоскует о Марии. Нурали, вернувшийся из удачного похода, показывает ему новых пленниц, но Гирей равнодушен. По его приказу Зарему сбрасывают в пропасть. После казни он остается в одиночестве у «фонтана слез», сооруженного в память Марии. Перед ним возникают видения прошлого. Издалека доносится голос певца:

Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.
Твоя серебряная пыль
Меня кропит росой холодной:
Ах, лейся, лейся, ключ отрадный!
Журчи, журчи свою мне быль...

Музыка

«Бахчисарайский фонтан» — лирический балет-поэма. Его композиция основана на контрастном сопоставлении двух различных культур — славянской и восточной. Музыка отличается лиризмом, тонкой звукописью, драматизмом. В партитуре балета использована система лейтмотивов — музыкальных характеристик действующих лиц.

Сергей Прокофьев

1891—1953

Прокофьев, один из крупнейших композиторов XX века, работал почти во всех музыкальных жанрах и во всех оставил великолепные образцы, отличающиеся ярким своеобразием музыкального языка, подчас эпатирующего публику небывалым ранее динамизмом, необычностью образов. Его музыке свойственны гротеск и проникновенная лирика, сдержанный драматизм и стихийная мощь, эпическая мудрость и легкая скерцозность. Жизненный путь Прокофьева был исполнен контрастов и драматических коллизий. Имевший в молодости репутацию музыкального хулигана, он вскоре завоевал весь мир, как своей музыкой, так и блестящим исполнительским мастерством. Объехавший с концертными гастрольями многие страны и привыкший к свободе и успеху, в зрелые годы он вернулся на родину и оказался пленником тоталитарного режима.

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 11 (23) апреля 1891 года в селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии в семье управляющего крупным имением. Рано проявив музыкальные способности, он начал серьезно заниматься музыкой с композитором Р. Глиэром, а в тринадцать лет поступил в Петербургскую консерваторию. Окончив ее в 1909 году по классам композиции А. Лядова и инструментовки Н. Римского-Корсакова, он поступил в класс фортепиано А. Есиповой и блестяще закончил его в 1914 году. Первые (не считая детских) сочинения — два концерта для фортепиано с оркестром, фортепианные сонаты, опера «Маддалена», Концерт для скрипки с оркестром и некоторые другие — приносят ему славу дерзкого новатора. В 1914 году Дягилев, организатор знаменитых Русских сезонов в Париже, уже поста-

вивший, в числе прочих, три балета Стравинского, заказывает Прокофьеву музыку балета «Ала и Лоллий» на либретто С. Городецкого. Однако представленная партитура даже его испугала дерзкими звучаниями и грубыми ритмами. От постановки Дягилев отказался.

В 1915 году Прокофьев отправился в первое зарубежное турне. Тогда же Дягилев вновь обратился к нему с предложением. На этот раз одноактный балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» был им принят. Композитор много работает и в других жанрах: появляются две оперы, Классическая симфония, Третий фортепианный и Второй скрипичный концерты, романсы, фортепианные пьесы. Через три года он снова отправляется в зарубежный вояж. На этот раз Прокофьев не торопится возвращаться — в стране произошел большевистский переворот, и новости оттуда его не радуют. Он путешествует по всему миру, выступая как пианист и дирижер. В конце 1920-х — начале 1930-х годов он несколько раз приезжает с гастролями в СССР, поскольку официально эмигрантом не считается. Эти годы насыщены и творчеством: продолжается сотрудничество с Дягилевым, для которого создаются балеты «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1928), «На Днестре» (1930). Пишутся симфонии, фортепианные и вокальные произведения, еще два фортепианных концерта, Концерт для виолончели с оркестром. В 1933 году композитор возвращается на родину. Первые пять лет, до начала «большого террора», он еще выезжает в зарубежные гастрели, но затем выезд ему запрещают, увольняют из Московской консерватории, в которую он по приезду был зачислен профессором. Зарабатывать на жизнь приходится только музыкой, поэтому появляются прикладные, неплохо оплачиваемые сочинения. Одновременно композитор работает над новыми сценическими произведениями.

В советские годы им написаны оперы «Семен Котко» (1939), «Обручение в монастыре» (1940), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Война и мир» (1953), кантата «Александр Невский», балеты «Ромео и Джульетта» (1938), «Золушка» (1945), «Сказ о Каменном цветке» (1953), фортепианные пьесы, инструментальные концерты, а наряду с ними — оратория «На страже мира», кантата «К 20-летию Октября» и некоторые дру-

гие сочинения, отдающие дань господствующей идеологии. Разумеется, как полагалось по официальному статусу крупного композитора и в полном соответствии с проводимой политикой кнута и пряника, Прокофьев был награжден шестью Сталинскими премиями. Однако в 1948 году, в пик гонений на представителей творческой интеллигенции страны, его заклеили как представителя чуждой идеологии. Разразилась чудовищная по размерам кампания обвинений и клеветы. Замкнувшийся в себе, не отвечавший на шельмование покаянием, как полагалось по советскому ритуалу, Прокофьев скончался в Москве 5 марта 1953 года, в один день с «вождем всех народов» Сталиным. Это предопределило полное умолчание скорбного события — не появилось даже скромного некролога. Хоронили композитора только немногочисленные друзья.

Сказка про шута, семерых шутов перешутившего

Балет в шести картинах
Либретто С. Прокофьева

Действующие лица

Шут
Шутиха, его жена
Семь шутков
Их жены
Их семь дочерей
Купец
Коза
Свахи
Солдаты, челядь и домашние купца

Действие происходит в сказочной Руси.

История создания

В 1914 знаменитый устроитель Русских сезонов в Париже С. Дягилев

показал Прокофьеву балет из времен русского язычества, но представленный композитором «Ала и Лоллий» испугал даже этого ниспровергателя основ в балетном искусстве, поддержавшего смелые опыты Стравинского. От постановки «Алы и Лоллия» он отказался. На переговорах Прокофьева и Дягилева, состоявшихся в Италии в 1915 году, возник замысел нового балета, на этот раз — на тему из русского фольклора. Прокофьев внимательно прочел собрание русских сказок, сделанное известным исследователем и собирателем русских сказок А. Афанасьевым (1826—1871) и на их основе вместе с Дягилевым разработал либретто. Вернувшись в Петроград, Прокофьев принялся за сочинение балета, премьера которого была намечена на май 1916 года. В течение лета «Сказка...» была закончена в clavire. Нужно было ехать в Италию, чтобы завершить ее вместе с балетмейстером. Прежние пути были закрыты расширившимся театром военных действий, и Прокофьев планировал путешествие через Архангельск и Исландию, но этому не суждено было осуществиться. Рукопись балета пришлось отправить с оказией.

В 1918 году Прокофьев покинул Россию. Предполагалось, что он уезжает на гастроли. Но эти «гастроли» продлились много лет. Из Нью-Йорка он, беспокоясь о судьбе балета, три года лежавшего в дягилевском архиве, писал Дягилеву: «Какие Ваши планы и какова судьба моего бедного Шута, так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?» Однако лишь весной 1920 года возобновились переговоры о постановке «Шута». Прокофьев, приехавший в Париж, договорился о некоторых переделках и дополнениях. Так возникли симфонические антракты, объединившие все шесть картин балета. Летом в небольшом городке Мант-ля-Жули близ Парижа Прокофьев дodelывал и оркестровал балет. Весной 1921 года начались репетиции. К сожалению, Мясин, который должен был ставить спектакль, к этому времени покинул дягилевскую труппу. Балетмейстера не было. Чтобы не сорвать объявленную премьеру, за постановку взялся художник М. Ларионов (1881—1964), присоединившийся к труппе Дягилева в годы Первой мировой войны и бывший декоратором нескольких балетов. В помощь себе он взял танцора Т. Славин-

ского. Постановщики внимательно вслушались в музыку и поплыли за ней в создании гротесковой, эксцентричной хореографии. Критика считала, что Ларионов хотел «поразить зрителя необычайностью поз, смелостью движений, оригинальностью и новизной группировок». Благодаря энтузиазму труппы спектакль вышел в срок. Премьера его состоялась в Париже 17 мая 1921 года. В последующие годы балет неоднократно ставился в разных странах разными балетмейстерами.

Сюжет

«Жил был Шут. У Шута была жена Шутиха. Шут сидел на печи и придумывал, какую бы ему сшутить шутку. Шутиха мыла пол. Шут выдумал, прыгнул с печи и сказал: «Хозяйка, смотри: придут к нам семь шутов, я велю тебе собирать на стол, ты не захоти и я будто тебя убью. А когда ты упадешь, я возьму плетку, ударю раз — ты пошевелишься, ударю два — ты поворотись, ударю три — ты встань и пойди собирать на стол. Тогда мы дорого продадим плетку». Сказано — сделано. Явились семь шутов, увидели чудо и заплатили за плетку триста рублей.

Вернулись семь шутов домой и решили попробовать плетку. Убили семерых своих жен и начали хлестать. Но ни одна не воскресла.

И прибежали разъяренные вдовцы к Шуту, чтобы расправиться с ним за такую проделку. Шут спрятал свою Шутиху, а сам переоделся женщиной, будто своей сестрою. Сел за пряжу, сидит да прядет. Обыскали шуты весь дом, но не нашли виновника. Видят, сидит сестра да посемывает. Схватили они молодуху и увели к себе: пусть служит стряпкой, пока Шут найдется.

У семерых шутов было семь дочерей, и пришла пора выдавать их замуж. Приехал к ним Купец с двумя свахами, богатый-пребогатый. То-то была радость! Но Купцу шутиные дочки что-то не приглянулись, и он выбрал стряпку.

Привел Купец молодую в свою спальню, а женушка и не знает, как ей быть. Говорит она мужу: «Ой, родной, что-то плохо мне. Вы-

сади меня в окошко по холсту проветриться, а как тряхну холстом, назад тяни». Купец послушался, обвязал простынею и спустил за окно. А когда вытянул обратно, на простыне болталася козлуха. Испугался Купец, стал звать челядь и домашних: «Спасите, добрые люди, жсна оборотилася козлухой!» Прибежали дружки, взялись наговаривать, начали они козлуху тормошить и подбрасывать, да так разошлись, что доканали козлуху до смерти.

Стал неутешный Купец хоронить свою женушку. А шуты тут как тут, перескочили через забор да кривляются: поделом тебе, что выбрал стряпку. Вдруг приходит Шут, а с ним семеро солдат. «Что вы наделали, собаки? Где моя сестра? А те к нему с козлухой. Шут купца за бороду: «Такой, сякой! Взял сестру, а отдаешьдохлую козлуху. Я возьму тебя и упеку!» Перепугался Купец, заплатил триста рублей, лишь бы отпустили. И стал Шут веселиться с бумажником и со своею Шутихою, а солдаты с шутиными дочерями» (изложено Прокофьевым по народной сказке Пермской губернии).

Музыка

В балете нет отдельных номеров — монологов и дуэтов, выражающих настроение героев. Действие сжато, краткие пантомимные эпизоды сменяются танцевальными номерами в марионеточно-шутковском характере. Картины объединены оркестровыми антрактами, что делает музыку всего балета непрерывной. В ней соседствуют распевная лирика и шарж, использованы знакомые мелодии русских народных песен — плясовых, шуточных, детских считалок, хороводных и лирических, которые, однако, предстают в типично «прокофьевском» наряде терпких гармоний, острого, динамичного ритма, графичных оркестровых линиях. Музыка «Шута» ярко театральна — она подсказывает сценическое движение и даже облик того или иного героя.

Ромео и Джульетта

Балет в четырех актах, девяти картинах

Либретто С. Радлова, А. Пиотровского, Л. Лавровского и С. Прокофьева

Действующие лица

Эскал, герцог Вероны

Парис, молодой дворянин, жених Джульетты

Капулетти

Жена Капулетти

Джульетта, их дочь

Тибальд, племянник Капулетти

Кормилица Джульетты

Монтекки

Ромео, его сын

Меркуцио, друг Ромео

Бенволио, друг Ромео

Лоренцо, монах

Паж Париса

Паж Ромео

Трубадур

Шут

Граждане Вероны, слуги Монтекки и Капулетти, подруги Джульетты,

хозяин кабачка, гости, свита герцога, маски

Действие происходит в Вероне в начале эпохи Возрождения.

История создания

Замысел балета по трагедии Шекспира (1564—1616) «Ромео и Джульетта» о трагической гибели влюбленных, принадлежащих к враждующим знатым родам, написанной в 1595 году и вдохновившей многих музыкантов от Берлиоза и Гуно до Чайковского, возник у Прокофьева вскоре после возвращения композитора из-за границы в 1933 году. Тему подсказал известный шекспировед, в то время — художественный руководитель Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (Мариинского) С. Э. Радлов (1892—1958). Композитор вдохновился предложенным сю-

жетом и стал работать над музыкой, одновременно создавая либретто совместно с Радловым и видным ленинградским критиком, театроведом и драматургом А. Пиотровским (1898—1938?). В 1936 году балет был представлен в Большой театр, с которым у авторов был договор. В первоначальном варианте сценария предусматривался счастливый конец. Музыка балета, показанная руководству театра, в целом, понравилась, но коренное изменение смысла трагедии Шекспира привело к ожесточенным спорам. Полемика вызвала у авторов балета желание пересмотреть свою концепцию. В конечном счете они согласились с упреками в вольном обращении с первоисточником и сочинили трагический финал. Однако представленный в этом виде балет дирекцию не устроил. Музыку сочли «истанцевальной», договор расторгли. Возможно, в этом решении сыграла роль сложившаяся политическая обстановка: совсем недавно в центральном партийном органе, газете «Правда», были опубликованы статьи, шельмующие оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и балет «Светлый ручей» Шостаковича. Разворачивалась борьба с крупнейшими музыкантами страны. Дирекция, по-видимому, решила не рисковать.

Премьера «Ромео и Джульетты» была осуществлена 30 декабря 1938 года в чешском городе Брно в хореографии И. Псоты (1908—1952), артиста балета, педагога и хореографа, родившегося в Кисве. Серьезной преградой для постановки спектакля на отечественной сцене стало и то обстоятельство, что один из авторов либретто, Адриан Пиотровский, к этому времени был репрессирован. Его имя убрали из всех документов, касающихся балета. Соавтором либреттистов стал балетмейстер Л. Лавровский (настоящая фамилия Иванов, 1905—1967), окончивший в 1922 году Петроградское хореографическое училище и сначала танцевавший на сцене ГАТОБа (Мариинского театра), а с 1928 года увлекшийся постановкой балетов. В его творческом портфеле были уже «Времена года» на музыку Чайковского (1928), «Фадетта» (1934), «Катерина» на музыку А. Рубинштейна и А. Адана (1935), «Кавказский пленник» Асафьева (1938). Балет «Ромео и Джульетта» стал вершиной его творчества. Однако премьера, состоявшаяся 11 января 1940 года, предшествовали сложности.

Артисты подвергли балет настоящей обструкции. По театру ходил злой парافраз из Шекспира: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Многочисленные трения возникли и между композитором и хореографом, имевшим свою точку зрения на спектакль и исходившим, в основном, не из музыки Прокофьева, а из трагедии Шекспира. Лавровский требовал от Прокофьева изменений и дополнений, композитор же, не привыкший к чужому диктату, стоял на том, что балет написан в 1936 году, и возвращаться к нему он не намерен. Однако вскоре ему пришлось уступить, так как Лавровский сумел доказать свою правоту. Был написан ряд новых танцев и драматических эпизодов, в результате родился спектакль, существенно отличавшийся от брненского не только хореографией, но и музыкой.

Фактически Лавровский поставил «Ромео и Джульетту» в полном соответствии с музыкой. Танец ярко раскрыл душевный мир Джульетты, прошедшей путь от беззаботной и наивной девочки до смелой, страстной женщины, готовой на все ради любимого. В танце даются и характеристики второстепенных персонажей, таких как светлый, словно искрящийся Меркуцио и мрачный, жестокий Тибальд. «Это <...> «речитативный» балет <...> Такой речитатив имеет собирательный эффект, — писала иностранная критика. — Танец стал слитным, непрерывно льющимся, а не акцентируемым <...> Мелкие блестящие нежные движения уступили место колоссальной элевации <...> Хореограф <...> сумел избежать «подводных камней» пьесы без слов. Это <...> истинный перевод на язык движений».

Этот вариант балета и стал всемирно известным. Музыка, к которой артисты балета постепенно привыкли, раскрылась перед ними во всей красоте. Балет по праву вошел в классику этого жанра. По клавиру балет состоит из 4-х актов, 9-и картин, однако при постановках 2-ю картину, как правило, делят на четыре, а последний акт, состоящий всего из одной краткой картины, присоединяют к 3-му в качестве эпилога, в результате чего в балете оказывается 3 акта, 13 картин с эпилогом.

Сюжет (излагается по изданному клавиру)

Раннее утро на улице Вероны. Появляются прохожие, трактирные служанки готовят столы для посетителей. Из дома Капулетти выходят слуги и любезничают со служанками. Из дома Монтекки также выходят слуги. Начинается драка. Выбежавший на шум племянник Монтекки Бенволио разнимает дерущихся, но Тибальд, который только и ищет случая сразиться с кем-нибудь из враждебного рода, выхватывает шпагу. На шум схватки из обоих домов выбегают родные и слуги, разгорается бой. Появляется герцог Вероны. Он приказывает сложить оружие и объявляет, что отныне поединок в городе карается смертью.

Зал во дворце Капулетти и сад перед дворцом. Джульетта шалит, поддразнивает кормилицу, и лишь вошедшая мать прекращает веселую возню. Джульетта теперь — невеста Париса и должна вести себя с достоинством. На бал по случаю помолвки собираются гости. Начинаются танцы, все просят Джульетту показать свое искусство. Тайком проникший во вражеский дом замаскированный Ромео не может оторвать от нее глаз. Меркуцио, также пробравшийся сюда в маске, смешит гостей. Воспользовавшись тем, что всеобщее внимание направлено на кузена, Ромео говорит Джульетте о своей любви. Маска спадает с него, и Джульетта видит прекрасное лицо юноши. Ее также охватывает любовь. Тибальд узнает Ромео. Гости расходятся, и кормилица раскрывает Джульетте имя того, кто ее пленил. Лунная ночь. В саду дворца Капулетти встречаются влюбленные — никакая вражда не может стать преградой их чувствам. (Эта картина часто делится на четыре: В комнате Джульетты, На улице перед дворцом, В зале дворца и В саду перед балконом.)

На площади в разгаре карнавальное веселье. Кормилица разыскивает Ромео и передает ему письмо Джульетты. Он счастлив: Джульетта согласна стать его женой.

В келью патера Лоренцо приходит Ромео с просьбой обвенчать его с Джульеттой. Лоренцо согласен. Появляется Джульетта, и патер благословляет юную чету.

На улицах Вероны продолжается карнавал. Веселятся Бенволио

и Меркуцио. Тибальд вызывает Меркуцио на поединок. Ромео пытается остановить их, но Тибальд наносит роковой удар — Меркуцио убит. Ромео мстит за друга: Тибальд также падает мертвым. Ромео должен бежать, чтобы не быть казненным.

Ромео в комнате Джульетты. Он пришел проститься. С рассветом влюбленные расстаются. Входят родители Джульетты и объявляют, что выдают ее замуж за Париса. Напрасны мольбы Джульетты.

Снова келья патера Лоренцо. К нему прибегает Джульетта за помощью. Патер дает ей зелье, выпив которое она погрузится в сон, подобный смерти. Когда ее оставят в фамильном склепе Капулетти, Ромео, предупрежденный патером, придет за ней.

Джульетта дает согласие на брак с Парисом, но, оставшись одна, выпивает зелье. Подруги, пришедшие нарядить ее к венцу, застают невесту мертвой.

В усыпальницу прибегает услышавший о страшной вести Ромео — патер Лоренцо не успел предупредить его. В отчаянии юноша выпивает яд. Джульетта просыпается и, увидев мертвого возлюбленного, закалывает себя кинжалом. Появляются старые Монтекки и Капулетти. Потрясенные, они клянутся прекратить роковую вражду.

Музыка

Лучшее определение «Ромео и Джульетты» дал музыковед Г. Орджоникидзе: «Ромео и Джульетта» Прокофьева — произведение реформаторское. Его можно назвать симфонией-балетом, ибо хотя в нем и нет формообразующих элементов сонатного цикла в их, так сказать, «чистом виде», весь он пронизан чисто симфоническим дыханием... В каждом такте музыки ощущается трепетное дыхание главной драматургической идеи. При всей щедрости изобразительного начала оно нигде не принимает самодовлеющего характера, насыщаясь активно драматическим содержанием. Самые экспрессивные средства, крайности музыкального языка применены здесь своевременно и внутренне оправданы... Балет Прокофьева отличается глубоким

способами музыки. Оно проявляется прежде всего в характерной для балетного стиля Прокофьева индивидуальности танцевального начала. Для классического балета этот принцип не типичен, и обычно он проявляется лишь в моментах душевного подъема — в лирических адажио. Прокофьев же названную драматургическую роль адажио распространяет на всю лирическую драму». Отдельные, самые яркие номера балета очень часто звучат на концертной эстраде как в составе симфонических сюит, так и в фортепианном переложении. Это «Джульетта-девочка», «Монтекки и Капулетти», «Ромео и Джульетта перед разлукой», «Танец антильских девушек» и др.

Золушка

Балет в трех актах, шести картинах
Либретто Н. Волкова

Действующие лица

Золушка

Отец Золушки

Мачеха Золушки

Кривляка и Злюка (в другом варианте — Худышка и Кубышка),
дочери мачехи

Принц

Фея-бабушка

Феи времен года (Весны, Лета, Осени, Зимы)

Танцмейстер

Кавалеры, иноземные принцессы, церемониймейстеры, портнихи, парикмахеры, гномы, птички, кузнечики, снежинки, арапчата, эфиопы, музыканты
Действие происходит в сказочном королевстве в сказочные времена.

История создания

После того как балет «Ромео и Джульетта» был наконец поставлен в Ленинградском Кировском (Мариинском) театре, Прокофьев, на которого исполнительница роли Джульетты Галина Уланова произвела огромное

впечатление, решил написать балет специально для нее. Сюжетом послужила всем известная сказка о девушке, которую злая мачеха превратила в служанку и которая с помощью доброй феи обрела заслуженную счастливую судьбу. «Золушка», волшебная сказка Ш. Перро (1628—1703) из его сборника «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697), много раз привлекала композиторов разных времен. На ее основе написаны несколько опер, из которых самая известная — опера Россини; неоднократно ставились и балеты. В частности, именно «Золушкой» — «Сандрильоной» композитора Ф. Сора открылся московский Большой театр 6 июня 1825 года.

Либретто для Прокофьева написал театральный критик, искусствовед и драматург, юрист по образованию Н. Д. Волков (1894—1965). Постановщиком спектакля должен был стать талантливый артист балета и хореограф В. Чабукиани, работавший тогда в Ленинграде. Сочинение шло успешно: до лета 1941 года были написаны два акта. Однако начало Великой Отечественной войны перечеркнуло все планы. Прокофьев скитался по стране; отложив балет, он работал над захватившим его замыслом патриотической оперы «Война и мир», сочинял инструментальные произведения. Лишь в 1943 году, приехав в Пермь, где находился эвакуированный Театр имени Кирова, он обсудил все детали балета с либреттистом и, вернувшись в Москву, закончил музыку в клавире. «Я писал «Золушку» в традициях старого классического балета, — общал композитор, — в ней есть *pas de deux*, *adagio*, гавот, несколько вальсов, павана, паспье, бурре, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию». Ленинградский театр его больше не привлекал: Чабукиани еще в 1941 году переехал в Тбилиси, Уланова танцевала на сцене Большого театра. Именно там балетмейстером Р. Захаровым (1907—1984) и была осуществлена постановка балета. На премьере, состоявшейся в Москве 21 ноября 1945 года, партию Золушки танцевала О. Лепешинская. Лишь на следующих спектаклях Уланова вошла в роль. Менее чем через пять месяцев в Ленинграде, в Кировском театре К. Сергеев (1910—1992) также поставил «Золушку». В дальнейшем балет шел на многих сценах мира в различных постановках.

Сюжет

В доме отца Золушки Злюка и Кривляка вышивают шарф, Золушка тихо сидит у очага. Сестры ссорятся из-за шарфа, и Мачеха разрезает его пополам. Помирившись, Злюка и Кривляка начинают дразнить Золушку, но она не отвечает обидчицам. Все расходится, оставляя Золушку за домашней работой. Обратившись мыслями к умершей матери, Золушка отодвигает занавеску, закрывающую ее портрет, и заслоняет ею портрет Мачехи. Возвращается отец, он хочет приласкать дочь, но врываются жена и ее дочери. Увидев, что ее портрет задернут, Мачеха в ярости бросается на Золушку. В комнате тихо появляется старушка-нищенка, просящая подаяние. Мачеха и сестры презрительно отворачиваются, а Золушка робко протягивает ей кусок хлеба. Незаметно старушка исчезает. Комнату заполняют портнихи, парикмахеры, танцмейстер с музыкантами. После суматохи, вызванной сборами, все, кроме Золушки, уезжают на бал в королевский дворец. Девушка грустит. Появляется та же старушка. Это Фея-бабушка. Она дарит Золушке хрустальные башмачки и вызывает фей времен года, которые сопровождают Золушку на бал. Фея предупреждает девушку: ровно в полночь исчезнет прекрасный наряд, она снова превратится в замарашку. О наступлении полночи ей напомнят двенадцать гномов, которые появятся из старинных часов. Фея-бабушка уходит. Перед Золушкой появляется роскошная карета, запряженная кузнечиками. Золушка уезжает во дворец.

Бал во дворце, танцы, веселье. Приезжает Золушка в роскошном платье, ее принимают за принцессу. Принц влюбляется в прекрасную незнакомку. Арапчата подносят Золушке три апельсина, которыми она угощает не узнавших ее сестер. Счастливая Золушка забывает о времени, но появляются гномы, и Золушка убегает. Бьет полночь, Золушка в спешке теряет туфельку. За ней мчится Принц, но видит лишь туфельку на ступенях дворца.

Принц призывает сапожников, чтобы они сказали ему, кто и кому сделал найденную туфельку, но у тех нет ответа, и Принц решает отправиться на поиски девушки.

Принц странствует по свету, встречает разных красавиц, но ни одна не похожа на ту, что пленила его сердце, ни одной туфелька не приходится впору.

Дома в уголке спит Золушка, прижимая к груди хрустальную туфельку. Лучи солнца будят ее, она вспоминает бал, который кажется ей прекрасным сном. Но туфелька убеждает ее, что то была явь. Появляются сестры с подаренными апельсинами и снова начинают ссориться. Поспешно вбегают Отец и Мачеха, извещая о прибытии Принца. Он дает примерить туфельку Кривляке и Злюке, потом ее примеряет и Мачеха, но туфелька всем мала. Неожиданно Принц видит, как наклонившаяся Золушка случайно роняет вторую такую же туфельку. За окном медленно проходит Фея-бабушка, словно благословляя Золушку и Принца.

Принц и Золушка в чудесном саду. Они нашли свое счастье.

Музыка

«Золушка» — типично классический балет, продолжающий традиции романтического сказочного спектакля, с обилием вариаций, дивертисментом и апофеозами, построенными на вальсах, с колоритными изобразительными моментами. Один из них — «Сцена с часами», где равномерное движение и повторяющиеся краткие подпевки рисуют неумолимый бег времени. «Отъезд Золушки на бал» — поэтичный, полный очарования вальс. «Большой вальс» — один из самых ярких прокофьевских вальсов, пышный, радостный, с мелодией огромного диапазона. В «Угощении гостей» использован марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» (см. «111 опер»). Финал акта — «Полночь» — врывается, словно пробуждая от прекрасного сна. Завершает балет еще один прекрасный вальс с тихим, но торжествующим звучанием тем Золушки, ее мечты и любви.

Сказ о каменном цветке

Балет в четырех актах, девяти картинах с прологом и эпилогом
Либретто Л. Лавровского и М. Мендельсон-Прокофьевой

Действующие лица

Данила

Катерина
Хозяйка Медной горы
Прокопъич, старый мастер
Северьян, приказчик
Огневушка-Поскакушка

Друзья Данилы, подруги Катерины, рабочие, мастера, бережные, цыгане, лавочники, приказчики, купцы, самоцветы
Действие происходит на Урале в начале XIX века.

История создания

Идею балета на сюжет уральских сказов П. Бажова (1879—1950) «Малахитовая шкатулка» (1939) Прокофьеву предложил балетмейстер Н. Лавровский (Леонид Михайлович Иванов, 1905—1967). Окончивший Петроградское хореографическое училище, Лавровский с 1922 года танцевал в ГАТОБе (Мариинский театр), в течение 1935—1938 годов руководил балетной труппой Малого оперного театра, а в 1938 году был приглашен на тот же пост в Кировский (Мариинский) театр. Во время Великой Отечественной войны Лавровский работал в Ереване, а с 1944 года занял должность главного балетмейстера Большого театра. С Прокофьевым он уже встречался во время работы над «Ромео и Джульеттой», балетом, ставшим их общим шедевром.

Композитор, которого давно привлекал богатый и прекрасный Урал, увлекся мыслью воплотить в музыке его красоту, его своеобразные предания, с большой поэтической силой воплощенные Бажовым в «Малахитовой шкатулке». «Вы знаете, меня уже скоро начнет мучить тема Хозяйки Медной горы, — говорил он Лавровскому. — Какая она будет, еще не знаю...» Работа над балетом началась в 1948 году (по другим источникам — летом 1949-го). Либретто было написано Лавровским совместно со второй женой композитора, Мирой Мендельсон-Прокофьевой (1915—1968). Сочинение шло увлеченно, в тесном содружестве с Лавровским. Через год клавиш был закончен, началась работа над партитурой. Однако в театре на прослушиваниях начали раздаваться голоса о нетанцевальности музыки, ее мрачности, несоответствии образам Бажова.

Прокофьев тяжело переживал задержку, его здоровье ухудшилось. Со времени создания музыки прошло около двух лет, когда театр, наконец, приступил к репетициям: они начались 1 марта 1953 года. Днем 5 марта Лавровский забежал к Прокофьеву и застал его за партитурой балета, в которой были необходимы некоторые поправки. Через несколько часов композитор скончался. Премьера «Сказа о Каменном цветке» состоялась 12 апреля 1954 года в московском Большом театре в постановке Лавровского, который воплотил образ Хозяйки Медной горы в извилистых, «змеиных» движениях, Северьяна — в резких, грубых жестах, а Катерину — в плавных линиях, заимствованных из фольклорных женских танцев.

Через 4 года после смерти композитора, 22 апреля 1957 года, в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова (Мариинском) балетмейстером Ю. Григоровичем (р. 1927) была осуществлена другая, трехактная версия балета.

Сюжет

Мастер-камнерез Данила мечтает создать из малахита чашу невиданной красоты, воплотить в камне всю прелесть живого цветка, но замысел не дается ему.

Тщетно Данила ищет цветок, который стал бы образцом для чаши. Катерина отвлекает его от поисков. Они любят друг друга, скоро свадьба. Односельчане веселятся на их помолвке. Появляется жестокий приказчик Северьян, ссорится с рабочими, но быстро уходит, девушки и парни заводят хоровод. Веселье в полном разгаре, когда снова появляется Северьян. Он требует у Данилы Каменный цветок. Не добившись своего, так как мастер не может отдать несовершенную работу, он в ярости уходит. Постепенно все расходятся, огорченные. Данила погружается в невеселые думы.

Перед мастером возникает таинственная Хозяйка Медной горы с цветом небывалой красоты в руках. Данила как зачарованный идет за цветком.

В своих владениях Хозяйка Медной горы показывает Даниле богатства земли. Она подвергает мастера испытаниям и убеждается, что он бескорыстен: не богатство, а красота влечет его. И Хозяйка показывает

ему чудесный Каменный цветок. Появляется Северьян с рабочими, Хозяйка предостерегает алчного приказчика: сокровища таят гибель!

Катерина в избе Прокопыча тоскует о пропавшем Даниле. Приходит Северьян, которому она приглянулась, но Катерина прогоняет приказчика. Она решает идти на поиски любимого. К ней является Хозяйка Медной горы с известием, что Данила жив.

В поисках Данилы Катерина пришла на ярмарку, где царят оживление и суета.

Пьяный Северьян окружен веселящимися цыганами. Появляется Катерина. Северьян пытается схватить ее, но за нее заступаются. Северьян бросается на толпу с плетью, но вдруг замечает, что преследуемая им девушка — вовсе не Катерина. Это Хозяйка Медной горы, которая взглядом пригвождает приказчика на месте. С трудом освободившись от чар, он бросается за Хозяйкой, стреляет в нее, но по воле разгневанной Хозяйки его поглощает разверзшаяся земля.

В лесу у костра Катерина грустит о Даниле. Из костра появляется Огневушка-Поскакушка и увлекает девушку за собой.

Во владениях Хозяйки Медной горы Катерина зовет любимого, на ее зов выходит Хозяйка. По ее велению возникает окаменевший Данила. Катерина бросается к нему. Тронутая верной любовью, Хозяйка освобождает мастера от чар и предлагает остаться здесь, где все чудеса камней открыты ему. Но верный своей любви, Данила устремляется к Катерине. Хозяйка на прощание одаривает Данилу тайнами творчества.

Музыка

В «Каменном цветке» Прокофьев обратился к стихии народной песенности. На первый план выходит мелодическое начало. Композитор не использует подлинных напевов, но его музыка проникнута живыми интонациями фольклора. Три главные образные сферы — фантастическая, связанная с миром Хозяйки Медной горы, лирическая, воплощающая образы Катерины и Данилы, и народно-жанровая, воплощенная в массовых сценах. Им противостоит Северьян как воплощение зла и жестокости.

Дмитрий Шостакович

1906—1975

Шостакович — один из крупнейших музыкальных творцов XX века. Он великий симфонист, но его наследие охватывает все жанры, и в каждом он оставил сочинения непреходящей ценности. Балеты Шостаковича обозначили собой пути исканий советского балетного театра конца 1920-х — 1930-х годов и остались ярчайшими примерами этих исканий. Оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» открыли новую страницу этого жанра в русской музыке. Его вокальные циклы, фортепианные сочинения, квартеты вошли в мировую сокровищницу.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 12 (25) сентября 1906 года в Петербурге. Отец был сотрудником великого Менделеева, мать, по образованию пианистка, стала первой учительницей сына, с ранних лет проявившего незаурядное музыкальное дарование. В 1918 году Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию, которую окончил в 1923 году по классу фортепиано Л. Николаева, а в 1925-м по классу композиции М. Штейнберга. Выпускным сочинением явилась Первая симфония, принесшая Шостаковичу международное признание. Следующие композиторские опыты Шостаковича — две симфонии, балеты «Золотой век» (1929) и «Болт» (1930), опера «Нос» (1928), фортепианные сочинения. Все они отмечены чертами ранней зрелости. В 1932 году была создана одна из вершин его творчества — опера «Леди Макбет Мценского уезда», получившая высокую оценку как на родине, так и за рубежом. Но в 1936 году в газете «Правда», публикуется статья «Сумбур вместо музыки», в

которой эта опера, а с ней и все творчество композитора, подло и позорно шельмуется. С этого времени Шостакович на многие годы отказывается от жанров, связанных со словом.

В 1937 году Шостаковича приглашают на должность профессора композиции в Ленинградскую консерваторию. Годы войны он проводит в Куйбышеве (Самаре), затем, с 1943 года, живет в Москве. К этому времени им написаны еще шесть симфоний, квартеты, фортепианный квинтет, балет «Светлый ручей» (1934), музыка к кинофильмам. Но в 1948 году появляется партийное постановление «Об опере «Великая дружба» Мурадели», в котором основной удар вновь наносится по Шостаковичу. Его обвиняют в формализме, отрыве от действительности, в противопоставлении себя народу. Несколько лет он пытается «реабилитироваться»: пишет музыку к патриотическим фильмам, ораторию «Песнь о лесах», кантату «Над родиной нашей солнце сияет». Однако в те же годы он сочиняет потрясающий автобиографический документ — Первый скрипичный концерт, квартеты, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги». В 1953 году создается Десятая симфония, отразившая неопределенность времени после смерти Сталина. Шостакович вновь обращается к симфоническому творчеству — появляются следующие симфонии, симфоническая поэма «Казнь Степана Разина».

В 1960-е годы здоровье композитора ухудшается, ему приходится все больше времени проводить в больницах, хотя в промежутках он продолжает вести активную творческую жизнь — не только создает новые сочинения, но и бывает в разных странах, где исполняются его сочинения, проходят фестивали, вручаются почетные награды. До последних дней жизни композитор продолжает сочинять. В августе 1975 года, в больнице, он корректирует рукопись Сонаты для альты и фортепиано. За этой работой 9 августа 1975 года в Москве его настигает смерть.

Золотой век

Балет в трех актах, восьми картинах

Либретто А. Ивановского

Действующие лица

Директор промышленной выставки

Дива, танцовщица, фашистка

Фашист

Полицмейстер (фашист)

4 секретаря, они же сыщики

Начальник советской футбольной команды, рабочий

Комсомолка СССР

Комсомолка западная

Боксеры:

Негр

Белый

Судья на боксе, представитель фирмы боксерских перчаток, советские футболисты, фашисты, полицейские, рабочие, «золотая молодежь», пионеры, буржуазная публика

Действие происходит на Западе в большом капиталистическом городе в наше время (конец 20-х годов XX века).

История создания

В 1929 году Управление театров Ленинграда объявило конкурс на сценарий балета из современной жизни. Деятели послереволюционного искусства требовали создания произведений злободневных, отличавшихся классовым подходом. Этим и объяснялось проведение конкурса, на котором победил сценарий «Динамиада», написанный кинорежиссером А. А. Ивановским (1881—1968). Либретто, признанное лучшим, предложили Шостаковичу. За оставшиеся месяцы 1929 года композитор написал 37 разнохарактерных музыкальных номеров для спортивно-акробатических танцев, пантомимы, пародийных эпизодов к балету, в окончательном виде получившему название «Золотой век».

«В основу музыки <...> входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской советской культуры, — писал композитор в сборнике, подготовленном к выходу балета. — Сопоставление двух культур являлось моей главной задачей при сочинении «Золотого века». Эта задача выполнялась так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что так характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю себе развития советского танца. Я считал необходимым писать музыку не только такую, под которую удобно танцевать, но одраматизировать самую музыкальную сущность, дать музыке настоящую симфоническую напряженность и драматическое развитие».

В начале 1930 года композитор передал партитуру в Кировский (Мариинский) театр. Постановщиками балета стали молодые начинающие балетмейстеры В. Вайнонен (1901—1964), Л. Якобсон (1904—1975), В. Чесноков (его балетмейстерская карьера не состоялась, даты жизни не сохранились) и режиссер Э. Каплан. Задача была конкретным: «Ополитизировать спектакль, заострив и уточнив в нем борьбу двух миров, причем <...> буржуазный мир должен быть подан в гротесковом виде; во-вторых, сделать спектакль не только танцевальным, но и драматически осмысленным, для чего общее руководство постановкой поручено не балетмейстеру, а режиссеру, что <...> является первым опытом в балетных постановках театра». Постановщики писали о хореографии: «Мы не выдаем найденные хореографические формы за новую систему балетной техники: классическая система балета, имеющая двухсотлетнюю давность, до сих пор, как таковая, не превзойденная, не может быть одним росчерком пера уничтожена и заменена несколькими упорными общественноинтересными мыслями, возможно, заключающимися в нашей коллективной постановке. Мы не хотели выдавать нашей работы ни за образец советского балета, ни за решение проблемы современной хореографии, а только подготавливали переход через

современную тематику к советской. Трудность звучания и ритмов музыки для актеров... сложность изобретения движения и техники их выполнения <...> — вот трудности, стоявшие на нашем пути. Резкое различие между танцевальными движениями пролетариата и буржуазии, определившееся в результате наших исканий и выразившееся в том, что пролетарская часть строится изнутри (эмоционально), т. е. не имеет заранее готового формального построения и состоит в демонстрации здоровья, силы, бодрости, радости и т. п. (причем техника наших танцев не предусматривается заранее, а определяется самим танцем), а буржуазная часть строится из предположения, что буржуазия, устремляясь к развитию балетных форм, омолаживается через посредство классических традиций и техники, используя при этом салонные танцы (фокстрот, блэкботом, тустеп, чарльстон и др.) — вот сущность хореографии балета.

Премьера балета состоялась 26 (по другим данным — 27) октября 1930 года и, несмотря на успех у публики, вызвала бурную дискуссию. Музыку балета сочли нетанцевальной, отмечали пестроту хореографии, обвиняли в «протаскивании» чуждого народу буржуазного стиля. Тем не менее, вскоре «Золотой век» был поставлен в Киеве и Одессе. Сценическая судьба его оказалась недолгой, но много лет спустя балет с новым сценарием (И. Гликмана) был поставлен в Москве, в Большом театре.

Сюжет (изложен по буклету 1930 года)

Индустриальная выставка в капиталистическом городе. В мюзик-холле идет праздничное представление. Торжественно поднимается группа фашистов, перед которой расстилается ковер. Скромно появляется советская футбольная команда, приглашенная рабочими организациями. Ее приход вызывает недовольство фашистов. Публика рассматривает экспонаты выставки рекламы. Происходит состязание между Негром и Белым-фашистом. Фашисты подкупают судью, и победителем объявляется Белый, почти теряющий сознание от напора противника.

Местные рабочие возмущены. Они прорываются на ринг, полиция их оттесняет. Местная комсомолка дает судье пощечину.

Зал в мюзик-холле. Молодые фашисты танцуют фокстрот. Входит Директор выставки в сопровождении Полицмейстера и секретарей. Все нетерпеливо ожидают появления Дивы. Она входит в зал, вызывая всеобщий восторг. В сопровождении местных рабочих приходит советская команда. Ее капитан нравится Диве, которая пытается обворожить его и приглашает на танец. Отказ капитана вызывает возмущение публики. Дива демонстративно танцует эротический танец со своим партнером. Капитан футбольной команды обращает на себя внимание Директора выставки ловкостью и пластичностью. Директор задумывает привлечь его на рекламно-агитационный танец, который должен продемонстрировать мирное единение классов. Выносят плакат, возвещающий о совместном танце советского футболиста и Дивы. Она подносит капитану команды бокал с предложением выпить за здоровье фашистов, но он отказывается. Возмущенные фашисты кидаются на него, он, защищаясь, подымает футбольный мяч. Приняв его за бомбу, все бросаются на пол. Оставив мяч у головы лежащего на полу Директора, капитан с товарищами уходит. Фашисты видят свою ошибку и продолжают танцы.

Негр, капитан команды и советская Комсомолка прогуливаются по городу. За ними следят сыщики, которым удается подсунуть в карман капитана фальшивки. Всех арестовывают. Негр бежит, увлекая за собой Комсомолку. За ними гонятся полицейские.

На рабочем стадионе выступают пионеры, рабочие-спортсмены. Торжественно выходит советская команда. Начинается футбольный матч.

Фашисты в мюзик-холле проводят время за картами, разгораются страсти.

На стадионе идет выступление западной Комсомолки с четырьмя спортсменами.

На улице полицейские гонятся за Негром и советской Комсомолкой, бегущими на стадион. Рабочие защищают их. Полиция вынуждена прекратить погоню.

В мюзик-холле идет праздник «золотого века». Фашист, переодетый в форму капитана советской команды, вместе с Дивой демонстрирует в танце «мирное сотрудничество». Их выступление перерастает в массовый танец.

Рабочие освобождают политических заключенных из тюрьмы и окружают мюзик-холл. Западная комсомолка разоблачает фашиста, игравшего роль советского капитана. Публика в панике. Рабочие и советская команда объединяются в танце солидарности.

Музыка

«Золотой век» — попытка создания нового по стилю хореографического спектакля с агитационным содержанием. Как писал дирижер спектакля А. Гаук, «Музыка... глубоко театральна и вместе с тем она несет в себе элементы симфонизма. Театральна она потому, что, несмотря на слабость либретто, <...> она сама, внутри себя развертывает подлинно театральное действие и сюжет, <...> она распадается на два борющихся между собой плана: изображение буржуазного Запада с несомненным ироническим отношением к изображаемому, с одной стороны, и бодрый, наполненный жизненной энергией рабоче-спортивный мир — с другой. Противопоставление и борьба двух основных элементов, из которых каждый внутри себя имеет совершенно ясно очерченную линию напряжения и внутреннего содержания, делает музыку <...> симфонической».

Широкую известность на концертной эстраде приобрел «Таити-трот» — вступление к III акту. В других танцах использованы ритмы польки, канкана, чечетки.

Александр Крейн

1883—1951

Крейн — советский композитор старшего поколения, начавший творческую деятельность еще до октябрьской революции 1917 года. Его музыка продолжила традиции Могучей кучки, а также испытала на себе влияние французских композиторов-импрессионистов. В творчестве Крейна нашли широкое отражение восточные и испанские мотивы.

Александр Абрамович Крейн родился 8 (20) октября 1883 года в Нижнем Новгороде. Он был младшим сыном в семье скромного музыканта, игравшего на скрипке на свадьбах, собиравшего еврейские песни, но в основном зарабатывавшего на жизнь ремеслом настраивщика фортепиано. Как и его братья, он избрал путь музыканта-профессионала и в 1897 году поступил в Московскую консерваторию в класс виолончели А. Глена, брал уроки композиции у Л. Николаева и Б. Яворского. После окончания консерватории в 1908 году Крейн играл в оркестре, делал переложения для издательства Юргенсона, а с 1912 года стал преподавать в Московской народной консерватории. В его ранних сочинениях — романсах, фортепианных, скрипичных и виолончельных пьесах — заметно влияние Чайковского, Грига и особенно любимого им Скрябина. В 1916 году прозвучало первое его симфоническое сочинение — поэма «Саломея» по О. Уайльд, а в следующем году — симфонические фрагменты к драме А. Блока «Роза и крест». В начале 1920-х годов появляются Первая симфония, кантата «Кадиш», посвященная памяти родителей, «Еврейский каприз» для скрипки и фортепиано, ряд других произведений. В 1928—1930 годах им

была написана опера «Загмук» на сюжет из жизни древнего Вавилона, а в 1939 году на ленинградской сцене появилось самое значительное произведение Крейна — балет «Лауренсия».

В 1941 году, после начала Великой Отечественной войны, Крейна эвакуируют в Нальчик, а в 1942 году — в Куйбышев (Самару), где в военные годы размещался московский Большой театр. По заказу театра Крейн работает над вторым балетом, «Татьяна» («Дочь народа»), посвященным крайне актуальной в то время теме — подвигу девушки-партизанки. В 1944 году Крейн вернулся в Москву и начал работу над Второй симфонией. Большой успех имела его музыка к пьесе Лопе де Вега «Учитель танцев». Сюита из него стала очень популярной. Последним симфоническим произведением Крейна стала поэма для голоса, женского хора и оркестра «Песня о Соколе» по поэме Максима Горького.

Крейн скончался 20 апреля 1950 года в Доме творчества композиторов «Руза» под Москвой.

Лауренсия

Балет в трех актах, четырех картинах с эпилогом
Либретто Е. Мандельберга

Действующие лица

Командор Гомец
Эстеван, алькад
Лауренсия, его дочь
Хуан
Фрондосо, его сын
Менго
Хасинта
Паскуала
Флорес
Ортуньо
Солдаты, крестьяне, крестьянки

Действие происходит в испанской деревне в XV веке.

История создания

В 1936 году московский Большой театр заказал Крейну, уже перешагнувшему полувековой рубеж, балет по пьесе Лопе де Вега (1562—1635) «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник», 1612—1613). Обращение к классике испанской драматургии не было случайным: в Испании началась гражданская война, и мотивы социального протеста в пьесе, посвященной конфликту с угнетателем-феодалом, были чрезвычайно актуальны. Либреттистом стал Е. Мандельберг (1900—1966), который использовал основные сюжетные ходы пьесы, исключив лишь мотив борьбы короля Кастилии с феодалами как не имеющий отношения к основной идее будущего балета. На протяжении последующих лет Крейн работал над музыкой балета, но поставлена «Лауренсия» была не в Большом театре (там ее премьера состоялась только в 1956 году), а на сцене Ленинградского театра имени Кирова (Мариинского). Постановку осуществил Вахтанг Чабукиани (1910—1992).

Окончив в 1924 году балетную студию в Тбилиси, Чабукиани с 1926 года совершенствовался в Ленинградском хореографическом училище, а в 1929 году дебютировал на сцене ГАТОБа (Мариинского), где стал не только одним из наиболее ярких исполнителей, но, главное — создателем героического стиля мужского классического танца. Его исполнение отличалось скульптурностью поз, строгой классической манерой, виртуозной техникой, а вместе с тем — бурным темпераментом и огромной экспрессией. Как хореограф он дебютировал балетом А. Баланчивадзе «Сердце гор», в котором исполнил и заглавную партию. «Лауренсия» стала его вторым балетмейстерским опытом. «Меня увлекает мысль поработать над спектаклем о новой Испании, о борьбе испанского народа за свою независимость и свободу. В таком балете меня привлекает не только богатый испанский колорит, который можно блестяще использовать в спектакле, а именно современные переживания испанского народа — его думы и чаяния, героическая борьба и беззаветная пре-

данность родине», — писал балетмейстер. Основой хореографии «Лауренсии» стало народное искусство Испании, запечатленное в формах классического танца. «Замечательной особенностью балета «Лауренсия» является то, что в нем на одинаковой высоте и сторона выразительно-драматическая и танцевально-виртуозная, причем обе они существуют не порознь, а в тесном органическом слиянии, — писал в рецензии на спектакль Д. Кабалевский. — Неистощимая изобретательность В. Чабукиани видна в каждой сцене. Он как будто сумел передать свой огненный темперамент всем исполнителям спектакля, и эта темпераментность, страстность пронизывает «Лауренсию» от начала до конца». «Балетмейстер смело сочетал <...> классический танец, акробатическую поддержку, гротесковые приемы, подчиняя их общей реалистической задаче», — отмечает в своей книге о Чабукиани В. Красовская.

Премьера спектакля, состоявшаяся 22 марта 1939 года, прошла с большим успехом. В мае следующего года спектакль был показан во время Декады ленинградского искусства в Москве, а после этого был поставлен во многих городах страны и за рубежом.

Сюжет

В испанской деревушке Фуэнте Овехуна (Овечий источник) ожидают возвращения Командора из удачного похода. Среди собравшихся Лауренсия и влюбленный в нее Фрондосо, скрипач Менго, подруги Лауренсии. Скрипача просят поиграть, начинаются танцы. Под звуки военной музыки появляется Командор. Его внимание привлекает Лауренсия. Он приказывает всем разойтись и остается с Лауренсией, рядом с которой только ее подруга Паскуала. Командор приказывает слугам заманить девушек в замок, но тем удается убежать.

В лесу у ручья Фрондосо признается Лауренсии в любви, но девушка не спешит поощрить его. Слышны звуки приближающейся охоты. Появившийся Командор пытается поцеловать Лауренсию, Фрондосо защищает ее. Командор клянется жестоко отомстить обо-

им. К ручью приходят деревенские девушки стирать белье. С ними Менго. Вбегает Хасинта, за которой гонятся солдаты. Менго заступает за нее. Подоспевший Командор приказывает схватить Менго, а Хасинту отдать солдатам.

В Фуэнте Овехуна весело празднуют свадьбу Лауренсии и Фрондосо. Праздник прерывает появление Командора. Он приказывает отвести Фрондосо в тюрьму, а Лауренсию в замок.

В ночном лесу близ замка Командора жители деревни собрались на сходку. Они охвачены страхом и сомнениями. Истерзанная, в порванном платье появляется Лауренсия. Она стыдит колеблющихся и призывает к восстанию. Ее поддерживают женщины. Схватив ножи, палки, косы, крестьяне штурмуют замок. Освобожденный из темницы Фрондосо бросается в схватку с Командором. Тиран гибнет.

Музыка

«Лауренсия» отличается романтической приподнятостью чувств, знойным, страстным, а в отдельных эпизодах и суровым колоритом, разнообразием жанровых сцен. В музыке балета отразились такие черты творчества композитора, как влечение к фольклору (в данном случае — испанскому), сочным гармоническим краскам, яркой оркестровке, рельефной, декламационно-выразительной мелодике, импровизационности развития.

Арам Хачатурян

1903—1978

Музыка Арама Хачатуряна глубоко самобытна. Композитор сумел отразить в ней как традиции русской национальной культуры, органично впитавшей в себя интонационные богатства других народов от Испании у Глинки до Востока у Бородина, так и интонации многонациональной музыки Кавказа, сыном которого он был.

Арам Ильич Хачатурян родился 24 мая (6 июня) 1903 года в Коджори (предместье Тбилиси) в семье владельца переплетной мастерской. Родители в десять лет отдали сына в тбилисское коммерческое училище, однако Хачатурян решил получить музыкальное образование. Живя с 1921 года в Москве, он в 1922 году поступил в музыкальный техникум имени Гнесиных, а в 1929-м — в консерваторию, где занимался по композиции у М. Гнесина и Н. Мяковского, по оркестровке у Р. Глиэра и С. Василенко, по анализу форм у Д. Кабалевского. По окончании консерватории совершенствовался в аспирантуре у Мяковского (окончил в 1936 году).

Первые серьезные сочинения Хачатуряна — песня-поэма для фортепиано, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано и Танцевальная сюита, основанная на фольклоре Армении, Грузии и Узбекистана, — появились в 1930-е годы. Дипломной работой стала Первая симфония, обнаружившая своеобразие и свежесть таланта, а к окончанию аспирантуры был написан колоритный и темпераментный Концерт для фортепиано с оркестром. Среди лучших произведений Хачатуряна — балеты «Гаянэ» и «Спартак», три симфонии; инструментальные концерты, среди которых особенно выделяется сочностью красок, национальным колоритом и блестящей виртуозностью

Концерт для скрипки с оркестром; многие камерные сочинения, хоры, песни и музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Вся жизнь и творческая деятельность Хачатуряна были связаны с Москвой. Выезжал он оттуда лишь в многочисленные творческие командировки и концертные турне, сначала по городам СССР, а потом и за рубежом. С 1950 года Хачатурян преподавал в Московской консерватории, тогда же начал активно заниматься дирижерской деятельностью, был одним из руководителей Союза советских композиторов.

Хачатурян скончался 1 мая 1978 г. в Москве, похоронен в пантеоне Еревана.

Гаянэ

Балет в четырех актах
Либретто К. Державина

Действующие лица

О в а н е с , председатель колхоза

Г а я н э , его дочь

А р м е н , чабан

Н у н э , колхозница

К а р е н , колхозник

К а з а к о в , начальник экспедиции

Н е и з в е с т н ы й

Г и к о , колхозник

А й ш а , колхозница

Агроном, колхозники, геологи, пограничники и начальник пограничной охраны

Действие происходит в Армении в наши дни (30-е годы XX века).

История создания

Вскоре после окончания консерватории, в конце 1930-х годов, Хачатурян получил заказ на музыку к балету «Счастье». Спектакль с традиционным для того времени сюжетом о счастливой жизни «под сталин-

ским солнцем» и столь же традиционным мотивом шпионажа и врагов советской власти готовился к декаде армянского искусства в Москве. Такие декады, посвященные искусству, поочередно, всех республик, входящих в состав СССР, проводились регулярно. Композитор вспоминал: «Весну и лето 1939 года я провел в Армении, собирая материал для будущего балета «Счастье». Здесь-то и началось глубочайшее изучение мелодий родного края, народного творчества...» Напряженная работа над балетом продолжалась полгода. В сентябре балет был поставлен в Армянском театре оперы и балета, а через месяц показан в Москве и прошел с большим успехом как первый опыт этого жанра в армянской музыке. Однако в нем были отмечены недостатки, касающиеся, в частности, сценарной и музыкальной драматургии. Через несколько лет композитор вернулся к этому замыслу, ориентируясь на новое либретто, написанное известным театроведом и филологом К. Державиным (1903—1956). Переработанный балет, получивший название «Гаянэ» — по имени главной героини, готовился к постановке в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (Мариинском). Однако начавшаяся Великая Отечественная война поломала все планы. Театр был эвакуирован в Пермь. Туда же для продолжения совместной работы над балетом приехал и композитор. «Осенью 1941 года ... я вернулся к работе над балетом, — вспоминал Хачатурян. — Сегодня может показаться странным, что в те дни суровых испытаний могла идти речь о балетном спектакле. Война и балет? Понятия действительно несовместимые. Но, как показала жизнь, в моем замысле отобразить ... тему великого всенародного подъема, единения людей перед лицом грозного нашествия не было ничего странного. Балет был задуман как патриотический спектакль, утверждающий тему любви и верности Родине». В ноябре 1942 года в своем дневнике композитор записал: «По просьбе театра уже после окончания партитуры я дописал «Танец курдов» — тот самый, который стал позднее называться «Танцем с саблями». Я начал сочинять его в три часа дня и, не отрываясь, работал до двух часов ночи. Утром следующего дня были переписаны оркестровые голоса и состоялась репетиция, а вечером — гене-

ральная репетиция всего балета. «Танец с саблями» сразу же произвел впечатление и на оркестр, и на балет, и на присутствовавших в зале...»

Премьера «Гаянэ» состоялась в Перми в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (Мариинском) 9 декабря 1942 года в постановке балетмейстера Нины Александровны Анисимовой (1909—1979), ученицы прославленной Агриппины Вагановой, окончившей Ленинградское хореографическое училище в 1926 году. Выдающаяся характерная танцовщица, отличавшаяся обжигающим темпераментом, броской манерой исполнения и тонким чувством стиля, Анисимова с 1929-го по 1958 год была ведущей характерной танцовщицей в театре имени Кирова. В 1935-м осуществила свою первую постановку — концертную программу «Испанская сюита». После этого ею были поставлены еще два концертных номера. Балет «Гаянэ» стал балетмейстерским дебютом Анисимовой в полновечернем спектакле. В его хореографии удачно сочетались движения классического танца с национальными армянскими. 13 июня 1952 года тот же театр, уже на собственной сцене, показал новую постановку с теми же сценарием и сценографией. Вплоть до конца 70-х годов XX века балет успешно шел как на советских, так и на зарубежных сценах, а отдельные его сцены по сию пору почти ежегодно исполняются в выпускных спектаклях Академии русского балета.

Сюжет

Ночь в горах Армении близ границы. Опасливо прислушиваясь, появляется Незвестный, освобождается от парашюта, комбинезона и остается в гимнастерке бойца Красной армии. Прихрамывая, он уходит в сторону селения, огоньки которого видны в горах.

Солнечным утром идет работа в колхозном саду. Гико останавливает Гаянэ и говорит ей о своей любви. На дороге показывается Армен, и Гаянэ радостно приветствует его. Армен показывает Гаянэ куски руды, которые он нашел в горах.

Дневной отдых на колхозном стане. Молодежь затевает пляски. Гико приглашает Гаянэ и пытается обнять ее, но Армен ограждает девушку

от его ухаживаний. Разъяренный Гико бросается на Армена. Между ними становится Гаянэ, она требует, чтобы Гико покинул стан. Прибежавший Карен сообщает о приезде геологов со своим руководителем Казаковым. За ними с их поклажей идет Неизвестный: он нанялся поднести груз. Все радостно приветствуют приезжих. Слышится сигнал к началу работы, колхозники уходят, а председатель колхоза Ованес уводит гостей. Оставшись одна, Гаянэ любуется открывающимися далями. Геологи возвращаются, и Армен показывает им найденную руду. Заинтересованные ею геологи готовы тотчас отправиться на место находки. Армен показывает маршрут на карте. Неизвестный наблюдает за ними.

В селении Гаянэ прощается с Арменом, который будет сопровождать геологов. Подходит Гико и разъяренно грозит вслед ушедшему. Это видит Неизвестный. Он выражает Гико свое сочувствие.

В доме Ованеса после работы собрались молодые односельчане. Приходит и Казаков. Девушки затевают игру в жмурки. Вваливается пьяный Гико, и игра прекращается. Ованес пытается поговорить с Гико, но тот продолжает приставать к Гаянэ. Девушка гонит назойливого парня, он ухитряется незаметно остаться в комнате и слышит, как вернувшиеся геологи рассказывают о месторождении редкого металла.

Снова дом Ованеса. Геологи вместе с Арменом собираются к месторождению. Армен дарит Гаянэ цветок. Гико с Неизвестным, проходя мимо окон, видят это. Армен и Ованес уходят с геологами, Гаянэ остается одна. Наступает ночь. В дом входит Неизвестный, притворившийся больным. Гаянэ помогает ему и на минуту выходит, чтобы принести воды. Оставшись один, Незнакомец лихорадочно ищет документы геологов. Вернувшаяся с водой Гаянэ понимает, что перед ней враг. Неизвестный связывает Гаянэ и поджигает дом. Ходивший вокруг дома Гико разбивает окно и впрыгивает в комнату. Увидев забытую Незнакомцем палку, он понимает, кто виновник пожара. Гико выносит Гаянэ из горящего дома.

Ночью в стан колхозных чабанов, где собрались также девушки и геологи с Арменом, приходят пограничники. Горцы принесли им найденный неподалеку парашют. Становится видно, как над их родным селением разгорается пожар. Все бегут в долину.

В селении бушует пожар. Сельчане сбегаются к объётому пламенем дому. Неизвестный прячет мешок и успевает затеряться среди других. Он находит Гико и предлагает ему пачку денег за молчание. Гико бросает ему пачку в лицо и пытается задержать, но Неизвестный ранит его. Подбегает Гаянэ, Неизвестный направляет на нее револьвер, появившийся Армен успевает выхватить оружие из рук врага. Пограничники уводят его.

Осенний праздник сбора урожая в селении. На него приезжают гости — русские, украинцы, грузины. Армен радостно встречается с Гаянэ. Среди собравшихся геологи и пограничники. Праздник в разгаре. За обильным застольем все славят нерушимую дружбу народов, советскую родину.

Музыка

Музыка Хачатуряна отличается ярким национальным колоритом, темпераментом, красочностью, ей свойственно широкое симфоническое развитие с использованием лейтмотивов. Партитура балета насыщена интонациями подлинных армянских напевов. Один из лучших номеров — проникнутая искренним чувством Колыбельная Гаянэ. Настоящим шлягером на многие десятилетия стал знаменитый Танец с саблями. Полный мужественной силы, он напоминает Половецкие пляски Бородина. Постоянный втаптывающий ритм, острые гармонии и вихревой темп помогают созданию яркого, необычного образа.

Спартак

Сцены из римской жизни
Балет в четырех актах, девяти картинах
Либретто Н. Волкова

Действующие лица

Спартак, фракиец
Фригия, фракийка, его жена
Гармодий, молодой фракиец
Красс, римский богач, полководец

Эгина, греческая танцовщица, возлюбленная Красса

Вольноотпущенник Красса

Умиравший раб

Лентул Батиат, владелец школы гладиаторов

Гладиаторы:

Мармилон (рыба)

Ретиарий (рыбак)

Андабаты (гладиаторы в безглазых шлемах)

Фракийцы

Самниты

Глашатай

Египетская танцовщица

Грек-мим

Старуха, служанка Эгины

Ремесленники, германцы, галлы, сирийцы, нумидийцы, фракийцы, циркачи, гости на пиру Красса, гадитанские девы, гетеры, танцовщицы-нимфы, крестьяне-пастухи, римские legionеры, римские купцы, горожане, пираты
Действие происходит в Римской империи в 73 — 71 годах до н.э.

История создания

В декабре 1941 года, в самые трагические дни Великой Отечественной войны, Хачатурян в газетной статье сообщал о своих творческих планах: «В 1941 году по заказу Большого театра СССР, совместно с либреттистом Н. Д. Волковым и балетмейстером И. А. Моисеевым я приступаю к работе над балетом «Спартак». Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению Маркса, является Спартак». Этот образ, давно привлекавший Хачатуряна, казался ему особенно актуальным в связи с ожесточенной борьбой, которую приходилось вести нашему народу. Об этом композитор также упоминал в одной из статей: «Некоторые были удивлены выбором мною этой темы, упрекали за уход в глубь истории. Но мне кажется, что тема Спартака и восстания рабов в древнем Риме имеет в наше время огромное значение и большое общественное звучание. <...> Нужно, чтобы народы знали

и вспоминали имена тех, кто еще на заре человеческой истории смело подымался против поработителей за свою свободу и независимость».

Либреттист Н. Волков (1894—1965) начал работу над «Спартак» еще в 1933 году. Он пользовался консультациями художника Ф. Федоровского (1883—1955) и балетмейстера И. Моисеева (р. 1906), давно уже мечтавшего поставить этот спектакль. В работе над либретто Волков обращался к свидетельствам античных историков, в особенности к «Жизнеописаниям» Плутарха (50—120), были им использованы и сатиры Ювенала (ок. 60—140). Кроме того, либреттист опирался на статью Л. Фридлендера «Картины из бытовой жизни Рима» и книгу советского историка А. Мишулина «Спартакосское восстание», кое-что было почерпнуто из популярного романа Джованьоли «Спартак» (описание ристалищ) и исторической хроники М. Оливье «Спартак». «Архитектоника балета слагалась как трагедия о Спартаке, — писал Волков, — как рассказ о возвышении и гибели вождя, как история героя, чей ум, воля и высокие идеалы преодолели ограниченность своего времени и <...> стали бессмертными символами борьбы угнетенных классов и народов против угнетателей». Не удивительно, что предложенный сюжет получил одобрение властей. Однако работа над балетом была отложена на многие годы.

В 1950 году Хачатурян побывал в Италии, видел Колизей, Аппиеву дорогу. Возможно, именно с этими впечатлениями было связано возвращение к задуманному балету. Работа над музыкой продолжалась три с половиной года — последняя точка в партитуре была поставлена в начале февраля 1954-го. Премьера «Спартака» состоялась в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (Мариинском) 27 декабря 1956 года в постановке одного из самых оригинальных балетмейстеров советского времени, продолжателя традиций Фокина, прославленного мастера хореографической миниатюры Л. Якобсона (1904—1975). В стремлении отойти от господствовавших в те годы на балетной сцене принципов «драмбалета» Якобсон перенес на сцену скульптурно-пластическую выразительность, увиденную им в экспрессии фигур сражающихся богов и титанов на знаменитом Пергамском алтаре, экспонировавшемся тогда в Эрмитаже. «В его спектакле ожили фигуры, словно сошедшие с вазовых рисунков, античных мо-

заик, барельефов, — пишет автор книги об Аскольде Макарове, первом исполнителе роли Спартака, балетный критик М. Ильичева. — Композиция спектакля складывалась как грандиозный архитектурный ансамбль с храмами, дворцами, аренами и амфитеатрами, в декоре своем несущими темы Спартака, Этины, Красса. Спартак, высший монумент среди разгула и мишуры «буйного Рима», представлял ... героем своеобразной алтарной композиции ... Четкие шаги, резкие выпады, тяжелый топот пехоты, наступательные скачки всадников ... намечали образ военной машины ... Лаконизм и чеканность движений воинского марша, торжественность выхода сенаторов ... сообщали зрелищу скульптурность. Эти качества определяли всю композицию, развернутую на зрителя...» Ансамблевые номера отличались тем, что каждому артисту кордебалета предлагался свой индивидуальный пластический текст. Таким образом создавалась своеобразная хореографическая полифония. Женские партии исполнялись не на пуантах: и солистки и кордебалет танцевали в сандалиях.

В Москве «Спартак» появился только через полтора года (11.03.1958), в постановке И. Моисеева (р. 1906), одного из самого титулованных мастеров, прославившегося своим Ансамблем народного танца. Балет приобрел широчайшую популярность, был поставлен во многих городах нашей страны и стран Восточной Европы. В 1968 году в Москве была осуществлена постановка еще одного мастера советского балета, Ю. Григоровича (р. 1927), полемизирующая со спектаклем Якобсона и отличающаяся большим психологизмом, трагической напряженностью.

Сюжет (излагается по клавиру)

В Риме толпы радостно встречают вернувшегося из похода с победой Красса. Среди рабов, впряженных в его колесницу, — Спартак, Фригия и Гармодий. Среди тех, кто встречает Красса, — куртизанка Этина. Изнемогая от усталости, Фригия падает, надсмотрщик замахивается бичом, Спартак бросается на него с такой силой, что останавливает колесницу. Народ восхищен его силой и смелостью.

На римском рынке рабов показывают свое искусство египетская тан-

цовщица и молодой грек-мим. В нарядных носилках появляется Красс, с другой стороны рыночной площади — Эгина, которая бросает Крассу цветок. Она покупает красавца Гармодия, хочет купить и Фригию, но та готова поразить себя кинжалом, если ее разлучат со Спартаксом. Спартака покупает хозяин школы гладиаторов Лентулл, ему же приходится купить и Фригию, так как Спартак предпочитает убить себя, но не разлучаться с женой.

Цирк. В центральной ложе Красс и Эгина, за ее спиной стоит Гармодий. После пантомимы «Похищение сабинянок» начинаются бои. Последняя схватка — Спартака с самнитом. Зрители требуют добить поверженного самнита, но Спартак вонзает свой меч в песок, отказываясь убить побежденного.

В казарме гладиаторов. Фригия склонилась над умирающим. После тяжкого раздумья Спартак призывает гладиаторов к восстанию. Им все равно суждена смерть. Лучше найти ее в сражении с поработителями, чем на арене, на их потеху. Возглавляемые Спартаксом гладиаторы обращают стражу в бегство, выламывают решетки окон и скрываются.

На полях Кампании близ Аппиевой дороги мирно проводят время отдыха пастухи. Появляются бежавшие гладиаторы. Пастухи присоединяются к повстанцам.

Во дворце Красса перед пирующими танцуют Эгина с Гармодием. Юноша приносит ее на ложе Красса. Пиршественное веселье нарушают звуки приближающегося боя. Все бегут, Красс велит Гармодию остаться и примкнуть к восставшим. Появляется Спартак с воинами и Фригией.

В лагере Спартака на площади перед его палаткой женщины прислушиваются к шуму затихающей битвы. Спартак в палатке держит совет с вождями отрядов фракийцев, сирийцев, германцев, галлов. Часть военачальников требует похода на Рим, другие, среди которых сам Спартак, хотят вернуться на родину на кораблях. Некоторые начальники в раздражении покидают Спартака. Фригия пытается успокоить его. На площади появляются купцы и гетеры. Начинается торг, веселье. Вышедший из своей палатки Спартак приказывает изгнать посторонних из лагеря. На опустевшей площади появляется старуха, служанка Эгины. Она увлекает за собой охваченного страстью к Эгине Гармодия.

В палатке Красса Эгина танцует перед полководцем. Приводят пленных вождей, отколовшихся от Спартака. Красс приказывает казнить их. Старуха, посланница Эгины, приходит с Гармодием. Красс требует от него сведений о Спартаке, и юноша раскрывает ему планы восставших. По знаку полководца распахиваются тяжелые занавеси, закрывающие огромные окна, и Гармодий видит распятых на крестах гладиаторов.

Морской берег. Видны мачты кораблей пиратов. За камнями скрываются римляне, которых привел Гармодий. Пираты пируют. К ним приходит Спартак. Он подкупает предводителя мешками золота, и тот обещает перевезти на своих кораблях его войска. С уходом Спартака пирушка возобновляется. Появившиеся римляне добиваются того, что пираты уводят свои корабли. При появлении восставших римляне нападают на них из засады. Спартак гибнет в жестоком бою. Красс приказывает удушить Гармодия, Эгина, проходя мимо, небрежно наступает на его тело. По сигналу отбоя римское войско отходит, на опустевшем поле битвы ночью Фригия отыскивает убитого Спартака и горестно оплакивает его. Уцелевшие фракийцы поднимают его тело на щит. Восходит солнце.

Музыка

В музыке «Спартака», одного из лучших произведений Хачатуряна, воплотились наиболее яркие особенности его творчества: броские, запоминающиеся образы, пышные и блестящие массовые сцены, своеобразная мелодика, в которой европейские черты органично сочетаются с восточными интонациями. Музыкальная драматургия балета основана на резких контрастах, но при этом отличается внутренней цельностью и направлена на раскрытие основной идеи. Балету свойственны сквозное симфоническое развитие, крупные музыкально-хореографические сцены, интонационное единство, широкое использование системы лейтмотивов.

Фарид Яруллин

1913—1943 (1945?)

Яруллин — один из представителей многонациональной советской композиторской школы, внесший значительный вклад в создание профессионального татарского музыкального искусства. Несмотря на то что его жизнь оборвалась очень рано, он успел создать несколько значительных произведений, в том числе балет «Шурале», который благодаря своей яркости занял прочное место в репертуаре многих театров нашей страны.

Фарид Загидуллович Яруллин родился 19 декабря 1913 (1 января 1914) года в Казани в семье музыканта, автора песен и пьес для различных инструментов. Проявив с ранних лет серьезные музыкальные способности, мальчик начал заниматься с отцом игрой на фортепиано. В 1930 году он поступил в Казанский музыкальный техникум в классы фортепиано М. Пятницкой и виолончели Р. Полякова. Вынужденный зарабатывать себе на жизнь, молодой музыкант одновременно руководил хоровыми самодеятельными кружками, работал танером в кино и театре. Уже через два года Поляков, разглядевший выдающиеся способности Яруллина, отправляет его в Москву, где юноша продолжает образование сначала на рабфаке при Московской консерватории (1933—1934) в классе сочинения Б. Шехтера, затем в Татарской оперной студии (1934—1939) и, наконец, в Московской консерватории (1939—1940) в классе композиции Г. Литинского. За годы учения им было написано немало произведений различных жанров — инструментальные сонаты, фортепианное трио, струнный квартет, сюита для виолончели и фортепиано, песни, романсы, хоры,

обработки народных татарских напевов. В 1939 году у него возник замысел балета на национальную тему.

Через месяц с небольшим после начала Великой отечественной войны, 24 июля 1941 года, Яруллин был призван в армию. Четыре месяца он провел в военной пехотной школе, а затем в звании младшего лейтенанта был отправлен на фронт. Несмотря на хлопоты Литинского, писавшего о том, что его ученик — выдающийся композитор, представляющий огромную ценность для национальной татарской культуры (притом, что развитие национальных культур было официальной политикой власти), Яруллин продолжал оставаться на передовой. В 1943 году он был ранен, лежал в госпитале и вновь был отправлен в действующую армию. Последнее письмо от него датировано 10 сентября 1943 года. Лишь впоследствии появились сведения, что он погиб в том же году в одном из самых крупных сражений: на Курской дуге (по другим источникам — под Веной, но тогда это могло быть лишь позднее на полтора года — в начале 1945-го).

Шурале

Балет в трех актах, четырех картинах
Либретто А. Файзи и Л. Якобсона

Действующие лица

Сюимбике, девушка-птица

Али-Батыр, охотник

Мать Батыра

Отец батыра

Главная сваха

Главный сват

Шурале, злой леший

Огненная ведьма

Шайтан

Птицы-девушки, свахи, сваты

Действие происходит в Татарии в сказочные времена.

История создания

Во второй половине 1939 года, будучи студентом Московской консерватории, Яруллин получил от своего профессора Литинского интересное задание: познакомившийся с татарской народной сказкой о страшном лешем Шурале, обработанной поэтом Габдуллой-Мухамедом Тукаем (1886—1913), Литинский предложил своему студенту использовать ее в качестве основы балета и сочинить для пробы первые сцены. Эти сцены оказались настолько удачными, что педагог тут же обратился к татарскому драматургу Ахмету Файзи (1903—1958) с просьбой написать либретто. Очевидно, Файзи также увлекся этим замыслом, так как либретто было закончено им уже через неделю. Началась напряженная работа: на весну 1941 года была назначена Декада татарского искусства в Москве, и предполагалось, что на ней, в числе других достижений автономной республики Татарии, будет показан первый национальный балет. Яруллин, пользуясь советами своего старшего коллеги, татарского композитора Назиба Жиганова, писал буквально не отрываясь от стола и фортепиано.

В этом же, 1939 году Татарская оперная студия, подготовившая первые профессиональные национальные кадры, была ликвидирована, а ее ученики составили костяк открывшегося осенью в Казани Государственного театра оперы и балета. Он и должен был поставить балет Яруллина. На предварительном прослушивании в театре музыка всем понравилась, но либретто предложили несколько изменить. К работе над ним был привлечен артист и балетмейстер Большого театра Леонид Якобсон (1904—1975), которого планировалось привлечь к постановке балета.

Начавшаяся война нарушила планы. Яруллин был мобилизован и отправлен на фронт. Работа над балетом приостановилась. Инструментовка «Шурале», которую Яруллин не успел сделать, была осуществлена композитором Ф. Витачеком, знатоком оркестра, преподававшим оркестровку и чтение партитур в московском Институте имени Песиных. Премьера «Шурале» в постановке балетмейстеров Л. Жу-

кова и Г. Тагирова состоялась в Казани, в театре имени Мусы Джалиля 12 марта 1945 года.

В послевоенные годы по заказу ленинградского Театра оперы и балета имени Кирова (Мариинского) композиторы В. Власов и В. Фере сделали новую оркестровую редакцию, в которой «Шурале» и был поставлен Л. Якобсоном в Ленинграде. Леонид Якобсон (1904—1975) — выдающийся балетмейстер, свои первые спектакли поставил еще в ученические годы. Его первой крупной работой стала постановка II акта «Золотого века» Шостаковича. Последователь Фокина, он, по его собственным словам, всегда шел «против течения». Несмотря на то, что его излюбленной формой была хореографическая миниатюра, им созданы прекрасные и своеобразные полновечерние спектакли, среди которых выделяются «Спартак» и «Шурале». В балете Яруллина Якобсон существенно обогатил свой хореографический язык, опираясь на татарские национальные традиции. «Каждый образ, созданный в спектакле, имеет свою законченную хореографическую характеристику, — пишет Т. Вечеслова. — В Али-Батыре Якобсон умело использует фольклорные мотивы, в Шурале — гротеск, в Сюимбике — классику». Образ Шурале решен в нарочито угловатых, кажущихся неуклюжими, неестественными, движениях. Ему противопоставлен мир прекрасных чувств Батыра и Сюимбике. Именно в этой редакции балет обошел многие сцены нашей страны и Европы.

Сюжет

Поляна в лесной чаще с логовом лешего Шурале. Сюда, заблудившись в лесу, пришел охотник Али-Батыр. На поляну опускается стая птиц. Они сбрасывают крылья и превращаются в прекрасных девушек. Шурале крадет крылья самой прекрасной — Сюимбике. Наигравшись, девушки вновь оборачиваются птицами, а Сюимбике тщетно ищет свои крылья. Ее подруги улетают, а ее пытается схватить Шурале. Сюимбике зовет на помощь, и Али-Батыр в жестокой

борьбе побеждает лешего. Тот скрывается, а Сюимбике умоляет Батыра найти ее крылья. Подняв девушку на руки, охотник уносит ее из леса.

В саду перед домом Али-Батыра собираются гости. Сюимбике искренне полюбила своего спасителя и выходит за него замуж. Но тоска по небесному простору, по подругам-птицам не оставляет ее. После свадебных обрядовых игр гости уходят в дом и садятся за столы. В ступающих сумерках в сад прокрадывается Шурале и кладет на видном месте крылья Сюимбике, которые принесли ему помощники — черные воронята. Выйдя из дома, девушка с радостью видит крылья, надевает их и поднимается в воздух. Взлетевшие ворона гонят ее к логову Шурале. Батыр бросается в погоню.

В лесном логове Шурале издевается над Сюимбике, требует покориться ему. Но Батыр уже здесь. Горящим факелом он поджигает лес и вступает в поединок с лешим. В ожесточенной схватке силы покидают Батыра, и он последним усилием бросает Шурале в огонь. Тот гибнет, но разгоревшийся пожар грозит и влюбленным. Батыр протягивает Сюимбике крылья, предлагая спасение, но она, покоренная силой его любви, бросает крылья в огонь. И все же им удается спастись.

Снова деревня, в которой живет Али-Батыр. В честь храброго охотника и его прекрасной невесты идет веселый праздник.

Музыка

«Шурале» — один из самых ярких балетов советского времени. Его музыка, основанная на ритмоинтонациях татарского фольклора, как песенных, так и плясовых, блестяще разработана композитором всеми способами профессиональной музыкальной техники.

Кара Караев

1918—1982

Караев — один из значительнейших композиторов советского времени, внесший огромный вклад в создание национальной азербайджанской композиторской школы. Его музыке свойственны философская значительность, проникновенная лирика, тонкий психологизм, а вместе с тем — эпический размах и трагедийный пафос. В творчестве Караева нашли развитие как традиции русской музыки, так и национальные особенности искусства Кавказа. Его перу принадлежат оперы и балеты, оратории и кантаты, симфонии и симфонические сюиты, камерно-инструментальные ансамбли и фортепианные пьесы, романсы, сочинения для оркестра азербайджанских народных инструментов и эстрадного оркестра.

Кара Абульфаз-оглы Караев родился 5 февраля 1918 года в Баку, в семье известного медика. Проявив с детства любовь к музыке и незаурядные музыкальные способности, он в 1930 году поступил в Бакинский музыкальный техникум в класс фортепиано Г. Шароева, а в 1935 году — на композиторский факультет Азербайджанской консерватории (класс Л. Рудольфа). Заинтересовавшись народной музыкой, Караев в 1937 году возглавил фольклорную экспедицию, которая изучала творчество ашугов, исполнителей на народных инструментах, и искусство народных танцоров. Множество народных песен и танцевальных мелодий, записанных им в этой экспедиции, он впоследствии использовал в своих сочинениях. Его кантата «Песня сердца» была исполнена в 1938 году в Москве, после чего

Караев стал студентом Московской консерватории (окончил в 1946 году по классу Д. Шостаковича).

В студенческие годы (1944) была написана первая симфония, посвященная памяти героев войны. В 1945 году в Баку ставится его опера «Вэтэн», весной 1946 года он завершает Вторую симфонию. Тогда же Караев возвращается в Баку, где начинает педагогическую работу в консерватории, которую возглавляет с 1949-го по 1953 год.

Композитора особенно привлекает творчество классика азербайджанской поэзии Низами. На его тексты он пишет вокальные сочинения, ими вдохновлена симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» и симфоническая сюита «Семь красавиц». Эта же тема позднее воплощается в балете, законченном в 1952 году. Вслед за ним он приступает к созданию балета «Тропоя грома». С 1959 года Караев — профессор Азербайджанской государственной консерватории. Среди его учеников — многие выдающиеся деятели азербайджанской музыкальной культуры, в том числе сын, Фарид Караев.

Кара Караев скончался в Москве 13 мая 1982 года.

Семь красавиц

Балет в четырех актах, семи картинах
Либретто Ю. Слонимского, С. Рахмана и И. Идаят-заде

Действующие лица

Мензер

Айша, его сестра

Шах Бахрам-Гур

Визирь Раст Ровшан

Семь красавиц: индийская, византийская, хорезмская, славянская, магрибская, китайская, иранская

Начальник стражи

Военачальники, отшельник, бочар, шелкодел, горшечник, канатчик, оружейник, кузнец, сапожник, колесник, шуты, дворцовая девушка
Действие происходит на средневековом Востоке.

История создания

В начале 1950-х годов, когда Караев уже завоевал известность не только в Баку, но и в Москве, его давний друг, видный деятель азербайджанского театра, актер, режиссер и либреттист Исмаил Гусейн-оглы Идаят-заде (1901—1951) предложил ему написать балет по мотивам «Хамсэ» («Пятерицы», включающей в себя «Сокровищницу тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц» и «Искандер-намэ») — поэм великого азербайджанского поэта и философа-гуманиста Низами Гянджеви (ок. 1141—ок. 1200). К его творчеству композитор уже обращался. В частности, в годы учения им были написаны «Три тэснифа» для голоса и симфонического оркестра на стихи Низами, к 800-летию юбилею поэта Караев создал симфоническую поэму «Лейли и Меджнун», а в 1949-м — сюиту «Семь красавиц». Теперь предстояло ту же тему воплотить сценически. Либретто балета Идаят-заде написал вместе с писателем, драматургом и либреттистом С. Рахманом (настоящее имя Сайгит Керим-оглы Махмудов, 1910—1970). В нем, кроме поэмы «Семь красавиц», были использованы «Рассказ о старухе и султানে Санджаре» и «Рассказ о царе-притеснителе и правдивом человеке» из «Сокровищницы тайн», притча о правителе Мерва из «Лейли и Меджнуна» и отдельные эпизоды некоторых других поэм.

В октябре 1951 года партитура была закончена, и 10 октября в Союзе композиторов Азербайджана состоялось обсуждение нового сочинения Караева. Музыка удостоилась высоких похвал, но участники прослушивания отметили многочисленные недостатки сценария. Однако Бакинский театр оперы и балета имени М. Ахундова уже приступил к постановке, и премьера спектакля состоялась 7 ноября 1952 года. Постановку осуществил ленинградский хореограф Петр Гусев (1904—1987), активно и разносторонне проявивший себя в балетном искусстве. В 1923 году, поступив в труппу ГАТОБа (Мариинский), он стал одним из организаторов группы «Молодой балет»; некоторое время одновременно служил и в Малом театре, вел большую концертную работу. С 1945 года он пять лет являлся художественным руководителем балета театра име-

ни Кирова (Мариинского), занимался педагогикой. В последующие годы руководил курсом балетмейстеров в Китае, организовал балетный театр в Пекине, хореографические училища в разных городах страны. Гусев был также автором многочисленных статей, посвященных балету. Среди его постановок много возобновлений шедевров балетной классики и оригинальных спектаклей. В хореографии «Семи красавиц» он органично совместил элементы народных азербайджанских танцев с классическими, а танцевальное начало с пантомимно-речитативным.

Оценив все критические замечания, Караев решил переработать балет. Помощь в этом ему оказали два крупнейших балетных деятеля Ленинграда — либреттист и балетовед Ю. Слонимский (1902—1978) и П. Гусев. В новой редакции действие было сжато до трех актов с прологом, незначительные изменения претерпела и экспозиция основных персонажей. Композитор произвел также некоторые сокращения в партитуре и переставил отдельные номера. В результате, казалось бы, небольших переделок возникла новая художественная концепция с несколькими драматургическими акцентами. Эту редакцию театр имени М. Ахундова поставил к Декаде Азербайджанского искусства в Москве (май 1959 года). Но еще до того, в 1953 году, в Ленинградском Малом оперном театре балет был поставлен тем же Гусевым в своей первой редакции. На протяжении последующих десятилетий «Семь красавиц» появились на сценах многих театров нашей страны и за рубежом.

Сюжет (излагается по клавиру)

Развалины замка в горах. Наступает ночь. Шах Бахрам, застигнутый грозой во время охоты, укрывается здесь от непогоды. Отшельник показывает ему изображения семи красавиц, сохранившиеся на старых стенах. Бахраму чудится, что они оживают и танцуют перед ним, но наступает рассвет и видения исчезают. В скромном домике неподалеку живут прекрасная Айша и ее брат Мензер. Сейчас они в шутку состязаются в стрельбе из лука. Неузнанный ими Бахрам принимает участие в состязании и побеждает Мензера. По старинному обычаю они обме-

ниваются подарками: Бахрам дарит Мензеру пояс, тот одаривает победителя кинжалом и уходит. Шах признается в любви Айше и слышит ответное признание. Появляются слуги Шаха, посланные на его розыски, за ними — Визирь, который сообщает, что в страну вторглись хазары. Айша с изумлением узнает, кто ее возлюбленный.

Площадь в столице. Шах выступает в поход на хазар. Коварный Визирь хочет захватить власть. Он велит наемным убийцам догнать войско и убить Бахрама. На площади толпится народ, торгуют ремесленники, едут повозки с имуществом, отобранным за недоимки, ведут девушек, взятых в рабство. Слуги Визиря грабят лавки, ломают все, что попадает под руку.

Визирь в подземной сокровищнице Шаха облачается в его роскошные одежды, любителю символами шахской власти и мечтает о том времени, когда завладеет ими. Вбегает один из посланных убийц и сообщает, что покушение не удалось, Шах возвращается.

Торжественно возвращение Бахрама в столицу. Навстречу ему движется шествие во главе с Визирем. Мензер с вооруженными ремесленниками, призванными им на помощь Шаху, пытается убедить его в вероломстве Визиря, но доказательств нет. На глазах Бахрама Раст Ровшан убивает одного из своих приближенных, которого выдает за организатора заговора. Стражники бросают в тюрьму ремесленников и Мензера. Визирь вспоминает о пережитом унижении и клянется захватить престол.

Шах полон мрачных дум. Его не могут отвлечь ни проделки шутов, ни пляски гаремных девушек. Айша умоляет Шаха вернуть узникам свободу. Приведенный по приказу Бахрама Мензер говорит ему правду о Визире, но Шах не верит обвинениям. Лишь в память старой дружбы он готов освободить Мензера — его одного. В ответ тот бросает к ногам Шаха подаренный им пояс. Оскорбленный Шах приказывает казнить Мензера, но тому удается убежать. Визирь силой волшебства вызывает видения семи красавиц. Они овладевают Бахрамом и заставляют забыть обо всем.

Кишлак, в котором укрылся Мензер. Появляются Визирь и его стража, но крестьяне отказываются выдать беглеца. В отместку Визирь приказывает вытоптать посевы. Мимо проезжает Шах, крестьяне бросаются к нему за помощью, но он не слышит: его мысли заняты прекрасной

Айшой, которую он не может забыть, несмотря на все чары семи красавиц. Айша с негодованием отвергает того, кто обрек народ на голод. Разгневанный Бахрам приказывает Визирю расправиться с непокорными, и тот поджигает кишлак. Внезапно перед ним предстают семь молодых людей, посланцев народа. Они убивают жестокого Визиря.

Развалины замка. Сюда пришел Бахрам в тщетных попытках забыть Айшу. Созерцание фресок с семью красавицами прерывает удар грома. Расступаются стены замка, перед ним семь юношей. Они вручают Шаху посох и плащ: он должен покинуть страну. Появляется Айша. Она любит — но не владыку, а охотника, которого гроза когда-то застигла в горах. Если он откажется от власти, она разделит его судьбу. Разгневанный Шах ранит ее кинжалом. Народ прощается с умирающей Айшой и изгоняет Шаха из страны.

Музыка

В балете несколько непрерывно развивающихся драматургических линий: любовь Айши, тема семи красавиц, тема коварства Визиря. Музыка «Семи красавиц» выделяется яркостью образов и симфоническим развитием. В ней несколько сквозных тем («народного плача», «народного гнева», «величия народа» и др.). Отличается она разнообразными танцевальными ритмо-формулами, характерными фольклорными интонациями и формами движений. В изображении семи красавиц используются особенности музыки других народов.

Тропою грома

Балет в трех актах, девяти картинах
Либретто Ю. Слонимского

Действующие лица

Ленни Сварц, молодой учитель, мулат
Ханна Сварц, его мать, мулатка

Лиззи, его сестра
Мако, молодой учитель, негр
Герт Вильер, белый плантатор
Сари Вильер, его дочь
Вильд жон, управляющий имением Вильера, белый
Смит, его помощник, белый
Отец Абель, старый проповедник, мулат
Фанни, служанка в доме Вильера, мулатка
Ларри, лакей в доме Вильера, мулат
Тетка Анни, мулатка

Служанки-мулатки, Вождь негритянского племени, вербовщик (белый), Хозяин кафе, друзья Ленни, гости Вильера, батраки, рабочие, слуги, юноши девушки, дети — мулаты и негры
Действие происходит на юге Африки в наши дни (40-е годы XX века).

История создания

В 1950 году известному ленинградскому балетоведу, драматургу-сценаристу и либреттисту Ю. Слонимскому (1902—1978) молодые артисты Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова (Мариинского) подсказали тему нового балета по роману южноафриканского писателя П. Абрахамса (р. 1919) «Тропою грома», посвященного расовым проблемам Южноафриканской республики, в которой между белыми, цветными (происходившими от смешанных союзов) и черными жителями были непреодолимые преграды. Название романа было заимствовано писателем из стихотворения, ставшего эпитафией:

Черный и белый проходят тропой,
Глядя друг другу в очи.
Один — ослепительный день, другой —
Скорбная гордость ночи.
Смотрит с опаской на них черный люд,
А белые требуют мести:
— Дерзость какая! Глядите, идут —
Эти двое... вместе.

Но что им те взгляды и бранная речь, —
От дома идут они к дому...
Так молния, словно сверкающий меч,
Проходит тропюю грома.

Слонимского привлек сюжет о трагической любви цветного юноши и белой девушки, и в 1952 году первый вариант либретто был представлен в театр. Музыку предложили писать К. Караеву. Композитора либретто заинтересовало. «Поднятая в романе большая социальная тема, которая раскрывается писателем через взаимоотношения героев, а именно право на простое человеческое счастье «цветного» с белой девушкой, глубоко затронула меня. Персонажи ярко представились мне в музыкальных и сценических образах», — писал композитор. После завершения подготовительного периода, во время которого композитор, либреттист и будущий постановщик балета К. Сергеев (1910—1992) часто встречались, началась работа над музыкой. Клавир балета был завершён Караевым летом 1956 года. Через год в театр была представлена партитура и начались репетиции.

Константин Сергеев, один из крупнейших представителей советского балета, окончил Ленинградское хореографическое училище в 1930 году и был принят в ГАТОБ (Мариинский театр), где в течение 30 лет был исполнителем главных ролей основного классического репертуара, партнером Г. Улановой, а после ее отъезда в Москву — Н. Дудинской. С 1946 года его начала привлекать и балетмейстерская работа. Сергееву принадлежат многие редакции классических балетов («Раймонда», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и др.), постановки советских балетов, среди которых наиболее удачны «Золушка» и «Тропюю грома». В работе над этим балетом Сергеев использовал многочисленные материалы Института востоковедения — изучал быт, обряды и ритуальные танцы народов Южной Африки, просматривал хроникальные киноленты, вслушивался в подлинные мелодии африканских народов. Все это помогло балетмейстеру создать убедительный, национально характерный спектакль, в котором фольклорные мотивы органично сочетаются с классическим танцем.

Премьера «Тропою грома» состоялась на сцене Ленинградского театра оперы и балета 4 января 1958 года и имела большой успех. Вскоре новый балет Караева появился в филиале Большого театра в Москве, на сценах других городов СССР и за рубежом.

Сюжет

«Дома». Площадь южноафриканского города. В кабачке рядом с вокзалом собрались студенты, к которым присоединяется Ленни, только что получивший диплом бакалавра. Он прощается с друзьями: несмотря на соблазнительные предложения, Ленни вернется в родное селение, чтобы стать учителем. Бьют часы на башне — Ленни пора ехать. Друзья провожают его. Случайно они останавливаются у вагона для белых, и контролер грубым ударом сшибает с ног одного из них. Превозмогая боль, тот запекает студенческую песенку. Ленни уезжает.

Площадь в селении Стиллевельд, Мать радостно встречает Ленни. Весть о его возвращении быстро распространяется по бедным домишкам, и все жители собираются, чтобы приветствовать приехавшего. Старый проповедник благословляет Ленни на его труд. Радостно обнимает брата Лиззи. Для него танцуют девушки, каждая мечтает покорить его сердце. Красавица Фанни исполняет танец с гитарами. Мать просит Ленни предстать перед односельчанами во всем великолепии бакалавра, и тот облачается в мантию и шапочку выпускника университета. На площади появляется Герт в сопровождении Вильджона и Смита. Ему не нравится гордый вид Ленни, он сбивает с головы Ленни шапочку, но тот снова надевает ее. Разъяренный плантатор собирается обрушить на него свою ярость, но положение спасает Фанни: соблазнительным танцем она отвлекает Герта.

Далеко в просторы вельда уходит ночью Ленни, чтобы на свободе помечтать о будущей школе. Внезапно на него сыплются удары. Это Вильджон и Смит, которым Герт велел проучить зазнавшегося цветного. Они исчезают, вдалеке появляется лучик света. Дочь Герта Сари вышла погулять в ночной прохладе, освещая путь электрическим фонариком.

Она натывается на лежащего без чувств Ленни и готова помочь ему, но в неверном свете видит, что он цветной, и в страхе отступает. Ленни приходит в себя. Полна горечи его речь, обращенная к девушке. Обессиленный, он падает, и ушедшая было Сари возвращается, чтобы помочь ему.

«Любовь». Площадь в селении. Здесь же школа под старым заплаканным тентом. Ленни ведет урок. Лиззи приводит подружек полюбоваться ее братом за работой. Приходит Вильджон, которого Герт послал за Ленни. За детьми остается присматривать проповедник. Со своими учениками появляется черный учитель Мако из негритянской деревни. Проповедник не разрешает своим подопечным общаться с черными. Возвращается Ленни. Он задумался после неприятной встречи с Гертом и никого не замечает. Мако, учившийся вместе с ним, затягивает студенческую песенку, Ленни радостно приветствует друга. Школа пустеет. В ней остался лишь Ленни. К нему приходит Сари. Молодых людей тянет друг к другу, но Ленни понимает опасность. Он просит Сари уйти. Оскорбленная его словами, она убегает. Мать умоляет Ленни забыть белую девушку: ничего, кроме горя, не может принести это чувство.

Во дворе дома Герта работают цветные служанки. Тут же, спрятавшись в тени, дремлет Ларри. Увидев приближающегося Герта, все, кроме Фанни и притаившегося Ларри, разбегаются. Герт грубо заигрывает с Фанни, но получает отпор. Сари предотвращает жестокую расправу. Герт и Сари уходят, а вернувшиеся служанки принимаются за работу. Лиззи важно надевает шапочку брата. Служанки одна за другой объясняются в любви «учителю». Ларри грозит рассказать обо всем Ленни, и девушки решают наказать его. Они набрасывают на голову парню наволочку. Ничего не видя, Ларри натывается на вышедшую из дома Сари. Возмущенная девушка бьет Ларри по лицу. Все перепуганы случившимся, Сари велит служанкам и Ларри уйти. Издалека доносятся звуки гитары.

Место в вельде, где Ленни и Сари встретились впервые. Ленни часто приходит сюда ночами. Вот и сейчас он здесь. Сари устремляется навстречу: она готова первая сказать о своей любви. Ленни пытается остановить ее, но тщетно. Их свидание видит Мако. Он в ужасе от того, что белые могут застать влюбленных. Слышатся пьяные

голоса. Мако пытается отвлечь внимание гуляк, и ему это удается: Сари и Ленни не застигнуты, но Мако жестоко избивают.

«Борьба». Под звуки оркестра на площадь собираются жители селения и негры из соседней деревни. Появляются белые вербовщики рабочих, угощают всех пивом, показывают дешевые украшения, конфеты и одеяла, которые завербованные смогут купить. Вождь негров, подстрекаемый вербовщиками, затевает драку и убивает одного из цветных. Ленни пытается остановить распрю, Смит стреляет в него, но по ошибке попадает в негритянского вождя. Цветной и черный мертвые лежат на площади.

На знакомом месте в вельде в грозовую ночь встречаются Ленни и Сари. Они решились на побег — туда, где разный цвет кожи не будет разделять их. На пути влюбленных вырастает Герт. Его надсмотрщики выследили беглецов. Сари пытается спасти Ленни, но Герт осуждает на смерть и дочь. Завязывается отчаянная борьба.

Костры пылают на площади селения. Мать Ленни в отчаянии прижимает к груди мантию погибшего сына. Проповедник взывает к Господу, все опускаются на колени. Появляется Мако. Он рассказывает о любви Сари и Ленни и собирает вокруг себя всех — цветных и черных. Перед их шествием, движущимся «тропою грома», распахиваются африканские просторы.

Музыка

«Тропою грома» — балет со сквозным действием, в котором органично сосуществуют лирическая и героико-трагедийная линии. Его музыку отличают глубокая эмоциональность, темпераментность, использование элементов негритянского фольклора, убедительность симфонического развития.

Оригинально решена Интродукция: это ариозо меццо-сопрано на текст Абрахамса: «Пойте песнь нашего времени, дети. Не о ненависти, не о войне. Пойте о любви. Велите земле, — да восстанет от ложа мук, разорвет свои цепи и поет ликуя. Велите утру и полдню, и сумеркам, — да высвят голос и поют песнь нашего времени. Не о ненависти, но о любви».

Оперы

Георг Фридрих Гендель

1685—1759

Прославившийся своими ораториями и инструментальными произведениями, Гендель был творцом и знаменитых опер. Все они, за исключением самых ранних, написаны на итальянские либретто и представляют собой варианты жанра оперы-seria. Опера принесла первый триумф автору, начавшему свой творческий путь в Германии и завершившему его первым композитором Англии.

Георг Фридрих Гендель родился 23 февраля 1685 года в городе Галле в Саксонии. Отец, придворный цирюльник и хирург курфюрста, хотел видеть сына юристом. Однако игра маленького Генделя на органе перед курфюрстом решила его судьбу, и с девяти лет он стал заниматься у лучшего местного органиста Фридриха Цахау игрой на органе и клавесине. Год спустя Гендель начал сочинять и обучаться игре на скрипке и гобое. По окончании гимназии в 1701 году он замещал органиста в соборе, а в семнадцать лет уже работал органистом, руководителем капеллы и преподавал пение в гимназии. Выполняя волю покойного отца, Гендель поступил в университет, однако, проучившись всего год, летом 1703-го отправился в Гамбург, где занял должность скрипача и клавесиниста в оркестре, а через полтора года поставил две свои первые оперы. Гендель 1707—1709 годы провел в Италии — Флоренции, Венеции, Риме и Неаполе. Там он сблизился со многими выдающимися композиторами, стал членом Аркадской академии в Риме, прославился и как блестящий клавесинист. Тогда же им было создано и множество итальянских кантат и ораторий.

В 25 лет Гендель получил должность придворного капельмейстера курфюрста Ганноверского, но большую часть времени проводил в Лондоне. Для итальянской труппы, выступавшей в столице Англии, он написал снискавшую шумный успех оперу «Ринальдо» (1711). С 1720 года Гендель возглавил лондонский театр итальянской оперы — Королевскую академию музыки, и за 9 лет создал 16 опер («Юлий Цезарь», «Тамерлан», «Александр», «Кир» и др.). Они принесли Генделю широкое признание, и в 1726 году он получил английское гражданство. Из состязания с итальянскими композиторами, постоянно выступавшими в Лондоне, Гендель вышел победителем, но постановка в 1728 году английской сатирической «Оперы нищих», высмеивавшей как аристократическое общество, так и итальянскую, в том числе генделевскую, оперу, привела к закрытию Королевской академии музыки. Однако в том же году Гендель снова встал во главе возрожденного театра и с 1729 по 1737 год создал еще шестнадцать опер (среди них «Орlando» и «Альцина»). Особенно ожесточенная борьба с итальянцами развернулась в последние четыре года, когда соперниками Генделя была основана Дворянская опера. На этот раз Гендель потерпел поражение — финансовый крах, закрытие театра; его разбил паралич. Однако могучая воля композитора помогла преодолеть все препятствия, он вновь вернулся к творчеству и до 1741 года создал еще ряд опер («Ксеркс», «Гименей» и др.).

С конца 1730-х годов Гендель все большее внимание уделял оратории на английском языке, преимущественно на библейские сюжеты. Особый успех выпал в 1742 году на долю «Мессии»: хор «Аллилуйя» стал вторым национальным гимном. Много работал композитор и в инструментальных жанрах. В последние годы жизни Гендель ослеп, но продолжал выступать как органист и ежегодно проводил 12 исполнений своих ораторий. Последнее выступление — в «Мессии» — состоялось за неделю до смерти.

Умер Гендель 14 апреля 1759 года в Лондоне.

Юлий Цезарь

Опера в трех актах, двенадцати картинах

Либретто Н. Хайма

Действующие лица

Римляне:

Гай Юлий Цезарь (кастрат-альт)

Корнелия, жена убитого Помпея (сопрано)

Секст Помпей, ее сын (сопрано)

Курио, римский трибун (бас)

Египтяне:

Клеопатра, царица Египта (сопрано)

Птолемей, царь Египта, ее брат (кастрат-альт)

Ахилла, военачальник, советник Птолемея (бас)

Нирено, наперсник Клеопатры (кастрат-сопрано)

Римские и египетские воины, придворные, народ

Действие происходит в Египте в Александрии после битвы при Фарсале (48 год до н. э.).

История создания

В апреле 1720 года в Лондоне в театре Хеймаркет открылась Королевская академия музыки, руководимая Генделем. Начался самый интенсивный и значительный период творчества композитора. Его слава окрепла, по королевскому указу он получил исключительное право на издание и продажу своих сочинений и на протяжении четырех лет выпустил в свет шесть новых опер. Среди них, 16-я по счету, «Юлий Цезарь». Над ней Гендель работал очень тщательно и непривычно долго: около полугода — с осени 1723-го — вплоть до премьеры внося в музыкальный материал значительные изменения и переписывая целые арии и сцены. Либреттистом выступил Никола Франческо Хайм (1679—1729), итальянский импресарио, композитор и либреттист. Переехав в Англию, он сотрудничал с Генделем до конца дней, написав около десятка своих лучших либретто. В «Юлии Цезаре» Хайм переработал более раннее либретто (1677),

принадлежащее Д. Ф. Буссани (ок. 1640—после 1680) и дважды уже положенное на музыку. Хайм посвятил свой труд принцессе Уэльской Каролине, будущей королеве Англии. Премьера оперы Генделя, осуществленная с небывалым размахом и пышностью в лондонском театре Хеймаркет, состоялась 20 февраля 1724 года и имела триумфальный успех.

Обращение к образу Цезаря не было случайным. В то время как Гендель работал над оперой, в Лондоне была возобновлена одноименная трагедия Шекспира, поставленная, как тогда было принято, в новом варианте — в виде спектакля с музыкой. На протяжении веков Цезарь воспринимался как символ величия античной Римской империи, что, в свою очередь, ассоциировалось с величием Британской империи XVIII столетия. Хайм сохранил как традиционное преклонение перед гениальным полководцем и великодушным правителем — идеалом монарха, так и многие исторические факты, хотя подчас и в измененном виде.

Гай Юлий Цезарь (101—44 до н. э.) — величайший римский полководец, прошедший со своими легионами полмира, мечтал об абсолютной власти и развязал гражданскую войну с другим блестящим римским полководцем, Помпеем. Во время первой встречи Цезаря с Клеопатрой ему было 53 года, ей — 21, а Птолемею, отнявшему у сестры корону, — 14. Царь Египта был марионеткой в руках советников, среди которых выделялся Ахилла, подло убивший Помпея. В либретто Ахилла преследует своими домогательствами вдову Помпея Корнелию, которую в действительности незадолго до гибели Помпея соблазнил Цезарь. Идеальный оперный любовник, Цезарь в жизни был всесветно известным сердцеедом и развратником, не пропускавшим ни римских патрицианок, ни иноземных цариц и царевен, ни красивых мальчиков. «Женой всех мужей и мужем всех жен» называли его современники. Цезарь действительно освободил Клеопатру из Александрийского дворца — она находилась там с ним во время осады египетскими войсками, а вовсе не в плену у брата. Римский полководец тогда чуть не погиб: спасаясь от вне-

запного нападения на близлежащем острове, он вместе с солдатами бросился в воду. Оставив мешавший ему пурпурный плащ триумфатора, Цезарь поплыл под водой. Лишь после долгой борьбы с волнами ему удалось достичь берега. К тому времени Ахилла был уже убит другим египетским военачальником, а войну возглавил сам мальчик-царь. Ничего не понимая в военном деле, Птолемей проиграл решающее сражение и, пытаясь бежать на перегруженном плоту, утонул в Ниле. Цезарь не стал мстить побежденным и торжественно отпраздновал победу в Александрии вместе с Клеопатрой. Вскоре двое сыновей Помпея, одержимые идеей мести за отца, вновь разожгли пожар гражданской войны; старший погиб в сражении с Цезарем в Испании, младший, Секст, потерпел поражение в морской битве и был убит 9 лет спустя, после смерти Цезаря.

Сюжет

Долина Нила. Египтяне приветствуют римские войска и Цезаря, только что разгромившего своего соперника Помпея. Тот бежал и укрылся в Египте. Перед Цезарем склоняются жена Помпея Корнелия и их юный сын Секст. Благородный победитель предлагает побежденному полководцу мир и союз. Египетский царь не так благороден: он прислал Цезарю страшный дар — голову Помпея на блюде. Ахилла, вероломно сразивший героя, надеется угодить этим Цезарю, но тот оскорблен варварством египтян. Ахилла не может понять чувств Цезаря, да и не слушает его: при виде прекрасной Корнелии в нем вспыхивает страсть. Корнелия же, увидев голову мужа, теряет сознание. Придя в себя, она оплакивает горестную судьбу: теперь ей нечего ждать, кроме смерти. Секст клянется отомстить убийцам отца.

Галерея во дворце Птолемея. Появление Цезаря в Египте породило честолюбивые планы и у царя, и у его сестры. Клеопатра сообщает своему наперснику Нирено, что задумала испытать на римском завоевателе власть своих женских чар, чтобы он помог ей вернуть трон, отнятый братом. Птолемей в свою очередь готов последовать совету

Ахиллы и избавиться от Цезаря так же, как избавился от Помпея. В награду Ахилла требует Корнелию.

Лагерь Цезаря. Над украшенной трофеями урной с прахом Помпея Цезарь размышляет о величии павшего врага и быстротечности жизни. Внезапно он замечает прекрасную женщину. Она называет себя Лидией, служанкой царицы, и умоляет о защите от Птолемея. Цезарь очарован ее красотой: с ней не сравнится ни один цветок на пугах. Клеопатра — а это, конечно же, она — поручает Нирено привести к ней Цезаря нынче ночью. У могилы Помпея склоняет голову Корнелия в трауре. Она видит кинжал у подножия урны и решает убить Птолемея, но Секст принимает миссию мстителя на себя. Клеопатра готова помочь им и ликует, предвкушая близкое осуществление всех желаний.

Парадные залы во дворце Птолемея; в одном из них готовится прием Цезаря. Тот, явившись с небольшой группой римлян, иронизирует над царем, сравнивая его с выслеживающим дичь охотником, а сам зорко наблюдает за египетскими воинами. Они пытаются окружить Цезаря, но ему удастся ускользнуть. Пришедший вместе с матерью Секст бросается на царя с мечом, но внезапно появившаяся стража обезоруживает его. Птолемей приказывает бросить Секста в темницу, а его мать отвести в сераль. Ахилла предлагает Корнелии защиту и любовь, но получает гордый отказ. Она готова разделить с Секстом заточение, но их разлучают, и мать трогательно прощается с сыном.

Кедровая роща близ царского дворца. Благоуханная южная ночь. Цезарь встречается с Нирено, который ведет его к прелестной Лидии. Перед изумленным римлянином предстает Добродетель на троне в окружении девяти муз. Это Клеопатра разыгрывает сцену на Парнаксе; Амур поможет ей поразить своими стрелами сердце Цезаря. Он очарован ее красотой и готов служить мнимой Лидии.

Сад сераля. Здесь томится Корнелия, которую преследует своей страстью Ахилла. Появившийся Птолемей отсылает Ахиллу и домогается любви Корнелии; столкнувшись с ее упорством, царь прибегает к угрозам. Корнелия готова покончить с собой, но Секст, бе-

жавший из темницы с помощью Клеопатры и Нирено, удерживает ее, напоминая о близкой мести.

Сад Клеопатры. Она с нетерпением ждет Цезаря. Любовь разгорается в ее сердце, вытесняя жажду власти. Приходит Цезарь. Счастье влюбленных длится недолго: вбежавший Курио предупреждает, что враги близко. В минуту опасности Клеопатра открывает любимому свое имя. Услышав крики заговорщиков, Цезарь бросается им навстречу. Клеопатра в отчаянии: она умрет, если любимый погиб.

Сераль. Птолемей пытается добиться любви Корнелии. Ее неприступность порождает его ненависть, царь повергает рабыню наземь. Внезапно между ними вырастает вооруженный мечом Секст, выжидавший удобного момента. Лишь ворвавшийся Ахилла спасает Птолемя от смерти. Он зовет царя возглавить войско, сообщая, что Цезарю удалось бежать из дворца; он бросился в море и погиб, хотя Ахилла не нашел его тела. Вновь Ахилла требует от царя обещанной награды — руки Корнелии. Птолемей грубо отказывает и отправляется на бой с римлянами, которых ведет Клеопатра. Узнав о гибели Цезаря, Секст понимает, что теперь он может рассчитывать только на собственные силы. Взяв меч, он снова клянется кровью смыть кровь отца.

Лес вблизи Александрии. Оскорбленный Ахилла не желает служить вероломному царю. Он перейдет на сторону Клеопатры и отомстит Птолею; ничто не устрасит его.

Берег моря. Битва. Победивший Птолемей издевается над сестрой, закованной в цепи. Она оплакивает свою судьбу. На опустевшем берегу появляется Цезарь, спасшийся от врагов и победивший стихию. Теперь один, без оружия, без легионов, что может сделать победитель мира? Он просит ветры развеять его скорбь и поведать, где любимая. Приближается Секст, поддерживающий смертельно раненного Ахиллу, который кается в убийстве Помпея и молит рассказать о его любви и раскаянии Корнелии. Сексту он передает кольцо — залог победы: его владельцу повинуется отборное войско. Внезапно перед пораженным Секстом возникает Цезарь, отбирает кольцо и спе-

шит на битву: словно сверкающий водный поток он сметет все преграды. Секст тоже готовится к подвигу — поединку с Птолемеем.

Дворец Птолемея. Ожидающая смерти Клеопатра прощается с наперсницами. Слышится звон оружия, и перед ней предстает Цезарь. Настал миг избавления и любви. Секст врывается в сераль, где рядом с Корнелией находит Птолемея. Юный мститель поражает царя и освобождает мать, восхищенную его мужеством.

Празднично украшенная гавань Александрии заполнена войсками и народом. Цезарь-победитель коронует Клеопатру. Счастье влюбленных разделяют все присутствующие, прославляя возвращение мира.

Музыка

«Юлий Цезарь» — итальянская опера-seria, обогащенная новыми чертами. Традиционная для этого жанра тема «любовь и война» трактована здесь не в галантном, а в возвышенном плане. Все женские персонажи — воплощение стойкости, верности и самоотверженности; мужские полны героизма, благородства и сознания долга; злодеи безусловно и даже несколько утрированно отрицательны. Однако есть образы, как положительные (Клеопатра), так и отрицательные (Ахилла), изменяющиеся в процессе развития событий. Главные мужские роли по традиции поручены кастратам, роль юного Секста — певиче-сопрано. Но во второй редакции последняя предназначена для тенора, что необычно: амплуа тенора в опера-seria — интриган. Основное место занимают блестящие виртуозные арии (33 из 44 номеров), однако роль оркестра необычно велика (четыре живописные «симфонии»).

В 1-й картине I акта в традициях оперы-seria написаны ария гнева Цезаря «Да, я скажу, ты злодей» с низвергающимися виртуозными пассажами голоса и ария мести Секста «Проснитесь в моем сердце, фурии». В 3-й картине выделяется необычный речитатив Цезаря «Урна с прахом Помпея», контрастно сопоставленный с сердечной, нежной любовной арией «Такой в лугах не встретишь

преlestный цветок». В 4-й картине оригинальна ария Цезаря «Идет безмолвно, тихо охотник, жадный к дичи» с солирующей охотничьей валторной (*corno di caccia*). Выразителен и завершающий акт скорбный дуэт-прощание Корнелии и Секста «Я рождена страдать» в жанре сицилианы. В 1-й картине II акта мелодичная, в ритме сарабанды ария Клеопатры в образе Добродетели на Парнасе «Люблю вас, питомцы, вы стрелы Амура» сопровождается переключками двух оркестров: второй оркестр находится на сцене и состоит из духовых и струнных, число которых соответствует девяти музам Парнаса. В конце 3-й картины II акта оригинальный драматический речитатив Клеопатры «Что слышу, о Боже, умрет Клеопатра тоже!» предшествует скорбной арии ламенто. Два традиционных типа арии оперы-*seria* — ламенто и мести — сопоставлены и в арии Клеопатры из 2-й картины III акта «Плачу я, плачу я, ах, над судьбою». Следующий затем речитатив «Из морских волн я спасся» и ария Цезаря — поистине новаторский номер оперы, построенный на свободной смене контрастных эпизодов; важное место отведено и партии оркестра, рисующего мерно плещущие волны. В той же картине сверкает виртуозным блеском ария Цезаря «Как потоки», полная предвкушения победы.

Джованни Батиста Перголези

1710—1736

Выдающийся итальянский композитор XVIII века, Перголези за свою недолгую жизнь обращался к различным жанрам и в каждом сумел наметить новые пути. Мировое признание получили его духовные сочинения, а трио-сонаты и увертюры предвосхитили развитие этих жанров в последующие десятилетия. Перголези — автор нескольких опер-серия, но главное достижение композитора — создание итальянской оперы-буффа. Именно от его «Служанки-госпожи» ведется отсчет истории нового жанра.

Джованни Баттиста Перголези (настоящая фамилия — Драги, псевдоним возник от названия города, в котором жили предки композитора) родился 4 января 1710 года в городке Ези провинции Анкона. В тринадцать лет он поступил в неаполитанскую консерваторию «Бедняков Иисуса Христа», где занимался у Д. Маттеи (скрипка), Г. Греко и Ф. Дуранте (композиция). Еще будучи учеником, Перголези создал духовную драму «Святой Вильгельм Аквитанский», с успехом прозвучавшую в одном из монастырей. В том же 1731 году появилась и его первая опера-серия, а вслед за ней новые сценические опусы: оперы-серия, комические интермедии, музыка к комедиям на неаполитанском диалекте, а также оратории. Посредственный успех этих сочинений на некоторое время охладил интерес композитора к театру, и он обратился к инструментальной музыке. За короткое время им были написаны более трех десятков трио для двух скрипок и баса, а также монументальная двуххорная Месса и Магнификат, принесшие молодому музыканту широкую известность. В 1733 году Перго-

лези вновь обращается к музыкальному театру и создает оперу-seria «Гордый пленник» с комическими интермедиями, которые по существовавшей традиции игрались между актами серьезной оперы. Этими интермедиями и стала «Служанка-госпожа» — первый классический образец итальянской оперы-буффа.

В последующие годы Перголези был назначен регентом капеллы Санта Мария в Лорето и продолжал писать оперы, как seria, так и буффа, причем в последних имел значительно больший успех. В 1735 году композитор создал Stabat Mater — вдохновенное произведение, до сих пор занимающее почетное место в мировом концертном репертуаре. К этому времени, с детства отличавшийся слабым здоровьем, Перголези заболел чахоткой и был вынужден переехать в местечко Поццуоли близ Неаполя, где и умер 16 марта 1736 года.

Служанка-госпожа

Опера в двух актах

Действующие лица

Серпина, служанка (сопрано)

Уберто, старик (бас)

Веспоне, слуга (без речей)

Действие происходит в одном из городов Италии в начале 1700-х годов.

История создания

В 1733 году Перголези работал над своей новой оперой-seria «Гордый пленник». Этот жанр итальянской оперы, сложившийся в конце XVII века в творчестве композиторов неаполитанской школы, ко времени Перголези превратился в своего рода концерт в костюмах, где фабула развивалась лишь в речитативах сессо, а сложнейшие виртуозные арии надолго останавливали действие и являлись средством для показа возможностей певцов. Опера становилась скучной, и, для

того чтобы развлечь публику, появилась традиция в антрактах оперы-seria давать другие представления — комические интермедии, в которых героями были не мифические персонажи и цари, а простые люди со всем понятными чувствами. Противопоставление возникало не только сюжетное, но и музыкально-стилистическое, так как музыка этих интермедий была основана на народных интонациях, а действие, в отличие от основной оперы, развивалось стремительно и живо.

В качестве такой интермедии, исполняемой в двух антрактах между действиями «Гордого пленника», и была написана «Служанка-госпожа». Возможно, в ее основе лежит комедия Якопо Нелли «Служанка-госпожа» (1731), во всяком случае либреттист остался неизвестным. Спустя несколько десятилетий в Петербурге была поставлена опера-буффа Паизиелло «Служанка-госпожа» на либретто Дж. Федерико (даты жизни неизвестны). Это дало основания исследователям творчества Перголези предполагать, что его опера написана на то же либретто, позднее использованное Паизиелло. Последующие исследования поставили под вопрос и то, что «Служанка-госпожа» была интермедией для «Гордого пленника»: возможно, это всего лишь легенда.

В отличие от основной оперы, исполнявшейся на литературном итальянском языке, в «Служанке-госпоже» звучит неаполитанский диалект. Содержание ее, как и всех подобных интермедий, крайне несложно и состоит из ряда сценок домашнего быта. Как пишет исследователь, «эта пьеса <...> в чтении или представленная на сцене драматического театра вряд ли может вызвать другое чувство, чем скуку. Но то, что сумел сделать из подобного сюжета Перголези, представляет собой цепь психологически верных и характерных деталей и образов, и нет конца наслаждению от того, как богато, тонко и выразительно переданы композитором верные жизни черты!» Премьера оперы состоялась в неаполитанском театре Сан Бартоломео 28 августа 1733 года. Она осталась практически незамеченной, но через много лет после смерти композитора, в 1752 году, ее привезла в Париж группа странствующих актеров, исполнявших «Служанку-госпожу» на французском языке. Через несколько лет опера Перголези завое-

вала всю Европу. Более того, именно она положила начало так называемой «войне буффонов», которая привела к созданию жанра французской комической оперы. На протяжении многих десятилетий фабула, связанная с молодой девушкой, обводящей вокруг пальца старика и добивающейся своей цели, питала оперу-буффа. Самыми яркими образцами ее стали «Севильский цирюльник» Россини и «Дон Паскуале» Доницетти.

Сюжет

В своем доме Уберто жалуется на нерадивость слуг и дерзость Серпины, которую он баловал как родную дочь. Вбегает разъяренная Серпина: Веспоне велел ей принести хозяину завтрак, но она считает, что подавать завтрак уже поздно, его время прошло! Уберто выговаривает Серпине за ее бесстыдство, та не остается в долгу: запирает старика в доме и призывает смириться с ее волей. Уберто приказывает Веспоне идти искать ему невесту, чтобы освободиться от ига бессовестной служанки, но Серпина заявляет, что Уберто женится только на ней самой. Уберто в ужасе отказывается, Серпина уверяет, что такой прелестной невесты ему не сыскать, и Уберто осознает, что любит ее.

Серпина наедине восхищается собственной ловкостью, с которой обольщает старика. Появляется Уберто в костюме для прогулки. Он просит у Серпины разрешения выйти из дома. Лукавая служанка обещает больше не испытывать терпения хозяина: она отыскала себе жениха. Конечно, хозяину будет скучно без нее... Она замечает, что ее уловки сыграли свою роль: Уберто растроган, он не хочет расставаться с ней. Но жениться на служанке? На это он не решается. Серпина выходит, возвращается с Веспоне, переодетым солдатом, и представляет его как своего жениха — капитана Задорного. На вопрос Уберто, желает ли он взять в жены Серпину, тот кивает утвердительно. И далее на вопросы старика он отвечает только кивками, сохраняя свирепый вид. Серпина поясняет, что жених требует приданого. Увидев возмущение Уберто, он хватается за шпагу.

Серпина делает вид, что разговаривает с грозным воякой, и передает Уберто, что тот должен либо дать ей приданое, либо взять ее в жены, иначе капитан зарубит его. Уберто согласен жениться на Серпине. Серпина благодарит Веспоне за участие, Уберто узнает его, но поздно: обещание уже дано. Так служанка становится госпожой.

Музыка

«Служанку-госпожу» отличает живость действия, простая музыка, интонационно близкая народным итальянским песням, меткие музыкальные характеристики. В ней всего два поющих персонажа, поэтому музыкальные номера ограничиваются ариями и дуэтами. Впервые использованы черты, в дальнейшем ставшие характерными для подобных персонажей оперы-буффа: комическая скороговорка, чередующаяся со скачками на большие интервалы у баса, легкие, игривые мелодии, часто носящие танцевальный характер, у сопрано. Арии соединяются речитативами *secco* в сопровождении клавиесина. Поскольку первоначально опера не являлась самостоятельным спектаклем, увертюры у нее не было. К последующим представлениям стало принято исполнять увертюру к комедии Перголези «Осмеянный ревнивец».

Ария Уберто «Это не слуги» из I акта построена на больших скачках и ходах по звукам трезвучия, что создает комическое впечатление. Ария Серпины «Зачем так горячиться», простая по мелодике, лукава и жизнерадостна. Изящна и гибка ее ария «Ах, как в жизни много значит» в начале II акта. Ария Уберто «Ах, не могу я понять» выражает его растерянность. В заключительном дуэте голоса обоих согласно сливаются.

Кристоф Виллибальд Глюк

1714—1787

Глюк — первый реформатор оперного жанра, в котором он утвердил главенство драмы над музыкой. Простота, правда и естественность — вот его цели, а высокий идеал — античная трагедия. Не случайно в основу трех его главных опер положены трагедии великого древнегреческого драматурга Еврипида.

Кристоф Виллибальд Глюк (фамилия имела многочисленные варианты написания от Klukh — по-чешски парень, до Glück — по-немецки счастье) родился 2 июля 1714 года в местечке Эрасбах, находившемся тогда на землях Австрии. Отец его, лесничий, предположительно чешского происхождения, видел в сыне продолжателя своего дела и препятствовал его занятиям музыкой, интерес к которым рано проявился у мальчика. И все же Глюк добился своего. Известно, что с 1731 года он занимался в Пражском университете, пел в церковном хоре и играл в оркестре на виолончели под управлением знаменитого чешского композитора Б. Черногорского. В 1735 году Глюк стал придворным музыкантом князя Ф. Лобковица в Вене, где игру и пение Глюка услышал итальянский меценат Ф. Мельци, который взял его в свой оркестр и в 1737 году увез в Италию.

Пребывание в Италии — важнейший период формирования композиторского таланта Глюка. В Милане он занимается у Дж.-Б. Саммартини, крупнейшего авторитета в области инструментальной музыки, и ставит свою первую оперу-seria «Артакеркс» (1741) на текст самого знаменитого итальянского либреттиста П. Метастазιο. За три с половиной года Глюк создает 8 опер на античные сюжеты. К композитору приходит

известность, он получает приглашение в Итальянскую оперу в Лондоне. Полугодовые гастрольные поездки в 1745—1746 годах не приносят Глюку успеха, однако знакомят его с ораториями жившего там Генделя, творчество которого, — особенно хоровое, позднее сказавшееся в массовых сценах реформаторских опер Глюка. На протяжении 1746—1752 годов Глюк сотрудничает со странствующими итальянскими труппами, посещает с ними многие города Германии, а также Копенгаген и Прагу, пишет оперы для Вены и Неаполя. Поселившись в Вене, он становится вначале первым скрипачом, а затем и руководителем концертов принца Саксонского. Для его труппы Глюк пишет комическую оперу «Китайянки», которая привлекает внимание директора императорских театров. В том же 1754 году Глюк получает в свое распоряжение две венские сцены — Бургтеатр и театр «У Каринтийских ворот». В течение 10 лет он работает придворным капельмейстером, а в 1756 или 1757-м, после грандиозного успеха в Риме оперы «Антигона», получает от Папы Римского орден Ватикана «Золотая шпора», древнюю и почетную награду, дававшую дворянские привилегии. С тех пор композитор всегда подписывается как кавалер, шевалье или рыцарь Глюк.

Продолжая писать итальянские оперы на тексты Метастазия для придворных представлений в Вене и в загородных замках, Глюк обращается к новым жанрам. Это французские комические оперы (наиболее известна «Пилигримы из Мекки», 1764, предвосхищающая «Похищение из сераля» Моцарта), балеты-пантомимы (самый знаменитый — «Дон Жуан», 1761). Созданный выдающимся венским хореографом-новатором, сторонником «драматической правды» Г. Анджолини, этот жанр подготовил оперную реформу Глюка. Ее первый образец — «Орфей и Эвридика» (1762, см. «111 опер»), за которым пять лет спустя последовала «Альцеста», также на итальянское либретто Р. да Кальцабиджи.

Завершение реформы было осуществлено в Париже, где постановки в 1774—1779 годах французской редакции «Орфея» и «Альцесты», «Ифигении в Авлиде», «Армиды» и «Ифигении в Тавриде» получили широкий общественный резонанс. Столица Франции даже разделилась

на два лагеря — глюкистов, и его противников пиччинистов, пригласивших в Париж известного итальянского композитора Н. Пиччини. К концу 1770-х годов здоровье Глюка пошатнулось, и после неуспеха последней оперы «Нарцисс и Эхо» (1779) он вернулся в Вену. Одно из его последних сочинений — траурный латинский мотет *De profundis* для хора и оркестра, предназначенный автором, по утверждению Сальери, для собственных похорон.

Умер Глюк 15 ноября 1787 года в Вене.

Альцеста

Опера в трех актах, шести картинах
Либретто Р. да Кальцабиджи и Ф. дю Рулле

Действующие лица

Адмет, царь Фессалии (тенор)
Альцеста, его жена (сопрано)
Двое детей Адмета и Альцесты (без речей)
Геркулес, друг Адмета (бас)
Аполлон, покровитель дома Адмета (бас)
Верховный жрец Аполлона (бас)
Эвандр, один из предводителей народа города Фер (тенор)
Бог подземного царства (бас)
Народ города Фер, подземные божества

Действие происходит в городе Фер в Фессалии (Греция) в мифологические времена.

История создания

В основу оперы Глюка положен древнегреческий миф о самопожертвовании Альцесты (Алкестида). Обработанный последним из трех великих античных трагиков Еврипидом (480—407 или 485—406 до н. э.), первым драматургом, поставившим в центр трагедии образ женщины. Самая ранняя из его трагедий — «Алкестида» (438); затем следует «Ифигения в Тавриде», и, наконец, «Ифигения в Авлиде». Судь-

бы героев в этих трагедиях и особенно развязка сюжетов, как правило, связаны с вмешательством богов.

Муж Альцесты Адмет, царь города Фер в Фессалии, пользовался особым покровительством Аполлона, поскольку в год, когда Аполлон за убийство циклопов был осужден Зевсом быть в услужении у смертного и стал пастухом у Адмета, тот относился к нему с величайшим почтением. Аполлон умножил стада Адмета и помог ему получить в жены Альцесту. Кроме того, он выговорил у богинь судьбы — мойр — отсрочку смерти царя, если кто-нибудь согласится умереть вместо него. Но на это решилась лишь его супруга. Спасительницей ее выступает не сам Аполлон, а сын Зевса Геракл, который подкарауливает смерть у могилы Адмета и отбивает Альцесту.

Этот сюжет привлек Глюка той же возвышенной идеей самопожертвования во имя супружеской любви, которая была положена в основу его первой реформаторской оперы «Орфей и Эвридика», поставленной в Вене в 1762 году (см. «111 опер»). Пять лет спустя Либретто на итальянском языке снова написал известный либреттист, реформатор музыкального театра Раньеро да Кальцабиджи (1714—1795). Родившийся в Ливорно, он рано покинул дом отца, желавшего сделать из него торговца, и посвятил себя литературе и театру. В 1740-е годы в Неаполе Кальцабиджи создал свои первые либретто. В следующем десятилетии он жил в Париже, а в 1761 году поселился в Вене, где приобрел известность сначала как финансист. Его идеи реформы оперного либретто совпали с глюковскими. Кальцабиджи выступил против запутанности сюжетов тогдашней оперы-*seria*, сведя его к простым и ясным коллизиям; резко сократил количество действующих лиц (двое главных героев вместо традиционных пяти), уделил большое внимание хору — активному участнику событий — и ввел балет, заимствовав эти особенности у французской оперы. Обобщенные античные образы и простые общечеловеческие переживания открыли широкий простор для музыки. Как писал сам Глюк, либретто Кальцабиджи изобилуют «полными напряжения страшными и патетическими моментами, кои обеспечивают

композитору возможность выразить большие страсти и создать музыку сильную и трогательную». В предисловии к «Альцесте» — посвящении Великому герцогу Тосканскому — композитор изложил свое видение жанра оперы-seria: «Приступая к созданию музыки к «Альцесте», я ставил себе целью избавить ее совершенно от тех излишеств, кои благодаря то ли нелепому тщеславию певцов или преувеличенной угодливости композиторов с давних пор итальянскую оперу уродуют и самое пышное и прекрасное зрелище в смешную и скучную вещь превращают». «Я думал, ... что вся моя работа должна свестись к поискам благородной простоты, избегая показного нагромождения трудностей в ущерб ясности».

Премьера «Альцесты» состоялась 26 декабря 1767 года в венском Бургтеатре. Спустя 6 лет Глюк переехал в Париж, где в 1774 году прошла премьера следующей его реформаторской оперы «Ифигения в Авлиде» — уже на французском языке на либретто Франсуа Луи Гран ле Блан дю Рулле (дю Ролле, Дюролле или Дюрулле, 1716—1786). Представитель древнего нормандского рода, балльи (крупный королевский чиновник), маркиз и офицер французской гвардии, а по некоторым сведениям и рыцарь мальтийского ордена, он познакомился с Глюком в Вене, будучи атташе французского посольства при австрийском дворе. Средний поэт, дю Рулле прославился как автор либретто двух глюковских опер — «Ифигении в Авлиде», постановке которой в Париже он немало способствовал, и окончательного, французского варианта «Альцесты», известного и сегодня. Именно дю Рулле ввел в «Альцесту» новый персонаж — Геркулеса, не только уступая желанию публики, но и в полном соответствии с трагедией Еврипида: в первой редакции оперы благополучная развязка осуществлялась не героическим подвигом, а волей Аполлона. Следуя французской традиции, дю Рулле еще более расширил массовые, в том числе балетные, сцены и углубил психологические мотивировки поступков героев. Кроме того, он отказался от повторения ситуации, использованной в «Орфее» (у Кальцабиджи во II акте Альцеста спускалась в Аид).

Премьера этой редакции оперы, состоявшейся в Париже, в Королевской Академии музыки, 16 апреля 1776 года (так указано во французском издании либретто, хотя исследователи называют другую дату — 23 апреля) не имела успеха. Однако Глюк, по воспоминаниям одного из его друзей, не был огорчен и говорил с гордостью: «Альцеста» должна нравиться не только в силу своей новизны; для нее не существует времени; я утверждаю, что она будет одинаково нравиться и через 200 лет, если только не изменится французский язык; моя правота в том, что все в этой опере построено на природе, которая никогда не бывает подвержена влиянию людей».

Сюжет

Площадь перед дворцом Адмета. Народ внимает словам вестника о смертельной болезни царя, оплакивает его, несчастную жену и детей. Альцеста умоляет богов умерить свой гнев. Все отправляются в храм, чтобы совершить жертвоприношение.

Храм Аполлона; в центре — колоссальная статуя бога. Жрецы и жрицы исполняют священный танец; верховный жрец молит вернуть народу обожаемого царя; к его мольбам присоединяется и Альцеста. Внезапно статуя озаряется ярким светом и из нее выходит оракул, возвещающий волю бога: Адмет умрет сегодня, если кто-нибудь не отдаст за него свою жизнь. Все в отчаянии бегут из храма. Альцеста решает принести себя в жертву — она все равно не сможет жить без Адмета. Возвратившийся верховный жрец возвещает: едва день сменится мраком, посланники смерти будут ждать Альцесту у дверей ада. Она взывает к божествам Стикса, от которых не ждет пощады.

Во дворце Адмета праздник в честь чудесного выздоровления царя. Овандр рассказывает ему о пророчестве: Адмет спасен ценою жизни неизвестного героя. Царь отказывается принять эту жертву даже от последнего из своих подданных. Альцеста с трудом скрывает печаль, столь неуместную в этот час — народ веселится, муж здоров и счастлив — и просит богов укрепить ее дух. Адмет убеждает жену, что те-

перь все печали позади, и не может понять причины ее слез. Альтиста вынуждена рассказать Адмету о своей жертве. Все потрясены. Адмет не может жить без нее, смерть остается для него единственным выходом. Народ оплакивает прекрасную любящую жену царя, и всеобщее сочувствие еще более затрудняет выполнение принятого ею решения.

Дворец Адмета. Темнеет. Вся Фессалия скорбит: Альтиста уходит умирать. В это время появляется Геркулес, чтобы отдохнуть у своего друга Адмета от великих подвигов. Он поражен царящей печалью и клянется, что совершит еще один подвиг — спустится за Альтистой в подземное царство.

Внушающая ужас местность: засохшие и сломанные деревья, угрожающе нависшие скалы, пещера, время от времени озаряемая мрачным светом, алтарь смерти. Бледный день постепенно угасает. Трепещущая Альтиста слышит голоса подземных божеств, которые пытаются запугать ее. Альтиста обращается с мольбой к безжалостным богам; смерть не страшна, она ее единственная надежда. Внезапно Альтиста видит Адмета, который тоже пришел расстаться с жизнью. Состязание любящих супругов в благородстве прерывает голос невидимого адского божества. Адмет пытается удержать Альтисту в своих объятиях, но неодолимая сила увлекает ее в ад. Геркулес бросается вслед, возвращает Альтисту Адмету и борется с адскими богами. Те бегут от мести сына Юпитера, укрываются в алтаре смерти и признают победу Геркулеса. Появляется Аполлон на колеснице, обещает Геркулесу бессмертие и благословляет счастливых супругов — образец для всех смертных. По слову Аполлона ужасная местность исчезает.

Площадь перед дворцом Адмета. Собирается народ. Аполлон возносится на небо. Альтиста обнимает детей, и супруги благодарят своего спасителя Геркулеса. Народ славит царя и царицу.

Музыка

«Альтиста» — первый совершенный образец реформаторской оперы Глюка, на практике осуществившего свои теоретические положения.

Это и господство драматического начала, и важнейшая роль хоровых номеров, занимающих половину произведения и обрамляющих арии, и декламационный склад арий, образующих часть непрерывно развивающихся сцен. Отсутствие виртуозности, столь редкое во второй половине XVIII века, как и звучание полного оркестра с выделением солирующих инструментов, придает музыке Глюка особую выразительность.

Необычна медленная увертюра, полная возвышенной скорби. По словам композитора, она «должна осветить зрителям действие и служить как бы вступительным обзором содержания». Хоры 1-й картины I акта с переключками групп и сменой темпов, рисуют различные чувства скорбящего народа. В хоровую сцену вкраплена ария Альцесты «Судьба, что мне боги послали», открывающаяся просветленной мелодией, гармоничной в своей классической красоте. Суров и мрачен хор 2-й картины «Бог всемогущий, ты отврати лезвие смерти от трона царя», подхватывающий декламационные фразы жреца. Величавый образ античной героини рисует завершающая I акт ария Альцесты «Родил вас адский Стикс» в сопровождении медных инструментов (есть и другой музыкальный вариант — «Духи! Тени!»). Ария Альцесты в финале II акта «Ах, мое сердце скорбь вашу разделяет» построена на контрастном сопоставлении с хором; просветленная печаль сменяется неудержимо нарастающими эмоциями. Большой выразительной силой обладает развернутый речитатив Альцесты в начале 2-й картины III акта «Дрожу, дайте смелость мне, боги!» — настоящий монолог со сменой декламационных реплик и насыщенным звучанием оркестра.

Ифигения в Авлиде

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто Ф. дю Рулле

Действующие лица

Агамемнон, царь Микен, предводитель греческого войска (бас)
Клитемнестра, его жена (сопрано)

Ифигения, их дочь (сопрано)

Ахиллес, жених Ифигении (тенор)

Патрокл, его друг (бас)

Калхас, верховный жрец Дианы (бас)

Аркас, телохранитель Агамемнона (тенор)

Диана (сопрано)

Воины, жрецы, народ, фессалийский отряд Ахиллеса, свита Ифигении,

рабыни

Действие происходит в гавани Авлиды в Беотии (Греция) накануне Троянской войны (1218 год до н. э.).

История создания

В предисловии к партитуре «Альцесты» (1767) Глюк изложил основные положения реформы оперы, нашедшие продолжение в следующем его произведении — «Ифигении в Авлиде». Здесь композитор впервые встретился с новым либреттистом, сменившим его постоянного соавтора итальянца Р. да Кальцабиджи. Франсуа Луи Гран ле Блан дю Рулле (Дюрулле, Дюролле, 1716—1786) — французский атташе в Вене, представитель аристократического нормандского рода, балыи (королевский чиновник высокого ранга), гвардейский офицер, а возможно, мальтийский рыцарь и маркиз, не был известным литератором. Написанная им в 1752 году комедия в стихах, хотя и обладавшая известным остроумием, провалилась, но дружба и сотрудничество с Глюком обессмертили его имя. На протяжении нескольких месяцев 1771 года он вел переговоры с первым парижским театром, Королевской Академией музыки, о постановке новой оперы «знаменитого Глюка», «великого человека, написавшего более 40 итальянских опер, имевших огромный успех во всех театрах». Директор театра не спешил с согласием, и тогда Глюк добился поддержки французской дофины Марии-Антуанетты, дочери австрийской императрицы, которой давал уроки музыки в Вене. Был заключен контракт на 6 опер. За первые две композитор получил от Марии-Антуанетты баснословную награду — по 20 тысяч ливров за каждую, а после постановки третьей — пожизненную пенсию. Не отстала от дочери и императри-

ца Мария-Терезия: Глюк снова был принят на службу к австрийскому двору — заочно — с жалованием в две тысячи гульденов в год.

Первой оперой Глюка, поставленной в Королевской Академии, стала «Ифигения в Авлиде», законченная в Вене в 1772 году. В основе либретто — одноименная трагедия французского классика XVII века Жана Расина (1639—1699). Знарок античности, он создал в 1674 году «Ифигению в Авлиде», которую Вольтер считал шедевром французской сцены.

Расин не первым обратился к мифологическому сюжету, связанному с началом Троянской войны и дочерью Агамемнона Ифигенией (дословно — дочь силы). У всех трех великих афинских драматургов V века до н. э. — Эсхила, Софокла и Еврипида — есть подобные трагедии, но из первых двух сохранились лишь незначительные отрывки, а полностью дошла до нас только трагедия Еврипида (480—407 или 485—406), последнее из его 92 театральных сочинений (407). Завязкой трагедии служит требование верховного жреца богини охоты Артемиды Калханта принести в жертву Ифигению, чтобы искупить оскорбление, нанесенное ее отцом Агамемноном: убив на охоте лань, он похвалялся, что такому меткому выстрелу позавидовала бы даже Артемиды. Однако в момент жертвоприношения Ифигения исчезает, на алтаре ее заменяет лань, о чем зрители узнают из слов вестника. Согласно мифу, это сделала сама Артемиды, перенесшая Ифигению в далекую Тавриду, где девушка стала жрицей (об этом повествует трагедия Еврипида — «Ифигения в Тавриде»). Расин заменил развязку на более благополучную: Улисс (Одиссей) рассказывает матери Ифигении Клитемнестре, что дочь ей возвращена. Когда Ахиллес с войском уже готов отбить Ифигению, жрец Калхас объявляет, что в жертву должна быть принесена не она, а пленница, покончившая с собой и замененная на жертвеннике ланью. Либретто же заканчивается появлением самой богини, отказывающейся от жертвы и благословляющей Ифигению на брак с Ахиллесом.

Глюк нашел в этом сюжете излюбленную идею самопожертвования. Характерная для двух его первых реформаторских опер

«Орфея» и «Альцесты», она приобретает здесь более широкое гражданственное звучание: готовность умереть не ради спасения любимого супруга или супруги, а ради славы родины, выполнения народом высокой миссии. Усилено героическое начало, носителем которого становится традиционный для оперы влюбленный персонаж — Ахиллес. Героическими чертами наделены и Ифигения, и Агамемнон, в образах которых находит воплощение характерная для французской драматургии тема борьбы чувства и долга.

Композитор прибыл в Париж в 1773 году, чтобы самому руководить постановкой. Репетиции длились непривычно долго — 6 месяцев. Глюк настаивал на безусловном выполнении всех своих указаний и при малейшем неповиновении грозил пожаловаться дофине или уехать обратно в Вену. Он был поражен низким исполнительским уровнем Королевской Академии музыки. Певцы, к которым предъявлялись прежде всего требования, касавшиеся внешности — «фигура и талия», рост не ниже четырех футов, возраст не старше 25 лет, — пели фальшиво и безвкусно. Хор выступал в масках, стоя без единого жеста: по одну сторону сцены мужчины со скрещенными на груди руками, по другую — женщины с веерами. Оркестранты играли в перчатках, чтобы не застудить или не запачкать руки, шумно настраивали инструменты, приходили и уходили, когда вздумается. Обычно присутствовали лишь две трети из них — утомленных, вечно чем-то недовольных; остальные отлучались в другие оркестры и на частные уроки, будучи не в состоянии прожить на мизерное жалованье. Накануне премьеры, найдя певцов недостаточно подготовленными, Глюк потребовал дополнительных репетиций, и хотя на премьеру уже был приглашен весь двор во главе с Марией-Антуанеттой, заставил передвинуть ее срок.

Премьера «Ифигении в Авлиде» состоялась 19 апреля 1774 года в парижской Королевской Академии музыки и имела неслыханный успех. Ария Ахиллеса заставила всех офицеров в невольном порыве вскочить с мест и обнажить шпаги. Финальный хор приобрел всенародную популярность и в годы революции распевался на улицах Парижа как революционная песня наравне с Марсельезой. Однако появ-

лялись и резкие критические отзывы: «К нам прибыл, предшествуемый своей славой, чешский фокусник... Он заставил Ахиллеса и Агамемнона мычать, Клитемнестру рычать, неутомимый оркестр хрипеть на все лады. Покой короля, где постоянно спали, услышал эти дикие крики, партер также проснулся от долгого сна, и великий шум был сочтен признаком искусства великого человека».

Сюжет

Лагерь греков в Авлиде. Агамемнон упрекает богиню Диану в жестокости. Она требует принести в жертву дочь: только тогда богиня вернет грекам свою благосклонность и пошлет попутный ветер, который даст им возможность достичь Трои и отомстить за неслыханное оскорбление — похищение Елены, жены Менелая, брата Агамемнона. Разгневанный народ требует от верховного жреца Калхаса открыть, как можно умиротворить богов. Тот обещает назвать имя жертвы и пытается убедить в необходимости этого Агамемнона, терзаемого противоречивыми чувствами — любовью к дочери и необходимостью выполнить клятву, данную народу и богам. Из Микен прибывают жена и дочь Агамемнона, приветствуемые народом. Клитемнестра тронута. Ифигения, не находя среди встречающих своего жениха Ахиллеса, слышит от матери, что он изменил и готов жениться на другой: ведь не случайно отец прислал гонца в Микены с приказом не приезжать в Авлиду. Появляется ничего не подозревающий Ахиллес. Терзаемая ревностью Ифигения упрекает его в измене. Ему удастся убедить девушку в своей любви и верности.

Зал во дворце Агамемнона. Все славят Гименея. Веселье прерывает Аркас, который не в силах более скрывать ужасную правду: Агамемнон готовит дочери не свадебный, а жертвенный алтарь. Клитемнестра умоляет Ахиллеса спасти невесту. Тот требует объяснений от своего царя и полководца, называя его убийцей. Оставшись один, Агамемнон решает немедленно отправить Клитемнестру и Ифигению обратно в Микены.

Лагерный шатер. Издалека слышны возгласы греков, требующих принести Ифигению в жертву. Ахиллес убеждает ее следовать за ним, заклиная любовью, но дочь Агамемнона не может забыть долг и честь; готовая добровольно идти на смерть, она прощается с женихом. Ахиллес клянется, что Калхас погибнет от его меча, кровавый алтарь будет разрушен и сам царь убит, если попытается ему помешать. Народ вновь требует смерти Ифигении. Клитемнестра упрекает греков в жестокости; она уже видит жертвенник, отца, вонзающего в грудь дочери клинок. В ярости мать призывает Юпитера поразить всех молнией и рассеять корабли греков.

Берег моря с жертвенником Дианы. Все готово к жертвоприношению. Калхас с греками просит богиню вернуть свое покровительство, послать попутный ветер. Врывается Ахиллес с отрядом фессалийцев: его меч защитит Ифигению. Схватку прекращает Диана, спустившаяся с облаков. Она предрекает грекам славу и благословляет любовь Ифигении и Ахиллеса. Свадебные песни и пляски возобновляются. Затем все спешат на корабли, чтобы завоевать победу и вечную славу.

Музыка

В «Ифигении в Авлиде» Глюк воплотил все свои реформаторские идеи: ведущая роль драмы; обилие хоровых и балетных массовых сцен, образующих целые сюиты; декламационный склад мелодики, отсутствие виртуозного начала; широко разработанная оркестровая партитура с использованием солирующих инструментов.

Увертюра впервые использует тематизм оперы: в медленном вступлении звучит скорбная тема первого речитатива Агамемнона. Затем волевые суровые возгласы в унисон оттеняют лирические, то светлые, то печальные темы. Увертюра непосредственно переходит в речитатив и арию Агамемнона «Жестокая Диана» — драматический монолог с гибкой сменой эмоций и интонаций. Первая очень краткая ария Клитемнестры с солирующим кларнетом «Люблю слушать я этот лестный привет» близка бесхитростной народной песне. Ария

Ифигении «Увы! душой невинной, чистой я герою отдалась» построена на чередовании чувств любви, ревности, нежной печали, отчаяния. Во II акте выделяется оригинальное славение Ифигении «Прославьте, воспойте»: словно эхо перекликаются солист (Ахиллес) и хор. Ария-жалоба Клитемнестры «Твой жестокий отец дочь на смерть осуждает» обрамлена выразительным соло гобоя. В 1-й картине III акта звучат спокойные, полные внутреннего достоинства арии Ифигении «Покорна я судьбе» и «Прощай, сохрани в своей душе» с неторопливо развертывающимися светлыми песенными мелодиями. Они противостоят героической арии Ахиллеса «Калхас, лишь нож ты занесешь, как станешь моей первой жертвой» — арии мести с маршевой темой широкого диапазона в сопровождении трубы и литавр. Драматический речитатив Клитемнестры «О дочь! Вижу я: занесен над ней нож» приводит к стремительной арии «Грозный бог, молнией своею». Кульминация оперы — массовая сцена 2-й картины с участием двух хоров и квартета солистов. Финальный хор «Спешим, летим к победе славной» — краткий, куплетного строения с броской, настойчиво повторяющейся мелодией в унисон, поражает силой неукротимого героического порыва.

Ифигения в Тавриде

Опера в четырех актах
Либретто Н. Ф. Гийяра

Действующие лица

Ифигения, великая жрица Дианы в Тавриде (сопрано)
Орест, ее брат (бас)
Пилад, друг Ореста (тенор)
Тоас, царь Тавриды (бас)
Диана (сопрано)

Греческие жрицы, скифы, эвмениды и демоны, греки из отряда Пилада
Действие происходит в Тавриде (Скифия) по окончании Троянской войны (1208 год до н. э.).

История создания

«Ифигения в Тавриде» — последняя из выдающихся опер Глюка, венчающая его реформу. Прославленный венский композитор, четыре года будораживший весь Париж постановками своих реформаторских опер, летом 1778 года познакомился с либретто «Ифигении в Тавриде». Его автор Никола Франсуа Гийяр (1752—1814), дебютировавший в 19 лет, к тому времени успел написать несколько пьес и входил в круг избранных французских литераторов. Услышав «Ифигению в Авлиде» Глюка, он испытал такой восторг, что набросал план «Ифигении в Тавриде».

Источником послужила трагедия знаменитого древнегреческого драматурга Еврипида (480—407 или 485—406 годы до н. э.), написанная в 414 году. Сюжетно она продолжает последнюю трагедию Еврипида — «Ифигения в Авлиде», события которой предшествуют началу Троянской войны. Длившаяся десять лет, война, согласно мраморной хронологической таблице, выставленной на площади греческого острова Парос, закончилась взятием Трои 5 июня 1208 года до н.э. Год 1202-й знаменуется оправданием Ореста, сына предводителя греческого войска Агамемнона, который, мстя за отца, убил свою мать Клитемнестру. Он и является главным героем «Ифигении в Тавриде».

Гийяр опирался не непосредственно на трагедию Еврипида, а на ее обработку французским автором Клодом Гисмоном де ла Тушем (1719 или 1729—1760). Его «Ифигения в Тавриде» (1757) имела успех благодаря сильным драматическим ситуациям и трогательной простоте стихов. Написав два акта либретто «Ифигении в Тавриде», Гийяр решил представить их на суд балль дю Рулле — прославленного либреттиста опер Глюка «Ифигения в Авлиде» и «Альцеста». Когда трепещущий Гийяр явился к дю Рулле, тот долго молчал, а потом велел заложить лошадей и пригласил молодого автора занять место в карете. Через несколько минут Гийяр оказался в апартаментах Глюка. Не менее молчаливый, чем дю Рулле, композитор сел за клавиш и заиграл превосходную музыку из I акта своей «Ифигении в Тавриде». Это вдохновило

поэта больше самых красноречивых похвал; впоследствии он создал немало либретто для известных композиторов.

Глюк вмешивался в работу либреттиста, требуя переделок в соответствии с музыкой. Только половина ее была написана заново: композитор приспособливал для новой оперы прежние сочинения, что в те годы было принято. Так, для арии Ифигении в конце II акта он использовал арию из своей итальянской оперы-seria «Милосердие Тита» (1752), для гимна жриц в честь Дианы в начале IV акта — один из номеров венского балета «Семирамида» (1765). Исследователи утверждают также, что и другие эпизоды «Семирамиды», как и второго балета — «Ифигения», написанного предположительно тогда же, но не дошедшего до нас, вошли в «Ифигению в Тавриде». Увертюра была заимствована из французской комической оперы «Остров Мерлина, или Светопреставление» (1758), финальный хор — из последней итальянской оперы «Парис и Елена» (1770). Премьера «Ифигении в Тавриде», посвященной королеве Марии-Антуанетте, состоялась 11 мая 1779 года в Королевской Академии музыки в Париже и была принята публикой с восторгом.

Основные идеи последней реформаторской оперы вполне типичны для Глюка, но приобретают несколько иное звучание. Полностью отсутствует любовная интрига, и борьба чувства и долга в душе Ифигении не связана даже с любовью к брату — она узнает Ореста в последнее мгновение перед жертвоприношением. Зато важное место занимает тема жертвенной дружбы: на протяжении веков имена античных Ореста и Пилада служили ее символом. Одной из ведущих становится и тема возмездия, только обозначенная в «Ифигении в Авлиде». Изменилась и трактовка образов подземных духов. В отличие от фурий «Орфея», эвмениды «Ифигении в Тавриде» — внутренний голос терзающей героя совести. Эвмениды — по античным мифам, три старухи с зажженными факелами в руках, развевающимися змеями вместо волос и капающей из пасей кровью — выступают охранительницами материнского права, возбуждающими в душах людей безумие и месть (у Глюка их множе-

ство, женские божества объединены с мужскими — демонами). Предшествующая сцене с эвменидами ария Ореста, поражающая психологической глубиной раскрытия противоречивого душевного состояния, уникальна для второй половины XVIII века: умиротворенной вокальной партии противостоит тревожное оркестровое сопровождение. По словам композитора, Орест не может быть спокоен: «Он лжет, он убил свою мать».

Столь дорогая сердцам просветителей идея победы цивилизации над варварством придает традиционной благополучной развязке оперы более обобщенное, гуманистическое звучание: Диана не просто спасает героев, как в «Ифигении в Авлиде», но устанавливает новые, справедливые законы, отменяющие кровавые жертвоприношения скифов. Подобное противопоставление потребовало особого внимания к варварскому, непохожему на греков народу, обрисованному в балетных и хоровых сценах. Вообще же последние менее действенны, чем в предшествующих операх Глюка. Миниатюрные, статичные хоры жриц служат лишь дополнением характеристики Ифигении. Зато велика роль картин природы, красочных, откликающихся на душевное состояние героев, что впоследствии будет отличать романтическую оперу в XIX веке.

Сюжет

Священный лес, окружающий храм Дианы. Слышны удары грома; разражается страшная буря. Свет начинающегося дня омрачен тучами, озаряемыми молниями. Ифигения и жрицы молят богов отвратить свой гнев от их обители, умерить жестокость варваров, заставляющих их проливать кровь жертв. Гроза в природе стихает, но продолжает бушевать в сердце Ифигении. Этой ночью ей приснился вещий сон: отцовский дворец в Микенах, объятый пламенем, окровавленный отец и мать с ножом в руке; этот нож мать вручила ей; перед Ифигенией предстал Орест, она протянула ему руку помощи, но по несчастной случайности пронзила брату грудь. Появляется испуганный Тоас: оракул предрек ему смерть от руки чужестранца, и царь

скифов требует, чтобы кровь первого же чужестранца окропила алтарь богов. Вбегают скифы; боги послали им жертвы, двух юных греков. Ифигения молит своих богов избавить ее от исполнения ужасного долга, а скифы прославляют песнями и плясками своих богов. Стражи вводят закованных Ореста и Пилада, которых Тоас приказывает заключить в темницу.

Подземный храм, где в ожидании смерти содержатся жертвы. Здесь царит пугающая тишина. Орест прокликает судьбу, которая привела его к новому преступлению: богам недостаточно того, что он вонзил нож в сердце матери — теперь он станет причиной смерти друга. Пилад не страшится смерти, ведь и могила их не разлучит. Пилада уводят, Орест в одиночестве предается отчаянию. Постепенно в душу его нисходит покой, и он погружается в забытие. Появляются эвмениды, исполняют вокруг него танец ужаса и мучают спящего воспоминаниями об убийстве матери, вызывая тень Клитемнестры. Когда входит Ифигения с жрицами, пробудившийся Орест в ужасе принимает ее за мать. Ифигения, не узнавшая брата, приказывает снять с пленника оковы и расспрашивает, откуда он прибыл. Из его скупых ответов Ифигения узнает о двойном убийстве, Агамемнона и Клитемнестры, в Микенах и о неизбежной близкой смерти самого мстителя, Ореста. Ифигения и жрицы исполняют погребальный обряд по Оресту. Они в отчаянии: у нее нет больше родных, у них — царица.

Покои Ифигении. Она тронута несчастьем пленника, черты которого так напоминают ей дорогого брата. Вводят Ореста и Пилада, они бросаются друг другу в объятия. Ифигения объясняет, что она — их соотечественница и может спасти одного из них. Каждый радуется, что его друг будет жить. Орест закликает Пилада поместиться с ним в жребии — ведь он жаждет смерти, не в силах более выносить преследования эвменид. Борьбу благородных чувств прекращает Ифигения. Орест убеждает ее, что покончит с собой, если его друг умрет, и вынуждает согласиться на спасение Пилада. Тот, оставшись один, клянется спасти Ореста.

Храм Дианы со статуей богини в центре. Ифигения склоняется

перед алтарем, моля укрепить ее дух для выполнения кровавого долга. Жрицы вводят Ореста, украшают его для жертвоприношения, торжественным гимном прославляют Диану, чистую дочь Латоны, и возжигают курения на алтаре. Ифигения трепещет; жрица вкладывает ей в руку нож. Распростертый на жертвеннике Орест произносит имя сестры: вот так же погибла Ифигения в Авлиде. Потрясенная Ифигения, лишь теперь узнавшая его, бросается к брату, жрицы падают ниц перед своим царем. Орест изумлен, что сестра не испытывает ужаса перед матереубийцей, Ифигения убеждает его забыть о мрачных временах — брат всегда жил в ее сердце. Вбегает испуганная гречанка: к храму спешит разъяренный Тоас, узнавший, что жрица спасла одного из пленников. Теперь он требует немедленно принести в жертву другого. Ифигения отказывается выполнить варварский приказ, заслоняет брата от скифских стражей и убеждает жриц защищать царя. Тоас готов сам заколоть и жертву и жрицу. Ворвавшийся в храм Пилад убивает его, следующие за ним греки грозят истребить всех скифов. Схватку прекращает появление Дианы. Она спускается с облака, все падают перед богиней на колени. Диана повелевает скифам не осквернять более ее храм и обещает свое покровительство Оресту; он вернется в Микены вместе с Ифигенией, чтобы править там в мире. Пилад разделяет радость Ореста и Ифигении. Греки прославляют богов и мир, воцарившийся на море, на земле и на небесах.

Музыка

В «Ифигении в Тавриде» Глюк в последний раз воплощает свои реформаторские идеи. Активно развивающееся драматическое действие определяет декламационный склад музыки, лишенной привычных для того времени мелодических красот. Как писал один из современников, «не знаю, мелодия ли это, но, быть может, она гораздо лучше мелодии. Когда я слушаю “Ифигению”, то забываю, что нахожусь в Опере, мне кажется, что я слышу греческую трагедию». С скромные вокальные партии поддержаны тщательно разработанным оркестровым сопровождением.

Увертюра — настоящая красочная картина. Медленное вступление носит авторское обозначение «покой», быстрая часть, рисующая приближение бури, непосредственно вливается в стремительно развивающуюся сцену Ифигении с хором жриц «Молю, боги, нас защитите, отвратите гнев свой от нас». Вторая половина I акта посвящена характеристике скифов. Прерываемые небольшими речитативными диалогами, чередуются мужские хоры и танцы с краткими повторяющимися мотивами, примитивными гармониями, звучанием редко используемых в то время ударных инструментов и флейты-пикколо. Во II акте драматический речитатив Ореста контрастирует с арией «Вернулся в душу мне покой», где контраст, в свою очередь, заложен внутри: между спокойной вокальной темой и тревожной, упорно повторяющейся синкопированной ритмической фигурой альтов. Устрашающий склад последующей пантомимы и хора эвменид подчеркнут звучанием тромбонов. Сдержанной печалью проникнута ария «О, я несчастная Ифигения» из II акта, жалобными интонациями — ария из III акта «Образ тот, увы! слишком дорог мне». Оригинален свободно развивающийся терцет Ифигении, Ореста и Пилада: размеренной речи жрицы отвечают порывистые и нетерпеливые совместные реплики друзей. В IV акте протяженный бесстрастный гимн жриц «О, внимли нам, дочь Латоны» открывает драматическую сцену узнавания. Непрерывное развитие продолжается в сопоставлении трех камерных хоров (жриц, стражи, греков) и реплик солистов, сопровождаемых темой бури, которая звучала в увертюре и первой сцене I акта. Так намечается объединение всей оперы при помощи арки, перекинутой от начала к концу, — при- см, утвердившийся лишь три четверти века спустя.

Вольфганг Амадей Моцарт

1756—1791

Моцарт принадлежит к величайшим музыкальным гениям человечества. Он равно велик и в оперном, и в симфоническом творчестве, и в камерных, и в хоровых сочинениях. В каждом из жанров, к которым он обращался, им созданы бессмертные шедевры. Его недолгий жизненный путь был полон контрастов. Вундеркинд, в раннем детстве завоевавший всеевропейскую славу, в зрелые годы он страдал от недоброжелательства и зависти, отчаянно нуждался и в то же время создавал музыку солнечную, яркую, проникнутую оптимизмом. Моцарт создал целую эпоху в симфонии и опере: среди его музыкально-театральных сочинений — как традиционные оперы *seria* и буффа, так и совершенно новые жанры, положившие начало оперному искусству будущего «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта».

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в Зальцбурге в семье композитора, скрипача и педагога Леопольда Моцарта, который и стал первым учителем сына, проявившего почти с младенчества феноменальные музыкальные способности. Мальчику было шесть лет, когда он отправился в первую концертную поездку по Европе, прошедшую с беспрецедентным успехом. В течение трех лет он вместе со старшей сестрой, превосходной клавесинисткой, выступал перед самой изысканной публикой. В Париже издаются первые сонаты Моцарта для клавесина и скрипки, в Лондоне сочинены первые симфонии. Его первым сценическим произведением стала итальянская опера-буффа «Мнимая простушка», написанная в двенадцать лет, а следом — «Бастьен и Бастьенна» в жанре австрийского зингшпиля. В 1769 году Моцарт от-

правляется в Италию для завершения музыкального образования, занимается у Самmartини в Милане, падре Мартини в Болонье и Балотти в Падуе. В Риме Папа посвящает его в рыцари ордена Золотой шпоры, в Болонье его избирают членом филармонической академии. Его оперы идут на сценах Италии, ставятся и в Зальцбурге.

В 1772—1775 годах Моцарт пишет концерты, симфонии, мессы, камерные произведения, однако материальные его дела не блестящи. Он, как и отец, состоит на службе архиепископа Зальцбургского, который не склонен много платить своим музыкантам. Моцарт увольняется со службы и едет с матерью в Париж, где надеется на успех, но дела не поправляются: местные музыканты, ранее восхищавшиеся чудом-ребенком, теперь видят в нем нежелательного соперника. Его мать там умирает, и Моцарт, охваченный горем, вынужден возвратиться в Зальцбург. В 1781 году он порывает с архиепископом и уезжает в Вену. Он рассчитывает на широкую концертную деятельность, работу в знатных домах, приглашения в Париж и Лондон, но интриги венских музыкантов не дают сбыться этим надеждам. И тем не менее, в этой обстановке появляется блестящая опера — зингшпиль «Похищение из сераля» (1782). Отдушиной оказывается поездка в Прагу, где с огромным успехом идет его «Свадьба Фигаро» (1786). Для Праги же Моцарт пишет и «Дон Жуана» (1787). В 1788 году появляются три его последние симфонии, знаменующие вершину моцартовского симфонизма и открывающие пути дальнейшего развития жанра в творчестве Бетховена и Шуберта.

Ни полученная придворная должность, ни многочисленные заказы не спасают от нужды. Надеясь поправить дела, Моцарт в 1789 году предпринимает поездку в Прагу, затем — в Берлин, Дрезден и Лейпциг, выступает при прусском дворе в Потсдаме. Король предлагает ему остаться, но композитор отказывается бросить Вену. Возвратившись после гастролей, он пишет оперу-буффа «Так поступают все женщины», а в 1791 году, вернувшись к традиционному жанру итальянской оперы-seria, — «Милосердие Тита». Он устал, измучен и болен, но еще успевает создать поэтическую фи-

лософскую оперу-сказку в жанре национального зингшпиля «Волшебная флейта». Последнее сочинение — Реквием, заказанный таинственным незнакомцем, отказавшимся назвать свое имя, остается незаконченным.

Моцарт умер 5 декабря 1791 года в Вене и был похоронен в общей могиле, так как в доме не было денег на погребение. Вскоре самый след его праха затерялся. После смерти Моцарта появились слухи о том, что его из зависти отравил Сальери. Лишь последние изыскания заставили отказаться от этой версии.

Идомений

Опера в трех актах, семи картинах
Либретто Дж. Вареско

Действующие лица

Идомений, царь Крита (тенор)

Идамант, его сын (кастрат-альт)

Илия, троянская царица, дочь Приама (сопрано)

Электра, греческая царица, дочь царя Аргоса Агамемнона (сопрано)

Арбак, наперсник Идомения (тенор)

Верховный жрец Нептуна (тенор)

Голос Нептуна (бас)

Жители Крита, пленные троянцы, воины Крита и Аргоса, матросы,

царская свита

Действие происходит в столице Крита Кидонии по окончании Троянской войны (1208 год до н. э.).

История создания

В январе 1779 года 23-летний Моцарт, европейски известный композитор и исполнитель, только что вернувшийся в Зальцбург после девяти-месячного пребывания в Париже, был назначен придворным органистом архиепископа Зальцбургского. Это лишало его права отлучаться

из города. Однако когда в следующем году он получил заказ на постановку оперы-seria при дворе баварского курфюрста в Мюнхене в новогодний карнавальный сезон, суровый хозяин, считавший Моцарта простым слугой, не смог отказать ему в отпуске.

В основу сюжета положен древнегреческий миф о царе Крита Идомеене, участнике Троянской войны, на которую он отправился во главе могущественного флота. В одной из версий повествования о возвращении Идомееня на родину используется распространенный фольклорный мотив рокового обета: принести в жертву богу или чудовищу первое встреченное существо, которым оказывается сын или дочь. То ли Идомееня испугался такого жертвоприношения, то ли жертва оказалась неугодной богам, но они наслали на Крит моровую язву. Чтобы смягчить гнев богов, критяне изгнали царя, и он умер далеко от родины, на юге Италии.

Миф об Идомеене уже использовался в музыкальном театре. В 1712 году в Париже была представлена пятиактная опера известного композитора А. Кампра на либретто Антуана Данше (1671—1748), поэта и драматурга, автора трагедий и 12 оперных либретто, преимущественно на античные сюжеты. Его «Идомееня» насыщен трагическими событиями и заканчивается кровавой развязкой. Любовный треугольник образуют царь Идомееня и его сын Идамант, влюбленные в пленную троянскую царевну Илию. Богиня мести Немезида поражает царя безумием, в припадке которого он убивает сына, выполняя таким образом обет, хотя прежде пытался заменить его отречением от престола. Аббат Джамбаттиста Вареско (1735—1805), капеллан зальцбургского архиепископа, перевел текст этого либретто на итальянский язык и приспособил его к особенностям оперы-seria. Из пяти актов он сделал три, завершив их благополучной развязкой, напоминающей финалы реформаторских опер Глюка (с ними Моцарт впервые познакомился во время пребывания в Париже в 1778 году): божество отказывается от жертвы, на которую герой или героиня идут добровольно, движимые любовью к отцу, супругу, сестре, жениху. Трагическое соперничество сына

и отца было заменено Вареско на традиционное соперничество двух женщин, оспаривающих любовь царевича Идаманта. Одной из соперниц либреттист дал имя Электры, введя тем самым мотивы цикла об Атридах, изначально с мифом об Идомее не связанного (отец Электры царь Аргоса Агамемнон был убит своей женой Клитемнестрой, которую, мстя за отца, убивает сын Орест — см. «Орестею»). О связи с французским либретто свидетельствуют сохранившиеся большие массовые сцены, хоровые и балетные. Впрочем, первые, тесно связанные с драматическими событиями, прямо переключаются с реформаторскими свершениями Глюка.

Моцарт начал работать над «Идомеем» в октябре 1780 года в Зальцбурге, а в декабре приехал в Мюнхен с целью оценить возможности исполнителей, ибо любил, по собственному выражению, «чтобы ария подходила певцу, как хорошо сшитое платье». Но возможности солистов были весьма ограничены. От голоса 67-летнего немецкого тенора, исполнителя заглавной партии, мало что осталось, к тому же он признавал только рутинные арии и как актер, по словам Моцарта, был подобен статуе. Молодой итальянский кастрат был совершенно безграмотен, и Моцарт целыми днями разучивал с ним партию Идаманта с голоса. Композитор вмешивался в работу либреттиста, требуя сокращений, а потом, не добившись его согласия, сам вычеркивал целые куски текста, исключая на репетициях уже подготовленные певцами арии. Так продолжалось до января 1781 года. Репетиции возбудили всеобщий интерес, о музыке после первого прослушивания с похвалой отзывался баварский курфюрст. Слухи дошли до Зальцбурга, и многие земляки Моцарта посетили премьеру, состоявшуюся в Новом придворном театре Мюнхена 29 января 1781 года. Театр был переполнен, представление сопровождалось овациями. В марте 1786 года состоялась еще одна постановка, последняя при жизни Моцарта, — в Вене, во дворце принца Ауэрсперга. Для нее композитор внес в оперу ряд новых поправок, заменил в партии Идаманта кастрата тенором, для которого специально написал арию (рондо), открывающую II акт. Ныне, при

отсутствии в труппе контртенора, партия Идаманта исполняется как меццо-сопрано, так и тенором.

Сюжет

Покои Илии во дворце Идомея. Троянская пленница в смятении. Дочь царя Приама, оплакивающая гибель отца и братьев, она отдала свое сердце греку Идаманту, спасшему ее во время бури. Больше всего ее мучает ревность: быть может, Идамант любит не ее, а царевну Электру, несчастную сестру Ореста, изгнанную вместе с братом из родного Аргоса? Скрывая свои чувства, она с насмешкой встречает Идаманта, который пришел с радостной вестью: богиня Минерва, покровительница Греции, смирила гневные волны, и корабли отца приближаются к Криту. Идамант велит созвать пленных троянцев и освободить их от оков. Теперь на Крите остался один пленник — царевич Идамант, покоренный красотой Илии. Все славят мир и победу Амура. Лишь Электра упрекает Идаманта в покровительстве врагам. Входит опечаленный Арбак, посланный навстречу царю: Идомея, сохраненный богом войны Марсом, пал жертвой Нептуна. Это повергает в отчаяние не только Идаманта, но и Электру: ведь царь обещал ее в жены сыну. Теперь же Идамант отдаст и царство, и сердце троянской рабыне, презрев ее, греческую царевну. В сердце Электры царят фурии, жестокие богини мести, пред которыми бессильны любовь и жалость.

Обрывистый берег еще бушующего моря, усеянного обломками кораблей. Народ, против которого ополчились небеса, море и ветер, вызывает к богам. Из волн поднимается Нептун, умиряет бурю трезубцем, и море постепенно успокаивается. Идомея, увидев бога моря, склоняется перед его мощью. Нептун окидывает его угрожающим взглядом, опускается в волны и исчезает. Отослав свиту, царь в одиночестве размышляет о страшной цене спасения: он дал клятву Нептуну принести в жертву первого, кто встретит его на берегу, и теперь скорбная тень будет постоянно преследовать его. Идамант, в отчаянии блуждающий среди облом-

ков, приближается к Идоменею. Отец и сын не узнают друг друга, а когда Идамант называет себя, Идоменей отталкивает его и поспешно удаляется. Недоумевающий Идамант приходит в отчаяние: он нашел обожаемого отца и тут же потерял его; он думал, что умрет от счастья, а погибает от скорби. Тем временем море окончательно успокаивается. На берег сходят возвратившиеся с Идоменеем воины. Их радостно встречают критянки. Все прославляют Нептуна песнями и плясками.

Царские покои. Идоменей рассказывает верному Арбаку о данном Нептуну обете и просит помочь избавить сына от страшной участи. Арбак советует немедленно отослать Идаманта в чужие земли, где он найдет покровительство другого бога. Идоменей решает, что предлогом станет возвращение в Аргос Электры, которую Идамант будет сопровождать. Приходит Илия поздравить Идоменея с избавлением и называет его своим отцом, а Крит — новой родиной. Идоменей догадывается о ее любви и страшится, что в жертву Нептуну будут принесены три жертвы: одна падет под жертвенным ножом, две других умрут от горя. Хотя он спасся от морской бури, в душе его бушует буря еще более ужасная. Зато Электра счастлива: она отправится в путь с единственным, кто ей дорог в этом мире, пусть он и любит другую — соперница будет далеко, а она рядом и сумеет завоевать его сердце. Доносятся звуки марша. Корабли ждут Электру.

Пристань в Кидонии. Электра и аргосские воины готовятся к отплытию. Идоменей прощается с сыном и Электрой; все сулит счастливое плавание. Внезапно начинается гроза, море бушует, небо грохочет, непрерывно сверкающие молнии зажигают корабли. Громадное чудовище поднимается из волн, вызывая всеобщий ужас: бог шлет его на погибель виновному. Идоменей взывает к жестокому Нептуну — пусть он покарает его одного и не требует другой жертвы. Критяне бегут, спасаясь от неистовства бури.

Царский сад. Илия обращает жалобы к цветам, а клятвы к ветеркам: зефиры отнесут их вдаль, и любимый узнает, что его ждет верное сердце. Появляется Идамант. Он хочет проститься с Илией, прежде чем при-

нять смерть. Он идет сражаться с морским чудовищем, чтобы положить конец своим страданиям. Ничто теперь не привязывает Идаманта к жизни — отец его сторонится, Илия не любит. Она не в силах более скрывать свои чувства: если Идамант хочет умереть, она тоже умрет — от горя. Влюбленные счастливы: нет больше печали и страданий, все победит любовь. Вошедший Идомей и Электра потрясены. Идомей умоляет сына бежать. Илия готова следовать за любимым или умереть. Электра жаждет мести. Вбегает Арбак: огромная толпа окружила дворец, ее ведет Верховный жрец Нептуна. Арбак оплакивает судьбу Крита.

Площадь перед дворцом, украшенная статуями. Идомей, сопровождаемый Арбаком и свитой, восходит на трон. Верховный жрец Нептуна обращается к царю: страну постигло страшное бедствие, жестокое чудовище проливает реки крови, пожирает тысячи людей, и, чтобы спасти народ, царь должен перестать медлить с жертвой. Идомей открывает потрясенному народу, кто должен стать жертвой.

Величественный храм Нептуна; вдали видно море. Двор и галерея заполнены народом, жрецы готовятся к жертвоприношению. Выходит Идомей с пышной свитой и обращается к богу моря с молением умерить гнев и вернуть свое благоволение. Издалека доносятся радостные клики: народ славит победителя. Арбак сообщает, что Идамант поразил чудовище. Но Идомей скорбит о неминуемой смерти сына, которого в венке и белых одеждах вводят стража и жрецы. Их окружает мрачная толпа. Идамант падает в ноги отцу, тот просит у сына прощения. Идамант поручает отцу Илию: пусть она станет дочерью Идомею, а он с радостью примет смерть за родину и отца, которым боги вернут мир. Идомей заносит жертвенный нож, но вбежавшая Илия останавливает его — она станет жертвой вместо Идаманта; смерть дочери врага Греции будет угодна богам. Когда Илия склоняется перед верховным жрецом, начинается сильное землетрясение, статуя Нептуна колеблется. Жрец застывает перед алтарем, все цепенеет от ужаса. Таинственный голос провозглашает волю неба: Идомей должен отречься от власти, царем станет Идамант, а Илия будет его женой. Среди всеобщего ликования лишь Электра охвачена яростью. Она готова отправить-

ся вслед за братом Орестом и другими греческими героями в ад, где вечный плач; грудь ее терзают змеи ревности, и горе наносит последний удар. Идоменей возвещает народу волю Нептуна и всех богов. В его сердце возвращается мир. Песни и пляски, прославление Амура, Гименей и царственной Юноны сопровождают коронацию Идаманта.

Музыка

«Идоменей» — опера-seria с типичным для этого жанра преобладанием больших виртуозных арий. Однако здесь ощутимо возрастает как значение речитатива в драматических эпизодах, так и роль оркестра в целом, в частности роль солирующих инструментов в сопровождении арий. Моцарт использует такие, не свойственные жанру оперы-seria формы, как терцет и квартет, большие массовые сцены и балетные сюиты.

I акт начинается скорбной арией Илии «Братья, отец мой, прощайте!» Она насыщена краткими взволнованными возгласами, разделенными паузами. Завершает 1-ю картину мрачная и неистовая ария мести Электры «В сердце моем вас чую, фурии злого ада». В 1-й картине II акта находится один из самых виртуозных номеров оперы — ария Идоменея «Море здесь, в душе, бушует», типичный образец блестящей бравурной арии оперы-seria. Финал 2-й картины — красочная сцена бури; два тревожных хора разделены драматическим речитативом Идоменея «Я пред тобой, бог беспощадный, виновен!» III акт открывает грациозная лирическая ария Илии «О зефиры, вы воздушны, так летите к милу другу», украшенная легкими колоратурами. Квартет в той же 1-й картине «Иду искать я смерти» объединяет более протяженные мелодии вторящих друг другу Идаманта и Илии и краткие реплики Идоменея и Электры. 3-я картина включает вычеркнутые Моцартом последние арии героев, нередко исполняемые в современных постановках. Ария Идаманта «Нет, не смерти мне бояться» — героическая, насыщенная виртуозными пассажами. Предсмертная ария Электры «Ореста, в груди моей муки», окрашенная в демонические тона, близка традиционным ариям ревности.

Милосердие Тита

Опера в двух актах, четырех картинах
Либретто П. Метастазियो в обработке К. Мадзола

Действующие лица

Тит Веспасиан, римский император (тенор)
Вителлия, дочь свергнутого императора Вителлия (сопрано)
Секст, друг Тита (кастрат-сопрано)
Сервилия, его сестра (сопрано)
Анний, его друг, возлюбленный Сервилии (сопрано)
Публий, начальник императорских телохранителей (бас)
Народ, сенаторы, стража

Действие происходит в Риме во время правления императора Тита (79—81 годы).

История создания

Когда в середине августа 1790 года Моцарт получил заказ на сочинение «Милосердия Тита», он находился в расцвете творческих сил. Уже написаны «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», три последние симфонии, в разгаре работа над «Волшебной флейтой» и в самом начале — над Реквиемом. Впереди оставалось менее полутора лет жизни... Заказ пришел из Праги, где особенно ценили Моцарта с тех пор, как здесь в 1787 году состоялась премьера «Дон Жуана». Теперь представители чешских сословий решили отметить постановкой оперы Моцарта важное государственное событие — коронацию чешской короной недавно взошедшего на престол австрийского императора Леопольда II. В качестве либретто был предложен неоднократно использованный для подобного рода торжеств, прославляющих государя, текст Пьетро Метастазियो (1698—1782). Один из самых знаменитых итальянских либреттистов, он с 1729 года был придворным поэтом в Вене и создал около 60 либретто, считавшихся образцовыми. Многие из них использовались разными композиторами до 50 раз, а «Милосердие Тита» (1734) вдохновило не менее десятка компози-

торов, в том числе Глюка. В начале правления Леопольда старый жанр итальянской оперы-*seria* вновь вошел в моду, ибо отвечал консервативным вкусам нового австрийского императора.

Для Моцарта либретто Метастазियो обработал венецианец Катерино Мадзола (1745—1806), автор около 30 либретто, преимущественно опер-буффа. Некоторые из них использовались не раз, а одно дошло до XIX века и легло в основу оперы Россини «Турок в Италии». Первое либретто Мадзола написал в 1780 году, тогда же стал придворным поэтом саксонского курфюрста в Дрездене и занимал эту должность 16 лет. В те же годы, благодаря рекомендации лучшего либреттиста Моцарта Лоренцо да Понте, Мадзола работал в Вене, где сотрудничал, в частности, с Сальери, а в 1790-е годы, когда да Понте впал в немилость, популярность Мадзола особенно возросла. В мае — июле 1791 года он обсуждал с Моцартом сочинявшуюся композитором «Волшебную флейту» и тогда же получил приглашение работать над «Милосердием Тита». Он сократил три традиционных акта либретто Метастазियो до двух, убрав почти весь II акт, и написал половину из 26 номеров (все ансамбли и 4 арии II акта), причем использовал не только мотивы, но и целые строки Метастазियो. Как обычно в опере-*seria*, исторические события, связанные с именами прославленных героев, не имеют значения для развития драмы. Тит Флавий Веспасиан (41—81), римский император в 79—81 годах, известный своими воинскими подвигами, разгромом Иудейского восстания и разрушением Иерусалима, предстает чувствительным любовником. По словам друга Гёте руководителя Берлинской певческой академии К. Ф. Цельтера, этот Тит «был влюблен во всех без исключения девушек, которые все как одна хотели его убить». Историческая Вителлия не могла претендовать на трон, поскольку ее отец, император Вителлий, правил всего несколько месяцев 69 года, и после него на протяжении 10 лет трон занимал отец Тита.

Получив либретто, Моцарт из Вены поспешил в Прагу — до коронации оставалось менее 20 дней. Работа над оперой началась в дороге: днем в карете Моцарт делал наброски, которые заканчивал вечером в гостинице. В Праге он остановился, по всей вероятности, на

загородной вилле «Бертрамка» у своих друзей Душеков, композитора и певицы, у которых жил и в прошлый приезд, когда ставил «Дон Жуана». Однако на этот раз встреча была невеселой: Моцарт чувствовал себя больным и постоянно принимал лекарства, хотя бодрился и шутил. Музыка «Милосердия Тита», по утверждению жены композитора Констанцы, сопровождавшей его в поездке, была написана за 18 дней. Речитативы сессо, отсутствующие в авторской партитуре, принадлежат, вероятно, ученику Моцарта Францу Зюсмайру. Одна из главных мужских ролей — роль Секста первоначально предназначалась для тенора, однако на премьере, судя по приведенному списку исполнителей, в ней выступила певица, тогда как друга Секста Анния пел кастрат. Современные исследователи доказывают, что Секста исполнял кастрат, а Анния — сопрано.

За четыре дня до коронации по повелению императора Леопольда был показан «Дон Жуан», которым, предположительно, дирижировал сам Моцарт. А в день коронации, 6 сентября 1791 года, состоялась премьера «Милосердия Тита». Успех был средним, пражане отнеслись к опере без энтузиазма, а императрица (испанская принцесса) обозвала по-итальянски моцартовскую музыку «немецким свинством». Правда, авторский гонорар составил значительную сумму в 200 дукатов. Вслед за премьерой прошло еще несколько спектаклей: по одним сообщениям, с нарастающим успехом, по другим — при полупустом зале. Последний из них состоялся уже после отъезда Моцарта из Праги, 30 сентября — в тот самый день, когда он в Вене дирижировал премьерой «Волшебной флейты».

Сюжет

Покои Вителлии. Она убеждает Секста убить Тита, чтобы корона перешла к ней, истинной наследнице императорской власти. Секст, ослепленный любовью, готов принять участие в заговоре против друга, ведь наградой ему будет рука Вителлии. Анний сообщает, что Тит расстался со своей любовницей, иудейской царевной Берени-

кой, и отослал ее из Рима. Анний признается Сексту, что любит его сестру Сервилию и просит похлопотать перед императором, чтобы тот дал согласие на их брак.

Форум перед Капитолием, украшенный победными арками и трофеями. Под звуки марша появляется приветствуемый народом Тит. Император жаждет не славы и власти, а любви. Он просит у Секста руки его сестры Сервили. Тот растерян. Анний, скрывая свои чувства, поддерживает императора, но Сервилия объявляет императору, что сердце ее отдано другому. Тит мечтает, чтобы рядом с каждым властителем было такое же верное сердце, и он мог бы слышать голос правды. Вителлия, не подозревая, что Тит отказался от своего намерения, хочет помешать сопернице занять трон и торопит Секста с осуществлением заговора. Секст спешит исполнить все ее желания: он отомстит за обиды Вителлии и вернется победителем. Появляется Публий, начальник императорских телохранителей, с известием о том, что Тит желает видеть Вителлию своей супругой. Она бросается за Секстом, но поздно. Публий и Анний приветствуют будущую императрицу, не замечая ее ужаса. Секст в одиночестве терзается отчаянием: предатель и злодей, он станет палачом самого справедливого и милосердного императора. Увидев вооруженную толпу и подоженный Капитолий, Секст убегает, надеясь успеть остановить заговорщиков. Собираются охваченные ужасом Анний, Сервилия, Публий и Вителлия. Вернувшийся Секст бессвязно обвиняет себя в убийстве Тита.

Роскошный дворцовый сад. Секст, мучимый раскаянием, признается Аннию в преступлении. Поддавшись уговорам Анния и Вителлии, он готов бежать, но Публий берет его под стражу.

Тронный зал в сенате. Тит, спасшийся от заговорщиков, встречается с народом. Анний надеется на помилование друга, если Тит последует голосу своего сердца. Секста приводят на суд, он ужасается суровому виду императора, а тот страдает, видя, как муки изменили друга. Тит готов его простить, если Секст признается во всем, но Секст молчит, боясь погубить Вителлию. Тогда император утверждает смертный

приговор сената. Оставшись один, в ожидании смерти Секст вспоминает о своей первой любви. Тит размышляет о долге властителя быть милосердным. Любящая Сервилия понимает, что ее слезы не спасут осужденного брата, и умоляет Вителлию просить императора о помиловании. Вителлия в смятении: из-за нее гибнет тот, кто любит ее больше жизни и кого любовь сделала предателем; Гименей не увенчает ее цветами, образ погубленного Секста будет преследовать ее повсюду. Вителлия кажется перед Титом и отказывается от всех честолюбивых притязаний. Тот рвет приговор и прислушиваясь к благословениям народа предается раздумьям о подлости изменников и о милосердии, которое должно одержать над ними победу. Все славят доброту и величие императора.

Музыка

В своей последней опере-seria Моцарт следует давно сложившимся традициям, почти не обогащая их. Господствуют высокие голоса и виртуозные арии, рисующие типизированные обобщенные чувства. Три дуэта и три терцета напоминают разложенные на голоса арии, и даже два финала — секстеты с хором — гораздо менее разнообразны, чем в созданном за 10 лет до того «Идомеене».

Образец блестящей традиционной арии — ария Секста «Тотчас, тотчас спешу идти я» из 2-й картины I акта. Она расцвечена виртуозными пассажами концертирующего кларнета, с которым во второй, быстрой части соревнуется голос. Во 2-й картине оригинален предваряющий финал речитатив Секста «О боги! что за смятенье в моем сердце царит!». Выделенный Моцартом в развернутый самостоятельный номер, он рисует лихорадочное самобичевание героя. Разнообразными переживаниями насыщена одна из наиболее интересных сцен оперы — речитатив и ария Вителлии с солирующим бассет-горном из 2-й картины II акта. Отчаянные возгласы уступают место идиллической мечтательной мелодии «Цветов не жду я от Гименея», которая вновь сменяется контрастной — страстной и пылкой темой в быстром движении, с глубокими низкими нотами.

Андре Модест Гретри

1741—1813

Творчество Гретри ознаменовало собой расцвет молодой французской комической оперы, возникшей всего спустя десять-пятнадцать лет после рождения композитора. Его оперы — всего около пятидесяти — пользовались широчайшей популярностью, а мелодии вошли в быт и распевались повсюду.

Андре Модест Гретри родился 11 февраля 1741 года в бельгийском городе Льеже. Отец его был церковным скрипачом. Рано обнаруживший прекрасный голос, мальчик обучался в церковной певческой школе, брал уроки игры на органе и композиции. Уже в юности Гретри сочинял мессы и симфонии; некоторые из них были исполнены в Льеже. Там же он впервые познакомился со спектаклями итальянской оперы и настолько увлекся ею, что в восемнадцать лет пешком отправился в Италию. Семь лет Гретри провел в Риме и Болонье, продолжая писать духовную музыку, а в 1765 году впервые обратился к опере. В Риме была поставлена его итальянская опера-буффа, тогда же Гретри избрали членом Болонской академии, а в следующем году в Женеве увидела свет рампы его первая французская комическая опера. Этот жанр и становится основным в творчестве Гретри. В 1767 году композитор переезжает в Париж, где на протяжении 1760-х — 1770-х годов со все нарастающим успехом ставятся его оперы «Гурон», «Люсиль», «Говорящая картина», «Земира и Азор» и др. А так как он пишет не только комические оперы, то премьеры проходят и в Королевской Академии музыки, и в придворном театре Версаля и Фонтенбло. Комический жанр Гретри насыщает серьезными идеями, обращается к истории

ческим и легендарным сюжетам («Ричард Львиное сердце», «Рауль Синяя борода», «Петр Великий»).

Любимец королевской Франции, Гретри принял и Великую Французскую революцию. Его сочинения были изданы «за счет нации», ибо, как было положено революционному Конвенту, имя Гретри стоит в списке граждан, «имеющих право на поддержку со стороны нации за услуги, оказанные им искусством, полезным для общества». Он пишет гимны для празднеств на площадях Парижа, оперы «Республиканская избранница», «Празднество Разума», «Вильгельм Телль», «Тиран Дионисий», отражающие идеи и новые реалии революционной эпохи. По словам Р. Роллана, «его музу венчал фригийский колпак» — символ Революции. После термидорианского переворота 1794 года интенсивность творчества Гретри падает, хотя именно в 1795 году он становится академиком — членом Института Франции. Смерть трех дочерей потрясла композитора. Он винил в этом несчастье свою погруженность в творчество, с начала 1800-х годов оставил музыку и стал заниматься исключительно литературой. Однако слава его не меркнет: Наполеон награждает Гретри орденом только что учрежденного Почетного Легиона и большой пенсией, его именем названа улица Парижа, его статуя установлена в театре Комической оперы.

Умер Гретри 24 сентября 1813 года на своей вилле под Парижем.

Ричард Львиное сердце

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто М. Седена

Действующие лица

Ричард Львиное сердце, английский король, заключенный в крепости (тенор)

Блондель, его оруженосец и трубадур, под видом слепого бродячего музыканта (тенор)

Маргарита, графиня Фландрская, возлюбленная Ричарда (сопрано)

Беатрис, ее камеристка (без пения)

Вильямс, англичанин (бас)

Лоретта, его дочь (сопрано)

Флорестан, комендант крепости (бас)

Крестьяне:

Матюрен (бас)

Его жена (сопрано)

Антонио (сопрано)

Колетта, его возлюбленная (сопрано)

Гийо (тенор)

Свита Маргариты Фландрской, слуги Вильяма, рыцари, солдаты, крестьяне

Действие происходит в укрепленном замке Линтс в Германии летом 1193 года.

История создания

В 1773 году Гретри, уже завоевавший любовь и признание парижан своими комическими операми, встретился с новым либреттистом, достаточно хорошо известным в этом жанре. Мишель-Жан Седен (1719—1797), которого враги высокомерно именовали «неграмотным драматургом», действительно не получил необходимого образования. Отец, архитектор, желал видеть сына продолжателем своей профессии. После его ранней смерти Седен трудился на стройке каменщиком, чтобы заработать на жизнь себе и младшим братьям и сестрам, а редкие часы досуга посвящал чтению, восполняя отсутствие образования. Вначале он сочинял песни, в 1752 году выпустил сборник стихов, учился писать пьесы и в 1756-м создал первое либретто комической оперы. Он быстро завоевал авторитет на сцене Итальянской комедии, работал для Французской комедии и для Королевской Академии музыки — то есть царил в трех парижских театрах, не имея соперников. В 1786 году Седен стал членом Французской академии — по мнению недоброжелателей, «из жалости», так как двери Академии поэту открыли либретто комических опер, в частности «Ричард Львиное сердце». По воспоминаниям Гретри, Седен не ему первому предложил это либретто в 1784 году. Композитор принял

его без колебаний, а современники утверждали, что никогда еще не было столь подходящего для музыки сюжета.

В его основу положено историческое событие из жизни английского короля Ричарда I по прозвищу Львиное сердце (1157—1199, коронован в 1189-м). Один из вождей неудачного Третьего крестового похода (1190—1192), он отказался от освобождения Иерусалима, захваченного султаном Саладином, и вернулся в Европу. По пути на родину, пробираясь переодетым через враждебные государства, Ричард был узнан и схвачен на Дунае 11-го (по другим сведениям 20-го) декабря 1192 года своим злейшим врагом австрийским герцогом Леопольдом, который за 60 тысяч ливров выдал его императору Генриху VI. Ричард был заключен в темницу сначала в Майнце, затем в Шпейере и Вормсе на Рейне; называют также замок Трифельс в Тироле и крепость Дюрренштейн на Дунае. Он содержался в таких суровых условиях, что прошел слух о его смерти. Назначенный за освобождение выкуп был столь велик (100 тысяч золотых марок или 34 тысячи килограммов серебра), что его удалось собрать лишь к началу 1194 года — Ричард вышел на свободу в праздник Сретения, 2 февраля. В следующем веке была сложена легенда: верный рыцарь-трубадур Блондель, обучавший короля поэтическому искусству, искал его по всей Европе и нашел благодаря песне, сложенной самим Ричардом. Один из вариантов запечатлен в фавлю «Чудесные приключения Ричарда I и его менестреля». Блонделя идентифицировали с реальным французским трувером, родившимся около 1155 года в городке Нель между Перонной и Сен-Кантенем (дата смерти неизвестна), и называли Блондель де Нель, хотя дворянское происхождение Блонделя весьма сомнительно и, вероятно, заимствовано у другого исторического персонажа — Жеана I, сеньора де Нель с 1180 года, умершего около 1202 года. Блондель воспевал высокую любовь, так что один из труверов XIII века сравнивал его с Тристаном; 25 его песен сохранились в виде стихотворений и 135 — в виде мелодий.

Гретри с самого начала работы над оперой был озабочен воплощением центральной музыкальной темы — романса Блонделя, с помощью которого он ищет Ричарда. Композитор долго не мог найти, по

собственному выражению, мелодию «старинного стиля, способного понравиться современникам», но находка оказалась столь точной, что «сотни раз меня спрашивали, не взял ли я этот напев из фавлю, давшего сюжет». Гретри очень гордился новым драматургическим приемом и подробно разъяснял в «Мемуарах», что проводит мелодию романса на протяжении оперы 9 раз, варьируя ее в соответствии с ситуацией: в оркестре, соло, дуэте, ансамбле с хором.

Премьера «Ричарда Львиное сердце» состоялась 21 октября 1784 года в театре Итальянской комедии в Париже (хотя сам композитор указывал в «Мемуарах» другую дату — 25 октября следующего года). Два дня спустя Гретри предложил Седену новый план финальной картины, но либреттист его не одобрил, а сократил последний, III акт и написал еще один. В четырехактном варианте опера прозвучала 21 декабря (то ли этого, то ли следующего года), но, по словам Гретри, «этот способ окончить пьесу понравился еще меньше, чем первый... Жители Парижа так страстно хотели приятного окончания этой пьесы, что каждый салон присылал мне свою развязку для «Ричарда». Наконец, Седен остановился на осаде, устраивавшей всех...» Этот окончательный трехактный вариант был осуществлен 29 декабря, вероятно, 1785-го, но возможно и 1784 года. Успех был так велик, что «кажется, и ста представлений будет мало для рвения публики», вспоминал Гретри. Затем музыка зажила своей самостоятельной жизнью. Во время Великой Французской революции роялисты, сторонники свергнутого и заточенного в тюрьму короля Людовика XVI, заменяли его именем имя Ричарда в арии Блонделя I акта, а песня Блонделя из финала того же акта легла в основу не одной революционной песни. Первую часть арии Лоретты обессмертил Чайковский, используя ее в «Пиковой даме» как документ эпохи — в воспоминаниях Графини о своей молодости в Париже.

Сюжет

Окрестности укрепленного замка, окруженного горами и лесами. Крестьяне радуются предстоящему празднику — 50-летию свадьбы

Матюрена. Грустит только Колетта: с нею нет ее возлюбленного Антонио. Он появляется, сопровождая слепого бродячего певца, которому от души сочувствует: ведь старик не может видеть его красавицу пастушку. Оставшись один, Блондель снимает седую бороду и всматривается в башни укрепленного замка: не здесь ли томится Ричард? Пусть весь мир забыл его — трубадур верен дружбе и освободит своего короля. Счастливый случай приходит ему на помощь. Крестьянин Гийо приносит в соседний дом, принадлежащий англичанину Вильямсу, послание от коменданта крепости Флорестана, влюбленного в дочь Вильямса Лоретту. Оскорбленный отец уверен, что она не станет слушать признания соблазнителя, а если это случится, почувствует силу его кулака. Лоретта клянется, что во всем покорна отцовской воле. Однако Блонделю признается, что в ночной тиши слушает заветные слова, и сердце ее тревожно стучит в ответ. В разговоре с Вильямсом Блондель узнает, что тот служил под знаменами Ричарда в Палестине и остался верным ему. Подъезжает со своей свитой Маргарита Фландрская. Разыскивая Ричарда, она тоже прибыла к таинственному замку и остановилась в доме сторонника короля. Трубадур хочет привлечь к себе ее внимание. Он наигрывает на скрипке мелодию романса, который Ричард сочинил в ее честь. Заинтригованная графиня просит Вильямса приютить бродячего музыканта. Слуги приглашают Блонделя к ужину, он развлекает их веселыми куплетами о султани Саладине, и они шумно подхватывают припев. Камеристка графини просит их уgomониться и не беспокоить госпожу. Слуги уносят фонари, Антонио уводит Блонделя.

Укрепленный замок с террасой, окруженной железной решеткой; перед замком глубокий ров. Ночь. Солдаты совершают обход. Ричард вспоминает о былой славе, ищет утешения в мечтах о любви, вглядываясь в портрет Маргариты, и призывает смерть, которая одна может разбить его оковы. Вдруг он с изумлением и радостью слышит мелодию своего романса и подхватывает его припев. Блондель в восторге начинает плясать, стараясь произвести как можно больше шума, чтобы привлечь внимание солдат. Они хватают его, допы-

тываясь, с кем он переговаривался, но Блондель просит позвать коменданта, чтобы передать ему важное сообщение. Тот решает засадить подозрительного скрипача в тюрьму. Блондель притворяется испуганным, плачет и умоляет, прибежавший Антонио также пытается разжалобить коменданта, но лишь когда Блондель от имени Лоретты назначает ему свидание во время праздника в честь Матюрена, Флорестан отпускает его.

В доме Вильямса Блондель подкупает двух слуг графини Маргариты, чтобы они пропустили его к госпоже. Появляется графиня со свитой и узнает, что заключенный в крепости — король Ричард. Скрипач срывает фальшивую бороду, и все радостно приветствуют Блонделя. Маргарита принимает его план освобождения короля, в котором важная роль отводится Лоретте. Та изумлена внезапным прозрением слепого, и Блондель, объясняя, как это произошло, потихоньку сообщает ей о близкой встрече с Флорестаном. Начинается крестьянский праздник, во время которого появляется Флорестан. Едва он успевает подойти к Лоретте, раздается тревожный барабанный бой. Комендант бросается к выходу, но путь ему преграждают Вильямс и рыцари графини. Они требуют освобождения Ричарда, однако Флорестан отказывается нарушить свой долг.

Осада крепости. Рыцарей графини Маргариты воодушевляют Блондель и Вильямс. Трубадур, сбросив нищенское платье, становится во главе осаждающих и указывает разведанное им слабое место в укреплениях. Наверху виден безоружный король, отбивающийся от трех солдат. Стена рушится, Блондель бросается в брешь, вырывает саблю у одного из окружающих Ричарда солдат и вручает ее королю; вдвоем они обращают врагов в бегство. Все опускаются на колени перед королем, который возвращает шпагу пленному коменданту и склоняется над потерявшей сознание Маргаритой. Придя в себя, она указывает на Блонделя; Ричард обнимает трубадура. Все славят любовь и дружбу, графиня благословляет Лоретту и Флорестана.

Музыка

«Ричард Львиное сердце» отличается своеобразным сочетанием незамысловатых песен и танцев в народном духе с крупными ариями героического склада. Обогащают жанр комической оперы и тонкие психологические эпизоды, красочные зарисовки природы и военного быта.

В I акте выделяется большая ария Блонделя «Мой король! Ричард мой!» с широкой героической мелодией, явственно предвещающей Марсельезу. Прелестна ария Лоретты «С ним ночью страшно говорить». Трепетное ожидание свидания передано в мелодии первой, минорной части, использованной Чайковским в «Пиковой даме», тогда как мажорная средняя и бурная заключительная более обыденны. Тема романса Блонделя, многократно звучащая в опере, впервые излагается в виде мелодии солирующей скрипки без сопровождения, а затем варьируется всем оркестром. Бойкая застольная песня Блонделя «Как однажды Саладин» с мужским хором и солирующей скрипкой завершается большой оркестровой картиной, рисующей наступление ночи. II акт открывается кратким оркестровым вступлением под названием «Ночной обход» — своеобразным ноктюрном с участием труб, валторн и литавр с сурдиной. Арии Ричарда «О, если мир меня забыл» присущи размах и виртуозность, в героических фанфарных темах еще отчетливее, чем в арии Блонделя, слышны обороты будущей Марсельезы. Дуэт Блонделя и Ричарда «Жар жгучий лихорадки» представляет собой полное изложение романса — впервые с текстом, в нескольких куплетах, подобно безыскусной старинной народной песне. В III акте народные темы слышатся в 1-й картине и сцене крестьянского праздника. Это куплеты баса с хором «И зиг, и зиг, и зиг, и зок, если парочка быков» с суровой лапидарной мелодией, и сюита танцев, в которой встречаются контрданс и только нарождающийся быстрый вальс.

Доменико Чимароза

1749—1801

Чимароза завершил путь развития оперы-буффа в XVIII веке и открыл ей дорогу в XIX век. По остроумному замечанию венского критика Э. Ганслика, Чимароза и Моцарт заключили тайный брак, отпрыском которого явился «Севильский цирюльник» Россини. Но из 64 опер Чимарозы лишь «Тайный брак» сохранил свою живость и остроумие на протяжении более двух столетий.

Доменико Чимароза родился 17 декабря 1749 года в городке Аверсе близ Неаполя. Семья через несколько лет после рождения сына потеряла кормильца — отец, работавший каменщиком, разбился насмерть на стройке. Приходский священник поместил нищего сироту в монастырскую школу, где обнаружился его превосходный голос. В 1761 году мальчик попал в другое учебное заведение для бедных — сиротский приют Санта Мария ди Лорето, носивший название консерватории. Там в самых суровых условиях (педагог по скрипке бил воспитанников палкой по голове и гонялся за ними с обнаженной шпагой) Чимароза проучился одиннадцать лет. Мальчик занимался пением, композицией, игрой на скрипке, клавесине и органе, выступал в маленьких операх. Там же были сочинены его первые произведения — вначале духовные, а затем и оперные. Первая опера-буффа Чимарозы была поставлена в 1772 году в Неаполе, за ней на протяжении восьми лет последовало еще более десятка комических опер, интермедий и фарсов. В 1779 году композитор получил заказ из Рима. Успех был столь велик, что многие города Италии захотели поставить его оперы. Слава Чимарозы росла, и десять лет спустя его пригласили в Россию на должность придворного капельмейстера.

Он провел в Петербурге более двух лет, с декабря 1789-го, писал оперы, которые сам ставил, кантаты, небольшие вокальные сочинения (общим числом 105), обучал пению великих князей и жену будущего императора Павла I. Большой карьеры, в отличие от своих предшественников итальянцев, Чимароза не сделал, как и не получал, подобно им, колоссальных гонораров. Наоборот, хоры, написанные Чимарозой для постановки исторических картин Екатерины II «Начальное управление Олега», вызвали ее неудовольствие.

Возвращаясь в Неаполь, Чимароза остановился в Вене, где пробыл около года. По одним сведениям, он занимал здесь пост придворного композитора, по другим — отказался от предложения императора Леопольда занять должность директора придворной капеллы. Однако установлено, что именно в Вене в 1792 году он написал «Тайный брак», получивший столь неслыханный успех, что известие о нем предшествовало прибытию композитора на родину в следующем году. Новые оперы Чимарозы, как буффа, так и seria, ставились на разных итальянских сценах. Среди них — опера «Женские уловки» на неаполитанском диалекте с использованием подлинной русской плясовой темы, шедшая в различных переделках на протяжении многих десятилетий. Одна из последних ее постановок была осуществлена русской труппой Дягилева в Париже и Лондоне в 1920 году.

В начале 1799 года, когда в Неаполе была провозглашена Партенопейская республика, охваченный патриотическими чувствами Чимароза написал республиканский гимн, распевавшийся народом на улицах. В чем еще состояло его участие в неаполитанской революции, остается неизвестным. Однако после реставрации королевской власти, осуществленной силами иностранных войск, в том числе и российских, Чимароза стал одной из жертв террора. Его дом был разгромлен, а сам он посажен в тюрьму и приговорен к смерти. Факт освобождения композитора через четыре месяца бесспорен, однако объяснения его различны. По одним сведениям, королевского помилования добился русский посланник, по другим — его освободили вступившие в город русские войска, которыми командовал генерал, знавший Чимарозу по Петербургу. Композитор был

выслан в Венецию. Он получил место профессора пения в женской консерватории и заказ на оперу-буффа от знаменитого театра Ла Фениче. Однако здоровье его было подорвано. Свою последнюю оперу он так и не закончил и умер 11 января 1801 года. Смерть Чимарозы считали насильственной. Ходили слухи, что его отравили по приказу неаполитанской королевы. Для опровержения слухов на стенах домов был расклеен официальный бюллетень за подписью лейбмедика Папы Римского, который клялся своей честью, что причиной смерти явилась опухоль в желудке. Однако смерть Чимарозы все же окутана тайной: даты смерти указывались разные, а место упокоения вскоре затерялось — церковь закрыли и превратили в склад. Имя же Чимарозы очень долго не произносилось в Неаполе и не упоминалось в числе неаполитанских композиторов.

Тайный брак

Опера в двух актах
Либретто Дж. Бертати

Действующие лица

Джеронимо, богатый купец (бас)

Его дочери:

Элизетта (сопрано)

Каролина (сопрано)

Фидальма, сестра Джеронимо, богатая вдова (сопрано)

Паолино, приказчик Джеронимо (тенор)

Граф Робинзон (бас)

Действие происходит в одном из городов Италии в настоящее время (1790-е годы).

История создания

В 1792 году Чимароза, один из самых известных неаполитанских композиторов, возвращался на родину из Петербурга, где проработал более двух лет. Остановившись в Вене, он получил от императора Леопольда заказ на оперу. Либретто написал плодовитый Джованни Бертати

(1735—1815), автор 70 пьес. Вначале он работал для венецианского театра, а в 1790—1794 годах был придворным поэтом в Вене. Сюжет «Тайного брака» заимствован из двух пьес. Одна из них, «Утаенный брак», принадлежит двум именитым английским авторам: Джорджу Колмену-старшему и Дэвиду Гаррику. Джордж Колмен-старший (1732 или 1733—1794), родственник короля Георга II, своими веселыми комедиями, пародиями, обработками и переводами чужих пьес привлек множество зрителей в лондонские театры, которыми руководил на протяжении более 30 лет (1757—1789). Он часто сотрудничал с Дэвидом Гарриком (1716—1779), одним из самых знаменитых английских актеров. Гаррик начал свою деятельность тоже как драматург и написал около 40 пьес. Первая его комедия была поставлена в 1740 году в театре Друри-Лейн, где на следующий год он выступил как актер и играл здесь 35 лет. Широкое признание Гаррику принесли гастрольные поездки во Францию и Италию в начале 60-х годов. Написанный вскоре после этого «Утаенный брак» (1766) сохранялся в репертуаре вплоть до середины XX века. Другая пьеса «Софи, или Сокрытый брак» появилась в Париже два года спустя (1768). Ее автор — французская писательница Мари Жанна Рикобони (1714—1792). Увлечшись жившим в Париже итальянским драматургом и актером, она в 21 год вышла за него замуж и стала выступать на сцене. Брошенная мужем, она оставила сцену (1761) и посвятила себя писательской деятельности. Многочисленные романы, «Сборник пьес и историй», воплощающие дух эпохи Просвещения, принесли ей известность, пенсию от короля, а в 1786 году — издание собрания сочинений.

Премьера оперы «Тайный брак» состоялась 7 февраля 1792 года в венском Бургтеатре и имела исключительный успех. Императору Леопольду она понравилась настолько, что он потребовал ее немедленного повторения. Певцы не стали разгримировываться, в соседнем зале им подали роскошный ужин, после чего среди ночи началось второе представление — специально для императора и придворных. «Тайный брак» шел в Вене ежедневно на протяжении трех недель, и в течение того же года был поставлен в Праге и городах

Германии, в следующем — в Неаполе, где прозвучал подряд 112 раз, в миланском Ла Скала, Барселоне и Мадриде.

Сюжет

Каролина, дочь богатого купца Джеронимо, и бедный приказчик Паолино, тайно обвенчавшись, два месяца живут в постоянном страхе и встречаются лишь украдкой. Джеронимо сзывает домочадцев и торжественно объявляет, что граф Робинзон хочет жениться на Элизетте. Каролина смеется над раздувшейся от гордости будущей графиней, а тетка Фидальма пытается их помирить. Появившийся граф Робинзон оглушает всех бесконечной болтовней. Хотя у него нет ни гроша за душой, он уверен, что титул стоит любых денег купеческого дома. Из трех увиденных женщин ему приглянулась Каролина. Она встревожена неожиданным объяснением в любви, Паолино сочувствует жене, Элизетта ревнует, Фидальма не может разобраться в происходящем, а Джеронимо грозно требует объяснений. Робинзон объявляет, что женится не на Элизетте, а на Каролине.

Отец и жених бранятся, однако, в конце концов, приходят к соглашению: за младшей дочерью граф возьмет только половину приданого. Решительно действует и влюбленная в Паолино Фидальма, сообщая, что выходит за него замуж, чем доводит беднягу до обморока. Оставшись наедине с Каролиной, Паолино убеждает жену бежать. Тем временем граф пытается отделаться от Элизетты, расписывая ей свои пороки. Элизетта и Фидальма уговаривают Джеронимо отослать Каролину в монастырь, видя в ней главное препятствие в осуществлении своих матримониальных планов. Каролина понимает, что у нее не остается выбора, и готовится вместе с Паолино покинуть родной дом. Услышав подозрительный шум в комнате Каролины, Элизетта, уверенная, что там прячутся сестра и коварный жених, зовет тетку и отца. С противоположной стороны появляется оскорбленный граф. Все требуют Каролину к ответу. Она отворяет дверь своей комнаты, и молодые супруги бросаются отцу в ноги. Джеронимо не

преклонен, Фидельма грозит карами за предательство. Однако граф, знающий, как улаживаются подобные дела, объявляет, что согласен жениться на Элизетте. Она спешит выступить в защиту молодой чепухи. Отец произносит слова прощения. Все готовятся к свадьбе.

Музыка

«Тайный брак» — типичная итальянская опера-буффа. Она содержит множество ансамблей, преимущественно комических: терцеты, квартеты, квинтеты, два развернутых финала с участием всех действующих лиц. Среди дуэтов и арий также преобладают буффонные; лирических эпизодов в опере мало.

Финал I акта отличается великолепной формой, точно рассчитанным динамическим нарастанием. Спокойный квартет Джеронимо, Элизетты, Фидальмы и Паолино сменяется взволнованным дуэтом Каролины и графа «Оставьте меня вы». В центре — размеренная речь Джеронимо и жалобные фразы Паолино. Заключительный секстет «Уши мне заложило» основан на начальной теме финала, звучащей в головокружительном темпе. II акт начинается комическим дуэтом двух басов, Джеронимо и графа, «Хоть вы сейчас умрите» — своеобразной энциклопедией буффонной скороговорки. Финал, построенный на последовательном увеличении количества участников, драматичен. За лирическим дуэтом Паолино и Каролины «О! ободрись, родная!» следует соло Элизетты. Терцет Элизетты с отцом и теткой, перерастает в квартет и сменяется секстетом, где напевным умоляющим фразам молодых супругов «Ах, синьор! у ваших ног мы» противостоит раздраженная скороговорка Джеронимо и Фидальмы. Шумный ликующий ансамбль всех действующих лиц знаменует счастливую развязку.

Джоакино Россини

1792—1868

Россини принес итальянской опере первой половины XIX века мировую славу. Автор 37 произведений, он поднял на недостижимую высоту жанр оперы-буффа, создав «Севильского цирюльника», завершил почти полтора вековую историю жанра оперы-seria и открыл пути развития нового жанра — героико-патриотической оперы, столь созвучной умонастроениям передовых людей XIX века. Изобретательный мелодист, он оставил виртуозные арии и блестящие увертюры, которые исполняются в концертах до сих пор, хотя сами эти оперы ставятся редко, а многие забыты.

Джоакино Россини родился 29 февраля 1792 года в маленьком приморском городке Пезаро. Отец его был городским трубачом и театральным валторнистом, а мать певицей. Они выступали в странствующем оперном театре. Россини в семь лет стал брать уроки игры на клавишине, сольфеджио и пения, так что уже через год пел в церквах и даже выступал в детской роли в опере. Затем он обучался игре на альте и скрипке, его приглашали в качестве аккомпаниатора и дирижера хора. Весной 1806 года Россини поступил в Музыкальный лицей в Болонье, а несколько месяцев спустя, в четырнадцать лет, был избран членом знаменитой Болонской академии. В лицее Россини проучился четыре года, занимался игрой на виолончели и фортепиано, пением и композицией у знаменитого контрапунктиста падре Маттеи. Сочинял симфонии, квартеты, вариации для разных инструментов, кантаты, а в пятнадцать лет стал автором первой оперы-seria, поставленной в 1812 году. По окончании лицея Россини создал еще пять опер, среди них буффа «Брачный вексель» и «Шелковая лестница». Он писал очень легко, по

три-четыре оперы в год, хотя впоследствии за ним утвердилась слава великого лентяя, которую он сам усердно поддерживал.

Зрелость Россини открывают две значительные оперы, увидевшие свет рампы на протяжении трех месяцев 1813 года: *seria* «Танкред» и *буффа* «Итальянка в Алжире». Мелодии из них распевала вся Италия. А три года спустя появился его шедевр — «Севильский цирюльник», написанный менее чем за три недели и провалившийся на премьере в Риме (см. «111 опер»). Новые решения в комическом жанре принесли «Золушка» и «Сорока-воровка». В 1815 году Россини заключил контракт с импресарио неаполитанских театров Доменико Барбайей. Среди написанного для Неаполя — опера-*seria* «Отелло» (1816) и два произведения нового, героико-патриотического жанра — «Моисей в Египте» (1818) и «Магомет» (1820). Главные партии в них были созданы для неаполитанской примадонны, знаменитой испанской певицы Изабеллы Кольбран, которая стала его возлюбленной, а в 1822 году — женой. К этому времени Россини становится первым композитором Италии, его стиль вдохновляет более молодых Беллини и Доницетти. В 1822 году Россини приглашают в Вену, где он встречается с Бетховеном (тот восхищается его операми-буффа), затем вместе с Кольбран гастролирует в Лондоне. В июне 1824 года Россини поселяется в Париже, подписав контракт на руководство Итальянским театром, для которого создает оперу-кантату «Путешествие в Реймс» (1825) к коронации Карла X. Для *Grand Opéra* в 1826 — 1827 годах он перерабатывает «Магомета II» (под названием «Осада Коринфа») и «Моисея», имевших большой общественный резонанс. Вершина творчества Россини в героическом жанре — «Вильгельм Телль» (1829). За последующие годы композитор создал *Stabat Mater*, Торжественную мессу, много камерных, вокальных и фортепианных сочинений. С 1836 года он жил в Италии, занимался педагогической работой, в частности в Болонском музыкальном лицее, где сам учился, а в 1855 году вернулся в Париж.

Умер Россини 13 ноября 1868 года на своей вилле в парижском предместье Пасси.

Итальянка в Алжире

Опера в двух актах, восьми картинах
Либретто А. Анелли

Действующие лица

Мустафа, бей Алжира (бас)

Эльвира, его жена (сопрано)

Зульма, доверенная рабыня Эльвиры (сопрано)

Али, капитан алжирских корсаров (бас)

Линдор, молодой итальянец, любимый раб Мустафы (тенор)

Изабелла, итальянка, его возлюбленная (сопрано)

Таддео, спутник Изабеллы (бас)

Евнухи и женщины сераля, алжирские корсары, итальянские рабы, моряки

Действие происходит в Алжире в настоящее время (1810-е годы).

История создания

После невероятного успеха десятой по счету оперы-seria «Танкред», поставленной в Венеции 6 февраля 1813 года, Россини, которому еще не исполнился 21 год, становится знаменитым. Всюду говорят только о «Танкреде», напевают из него мелодии. Уверяют, что если бы император Наполеон прибыл в Венецию, это событие не помешало бы венецианцам все внимание уделять Россини. В середине апреля импресарио театра Сан-Бенедетто предлагает Россини контракт на оперу-буффа. Композитор выбирает «Итальянку в Алжире». Ее сюжет связывают с турецкой легендой о Роксолане. Пятнадцатилетняя итальянка (по другим данным славянка) в 1520 году была похищена корсарами, привезена в гарем султана Сулеймана и вскоре приобрела над ним неограниченную власть. Она заставила осудить на смерть визиря и старшего сына султана Мустафу, бежать другого сына и составила заговор против султана, а после его раскрытия осталась безнаказанной. Либретто «Итальянки в Алжире» было написано в 1808 году историком, профессором красноречия и политическим деятелем Анджело Анелли (1761—1820), который в 1793—1817 годах был постоянным либреттистом миланского театра Ла Скала.

«Итальянка в Алжире» была написана Россини за 23 дня, поставлена в венецианском театре Сан-Бенедетто 22 мая 1813 года и уже на премьере очаровала публику. Особенно понравились дуэт Мустафы и Линдора и финал I акта, комический терцет «Паппатачи!» и героическая ария Изабеллы о родине из II акта. Она вызвала взрыв патриотических чувств у итальянцев, мечтавших об объединении и возрождении угнетенной чужеземцами родины.

Сюжет

Зал во дворце алжирского бей Мустафы. Ему наскучила послушная и скромная жена Эльвира, и он желает жениться на итальянке, дерзкой и соблазнительной. Отдав приказ капитану корсаров Али немедленно отыскать для него такую, Мустафа предлагает своему любимому невольнику итальянцу Линдору жениться на Эльвире. Но Линдор, тоскующий по родине и покинутой Изабелле, выдвигает невероятные требования к качествам будущей невесты.

На морском берегу корсары во главе с Али делят добычу с разбившегося корабля. Среди пленников Изабелла. Она отправилась на поиски своего возлюбленного Линдора в сопровождении нового поклонника, Таддео, которого выдает за дядю. Таддео с ужасом думает о плене, о серале, но Изабелла уверена в своей власти над любым мужчиной.

Другое помещение дворца. Ни Линдор, верный своей возлюбленной, ни Эльвира, сердце которой отдано Мустафе, не желают соединить свои судьбы. Однако когда бей обещает отпустить Линдора на родину с мешком золота, только бы он увез Эльвиру, тот соглашается.

Зал во дворце. Женщины сераля и евнухи славят непобедимого Мустафу. Уже влюбленный в Изабеллу, бей совершенно теряет голову и тут же выполняет ее требование помиловать Таддео, прогневавшего капитана Али. Линдор и Эльвира приходят проститься с беем — их корабль готов к отплытию. Изабелла требует отдать ей этого невольника, а узнав, что ради нее Мустафа бросает жену, отказывается ответить на его любовь. Мустафа сходит с ума от страсти, все смеют-

ся над ним: из льва он превратился в осла. Впрочем, помешательство от головокружительных событий чувствуют все присутствующие.

Эльвира не смеет надеяться, что отвергнутый итальянкой, осмеянный Мустафа вернется к ней, и не внемлет утешениям наперсницы Зульмы. Линдор счастлив встречей с Изабеллой. Таддео трясется от страха, преследуемый палачом. Внезапно его судьба резко меняется. Евнухи прославляют одетого в турецкое платье, с тюрбаном на голове и саблей в руках Таддео как великого каймакана, покровителя мусульман. За это бей требует, чтобы Таддео помог ему покорить Изабеллу, которую считает его племянницей.

Роскошный зал. Изабелла в ожидании Мустафы наслаждается властью: повелевает невольнику Линдору подать кофе, поучает Эльвиру, как надо вести себя, чтобы управлять мужем. Затем охорашивается перед зеркалом, рабыни прислуживают ей, а Мустафа, Таддео и Линдор восхищаются издали. За чашечкой кофе Изабелла обращает внимание Мустафы на прелести Эльвиры, Таддео дрожит от страха, Линдор втихомолку смеется.

Али размышляет об итальянских женщинах, одна из которых сделала алжирского бея глупцом, а Линдор и Таддео выясняют отношения: каждый считает себя единственным возлюбленным Изабеллы. Однако они должны объединиться, чтобы осуществить ее дерзкий план. Линдор уверяет Мустафу в любви Изабеллы, которая готовит торжественную церемонию возведения Мустафы в сан паппатачи — так в Италии называют тех, кто никогда не прекословит женщине. Их основное занятие — предаваться наслаждению, спать, есть и пить. Мустафа очарован предстоящим ему образом жизни.

В помещении нижнего этажа дворца с террасой, выходящей к морю, все готово для посвящения Мустафы в паппатачи. По приказу Изабеллы приготовлены бесчисленные бутылки с напитками, освобождены, вооружены и готовы к побегу итальянские пленники. Изабелла напоминает им о долге перед родиной. Таддео восхищен: ведь все это Изабелла принимает, чтобы освободить его и стать его женой. Мустафу переодевают в наряд и парик паппатачи, Таддео читает клятву, которую Муста-

фа повторяет: смотреть и не видеть, слушать и не слышать, есть и наслаждаться, позволять делать и говорить все, что вздумается, и молчать. Таддео вручает ему факел и фонарь, которые тот клянется носить при необходимости, а Линдор придвигает стол, уставленный кушаньями и бутылками. Мустафа должен выполнить первый обряд: вместе с каймаканом Таддео он ест, пьет и молчит, не обращая внимания на поцелуи, которыми обмениваются Изабелла и Линдор. Все восхваляют истинного паппатачи. К террасе подходит корабль, моряки и рабы готовы к отплытию. Увидев, что Изабелла с Линдором спешат на корабль, Таддео понимает, что был обманут и вызывает к Мустафе. Но теперь уже бей напоминает ему о клятве паппатачи. Таддео не знает, что предпринять; в конце концов, он бежит вместе с влюбленными. Появившиеся Эльвира, Зульма и Али пытаются обратить внимание бея на происходящее, но тот лишь повторяет клятву паппатачи. Наконец, бей зовет евнухов, турок и мавров. Все мертвецки пьяны, а беглецы грозят изрубить любого. Опозоренный Мустафа умоляет свою послушную и любящую жену простить его. Турки желают итальянцам счастливого пути, те прощаются с бывшими хозяевами. Все славят прекрасную итальянку, которая доказала, что женщина может провести всех, если захочет.

Музыка

«Итальянка в Алжире» — первая крупная опера-буффа Россини, «высшее достижение жанра буффа» по мнению Стендаля. Большие ансамбли не только, как обычно, венчают оба акта, но и неоднократно объединяют героев по ходу действия. Нередко в них использованы танцевальные ритмы и комические звукоподражания. Важное место занимают хоровые эпизоды, ранее жанру буффа не свойственные. В сцене побега они приобретают совсем необычный — воинственный, героический — характер.

Увертюра приобрела популярность на концертной эстраде, благодаря неподражаемому юмору, живости, увлекательности сменяющих друг друга тем. В интродукции I акта великолепна сцена выхода Мустафы с упомогающими виртуозными пассажами. Она пе-

перастает в квартет с хором. Ария Мустафы «Небывалых я полон ощущений» в центре 3-й картины пронизана радостным чувством. Заключительный раздел 4-й картины (септет и хор) — каскад звукоподражаний: звон колокольчика, пушечная канонада, карканье вороны, стук молотка. В 1-й картине II акта арию Таддео «Что за тяжесть, путаница» со скороговоркой и неуклюжими скачками обрамляет и прерывает мужской хор «Слава, слава, каймакан, покровитель мусульман». 2-я картина начинается оригинальной арией с зеркалом Изабеллы «Для милого, дорогого», которой издали вторит терцет. Венчает картину великолепный ансамбль «Чин большой Таддео дан», достигающий к концу невероятно быстрого темпа. Еще один комический ансамбль — терцет «Паппатачи!» — завершает 3-ю картину. 4-я открывается двумя героическими номерами: хором «В руки мы возьмем оружие» и знаменитым рондо Изабеллы «Родину помни», во второй части которого также участвует хор. Маршевый ритм и виртуозные украшения придают музыке победное звучание.

Отелло

Опера в трех актах, шести картинах
Либретто Ф. Берио ди Сальсы

Действующие лица

Отелло, африканец, генерал венецианских войск (тенор)
Дездемона, возлюбленная и тайная жена Отелло (сопрано)
Эльмиро, венецианский патриций, ее отец (бас)
Родриго, сын дожа, отвергнутый жених Дездемоны (тенор)
Яго, тайный враг Отелло, друг по расчету Родриго (тенор)
Эмилия, наперсница Дездемоны (сопрано)
Дож (тенор)

Сенаторы, солдаты, народ, свита Отелло, Лючио, его друг, венецианский гондольер, дамы Дездемоны

Действие происходит в Венеции в конце XV века.

История создания

В 1816 году двадцатичетырехлетний Россини написал и поставил три оперы. Первой был «Севильский цирюльник» по комедии Бомарше, принесший композитору мировую славу (см. «111 опер»), последней — «Отелло» по трагедии Шекспира. Заказ был сделан знаменитым неаполитанским импресарио Доменико Барбайей, который пригласил его в Неаполь. В этом крупном музыкальном центре Италии Россини должен был руководить двумя театрами — Сан-Карло и Дель Фондо. Барбайя познакомил композитора с маркизом Берио ди Сальса (1765—1820), страстным книголюбом. Особый его интерес вызывала литература английская. Уильям Шекспир (1564—1616) и одна из самых знаменитых его трагедий «Отелло» (1604) вызывали у Берио восхищение. Однако, сочиняя либретто для Россини, он весьма существенно переделал Шекспира. Иногда даже высказывались сомнения, положена ли в основу либретто трагедия Шекспира или вдохновившая его итальянская новелла Джиральди Чинтио (1566). Название новеллы «Венецианский мавр» стало вторым заголовком либретто. У современников Россини таких сомнений не возникало. Стендаль, присутствовавший на премьере оперы, в книге «Жизнь Россини» сравнивал первые и последние сцены либретто Берио и трагедии Шекспира, а Байрон, видевший постановку в Венеции через несколько лет, писал, имея в виду английского Барда: «... они распяли его в опере». О шекспировском источнике свидетельствуют и включение песни об иве, и наличие имен героев, тогда как в новелле только героиня называлась Дездемона, остальные же безымянны. Некоторые имена Берио изменил: в песне об иве — Изаура вместо шекспировской Барбары, отец Дездемоны — Эльмиро вместо Бранцио. Действие целиком разворачивается в Венеции (в трагедии лишь I акт, тогда как остальные четыре — на Кипре). Это позволило Россини ввести в последний акт песню венецианского гондольера, в которой он использовал знаменитую терцину Данте из «Божественной комедии»: «Нет большей скорби, чем вспоминать в беде о временах счастливых». Либретто Берио приближается к шекспиров-

ской трагедии лишь в последнем, III акте. Здесь даже оружие убийства Дездемоны — кинжал — противоречит лишь традиции исполнения, а не тексту (в ремарке Шекспира сказано: «убивает ее»). Зато два первых акта максимально приближены к привычным оперным ситуациям, так что рождается даже впечатление трагического варианта оперы-буффа Чимарозы «Тайный брак». Место невинно заподозренного Кассио занял Родриго, сын дожа, за которого отец Дездемоны готов ее выдать замуж; таким образом, ревность Отелло имеет реальную почву. Оригинальная интрига с платком уступила место традиционной — с перехваченным письмом.

Россини не выказал недовольства либретто, современникам же оно показалось таким непривычным, что в него нередко вносились поправки, еще дальше уводившие от Шекспира. В некоторых постановках при жизни композитора Отелло представал белым, «чтобы не пугать публику негром на сцене», а в финале убежденный женой Отелло отбрасывал кинжал, и драма завершалась любовным дуэтом, заимствованным из одной из следующих опер Россини — «Армиды».

Премьера «Отелло» состоялась 4 декабря 1816 года в неаполитанском театре Дель Фондо и прошла с большим успехом. Роль Дездемоны исполняла знаменитая примадонна, испанка Изабелла Кольбран, для которой Россини писал главные роли в операх, поставленных в Неаполе. Шесть лет спустя она стала его женой.

Сюжет

На галерее Сената в Венеции все ожидают возвращения прославленного полководца, мавра Отелло, отвоевавшего у турок Кипр. Он появляется, приветствуемый народом, и кладет меч к ногам дожа. Тот предлагает ему любую награду. Отелло просит принять его в число венецианских граждан. Дож возвращает ему победоносный меч и возлагает на голову лавровый венок. Благодарность Отелло безгранична, но счастлив он будет лишь тогда, когда победу увенчает любовь. Слава Отелло вызывает ревность сына дожа Родриго: он влюблен в Дездемону и боится, что ее отец отдаст предпочтение победителю-африканцу. Родриго готов бро-

ситься на Отелло с кинжалом, но его удерживает Яго, который ненавидит Отелло и хочет по-иному осуществить месть.

Во дворце Эльмиро Дездемона поверяет свои печали наперснице Эмилии. Дочь сенатора — тайная жена Отелло, но его победоносное возвращение ее не радует. Она боится, что муж заподозрил ее в измене: отец перехватил письмо с вложенной прядью волос, которое она послала Отелло, из осторожности не называя его по имени, и уверен, что письмо предназначено Родриго. Увидев Яго, женщины поспешно уходят. Дездемона презирает его за низость и коварство, а Яго, когда-то просивший ее руки, чтобы сделать карьеру, пылает ненавистью. Эльмиро объявляет пришедшему Родриго, что с радостью отдает за него дочь, и приказывает Дездемоне отправляться на свадебное торжество.

В празднично убранном зале во дворце Эльмиро родные и друзья прославляют счастливый миг. Эльмиро велит дочери повиноваться его воле. Родриго встревожен колебаниями Дездемоны, а она в ужасе: долг, закон и страсть борются в ее душе. Появляется Отелло, окруженный друзьями. Он требует отдать ему Дездемону по праву доблести, любви, верности и клятвы. Узнав, что Дездемона поклялась в верности Отелло, Эльмиро проклинает дочь, а Родриго грозит сопернику смертью.

Во дворце Эльмиро Родриго вновь уверяет Дездемону в любви. Она взывает к его благородству и признается, что тайно обвенчана с Отелло. Родриго клянется разорвать эти узы.

В своем доме Отелло терзается подозрениями. Безумная любовь стубила его славу и честь, но он не может отдать Дездемону другому. Яго хитрыми недомолвками подогревает его сомнения, вливает в душу яд ревности, показывая любовное письмо с прядью волос. Отелло, уверенный, что письмо предназначено Родриго, клянется убить изменницу. Яго торжествует. Входит Родриго и вызывает мавра на поединок. Кровопролитие пытается остановить внезапно вбежавшая Дездемона, но, испуганная неистовой жаждой крови и упреками в измене обоих соперников, теряет сознание. Эмилия приводит ее в чувство и пытается увести, однако Дездемона думает только о спасении любимого. Часть присутст-

вующих успокаивает ее, отец с друзьями грозят жестоким наказанием за преступную страсть.

Ночью в спальне Дездемона предается отчаянию, не внемля утешениям Эмилии: само небо и отец прокляли ее, а любимый муж обречен на вечное изгнание. Слышится песня гондольера, проплывающего под окнами дворца. Дездемона вспоминает Изауру — свою подругу, увезенную насильно из Африки и умершую от горя в Венеции. На память о ней осталась арфа, под аккомпанемент которой Дездемона поет любимую песню Изауры об иве, свидетельнице несчастной любви. Порывы ветра вторят ее стенаниям. Простившись с Эмилией, Дездемона молится и ложится в постель. В потайную дверь входит Отелло с зажженной свечой и кинжалом. Он долго любуется прекрасным лицом спящей жены, сравнивая его с собственной отталкивающей внешностью. Рука его дрожит, он бросает свечу, чтобы тьма ночи скрыла ужасное преступление. Молния озаряет Дездемону, и Отелло уверен, что само небо подтверждает ее вину. Пробудившись от ударов грома, она бесстрашно готова принять смерть от руки Отелло: ведь ее единственная вина — любовь к нему. Под непрерывные громовые раскаты Отелло закалывает жену. Раздается стук в дверь. Лючио сообщает, что Яго, умирая от руки Родриго, признался в коварных замыслах. Входят дож со свитой, Родриго и Эльмиро. Дождь приносит Отелло прощение Сената, Родриго, узнав о кознях Яго, готов уступить сопернику, Эльмиро отдает Отелло руку дочери. Но мавр в отчаянии указывает на ее бездыханное тело и закалывается.

Музыка

Россини называет «Отелло» оперой-seria, однако вносит в трактовку жанра много нового. Большую роль играют хоровые сцены, несвойственные жанру seria, нередко ансамбли с хором, зато арий, которые всегда преобладали в ней, всего три — по одной в каждом акте. Выходная ария Дездемоны, имеющаяся в либретто, в прижизненном издании оперы отсутствует, и главная героиня получает сольную харак-

теристику только перед развязкой, причем не в арии, а в непрерывно развивающейся сцене. Возрастает роль оркестра. Но традиционно преобладают высокие мужские голоса.

В 1-й картине I акта каватина Отелло «Ах, чувствую я, что доблесть моя» — героического склада, в маршевом ритме, с блестящими виртуозными пассажами, — перерастает в ансамбль с хором. III акт выделяется новаторским решением. Тесно связанные между собой номера образуют крупные сцены, изобразительные эпизоды подчеркивают эмоциональные состояния героев. Скорбная песнь гондольера «Ах, большей нет печали» отличается мелодией удивительной проникновенности. Одна из лучших находок Россини — романс об иве. Его открывает соло арфы, а прерывают тревожные возгласы и оркестровые пассажи, рисующие порывы бури. Душевному смятению этой сцены контрастирует просветленная каватина-молитва «О, дай покой мне, небо». Финал оперы — дуэт Отелло и Дездемоны, в котором важная роль отводится оркестру: он рисует крадущегося героя, приближающуюся бурю, разъясняет скрытую причину происходящего (звучит тема клеветы из каватины Базилио, героя «Севильского цирюльника»).

Моисей

Опера в четырех актах

Либретто А. Л. Тоттолы, Л. Балокки и Э. де Жуи

Действующие лица

Фараон (бас)

Зинаида, его жена (сопрано)

Аменофис, их сын (тенор)

Моисей, пророк евреев (бас)

Елеазар, его брат (тенор)

Мария, его сестра (сопрано)

Анаида, ее дочь (сопрано)

Озирис, жрец Изиды (бас)

Офид, египетский воспитательник (тенор)

Евреи, египетские воины, жрецы

Действие происходит в Египте в конце XVI — начале XV веков до н. э.

История создания

В январе 1818 года Россини получил очередной заказ от знаменитого неаполитанского импресарио Доменико Барбайи. На этот раз его сотрудником выступил первый неаполитанский либреттист Леоне Андреа Тоттола (2-я половина XVIII века—1831). Он работал со многими композиторами, в том числе — с молодым Беллини, с Доницетти, а для Россини написал в общей сложности 7 либретто. Тоттола вдохновился трагедией малоизвестного итальянского драматурга XVIII века Франческо Ринггери, поставленной в Падуе в 1760 году под названием «Озирис» (по имени юного сына египетского фараона, влюбленного в пленную еврейку). В основе — библейский сюжет о великом освободителе и законодателе еврейского народа пророке Моисее, авторе библейского Пятикнижия и Законов Моисеевых. Тема борьбы за свободу народа волновала Россини, как и многих его соотечественников: Италия была раздроблена и находилась под властью чужеземцев, на протяжении многих десятилетий XIX века ее сотрясали восстания, поэтому подобные сюжеты воспринимались публикой как остро современные. Не случайно цензура в разных странах относилась к ним с подозрением и требовала изменений. В России, например, название оперы «Моисей» заменялось на «Зорá» (вождь древних бактриан) или «Петр Пустынный» (средневековый монах, один из вдохновителей крестовых походов).

Премьера «Моисея» состоялась 5 марта 1818 года в самом большом оперном театре Неаполя — Сан-Карло и сопровождалась триумфом. Захватила уже интродукция I акта, о которой французский писатель Стендаль, бывший на премьере, писал: «Спектакль начинается тем, что носит название **казни тьмы**, казни, которую уж слишком легко привести в исполнение на сцене и которая в силу этого кажется смешной... Когда поднялся занавес, я стал смеяться: несчастные египтяне, разбившись на огромной сцене на отдельные кучки и удрученные тьмой, возносят молитвы. Но едва только я услышал несколько тактов

этой великолепной интродукции, как уже не видел перед собой ничего, кроме огромного народа, погруженного в скорбь». Еще больший восторг вызвала заключительная молитва Моисея с хором, которую Россини дописал через год — в этом варианте «Моисей» впервые прозвучал в том же театре 7 марта 1819 года. Бальзак писал: «Мне кажется, что я присутствую при освобождении Италии», — подумал один миланец. «Эта музыка заставляет поднять опущенные головы и придает надежду впавшим в отчаяние», — воскликнул римлянин... Вам кажется, что голос народа, избегнувшего неволи, несется к небесам и сливается с пением ангелов... Произведение, начинающееся подобной интродукцией и кончающееся такой прекрасной молитвой, будет жить вечно!»

Десять лет спустя, поселившись в Париже, Россини создал новую редакцию «Моисея» на французском языке для театра Grand Opéra, которую посвятил виконту Состену де Ла Рошфуко, управляющему изящными искусствами при французском короле Карле X. Ла Рошфуко, сам занимавшийся литературой, высоко ценил Россини и заключил с ним контракт, обеспечивший очень высокий гонорар, а также предоставил в его распоряжение лучших французских певцов. На основе итальянского либретто Тоттолы новый текст создали постоянный либреттист Итальянского театра в Париже и композитор Луиджи Балокки (1766—1832) и известный французский журналист и либреттист Этьен де Жуи (1764—1846). Опера стала четырехактной: был написан новый I акт, так что сцена тьмы египетской теперь открывала II-й. Изменились имена действующих лиц: Аарон, брат Моисея, стал Елеазаром, а имя Озириса, которое носил сын фараона, получил теперь жрец Изиды и т. п. Россини исключил длинные арии либо сделал их технически более скромными. В соответствии с традициями Grand Opéra в сцене в храме Изиды была введена балетная сюита. Премьера состоялась 26 марта 1827 года в парижской Grand Opéra и прошла с триумфальным успехом. Именно эта французская редакция «Моисея» (правда, без танцев) чаще исполняется в наше время.

Сюжет

Лагерь евреев за стенами Мемфиса. Перед шатром Моисеевым — алтарь. Евреи молят Бога о возвращении на землю отцов. Моисей вселяет в них надежду: его брат отправился к фараону просить, чтобы тот даровал изгнанникам свободу. Елеазар возвращается с добрыми вестями — теперь у евреев есть защитница, жена фараона Зинаида. Вместе с Елеазаром в лагерь евреев вернулась сестра Моисея Мария с дочерью Анаидой. Девушка печальна. Наследник фараона полюбил ее, и она испытывает к нему ответное чувство, но душа ее посвящена Господу. Моисей указывает на сверкающую в небесах радуугу — божественный знак надежды. Глас небесный зовет его, Моисей получает скрижали Завета, все падают на колени. Полные надежды, евреи расходятся, готовясь нынче же покинуть берега Нила. Появившийся Аменофис зовет за собой Анаиду, получив отказ, прибегает к угрозам: свобода евреев в его власти. Он отправляется к отцу и по возвращении объявляет новое решение фараона — евреи останутся в Египте. Аменофис приказывает страже схватить Моисея. Появляются фараон и Зинаида со свитой. Моисей бросает ему в лицо грозные слова о нарушении закона, Аменофис требует смерти дерзкого, Анаида пытается его успокоить, Зинаида умоляет фараона одуматься. Моисей потрясает жезлом, и землю окутывает тьма. Все в ужасе от гнева Господня.

Дворец фараона в Мемфисе. Тьма египетская. Устрашенный и раскаивающийся фараон приказывает привести Моисея. Фараон клянется, что позволит евреям уйти, если тот снимет Божье проклятие, Моисей обращается с молитвой к Богу, потрясает жезлом, и тьма сменяется солнечным сиянием. Радость охватывает всех, только Аменофис в отчаянии: он теряет Анаиду. Фараон повелевает сыну сочетаться браком с дочерью царя Ассирии. Аменофис поверяет матери свою тайну, но Зинаида призывает сына выполнить долг наследника престола. Пылающий мстостью Аменофис вместе с царицей и свитой направляется в храм Изида.

Храм Изида в Мемфисе. Фараон со свитой и Озирис с жрецами возносят молитвы. Приношение даров сменяется священными танцами. Появившийся Моисей требует от фараона выполнения клятвы, и

Озирис объявляет, что евреи смогут покинуть Египет лишь после того, как воздадут благодарность его богам. Разгневанный Моисей грозит Господней карой. Вбежавший с воинами Офид рассказывает, что воды Нила окрасились кровью, земля разверзлась и наслала тучи саранчи, ветер пустыни несет ядовитое дыхание. Фараон растерян, Озирис и Аменофис требуют мести, Моисей, взывая к Богу Израиля, взмахом жезла гасит алтари египетских богов. Фараон приказывает заковать евреев в цепи и изгнать в пустыню. Аменофис уводит Анаиду. Моисей призывает евреев не страшиться смерти и следовать за ним.

Пустыня на берегу Красного моря. Сюда Аменофис привел Анаиду. Он умоляет ее разделить с ним любовь и трон. Тогда он освободит евреев, хотя нарушит этим законы фараона и жрецов. Девушка чувствует, что ее воля слабеет. Появляется Моисей, за ним евреи в оковах, которым он обещает, что сегодня же уведет их в землю обетованную. Мария оплакивает потерянную дочь, но Анаида падает к ее ногам и называет Аменофиса своим освободителем, а он просит благословения на брак. Моисей ставит девушку перед выбором — Бог или любовь. Она выбирает Бога, долг и землю отцов. Охваченный гневом Аменофис называет ее решение смертным приговором для евреев: он будет преследовать их, в цепях они найдут смерть в волнах Красного моря. Аменофис удаляется, а евреи погружаются в молитву. Слышен шум приближающегося войска. Моисей входит в воду, волны расступаются, евреи следуют за ним. Разражается буря. Появившийся фараон убежден, что евреи погибли, но Аменофис видит, что волны не причиняют беглецам вреда. Вместе с воинами он бросается в пучину, волны смыкаются над ними. Вышедшие из Египта евреи славят Господа, истребившего врагов.

Музыка

«Моисей» ознаменовал рождение в итальянском театре нового жанра — героико-патриотической оперы, которая сменила оперу-seria. Место запутанной любовной интриги занимает патриотическая идея борьбы за свободу родины, народа. Главным действующим лицом становится не мо-

лодой герой-любовник, а умудренный годами политик. Его партия поручена не женскому голосу, как в операх-seria начала века, не тенору, а басу, который нередко выступает корифеем хора. Виртуозные арии отходят на второй план, уступая место массовым сценам, прежде всего хоровым. Их мелодический и гармонический склад отличается простотой и броскостью, напоминая народную песню. Возрастает и роль больших ансамблей, также опере-seria не свойственных. Такие сцены были настолько необычны, что первый вариант «Моисея», имевший авторское обозначение «трагическое священнодействие», воспринимался нередко как оратория и именно так и ставился. Столь же необычна для того времени и роль оркестра. По существу, финал оперы — симфоническая картина бури.

Небольшая увертюра, построенная на темах последующей интродукции, вводит в общее героическое настроение. Завершением интродукции служит великолепный квартет с хором а капелла. Легкостью, свежестью веет от хора танцевального склада «Нежной зарею». Интродукция II акта — одно из высших достижений Россини. Изложение красивейшей скорбной мелодии поручено скрипкам, затем ее варьируют хор и ансамбль египтян «О несчастье, о кто, кто нас освободит от этой темноты». Резкий контраст образует воззвание Моисея «О ты, милосердный Господь наш» и квинтет, словно залитый солнечным светом. В III акте наибольший интерес представляет драматический финал. На проникновенной мелодии Анаиды «Дрожу и вздыхаю» в сопровождении арф строится октет с хором. В IV акте оригинальна ария Анаиды «Подо мной разверзлась пропасть». Вздолнованная жалоба одинокой души перерастает в квинтет с хором, полный решимости и энергии. Молитва «С небесного престола» принадлежит к величайшим находкам Россини: удивительной красоты пластичную и скорбную мелодию в сопровождении арф запекает Моисей, а затем варьируют солисты и хор. Резко контрастна красочная оркестровая картина бури и приближения конницы, сменяющаяся торжественным и просветленным звучанием. Эта симфоническая картина служит финалом оперы (заключительный квинтет обычно не исполняется).

Семирамида

Опера в двух актах, девяти картинах

Либретто Г. Росси

Действующие лица

Семирамида, царица Вавилона (сопрано)

Арзаче, военачальник (сопрано)

Ассур, принц крови Бела (бас)

Идрено, индийский царь (тенор)

Адзема, принцесса крови Бела (сопрано)

Орой, верховный жрец (бас)

Митран, начальник царской гвардии (тенор)

Тень царя Нина (бас)

Сатрапы, жрецы, царская гвардия, жители Вавилона, чужеземцы, рабы

Действие происходит в Вавилоне в конце IX века до н. э.

История создания

Осенью 1822 года Россини, прославленный автор 33 опер, получил заказ на новую, для крупнейшего венецианского театра Ла Фениче, и в середине декабря прибыл в Венецию. С ним приехала знаменитая певица Изабелла Кольбран, незадолго до того ставшая его женой. Она была первой исполнительницей во многих его операх, в том числе — «Отелло» и «Моисей», ей предназначалась и роль в новой опере «Семирамида», которую Россини, как всегда, завершил в краткие сроки в Венеции (она оказалась для Кольбран последней: вскоре певица потеряла голос и была вынуждена отказаться от сценической карьеры).

Либретто оперы написал Газтано Росси (1774—1855), постоянный либреттист театра Ла Фениче (в 1810 году он был придворным либреттистом Наполеона). Среди его прославленных либретто три написаны для Россини и два — для Доницетти. В основу «Семирамиды» положена одноименная трагедия (1748) Вольтера (1694—1778). Знаменитый французский философ, ученый, политик, историк, общественный деятель, обличитель религиозного фанатизма, он был символом эпохи Про-

свещения и одним из остроумнейших людей своего времени. Россини уже обращался к его драматургии: в 1813 году Росси написал по трагедии Вольтера либретто для «Танкреда», ставшего первой значительной оперой композитора. В «Семирамиде», как и в других сочинениях Вольтера, важную роль играет гражданственная проблематика — тема борьбы с абсолютизмом, деспотизмом, тема возмездия. Трагедия заканчивается грозными словами верховного жреца над умирающей царицей, носительницей зла: преступные владыки должны дрожать на своих тронах; чем выше они поставлены над людьми, тем тяжелее будет расплата.

Семирамида — исторический персонаж. Ее ассоциируют с вавилонской царицей Шаммурамат, правившей в Ассирии в конце IX века до н. э. Воспитанная пастухами в горах, рабыня в царском дворце, она стала женой правителя Сирии, была отбита у него ассирийским царем Нином, делила с ним трон, а после его смерти сделалась единовластной правительницей. Основанное ими государство просуществовало 1360 лет. Семирамиде приписывали создание Вавилона или, по меньшей мере, его водных сооружений и оборонительных башен, а также пирамид и легендарных висячих садов, хотя они были построены три века спустя. В легендах она предстает воинственной царицей, возглавлявшей многие походы, завоевательницей Египта и Индии. Немало места уделяется ее любовным приключениям. У Семирамиды возник конфликт с сыном Нином. По одним сказаниям, она была им убита, по другим, когда он стал покушаться на жизнь матери, она превратилась в голубку и улетела. Это соответствует природе Семирамиды: согласно греческим мифам, она была дочерью богини, вскормленной голубями. Итальянское имя главного героя оперы Арзаче (по-русски его называли Арзас) соответствует восточному Арсак, которое носили многие представители Парфянского царства, возникшего в 256 году до н. э. Аршакидами именовались легендарные цари Великой Армении. Как обычно в опере-сериа, в центре либретто оказалась сложная любовная интрига, однако, в отличие от традиционной благополучной развязки с соединением нескольких влюбленных пар, героиня гибнет. Гражданственная то-

ма, столь важная для Вольтера, в опере отсутствует, а сама Семирамида отнюдь не является сугубо отрицательным персонажем.

Премьера «Семирамиды» в театре Ла Фениче состоялась 3 февраля 1823 года. Композитора вызывали 9 раз, до дома его сопровождали тридцать иллюминированных гондол, в которых расположился духовой оркестр, игравший популярные мелодии из его опер. Возможно, это был самый большой успех в жизни Россини.

Сюжет

Великолепный храм Бела в Вавилоне. Верховный жрец Орой возносит молитвы. Вавилоняне и чужеземцы несут к жертвеннику богатые дары. Индийский царь Идрено молит бога о любви. Ассур, вавилонский принц, происходящий от бога Бела, мечтает о власти. Окруженная свитой, приближается Семирамида. Сегодня она должна указать преемника ее погибшего супруга, царя Нина. Едва она хочет назвать имя нового царя, как сверкает молния и гаснет огонь на жертвеннике. Верховный жрец объявляет, что пока Нин не отомщен, и убийцы не наказаны, преемник не может быть назван. Все расходятся. Появляется молодой военачальник Арзаче. Он прибыл с Кавказа, из Скифии, по тайному приказу Семирамиды. Сюда же влечет его сердце: в свите царицы находится прекрасная принцесса крови Бела Адзема, которую он спас от похитителя. Арзаче вручает Орою ящичек, завещанный ему умирающим отцом Фрадатом. Ассур, также мечтающий об Адземе, чтобы проложить путь к трону, возмущен, что какой-то скиф дерзает претендовать на любовь принцессы, с рождения предназначенной наследнику престола Нинию, сыну Нина.

В дворцовом зале Адзема с нетерпением ожидает встречи с Арзаче. Идрено просит ее руки, но Адзема отвечает, что ее рукой распоряжается Семирамида. Полагая, что его соперником может быть только Ассур, и, узнав, что тот никогда не занимал места в сердце Адземы, Идрено надеется завоевать ее любовь.

Висячие сады Семирамиды. Царица мечтает об Арзаче. Начальник

гвардии приносит папирус — пророчество мемфисского оракула, который предвещает скорое прекращение ее душевных мук, успокоение по возвращении Арзаче, а также новый брак. Она считает, что боги простили ее тайное преступление и благословили любовь к Арзаче. Царица приказывает приготовить все к торжественному бракосочетанию. Приходит Арзаче, которому она обещает милость и уверяет, что Ассур не получит Адземы. Молодой военачальник в восторге. Его робкие намеки на пылающее сердце царица принимает за объяснение в любви, а он воспринимает ее обещание достойной награды как согласие на брак с Адземой.

Парадный зал дворца, напротив трона — вход в мавзолей царя Нина. После торжественного шествия жрецов и сатрапов Семирамида восходит на трон, на ступенях которого Адзема, Ассур, Арзаче и Идрено. Царица сообщает, что сделала свой выбор, одобренный оракулом, и требует клятвы верности новому царю. Клятва произнесена, и тогда Семирамида называет имя Арзаче. Все поражены. Ассур пытается напомнить о своих заслугах, но царица приказывает ему молчать и трепетать от сознания своей вины. Идрено просит руки Адземы и получает согласие. Призвав Ороя, чтобы соединиться с Арзаче, Семирамида объявляет, что в его лице дает всей Ассирии Нина и его сына. Звучит подземный гром, сверкают молнии, из мавзолея доносится стон и в дверях появляется Тень царя. В ужасе все слышат его волю. Арзаче будет царствовать, но прежде должен принести жертву во искупление грехов: ему надлежит повиноваться верховному жрецу, помнить об отце и верно служить сыну Нина. Арзаче клянется сойти в гробницу, но кто станет жертвой? Семирамида и Ассур, предвидя ответ Тени Нина, трепещут. Царица обращается к супругу с мольбой, но тень обещает призвать ее к себе, когда решат боги, и исчезает. Семирамида падает на руки Адземы. Над всеми витает дыхание смерти и гнева богов.

Во внутреннем дворе Митран предупреждает Семирамиду о заговоре Ассура, который покушается на ее власть. Появившийся Ассур упрекает царицу, которая не вознаградила его за преданность. Она же в ужасе от воспоминаний: пятнадцать лет не может она забыть ту роковую ночь, когда Ассур дал своему царю яд. Пусть я

подготовила она сама, — он обольстил ее, запугал, что царь прогонит ее, и тогда она посулила Ассуру трон и любовь. Ее единственная надежда, сын Ниний, погиб, быть может, от той же руки, что и отец. Ассур напоминает, что будь сын жив, Семирамида не была бы теперь царицей: на троне сидел бы Ниний. Царица больше не страшится ни угроз Ассура, ни мести Нина: ее защита — Арзаче. Нин и боги к нему благосклонны, и весь двор приветствовал ее нового супруга и царя. Воинственная царица сумеет отомстить предателю и сама принесет жертву во искупление греха. Ассур жаждет мщения.

Святилище храма. Жрецы поклоняются грозному невидимому богу. Сюда, под таинственные, сокрытые от непосвященных своды, Орой привел Арзаче: для него настал час судьбы. Три жреца подносят корону, меч и пергамент, но Арзаче отвергает дар: он поклялся тени Нина, что будет служить его сыну Нинию. Жрецы падают ниц, и Орой открывает юноше, что Ниний — он сам. Его спас верный Фрадат, выдав за умершего Арзаче. Нин его отец, Семирамида — мать. Пергамент — послание умирающего Нина Фрадату; в нем царь просит сбегать сына, чтобы тот отомстил за него предателю Ассуру и изменнице жене. Орой вручает юноше меч и напоминает, что отец ждет его. Арзаче клянется на отцовском мече отомстить Ассуру, но надеется, что его слезы смягчат тень отца, и тот простит мать. Жрецы благословляют его на подвиг и царство, он должен принести свободу Ассирии.

Покои Семирамиды. Митран пытается утешить Адзему, которая в отчаянии от потери любимого, похищенного у нее Семирамидой. Услышавший это Идрено потрясен. Придворные сопровождают Адзему и Идрено к алтарю. Она в слезах, в его груди ревность и ярость. Появляются Семирамида и Арзаче. Царица просит его предстать перед народом в короне в качестве ее супруга, что приводит Арзаче в ужас. Он прижимает к сердцу письмо отца. Прочтя его, Семирамида предлагает сыну исполнить свой долг, но он бросается в объятия матери. Арзаче спускается в гробницу, чтобы покарать Ассура и вымолить прощение для Семирамиды. Полная тяжких предчувствий царица устремляется за сыном.

Отдаленная часть дворца, смежная с мавзолеем Нина. Ассур узнает от сатрапов, что Орой возмущил против него народ. Едва над Ассирией взойдет солнце, на троне будет сидеть скиф Арзаче. Но Ассур не допустит этого: лишенный поддержки воинов, он один совершит акт мести. Однако едва приблизившись к гробнице Нина, Ассур отступает перед ужасным видением. В бреду он чувствует на себе железную руку, страшный взгляд, перед ним разверзается бездна, в его груди меч, и он тщетно умоляет о пощаде. Недоумевающие воины наблюдают за метаниями Ассура, не понимая его призывов то к молчанию, то к бегству. Наконец, он приходит в себя и, восторжествовав над враждебными богами, дерзко спускается в гробницу Нина. Митран с гвардией спешат предупредить царицу о святотатстве и мятеже.

В подземелье мавзолея Нина спускаются жрецы, вооруженные кинжалами, и исчезают в темноте. Входят Арзаче и Орой. Верховный жрец повелевает обнажить меч — сам бог укажет жертву. Появляется Ассур, затем Семирамида, которая обращается с мольбой к супругу защитить сына. Арзаче и Ассур принимают ее вздохи за стоны призрака. Орой призывает сына царя разить. Арзаче бросается на голову Ассура и в темноте смертельно ранит Семирамиду, которая падает в гробницу Нина. Орой зовет жрецов и воинов, те вносят факелы. Схвативший Ассур узнает, что ненавистный соперник — Ниний, законный царь Ассирии. Тот, в ужасе от содеянного, готов покончить с собой, но Орой удерживает его. Народ приветствует нового царя.

Музыка

«Семирамида» — последняя опера-seria Россини и последний образ этого жанра вообще. В ней немало нетрадиционных решений. Арий уже не является главным номером. Важная роль отводится дуэтам и особенно хорам, большим ансамблям (терцет, квартет, квинтет), которые, как и арии, часто сопровождаются хором. Массовые сцены достигают грандиозных масштабов. Возрастает роль оркестра. Помимо симфонического, расположенного в оркестровой яме, используется

духовой на сцене и за сценой, украшая праздничные шествия. К числу традиционных черт оперы-seria относится использование женского голоса в партии молодого героя, воина и влюбленного — напоминание о певцах-кастратах XVII — XVIII веков, обладавших высокими, почти женскими голосами, для которых всегда предназначались подобные роли. Вокальные партии отличаются предельной виртуозностью, независимо от типа голоса и образа персонажа, хотя Россини положил конец произволу певцов, точно выписав все украшения, которые прежде импровизировались исполнителями.

Увертюра, по итальянской традиции называемая «симфони-ей», — грандиозный оркестровый номер с яркими, увлекательными темами, — приобрела популярность на концертной эстраде. В 1-й картине I акта выделяется часто исполняемая лирическая каватина Арзаке «Ах, тот день я вспоминаю» — типичный образец искрометных россиниевских арий с большим оркестровым вступлением. Самый известный номер оперы — каватина Семирамиды с хором «Прекрасный луч блеснул» из 2-й картины, со светлой грациозной мелодией, прихотливыми пассажами, роскошными колоратурами. Ее дополняет пронизанный радостными чувствами дуэт Семирамиды и Арзаке «Будь мне всегда так предан». 2-я картина II акта начинается мрачно-сосредоточенным, таинственным хором жрецов «Под эти тайные грозные своды» с унисонами и простыми лапидарными аккордами. Рондо Арзаке с мужским хором «В эту страшную годину» предвещает победу героя. Самый оригинальный номер принадлежит Ассуру с хором и образует свободно развивающуюся 4-ю картину. Выразительна сосредоточенная, прерываемая паузами начальная мелодия декламационного склада «О сокройся... покойся... помилуй»; полна героического порыва заключительная часть «Пусть боги грозят мне». Обозначенная как прелюдия, хор, сцена, безумие и ария, эта картина предвосхищает излюбленные романтиками сцены сумасшествия с непрерывным развитием драматического действия.

Карл Мария фон Вебер

1786—1826

Биография в разделе «Балеты»

Эврианта

Опера в трех актах, шести картинах
Либретто Х. фон Шези

Действующие лица

Король Людовик VI (бас)
Адоляр, граф Невер (тенор)
Эврианта Савойская, его невеста (сопрано)
Эглантина де Пюизе, ее подруга (сопрано)
Лизиарт, граф Форест (бас)
Придворные, рыцари, охотники, крестьяне

Действие происходит во Франции в 1110 году.

История создания

В начале 1822 года Вебер, руководитель Дрезденского театра, обожаемый во всех немецких землях создатель первой национальной оперы «Вольный стрелок» (см. «111 опер»), получил заказ на новое произведение от знаменитого итальянского импресарио Доменико Барбайи, руководившего тогда венским театром «У Каринтийских ворот». Барбайи рассчитывал на оперу наподобие «Вольного стрелка», в народном духе, с яркими бытовыми и фантастическими сценами. Но композитора влек-

ли героические образы легендарной эпохи Средневековья с доблестными рыцарями, прекрасными дамами, коварными злодеями и таинственными заклятиями. Музыкальное развитие не должно было прерываться разговорными диалогами, как то происходило во всех операх на немецком языке, не исключая «Фиделио» Бетховена и «Вольного стрелка» самого Вебера. За либретто Вебер обратился к Хельмине фон Шези (1783—1856), участнице дрезденского кружка художественной интеллигенции, называвшегося «Чай поэтов». Эта довольно посредственная поэтесса жила воспоминаниями молодости, проведенной в Париже. Там она познакомилась с крупным ученым-ориенталистом А. Л. де Шези, ставшим ее мужем, другом известного немецкого писателя и теоретика романтизма Фридриха Шлегеля. В 1804 году для шлегелевского «Собрания романтических поэм Средневековья» Хельмина перевела со старофранцузского «Историю Жерара Неверского и прекрасной и добродетельной Эврианты Савойской его милрой». «История» была основана на французском рыцарском «Романе о Фиалке, или Жерар Неверский», принадлежавшем Жерберту де Монтрею, автору начала XIII века. По указаниям композитора Шези перерабатывала либретто 11 раз. Особое беспокойство вызывала завязка драмы: оклеветанная Эврианта предстает изменницей, так как злодей, подглядев украдкой купанье героини, рассказывает о родинке в виде цветка фиалки на ее груди. Невозможность показать купанье на сцене заставила авторов несколько раз переделывать завязку, но и в окончательном варианте, предложенном самим Вебером, она не стала достаточно ясной. Либретто осталось запутанным и нелогичным.

Над оперой композитор работал летом 1822 и 1823 годов в своем загородном домике близ Пильница, в двух часах езды от Дрездена. Она была завершена 29 августа 1823 года и посвящена австрийскому императору Францу I. Увертюра была написана перед самой премьерой.

В сентябре начались репетиции, вызвавшие большой интерес, композитор приобрел много поклонников, прежде всего среди художников и ученых. 5 октября он посетил Бетховена на курорте близ Вены. Уже глухой, Бетховен на прощание прокричал, несколько раз по-

целовав Вебера: «Желаю счастья вашей новой опере! Если я смогу, приду на премьеру!» Премьера состоялась 25 октября 1823 года в венском театре «У Каринтийских ворот» под управлением автора и имела шумный успех. Однако это был скорее успех любимого композитора, чем нового произведения, так не похожего на «Вольного стрелка», мелодии которого звучали во всех закоулках Вены. После отъезда автора, продиржировавшего четырьмя спектаклями, в опере были сделаны сокращения, что еще более затруднило понимание запутанного сюжета. На восьмом представлении театр был наполовину пуст. Сторонники итальянской оперы, — а их, увлеченных произведениями Россини, в Вене было большинство, — торжествовали.

Сюжет

Зал в королевском замке Премери. Людовик VI празднует заключение мира с Англией. Юный Адоляр граф Неверский тоскует по своей невесте Эврианте, с которой его разлучила война. Он поет романс в честь любимой, все подхватывают восторженную хвалу женской верности. Лишь граф Лизиарт, завидующий Адоляру, предлагает пари: он сумеет добиться любви Эврианты.

В саду Неверского замка Эврианта мечтает о любимом. Ее одиночество нарушает Эглантина. Дочь мятежника, спасенная Эвриантой, таит коварные планы мести Адоляру, пренебрегшему ее любовью. Эглантина выведывает у простодушной Эврианты тайну сестра Адоляра, узнав о гибели в бою жениха, выпила яд, и лишь когда проклятое кольцо, хранившее яд, омоют слезы невинности, блуждающий вокруг замка дух самоубийцы найдет покой. В замок прибывает Лизиарт, который должен отвезти Эврианту в королевский дворец, где состоится ее брак с Адоляром. Эврианта счастлива. Эглантина спешит осуществить свой план.

Лизиарт потерпел неудачу в попытках добиться любви Эврианты и готов бежать от позора на край света. Его останавливает лишь мысль

торжестве Адоляра. Неожиданная встреча с Эглантиной дает ему в руки орудие мести — похищенное Эглантиной роковое кольцо.

В королевском замке Адоляр с нетерпением ожидает приезда невесты. Радостна встреча влюбленных. Король приветствует Эврианту, но Лизиарт показывает кольцо и объявляет, что оно подарено Эвриантой как залог любви. Адоляр не верит клевете, однако рассказ Лизиарта о семейной тайне убеждает его в измене невесты. Напрасны уверения, что нарушена тайна, но не верность: Лизиарт выиграл пари и получает замок Адоляра. Эврианта изгнана с позором.

Дикое скалистое ущелье. Плакучие ивы окружают источник, залитый лунным светом. Сюда привел Адоляр Эврианту, чтобы казнить за измену. Внезапно путь им преграждает чудовищный змей. Эврианта готова пожертвовать собой ради любимого. Адоляр побеждает змея и, потрясенный самоотверженностью Эврианты, оставляет ее в лесу, не в силах свершить задуманное. Ее находит король, охотящийся со свитой. Эврианта рассказывает о коварстве Эглантины и, измученная пережитым, падает без чувств. Считая девушку мертвой, рыцари оплакивают ее.

Площадь перед Неверским замком. Крестьяне украшают цветами хижину одной из девушек, готовящейся к свадьбе, и приветствуют весну. Они призывают впавшего в отчаяние Адоляра к борьбе против злодеев Лизиарта и Эглантины, которые выходят из замка во главе торжественного свадебного шествия. Эглантина, мучимая угрызениями совести, почти потеряла рассудок. Лизиарт приказывает схватить Адоляра, но тот обнажает меч. Поединок останавливает прибывший в замок король. Он рассказывает о встрече с Эвриантой и ее смерти. Эглантина торжествует и с презрением отталкивает Лизиарта, который был лишь орудием ее мести. Взбешенный Лизиарт поражает ее кинжалом. Король приказывает казнить убийцу. Адоляр в отчаянии: он погубил невинную. В это время охотники вносят Эврианту. Она приходит в себя и бросается в объятия Адоляра. Пророчество исполнилось: слезы невинности омыли роковое кольцо, любовь и верность восторжествовали, душа самоубийцы успокоилась навеки. Все славят влюбленных.

Музыка

«Эврианта» — первая немецкая опера с речитативами. Она отличается тонкой психологической прорисовкой характеров, нередко воплощенных в крупных, непрерывно развивающихся сценах. Велика роль хора, который принимает непосредственное участие в драматическом действии. Как всегда у Вебера, красочен оркестр.

Блестящая увертюра построена на темах оперы. В центре 1-й картины I акта лирический романс Адоляра «Под дерев миндаляных кровом на Луары берегах». Во 2-й картине сопоставлены два женских образа. Эврианта характеризуется нежной певучей каватиной «Вот колокольчик у ручья». Взмолвленную арию Эглантины «О, страданье не измерить» сопровождает ее вьющийся «змеиный» лейтмотив. Он же открывает большую сцену и арию Эглантины «Он мог меня презреть». 1-я картина II акта начинается мрачной арией Лизиарта «Где скрыться мне?», сопровождаемой раскатами грома. Контрастна открывающая 2-ю картину ария Адоляра «Веет покоем вновь» с широкой восторженной мелодией. Ее дополняет светлый дуэт с Эвриантой «Душу возьми мою», согретый ожиданием счастья. Наиболее оригинальна 1-я картина III акта с непрерывно развивающимися эпизодами. Среди них выделяются несколько соло Эврианты: взволнованный монолог о борьбе Адоляра со змеем, лирическая сцена и каватина «Здесь у ручья под сенью ив», полная героического порыва ария с хором «К нему! Не станем ждать!»

Оберон

Опера в трех актах, десяти картинах
Либретто Дж. Р. Планше

Действующие лица

Эльфы:

Оберон, король эльфов (тенор)
Титания, его жена (без пения)

Пак, дух на службе Оберона (сопрано)

Франки:

Карл Великий (без пения)

Гюон Бордосский, герцог Гиени (тенор)

Шеразмин, его оруженосец (бас)

Арабы:

Гарун аль Рашид, калиф Багдадский (без пения)

Реция, его дочь (сопрано)

Фатима, наперсница Реции (сопрано)

Намуна, ее бабушка (без пения)

Баба-хан, сарацинский принц, жених Реции (без пения)

Хасан, капитан корабля (без пения)

Месру, начальник стражи гарема (без пения)

Тунисцы:

Альмансор, тунисский эмир (без пения)

Рошана, его жена (без пения)

Надина, его рабыня (без пения)

Абдалла, корсар (без пения)

Стража, рабы, баядерки, эльфы, духи, русалки, морские разбойники

Действие происходит в царстве эльфов, при дворе Карла Великого, в Багдаде и Тунисе на рубеже VIII—IX веков.

История создания

В августе 1824 года директор лондонского театра Ковент Гарден предложил Веберу написать специально для Лондона большую романтическую оперу на фантастический сюжет, известный как в Германии, так и в Англии. Были предложены на выбор «Фауст» и «Оберон»; Вебер остановился на последнем. Контракт, по которому он должен был продирижировать 12-ю спектаклями новой оперы, 5-ю концертами и собственным концертом-бенефисом, сулил хороший гонорар — 1097 фунтов стерлингов 6 шиллингов. А Вебер, руководитель Дрезденского театра, прославленный автор опер «Вольный стрелок» и «Эврианта», отчаянно нуждался. Неизлечимо больной туберкулезом, он хотел обеспечить семью. На попытки друзей отговорить его от самоубийственной поездки композитор отвечал: «Не все ли равно? Поеду я или не поеду, я все рав-

но в этом году умру. Однако если я поеду, мои дети будут иметь пищу, когда их отец умрет, но они будут голодать, если я останусь».

В качестве либреттиста был предложен Джеймс Робинсон Планше (1796—1880), английский драматург и антиквар, писавший пьесы для многих лондонских театров. Сюжет под названием «Гюон Бордосский», основанный на героико-романтической поэме XIII века того же названия о любви христианского рыцаря и сарацинской принцессы, Планше заимствовал из «Синей библиотеки» — французского издания для народного чтения, начатого в XVII веке и получившего свое название по цвету переплетов. Это была лубочная серия, в которой публиковались «рыцарские романы, сказки и прочие истории». Кроме того, либреттист использовал английский перевод лучшего произведения немецкого просветителя Х. М. Виланда (1733—1813) — фантастической поэмы-сказки «Оберон» (1780) и мотивы двух пьес Шекспира (1564—1616) — «Сон в летнюю ночь» (1594 или 1595) и «Буря» (1611). Планше посылал в Дрезден либретто по частям по мере написания, так что композитор не имел представления о дальнейшем развитии сюжета. I акт он получил 30 октября 1824 года, II и III, соответственно, 18 января и 1 февраля следующего. Первый музыкальный набросок был сделан в Дрездене 23 января 1825 года, а год спустя опера была почти завершена. Дважды работа прерывалась. В июле 1825 года, в связи с резким обострением болезни, Вебер лечился в Эмсе. Полгода спустя он поехал в Берлин на постановку «Эврианты», которой долго добивался, преодолевая противодействие всесильного музыкального руководителя Берлинского театра, известного итальянского оперного композитора Г. Спонтини. Во время репетиций в декабре 1825 года Вебер почувствовал себя так плохо, что друзья были уверены: они видят его в последний раз. В таких условиях композитор писал музыку, полную юношеской свежести, жизненных сил и неиссякаемого вдохновения. Писал в спешке, на либретто, которое ему откровенно не нравилось. Либреттист не предусмотрел музыки в важнейшие драматургические моменты, даже любовного дуэта у героев, побеждающих все препятствия именно силой любви; вывел множество персонажей, которые наделены длинными прозаическими диалогами.

(жанр комической оперы в Германии и Англии предполагал диалоги вместо речитативов). Вебер мечтал о переделке либретто, но времени на это уже не оставалось. Зато он успел так изучить английский язык, что в автографе партитуры, хранящемся в Российской Национальной библиотеке, нет ни одной ошибки.

Приехав в Лондон, композитор начал репетиции 9 марта 1826 года, а 10 дней спустя дописал финал оперы. Еще несколько номеров были переделаны или сочинены заново в последние дни марта, когда Вебер познакомился с особенностями голосов английских исполнителей. Наконец 9 апреля была закончена увертюра. Премьера «Оберона» состоялась 12 апреля 1826 года в лондонском театре Ковент Гарден под управлением автора. Весь зал встал и восторженно приветствовал его при появлении в оркестре. Увертюра была повторена, как и три арии; некоторые номера прерывались аплодисментами. По окончании спектакля Вебер под бурные приветствия был вызван на сцену — честь, которой в Лондоне еще не оказывали ни одному композитору. Последующие 11 представлений под его управлением прошли при полном зале.

Сюжет

Сад фей в царстве Оберона. Он спит, убаюканный эльфами, а проснувшись, проклинает свою поспешную клятву. Он поспорил с Титанией о людской верности, и теперь может примириться с женой лишь тогда, когда найдет любящую пару, способную пронести чувство сквозь все испытания. Его верный Пак облетел всю землю и при дворе франков услышал такую историю. Сын Карла Великого задумал коварно умертвить рыцаря Гюона Бордосского, но тот победил в честном поединке. Разгневанный император готов подарить ему жизнь, если Гюон отправится в Багдад ко двору Гаруна аль Рашида и во время пира поразит того, кто будет сидеть по левую руку от калифа, а затем поцелует его дочь Рецию и объявит ее своей невестой. Оберон готов помочь доблестному рыцарю.

Вместе с Паком Оберон переносится в скалистую местность, где спят Гюон и его оруженосец Шеразмин. По воле короля эльфов перед

спящим рыцарем предстает видение Реции — она молит его о спасении. Оберон вручает Гюону эльфийский рог, а перепуганному оруженосцу — золотой кубок, чтобы глоток вина вернул ему мужество. Эльфы и феи благословляют рыцаря на подвиг любви и переносят его на берег Тигра, к стенам Багдада.

Открытая галерея в гареме Гаруна аль Рашида. Спускается ночь. Реция с нетерпением ждет освободителя: отец насильно выдает ее замуж, но во сне ей явился рыцарь, обещавший избавление от ненавистного брака. Вбегает радостная Фатима: случай привел в дом ее бабушки Намуны рыцаря, который поклялся спасти Рецию или умереть. Слышится янычарская музыка, толстый Месру является со стражей гарема, запирает все двери и решетки, а придворные дамы уводят Рецию в ее покои.

Роскошный пирашественный зал во дворце Гаруна аль Рашида. Все славят калифа. Грациозный танец баядерок сопровождает выход Реции и Фатимы. Внезапно появляется Гюон и, оттолкнув стражу, целует Рецию, а когда предназначенный ей в мужья Баба-хан выхватывает саблю, одним ударом выбивает ее из рук. Гарун аль Рашид приказывает зарубить дерзкого, но Гюон трубит в рог Оберона, и все замирает. Гюон уводит Рецию, а Шеразмин — Фатиму.

В дворцовом саду Шеразмин, забыв о различиях веры, ухаживает за Фатимой. Гюон увлекает за собой Рецию, путь им преграждает стража. Рыцарь и оруженосец храбро сражаются. Стражник хватается за рог Оберона, при первых его звуках гремит гром, сверкает молния и наступает тьма. Появившийся Оберон направляет любящие пары в гавань, где их ждет корабль. Все предвещает счастливое плавание.

Скалистая местность. Пак заклинает духов воздуха, земли, воды и огня выбросить корабль на берег. Начинается буря. Гюон выносит потерявшую сознание Рецию. Он обращается к Богу с молитвой. Из волн появляется золотой кубок, Реция подкрепляется неиссякающим вином и остается ждать Гюона, который отправляется за помощью. Океан успокаивается; садится солнце. Приближается корабль, однако это не Гюон, а корсар Абдалла с тремя морскими разбойниками. На крик Реции прибегает Гюон, разбойники нападают на него и, бро-

сив бездыханным, уводят Рецию на свой корабль. Загораются звезды. На раковине, влекомой двумя лебедями, приплывает Оберон. Он приказывает Паку перенести Гюона в сад тунисского эмира Альмансора. Морские девы убаюкивают рыцаря, по зову Оберона и Пака собираются русалки, нимфы, сильфиды, эльфы, феи, духи воздуха.

Дворцовый сад Альмансора в Тунисе. Восход солнца. Фатима, попавшая в рабство к садовнику эмира, оплакивает злую судьбу, разлуку с госпожой и вспоминает свою далекую Аравию. Появившийся Шеразмин вспоминает еще более далекую родину — берега Гаронны. На облачной колеснице Пак привозит спящего Гюона, а Фатима приносит радостную весть: Реция не погибла, капитан пиратского корабля привез ее эмиру.

Зал во дворце Альмансора. Реция, считающая Гюона погибшим, полна печали; ее не тревожат ни пылкие признания, ни угрозы эмира. Его жена Рошана горит жаждой мести. Рабыня Надина вводит Гюона, получившего послание на лавровом листе. Он надеется встретиться с Рецией, но видит Рошану, которая влюбилась в него с первого взгляда и теперь предлагает убить Альмансора и разделить с нею трон. Но верный Реции Гюон отвергает ее. Появляются прелестные танцовщицы, подносят вино и розы. Рошана обнимает Гюона, он пытается освободиться. Светильники гаснут. Входит Альмансор, видит с Рошаной Гюона, приказывает рабам увести его на казнь и грозит смертью жене.

Площадь за стенами дворца. Лунная ночь. Черные рабы при свете факелов готовят костер. Шеразмин обращается с упреками к Оберону. Внезапно он замечает на цветущем розовом кусте рог из слоновой кости. Теперь он надеется на спасение Гюона. Однако Фатима убеждена, что рыцарь будет сожжен заживо. Реция падает к ногам эмира, моля о спасении мужа, но тот осуждает на смерть и ее. Рабы приводят Гюона. Влюбленные, обнявшись, восходят на костер. Внезапно раздаются звуки рога, и рабы пускаются в пляс. Появляются трубящий в рог Шеразмин и Фатима. Воздвигается увитый цветами дворец, в центре его на огромном глобусе Титания в объятьях Оберона. Он провозглашает конец страданиям любящих, которым бу-

дет вечно благодарен за примирение с женой. Дворец короля эльфов исчезает, влюбленные переносятся в землю франков.

Тронный зал во дворце Карла Великого. Торжественное шествие придворных предваряет выход императора. Он восходит на трон, перед ним предстают Гюон и Реция. Император прощает героя, все славят рыцаря и его прекрасную невесту.

Музыка

«Оберон» пережил свое время благодаря великолепной музыке отдельных номеров — инструментальных, блещущих оркестровыми находками; сольных, оригинальных по форме или, напротив, традиционно эффектных; хоровых, с незамысловатыми мелодиями в народном духе. В один год с юным Мендельсоном (увертюра «Сон в летнюю ночь») Вебер в своем последнем произведении открывает прекрасный, загадочный мир эльфов.

Знаменитая увертюра, широко известная по концертным исполнениям, открывается соло валторны — зовом волшебного рога Оберона. В ней использованы лучшие темы оперы, образующие пестрый увлекательный хоровод. В I акте ария Гюона «Я с юных лет к боям привык» рисует образ воинственного рыцаря и нежного влюбленного. Во II акте выделяется красочная сцена бури. Заклинание Пака «Воздуха, моря и земли духи, собирайтесь на мой зов!» сменяется хором духов и великолепной симфонической картиной бушующего моря. Лучший номер оперы — большая сцена и ария Реции «Океан!», в которой тонко передана смена психологических состояний на фоне пейзажных зарисовок. Арию венчает восторженная мелодия «О, счастье! Гюон спешит ко мне». Единственная развернутая сцена образует финал акта: за колыбельной морской девы следуют воздушное дуэтино Оберона и Пака «Сюда! Сюда! Все эльфы к нам!» и заключительный хор духов. III акт начинается арией Фатимы «Аравия, мой край родной», где печальный запев уступает место беззаботному припеву, подражающему восточной манере пения. Комичен открывающий финал хор и танец рабов, зачарованных рогом Оберона; здесь Вебер использовал подлинную восточную мелодию.

Винченцо Беллини

1801—1835

Творчество Беллини отмечено ярко выраженными романтическими чертами. Его привлекали мелодраматические страсти, кровавые сюжеты с междоусобицами, убийствами и самоубийствами, казнями, изменами и безумием. Нередко он воспевал борьбу с тиранией, с чужеземным гнетом — Беллини, как и Россини, был патриотом, глубоко переживавшим страдания Италии. Мелодии Беллини, то меланхолические, то одушевленные героическим порывом, пленяют удивительной красотой, широтой дыхания, бесконечной протяженностью. На его операх выросло целое поколение певцов, которые принесли итальянскому *bel canto* мировую славу.

Винченцо Беллини родился 3 ноября 1801 года в Катании на острове Сицилия в музыкальной семье. Его дед и отец, ставшие первыми учителями Винченцо, старшего из семерых детей, были композиторами и органистами. Предание гласит, что, начав учиться игре на рояле в три года, он в пять уже дирижировал оркестром, в шесть создал свое первое вокальное сочинение (на латинском языке), а в семь был автором двух месс, кантаты и песен. Родной город Беллини в те годы был глухой провинцией, не имел ни оперного театра (он открылся лишь с 1821 году), ни концертных организаций, ни музыкальных учебных заведений. Для получения музыкального образования муниципалитет присудил Беллини стипендию в знак признания заслуг его деда и отца, и в июне 1819 года 18-летний юноша отправился в Неаполь. Здесь он шесть лет обучался в Музыкальном колледже (консерватории) Сан Себастьяно у Никола Антонио Дзингарелли, написал три симфонии, концерт для гобоя, духовные сочинения, арии и романсы и закончил обучение оперой «Адельсон

и Сальвини», исполненной в консерваторском театре с большим успехом (1825). Беллини сразу же получил заказ от крупнейшего неаполитанского театра Сан Карло на оперу «Бианка и Джернандо», поставленную в следующем году с участием первого тенора того времени Рубини и удостоившуюся похвального отзыва Доницетти.

Вслед за тем последовал заказ от миланского театра Ла Скала, и началось сотрудничество молодого композитора с самым знаменитым либреттистом того времени Феличе Романи, вскоре перешедшее в тесную дружбу. На его либретто Беллини написал шесть опер. Первой оперой стал «Пират», которым Беллини дебютировал в Ла Скала в 1827 году. Не прошло и двух месяцев, как в Генуе на открытии одного из театров прозвучала новая редакция предшествующей оперы Беллини под названием «Бианка и Фернандо». Еще две появились в 1829 году с промежутком в три месяца. И, наконец, в 1830 году в Венеции состоялась премьера «Капулетти и Монтеки». В последующие четыре года им были написаны еще четыре оперы. Премьеры «Сомнамбулы» и «Нормы» состоялись одна за другой в 1831 году в Милане, причем первая имела крупный успех, а вторая провалилась из-за театральных интриг, однако впоследствии приобрела широчайшую популярность (см. «111 опер»). Летом 1833 года Беллини переезжает в Париж, где проводит последние годы жизни. Его оперы ставятся на различных сценах Европы, но особым успехом они пользуются в Лондоне. Для парижского Итальянского театра Беллини пишет «Пуритан», постановка которых 24 января 1835 года стала его последним триумфом.

Умер Беллини 23 сентября 1835 года на вилле под Парижем.

Пират

Опера в двух актах, шести картинах
Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Эрнесто, герцог Кальдоры, сторонник Анжуйского дома (бас)

Имоджена, его жена (сопрано)
Адель, ее придворная дама (сопрано)
Гуальтьеро, прежний граф Монтальто, сторонник арагонского короля Манфреда, ныне изгнанник и предводитель арагонских пиратов (тенор)
Итульбо, его друг (тенор)
Гофредо, наставник Гуальтьеро, ныне отшельник (бас)
Рыбаки, пираты, рыцари, дамы

Действие происходит в замке Кальдора на Сицилии в XIII веке.

История создания

В мае 1826 года в неаполитанском театре Сан Карло состоялась премьера оперы Беллини «Бианка и Джернандо». Это был успешный дебют 24-летнего композитора. Главные партии исполняли знаменитые певцы, а не менее знаменитый импресарио Доменико Барбайя рекомендовал Беллини в миланский Ла Скала. В Милане Беллини познакомился с лучшим итальянским либреттистом того времени Феличе Романи (1788—1865). Из 39 лет своей жизни 15 лет Романи отдал журналистике и сочинению стихотворных либретто. Романи сравнивали с самыми знаменитыми драматургами, в частности с Метастазиио, либретто которого считались образцовыми на протяжении всего XVIII века. Звучные стихи Романи вдохновляли многих композиторов, в том числе Россини и Доницетти, позднее — молодого Верди. Сотрудничество с Романи являлось свидетельством достигнутого успеха.

Только начавший свою карьеру Беллини с первой встречи очаровал знаменитого либреттиста. Они подружились, и Романи создал для Беллини семь либретто. Впоследствии он вспоминал: «Лишь мне одному удалось прочесть в этой поэтической душе, в этом пылком сердце, в этом пытлимом уме, что ему нужна другая драма, другая поэзия, совсем не похожая на ту, что испорчена дурным вкусом нашего времени...». Вскоре нашелся сюжет, который, по словам Романи, был «способен затронуть самую чувствительную струну его (Беллини. — А. К.) сердца». Это была трагедия «Бертрам, или Замок святого Альдебранда» (1816), принадлежащая перу английского романтика

Чарльза Мэтьюрина (1782—1824). В начале XIX века его творчество пользовалось необыкновенной популярностью. Романом «Мельмот-скиталец» зачитывалась вся Европа, его воздействия не избежали крупнейшие из современников, вплоть до Байрона и Лермонтова. В 1821 году «Бертрам» был поставлен в Париже в переделке известного французского романтика Ш. Нодье, а на следующий год превращен в мелодраму «Бертрам, или Пират» с музыкой и танцами. Дополнительный интерес для композитора, родившегося на Сицилии, представляло и место действия трагедии: «Моя родина так дорога мне, что два первых сюжета, которые я положил на музыку, развивались именно на сицилийской земле», — вспоминал он.

Свидетельств о том, как Беллини работал над «Пиратом», не сохранилось. На сочинение оперы было отведено пять месяцев, с мая по сентябрь 1827 года. Беллини сам проводил репетиции с певцами, обращая внимание на выразительность не только пения, но и драматической игры. Успех определился уже на генеральной репетиции, и слух об этом сразу же распространился по всему городу. Премьера «Пирата» состоялась 27 октября 1827 года в миланском театре Ла Скала. Публика встретила появление молодого композитора в оркестре (где он по обычаю должен был находиться весь спектакль) горячими аплодисментами. Настоящий фурор вызвала первая каватина Гуальтьеро. По словам композитора, он сам «был охвачен таким сильным волнением, что разрыдался и минут пять не мог успокоиться». Две арии в финале вызвали восторг, который «невозможно передать словами, в итальянском языке просто нет таких слов». В течение месяца до конца осеннего сезона «Пират» прошел 15 раз с постоянно нарастающим успехом. Миланская газета так отзывалась о Беллини: «В то время как могучий поток россиниевской музыки захлестывал и увлекал за собой многих молодых и старых композиторов, кажется, что он намеренно постарался спастись от наводнения и, не увлекаясь всесильным господствующим вкусом, сумел своим первым опытом с огромным успехом вновь ввести пение в русло прекрасной простоты». Сам Россини познакомился с «Пиратом» два года спустя, когда опера продолжала идти в Ла Скала с тем же успехом (за

полтора месяца летом 1829 года состоялись 24 представления). Первый композитор Италии поздравил Беллини: «Браво, молодой человек! Вы начинаете так, как другие заканчивают».

Сюжет

На море вблизи замка Кальдора бушует страшная буря, терпит бедствие корабль. Рыбаки не в силах помочь морякам. Вышедший из развалин старинного монастыря отшельник взывает к небесам. Общая молитва, слова ободрения помогают морякам справиться с опасностью. Они выходят на берег. Гуальтьеро узнает в отшельнике своего мудрого наставника Гофредо. Тот объясняет, что расставшись с Гуальтьеро, потерял покой, надежду, счастье и стал вести отшельническую жизнь, оплакивая судьбу своего воспитанника, изгнанного герцогом Кальдора. Гуальтьеро же сделался предводителем пиратов, чтобы отомстить герцогу. Лишь мысль о любимой Имоджене поддерживала его. Возвратившиеся рыбаки сообщают, что герцогиня, всегда сострадающая несчастным, даст приют потерпевшим кораблекрушение. Отшельник уводит Гуальтьеро — тот погибнет, если его узнают. Но Гуальтьеро это не тревожит: кто сможет узнать в предводителе пиратов графа Монтальто? Появляется Имоджена в сопровождении придворных дам и ласково расспрашивает моряков об их странствиях. Узнав от Итульбо, что они плыли из Мессины в Палермо, она с тревогой задает вопрос о пиратах, которые нападают на корабли в тех местах. Итульбо отвечает, что пираты разбиты, рассеяны, а их предводитель то ли попал в плен, то ли мертв. Герцогиня в ужасе: неужели ее сон оказался пророческим? Она видела пирата смертельно раненным, истекающим кровью на пустынном берегу, и последний вздох умирающего преследует ее повсюду. Отшельник и придворные дамы просят ее вернуться в замок: зрелище несчастных моряков слишком тяжело для нее.

В одном из покоев замка, выходящем в сад, собрались пираты. Они пьют, шумно радуясь спасению. Итульбо с трудом удается уговорить их сохранить свою тайну — ведь герцогиня не знает, что они пи-

раты. Адель сообщает Имоджене, что передала ее приглашение одному из моряков, который привлек внимание герцогини; молчаливый и печальный, он следует за ней. При встрече влюбленные узнают друг друга. Имоджена рассказывает, как герцог Эрнесто принудил ее к ненавистному браку: он заточил ее отца в темницу и пригрозил казнить, если она не станет его женой. Гуальтьеро упрекает ее в измене. Она умоляет о прощении и просит уйти: здесь ему повсюду грозит опасность. Но его уже не страшит ничто. Придворные дамы приводят к герцогине сына. Гуальтьеро выхватывает кинжал; однако смягченный криками и слезами Имоджены возвращает ребенка матери. Пусть это роковое напоминание об ужасном браке будет ей постоянным упреком, заставляя вечно оплакивать свою измену. Не в силах скрыть слезы, Гуальтьеро поспешно покидает Имоджену. Издалека доносится военная музыка — это вернулся из похода победоносный герцог, народ приветствует его, в замке готовятся к празднику.

Замок Кальдора иллюминирован. Сицилия восхищается военной мощью Эрнесто, разгромившего флот пиратов. Воины славят герцога. Однако сам он не удовлетворен: предводитель пиратов скрылся. Эрнесто удивлен печалью жены, неуместной при встрече победителя. Узнав, что герцогиня дала приют потерпевшим крушение морякам, он приказывает привести их. Итульбо выдает себя за предводителя, Эрнесто придирчиво его расспрашивает и, не рассеяв своих подозрений, объявляет моряков пленниками замка Кальдора. Имоджена вступает за них. Герцог соглашается отпустить моряков при условии, что они покинут остров до восхода солнца, и решает сам проследить за их отплытием. Благодарные пираты опускаются перед Имодженой на колени, а Гуальтьеро просит ее о последнем свидании. Не получив согласия, он готов броситься на Эрнесто. Душераздирающий крик жены заставляет того обернуться, и за этот миг Итульбо с отшельником успевают скрыть Гуальтьеро от глаз герцога. Они убеждают его опомниться: Гуальтьеро подвергает опасности не только свою, но и их жизни; неужели у него нет сострадания к несчастной герцогине? Придворные и герцог поражены ее волнением и странными речами.

В покоях Имоджены придворные дамы расспрашивают Адель о герцогине. Оставшись с ней наедине, Адель просит ее поспешить: ведь Гуальтьеро не уедет, пока не повидается с ней, а рассвет уже близок. Внезапно путь Имоджене преграждает Эрнесто. Он требует от жены объяснений, упрекает в измене, в забвении материнского долга. Но она напоминает, что он знал обо всем, когда потребовал ее руки, не стремясь обладать сердцем. А в сердце ее Гуальтьеро, хотя и любит она его без надежды на счастье. Один из рыцарей приносит герцогу бумагу, из которой тот узнает, что Гуальтьеро прячется в замке. Эрнесто решает встретиться со своим смертельным врагом: он убьет сначала его, а затем жену.

В одном из покоев замка Гуальтьеро ждет последнего свидания, вынашивая планы мести, если Имоджена откажется бежать с ним. Она приходит, и пират рисует картины счастья на затерянных в безбрежном океане островах. Он забудет о мести — пусть тиран живет и терзается потерянной любовью Имоджены. Но она не в силах согласиться на побег: в бескрайних морях нет такого места, где она могла бы избавиться от угрызений совести. Побужденный ее мольбами Гуальтьеро готов проститься навеки, но появляется Эрнесто, призывающий гром небесный на головы виновных. Охваченные жаждой крови, враги обнажают мечи, не слушая стенаний Имоджены. Она падает на руки подоспевших придворных дам, но отдаленный звон мечей приводит ее в чувство, и она спешит к месту поединка, чтобы прекратить его или умереть.

Галереи в замке Эрнесто. Виден мост, перекинутый через водопад. Под звуки траурного марша солдаты вносят оружие павшего в поединке герцога, рыцари дают клятву отомстить. В глубине галереи появляется Гуальтьеро. Все поражены его дерзостью и угрожают смертью, но Гуальтьеро ничто не страшит. Он дал возможность уйти своим друзьям и теперь добровольно отдается в руки врагов; отбросив шпагу, без страха ожидает он смерти. Все его мысли — об Имоджене: он причина ее несчастий, но, быть может, она его простит, будет молиться о нем и придет пролить слезу над его могилой; если он был жесток и безжалостен, то дорого заплатил за все. Враги восхищены благородной смелостью пирата. Его уводят на Совет рыцарей, который должен вынести

приговор. Появляется безумная Имоджена, ведя за руку сына. Она не может понять, где находится — во дворце или в могиле. На пустынном берегу истекает кровью смертельно раненный воин. Но это не Гуальтьеро — это Эрнесто. Она зовет сына, которого спасла от убийц, и надеется, что Эрнесто сможет простить ее, прежде чем умрет. Из зала Совета ей слышится труба Страшного Суда — это рыцари осудили Гуальтьеро на смерть. Имоджене видится, что его, закованного в цепи, влекут на эшафот; вот роковой топор, течет кровь, заливает Имоджену, она умирает от ужаса и отчаяния.

На этом опера заканчивается, хотя Романи завершил либретто еще одной сценой. Имоджена убегает от придворных дам. Рыцари приводят Гуальтьеро. Они готовы выполнить последнее желание осужденного. Это желание — немедленная смерть. Врываются пираты, чтобы освободить своего предводителя. Гуальтьеро приказывает им удалиться, взбегают на мост и бросаются в воду. Имоджена падает на руки придворных дам. Все замирают от ужаса.

Музыка

В «Пирате» определились черты стиля Беллини, возникли сцены, ставшие типичными для его последующих произведений, и для итальянской оперы в целом вплоть до середины XIX века. Это общий страстный, напряженный тон музыки, романтически мрачный колорит действия. Особенно характерны сцены, открывающие и завершающие оперу — буря и безумие героини. Буря возникнет и в последнем акте последней оперы Беллини — «Пуритане»; в конце века ею откроется «Отелло» Верди. О финале «Пирата» напомнят сцены сомнамбулизма в «Сомнамбуле» Беллини и «Макбете» Верди, сцены сумасшествия в «Пуританах», а также «Анне Болейн» и «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и т. д.

В 1-й картине I акта выделяются две каватины главных героев. Каватина Гуальтьеро «Среди бурь и битв пирата» основана на энергичном ритме полонеза и завершается стремительной кабалеттой с эффектными виртуозными пассажами в предельно высоком регистре.

Блестящая каватина Имоджены «Я во сне его видала» образует сцену, в которой участвует множество персонажей и женский хор. Большой дуэт Имоджены и Гуальтьеро «Ты, несчастный, ах, беги же» из 2-й картины открывается краткими выразительными репликами, свободно сменяющими одна другую. В последней картине II акта виртуозная ария Гуальтьеро «Ты несчастную увидишь» состоит из традиционных медленной и быстрой частей; каждая заканчивается хором. Более оригинально решена заключительная сцена сумасшествия Имоджены «Вот с улыбкою невинной», открывающаяся певучей скорбной мелодией английского рожка. Отрывистые вокальные реплики перемежаются взволнованными оркестровыми фразами.

Капулети и Монтекки

Опера в двух актах, шести картинах
Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Капеллио, глава рода Капулети (бас)
Джульетта, его дочь (сопрано)
Ромео, глава рода Монтекки (сопрано)
Тибальт, сторонник Капулети, жених Джульетты (тенор)
Лоренцо, врач, родственник Капеллио (бас)
Капулети, Монтекки, дамы, воины

Действие происходит в Вероне в XIV веке.

История создания

В конце 1829 года импресарио одного из известнейших театров Италии, венецианского Ла Фениче, предложил Беллини поставить его оперу «Пират», премьера которой два года назад с успехом прошла в миланском Ла Скала. Приехав в Венецию, Беллини провел репетиции «Пирата», познакомился с певцами и получил заказ на оперу под названием «Джульетта Капеллио», вскоре замененное на «Капулети

и Монтекки». Сюжет подсказала Джудитта Гризи, певшая героиню «Пирата» и пожелавшая получить в новой опере самую выигрышную роль — Ромео. Автором либретто стал Феличе Романи (1788—1865), лучший либреттист того времени, с которым Беллини сотрудничал уже в трех операх, начиная с «Пирата». В основу либретто Романи положил распространенную в Италии хронику XVI века «Историческое сказание о печальных приключениях Ромео и Джульетты и их трагической смерти». Оттуда заимствовано и имя отца Джульетты — Капеллио. В либретто Романи особенно подчеркнуты политические междоусобицы, раздиравшие Италию в эпоху Средневековья и Возрождения: вражда родов Монтекки и Капулети — часть длительной борьбы гвельфов и гибеллинов, сторонников германского императора и римского Папы. Все это перекликалось и с умонастроениями современников: в XIX веке Италия также была раздроблена, и внутренние распри препятствовали успеху патриотического движения за объединение страны.

Романи не стал писать новое либретто, а приспособил для Беллини созданный в 1825 году текст оперы Никола Ваккаи «Джульетта и Ромео», которая пользовалась широчайшей популярностью. Роль героини Ваккаи сочинил для знаменитой французской певицы Марии Малибран; выступая позднее в опере Беллини, она заменяла последнюю картину аналогичной сценой из любимой оперы Ваккаи. Эта традиция исполнения сохранилась почти до конца XIX века, а ноты «Капулети и Монтекки» для пения с фортепиано издавались с двумя финалами на выбор — Беллини и Ваккаи. В начале января 1830 года Беллини подписал контракт, в котором в качестве неперемennого условия указывалось: «Выпустить премьеру за полтора месяца, считая со дня вручения либретто». Композитор долго колебался, боясь согласиться на сочинение в такой спешке. «Просьбы губернатора и почти всей Венеции вынудили меня приняться за этот опасный эксперимент», — признавался он. Сочинять приходилось по 10—12 часов в день. «Необходимость завершить ее (оперу. — А. К.) за месяц приводила в смятение все мои мысли; это настоящая пытка для меня ... эта работа довела меня до безумия». «Будет чудом, если я не за-

болею после всего этого». Часть музыки, как было принято в то время, Беллини заимствовал из предшествующей оперы «Заира», поставленной без успеха в Парме в 1829 году и больше не возобновлявшейся, а самый известный впоследствии номер — романс Джульетты из I акта — взял из оперы «Адельсон и Сальвини», написанной к окончанию консерватории (1825).

8 февраля 1830 года опера «Капулетти и Монтечки» была завершена. 21-го начались репетиции, на которых не обошлось без недоразумений с певцами. Тенору, высоко ценившему свой голос, но совершенно беспомощному сценически, партия Тибальта, соперника Ромео, показалась недостаточно выигрышной. Он принялся ругать выходную каватину сначала за глаза, а потом, по требованию Беллини, был вынужден высказать свои претензии ему в лицо. Сделал он это в такой форме, что дело едва не дошло до дуэли, но именно в этой каватине, полностью соответствующей его голосу, тенор добился такого триумфа, какого не достигал больше никогда.

Премьера «Капулетти и Монтечки» 11 марта 1830 года в венецианском театре Ла Фениче прошла с шумным успехом. До конца сезона оставалось 10 дней, и опера давалась 8 раз подряд. По свидетельству современника, «после третьего спектакля восторженная толпа с факелами и духовым оркестром, который исполнял самые удачные фрагменты из оперы, проводила Беллини до гостиницы». Как писала венецианская газета, энтузиазм публики «не охладевал, а напротив, с каждым вечером возрастал и накалялся, причем отдельные, не замеченные ранее, красоты оценивались заново и приводили в восторг. Публика упивалась этой музыкой и в то же время сожалела, что эти счастливые мгновения не могут длиться вечно». Первое издание оперы имело следующее посвящение: «Жителям Катании, которые щедрым проявлением чувств поддерживали своего далекого согражданина, в поте лица грудившегося на музыкальной стезе, эту оперу, счастливую на венецианских сценах, в знак сердечной благодарности и братской любви посвящает Винченцо Беллини».

Сюжет

На галерее дворца Капеллио собираются его сторонники-гвельфы. Среди них Тибальт, кузен и жених Джульетты. Все готовятся отомстить гибеллинам — роду Монтекки. Тибальт клянется именем Джульетты убить Ромео. Растроганный Капеллио обещает сегодня же сыграть свадьбу. Доктор Лоренцо протестует: Джульетта в лихорадке, ее нельзя заставить идти к алтарю. Тибальту Джульетта дороже жизни, и он готов ждать, но отец не слушает никаких доводов: Джульетта должна быть счастлива, что столь славный воин свяжет свою судьбу с домом Капеллио. Раздается звук трубы — это Ромео в сопровождении оруженосцев явился предложить гвельфам мир. На возражения Капеллио, что мир заключали и нарушали тысячу раз, Ромео предлагает скрепить его браком с Джульеттой. Капеллио клянется, что никогда не породнится с убийцей сына, которого теперь заменит ему Тибальт, и будет продолжать жестокую борьбу до самой смерти. Ромео призывает на всех Капулетти гнев небес — они готовы залить родину потоками крови.

Комната Джульетты. В свадебном наряде она чувствует себя жертвой, влекомой на заклание. Джульетта живет лишь ожиданием встречи с Ромео, изгнанным из Вероны. Входит Лоренцо. Открыв потайную дверь, он впускает Ромео, который умоляет Джульетту бежать. Она отказывается: ради Ромео она готова пожертвовать жизнью, но ее побег обесчестит отца. Издалека доносится праздничная музыка. Джульетта в страхе: что, если войдет отец? Ромео не в силах ее покинуть, пусть отец убьет его или он отца. Наконец, побежденный мольбами Джульетты, Ромео убегает.

Праздник во дворце Капеллио. Нарядные дамы и кавалеры радуются ночной тишине, сменившей звон оружия бурного дня. Но покой недолог. Вбегает переодетый гвельфом Ромео. Лоренцо пытается его остановить, но тот полон решимости отбить возлюбленную у соперника: в город тайно проникают вооруженные гибеллины, свадьба закончится резней. Звуки труб призывают к оружию, гости в смятении: ворвались Монтекки. Ромео бросается на поиски Тибальта. Шум стихает. В опустевший дворик выходит Джульетта. Она в отчаянии; из-за нее вновь

литься кровь. Ромео хочет увлечь ее за собою, но путь ему преграждают Капеллио и Тибальт с воинами. Джульетта умоляет о пощаде, Ромео обнажает шпагу; слышатся голоса приближающихся Монтекки. Влюбленные прощаются: в этой жизни им больше не встретиться. Тщетно Лоренцо пытается остановить кровопролитие.

Джульетта в своей комнате прислушивается к удаляющемуся шуму схватки. Лоренцо сообщает, что Ромео спасся, но она должна отправиться во дворец Тибальта. Лоренцо готов помочь: он даст ей напиток, который погрузит ее в сон, подобный смерти, и она очнется на кладбище. Джульетта в ужасе: в склепе она окажется рядом с телом брата, убитого Ромео. Однако, увидев входящего отца, выпивает напиток. Джульетта умоляет Капеллио о прощении, пусть его гнев и ярость стихнут перед лицом смерти. Он отталкивает дочь, и она, поддерживаемая Лоренцо, удаляется.

Пустынное место вблизи от дворца Капеллио. Ромео в одиночестве томится в ожидании Лоренцо. Появляется Тибальт, соперники обнажают оружие, но их останавливает траурное пение. По галерее дворца движется похоронная процессия, оплакивающая Джульетту. Ромео обвиняет Тибальта в ее смерти и готов его убить. Но Тибальт тоже предается отчаянию и отказывается от поединка: все равно его убьет скорбь.

Семейное кладбище Капулети. Родные окружают гроб Джульетты, украшая его цветами. Когда они удаляются, вместе с друзьями приходит Ромео. Они открывают гроб, и Ромео с рыданиями бросается к нему. Оставшись один, он склоняется над Джульеттой и внезапно слышит ее вздох. Она поднимается и торопит любимого бежать. Но он, принявший яд, теряет силы. Джульетта требует у Ромео кинжал и яд, а когда он умирает, падает мертвой рядом. Вошедшие Монтекки, Капеллио и Лоренцо застывают при виде двух тел. На недоуменный вопрос Капеллио Лоренцо называет убийцу: это он, жестокий отец.

Музыка

«Капулети и Монтекки» — произведение рубежное, за которым сле-

дуют лучшие творения Беллини. Здесь есть несколько великолепных арий и дуэтов с типичными для композитора протяженными мелодиями, меланхоличными, полными искреннего чувства. Есть органично развивающиеся крупные сцены, включающие ансамблевые и хоровые эпизоды. Однако есть и следы старой традиции, идущие еще от опер середины XVII века, когда главных героев исполняли кастраты: партия Ромео поручена сопрано.

В 1-й картине I акта выделяются следующие одна за другой каватины, перерастающие в ансамбль с хором. Одинаково воинственные и виртуозные, они принадлежат Тибальту («Сохранила, сохранила эта сталь жажду мести») и Ромео («Коль Ромео лишил тебя сына»). 2-я картина открывается лучшим номером оперы — сценой и романсом Джульетты «О! Сколько раз» с типично беллиниевской меланхолической мелодией, отмеченной тонкой красотой и изяществом. Финал акта построен на мастерском чередовании контрастных эпизодов, в которых важную роль играет хор; в центре — квинтет «Поддержку, опору пошли ему, небо», начинающийся а капелла в очень медленном темпе. 1-ю картину II акта образует сцена и ария Джульетты «Смерти я не боюсь, ты знаешь», отличающаяся свободой построения: она включает диалог с Лоренцо, фразы Капеллио и хора, традиционная быстрая кабалетта заменена ансамблем с хором. Заключительную сцену оперы образуют краткое вступление и хор, проникновенные декламационные фразы Ромео, его просветленная ария «О ты, прекрасная душа» и дуэт Ромео и Джульетты «О жестокий! что же ты сделал», построенный на переключках кратких стремительных реплик.

Сомнамбула

Опера в двух актах, четырех картинах
Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Граф Рудольф, владелец замка и деревни (бас)

Тереза, мельничиха (сопрано)

Амина, сирота, воспитанная Терезой, невеста Эльвино (сопрано)

Эльвино, богатый землевладелец (тенор)

Лиза, хозяйка гостиницы, влюбленная в Эльвино (сопрано)

Алессио, крестьянин, влюбленный в Лизу (бас)

Нотариус, крестьяне

Действие происходит в швейцарской деревне в настоящее время (1820-е годы).

История создания

В июле 1830 года миланский театр Каркано объявил о своем намерении поставить в следующем карнавальном сезоне зимой 1830—1831 годов две новые оперы Беллини и Доницетти, рассчитанные на лучших итальянских певцов, приглашенных в труппу. Так этот небольшой театр надеялся превзойти знаменитый Ла Скала; их соперничество волновало весь Милан. Либреттистом Беллини вновь выступил Феличе Романи (1788—1865), ставший постоянным сотрудником композитора; к тому времени они создали уже четыре оперы. Беллини высоко ценил либретто Романи, работавшего с самыми крупными итальянскими композиторами — Россини, Доницетти, позже — с молодым Верди. Летом 1830 года Беллини и Романи собирались написать оперу для знаменитой Джудитты Пасты. Была выбрана драма Гюго «Эрнани», только что со скандальным успехом прошедшая в Париже. С конца июня Беллини гостил на вилле своих друзей в красивейшем горном краю, который он называл божественным. На другом берегу озера Комо находилась вилла певицы, и композитор нередко ее навещал, катаясь на лодке. Его часто видели бродящим в одиночестве по берегам, в парке или на старой мельнице; иногда он записывал песни возвращавшихся с работы девушек.

В ноябре Беллини уехал в Милан, где принялся за «Эрнани». Предположительно, он дошел до II акта. Во второй половине декабря работу пришлось прервать: цензура обнаружила в сюжете Гюго революционный дух и политические намеки. Романи вместе с Беллини начал искать новый источник вдохновения в современной французской

литературе. Авторы остановились на непритязательной комедии из сельской жизни. В 1821 году популярный автор водевилей Жермен Делавинь (1790—1868) написал комедию-водевиль «Сомнамбула», а в 1827 году драматург и один из самых удачливых либреттистов Эжен Скриб (1791—1861) — либретто балета-пантомимы «Сомнамбула, или Приезд нового сеньора», поставленного с музыкой Л. Герольда в Grand Opéra. Романи изменил имена героев и место действия: у Скриба события происходят в Провансе, полное название оперы Беллини — «Сомнамбула, или Швейцарские обрученные». Композитору пришлось работать быстро — премьера намечалась не позднее 20 февраля 1831 года. Интродукцию он написал 2 января, воскрешая воспоминания о счастливом пребывании на озере Комо и даже используя записанные им тогда песни. I акт был закончен 7 февраля, сочинение II акта предположительно заняло не более двух недель. Затем начались репетиции, во время которых талант двух самых знаменитых певцов — сопрано Джудитты Пасты и тенора Джованни Рубини — раскрылся с совершенно новой стороны. Ранее Рубини снискал славу в роли неистового пирата в одноименной опере Беллини, а Паста только что создала трагический образ Анны Болейн в опере Доницетти. Теперь же им предстояло сыграть наивных, простодушных любящих и ревнующих юных крестьян. Памятуя о соперничестве с Доницетти, Беллини требовал от либреттиста все новых стихов для заключительной сцены: «Мне нужно нечто такое, что вознесло бы Пасту на седьмое небо». Вплоть до генеральной репетиции он пробовал разные варианты финальной кабалетты, пока певица не убедила его перестать мучить себя — он написал великолепную музыку.

Это подтвердилось на премьере «Сомнамбулы», состоявшейся в миланском театре Каркано 6 марта 1831 года. Одна из газет писала: «Мы еще оглушены аплодисментами, криками, шумными вызовами. Мало можно найти примеров, когда публика аплодировала бы столь бурно. Даже трудно сказать, сколько раз вызывали композитора и певцов — двенадцать, пятнадцать или двадцать». Небывало новое, неслыханной, неповторимой в своей цельности казалась современни-

кам кантилена последней арии Амины «Ах, как поблек ты скоро, цветочек». Много лет спустя эта фраза была высечена на надгробном памятнике Беллини в соборе его родного города Катании.

Сюжет

В швейцарском селении царит веселье: любимица деревни Амина обручается с Эльвино. Он приносит в дар невесте земли, дом, честное имя, она — только любящее сердце. Одна лишь Лиза, влюбленная в Эльвино, не присоединяется к всеобщим пожеланиям счастья обрученным. Вместе с крестьянами с гор спускается Ассио. Он уверен, что недалек и день его свадьбы с Лизой. Эльвино надевает на палец невесты кольцо и дарит ей фиалки. Внезапно слышится конский топот, шелканье бича: появляется граф Рудольф, покинувший родные места еще в юности и теперь скрывающий свое имя. Лиза предлагает ему провести ночь в ее гостинице. Граф восхищен красотой Амины. Его любезные слова вызывают зависть Лизы и ревность Эльвино. Наступает ночь, все спешат разойтись: их пугает призрак, спускающийся по ночам с гор — бледная дева в белом саване. Граф смеется над суеверием и надеется рассеять страхи простолюдинов. Амина и Эльвино остаются одни, его ревность прорывается с новой силой, он ревнует ее ко всем и вся: к ветру, солнцу, реке.

Ночью в гостинице Рудольф ухаживает за кокетливой хозяйкой, которая сразу узнала в нем владельца деревни. Шум за окном заставляет ее уйти, второпях она роняет шаль. Окно распаивается, и появляется белый призрак. Это Амина. Она медленно, словно во сне, движется по комнате и зовет Эльвино. Граф понимает, что перед ним сомнамбула, а Лиза, наблюдающая из соседней комнаты, уверена, что Амина пришла на свидание к графу. Отказавшись от намерения воспользоваться беспомощностью Амины, Рудольф покидает комнату через окно. Амина ложится на кровать и засыпает. Входят крестьяне, приветствующие возвращение своего сеньора. Заметив спящую Амину, они со смешками отступают, а Лиза приводит Эльвино. Тот не может поверить глазам. Проснувшаяся Амина не понимает, где она и

что происходит. Эльвино в гневе разрывает помолвку, все осуждают изменницу; лишь Тереза встает на защиту приемной дочери.

Лес близ фермы Эльвино. Крестьяне отправляются в замок: пусть граф объяснит им, как могла чистая и любящая Амина оказаться изменницей. Тереза с Аминой тоже собрались идти к графу за справедливостью. Но измученная горем девушка не в силах двигаться дальше. Увидев Эльвино, печально бродящего по дорогим его сердцу местам, она напрасно умоляет возлюбленного поверить в ее невиновность. Он срывает подаренное Амине кольцо и убегает в отчаянии, не слушая вернувшихся из замка крестьян.

Возле мельницы Алессио убеждает Лизу ответить на его любовь — ведь ей не стать женой Эльвино, он скоро убедится в невиновности Амины. Однако Лиза продолжает надеяться, и не напрасно: крестьяне поздравляют ее с близкой свадьбой. Эльвино приносит Лизе свои извинения: он забыл ее, познакомившись с Аминой и поверив в ее чистоту, но теперь, узнав об измене, предлагает Лизе немедленно отправиться в церковь венчаться. Появившийся Рудольф клянется честно, что Амина невинна, и рассказывает о сомнамбулах. Но ни простодушные крестьяне, ни ревнующий Эльвино не верят ему. Тереза обвиняет Лизу во лжи и показывает оставленную ею в комнате графа шаль. Эльвино потрясен: неужели и в Лизе не нашел он женщины верной и честной? В окне мельницы показывается Амина. Она подходит к колесу, полусгнившая доска ломается, и девушка едва не падает в воду; у всех вырывается крик ужаса. Амина же в сомнамбулическом сне не замечает ничего: ей видится Эльвино, готовящийся к свадьбе с Лизой. Амина молит Творца дать ему счастье, хотя он и разбил ее сердце. На ее руке уже нет подаренного им кольца, а другой его дар — букетик фиалок — завял на ее груди. Эльвино мучительно слышать эти слова, но он боится внезапным возгласом или движением погубить сомнамбулу. Граф помогает ему советами, и когда в мечтах Амина видит жениха, возвращающего кольцо, Эльвино действительно надевает ей кольцо на палец и падает перед ней на колени. Амина пробуждается в объятиях приемной матери, и Эльвино ведет невесту в храм. Все славят Амину, ставшую еще прекраснее после пережитых страданий.

Музыка

«Сомнамбула» знаменует расцвет таланта Беллини. Индивидуальные черты его стиля сочетаются здесь в единстве, выявляя то типично беллиниевское, что отличает его от других композиторов: изысканную красоту протяженных кантитенных мелодий, нередко меланхолических, но не лишенных виртуозности; господство лирического начала; простоту и естественность звучания скромного оркестра.

В 1-й картине I акта находится одна из счастливых находок Беллини — речитатив и каватина Амины «Как для меня прекрасно». Светлая лирическая кантитена сменяется роскошными колоратурами, поддержанными хором. Радостные настроения продолжают речитатив и дуэт Эльвино и Амины «Это кольцо дарю я»; задорную синкопированную мелодию в народном духе подхватывают ансамбль и хор. Они сопровождают также благородно сдержанную каватину Рудольфа «Вас вижу я, места родные». Второй дуэт Амины и Эльвино «Я ревную к зефиру» с гибкой пленительной мелодией более краток, чем первый. Финал 1-й картины II акта образует свободно развивающаяся сцена и ария Эльвино «Все погибло», переходящая в диалог с Аминой, а затем сменяющаяся хором и драматическим ансамблем. Сцена и ария Амины — финал оперы — одно из крупнейших достижений Беллини. Безыскусной печальной кантитене «Ах, как поблек ты скоро, цветочек» контрастирует заключительная быстрая часть «Как хотелось бы поделиться». Блестящая, увлекательная, щедро украшенная виртуозными пассажами, она завершается радостным хором.

Пуритане

Опера в трех актах, пяти картинах
Либретто К. Пеполи

Действующие лица

Лорд Уолтер Уолтон, генерал-губернатор, пуританин (бас)

Эльвира, его дочь (сопрано)

Сэр Джордж, его брат, полковник в отставке, пуританин (бас)

Лорд Артур Талбот, кавалер и приверженец Стюартов (тенор)

Сэр Ричард Форд, полковник, пуританин (бас)

Сэр Бруно Робертсон, офицер, пуританин (тенор)

Генриетта Французская, вдова Карла I, под именем мадам Вилла Форте (сопрано)

Солдаты Кромвеля, воины лорда Артура, жители крепости

Действие происходит в Англии в крепости пуритан близ Плимута в 1649 году.

История создания

В августе 1833 года Беллини приехал в Париж, рассчитывая получить заказ на оперу для Итальянского театра, работавшего в столице Франции. На этой сцене два года назад была поставлена его «Сомнамбула», а в октябре — ноябре 1833-го с успехом прошли «Пират» и «Капулетти и Монтекки». Премьера новой оперы намечалась в начале 1835 года. Сразу же возникли трудности с либретто. Композитор порвал со своим постоянным либреттистом Феличе Романи, автором текстов шести его предшествовавших опер, и целый год ничего не сочинял. Живя в Париже, он познакомился с итальянским поэтом графом Карло Пеполи (1796—1881), членом Болонской академии изящных искусств. Политический деятель, человек либеральных убеждений, Пеполи принимал участие в освободительной борьбе, сотрясавшей Италию на протяжении двух третей XIX века, занимал крупные посты во время восстания 1831 года, после разгрома восстания попал в тюрьму, а затем был отправлен в изгнание во Францию, где жил уроками итальянского языка, а позже в Лондоне преподавал итальянскую литературу. Для Беллини он сочинил четыре сонета и оду, и композитор считал, что «у него красивый стих, и он легко пишет». Пеполи работал быстро и старательно, но, не имея театрального опыта, не мог угодить композитору: изысканных рифм и утонченных поэтических образов оказалось недостаточно для оперного либретто.

Сюжет для новой оперы Беллини был найден в конце марта 1834 года: историческая драма «Круглоголовые и кавалеры» (1833)

Франсуа Ансело (1794—1854) и Жозефа Ксавье Сентана (настоящая фамилия Бонифас, 1798—1865). События ее разворачивались в Англии во время революции XVII века, свергнувшей Карла I Стюарта, который был казнен в 1649 году. Во главе революции стоял Оливер Кромвель. Его сторонники — пуритане, преимущественно представители среднего класса, ремесленники, — коротко стригли волосы («в кружок», «под горшок»), откуда их прозвище круглоголовые, в отличие от дворян, кавалеров, носивших длинные локоны. Среди действующих лиц оперы — вдова Карла Генриетта, дочь французского короля, которой удалось избежать ареста и покинуть Англию. Однако это единственное историческое лицо занимает второстепенное место, появляясь лишь в финале I акта.

Беллини сам составил сценарий, выбрав наиболее интересные эпизоды драмы, а Пеполи перекладывал их в стихи, многократно переделывая по требованию композитора. Опера получила название «Пуритане Шотландии» (которое не имеет никакого отношения к роману Вальтера Скотта «Old Mortality», переведенному на итальянский как «Пуритане»). Подобно другим итальянским историческим или легендарным операм 1820-х—1840-х годов, например, «Норме» самого Беллини, повествующий о борьбе древних галлов против Рима, сюжет «Пуритан» воспринимался как остро современный. Он будоражил патриотические чувства, напоминая об угнетенной отчизне, призывая пожертвовать всем — любовью, счастьем, жизнью, — ради свободы родины.

В начале мая 1834 года Беллини поселился на прекрасной вилле под Парижем, принадлежавшей одному из его английских друзей. Там в уединении он работал над «Пуританами». К 14 июня были написаны четыре номера, через месяц — I акт, к середине ноября он полностью инструментован, а еще месяц спустя двухактная опера была готова. Оставалось написать лишь дуэт басов — героический номер, первоначально предназначавшийся для хора («хор рассвета или свободы»), место которому композитор и либреттист долго не могли найти. По мнению Беллини, «дуэт получился великолепный, и звук трубы заставит дрожать от

радости все свободолобивые сердца, какие окажутся в театре». Партитуру Беллини послал Россини, и тот, отозвавшись о музыке с большой похвалой, предложил разделить оперу на три акта, завершив второй дуэтом басов. 5 января 1835 года состоялась первая оркестровая репетиция «Пуритан», на которой, по словам композитора, «певцы и оркестр только и делали, что аплодировали». Репетиции длились две недели, и 20 января при переполненном зале с огромным успехом прошла генеральная. Но даже этот успех был несравним с триумфом премьеры «Пуритан» 24 января в парижском Итальянском театре. Публика плакала во время сцены сумасшествия Эльвиры, а после дуэта басов «все в зале обезумели ... весь партер поднялся с криками восторга ... Дамы махали платочками, мужчины бросали в воздух шляпы ... Разумеется, они заставили повторить дуэт ... получасового антракта не хватило публике, чтобы прийти в себя», — рассказывал Беллини. На протяжении двух месяцев «Пуритане» прошли 17 раз, и закрытие сезона 31 марта превратилось в настоящее чествование Беллини. По окончании спектакля вся сцена была завалена цветами и венками.

Сюжет

Крепость пуритан близ Плимута. Занимается день. На бастионах сменяется стража. Пуритане готовятся к борьбе со сторонниками казненного короля. Раздаются звуки молитвы. Ее сменяют приготовления к свадьбе дочери губернатора Эльвиры. Печален лишь Ричард, который делится своими горестями с Брауном: отец Эльвиры, узнав о ее любви к Артуру, отверг сватовство Ричарда.

Комната в крепости. Джордж, которому известна сердечная тайна Эльвиры, утешает племянницу, еще не знающую, что отец переменил решение. Джорджу удалось уговорить брата, и суровый пуританин согласился на ее брак с кавалером. За стенами крепости раздаются сигналы труб — приближается жених со свитой.

В оружейный зал паж и оруженосцы Артура вносят свадебные подарки. Среди них великолепная белая вуаль для невесты. Жители кре-

пости украшают зал цветами, солдаты приветствуют новобрачных. Уолтон благословляет их и прощается с дочерью, поручая сопроводить молодых в церковь брату. Его же призывает долг: получен приказ доставить в Лондон содержащуюся в темнице замка мадам Вилла Форте; ее считают посланницей Стюартов. Артур, отец которого погиб за Стюартов, испытывает сострадание к пленнице. Оставшись с дамой наедине, он вызывает ее на откровенность: перед ним королева Генриетта, ей грозит участь ее супруга. Артур клянется королеве в верности. Возвращается Эльвира в свадебном наряде с вуалью в руках. Она просит мадам Вилла Форте примерить ее, чтобы представить, как она сама будет выглядеть в этом уборе. После ухода Эльвиры королева хочет снять вуаль, но Артур останавливает ее: под вуалью ее примут за невесту, и они смогут покинуть крепость. Генриетта колеблется, однако Артур полон решимости спасти королеву от неминуемой гибели. Путь им заступает Ричард с обнаженной шпагой. Генриетта откидывает вуаль, и пораженный Ричард клянется не препятствовать ее бегству с Артуром. Обитатели замка видят, как Артур с дамой под вуалью покидают крепость. Раздаются призывы к оружию. Невеста теряет рассудок, все сострадают ей и проклинают неверного жениха.

Обитатели замка оплакивают несчастья Эльвиры. Джордж рассказывает о ее страданиях, вызывая новый поток проклятий на голову Артура. Ричард приносит приговор, подписанный Кромвелем: Артур как изменник изгнан из Англии, если он посмеет вернуться, его ждет смерть. Появляется безумная Эльвира, она слышит голос Артура, зовет его. Джордж и Ричард не могут сдержать слез. Дядя убеждает отвергнутого влюбленного отказаться от мести и сделать все для спасения соперника: ведь вслед за ним умрет и Эльвира. Забыв о семейных несчастьях, оба пуританина клянутся отдать жизнь за родину, свободу и честь.

Парк, куда выходит терраса комнаты Эльвиры. Буря. Солдаты ищут беглеца. Спасшийся от преследователей Артур вернулся на родину, чтобы вымолить прощение у любимой. Он слышит ее голос и подхватывает мелодию романса, который пел когда-то невесте. Появление солдат заставляет его скрыться. Затем он вновь за-

певаает романс, чтобы привлечь внимание Эльвиры. Она выходит в парк, Артур рассказывает о спасении королевы. Счастливое свидание влюбленных прерывает барабанный бой, слышатся шаги преследователей. Речи Эльвиры становятся бессвязными, и Артур убеждается в ее безумии. Напрасно он убеждает ее бежать: Эльвира умоляет жениха не покидать ее и зовет на помощь. Сбегаются обитатели крепости. Одни приходят в ярость, другие сострадают Артуру. Он же, терзаемый раскаянием, ни на что не обращает внимания. Ричард читает смертный приговор, пуритане требуют немедленной казни. Потрясение возвращает Эльвире рассудок. Артур, Джордж и Ричард просят из сострадания к ней отложить казнь. Слышны звуки труб; герольд привез послание парламента: сторонники Стюартов разгромлены, Англия свободна, всем осужденным даруется прощение. Пуритане славят Кромвеля. Счастливые Эльвира и Артур ожидают близкой свадьбы.

Музыка

«Пуритане» венчают творческий путь Беллини. Эта опера ни в чем не уступает знаменитой «Норме», хотя и не пользуется ее славой. Она отмечена типичными чертами стиля Беллини — обилием прекрасных мелодий, лирических и героических, передающих многообразие душевных переживаний; мастерски построенными крупными сценами, сочетающими арии, ансамбли, хоры в непрерывном развитии. Возрастает значение оркестра. Встречавшиеся и ранее в операх Беллини картины бури и безумия получают здесь совершенное воплощение.

Интродукция I акта — красочная картина пробуждающейся крепости. Переклички труб за сценой предшествуют энергичному хору солдат. За сосредоточенной молитвой (квартет) следует праздничный хор в танцевальном ритме. Резко контрастна ария Ричарда «Ах, навек тебя утратил» с выразительным речитативом; ее медленная первая часть, возвышенная и благородная, заканчивает

ся виртуозной каденцией. Красотой кантилены пленяет выход Артура в 3-й картине «Дорогая, любовь бывало», открывающий большой квартет с хором. Полонез Эльвиры «В венчальном наряде» — самый популярный номер оперы. Восторг и трепет юной невесты переданы звонкими трелями, колоратурами, пассажами. И эта ария перерастает в квартет, к которому присоединяется хор. Сцена и ария безумной Эльвиры «То Артура голос чудный» во II акте — вершина оперы, одно из замечательных достижений Беллини. В непрерывно развивающейся сцене с участием солистов и хора, с чередованием речитативов, кантилены редкой красоты и блестящих пассажей тонко переданы внезапные смены психологических состояний. Оригинален финал акта — дуэт басов, Ричарда и Джорджа. Первая тема, напевная и величавая, вначале звучит у солирующей валторны, а в заключительном разделе солирует труба. Необычен III акт: вместо традиционных замкнутых номеров — две большие сцены сквозного развития со сменой оркестровых, хоровых, сольных и дуэтных эпизодов. Романтические картины природы перекликаются с переживаниями героев, изобразительность уступает место драме, лирическая кантилена — виртуозным украшениям. Оркестровое вступление, рисующее бурю, подготавливает взволнованный речитатив Артура. Аккорды арфы сопровождают романс Эльвиры «У источника печальный трубадур». Следующие строфы романса, исполняемые Артуром, прерываются отрывистыми хоровыми репликами за сценой. Хор солдат вторгается и в дуэт Артура и Эльвиры «На мгновение тебя увидев», который развивается свободно, без традиционных повторов.

Гаэтано Доницетти

1797—1848

Доницетти — один из популярнейших композиторов середины XIX века, его операми заслушивалась вся Европа. Вместе с Беллини он утвердил романтизм в итальянском музыкальном театре. Писавший очень быстро, он оставил около 70 опер, правда, далеко не равноценных. Настоящая зрелость пришла к нему тогда, когда было создано более половины его произведений. Доницетти работал в разных оперных жанрах, драматических и комических, притом не только итальянских: в последние годы он писал для парижских театров в стиле большой оперы и французской комической оперы. Добиваясь признания, композитор нередко оказывался в плену невзыскательных вкусов, увлекался эффектной виртуозностью, недостаточно заботясь об оригинальности и изобретательности.

Гаэтано Доницетти родился 29 ноября 1797 года в небольшом итальянском городе Бергамо. Он был шестым ребенком в очень бедной семье. Отец занимался ремеслом портного, а затем получил должность швейцара в ломбарде. Семья жила в подвале, товарищеские детские игры будущего композитора были уличные мальчишки. Он пел в церковном хоре, в 1806—1815 годах учился в Благотворительной музыкальной школе пению, композиции и игре на различных инструментах. Педагогом Доницетти был известный композитор и теоретик Симон Майр, предсказавший своему ученику большое будущее. Майр рекомендовал его в Болонскую консерваторию, где Доницетти два года обучался у знаменитого падре Маттеи (1816—1817). На следующий год после окончания консерватории Доницетти поставил

в Венеции первую оперу (1818), вскоре — еще несколько. Среди последующих — «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник». Первый успех пришел к композитору в Риме в 1822 году, затем успехи чередовались с провалами в разных городах Италии. За четыре года он создал десять опер.

Период зрелости открыла «Анна Болейн», поставленная в 1830 году в Милане, а несколько месяцев спустя — в Вене. Она так восхитила Майра, что с тех пор он обращался к своему ученику не иначе, как «маэстро». Вслед за этой кровавой драмой в 1832—1834 годах последовали очаровательная комедия «Любовный напиток» (см. «111 опер») и вновь исторические драмы — «Лукреция Борджа» и «Мария Стюарт». 1835 год принес самую популярную оперу Доницетти — «Лючию ди Ламмермур» (см. «111 опер»), 1836-й — «Велизария» и одноактную комическую «Колокольчик», 1837-й — «Роберта Деверо». Слава Доницетти настолько выросла, что в 1838 году он получил предложение писать для Парижа. В течение 1840—1841 годов были созданы оперы на французском языке и в французских жанрах: комические «Дочь полка» и «Рита», большие — «Мученики» (итальянский вариант — «Полиевкт») и «Фаворитка». В 1842 году по просьбе Россини Доницетти дирижировал в Болонье премьерой его *Stabat Mater*. В том же году в Вене состоялась премьера «Линды ди Шамуни», и Доницетти получил должность придворного композитора австрийского императора. Январь 1843 года принес последний триумф — премьеру «Дона Паскуале» (см. «111 опер») в Итальянском театре в Париже, а конец года — «Дона Себастьяна» в театре *Grand Opéra*. Это была последняя законченная опера композитора. Следующая, «Герцог Альба», осталась незавершенной.

Последние годы жизни Доницетти были омрачены душевной болезнью; некоторое время он провел в больнице для умалишенных под Парижем, затем был перевезен в родной Бергамо. Здесь композитор скончался 8 апреля 1848 года.

Анна Болейн

Опера в двух актах, шести картинах
Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Генрих VIII, король Англии (бас)
Анна Болейн, его жена (сопрано)
Джейн Сеймур, придворная дама королевы (сопрано)
Лорд Рошфор, брат Анны (бас)
Лорд Ричард Перси, ее прежний возлюбленный (тенор)
Смитон, паж и музыкант королевы (сопрано)
Сэр Харвей, начальник королевской стражи (тенор)
Придворные, охотники, стража, солдаты

Действие происходит в Виндзоре и Лондоне в 1536 году.

История создания

Осенью 1830 года в крупнейшем итальянском музыкальном центре Милане соперником знаменитого театра Ла Скала выступил театр Каркано. Туда были приглашены лучшие певцы, самый известный либреттист Феличе Романи (1780—1865) и два уже снискавших успех композитора — Беллини и Доницетти. Для Беллини Романи написал «Сомнамбулу», для Доницетти — «Анну Болейн». Это была их третья совместная работа (всего Доницетти создал на либретто Романи 10 опер, в том числе «Любовный напиток» и «Лукрецию Борджа»). Либретто «Анны Болейн» должно было быть готово к концу сентября, однако перегруженный работой Романи, как всегда, запаздывал и передал композитору текст лишь 10 ноября. А ровно через месяц начались репетиции.

В основу сюжета положены две трагедии: «Анна Болейн» (1788) итальянского поэта графа Алессандро Пеполи (1757—1796) и «Генрих VIII» (1791) знаменитого французского драматурга Марк-Жозефа Шенье (1764—1811). Продолжатель Вольтера, автор опер и трагедий на сюжеты из европейской истории Нового времени, Шенье

был представителем классицизма. Постановки его трагедий будоражили Париж, обличая жестокость абсолютизма, произвол судопроизводства, прославляя свободу, закон, естественные человеческие права.

Анна Болейн (1507—1536) — исторический персонаж, вторая жена английского короля Генриха VIII, закончившая жизнь на эшафоте. Дочь английского графа, она семи лет была отправлена во Францию в свите сестры Генриха, ставшей французской королевой, и прожила при дворе в Париже до 15 лет. Вернувшись в Англию, Анна привлекла внимание равнодушного к женской красоте Генриха своей живостью и миловидностью, хотя красавицей никогда не слыла. Некоторые считали ее ведьмой или, по крайней мере, французской колдуньей, ссылаясь на ее шестипалость. Обручение Анны с лордом Перси вскоре было расторгнуто, как утверждали, по воле короля, который затем стал добиваться собственного развода с королевой. Еще не получив развода, он в январе 1533 года тайно обвенчался с Анной, пожаловав ей титул маркизы, в июле провозгласил ее королевой, а в сентябре она разрешилась от бремени дочерью, которой суждено было стать королевой Елизаветой I. Рождение дочери вместо ожидаемого сына умерило любовь Генриха VIII, а в период второй беременности Анны между нею и королем произошла грубая сцена, в результате чего на свет появился мертвый мальчик. Охладев к жене и влюбившись в ее придворную даму Джейн Сеймур, Генрих решил добиться смерти Анны. Она дала повод для обвинений вольным поведением и неосторожными поступками. После того как один из дворян с выражением страстной любви поднял оброненный королевой платок, его, Анну и еще трех дворян заточили в Тауэр. Король обвинил ее также в кровосмесительной связи с братом. Судебный процесс был кратким и нарушал все нормы. Анна и ее действительные или мнимые любовники были осуждены на смерть, хотя никто из обвиняемых не подтвердил виновности королевы, за исключением некоего Смитона, вероятно, подкупленного королем. В предсмертном обращении к народу Анна Болейн не признала, но и не отрицала предъявленных ей обвинений и 19 мая

1536 года была казнена в Тауэре. На следующий день Генрих VIII обвенчался с Джейн Сеймур и провозгласил ее королевой.

Премьера «Анны Болейн» состоялась 26 декабря 1830 года в миланском театре Каркано и имела большой успех, ставший началом европейского признания Доницетти. Глинка, присутствовавший на премьере, по его словам «утопал в восторге»; особенное впечатление произвела на него финальная сцена сумасшествия героини.

Сюжет

Зал в покоях королевы в Виндзорском замке. Ночь. Придворные, ожидая короля, обсуждают его охлаждение к жене. Всего три года прошло с тех пор, как Генрих развелся с Екатериной Арагонской, чтобы жениться на ее придворной даме, и вот испанка отмищена, король пылает новой страстью, а Анну ждут горе и позор. Появляется королева, окруженная дамами и пажами. Чтобы развеять печаль, Анна просит пажу Смитона спеть, но его романс о юной девушке, которая отвергла любовь ради королевского венца, еще более расстраивает королеву, напоминая о прошлом. Джейн Сеймур мучает совесть: из-за нее король готов отвергнуть королеву. Проникнув через потайную дверь, он вновь уверяет Джейн в своей любви, но она согласна уступить только после венчания. Тогда король обвиняет ее в жажде власти: как когда-то Анна, она мечтает лишь о короне. Король клянется, что разорвет постылые узы.

Парк Виндзорского замка. Утро. С братом королевы Рошфором встречается только что возвратившийся из изгнания лорд Перси. Три года он не мог забыть Анну, отвергшую его любовь ради трона, и теперь чувствует себя отмищенным. Отправляющаяся вместе с королем на охоту Анна взволнована встречей с прежним возлюбленным. Генрих милостиво беседует с Перси, но приказывает начальнику стражи тайно следить за ним.

Кабинет, смежный с покоями королевы. Влюбленный Смитон, похитивший портрет Анны, покрывает его поцелуями. Звук шагов заставляет пажу спрятаться. Рошфор уговаривает сестру принять Пер-

си, иначе, ослепленный любовью, тот себя выдаст. Свидание печально: Анна приказывает Перси никогда больше не видеться с ней, он, не в силах вынести новой разлуки, обнажает шпагу, чтобы покончить с собой. Смитон пытается его остановить, Перси принимает пажу за счастливого соперника и бросается на него со шпагой. Анна падает без чувств. Вбежавший Рошфор сообщает о прибытии короля. Генрих обвиняет жену в измене. Смитон клянется в ее невинности и готов подтвердить клятву жизнью: он бросается на колени и подставляет грудь под шпагу короля. При этом спрятанный портрет королевы падает на пол, и Генрих видит в этом неоспоримую улику. Он приказывает взять всех под стражу и предать суду.

Королевский дворец в Лондоне. Стража охраняет двери в покои, где заточена королева. Оставшихся ей верными придворных дам Харвей уводит на допрос. Джейн уговаривает Анну последовать совету короля и признать себя виновной в измене. Анна отказывается купить жизнь ценой позора и проклинает ту, кто займет ее место на троне. Джейн в слезах признается, что любит короля. Он обольстил ее, юную и неопытную. Анна прощает соперницу и взывает к Божьему милосердию. Ее доброта заставляет Джейн еще более мучиться от угрызений совести.

Перед закрытыми дверями зала Совета лордов придворные ждут решения суда, на котором король выступает обвинителем. Двери открываются, и начальник стражи приказывает привести Анну и Перси. Смитон дал показания, заставившие всех содрогнуться. Удовлетворенный король покидает заседание и распоряжается увести в темницу Смитона, убежденного, что он спас Анну. Королева бросается к ногам мужа, умоляя избавить от суда, позорящего королевский сан, но он видит позор в том, что Анна изменила ему с ничтожным Перси и еще более ничтожным пажом. Анна гордо отвергает обвинения; ее преступление — измена истинной любви ради престола. Услышав это, Перси ликует и называет Анну своей законной женой, надеясь таким образом спасти ее от обвинения в измене. Анну и Перси вводят в зал суда. Теперь к ногам короля бросается Джейн — она не может получить корону ценою смерти Анны и хочет укрыться в глухой обители. Генрих упрекает Джейн в предательстве их

любви. Но именно ради любви, терзающей ее душу, молит Джейн спасти Анну. Вновь растворяются двери зала Совета лордов, собираются придворные, Харвей читает смертный приговор королеве и ее соучастникам. Джейн и придворные взывают к королевскому милосердию.

Тюремная галерея в Тауэре заполнена солдатами. Ожидающие смерти Перси и Рошфор узнают от Харвея о помиловании, но отказываются его принять, если Анна будет казнена. Друзья прощаются навсегда, стража разводит их по темницам. Из темницы Анны выходят придворные дамы, оплакивающие ее судьбу. Королева, потеряв рассудок, то улыбается, вновь переживая день свадьбы с королем, то плачет, вспоминая о Перси, то радуется, представляя себя в родном замке, где была счастлива с любимым. Слышится барабанный бой, Анна приходит в себя и видит узников, которых ведут на казнь. Смитон бросается к ее ногам, ожидая проклятий, но Анна, сознание которой вновь помутилось, просит его сыграть на арфе. Пушечные залпы, возвещающие начало праздника в честь новой королевы, снова приводят Анну в сознание. Она умоляет Бога о милосердии, падает без чувств и умирает. Стража уводит Рошфора, Перси и Смитона на казнь.

Музыка

«Анна Болейн» — первая опера Доницетти, в которой полностью проявился его индивидуальный стиль. Ее отличают крупные сцены с увлекательно разворачивающимся действием, внезапными драматическими поворотами, сменами настроений. В больших ансамблях, как и в некоторых дуэтах, Доницетти подчас отказывается от традиционного построения, при котором все участники последовательно повторяют одну тему. В более традиционных ариях с блестящими виртуозными украшениями также встречаются новые черты. Впервые совершенное воплощение получает сцена сумасшествия героини, столь любимая в итальянской опере, начиная с «Пирата» Беллини (1827). Особая выразительность присуща некоторым речитативам, насыщенным декламационностью, со значительно возросшей ролью оркестра.

В 1-й картине I акта подряд следуют три сольных номера: краткая каватина Джейн, романс Смитона под аккомпанемент арфы, внезапно прерываемый речитативными репликами, и большая каватина Анны «О, как невинный юноша», образующая развернутую сцену с хором. Во 2-й картине выразительный речитативный диалог Рошфора и Перси подготавливает печальную каватину Перси «В тот же день, как ее покинул», разделенную вторжением веселого хора охотников. Полон тревоги и отчаяния дуэт Анны и Перси в 3-й картине. Начинаящийся без перерыва финал — один из лучших у Доницетти. Нетрадиционен секстет «В твоих глазах читаю», мелодии Анны и Генриха рисуют противоположные чувства. В 1-й картине II акта выделяется большой дуэт Анны и Джейн «Боже, ты в сердцах читаешь», построенный как свободный диалог в противопоставлении бурных проклятий и скорбных молений. Завершающая 2-ю картину ария Джейн «Пламя любви всесильное» с традиционными эффектными пассажами оригинальна по форме — она превращается в действенную сцену с участием Генриха, Харвея и хора. В последней картине два номера: небольшая экспрессивная ария Перси «Ты живи, я заклинаю» и сцена сумасшествия Анны. Это одно из крупнейших достижений композитора, не превзойденное им в аналогичных сценах «Линды ди Шамуни» и «Лючия ди Ламмермур», с сопоставлением оркестровых и хоровых эпизодов, среди которых выделяются две певучие каватины Анны.

Лукреция Борджа

Опера в двух актах, четырех картинах с прологом
 Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Альфонсо д'Эсте, герцог Феррарский (бас)
 Лукреция Борджа, его жена (сопрано)
 Дворяне из свиты Гримани, венецианского посланника в Ферраре:
 Дженнаро, капитан наемников (тенор)

Маффно Орсини (сопрано)
Йеппо Ливеротто (тенор)
Асканио Петруччи (бас)
Олоферно Вителоццо (тенор)
Апостола Газелла (бас)

Губетта, тайный агент Лукреции, выдающий себя за испанского дворянина (бас)

Рустигелло, тайный агент герцога (тенор)

Астольфо, стражник Лукреции (бас)

Придворные, маски, наемники, народ

Действие происходит в Венеции и Ферраре в начале XVI века.

История создания

10 октября 1833 года Доницетти подписал контракт на оперу «Лукреция Борджа», которая должна была быть поставлена в зимнем сезоне в крупнейшем миланском театре Ла Скала. Самый знаменитый итальянский либреттист Феличе Романи (1780—1865) начал писать это либретто для известного композитора Саверио Меркаданте, но тот уступил его Доницетти. На тексты Романи композитор уже создал шесть опер, в том числе «Анну Болейн» и «Любовный напиток». Работа над «Лукрецией Борджа» шла быстро. Композитор и либреттист вместе составили план оперы, стихи и музыка рождались почти одновременно. 25 ноября либретто было завершено, через две недели начались репетиции в театре.

На протяжении одного года Доницетти уже в третий раз обратился к событиям в семье герцогов Феррарских, связанным с преступной любовью: молодой герцогини к пасынку («Паризина»), сестры герцога к придворному поэту («Торквато Тассо») и, наконец, истории Лукреции. Лукреция Борджа — исторический персонаж (1480—1519), незаконная дочь будущего Папы Римского Александра VI, сестра Цезаря Борджа, мечтавшего подчинить себе весь Апеннинский полуостров, знаменитого вероломством и тайными убийствами. Одна из самых блестящих женщин своего времени, славившаяся красотой, остроумием, любовью к искусствам, натура мягкая

и податливая, Лукреция стала игрушкой в руках отца и брата. В 12 лет она была обручена сразу с двумя испанскими грандами, а в 13 выдана замуж. Замужество длилось недолго. Вскоре Папа объявил Лукрецию разведенной и выдал замуж снова после того, как первый супруг едва спасся от Цезаря Борджа. Второе замужество оказалось еще более кратким и завершилось трагически: на мужа напали четверо убийц, а затем умирающего задушили в постели на глазах у Цезаря. Лукрецию, имевшую затем еще двух мужей, также обвиняли в убийствах и отравлениях, хотя история этого не подтверждает. У нее было двое детей, одного она выдавала за брата, а Папа Александр объявлял то сыном своим, то сыном Цезаря (отчего в одном из современных ей стихотворений Лукрецию именовали дочерью, женой и невесткой Александра). Последний ее муж Альфонсо д'Эсте, герцог Феррарский, ревновал к Лукреции многих, один из предполагаемых любовников был убит по его приказу.

Подлинные исторические факты и легенды вдохновили вождя французских романтиков Виктора Гюго (1802—1855) на создание драмы «Лукреция Борджа» (1833). Она имела успех благодаря мелодраматическому сюжету, яркой театральности, мастерству композиции и присущему Гюго обличительному пафосу, направленному против тирании и аморальности аристократического общества, которое ждет неизбежное возмездие. В либретто Романи опущены или смягчены наиболее шокирующие детали драмы. У Гюго в первой же сцене один из друзей главного героя рассказывает о том, как Цезарь Борджа убил старшего брата и бросил его тело в Тибр, ибо они были соперниками в любви к сестре, а в конце того же акта друзья обвиняют Лукрецию в кровосмесительной связи с обоими братьями и отцом. В финале драмы, когда сын берет со стола нож, чтобы убить Лукрецию, она в ужасе пытается остановить его, признаваясь, что она — сестра его отца, а заключительная реплика, как всегда у Гюго, броска и эффектна: «Ты убил меня! Дженнаро, я твоя мать!» В опере на месте первого рассказа — таинственное пророчество о смерти героя, перенесенное из более поздней сцены драмы, в финале Дженнаро, прощая раскаявшуюся мать, отказывается от мести и, отрав-

ленный ею, умирает на ее груди. Однако и такое либретто вызвало недовольство цензуры, потребовавшей изменений «по политическим соображениям и иным причинам». Одна из аристократических семей, чей род восходил к Лукреции Борджа, направила в правительство протест, так что опера едва не была запрещена. И только потому, что родство осталось не доказанным, запрета на постановку не последовало.

Другой скандал разгорелся во время репетиций: оркестр не справлялся с непривычно плотной инструментовкой. Тогда Доницетти рассадил оркестрантов по-новому, сгруппировав струнные в центре, чтобы они вели за собой остальные инструменты, — так, как это вошло в практику в середине XIX века. Потом пришлось удовлетворить требование исполнительницы главной роли написать эффектную финальную арию; она заменила развернутый дуэт матери с умирающим, отравленным ею сыном (этот номер был значительно сокращен). Впоследствии Доницетти написал еще ряд номеров для знаменитых певцов, в том числе для выступавшего в Италии русского тенора, друга Глинки Николая Иванова. Однако в наше время они обычно не исполняются.

Премьера «Лукреции Борджа» состоялась 26 декабря 1833 года в миланском театре Ла Скала, успеха не имела и вызвала немало критических замечаний. Но все же до конца сезона опера прошла 33 раза и быстро завоевала широкую популярность в различных странах. В Петербурге мелодия финального ансамбля пролога («Маффियो Орсини стоит перед вами») была у всех на слуху, так что, когда народовольцы подбирали музыку к своему гимну, именно она озвучила текст стихотворения Некрасова «Размышления у парадного подъезда» («Укажи мне такую обитель»).

Сюжет

Терраса дворца Гримани на набережной канала Джудекка в Венеции. Ночной праздник. Маски проходят через сад, за ними — молодые повесы, славящие развлечения родного города, с которым они должны расстаться: утром с посланником Гримани они отправляются в Феррару. Их утешает тайный агент Лукреции Губетта, выдающий себя за испанского

дворянина: при дворе герцога Альфонсо и его жены радостей не меньше. Едва он произносит имя Лукреции Борджа, раздаются проклятия, а Орсино рассказывает о страшном пророчестве. После битвы, когда Дженнаро спас его от смерти, и они поклялись в вечной дружбе, явился гигантского роста старец в черном, предрекший им смерть в один день от руки Лукреции. Дженнаро, не желая слушать проклятия, отходит в сторону и погружается в сон. Друзья отправляются веселиться. К берегу пристает гондола, из которой выходит женщина в маске и склоняется над Дженнаро. За ней незаметно наблюдают герцог Альфонсо и его агент Рустигелло; когда она снимает маску, чтобы вытереть слезы, герцог узнает жену и скрывается. Проснувшийся Дженнаро очарован незнакомкой и поверяет ей свою тайну. Он вырос в семье бедного неаполитанского рыбака, но однажды неизвестный вручил ему оружие, коня и письмо матери. Она — жертва безжалостных родных, принадлежащих к знаменитой семье и убивших его отца; сын не должен знать имени матери. Дженнаро живет мечтой о встрече с ней. Увидев приближающихся друзей Дженнаро, Лукреция надевает маску, но поздно. Они обвиняют ее в отравлениях, и открывают Дженнаро ее имя.

Площадь перед дворцом герцога Феррарского с гербом Борджа. Герцог и Рустигелло наблюдают за соседним маленьким домом, где Дженнаро каждую ночь веселится с друзьями. Уверенный в измене жены, герцог клянется смыть позор кровью Дженнаро. Друзья уславливаются встретиться на пиру у герцогини Негрони. Чтобы доказать свою ненависть к Лукреции, Дженнаро сбивает с герба первую букву фамилии, так что остается сверкающее слово «orgia». Рустигелло, явившийся за Дженнаро со стражей, заставляет стражника герцогини Астольфо отступить.

Тронный зал во дворце герцога Феррарского. Он приказывает Рустигелло принести два графина, золотой и серебряный; в одном из них — напиток Борджа. Появляется разгневанная Лукреция. Она требует покарать дерзкого, нанесшего оскорбление ее имени. Герцог клянется казнить виновного и повелевает ввести его. С ужасом Лукреция видит Дженнаро. Она умоляет герцога о милосердии, но тот отказывает, считая Дженнаро любовником жены. Ему герцог со-

общает о прощении по ходатайству герцогини и предлагает осушить кубок во имя дружбы. По приказу герцога Лукреция наливает Дженнаро напиток из золотого графина, но как только Альфонсо удаляется, вручает Дженнаро флакон с противоядием. Юноша отказывается его принять, подозревая обман — ведь Борджа известна всем как отравительница. Наконец, ее мольбы и клятвы именем матери заставляют его уступить. Дженнаро выпивает противоядие.

Ночью во дворе дома Дженнаро собираются убийцы во главе с Рустигелло. Орсини, пришедший звать друга на пир, узнает, что тот покидает Феррару. Он упрекает Дженнаро в трусости и подозрительности, и, в конце концов, поклявшись в вечной дружбе, оба отправляются к герцогине Негрони.

Роскошный пиршественный зал во дворце Негрони. Губетта подпавает венецианцев, затевает ссору с Орсини и добивается того, что все, кроме друзей Дженнаро, покидают пир. Орсини запекает беззаботную застольную, которую прерывают доносящиеся из-за двери голоса. Внезапно светильники гаснут, появляется Лукреция, пришедшая отомстить венецианцам за оскорбления: вино отравлено, пять гробов ожидают их. Увидев Дженнаро, она приказывает страже увести его друзей и умоляет принять противоядие, еще оставшееся во флаконе. Дженнаро отказывается. Он умрет с друзьями, но прежде отомстит, заколов Лукрецию. Она не страшится смерти от его руки. Открыв сыну тайну его происхождения, Лукреция умоляет о прощении. Дженнаро отбрасывает кинжал и умирает на груди матери. Входит герцог со свитой и узнает, что убил не соперника, а сына жены. Лукреция падает без чувств.

Музыка

В «Лукреции Борджа» Доницетти применил свои излюбленные приемы, безотказно приносившие успех. Арии и дуэты блещут эффектно-ми колоратурами, сцены с хором насыщены драматическими столкновениями. Однако все это лишено оригинальности, присущей его лучшим операм — «Анне Болейн» и «Лючии ди Ламмермур».

В прологе выделяется лирический романс Лукреции над спящим Дженнаро «Как прекрасен, благороден». Большой финал «Маффио Орсини стоит перед вами» построен на широкой, энергичной мелодии, многократно повторяемой солистами и хором. Каватина герцога в 1-й картине I акта «Жду я блаженства мести» по традиции начинается медленной частью с певучей мелодией и завершается более подвижной и энергичной. Во 2-й картине II акта беззаботную песню Орсини «Вот секрет мой, как жить всем счастливо» подхватывает хор пирующих, прерываемый ударом колокола и мрачными возгласами «Все радости земные исчезли вдруг как дым» хора с солистом за сценой. Финал оперы составляют дуэт Лукреции и Дженнаро «Так ты здесь?» с краткими скорбными фразами и развернутая ария Лукреции «О, внемли мне», перерастающая в дуэт и включающая реплики хора.

Дочь полка

Опера в двух актах

Либретто Ж. Сен-Жоржа и А. Байяра

Действующие лица

Мария, молодая маркитантка (сопрано)

Тонио, молодой тиролец (тенор)

Маркиза Беркенфильд (сопрано)

Ортензиус, ее дворецкий (бас)

Сюльпис, сержант (бас)

Герцогиня Кракенторп (без пения)

Солдаты и капрал 21-го полка, крестьяне, нотариус, гости, слуги

Действие происходит в Тироле в 1805 году.

История создания

В мае 1838 года директор первого театра Франции Grand Орёга предложил Доницетти контракт на постановку его опер в Париже. Композитор уже пользовался всеитальянской славой, а во Франции за пол-

года до того с шумным успехом прошла одна из лучших его опер — «Лючия ди Ламмермур». 21 октября Доницетти прибыл в Париж и за год с небольшим переработал, дописал и создал 7 опер. Они шли в разных парижских театрах, и Берлиоз утверждал, что это настоящее нашествие: «Теперь уже нельзя сказать «оперные театры Парижа», но «оперные театры господина Доницетти». Для театра Комической оперы была написана «Дочь полка» на французское либретто. Его авторы — два парижских либреттиста: весьма известный Жюль Сен-Жорж (1799—1875), сотрудничавший со многими французскими композиторами не только в опере, но и в балете («Жизель» Адана), и Альфред Байяр (1796—1853). Приступая к созданию оперы, Доницетти тщательно изучил особенности французского стихосложения и принципы построения жанра. Ибо французская комическая опера, в отличие от итальянской буффа (и аналогично ранней русской, немецкой и австрийской), не является непрерывно развивающимся музыкальным произведением: пение в ней чередуется с разговорными диалогами. Премьера «Дочери полка» состоялась 11 февраля 1840 года в парижском театре Комической оперы с грандиозным успехом. До конца сезона опера прошла 44 раза. Возобновленная в том же театре в 1848 году, она за полвека выдержала около 1000 представлений и не сходила со сцены в течение почти ста лет, причем обычно ставилась в праздничный день 14 июля, посвященный взятию Бастилии. Лишь падение Парижа в 1940 году и фашистская оккупация положили конец ее французским триумфам.

Сюжет

Сельская местность. Тирольцы наблюдают за сражением, женщины молятся перед изваянием Мадонны. Маркизе Беркенфильд становится дурно, когда она слышит пушечные залпы, дворецкий протягивает ей нюхательную соль. Маркиза считает французов разбойниками, но они одержали победу, и все, успокоившись, радуются миру. Появившийся сержант Сюльпис обещает защиту в особенности хо-

рошеньким женщинам. С военной песней приближается маркитантка Мария, дочь 21-го полка, выросшая среди солдат и всему на свете предпочитающая барабанную дробь. Солдаты приводят молодого тирольца, которого схватили как шпиона, и грозят ему расстрелом. Но вскоре выясняется, что это влюбленный в Марию Тонио, который спас ее, когда она упала со скалы в пропасть. Все пьют за Францию и новых друзей. Слышен барабанный бой, полк снова отправляется в поход, и Тонио спешит признаться Марии в любви. Дворецкий представляет маркизе Сюльписа, и та рассказывает сержанту, что в буре войны потеряла свою маленькую племянницу, дочь сестры и умершего на ее руках французского капитана Робера. Сюльпис открывает ей, что потерянная девочка — маркитантка Мария, вполне достойная славного имени. Потрясенные маркиза и Ортензиус решают немедленно увезти наследницу в замок. С воинственной песней появляется полк, в который вступил Тонио. Он просит руки Марии, но его надежды на счастье разрушает Сюльпис, сообщающий, что тетка увозит ее. Мария в слезах прощается с полком.

Замок маркизы Беркенфильд. Она счастлива, устроив брак Марии с герцогом Кракенторпом — одним из знатнейших аристократов Германии. Маркиза просит Сюльписа, который теперь служит в замке, повлиять на Марию, с трудом расстающуюся с привычками прежней жизни маркитантки. Мария поет чувствительный романс, маркиза ей неловко аккомпанирует, а Сюльпис перебивает звуками солдатской песни, которую Мария с восторгом подхватывает. Оставшись одна, она с тоской размышляет об ожидающей ее судьбе герцогини. Внезапно раздается знакомая песня, и в замок вступает 21-й полк во главе с Тонио, дослужившимся до офицера. Влюбленные повторяют прежние клятвы. Тонио просит у маркизы руки Марии, но та объявляет, что племянница уже просватана. Оставшись наедине с Сюльписом, маркиза рассказывает ему грустную историю своей жизни. Семья долго подыскивала ей знатного жениха, достойного древнего рода, а она, влюбившись в капитана Робера, тайком последовала за ним в Швейцарию. Их разлучила война, маркиза

скрыла рождение дочери и теперь, едва обретя ее вновь, не в силах с ней расстаться; задуманный брак даст Марии имя и состояние. Расстроженный Сюльпис обещает уговорить Марию. Тем временем в замке собирается знатное общество во главе с герцогиней Кракенторп, нотариус приносит брачный контракт. Сюльпис открывает Марии тайну ее рождения, и она бросается в объятия матери, готовая повиноваться ей. Внезапно раздается шум, в комнату вваливаются солдаты во главе с Тонио, пришедшие на выручку дочери полка. Они объявляют, что невеста герцога — полковая маркитантка, чем приводят в ужас аристократических гостей. Мария благодарит полк, которому обязана всем, и берет в руки контракт, хотя подписать его — значит умереть. Маркиза, тронутая ее благородством, отказывается от этой жертвы, от ложной гордости и отдает дочь тому, кого выбрало ее сердце. Оскорбленная герцогиня удаляется, за ней уходят гости, а счастливые солдаты, Тонио и Сюльпис подхватывают песню Марии, воспевающую славу, победу, Францию.

Музыка

«Дочь полка» — одна из лучших комических опер Доницетти. Однако она отлична от «Любовного напитка» и «Дона Паскуале» (см. о них «111 опер»). В ней композитор воплотил истинно французский дух: в мелодиях и ритмах, в построении номеров, где преобладают куплеты, в использовании хора, который эти куплеты подхватывает, в звучании оркестра с важной ролью ударных.

Бойкая увертюра, основанная на темах оперы (барабанный бой, эффекты эха, пастушьи наигрыши, марши, танцы) вводит в обстановку действия. Первая характеристика Марии — песня с энергичным пунктирным ритмом «При звуках военных я родилась на свет», составляющая часть дуэта с Сюльписом, содержит и виртуозные каденции, и обороты швейцарских напевов — йодлеров, и подражание барабанному бою («ратаплан»). Еще одна ее песня «Знают везде, знают наш полк», шутливая и задорная, подхваты-

ваемая хором, сочетает темы маршевые и вальсовые. Необычен любовный дуэт Марии и Тонио «Как, любишь ты?», построенный на кратких репликах, речевых интонациях, плясовых оборотах. Финал, открывающийся дробью малого барабана и хором солдат со звонкими подражаниями трубным сигналам «Ратаплан», продолжается каватиной Тонио «Друзья мои, вот это праздник» — совсем не распевной, в подвижном темпе и бойком ритме. Ее увенчивает знаменитый трюк — 9 предельно высоких нот. Резкий контраст образует романс Марии с хором «Пора идти, друзья мои, прощайте» с трогательной печальной мелодией. Во II акте томный романс Марии с аккомпанементом арфы «Родился в роще новый день» открывает ее терцет с Сюльписом и маркизой. Однако изысканная мелодия вскоре прерывается звукоподражанием «ратаплан» из ее первой песни и вальсовым припевом второй, а в заключение звучит тема хора солдат из финала I акта, что придает всему терцету неповторимый колорит. Ария Марии «Все богатство и знатность не в силах» — один из немногих меланхоличных номеров оперы в духе Беллини, но и она кончается энергичной, броской мелодией «Привет, о отчизна, дни детства, дни счастья», подхватываемой хором солдат (она же венчает оперу). Терцет Марии, Тонио и Сюльписа «Все втроем мы опять» незамысловатой унисонной мелодией предвосхищает мотивы оперетты. Номер, обозначенный как романс Тонио «Затем, чтоб сравниться с Марией, завербовался в солдаты я», является, по существу, квартетом.

Джакомо Мейербер

1791—1864

Мейербер, выдающийся мастер оперы, всецело принадлежит французской музыкальной культуре. Его творчество тесно связано с романтизмом, принципы которого он воплотил на оперной сцене, создав новый жанр — французской большой оперы, — отличающийся использованием исторических сюжетов, пышной театральностью, эффектностью, декоративностью, балетными сценами, пятиактным строением. Музыкальный язык Мейербера, сложившийся под влиянием различных национальных культур, вызывал обвинения в эклектизме. Однако из разнохарактерных и разнонациональных элементов возник индивидуальный стиль композитора, определивший целый этап в развитии европейской оперы. Музыкальная драматургия опер Мейербера отличается четкостью развития, яркими кульминациями. Ансамбли и хоры динамичны, характеристики яркие, оркестр блестящ и красочен.

Джакомо Мейербер (настоящее имя Якоб Либман Беер) родился 5 сентября 1792 года в Тасдорфе близ Берлина в семье банкира и получил блестящее общее образование. Позднее, унаследовав состояние деда, носившего фамилию Мейер, он присоединил его фамилию к своей и стал зваться Мейербером. Музыкальные способности ребенка проявились рано, и родители пригласили к мальчику прекрасных учителей — Муцио Клементи (фортепиано), Карла Цельтера, а позднее аббата Фоглера (теория музыки). Первые значительные сочинения Мейербера — оратория «Бог и природа» и опера «Обет Иевфая» (1811). Вторая его опера, «Алимелек» (1814), была поставлена в Вене, затем в Праге и Дрездене.

Будучи в Вене, Мейербер берет уроки у Сальери и по его совету в 1815 году отправляется в Италию. Там знакомится с операми Россини и пишет несколько итальянских опер — «Роберт и Элиза» (1816), «Ромильда и Констанца» (1817), «Узнанная Семирамида» (1819), «Эмма Ресбургская», «Маргарита Анжуйская» (1820). В 1827 году композитор приезжает в Париж, где знакомится с особенностями французской театральной культуры. В своих следующих операх он соединяет итальянскую мелодику с немецкой гармонией и драматизмом французской музыки. Его первая парижская опера «Роберт-дьявол» (1831) приносит огромный успех, а следующая, «Гугеноты» (1836), — славу. С 1842 года Мейербер живет в Берлине, однако его основные творческие интересы по-прежнему связаны с Францией. В Париже в 1849 году была осуществлена постановка «Пророка», в 1854-м — «Северной звезды», в 1859-м ставится «Динора, или Праздник в Плоэрмле». После этого Мейербер возвращается к замыслу, возникшему еще в 1838 году, — опере «Африканка». Однако ее премьера состоялась уже после смерти композитора, последовавшей 2 мая 1864 года в Париже, куда он приехал на репетиции. Прах его был перевезен в Берлин.

Роберт-дьявол

Опера в пяти актах, шести картинах с апофеозом
Либретто Э. Скриба и Ж. Делавиня

Действующие лица

Изабелла, дочь короля Сицилии (сопрано)

Роберт, герцог Нормандии (тенор)

Рембо, нормандский трубадур (тенор)

Алиса, его невеста (сопрано)

Бертрам, дух зла (бас)

Принц Гренады (без речей)

Рыцари, дамы, слуги, народ, демоны, призраки, монахи, отшельники

Действие происходит на Сицилии в XI веке.

История создания

В 1827 году Мейербер, уже составивший себе имя как оперный композитор в Италии, переселяется в Париж. Здесь происходят два знаменательных события — постановка «Немой из Портичи» Обера (1828) и «Вильгельма Телля» Россини (1829), которые стали вехами в истории романтической оперы. Мейербер понимает, что для завоевания Парижа нужно писать не итальянские оперы, стилем которых он овладел, а создавать нечто другое. Этим другим стал новый жанр — французской большой оперы, который, собственно, и возник с первым французским опытом Мейербера — оперой «Роберт-дьявол».

«Роберт-дьявол» — результат сотрудничества композитора с очень популярным в то время французским драматургом и либреттистом Эженом Скрибом (1791—1861). Скриб, не отличавшийся выдающимся талантом, был мастером сценической интриги, непревзойденным изобретателем сценических эффектов. Он прекрасно знал театр и театральную публику, умел безошибочно угадывать ее вкусы, чувствовал веяния моды. Со своим постоянным соавтором Жерменом Делавинем (1790—1868) он написал для Мейербера либретто по старинной легенде о нормандском герцоге Роберте, прозванном за свою жестокость дьяволом.

Премьера оперы состоялась в парижской Grand Opéra 22 ноября 1831 года. Как писал известный исследователь И. Соллертинский, «Роберт-дьявол» «одержал победу над парижанами. В нем было все, что могло привлекать в те годы: живое действие, яркие контрасты, аромат таинственности, роковые разоблачения, бутафорская фантастика, пикантный балет развратных монахинь, поющий сатана ... умело дозированная сентиментальность и, наконец, яркая театральная музыка».

Сюжет

В Палермо пируют рыцари, среди них неузнанный герцог Роберт, изгнанный из родной Нормандии. Трубадур Рембо поет балладу, в которой рассказывает о нормандской принцессе, соблазненной дьяволом и родившей от него сына. Разгневанный Роберт угрожает

Рембо смертью, но появляется невеста Рембо Алиса, в которой Роберт узнает подругу детских дней. Алиса прислана умершей матерью герцога, но ее завещание она сможет отдать только если он достоин этого. Роберт понимает, что не имеет права прочесть послание. Алиса берется передать письмо Роберта к любимой им сицилийской принцессе Изабелле. Испуганная появлением постоянного спутника герцога — Бертрама, Алиса уходит. Роберт в знак примирения с Рембо сзывает рыцарей и предлагает играть в кости. Эту мысль ему внушил Бертрам. Он хочет довести Роберта до отчаяния, чтобы заставить его подписать договор с адскими силами. Роберт проигрывается дотла: у него не остается ни денег, ни коня, ни оружия. В ярости он грозит всем страшной мстью.

Зал во дворце короля Сицилии. Изабелла тоскует: она любит Роберта, но отец выдает ее замуж за принца Гренады. Алиса приносит Изабелле письмо от Роберта, а вслед появляется и он сам. Принцесса дает ему оружие для поединка с соперником. Роберт уходит на его поиски, а зал заполняет праздничная толпа. Гренадский принц вызывает рыцарей на поединок, наградой за победу в нем станет Изабелла. В страхе она видит, что Роберта нет. Его увлек отсюда Бертрам, продолжающий козни: жених Изабеллы — вызванный им фантом. Он нужен для той же цели, что и фатальный проигрыш.

В уединенной долине в горах Рембо ждет свидания с Алисой. Он горько сожалеет о своей бедности. Неожиданно появившийся Бертрам бросает ему туго набитый кошелек и соблазняет отказаться от брака: теперь, когда Рембо богат, ему может принадлежать любая, к чему связывать себя? Поддавшись искушению, Рембо уходит. Бертрам слышит голоса демонов. Начинается буря, и он укрывается в пещере, из которой вырываются языки пламени. С гор спускается Алиса. Из пещеры доносятся голоса духов, буря усиливается, в ужасе Алиса припадает к кресту. Бертрам, узнавший, что потеряет Роберта навсегда, если тот не предастся ему сегодня до полуночи, пытается соблазнить Алису, которая слышала его речи и проникла в ужасную тайну. Она взывает к Божьей помощи. Появляется Роберт, Алиса убегает. Герцога гнетет

страх, терзают злые предчувствия. В бою с принцем Гренады меч сломался в его руках, он изгнан под страхом смерти. Бертрам уверяет, что соперник Роберта призвал для победы адские силы и предлагает помощь: нужно похитить с гробницы святой Розалии волшебную ветвь кипариса, которая даст победу, богатство, бессмертие.

Бертрам приводит Роберта на кладбище, где похоронены благочестивые монахини. Он призывает восстать из гробниц умерших дев. Роберт хочет сорвать ветвь, но с ужасом отступает. Его окружают вызванные Бертрамом призраки монахинь в виде соблазнительных вакханок, среди которых Клеопатра, и увлекают к святой могиле. Роберт пытается бежать прочь, но поддается искушению: чудесная ветвь в его руках. Под раскаты грома, из-под земли поднимаются торжествующие демоны: ад победил!

В дворцовом покое дамы славят Изабеллу, мир, любовь. Алиса прощается с принцессой: она едет на родину, но прежде отдаст Роберту письмо матери. Принц Гренады готовится вести невесту к венцу. Вдали показывается Роберт с чудесной ветвью. По мере его приближения все погружаются в волшебный сон. Роберт будит Изабеллу. Она понимает, что Роберт одержим злым духом, и призывает Творца. Герцог страшен — его любовь превратилась в бесовскую страсть. Мольбы Изабеллы, отвращение, которое она испытывает к посланнику адских сил, вызывают в нем перелом: если Изабелла не любит его более, он умрет! Роберт ломает ветвь. Все просыпаются. Он обречен на казнь.

Во дворе монастыря отшельники славят свой уединенный приют. Народ возносит благодарение за спасение принцессы от чародейства Роберта. Появляются Роберт и Бертрам. Роберт чувствует, что лишь под кровом монастыря найдет спасение. Бертрам призывает герцога отдаться его власти и предлагает подписать торжественный акт. Роберт готов, но доносящееся из монастыря пение его останавливает. Он вспоминает мать. Тщетно Бертрам зовет его за собой и, наконец, решается на последнее средство: открывает Роберту, что он, его отец, сделает все для сына — соперник, принц Гренады, исчезнет. Роберт готов следовать за Бертрамом, и пусть торжествует ад. Эти слова слышит Алиса. Она пришла с радостной вестью: венчание Изабеллы было пре-

рвано неземной силой, жениха больше нет, Изабелла простила любимого и ждет его. Бертрам пытается увести Роберта, но Алиса вручает ему завещание матери. Герцога раздирают противоречия: строки матери заклинаят бежать от Бертрама. Колокол возвещает полночь — спасенный Роберт теряет сознание. Все завлакивают тучи.

Тучи рассеиваются, предстает внутренность собора в Палермо. Изабелла и Роберт идут к алтарю.

Музыка

«Роберт-дьявол» — образец французской большой оперы с ее непременным пятиактным строением, широко выписанным фоном, яркими хоровыми сценами, балетом. Опера отличается виртуозными вокальными партиями, яркой театральностью, умелым использованием музыкальных и сценических контрастов, оркестровых эффектов. Отдельные акты сопоставляются по принципу контраста.

Краткое вступление с эффектно звучащей темой тромбонов вводит в I акт, основанный почти исключительно на звучании мужских голосов. Баллада Рембо «В земле Нормандии счастливой» начинается безыскусно, к концу строфы появляются черты виртуозности. II акт — яркий контраст I акту. Ария Изабеллы «Увы! Напрасно в любви страстной» отличается прихотливой, изощренной мелодикой. Мрачная ария Бертрама из III акта «Вот развалины те» — один из самых известных номеров оперы (его можно слышать в исполнении Шаляпина).

Африканка

Опера в пяти актах, шести картинах
Либретто Э. Скриба

Действующие лица

Селика (сопрано)

Дон Диего, адмирал (бас)

Инес, его дочь (сопрано)
Васко да Гама (тенор)
Дон Альвар (тенор)
Нелуско (баритон)
Дон Педро, президент португальского Королевского Совета (бас)
Великий инквизитор (бас)
Верховный брамин (бас)
Анна, наперсница Инес (меццо-сопрано)
Докладчик, члены Совета, моряки, солдаты, служанки Инес, жрецы,

индийцы

Действие происходит в Лиссабоне, на корабле и одном из островов восточного берега Африки на рубеже XV—XVI веков.

История создания

Над своей последней оперой Мейербер работал много лет. Либретто «Африканки», написанное популярным французским драматургом Э. Скрибом (1791—1861), было предложено ему одновременно с либретто «Пророка» в 1838 году и очень его заинтересовало. Работа над двумя операми протекала одновременно. Через несколько дней после премьеры «Пророка», состоявшейся 16 апреля 1849 года, партитура «Африканки» была, как утверждали некоторые из современников композитора, в целом, написана. Однако не удовлетворенный качеством либретто, Мейербер не считал оперу законченной и попросил Скриба внести исправления. В 1852 году либреттист представил Мейерберу новый вариант. Неизвестно, насколько замечания композитора были учтены, поскольку и в окончательном виде либретто оставляет желать много лучшего (Скриба даже упрекали в том, что он, будучи членом Французской академии, позволил себе такую небрежную работу). Но Мейербер начал переделывать партитуру в соответствии с новым текстом, и закончил ее только в 1860 году. Таким образом, работа над оперой продолжалась более двадцати лет — срок для него совершенно небывалый. Во время подготовки оперы к постановке Мейербер скончался (2 мая 1864 года). Премьера состоялась уже после смерти композитора, 28 апреля 1865 года на сцене парижской

Grand Opéra. «Африканка» пользовалась большим успехом и до конца XIX века прошла приблизительно 500 раз.

Сюжет

В зале португальского Королевского Совета Инес тревожно обсуждает со своей наперсницей Анной причину ее вызова сюда. Дон Диего сообщает, что король избрал ей супруга — дон Педро. Инес, любящая Васко да Гаму, горячо возражает. В зале появляются члены Совета во главе с доном Альваром и Великим инквизитором. После краткой молитвы вводят Васко, который рассказывает о гибели флота, посланного в Индию во главе с адмиралом Диасом, и просит снарядить корабль, обещая открыть новые владения для португальской короны. Его слова встречают насмешками, но Васко приказывает доставить двух захваченных им в Африке рабов, которые подтвердят его слова о богатых неведомых странах. Это Селика и влюбленный в нее Нелуско. От них требуют сказать, откуда они родом, поскольку видно, что они — не африканцы, но они гордо отказываются. После долгого, бурного разбирательства, члены Совета объявляют Васко, что его предложение отвергнуто, и он будет казнен за дерзость.

Васко томится в тюрьме. Полюбившая мореплавателя Селика хранит его сон, напевая колыбельную. Нелуско хочет убить соперника, но Селика видит в Васко спасителя, который избавил их от плена. Она будит узника. Вознося моления Бrame, Нелуско уходит. Васко мечтает о любимой Инес, о славе открывателя новых земель. Он намечает путь по карте, Селика подсказывает ему, куда нужно плыть, чтобы избежать гибели у опасных берегов и попасть на чудесный остров, полный сказочных богатств, — ее родину, ее царство. В восторге Васко говорит девушке, что душа его полна благодарности, что он любит ее любовью друга, но Селика понимает его слова как признание в иных, не дружеских чувствах. Она счастлива. В этот момент появляются Инес с Анной, дон Педро и дон Альвар. Дон Педро призывает невесту убедиться, что Васко любит Селику. Инес принесла приказ об освобождении, которое она вымолила для любимого. Васко клянется

в любви к Инес. Селика в отчаянье. Инес тоже: ведь приказ она купила ценой обещания выйти замуж за дона Педро. Тот торжествует — не только Инес будет принадлежать ему, он станет во главе эскадры. Да Гама возмущен: плоды его трудов, проложенные им карты передадут другому, сопернику! Нелуско тайно обещает дону Педро помощь.

Корабль дона Педро. Одновременно видны палуба, каюты Инес и дона Педро. В каюту Педро входит дон Альвар, прибывший из Лиссабона, чтобы сообщить о предательстве Нелуско. Два корабля из трех, составивших эскадру дона Педро, уже погибли на скалах. Педро не хочет верить этому. Вбежавший Нелуско кричит, что близится буря, которая погубит корабль, если он не повернет к северу. Дон Педро дает команду плыть на север. Торжествующий Нелуско возвращается на палубу. По просьбе матросов он рассказывает им легенду, в которой прочит всем гибель. Вдали видно португальское судно. Это Васко да Гама. Он предупреждает дона Педро об опасности: его корабль находится там, где погибла эскадра Диаса. Дон Педро считает, что соперник обманывает его и приказывает расстрелять Васко. Но казнь не успевает свершиться: корабль разбивается о скалы. Нелуско призывает сынов Шивы свершить возмездие. Островитяне призывают Брамму.

На острове, где царствует Селика, величественный индуистский храм, роскошный дворец, множество памятников. Верховный брамин клянется Брамой, Вишну и Шивой в верности царице. Нелуско требует, чтобы и она поклялась быть верной их законам, которые требуют, чтобы ни один чужестранец не осквернил их земли своей ногой. Все входят в храм. Появляется чудом спасшийся Васко. Его окружают островитяне, чтобы вести на казнь, но их останавливает Селика. Она объявляет, что Васко спас ее от рабской доли, и в благодарность получил ее руку. Нелуско подтвердит это. Нелуско должен солгать, чтобы спасти врага и соперника: отказать Селике он не в силах. Верховный жрец призывает скрепить брачный союз в храме. Туда направляется торжественная процессия. Селика и Васко остаются одни, и Васко слышит, что он свободен: в эту ночь или на рассвете он сможет бежать на свой корабль. Только теперь Васко узнает, что Селика любит его беззаветно

и готова пожертвовать собой ради его спасения. Он говорит, что не покинет ее. Селика счастлива. Великий брамин благословляет их.

В сады царицы солдаты приводят Инес. Теперь она — рабыня Селики. Царицу разрывает скорбь. Хотя Васко — ее супруг и не нарушит клятвы верности, сердце его принадлежит другой. Она приказывает Нелуско отвезти Васко и Инес на корабль.

Селика приходит на оконечность мыса. Здесь растет дерево мансанилл, аромат цветов которого приносит смерть. Глядя вдаль, на виднеющийся корабль да Гамы, она вдыхает ядовитый аромат. Вбегает Нелуско: он хочет спасти царицу, но она не может жить без любимого. Толпа индийцев появляется на мысу, но боится приблизиться к ядовитому дереву. Один Нелуско остается рядом с телом Селики и умирает у ее ног.

Музыка

«Африканка» написана в традициях большой французской оперы — с членением на пять актов, пышными хоровыми и балетными сценами, неременной трагической развязкой. Музыка ее ярко театральна, отличается блестящими оркестровыми красками, виртуозностью вокальных партий, умелой драматургией, использующей разнообразные контрасты и восточный колорит. Но по существу, это анахронизм, так как ко времени ее премьеры относится расцвет лирической оперы, а жанр большой оперы отмирает.

Во II акте выделяется Колыбельная Селики «Спи, Солнца сын» с грациозной мелодией, тонко переданным восточным колоритом и неожиданным взрывом страсти в среднем разделе. Баллада Нелуско «Адамастор, грозный бог морей» из III акта исполнена силы и драматизма. В IV акте наиболее ярка большая ария Васко (с хором) «О, чудный край», озаренная восторженным чувством — единственный номер, сохранивший популярность до сих пор. Большая сцена у мансанилла из V акта включает в себя выразительный монолог Селики, последняя часть которого проходит на фоне хора, поющего без слов, дуэтного эпизода Селики и Нелуско. Заключает оперу умиротворенный хор духов.

Фроманталь Галеви

1799—1862

Галеви — один из значительных творцов французской большой оперы. Его произведениям свойственны характерные черты этого жанра: красочность, монументальность, сценическая эффектность, использование исторических сюжетов. Лучшие их страницы отмечены выразительным мелодизмом, основанным на романсовых интонациях, подлинным драматизмом и эмоциональностью.

Жак Фроманталь Эли Галеви (настоящее имя — Элиас Леви) родился в Париже 27 мая 1799 года в зажиточной еврейской семье с давними культурными традициями. С детства проявив музыкальные способности, он в двадцать лет окончил Парижскую консерваторию, где занимался в классе сочинения у знаменитого Керубини. За выпускную кантату «Эрминия» он получил Римскую премию, дававшую возможность три года провести в Италии за государственный счет. По возвращении в Париж он сделался преподавателем, а с 1827 года — профессором Парижской консерватории.

1827 год явился значительным рубежом в его жизни. Галеви начал работал аккомпаниатором, а с 1830-го по 1845-й — хормейстером парижского Итальянского театра. Тогда же на сцене Комической оперы была поставлена его комическая опера «Ремесленник» (более ранние опыты в оперном жанре — «Цыгане», «Пигмалион» и «Два павильона» — сценического воплощения не получили).

В последующие годы появляются новые сочинения в музыкально-сценических жанрах: опера «Клари» (1829), балеты «Манон Леско» и «Йелла» (1830, второй никогда не ставился), оперы «Молния»,

«Иудейка» (обе — 1835), «Шериф» (1839), «Суконщик» (1840), «Королева Кипра», «Гитарист» (обе — 1841), «Карл VI» (1843), «Мушкетеры королевы» (1846), «Пиковая дама» (1850), «Богач» (1853), «Волшебница» (1858). Необычайно плодовитый, композитор пишет оперы как в жанре большой французской на исторические сюжеты, так и комические на самые разнообразные сюжеты, от Дюма до Пушкина. Обращается он и к другим музыкальным жанрам: пишет музыку к трагедии Эсхила «Прометей», романсы, песни, мужские хоры, фортепианные пьесы, ряд культовых произведений. Однако из его наследия осталась жить только одна опера — «Иудейка».

Счастливей оказалась его судьба педагога, воспитателя нового поколения композиторов. Среди его учеников многие выдающиеся деятели французской культуры, в том числе — Жорж Бизе, Шарль Гуно, Камилл Сен-Санс и другие менее крупные музыканты. Галеви оставил также учебник сольфеджио и другие работы по педагогике.

Скончался Галеви в Ницце 17 марта 1862 года.

Иудейка

Опера в пяти актах
Либретто Э. Скриба

Действующие лица

Принцесса Евдокия, племянница императора (сопрано)

Рахиль (сопрано)

Иудей Элеазар, ювелир (тенор)

Кардинал де Броньи, председатель Собора (бас)

Леопольд, принц, жених Евдокии (тенор)

Руджиеро, старшина города Констанца (бас)

Альберт, начальник императорских стрелков (бас)

Герольд, офицер стражи, служитель инквизиции, мажордом, евреи, народ

Действие происходит в Констанце в 1414 году.

История создания

В 1834 году Галеви, автор пяти опер, начинает работу одновременно над двумя — комической «Молния» и большой — «Иудейка». Либретто принадлежало плодовитому французскому драматургу Эжену Скрибу (1791—1861). Не блиставший особенным талантом, Скриб был опытным мастером интриги и умел создать захватывающее действие. На его либретто писал, в частности, Мейербер, один из создателей жанра большой французской оперы. Скриб написал либретто очень быстро, создав героиню, близкую Ревекке из популярнейшего романа В. Скотта «Айвенго». Возможно, образ и был заимствован оттуда. Любопытно, что через год в Мадриде была поставлена пьеса испанского драматурга Гутьерреса, через два десятилетия использованная Верди для либретто знаменитого «Трубадура», в которой воплощалась, по существу, та же идея — кровной мести врагу, во имя которой мать посылает любимого приемного сына на костер (у Галеви это отец и приемная дочь).

Премьера состоялась 23 февраля 1835 года в парижской Grand Opéra. Современники отмечали небывалую пышность постановки. Никогда еще в опере не было таких исторических костюмов и военной экипировки. Были показаны даже конные маневры, что дало повод критикам назвать «Иудейку» «оперой Франкони» — по имени владельца известного парижского цирка. Однако музыка оперы в отдельных фрагментах широко распространилась как в оригинальном виде, так и в фортепианных переложениях, и даже в исполнении военных оркестров, что доказывало: причина успеха не в роскоши постановки, а в яркости музыки. На один год — до премьеры «Гугенотов» Мейербера в 1836 году (см. «111 опер») — «Иудейка» сделалась вершиной жанра большой оперы и Мейербер для «Гугенотов» многое заимствовал из ее оркестровки.

Сюжет

Площадь в Констанце. Народ ожидает въезда императора и начала Вселенского Собора, посвященного объединению церкви, осуждению ере-

сей и прославлению принца Леопольда, победителя еретиков-гуситов. Из собора доносится пение *Te Deum*. Голос из народа осуждает Элеазара, который трудится в святой день. Дочь умоляет его уйти, чтобы не раздражать толпу. Начальник стражи Альберт с удивлением видит переодетого принца Леопольда, который тайно приехал раньше, чем его ожидали, чтобы увидеться с любимой им Рахилью, считающей его своим единоверцем. Элеазара тащат на расправу за осквернение праздника. Кардинал узнает его: они встречались в Риме. Элеазар напоминает, что тогда кардинал еще не был священнослужителем, у него была семья — молодая жена и крошечная дочь, которых он потерял в одну страшную ночь. Кардинал гонит от себя скорбные воспоминания и велит отпустить иудея. Все расходятся. Леопольд встречается с Рахилью, которая зовет его в дом отца праздновать Пасху. Площадь снова наполняется народом. Увидев перед храмом иудеев, толпа гонит их, но, заметив Леопольда, разбегается в страхе. Рахиль объята ужасом: она не понимает, в чем дело, и молит Бога помочь разгадать эту тайну. Элеазар поглощен мыслями о возмездии жестоким христианам, Леопольд страдает от невозможности открыться любимой.

Элеазар с Рахилью и другими единоверцами возносит в своем доме молитву Богу Авраама, Исаака и Иакова. Среди них и переодетый Леопольд. Он бросает поднесенный ему хлеб, это замечает Рахиль. Внезапно раздается стук в дверь. Элеазар велит всем удалиться. Появляется принцесса Евдокия, которая пришла купить для жениха драгоценность — цепь, когда-то принадлежавшую императору Константину. Элеазара она просит вырезать на одном из звеньев имена ее и жениха и принести цепь завтра. Элеазар радуется выгодной сделке, на которой обманет одну из ненавистных христиан. После ухода принцессы продолжается моление.

Рахиль ждет свидания с любимым. У нее тоскливо и тревожно на душе, непонятное поведение толпы на площади и любимого в их доме вызывает тяжкие предчувствия. Пришедший Леопольд признается, что он христианин, и предлагает Рахили бежать. После мучительной душевной борьбы она соглашается, но влюбленных застаёт Элеазар. Узнав правду,

он полон гнева, но мольбы Рахили заставляют его уступить: он готов благословить брак дочери. Однако Леопольд отказывается от благословения и уверяет, что их брак был бы святотатством. Возмущенный Элезар проклинает его, Рахиль присоединяется к клятвам мщения.

Счастливая Евдокия в дворцовых покоях предвкушает блаженство с любимым. Мажордом докладывает о приходе неизвестной. Евдокия велит впустить ее, робко входит Рахиль. Вчера она проследила, как сюда, во дворец, вошел ее возлюбленный, и всю ночь ждала его у дверей. Она просит принцессу взять ее в прислужницы — ею владеет одно желание: отомстить сопернице и неверному. Евдокия согласна, чтобы девушка служила ей, и отсылает Рахиль. Терзаемый разноречивыми чувствами, появляется Леопольд. Евдокия встречает его словами любви и радости. Трубы возвещают начало праздника. Собираются приближенные императора и слуги дворца, среди которых — Рахиль, и славят победителя гуситов. Мажордом объявляет праздничное представление — пантомиму и балет. По их окончании все снова славят героя. Элезар приносит заказанную цепь, и Евдокия дарит ее своему нареченному супругу. Рахиль обличает его в страшном, караемом смертью преступлении — связи с иудейкой. Кардинал проклинает преступника. Все призывают к мщению, смерть на костре грозит Леопольду, Рахили и Элеазару. Евдокия молит о пощаде, но кардинал, несмотря на охватившую его жалость, не может преступить закон. Леопольд сгорает от стыда, Элеазар без страха ждет конца, Рахили нужна теперь только месть, жизнь без любимого для нее невозможна.

Евдокия приходит в темницу, где томятся Рахиль и Элеазар. Она умоляет девушку отказаться от обвинения и тем спасти Леопольда. Рахиль хочет разделить с любимым смерть, но, видя великодушие принцессы и не желая уступать в этом христианке, соглашается. Евдокия спешит уйти, появляется кардинал, всей душой желающий спасти несчастную девушку. Ее уводят на суд Собора, а кардинал обращается к Элеазару: отрекшись от веры отцов, он спасет дочь от страшной участи! Иудей возмущенно отказывается. Пусть свершится судьба, а с не

и месть. Он напоминает кардиналу о его дочери: она не погибла, как много лет считает безутешный отец. Ее спас иудей, но имени спасителя Элеазар не откроет. Тишечно кардинал умоляет его: тайна сгорит на костре, разожженном христианами! Когда кардинал уходит, Элеазар, охваченный скорбью, размышляет о том, что во имя мести предаст любимую дочь огню. С площади доносятся голоса, требующие казни.

Толпа жадно ожидает огненной казни иудеев. Появляется процессия монахов, ведущих Рахиль и Элеазара. Рахиль торжественно объявляет, что оклеветала принца. Старшина города Руджиеро зачитывает приговор: Рахиль и Элеазар будут сожжены. Кардинал умоляет иудея открыть тайну. Элеазар спрашивает у Рахили, хочет ли она остаться жить без него и быть счастливой, но девушка выбирает смерть с отцом. Снова взывает кардинал: где его дочь? Рахиль бросают в костер, и Элеазар торжественно указывает: «Вот она!»

Музыка

«Иудейке» свойственны все черты, типичные для французской большой оперы: сюжет, использующий значительное историческое событие, пятиактное строение с непременно балетом, широко выписанным историческим фоном, пышными массовыми сценами и трагической развязкой. Ярко театральная музыка с оркестровыми эффектами изобилует контрастами, вокальные партии виртуозны, но в них присутствует и искренняя лирика.

В I акте каватина кардинала де Броньи «Если враждой и жаждой мщенья», очень популярная у басов XIX века, переходит в квартет с хором. В центре IV акта — знаменитая лирически насыщенная ария Элеазара «Рахиль, ты мне дана небесным Провиденьем».

Алексей Верстовский

1799—1862

Верстовский — старший современник Глинки, превосходный музыкант и знаток сцены, художник яркий и своеобразный, оставил заметный след в музыке доглинкинской поры. Он — один из основоположников русской оперы-водевиля, создавший свыше 30 произведений этого жанра. Обращался он и к романтической опере, его высшее достижение в ней — «Аскольдова могила», отрывки из которой не перестают звучать более ста пятидесяти лет. В музыке Верстовского, как писал один из критиков, «звучат русские струны, заливается русская душа».

Алексей Николаевич Верстовский родился 18 февраля (1 марта) 1799 года в имении Селиверстово, Тамбовской губернии. Его отец был внебрачным сыном генерала Селиверстова и пленной турчанки. При рождении, как это практиковалось в подобных случаях, он получил фамилию, образованную от части фамилии отца и был приписан к дворянам Тамбовской губернии как выходец из польского шляхетства. В имении Верстовских была хорошая нотная библиотека, крепостной оркестр, мать будущего композитора прекрасно играла на фортепиано. Музыкой мальчик начал заниматься рано, с восьми лет выступал в любительских концертах, в одиннадцать появились его первые сочинения.

В 1816 году Верстовский был зачислен в Петербургский институт инженеров путей сообщения, но через год оставил его и поступил на службу, одновременно серьезно занимаясь музыкой — фортепиано у Штейбельта и Фильда, скрипкой у Бема и Мауера, пение

у Тарквини и теорией композиции у Брандта, Цейнера и Миллера. К тому же времени относится и серьезное увлечение театром, появляются первые музыкально-театральные опыты. В 1823 году Верстовский переезжает в Москву, где через два года занимает должность инспектора музыки московских театров. Вскоре он оказывается в центре музыкально-театральной жизни Москвы, сближается с Грибоедовым, Аксаковым, переписывается с Одоевским, Пушкин присылает ему стихи для переложения на музыку. В 1828 году на сцене Большого театра ставится первая опера Верстовского «Пан Твардовский» на сюжет старинного украинско-польского предания. В следующих операх — «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), «Аскольдова могила» (1835), «Чурова долина, или Сон наяву» (1844) и «Громобой» (1854), — композитор вдохновляется полуполюгендарными временами Древней Руси. Лишь однажды, в 1839 году, Верстовский обратился к современности — в опере «Тоска по родине», но это произведение оказалось наиболее слабым: музыканту трудно работать вне любимой и привычной романтической сферы, фантастики, легенды.

До конца жизни Верстовский руководил Большим и Малым театрами, оставив службу лишь за два года до смерти. Скончался он 5 (17) ноября 1862 года в Москве.

Аскольдова могила

Опера в четырех актах, шести картинах
Либретто М. Загоскина

Действующие лица

Неизвестный (бас)
Торопка Голован, гудочник (тенор)
Всеслав, княжеский дружинник (тенор)
Алексей, старый рыбак (бас)
Надежда, его дочь (сопрано)

Вышата, боярин (бас)

Фрелаф, варяг (тенор)

Стемид, дружинник (тенор)

Фенкал, варяжский скальд (тенор)

Вахрамеевна, ведьма (без пения)

Старуха (сопрано)

Любаша, молодая киевлянка, подруга Надежды (сопрано)

Часовой (баритон)

Киевляне, славянские и варяжские дружины князя Святослава, слуги, рыбаки

Действие происходит в Киевской Руси в конце X века.

История создания

После успеха, которым сопровождалась постановка на московской сцене оперы «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), Верстовский, назначенный в 1828 году инспектором репертуара московских театров, решает взяться за новую оперу, также из древнерусской истории. Его выбор пал на роман М. Загоскина (1789—1852) «Аскольдова могила» (1833). Романтический сюжет был основан на русской летописи. Согласно ей, варяги Аскольд и Дир ушли от Рюрика, княжившего в Новгороде, и остановились в городке Киеве на Днепре. В 869 году Рюрик умер, оставив княжение малолетнему сыну Игорю, опеку которого поручил своему родичу Олегу. Олег через несколько лет выступил в поход на юг и, когда достиг Киева, убил Аскольда и Дира и утвердился в Киеве, объявив его «матерью городов русских». Близ Киева расположен курган, где похоронен Аскольд, потому он и называется Аскольдовой могилой. После Олега киевским князем стал Игорь, а после его гибели — знаменитая княгиня Ольга и ее сын Святослав. К княжению сына Святослава князя Владимира, крестителя Руси относится время действия романа, в котором летопись переплетается с легендой.

Либретто оперы написал сам Загоскин, известный писатель и драматург, автор многих патриотических романов, пользовавшихся

ся широкой популярностью. При этом было усилено народно-жанровое начало, действие по требованию цензуры перенесено со времени княжения Владимира на более раннее — Святослава (Владимир, причисленный к лику святых, не мог упоминаться в спектакле), а трагический финал заменен счастливым.

Премьера «Аскольдовой могилы» состоялась в московском Большом театре 16 (28) сентября 1835 года. «Задолго до того отрывки из этой оперы восхищали общество Москвы! — писал современник. — Наконец эти части в стройном целом предстали суду публики. Она приняла народную оперу с каким-то торжеством. Ее мотивы, ее мелодические песни, ее удалые, разгульные хоры сделались народными и прогремели по всей России... Мы слышали... что шарманки Лондона, Парижа, Берлина, Вены, частенько наигрывают «Гой ты, Днепр» или «Ах, подруженьки, как грустно», равно как и другие мотивы...» Популярность оперы были неслыханной. «В каком театре, в каком закоулке России не пелась эта опера! Едва ли она не единственная русская опера, знакомая во всех концах огромного русского государства», — писал другой автор. Отрывки из «Аскольдовой могилы» до сих пор с успехом звучат на концертной эстраде.

Сюжет

На днепровском берегу близ Киева в рыбацкой деревушке живет Надежда, любимая Всеслава, принявшая христианство. К рыбакам приходит Неизвестный. Страстный приверженец языческой старины, он славит прошлые времена и пытается настроить жителей деревни против князя Святослава. Неизвестный замышляет заговор. Всеслава, которого он считает потомком Аскольда, он хочет сделать князем и назначает ему свидание у Аскольдовой могилы. Жители деревни собираются, чтобы отпраздновать веселый Усладов день. Девушки затевают игры и хороводы.

В тереме боярина Вышаты пирует княжеская дружина. Вышата

зовет всех идти к Аскольдовой могиле. Он знает, что там соберутся христиане, и по хитрому замыслу Неизвестного хочет похитить Надежду для князя Святослава.

На берегу Днепра у Аскольдовой могилы в полночь у потаенной церкви собираются христиане, среди которых и Надежда. В стороне Неизвестный открывает Всеславу, что тот — правнук Аскольда и по праву должен занять княжой стол, захваченный когда-то Олегом. Всеслав честно служит своему князю и не хочет выступать против него. Появляются княжеские дружинники; они по наущению Вышаты похищают Надежду. В разгоревшейся схватке Всеслав убивает одного из них, теперь ему нужно скрываться от гнева князя.

Село Предиславино. В тереме томятся наложницы князя Святослава. Надежда в тоске и печали. Кроме своей участи, ее мучает и неизвестность: что-то стало с Всеславом. Гудочник Торопка, чтобы развлечь девушек, запекает песню, в которой рассказывает о том, что готовится освобождение Надежды. Он ловко отвлекает внимание присутствующих, а в это время Всеслав освобождает девушку. Побег обнаруживается, и Вышата приказывает разыскать беглецов.

В своей избе колдунья Вахрамеевна варит волшебное зелье. Приходит Вышата и просит старуху показать, где скрываются беглецы. Сквозь туманную дымку показывается видение — Надежда и Всеслав на берегу Днепра.

Снова берег Днепра у Аскольдовой могилы. Здесь укрылись влюбленные. Ночь, буря. Неизвестный убеждает Всеслава идти в поход против Святослава: его поддержат все, кому дороги старые обычаи и вера в древних божеств. Всеслав решительно отказывается. Неожиданно появляется посланный князя, который объявляет Всеславу прощение за убийство дружинника и разрешение жениться на христианке. Неизвестный бросается в челнок, чтобы уплыть, но буря усиливается, Неизвестный гибнет в днепровских волнах.

Музыка

«Аскольдова могила», как и все русские оперы доглинкинского периода, построена на разговорных диалогах. Музыкальные номера останавливают действие, характеризуют персонажей, становятся узловыми моментами в драматургии. Музыка «Аскольдовой могилы» отличается свежестью, богатством и выразительностью мелодий, использованием широко распространенных в быту ритмов — мазурки, марша, полонеза, интонаций городской песни. Опера изобилует хоровыми эпизодами, в которых отображены древние обычаи и обряды, звучат хороводные, игровые, трудовые песни. Музыкальные формы, использованные композитором, несложны — это песни куплетного строения, номера романсового характера.

В I акте выделяется приобретающая широкую популярность песня Неизвестного «В старину жилали деды». Лучший в опере — III акт. Он открывается нежным, жалобным хором девушек «Ах, подруженьки, как грустно», написанным в ритме полонеза. Торопка представлен тремя номерами — веселой, беззаботной песней «Уж как веет ветерок», широко распетой балладой «Близко города Славянска», удалой и лихой застольной «Заходили чарочки по столику».

Рихард Вагнер

1813—1883

Вагнер — один из крупнейших оперных драматургов, реформатор музыкального театра. Его разносторонняя деятельность — композитора, либреттиста, дирижера, критика, литератора, общественного деятеля, а также его эстетические и философские взгляды оставили глубокий след в истории мировой культуры.

Вильгельм Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге в театральной семье. Он был девятым ребенком чиновника, страстного театрала, умершего через полгода после появления на свет младшего сына. Любимый отчим Вагнера был актером, певцом, драматургом, художником, другом основоположника немецкой романтической оперы Вебера. Творчество Вебера, как и Бетховена, оказало большое влияние на развитие Вагнера, музыкальное дарование которого раскрылось довольно поздно. Сочинять он начал в пятнадцать лет, будучи, по существу, автодидактом, лишь полгода бравшим уроки композиции у лейпцигского кантора церкви Святого Фомы Теодора Вейнлига. Различные фортепианные и оркестровые пьесы, увертюры, симфония, уничтоженная опера на собственное либретто и другие сочинения, созданные в восемнадцать-девятнадцать лет, — таковы многочисленные, но еще ничем не примечательные пробы пера Вагнера. В двадцать лет он стал репетитором и дирижером в Вюрцбурге, где написал свою первую сохранившуюся оперу «Феи», затем работал в других провинциальных городках Германии, в том числе в Магдебурге, где поставил следующую оперу «Запрет любви» (1836), и в немецком театре Риги (1837—1839). На-

чав здесь сочинение третьей, наиболее значительной оперы «Риенци», он переезжает в Париж. В отчаянной нужде, перебиваясь случайными работами, Вагнер пишет «Летучего голландца» и, так и не завоевав Париж, два года спустя возвращается на родину.

Здесь он осознает свою миссию национального композитора, продолжателя дела Вебера. Получив должность дирижера в Дрездене, Вагнер ставит «Риенци» и «Летучего голландца» и создает еще две оперы — «Тангейзер» и «Лоэнгрин», свидетельствующие о полном расцвете его дарования. В операх 1840-х годов композитор начинает воплощать свои реформаторские идеи, которые распространяет не только на театр и искусство вообще, но и на общественное устройство. В мае 1849 года он принимает участие в Дрезденском восстании, а после его разгрома, разыскиваемый полицией, бежит из Германии. Изгнание длилось долгих 9 лет (1849—1858). Вагнер жил по преимуществу в Швейцарии, создавая свои величайшие творения — тетралогия «Кольцо нибелунга», окончательно законченную лишь в 1874 году, и «Тристана и Изольду», законченную уже после отъезда из Швейцарии, в 1859-м. В следующем году он получил частичную амнистию: право жить в немецких государствах, за исключением Саксонии, а два года спустя — полное помилование, что потребовало от композитора унижительных хлопот. Но найти работу на родине он не смог.

В 1864 году судьба Вагнера круто изменилась. Его призвал к себе юный король Баварии, приказавший поставить в Мюнхене «Тристана и Изольду», «Мейстерзингеров» и две законченные части тетралогии — «Золото Рейна» и «Валькирию». В 1866—1872 годах Вагнер вновь живет в Швейцарии, работая над последними операми «Кольца нибелунга» — «Зигфрид» и «Гибель богов», а с 1872 года — преимущественно в небольшом баварском городке Байройте близ Нюрнберга, где руководит возведением «театра для торжественных представлений» исключительно его опер. Театр открылся в августе 1876 постановкой тетралогии, шесть лет спустя там же была показана последняя опера Вагнера «Парсифаль».

Умер Вагнер 13 января 1883 года в Венеции.

Риенци

Опера в пяти актах, шести картинах

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Кола Риенци, папский нотариус (тенор)

Ирена, его сестра (сопрано)

Стефано Колонна, глава рода Колонна (бас)

Адриано, его сын (сопрано)

Паоло Орсини, глава рода Орсини (бас)

Раймондо, папский легат (бас)

Римские граждане:

Барончелли (тенор)

Чекко дель Веккио (бас)

Посланцы городов Ломбардии, Неаполя, Баварии, Богемии, Венгрии, римские аристократы, горожане, священники, монахи, вестники мира
Действие происходит в Риме в середине XIV века.

История создания

Кола ди Риенцо (Николай, сын Лаврентия, ок. 1313—1354) — борец за свободу Италии. Сын римского кабатчика, он провел детство в деревне, по возвращении в Рим увлекся рассказами о блестящем прошлом вечного города, читал римских писателей, посещал университет и мечтал о возвращении древнеримской доблести. Возмущение его упадком Рима, где царил произвол и разбой враждовавших аристократических родов, обострилось после того, как один из дворян, убив его брата, остался безнаказанным.

Став городским нотариусом, Риенци завоевал сердца плебеев, проявив себя красноречивым оратором, обличавшим злоупотребления патрициев. В полночь 19 мая 1347 года, облачившись в тогу античного трибуна, он произнес зажигательную речь на ступенях Латеранского собора и в сопровождении папского легата двинулся на Капитолий. Риенци установил новые законы, укротил буйство аристократов и дал Ри-

му мир. Планы «трибуна свободы, мира и справедливости» были грандиозны: объединить раздробленную Италию, возродить всемирное главенство Рима. Риенци предложил итальянским городам и европейским монархам прислать в Рим своих депутатов. 1 августа пышными процессиями и красочными зрелищами было отпраздновано торжество итальянского братства, прозвучало послание Папы, приветствовавшего Риенци. Он возвел себя в рыцарское звание и стал именоваться «рыцарь Николай, кандидат Святого Духа», а затем короновался шестью коронами. Патриции 20 ноября подняли восстание, жестоко подавленное Риенци. Погибли почти все представители рода Колонна. Через две недели вспыхнуло новое восстание; на этот раз восставшим оказал содействие Папа, они одержали победу, и Риенци был вынужден бежать из Рима. Несколько лет он провел в изгнании, потом — в заточении, но в 1354 году в результате сложных политических интриг получил поддержку Папы, назначившего его сенатором, и в сопровождении кардинала вернулся в Рим. Риенци вновь одержал победу над знатью, опять прибегнул к казням, а затем повысил налоги, чем вызвал всеобщую ненависть. Когда 8 октября 1354 года вспыхнуло восстание во главе с одним из уцелевших Колонна, скрывшийся из Капитолия Риенци был обнаружен и зверски умерщвлен. Его труп долго таскали по улицам Рима, затем сожгли и развеяли прах. Лишь в 1887 году на насыпи, ведущей к Капитолию, воздвигли бронзовую статую Риенци.

Образ Риенци привлек внимание популярного в XIX веке английского писателя Эдварда Бульвера, лорда Литтона (1803—1873). С 1827 года на протяжении почти полувека он создавал занимательные романы на исторические, великосветские, любовные, фантастические сюжеты. «Риенци, последний римский трибун» (1835), частично опирающийся на трагедию Мэри Рассел Милфорд (1828), включает все известные факты биографии исторического героя, которые писатель сочетал с несколькими любовными линиями. Одна связана с Риенци и Ниной ди Разелли, честолюбивой патрицианкой, ставшей его женой; другая — история сестры Риенци Ирены и юного Адриано Колонна из могущественного рода врагов Риенци. Ирена умирает от чумы, Адриано видит охваченный пожаром

Капитолий и гибель Нины. Сочинения Бульвер-Литтона вызывали запреты цензуры. Так, в России «Риенци» был издан только в 1871 году, причем под очень показательным названием: «Свобода без закона, или Последний римский трибун» — без испугавшего цензуру имени героя, хотя роман начинается словами: «Знаменитое имя, выставленное в заглавии этой книги...» На немецкий язык «Риенци» был переведен сразу же, и Вагнер познакомился с ним в конце мая 1837 года в Блазевице. Уже в июле, находясь в Дрездене, композитор сделал набросок «большой трагической оперы» с крупными массовыми сценами (вестники мира, церковный призыв, боевой гимн). Никогда не прибегавший к помощи либреттистов, он в начале 1838 года закончил текст и 26 июля приступил к сочинению музыки. Вагнер был тогда дирижером Немецкого театра на окраине Российской империи, в Риге, но мечтал о постановке своей оперы в музыкальном центре мира — Париже. Поэтому, завершив II акт, в апреле 1839 года он поручил перевести текст некоему учителю французского языка.

Поразительно мастерство, с каким композитор переработал обширный роман в либретто. Он сократил число персонажей и сблизил события, происходившие на протяжении семи с половиной лет, отказался от любовной линии, связанной с главным героем, и изменил развязку другой. Рисуя празднества, военные сборы, церковные шествия, Вагнер предусмотрел и крупные балетные сцены, развернув все события в пяти актах. Это свидетельствовало об избранном им образце — французской большой опере. Можно назвать даже конкретное произведение — «Немую из Портичи» Обера (1828), заложившую основу нового жанра.

Переехав из Риги в Париж, Вагнер написал здесь в 1840 году три оставшихся акта. Последней, 23 октября, была сочинена увертюра, а 19 ноября закончена инструментовка. Однако попытки заинтересовать оперой кого-либо в Париже не удались, и в начале декабря Вагнер отправил партитуру «Риенци» в дрезденской Придворный театр вместе с письмом саксонскому королю. В марте следующего года он внес последние изменения в текст католических сцен, вызвавший возражения руководства театра. Заручившись обещанием постановки, Вагнер в апреле 1842 года покинул Париж и переехал в Дрезден. В августе начались репетиции, 20 октября

состоялась премьера «Риенци» в Дрезденском театре. Месяц спустя шестым представлением дирижировал автор. Спектакль пользовался огромным успехом, несмотря на небывалую продолжительность — 6 часов. В следующем году Вагнер разделил оперу на два вечера: «Величие Риенци» (I — II акты) и «Падение Риенци» (III — V акты). Композитор получил за оперу непривычно высокий гонорар в 300 талеров, место королевского саксонского придворного капельмейстера и возможность осуществить постановку следующей оперы — «Летучий голландец».

Сюжет

Улица перед домом Риенци. Ночь. Приставив лестницу к окну, сторонники Орсини похищают сестру Риенци. Их останавливает появление членов семьи Колонна, и старая вражда двух родов вспыхивает с новой силой. Адриано Колонна освобождает Ирену. Сбегается народ, испуганный новым кровопролитием, папский легат тщетно пытается остановить схватку. Лишь Риенци успокаивает толпу, которая восторженно приветствует его, в то время как Орсини и Колонна издеваются над дерзким плебеем. Они удаляются, чтобы продолжить бой за воротами Рима. Риенци приказывает запереть ворота и призывает народ утвердить закон и свободу. Адриано он просит защитить Ирену. Оставшись одни, влюбленные клянутся, что лишь смерть разлучит их. Воинственный марш возвещает возвращение сторонников Орсини и Колонна, трубач сзывает римлян на площадь, из Латеранского собора раздается церковный гимн, и в сопровождении папского легата появляется Риенци, провозглашающий свободу Рима и торжество закона. Народ в восторге называет его королем, но Риенци просит избрать его народным трибуном. Вслед за ним все клянутся в верности свободному Риму.

Большой зал Капитолия. Приближается шествие вестников мира в античных белых одеждах. Риенци в наряде трибуна, сопровождаемый преторами Чекко и Барончелли и сенаторами, возносит благодарственную молитву. Аристократы приветствуют его, но едва он удаляется, сговариваются убить во время предстоящего праздника. Напрасно Адриано

умоляет отца отказаться от злодейского замысла. Колонна отталкивает сына и уходит вместе с Орсини. После мучительных раздумий Адриано решает стать на сторону Риенци и просит его быть настороже. Перед Риенци проходят посланцы итальянских городов и германских земель, затем герольд возвещает начало пантомимы, сопровождаемой танцами: разворачивается страница истории античного Рима — поругание Лукреции и освобождение города от тирана. Во время последнего танца Орсини наносит Риенци удар кинжалом. Защищенный кольчугой и оставшийся невредимым, трибун объявляет конец празднества и начало суда над заговорщиками. Чекко выносит смертный приговор, народ поддерживает его. Раздается зауспокойное пение монахов. Риенци, уступая мольбам Ирены и Адриано, не слушает предостережений и прощает виновных. Аристократы вновь дают клятву верности закону и свободе, но их гордость оскорблена, они унижены милосердием плебея и затаили злобу.

Пустынная площадь, окруженная руинами. Слышны тревожные удары колокола: аристократы под покровом ночи бежали из Рима и готовятся к нападению. Чекко и Барончелли обвиняют Риенци: его милосердие приведет к новому кровопролитию. Трибун клянется защищать свободу и призывает каждого римлянина встать под знамена рыцарей Святого Духа. Адриано, мечущийся между любовью к Ирене и к отцу, умоляет Риенци послать его в лагерь патрициев, чтобы добиться мира. Но Риенци отказывается от нового акта милосердия. На коне, в латах, под звуки гимна рыцарей Святого Духа он возглавляет вооруженных граждан. Адриано прощается с Иреной, женщины возносят мольбы Деве Марии о спасении сыновей. Битва закончена. Аристократы разгромлены. Рыцари Святого Духа возвращаются с победой. Адриано бросается к телу отца, проклиная кровавого трибуна и его свободу. В последний раз целует он Ирену — их любви нет места на земле. Римляне оплакивают погибших. Риенци подает знак, звучат победные фанфары, и он восходит на триумфальную колесницу.

Площадь перед Латеранским собором. Ночь. Собираются встревоженные горожане, среди них Чекко и Барончелли, передающие враждебные Риенци слухи. Появляется Адриано. Он клянется отомстить за

гибель отца и убеждает горожан покинуть Риенци, против которого выступают и германский император и церковь. Адриано, Барончелли и Чекко готовы покарать трибуна во время празднования победы. Однако при виде торжественного шествия священников и монахов во главе с кардиналом заговорщики колеблются. Тогда Адриано решает сам убить Риенци и прячется у входа в собор. Появляется Риенци об руку с Иреной. Его упреки в равнодушии к делу свободы, к пролитой крови отцов и братьев, уверенность в том, что Бог на его стороне, заставляют заговорщиков расступиться. Народ провозглашает трибуну «многая лета». Когда Адриано уже готов броситься на него с кинжалом, в соборе раздаётся пение, и Риенци в ужасе отшатывается: вместо торжественного гимна *Te Deum* священники и монахи провозглашают проклятие. Придя в себя, Риенци вновь становится во главе шествия, но не успевает подняться по лестнице, как появившийся в портале храма папский легат запрещает ему вход, а его сторонникам грозит изгнанием. Двери с грохотом захлопываются, на них видна папская булла с отлучением Риенци от церкви. Все в ужасе бегут от проклятого, рядом с ним лишь лежащая без чувств Ирена. Напрасно Адриано зовет ее: придя в себя, Ирена бросается в объятия брата. Из собора вновь доносятся проклятия монахов.

Зал в Капитолии. Риенци один. Он возносит молитву, взывая к Богу из бездн своего падения: сохранить дело, взятое им на себя во имя Божие. Все оставили его — церковь, народ, друзья. Лишь двое хранят верность — Небо и сестра. Ирена уверяет, что не покинет брата, последнего римлянина, даже ради жизни и любви; только в их сердцах, в их союзе еще живет Рим. Риенци уходит. Виден свет факелов: народ готовится сжечь Капитолий. Вбегают Адриано с обнаженным мечом, чтобы спасти Ирену. Но Ирена отталкивает его — она умрет вместе с братом. Адриано спешит за ней.

Площадь перед Капитолием. Стекается толпа, Чекко и Барончелли призывают побить трибуна камнями. На балконе Капитолия Риенци в полном вооружении, но с непокрытой головой обращается к народу, которому дал свободу и мир. Последний римлянин проклинает народ и город, недостойный своего славного имени. Пламя пожара разгорается

ся, и в его свете видны фигуры обнявшихся Риенци и Ирены, которых толпа забрасывает камнями. Вбежавший с патрициями Адриано бросается в огонь спасти Ирену, но стена Капитолия рушится, погребая и его под развалинами. Патриции кидаются рубить толпу.

Музыка

Жанр «Риенци» — французская большая опера, хотя и на немецком языке. Соблюдены все характерные признаки: пятиактная структура, грандиозные массовые сцены, хоровые и балетные, постановочные эффекты. Партия юноши, порученная певице, напоминает о пажах большой оперы и Беллини (в роли Ромео в «Капулети и Монтекки» выступала Шрёдер-Девриент, ставшая создательницей образа Адриано). Черты оригинального стиля Вагнера в «Риенци» обнаружить трудно. Более всего они проявляются в блестящем звучании мощного оркестра, усиленного медными и ударными инструментами на сцене и за сценой.

Великолепная увертюра построена на темах оперы. Господствуют светлые, торжественные образы. Сцена вестников мира «О, римляне, слушайте весть» открывает I акт. Начало финала III акта построено на переключках военного оркестра на сцене, симфонического в оркестровой яме и колоколов. Вершиной служит запеваемый Риенци энергичный боевой гимн «Рыцари Святого Духа», которым обрамлен взволнованный диалог Адриано и Риенци. Скорбную сцену прощания Адриано и Ирены прерывают молитва женщин и трубные сигналы; кульминацию вновь образует победный гимн рыцарей Святого Духа. Еще один контраст возникает между хором оплакивания погибших и ликующим заключительным квинтетом с хором. Более краткий финал IV акта также насыщен контрастами. Торжественной музыке оркестрового шествия противостоит трижды возвращающийся мрачный хор басов за сценой (проклятия монахов на латыни). Оркестровая интродукция V акта и следующая за ней молитва Риенци «О Всемогущий, брось свой взгляд» — самый яркий номер оперы. Его выразительная, рельефная, полная величия мелодия открывала увертюру. Так образуется арка, обрамляющая оперу, — прием, который Вагнер будет часто использовать.

Джузеппе Верди

1813—1901

Верди — первый оперный композитор Италии. Выразительные, типично итальянские мелодии, эффектные, романтически яркие образы, реалистическое воплощение психологических переживаний, богатство оркестровых красок при значительности идейного замысла, всегда чутко откликавшегося на требования времени, сделали Верди одним из самых любимых композиторов в мире.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в деревне Ле Ронколе близ города Буссето на севере Ломбардии в бедной семье. Родители занимались крестьянским трудом, отец также содержал трактир, торговал бакалейными товарами. Любовь к музыке проявилась у мальчика очень рано и необычайно сильно, хотя знал он только игру бродячих музыкантов. В семь лет, впервые услышав звучание органа, он добился от отца, чтобы тот отдал его в учение церковному органисту, которого вскоре стал замещать во время богослужений. В музыкальной школе при Филармоническом обществе в Буссето, которым руководил купец и музыкант-любитель Антонио Барецци, сразу же разглядевший талант мальчика, педагогом Верди был дирижер и композитор Фердинандо Провези. Здесь Верди начал сочинять небольшие пьесы для оркестра, в пятнадцать лет написал кантату и стал выступать как органист и дирижер. В 1832 году Верди попытался поступить в Миланскую консерваторию, но не был принят и ограничился уроками у композитора и дирижера театра Ла Скала Винченцо Лавиньи. Менее чем через два года он получил от небольшого миланского театра заказ на опе-

ру, которая была закончена в 1838 году и через год, значительно переработанная, поставлена в Ла Скала под названием «Оберто, граф ди Сан Бонифаччо». Успех был так велик, что импресарио Б. Мерелли сразу предложил Верди контракт на три оперы; они должны были быть написаны в течение двух лет.

Как вспоминал Верди, он во время работы над первой из них, комической «Король на один день», потерял горячо любимую жену и обоих детей. (Последние изыскания доказывают, что память подвела старого музыканта: его сын умер еще в Буссето, дочь — вскоре после переезда в Милан, а жена — во время создания оперы.) «Король на один день» был освистан. Верди в отчаянии решил никогда больше не писать опер.

Мерелли насильно заставил его взять новое либретто, которое так увлекло композитора, что в 1841 году он создал свою третью оперу — «Навуходоносор» на библейский сюжет. В ней Верди нашел свой путь и свою тему — героической борьбы народа за свободу против чужеземного ига, что было весьма созвучно настроениям итальянцев: вплоть до последней трети XIX века не утихала борьба за объединение страны, находившейся под властью соседних государств и сотрясаемой восстаниями.

На протяжении 1840-х годов Верди одну за другой пишет 10 опер на героико-патриотические сюжеты: «Ломбардцы», «Эрнани», «Аттила», «Макбет», «Битва при Леньяно» и лирическую «Луизу Миллер».

Расцвет творчества Верди приходится на начало 1850-х годов, когда были созданы три самые популярные оперы — «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата» (см. «111 опер»). Композитор становится всемирно знаменит, получает заказы из Парижа («Сицилийская вечерня», «Дон Карлос»), Петербурга («Сила судьбы») и даже Каира («Аида»). Вершину творчества композитора образуют две оперы, вдохновленные его любимым драматургом Шекспиром — трагедия «Отелло» (1886) и комедия «Фальстаф» (1892).

Умер Верди 27 января 1901 года в Милане.

Ломбардцы в первом крестовом походе

Опера в четырех актах, одиннадцати картинах
Либретто Т. Солеры

Действующие лица

Сыновья Фолько, правителя Родоса:

Пагано (бас)

Арвино (тенор)

Пирро, его оруженосец (бас)

Виклинда, жена Арвино (сопрано)

Джизельда, их дочь (сопрано)

Аччано, тиран Антиохии (бас)

София, его жена (сопрано)

Оронте, их сын (тенор)

Граждане Милана, монахи, наемные убийцы, сарацинские послы, рабыни гарема, турецкие воины, крестоносцы, пилигримы, небесные духи
Действие происходит в Милане, Антиохии и близ Иерусалима в эпоху Первого крестового похода (1096—1099).

История создания

Огромный успех премьеры «Навуходоносора» (1842), где впервые раскрылся гений Верди, привлек к композитору внимание Милана. Аристократы и буржуа, певцы и художники, поэты и издатели начинают искать его общества. Прославленный Доницетти с одобрением отзывается о новом сочинении 29-летнего автора, три года назад начавшего оперную карьеру. Россини, более 10 лет почивавший на лаврах, дружески принял Верди в Болонье. В том же 1842 году импресарио Ла Скала Б. Мерелли заказал Верди новую, четвертую оперу. Либреттистом вновь выступил Темистокл Солера (1815—1878), уже в молодые годы завоевавший популярность своими поэмами, романами, либретто и даже операми, одна из которых была поставлена в Ла Скала. На протяжении почти 10 лет, начиная с первой оперы, он создал для Верди 5 либретто, вдохновленных идеями освободительной борьбы.

В «Ломбардцах» Солера вдохновился одноименной поэмой Томмазо Гросси (1791—1853) — одного из ведущих писателей первой половины XIX века, обновивших итальянскую литературу. Гросси создал ряд романтических поэм и драм на легендарные сюжеты, в центре которых лежали любовные истории, и в течение пяти лет стал модным поэтом. Его называли «Беллини итальянской поэзии». В 1826 году появился главный труд Гросси — большая эпическая поэма «Ломбардцы в первом крестовом походе», имевшая неслыханный успех. В ней был использован тот же сюжет, что в знаменитом «Освобожденном Иерусалиме» Торквато Тассо, великого итальянского поэта XVI века. По сути, это было поэтическое повествование о столкновении Европы с Азией, христианства с исламом. В 1095 году Папа Римский во французском городе Клермоне призвал христиан освободить Гроб Господень из рук неверных. На следующий год в Константинополе собралось около 300 тысяч человек. Больше всего крестоносцев было из разных областей Франции, Италия была представлена не Ломбардией, а Сицилией. В октябре 1097 года началась осада Антиохии, находившейся тогда под властью турок, и в июне следующего года ею овладел прибывший из Сицилии Боэмунд Тарентский, — один из вождей Первого крестового похода. 7 июня 1099 года крестоносцам открылся Иерусалим, который был взят 15 июля.

Работа над «Ломбардцами» заняла у Верди меньше года. Отдельные акты он снабдил заголовками. Премьере предшествовала борьба с цензурой, требовавшей убрать религиозные процессии и молитвы. Верди отказался что-либо переделывать. С трудом импресарио удалось добиться от цензора разрешения на постановку, а от композитора — согласия заменить в молитве I акта слова Ave Maria на Salve Maria. Все это подогрело интерес публики, и в день премьеры 11 февраля 1843 года толпа стала собираться у театра Ла Скала уже в три часа дня. Спектакль имел не меньший успех, чем год назад «Навуходоносор», и упрочил положение Верди как первого композитора Италии. В 1847 году для постановки в Париже он сделал новую редакцию «Ломбардцев» под названием «Иерусалим» на значительно измененный французский текст.

Сюжет

«Месть». Площадь перед церковью Сант-Амброджо в Милане. Ночь. Из храма доносится музыка. Это праздник примирения. Пагано на коленях просит прощения за некогда совершенное преступление. Он был соперником брата в любви к прекрасной Виклинде, и когда она предпочла Арвино, напал на молодых супругов и нанес брату множество ран. Изгнанный на долгие годы, он замаливал грех в Святых местах и возвратился с покаянием. Арвино дарует ему прощение. Однако Пагано затаил злобу и сговаривается с оруженосцем Пирро той же ночью поджечь отцовский дворец, убить Арвино и похитить Виклинду. Он не смог забыть ее в изгнании, хотя теперь она — мать взрослой дочери Джизельды.

Галерея дворца Фолько в Милане. Ночь. Виклинда не верит раскаянию Пагано и трепещет за жизнь мужа. Она дает обет совершить вместе с дочерью паломничество в Святую землю, если Господь охранит Арвино. Джизельда склоняется в молитве Деве Марии. Появляется Пагано и, погасив лампу, тихо входит в покои Арвино. Разгорается пожар, слышен звон оружия. Пагано с окровавленным кинжалом пытается увлечь за собой Виклинду. Ведь теперь ее некому услышать, кроме наемных убийц — Пагано убил Арвино. Внезапно тот появляется на пороге с воинами и слугами. Пагано потрясен — чью же кровь он пролил? Он оказался отцеубийцей, и Арвино готов покарать брата. Джизельда бросается между ними. Пагано решает покончить с собой, однако воины останавливают его: пусть сама жизнь будет ему наказанием, Господь отметил его проклятием Каина.

«Человек из пещеры». Зал во дворце Аччано в Антиохии. Вокруг трона — послы, воины, народ. Все молят Аллаха истребить крестоносцев. София рассказывает Оронте о прекрасной христианской пленнице, которая, хотя и тоскует по своим близким, любит его. Оронте счастлив, он хотел бы влить владеющую им радость в сердце девушки, чтобы вместе с ней вознестись на небеса, недоступные смертному. Мать напоминает, что он не может соединиться с любимой, пока не уверует в ее Бога, но Оронте уверен, что вера такой ан-

гельской души — истинная, и просит христианку-мать просветить его. София рада, что любовь спасет душу сына.

Пещера отшельника на склоне горы в Антиохии. Отшельник (Пагано) с нетерпением ждет появления войска крестоносцев; увидя крест, он возьмется за меч, чтобы омыть свой грех в крови нечестивых мусульман. К отшельнику, известному своей святостью, приходит Пирро с покаянием. Когда он помог свершиться греху отцеубийства, то трусливо бежал из Ломбардии и стал ренегатом. Теперь как мусульманину ему доверена защита стен Антиохии. Отшельник отпускает Пирро грехи и велит ему ночью открыть ворота города. Взяв меч и шлем, отшельник с опущенным забралом встречает ломбардских крестоносцев во главе с Арвино. Тот просит о помощи: мусульмане похитили его дочь. Отшельник обещает освободить Джизельду и ночью привести ломбардцев в Антиохию. Его порыв воодушевляет крестоносцев.

Гарем во дворце Аччано. Рабыни издеваются над печальной Джизельдой: прекрасная чужестранка зажгла пламя в сердце сарацинского принца, но вскоре она увидит смерть родителей и павшее знамя креста. Джизельда в отчаянии. Она обращается с мольбой к погибшей матери, чтобы та взяла ее к себе на небеса. Раздаются крики женщин, вбегают турецкие воины, преследуемые крестоносцами. София сообщает, что ворота им открыла измена, Аччано и Оронте убиты. Она указывает убийцу, и Джизельда в ужасе отшатывается от покрытого кровью отца. В исступлении девушка проклинает неправое дело: это не Бог ведет христиан, они пришли за мусульманским золотом! Возмущенный Арвино выхватывает кинжал, чтобы поразить дочь за богохульство, но отшельник и София останавливают его: Джизельда обезумела от горя.

«Обращение в новую веру». Долина Иосафата. Вдали виден Иерусалим. Крестный ход рыцарей и пилигримов приветствует святое места. Джизельда, покинувшая отцовский шатер, оплакивает погибшую любовь. Появляется Оронте в костюме ломбардского воина. Лишившись родных, друзей и трона, он бежал от врага, скитался как дикий зверь, чтобы еще раз увидеть Джизельду и умереть. Джизельда

да решает бежать с любимым: он для нее — и родина, и жизнь, и небо. Раздаются призывы ломбардцев к оружию.

Шатер Арвино. Он в ярости и ужасе: дочь опозорила его, но он надеется, что отшельник, бросившийся за беглецами на арабском скакуне, догонит их. Ему снилось, что Божья Матерь повелела принести оружие к ее изображению под дубом. Арвино не хочет больше проливать кровь и слагает с себя власть вождя.

Внутренность грота. Через расщелину виден берег Иордана. Джизельда поддерживает тяжело раненного Оронте. Она обращается к Богу с укором: он отнял у нее мать, а теперь отнимает последнее, что ей осталось — любовь. Отшельник называет эту любовь преступлением и предлагает умирающему обратиться в христианство. Окропленный святыми водами Иордана, Оронте чувствует новые неведомые силы; он будет ждать Джизельду на небесах. Отшельник утешает влюбленных — на земле их любовь несла лишь слезы, но среди ангелов она увенчается радостью.

Пещера недалеко от Иерусалима. Во сне Джизельду посещает видение небесных духов. Среди них Оронте с пальмовой ветвью в руках. Его душа возносится на небеса. Пусть Джизельда возвестит утратившим мужество, измученным крестоносцам: в купели Силоамской они обретут силы, чтобы одержать новые победы. Джизельда пробуждается в волнении, понимая, что то был не сон.

Ломбардский стан близ могилы Рахили. Крестоносцы и пилигримы обращаются с молитвой к небесам: Бог призвал их покинуть родной кров, и они с радостью отправились в путь, но теперь, усталые, поникли, вспоминая в жгучей пустыне о ломбардских равнинах, озерах и виноградниках. Появляются Джизельда и отшельник: небо услышало молитвы страждущих. Все стекаются к купели Силоамской. Арвино призывает ломбардцев, утолив жажду, спешить на стены Иерусалима: ныне Святая земля будет отвоевана. К нему присоединяются отшельник и Джизельда. Все бросаются в битву, уверенные в победе.

«Святая могила». Шатер Арвино. Шум битвы. Джизельда и Арвино вводят смертельно раненного отшельника, который первым взойшел на стены Иерусалима. Узнав, что перед ним Арвино, отшельник с ужасом

вспоминает о пролитой им крови и убийстве отца. Он называет себя и умоляет брата не проклинать его. Джизельда уверена, что Бог простил его вину, Арвино обнимает Пагано и также прощает. Тот просит отворить шатер, чтобы взглянуть на освобожденный Иерусалим. Пагано благодарит Бога, удостоившего такого блаженства умирающего убийцу, а Джизельда просит, чтобы мать и любимый супруг, которых он узрит в раю, поспешили призвать ее к себе. Крестоносцы славят Бога побед.

Музыка

«Ломбарды» — вторая героико-патриотическая опера Верди — продолжает начатое композитором в «Навуходоносоре» (см. «111 опер»). Важное место занимают хоровые сцены. Их музыка, будучи близкой песням революционной эпохи, отличается лапидарностью и плакатностью. Сольные и дуэтные номера достаточно традиционны: красивые мелодии и виртуозные каденции эффектны, но мало индивидуализированы. В мощном оркестровом звучании с широким использованием низких медных инструментов, в том числе и на сцене, выделяются солирующие инструменты, окрашивающие отдельные эпизоды в тонкие лирические тона.

В I акте, отличающемся обилием драматических событий и хоровых сцен, как островок покоя выделяется молитва Джизельды из 2-й картины «Salve Maria» (вариант текста Ave Maria). Светлая и умиротворенная мелодия — первый прообраз знаменитой молитвы Дездемоны в «Отелло». Монументален финальный квинтет с хором «Адом рожденный, чудовище». В 1-й картине II акта звучит популярная доньне каватина Оронте «Всю радость мою безмерную хотел бы влить ей в сердце», полная ощущения ничем не омраченного счастья. III акт открывается крестным ходом. Отдаленные, приближающиеся и замирающие аккорды хора а капелла «Иерусалим! Иерусалим!» обрамляют светлую простую мелодию «О! ради мест сих, что дал Бог узреть нам». Последующий дуэт Джизельды и Оронте «Я с тобою» построен на контрастах приподнятых декламационных фраз и напевных эпизодов в сопровождении арфы, то порывистых, то просветленно-умиротворенных. Большое ор-

кестровое вступление к 3-й картине с красивым соло скрипки рисует струящиеся воды Иордана. Соло скрипки обрамляет и краткий декламационный диалог умирающего Оронте с Джизельдой, в центре которого — полное отчаяния порывистое соло героини «Отнял мать Ты». Величавыми хоральными аккордами начинается терцет с отшельником «Святые воды». 1-я картина IV акта открывается двумя ариозо Джизельды и Оронте на фоне хора небесных духов. Следующая ария Джизельды «То не сон был!» — энергичная, стремительная, с эффектными высокими нотами. Во 2-й картине находится один из самых знаменитых хоров Верди 1840-х годов — хор крестоносцев и пилигримов «О Господь наш, под кровом родимым» с простой и запоминающейся мелодией. Хор крестоносцев — гимн «Бог победы, Тебя прославляем», к которому присоединяется терцет солистов, служит финалом оперы.

Аттила

Опера в трех актах, пяти картинах с прологом (в двух картинах)
Либретто Т. Солеры и Ф. Пиаве

Действующие лица

Аттила, царь гуннов (бас)
Аэций, римский полководец (бас)
Одабелла, дочь правителя Аквилеи (сопрано)
Форесто, ее жених (тенор)
Ульдино, молодой бретонец, раб Аттилы (тенор)
Лев, старый римлянин (бас)

Гунны, воины подвластных Аттиле германских племен, римляне, жители Аквилеи, христианские отшельники, друиды, жрицы, рабы
Действие происходит в Италии в 452 — 453 годах.

История создания

Герои девятой оперы Верди — исторические лица. Аттила (дата рождения неизвестна) в 433 году получил верховную власть над гуннами, ко-

тору 12 лет делил с братом. Убив его, он стал единоличным властителем громадного государства, отвоеванного у дряхлеющей Римской империи. Аттиле добровольно подчинились не только гунны, но и союз племен, в который входили, в частности, германцы и хазары. Внешне Аттила был далеко не привлекателен: приземистый, плотный, с темным цветом лица, приплюснутым носом, маленькими, глубоко посаженными глазами и редкой бородкой. Однако он был строг и внушителен на вид. Посватавшись к сестре императора Западной Римской империи Валентиниана III и получив отказ, Аттила прошел всю Германию, двинулся на Галлию и в 451 году во главе 500-тысячного войска столкнулся с объединенным христианским воинством на Каталаунских полях, где был разбит. В следующем году Аттила вошел в Италию, разрушил Аквилею, захватил многие города и грозил гибелью Риму. Однако он остановил свое победное шествие, вступил в переговоры с Папой Львом I, и тот купил мир за огромные деньги. Это событие запечатлено на фресках Рафаэля в Ватикане. В 453 году Аттила умер в брачную ночь с бургундкой Ильдико — то ли от сердечного удара, то ли от руки молодой жены, отомстившей за гибель родных и унижение своего народа.

Другая историческая фигура оперы — непобедимый герой близившейся к распаду Западной Римской империи Аэций, прозванный последним римлянином и щитом Рима (дата рождения колеблется между 390 и 395—396 годами, дата смерти — 454 или 456). С юных лет поступивший в императорскую гвардию, Аэций несколько лет был заложником вначале у готов, затем у гуннов. В 425 году он стал главнокомандующим при малолетнем императоре Валентиниане III и до самой смерти — фактическим правителем государства, показав себя победоносным полководцем и ловким дипломатом. Аэций долго поддерживал мир с гуннами, но в 451 году, объединив под своей властью многие варварские племена, выступил против Аттилы и разбил его несметное воинство на Каталаунских полях. Был он противником Аттилы и во время похода того на Италию в 452 году. После заключения мира и смерти гуннского вождя Валентиниан, опасаясь могущества Аэция, приказал умертвить его во время аудиенции в императорском дворце.

Образы этих героев не раз находили воплощение в трагедиях и операх XVIII века, в том числе Генделя и Глюка. Бетховен также выражал желание написать оперу на подобный сюжет. В 1808 году немецкий поэт Цахариас Вернер (1766—1823) сочинил трагедию «Аттила, царь гуннов». Произведения Вернера, создателя нового жанра «трагедии рока», были отмечены яркими театральными эффектами, наполнены таинственными пророчествами и предчувствиями, фатальными датами, утверждающими неотвратимость судьбы, загадочными персонажами из мира духов и историческими, преимущественно средневековыми, героями. Творчество Вернера пользовалось широкой популярностью у немецкой публики, его поддерживал сам Гёте, благодаря чему «Аттила» был сразу же поставлен в различных театрах Германии.

Верди познакомился с пьесой в 1844 году, прочитав о ней в книге французской писательницы начала XIX века мадам де Сталь «О Германии». Композитор, по его же собственным словам, нашел в трагедии «вещи великолепные и очень впечатляющие», замечательные хоры и «три превосходных характера». Это Аттила — образ, «не допускающий каких-либо изменений»; Идельгонда — историческая Ильдико, получившая затем в опере итальянское имя Одабелла; Аэций — «он великолепен и нравится мне в дуэте с Аттилой, когда предлагает разделить мир между ними двумя ... Следовало бы придумать четвертый действенный характер». Им, по мнению Верди, мог бы стать жених Идельгонды Вальтер, названный впоследствии также итальянским именем Форесто. Огромное впечатление произвела на композитора и сцена с Папой Львом: тот находится на Авентинском холме, одном из семи холмов Рима, в то время как внизу происходит сражение. Верди предчувствовал, что эту сцену запретит цензура, и раздумывал о том, «как замаскировать все так, чтобы разрешение на эту сцену было дано, замаскировать, не меняя, однако, ничего по существу». Не устраивала его и ранняя смерть Аэция: тот должен был вместе с героиней и ее женихом принять участие в заговоре против Аттилы (в результате, в опере Аэций, в соответ-

ствии с историей, остается живым до смерти Аттилы). Композитора интересовало все: эпоха, обстановка, особенности германского духа. Он даже попросил знакомого скульптора прислать ему зарисовку костюма Аттилы на фреске Рафаэля и указать цвета одеяния, обратив особое внимание на головной убор.

В качестве либреттиста «Аттилы» Верди выбрал Франческо Марию Пиаве (1810 — 1876), с которым познакомился во время работы над «Эрнани». Месяц спустя после премьеры «Эрнани», 12 апреля 1844 года, композитор посылает Пиаве экземпляр трагедии Вернера, рекомендуя также внимательно прочесть «О Германии». Однако работа над «Аттилой» началась не сразу. Сначала Пиаве написал либретто оперы «Двое Фоскари» по Байрону, поставленной в том же 1844 году. Затем Верди обратился к Солере, своему первому либреттисту, автору «Навуходоносора» и «Ломбардцев», и создал с ним «Жанну д'Арк», премьеры которой состоялась в начале 1845 года. В августе была поставлена еще одна опера, и лишь в середине сентября композитор, вернувшийся в Милан, принялся за сочинение «Аттилы». Текст, написанный Пиаве, он теперь передал Темистоклу Солере (1815 — 1878), автору поэм, романов и даже опер, которого ценил за знание театра. Однако «Аттила» оказался их последней (пятой) совместной, к тому же незавершенной работой. Протестуя против переделок, требуемых Верди, Солера внезапно уехал в Барселону, и композитор с трудом получил обратно незавершенное либретто, чтобы вновь передать его Пиаве.

В октябре 1845 года с венецианским театром Ла Фениче был заключен контракт на постановку «Аттилы», обещавшую стать образцовой. В декабре начались репетиции, прерванные из-за смены либреттиста. Весь январь композитор из-за болезни провел в постели. Наконец, 17 марта 1846 года состоялась премьера в театре Ла Фениче. По словам Верди, «Аттила» «Прошел в общем хорошо. Агглюдисментов и вызовов было даже слишком много для бедного больного. ... Друзья мои склонны считать эту оперу лучшей из написанных мною. В публике — споры. Я же говорю, что «Аттила» не слабее моих предыдущих опер: время рассудит». Постановка вызвала патриотические демонст-

рации. Средневековый сюжет о борьбе итальянцев с варварами, призывы взяться за оружие и уничтожить тиранию, готовность отдать жизнь за свободу родины вызывали бурный отклик в раздробленной, угнетаемой чужеземцами Италии в преддверии революции 1848 года. Фраза Аэция в дуэте с Аттилой «Возьми себе вселенную, оставь Италию мне» сопровождалась возгласами зала: «Нам, нам Италию!»

Сюжет

Площадь в Аквилее. Ночь на исходе. В свете факелов видны руины и следы пожара, бушевавшего четыре дня. Воины Аттилы празднуют победу, открывшую им благословенный край, подобный Валгалле, жилищу верховного бога Водана. На колеснице, влекомой рабами, приближается Аттила и садится на трон из щитов и копий. Он поражен красотой и отвагой пленницы Одабеллы, которая говорит о мужестве женщин Италии, всегда готовых сразиться с врагом, и требует вернуть ей меч. Аттила дарит ей свой, и она видит в этом знак судьбы: скоро пробьет час мести. Встретившись с Аэцием, защитником Рима и достойным противником царя гуннов, Аттила отвергает его предложение союза, по которому Аэций отдаст в руки Аттилы весь мир, лишь Италию оставив себе. Бич Божий Аттила грозит развеять по ветру тщеславный Рим.

Рио-Альто на лагуне Адриатики. Несколько хижин на сваях, соединенных мостками на лодках; каменный алтарь, посвященный Святому Иакову; колокол, укрепленный на деревянной балке, медленным звонком приветствует наступающее утро. Рассеиваются тучи, и восходящее солнце заливает светом сверкающую лазурь горизонта. Несколько отшельников славят Господа, усмирившего ночную бурю на море. Славят Создателя и спасшиеся от Аттилы жители Аквилеи. Изгнанники во главе с Форесто, оплакивающим Одабеллу, которую он считает погибшей, сходят с лодки, чтобы начать новую жизнь под сенью этого алтаря: здесь возродится, подобно фениксу из пепла, их родина.

Лес возле лагеря Аттилы. Ночь; лунный свет отражается в водах ручья. Одабелла в слезах видит в летящем облаке дорогих умер-

ших — отца и жениха. Вдруг Форесто появляется перед ней. Он обвиняет возлюбленную в предательстве. Она умоляет убить ее, но не проклинать: Одабелла, подобно Юдифи, спасшей Израиль, поразив Олоферна, поклялась отомстить за павших, и сам тиран вложил в ее руки меч. Влюбленные бросаются в объятия друг друга.

Шатер Аттилы. Он спит на низком восточном ложе, укрытый тигровой шкурой. Внезапно, объятый ужасом, Аттила вскакивает. Перед ним гигантская фигура старца, останавливающая его у врат Рима: для бича Божия закрыта земля, где правит Господь. Аттила зовет друидов и вождей, он готов сразиться и с призраком, и с целым миром. Собираются вожди и славят Водана. Вдруг слышатся совсем иные звуки. Раб Ульдино поднимает полог шатра, и видно, как с холмов, окружающих лагерь гуннов, спускаются римские девы и мальчики в белых одеждах с пальмовыми ветвями в руках, предшествуемые Львом и шестью старейшинами. Аттила узнает старца из ночного видения, слышит из его уст те же роковые слова. Царь уступает Богу. Его воины поражены: что за сила впервые заставила царя гуннов молить о пощаде?

Лагерь Аэция; вдаль великий город на семи холмах. Победоносный полководец вспоминает о былой славе Рима, ныне находящегося под властью ничтожного цезаря, юнца Валентиниана. Посланники Аттилы зовут Аэция на пир. Один из них (Форесто) предупреждает полководца, что сегодня варварский царь падет, о чем возвестят зажженные на горе огни. Тогда римляне должны подняться, чтобы завоевать свободу. Аэций ликует: пусть его судьба свершится, и если он падет в битве, вся Италия станет оплакивать его — последнего римлянина.

Лагерь Аттилы в лесу. Ночь освещена сотнями факелов, вставленных в огромные дубовые пни. Все готово к пиру. Воины прославляют завоевания Аттилы. Он появляется в сопровождении друидов, жриц и военачальников и занимает почетное место. Возле него Одабелла в костюме амазонки. Предшествуемый Ульдино, под звуки трубы появляется Аэций с римлянами, Аттила приветствует благородного врага. Друиды предупреждают царя, что в небесах и на горах появились роковые предзнаменования. Тот гонит прорицателей прочь — пусть жрицы украсят

пир веселой песней. Внезапно сильный порыв ветра гасит огни. Все подымаются, охваченные ужасом. Форесто спешит к Одабелле, они готовятся осуществить план мести. Аттила не испуган, но охвачен гневом и яростью. Гроза пронеслась, и он приказывает вновь зажечь факелы и продолжать пир. Он уже готов выпить поданную Ульдино чашу во славу Водана, но Одабелла удерживает его: в чаше яд! Форесто смело признается в покушении на царя и обнажает меч, Одабелла просит в награду за спасение отдать ей пленника. Царь согласен: ведь завтра она станет его женой. И пусть Рим готовится к битве: бич Божий очнулся от сна.

Лес между лагерями Аттилы и Аэция. Утро. Здесь Форесто ждет Ульдино, который тоже готов мстить царю гуннов. Он подаст сигнал к выступлению Аэция, когда Аттила с молодой женой удалится в шатер. Форесто не в силах забыть Одабеллу: она подобна ангелам, хотя зло таится в ее груди. Из лагеря Аттилы доносится праздничное пение — это Одабеллу ведут в шатер царя. Она бежит, гоня от себя преследующий ее призрак отца, и внезапно предстает перед Форесто в свадебном наряде и короне. Юноша отказывается верить, что Одабелла любит только его. Аэций призывает забыть о ревности и горе — настало время борьбы. Появляется Аттила. Он поражен, увидев любимую среди врагов, с которыми был великодушен. Ее, рабыню, он сделал женой, Форесто, предателю, подарил жизнь, Аэция, римлянина, спас для Рима. И все они вступили в заговор против него. Но Одабелла близ супружеского ложа видит окровавленную тень отца; Форесто не нужна жизнь без родины и возлюбленной; и пусть город Аэция спасен — Рим презрен миром, ибо накликал кровавое мщение Аттилы. Услышав победные крики приближающихся римских воинов, Одабелла отбрасывает корону и поражает Аттилу, принося его в жертву тени отца. Все ликуют: отмщены Бог и покоренные Аттилой народы.

Музыка

«Аттила» — героико-патриотическая опера. Обширные массовые сцены, развернутые финалы (квintеты с хором), эффектные арии, энер-

гичные, нередко маршевые ритмы, броские мелодии при отсутствии психологической глубины и тонкости — вот ее характерные черты.

Среди блестящих арий — героическая каватина Одабеллы «Когда бегут отважные» из 1-й картины пролога, полная высоких нот, виртуозных пассажей и каденций. Следующий дуэт Аэция и Аттилы — великолепный образец стиля раннего Верди с энергичными темами широкого диапазона и пунктирным ритмом. Такова и знаменитая фраза Аэция «Возьми себе вселенную, только Италию, только Италию оставь мне». 2-я картина начинается красочным оркестровым эпизодом, разделенным унисоном басов в духе средневекового хора: бушующая ночная гроза сменяется утренним покоем. Открывающая 1-ю картину I акта сцена и романс Одабеллы «В этом летящем облаке» — один из редких лирических эпизодов с тонко детализированным звучанием оркестра. Сцена и ария Аттилы в начале 2-й картины «Снилось мне, что пока душа парит» с чеканными сверкающими темами — лучший номер оперы. В драматическом финале воинственному хору гуннов противостоит просветленный хорал а капелла юных римлян и громовое проклятие Святого Льва — «Божьим Бичом ты прозван»; отрывистым, смятенным репликам Аттилы противопоставлены широкие распевные фразы квартета с хором.

Луиза Миллер

Опера в трех актах, семи картинах
Либретто С. Каммарано

Действующие лица

Граф Вальтер (бас)

Рудольф, его сын (тенор)

Федерика, герцогиня Остхеймская, племянница Вальтера (контральто)

Вурм, его управляющий (бас)

Миллер, старый отставной солдат (бас)

Луиза, его дочь (сопрано)

Лаура, крестьянка, подруга Луизы (сопрано)

Крестьяне, охотники, придворные, стража
Действие происходит в Тироле в первой половине XIX века.

История создания

Замысел третьей оперы на сюжет Шиллера (после «Жанны д'Арк» и «Разбойников») возник у Верди во время пребывания в Париже в начале 1849 года. К тому времени он был любимейшим композитором Италии, певцом борьбы за свободу, автором 13 опер, из которых героико-патриотическая «Битва при Леньяно» только что была принята с огромным энтузиазмом. Но эпоха революций заканчивалась как на его родине, так и во всей Европе, и Верди чутко ощутил необходимость разработки иной темы, острой и жгучей в изменившихся условиях: темы социального неравенства. Он с радостью согласился на предложение нового либреттиста Каммарано написать оперу по драме Шиллера «Коварство и любовь». Крупнейший немецкий поэт и драматург эпохи «бури и натиска» Фридрих Шиллер (1759—1805) работал над ней в 1782—1783 годах в самых тяжелых условиях. Поставив в 1781 году свою вольнолюбивую трагедию «Разбойники», он был вынужден бежать от гнева герцога Вюртембергского. Живя под чужим именем в деревенском трактире, страдая от голода и холода, Шиллер писал «мещанскую драму» «Луиза Миллер», обличавшую князей и аристократов, защищавшую простых людей, их человеческие права, достоинство, любовь. Поставленная в 1784 году под названием «Коварство и любовь» с огромным успехом, драма имела несомненное политическое звучание.

Сальваторе Каммарано (1801—1852) был видным либреттистом, происходившим из старой неаполитанской театральной семьи, давшей с конца XVIII до конца XIX века множество актеров, художников, певцов, писателей. В восемнадцать лет он написал первую трагедию, которая была поставлена и имела успех, а спустя пятнадцать лет — первое оперное либретто, общее число которых дошло до пятидесяти. Для Верди он создал четыре либретто. Работу над последним — оперы «Трубадур» прервала смерть. Каммарано отказался от политических обличений драмы Шиллера, хотя и подчеркнул злободневность происходящего, пере-

нося действие, быть может, впервые в итальянской опере не комического жанра, в современность (правда, в одном из изданий итальянской фирмы Рикорди вместо 1-й половины XIX века указана 1-я половина XVII, а стража графа обозначена как лучники). Число действующих лиц сокращено. У Шиллера Луиза ради спасения отца называет своим любовником придворного интригана и труса гофмаршала фон Кальба; в опере эту роль играет Вурм (по-немецки — червь), задумавший всю интригу. Исчезла колоритная фигура жены Миллера, болтливой и тщеславной, а сам он из виолончелиста превратился в отставного солдата, готового для защиты дочери пустить в ход шпагу. Существенно изменен и образ соперницы Луизы. У Каммарано герцогиня Федерика, кузина героя, не наделена ярким характером и особой судьбой, тогда как у Шиллера леди Мильфорд, знатная англичанка, всесильная фаворитка, не лишенная сочувствия к страданиям подданных, — один из оригинальных образов. Композитор писал, что хотел бы иметь двух примадонн с возможно большим контрастом между ними и «чтобы фаворитка герцога была показана в полном развитии ее характера точно так, как она показана у Шиллера». Однако либреттист не прислушался к этим пожеланиям. В опере каждый акт имеет название, смягчена развязка. У Шиллера сын проклинает отца, грозя ему Божьим судом за смерть Луизы, Вурм издевается над Вальтером и, взятый под стражу, грозит разоблачением таких тайн, что все содрогнется. Вальтер опускается перед умирающим сыном на колени и, когда тот протягивает ему, наконец,хладеющую руку, добровольно отдается правосудию.

Премьера «Луизы Миллер» состоялась 8 декабря 1849 года в знаменитом театре Сан Карло в Неаполе под руководством Верди. Она не вызвала всеобщего энтузиазма, как предшествующие героические оперы, однако ее мелодии очень понравились публике. Много лет спустя либреттист и композитор Арриго Бойто вспоминал в письме одному из друзей об арии Рудольфа из II акта: «Ах, если бы вы знали какой отзвук, какой восторг пробуждает эта божественная кантилена в душе итальянца, особенно в душе того, кто пел ее в ранней юности!»

Сюжет

«Любовь». Деревенская площадь перед домом Миллера. Весна. На заре крестьяне будят Луизу, поздравляя с днем рождения. Она с отцом благодарит всех, но ищет в толпе только одного — любимого Карла. Миллер относится к нему с недоверием: никто в округе не знает его. Карл появляется в одежде охотника и дарит Луизе цветы. Счастливые, они отправляются в церковь. Миллера останавливает Вурм, которому отец обещал Луизу в жены. Однако теперь он не хочет неволить дочь: пусть она сама выберет мужа. Тогда Вурм объясняет Миллеру, что Карлом назвался сын графа Вальтера. Миллер полон решимости защитить честь дочери.

Зал в замке Вальтера. Граф погружен в раздумья: он на все готов ради счастья Рудольфа, но сын считает его врагом. Вошедшему Рудольфу отец повелевает жениться на герцогине Федерике — богатой наследнице, близкой к трону, которая давно любит его. Тот решает открыться Федерике, рассчитывая на ее великодушие. Однако едва он признается в любви к другой, как в сердце герцогини вспыхивают ревность и жажда мести.

Комната в доме Миллера. Издалека доносятся звуки охотничьих рогов. Луиза ждет Карла. Вернувшийся из замка Миллер раскрывает дочери тайну ее возлюбленного, который вскоре должен жениться на герцогине, и клянется отомстить соблазнителю за позор семьи. Входит Рудольф. Он бросается перед Миллером на колени, называя Луизу своей женой. Старик страшится гнева графа, но Рудольф уверен, что добьется своего — он владеет тайной отца. Появившийся граф оскорбляет Луизу. Рудольф обнажает шпагу. Старый солдат сам владеет оружием и готов пустить его в ход. Вальтер зовет стражу и велит арестовать Луизу и Миллера. Напрасно сын встает на защиту любимой со шпагой в руке, напрасно уверяет, что отправится вместе с ней в тюрьму, напрасно угрожает убить Луизу — ничто не останавливает графа. Тогда сын вполголоса объявляет ему, что тотчас расскажет всем, какой ценой граф добился власти. Вальтер вынужден освободить Луизу.

«Коварство». Комната в доме Миллера. Лаура с крестьянами рас-

сказывает Луизе, что отец ее заключен в тюрьму, а Вурм объясняет, что Миллера ждет смерть за оскорбление графа. Оставшись наедине с Луизой, он передает ей предложение Вальтера, которое спасет отца. Вурм диктует ей письмо: она не любит Рудольфа, но, зная о его происхождении, решила поймать в свои сети; теперь она просит Вурма встретиться с ней ночью, чтобы бежать вдвоем. Луиза отталкивает листок — как она может поставить свою подпись на этом позорном письме? — и обращается с мольбой к Богу, прося не оставить ее. Вурм, хладнокровно шантажируя ее жизнью отца, заставляет поклясться, что она отправится в замок и подтвердит написанное герцогине. Луиза проклинает Вурма, он же надеется, что время все излечит, и она станет его женой.

Покои Вальтера в замке. Вурм сообщает, что интрига удалась, как и в прошлый раз, когда он предупредил Вальтера, что его кузен, владелец титула и замка, собирается жениться. Вальтер увидел в этом угрозу своему будущему: ведь тогда наследником будет не он, а дети кузена. Вместе с Вурмом Вальтер подстерег кузена в лесу, а подозрение в убийстве пало на разбойников. Однако Рудольф знает тайну отца: он бросился на звук выстрела, нашел умирающего, и тот открыл ему имена убийц. Входит Федерика. Граф уверяет ее, что Рудольф скоро забудет Луизу, которая любит другого и готова подтвердить это. Вурм приводит трепещущую Луизу. В ответ на ревнивые расспросы герцогини она отвечает, что любит Вурма.

Висячий сад замка. Из своих покоев поспешно выходит Рудольф с письмом Луизы в руках и бросает кошелек следующему за ним крестьянину, который якобы должен был тайно передать это письмо Вурму. Рудольф не в силах поверить своим глазам. Да, отец был прав: все ее признания под звездным небом, клятвы, радость, слезы — ложь и обман. Вызвав Вурма, Рудольф заставляет его взять один из принесенных им пистолетов и драться на дуэли. Вурму удается ускользнуть, когда появляется граф в сопровождении придворных и стражи. Рудольф падает к ногам отца, и тот притворно соглашается на его брак с Луизой. Сын потрясен и в отчаянии призывает смерть, но граф предлагает луч-

ший выход, месть. Пусть Рудольф сыграет другую свадьбу — с герцогиней. Тот, безразличный ко всему, готов подчиниться.

«Яд». Дом Миллера. Вечереет. Из окна виден ярко освещенный храм, где готовятся к свадьбе графа Рудольфа с герцогиней Федерикой. Лаура с подругами стараются утешить Луизу, которая пишет прощальное письмо Рудольфу. Миллер возвращается из тюрьмы домой. Он знает о самопожертвовании дочери. Согласившись передать ее письмо Рудольфу, отец в ужасе узнает, что она назначает свидание возлюбленному в могиле — лишь там они смогут быть вместе. С трудом удается Миллеру удержать дочь от греха самоубийства. Луиза рвет письмо. Теперь они с отцом будут жить только друг для друга. С зарей они покинут дом и, бесприютные странники, отправятся в путь. Миллер уходит в свою комнату, а Луиза погружается в молитву, прислушиваясь к звукам органа, доносящимся из храма. Когда она оборачивается, перед ней Рудольф. Он показывает Луизе ее письмо к Вурму и она подтверждает написанное. Попросив напиться, он уверяет, что питье горькое, и предлагает самой убедиться в этом. Она пьет из той же чашки, в которую Рудольф успел незаметно влить яд. Раздается бой башенных часов. Рудольф объявляет, что настал их последний час. Мысль о близкой смерти придает Луизе силы, и она открывает Рудольфу правду. Он проклинает себя, убийцу невинной девушки, и готов пронзить сердце шпагой. Луиза останавливает его, нежно прощается с отцом и возлюбленным и умирает. За стенами дома собирается народ, на пороге появляются Вальтер и Вурм. Собрав последние силы, Рудольф пронзает Вурма шпагой. Смерть — его кара, а кара Вальтера — зрелище мертвого сына рядом с погибшей Луизой.

Музыка

«Луиза Миллер» — первая социальная драма в творчестве Верди и одна из первых в европейской музыке вообще. Любящих разделяет сословное неравенство, отставной солдат Миллер и его дочь находятся в полной власти графа, как и придворный шут Риголетто и его дочь — во власти герцога Мантуанского. «Луиза Миллер» предвеща-

ет и вторую новаторскую оперу Верди — «Травиату». Жанр обеих — лирическая драма, в центре образ хрупкой женщины, которая подписывает себе смертный приговор, дав клятву молчать о своей любви. Верди даже повторяет оркестровую «тему письма» из «Луизы Миллер» во II акте «Травиаты». Близки финалы обеих опер, завершающиеся дуэтом влюбленных и терцетом с отцом.

Увертюра, нередко исполняющаяся как концертная пьеса, вводит в общее тревожное настроение оперы. В 1-й картине I акта ария Луизы «Едва его узнала я» с беззаботными колоратурными пассажами переходит в квартет с хором. Ария Миллера «Свят и свободен выбор супруга» благородна и величава в первой, певучей части, увенчанной виртуозной каденцией; заключительная кабалетта дышит энергией и героической решимостью. Во 2-й картине краткая ария Вальтера «Своей кровью и жизнью готов я заплатить за могущество сына» насыщена скорбью и горечью. 3-ю картину открывает живописный хор охотников а капелла за сценой «Скорее, скорее, пускайтесь в погоню», имитирующий переключки рогов и эха. Основное место в 1-й картине II акта отдано диалогической сцене Луизы и Вурма, построенной на смене настроений. Она включает арию Луизы «Ты караешь меня, о Господь», обрамленную стонущим «мотивом письма» в оркестре и завершается гневным проклятием Луизы «Разбил ты, разбил ты мне сердце». Во 2-й картине оригинален квартет а капелла, где горестным фразам Луизы «Как я теперь страдаю» противопоставлены более светло окрашенные партии Федерики, Вурма и Вальтера. Финал II акта (3-ю картину) составляет большая ария Рудольфа. Ее первая лирическая часть «В те вечера, когда мы с ней при бледном звезд сиянии» с широкой, страстной, типично вердиевской мелодией — самый популярный номер оперы. В первом дуэте III акта выделяется воздушная мелодия Луизы «Смерть дарит ложе сна и покоя», которой контрастируют скорбные возгласы Миллера. Большой дуэт Луизы и Рудольфа содержит различные эпизоды — от горестного умиротворения до бурных взрывов отчаяния. Глубокой скорбью пронизан финальный терцет «Где ты, отец мой, жду смерти».

Фридрих фон Флотов

1812—1883

Слава Флотова ныне зиждется даже не на одной опере «Марта», а на одной арии из нее, хотя в середине XIX века он числился среди самых популярных авторов немецких комических опер. Общее число их перевалило у Флотова за 30.

Фамилия Флотов, звучащая так по-русски, на самом деле происходит от названия родового замка Vlotho в Вестфалии под Минде-ном на реке Везер (ныне краевой центр земли Северный Рейн — Вестфалия). Предки композитора еще в XIII веке переселились в Мекленбург, его баронский род считался одним из старейших в этой земле и был сюзереном многих окрестных помещиков-землевладельцев. В 1810 году владельцем земель стал отец композитора, офицер прусской армии. Однако нашествие Наполеона привело его к разорению, и будущий композитор Фридрих фон Флотов родился 26 апреля 1812 года в скромном деревенском домике родового имения Тайтендорф в Мекленбурге. Отец предназначал его к дипломатической службе, видел в музыке лишь приятное времяпрепровождение и всячески противился развитию рано проявившегося таланта мальчика. Первые уроки игры на рояле Фридрих получил у матери и домашнего учителя, затем обучался игре на органе и гармонии, играл на альте в местном певческом кружке и начал втайне сочинять. Когда ему исполнилось шестнадцать лет, отец уступил настойчивым просьбам и вместе с сыном отправился в Париж. Здесь Флотов занимался у лучших педагогов — пианиста-виртуоза Ж. П. Пикси-

са и профессора консерватории композитора А. Рейхи (его учеником в то же время был Берлиоз).

Июльская революция 1830 года заставила Флотова покинуть Париж, куда он вернулся в мае следующего года и сблизился с Мейербером, Оффенбахом, Россини, авторами французских комических опер. Свои первые оперы Флотов пишет для любительских представлений в аристократических салонах. Это делает его имя известным в Париже, и наконец, в 1835 году проходит премьера его оперы «Петр и Катерина» на профессиональной сцене — в Придворном театре Шверина. Добивается Флотов и постановок в небольшом парижском театре, для которого создает оперы в содружестве с французскими композиторами. Первый успех приносит «Кораблекрушение «Медузы» (1839), после чего Флотов попадает на главные сцены столицы Франции — в Grand Opéra и Комическую оперу. Признание в Германии приходит с «Алессандро Страделлой», оперой на немецкое либретто, поставленной в Гамбурге (1844) и сразу же — в других городах Европы. Однако и этот успех три года спустя затмила «Марта» — высшее достижение Флотова, до которого он так и не сумел больше подняться ни разу за все последующие 35 лет творчества.

В 1855 году Флотов был приглашен на должность директора Придворного театра и руководителя придворной музыки в Шверине, много сил отдал реорганизации оркестра, но потерпел поражение в этой своей «семилетней войне» с интригами и в 1863 году возвратился в Париж. Пять лет спустя он поселился в собственном имении в Нижней Австрии и оказался творчески более связанным с Веной — городом, где его особенно любили. Венские театры требуют все новых постановок, и Флотов перерабатывает свои старые французские оперы в содружестве с немецким либреттистом. Однако каждая последующая опера оказывается слабее предыдущей, так что от автора «Марты» остается только тень («Тень» и «Его тень» — французское и немецкое название одной из поздних опер Флотова). Последние годы жизни композитор провел в поместье под Дармштадтом, а в апре-

ле 1882 года совершил поездку в Вену, куда был приглашен в качестве почетного гостя на 500-е представление «Марты» в Придворном театре. Так он отпраздновал свое 70-летие.

Умер Флотов 24 января 1883 года в Дармштадте.

Марта

Опера в четырех актах, шести картинах
Либретто В. Фридриха

Действующие лица

Леди Генриетта Дурхэм, фрейлина королевы Анны (сопрано)

Нэнси, ее камеристка и наперсница (контральто)

Плумкет, богатый фермер (бас)

Лионель, его друг (тенор)

Лорд Тристан Миклефорд (бас)

Шериф города Ричмонда (бас)

Придворные, охотники, слуги, фермеры, крестьяне

Действие происходит в Англии в 1710 году.

История создания

Многие годы жизнь и творчество уроженца Мекленбурга Фридриха фон Флотова были связаны с Парижем. Сюда он приехал в 1828 году 16-летним юношей, чтобы брать уроки игры на фортепиано и композиции. Здесь в начале 1830-х годов создал свои первые сценические произведения для любительского театра столичных аристократов. В Париже добился и первого признания на профессиональной сцене и крупного гонорара в 8000 франков, хотя на афише двух опер, большую часть которых написал Флотов, стояло имя его французского соавтора. Успех оперы «Кораблекрушение «Медузы» (1839), также написанной в соавторстве, но шедшей уже под двумя именами, позволил надеяться на заказы от ведущих театров Парижа. И действительно, в 1844 году известный французский либреттист Жюль

Сен-Жорж (1799—1875) предложил Флотову принять участие в создании для Grand Opéra трехактного балета под названием «Леди Генриетта, или Служанка из Гринвича». За четыре недели он должен был написать музыку I акта (остальные были заказаны другим авторам). Композитор уложился в срок, широко используя в своей музыке ирландскую народную песню «Последняя роза лета», известную в XIX веке в разных странах Европы (так, Глинка, считавший ее шотландской, создал на нее вариации). Премьера балета прошла с успехом 21 апреля 1844 года и положила начало сотрудничеству Флотова с Сен-Жоржем, на либретто которого он написал ряд опер. Но наиболее успешным оказалось сотрудничество с уроженцем Гамбурга певцом Фридрихом Вильгельмом Ризе, который участвовал в качестве хориста в исполнении маленькой оперы Флотова, созданной для благотворительного представления. Первым плодом их сотрудничества стала опера «Алессандро Страделла», поставленная в Гамбурге с беспрецедентным успехом (1844). Следующим — «Марта, или Ярмарка в Ричмонде», в которой Ризе, вновь выступивший под псевдонимом Вильгельм Фридрих, использовал либретто балета Сен-Жоржа «Леди Генриетта». Некоторые немецкие исследователи называют «Марту» переработкой французской оперы Флотова «Неприкаянная душа» на либретто Сен-Жоржа, поставленной в Париже в 1846 году. Это предположение не лишено оснований, так как многие немецкие оперы Флотова, следовавшие за «Мартой», являются переделками более ранних французских, осуществленных композитором с новым немецким либреттистом. Возможно также, что у «Марты» были оба этих источника.

Премьера состоялась в Вене в театре «У Каринтийских ворот» 25 ноября 1847 года и имела огромный успех. В ближайшие три года «Марта» была поставлена во многих немецких городах, переведена на венгерский, чешский, польский, шведский языки, затем обошла все европейские страны, перешагнула через океан, а к 70-летию Флотова, в апреле 1882 года, состоялось ее 500-е представление в Вене.

Сюжет

Гостиная в замке леди Генриетты. Знатная, богатая, окруженная поклонниками фрейлина королевы смертельно скучает. Напрасно Нэнси и придворные пытаются ее развеселить. Леди не радуют подарки кузена, смешного воздыхателя Тристана: она мечтает о настоящей любви. Появившийся Тристан предлагает Генриетте различные развлечения, но она отвергает их. Под балконом проходят деревенские девушки, спешащие в Ричмонд — там на рынке сегодня нанимают служанок. Тристан с презрением отзывается об их бедности, Нэнси завидует веселью девушек, а леди решает присоединиться к ним. Они с Нэнси наденут крестьянские костюмы, в которых выступали на королевском маскараде, а верный рыцарь Тристан будет их сопровождать. Под веселый смех леди Генриетты Нэнси учит его фигурам крестьянского танца.

Рынок в Ричмонде. Среди фермеров, нанимающих служанок, Плумкет и его названный брат Лионель. Он сирота, выросший на ферме, где нашел приют его отец-изгнанник. Умирая, отец завещал сыну кольцо — пусть в трудный час Лионель передаст его королеве. А пока по завету отца Лионель ведет простую жизнь на ферме, и главное его сокровище — дружба. Начинается торг. Шериф читает королевский указ о порядке найма служанок, девушки бойко перечисляют, что они умеют делать, фермеры ударяют по рукам и уводят их с собой. Увидев двух новых красивых служанок, Лионель и Плумкет решают их нанять, но робеют и запинаются, говоря с веселящимися от души леди Генриеттой и Нэнси. Когда же выясняется, что служанками они должны стать на целый год, дамы пугаются. Тристан предлагает бежать, однако шериф объявляет, что деньги уплачены, договор заключен: каждая служанка получит 50 крон, по воскресеньям портер, а на Новый год — пудинг. Плумкет и Лионель уводят нанятых служанок на ферму.

Ферма Плумкета. Теперь это дом леди Генриетты, назвавшейся Мартой, и Нэнси, взявшей имя Юлии. Плумкет очень недоволен:

оказывается, новые служанки ничего не умеют делать. Оба фермера садятся за прялки, показывая смеющимся дамам, как надо работать. Нэнси убегает, Плумкет спешит за ней, а оставшийся наедине с Мартой Лионель признается ей в любви. Сорвав с ее корсажа букетик роз, он просит спеть песню, и леди исполняет «Последнюю розу лета». Бьет полночь. Фермеры запирают двери и отправляются спать, а дамы тщетно пытаются выбраться из дома. Раздается голос Тристана. Он открывает окно и увозит дам в карете. Стук колес будит Плумкета и Лионеля, они поднимают на ноги работников и бросаются вдогонку за беглянками.

Лесная местность. На пороге постоянного двора Плумкет воспекает портер — славу Британии. Издалека доносятся звуки королевской охоты, и появляются придворные дамы. Среди них Нэнси, которая предлагает всем поохотиться на новую дичь — Плумкета. Погруженный в мечты Лионель не может забыть Марту и не сводит глаз с ее букета. Грустит и леди, поверяя природе свои мечты о любви. Лионель поражен, увидя Марту в придворном наряде. На ее высокомерие он отвечает грубостью. Она зовет на помощь, прибежавшая Нэнси называет ее миледи, и Лионель понимает, что стал жертвой жестокой шутки. Лорд Тристан приказывает связать фермера, и тогда Лионель рассказывает всем о происшедшем. Оскорбленная леди, желая скрыть тайну своего превращения в служанку, объявляет его сумасшедшим. Прежде чем его уведят, Лионель вспоминает об отцовском кольце и отдает его Плумкету, чтобы тот обратился за помощью к королеве.

Ферма Плумкета. Светает. Плумкет глубоко сочувствует Лионелю. Сам он тоже вспоминает Нэнси. Появляются обе дамы, и леди повторяет песню о последней розе лета. Она просит прощения у Лионеля и рассказывает, что сама передала кольцо королеве. Та узнала в нем кольцо графа Дерби, много претерпевшего за верность королевскому дому, и теперь возвращает его сыну графский титул. А леди вместе с кольцом предлагает ему свою любовь.

Оскорбленный Лионель отвергает ее, подозревая новый обман. Более весело происходит объяснение Нэнси с Плумкетом.

Парк у замка леди Генриетты. Крестьяне расставляют скамьи, столы и палатки, воссоздавая рыночную площадь Ричмонда. Появляются Плумкет и Лионель, и служанки бойко объясняют, на что они пригодны. Повторяется сцена торга. Но теперь леди обещает Лионелю свою верность, а Нэнси дает в задаток Плумкету звонкую пощечину. Наконец обе пары соединяются. Все радостно прославляют любовь.

Музыка

Опера строится на чередовании комических, преимущественно массовых, и лирических — сольных и дуэтных — сцен. В музыке ощущаются народные немецкие истоки, но одной из самых ярких мелодий является подлинная ирландская песня, многократно повторяемая.

Среди комических массовых сцен I акта — финал 2-й картины, живой игровой хор «Вот к торгу колокол зовет» с сольными репликами шерифа, фермеров и служанок. В 1-й картине II акта впервые звучит ирландская народная песня «Последняя роза лета» — песня леди, образующая центральный эпизод ее дуэта с Лионелем. Мелодия становится лейтмотивом любви и неоднократно появляется в последующих актах. Так, ею открывается сольная сцена Лионеля во 2-й картине III акта. Песню прерывает речитатив, за которым следует полный трогательного чувства романс «Ангел мой, образ твой» — высшее достижение Флотова, обессмертившее его имя.

Отто Николаи

1810—1849

Из пяти опер Николаи, современника Шумана и Мендельсона, известна лишь одна, «Виндзорские кумушки», очень популярная на протяжении полувека — вплоть до конца XIX столетия, до появления «Фальстафа» Верди, использовавшего сюжет той же комедии Шекспира.

Отто Николаи, родившийся 9 июня 1810 года в столице Восточной Пруссии Кёнигсберге, прожил недолгую, но деятельную жизнь. Отец, малоизвестный композитор, пытался осуществить свои честолюбивые замыслы и сделать из одаренного мальчика вундеркинда. Мучительные занятия побудили Отто предпринять несколько попыток побега из отчего дома, что, наконец, и удалось, когда подростку исполнилось шестнадцать лет. С 1827 года он живет в Берлине, учится пению, игре на органе и композиции у известного композитора, руководителя Певческой капеллы К. Ф. Цельтера. Другим его педагогом по композиции в 1828—1830 годах был Б. Кляйн. В качестве члена Певческой капеллы Николаи в 1829 году не просто участвовал в знаменитом исполнении «Страстей по Матфею» Баха под управлением Мендельсона, но пел партию Иисуса.

В следующем году было напечатано первое произведение Николаи. Закончив обучение, он получает место органиста прусского посольства в Риме и покидает Берлин. В Риме он изучает произведения старых итальянских мастеров, особенно Палестрины, продолжает занятия композицией у Дж. Баини (1835) и приобретает известность в столице Италии как пианист и фортепианный педагог. В 1835 году он пишет музыку на смерть Беллини, а в следующем — на смерть знаменитой певицы Марии Малибран.

Почти десятилетнее пребывание в Италии ненадолго прерывается работой в качестве дирижера и учителя пения в Венской Придворной опере (1837—1838). Вернувшись в Италию, Николаи принимается за работу над операми на итальянские либретто (одно из них предназначалось первоначально Верди), в которых обнаруживается несомненное влияние самых популярных композиторов того времени — Беллини и Доницетти. На протяжении трех лет (1839—1841) все 4 оперы Николаи ставятся в различных городах Италии, а «Храмовник» по роману Вальтера Скотта «Айвенго» пользуется популярностью не меньше десятилетия: идет в Неаполе, Вене и Берлине, Барселоне и Лиссабоне, Будапеште и Бухаресте, Петербурге и Копенгагене, Мехико и Буэнос-Айресе.

1840-е годы Николаи проводит в Вене. Он ставит новый вариант одной из своих итальянских опер в переводе на немецкий язык. Помимо дирижерской деятельности в Придворной капелле, Николаи приобретает известность и как организатор филармонических концертов, в которых под его руководством, в частности, исполняется Девятая симфония Бетховена. В 1848 году он переезжает в Берлин, работает дирижером Придворной оперы и Домского собора. 9 марта 1849 года композитор дирижирует премьерой своей лучшей оперы — «Виндзорские кумушки».

Два месяца спустя, 11 мая 1849 года, Николаи умирает в Берлине.

Виндзорские кумушки

Опера в трех актах, семи картинах
Либретто С. Мозенталья

Действующие лица

Сэр Джон Фальстаф (бас)

Виндзорские горожане:

Флут (бас)

Фрау Флут, его жена (сопрано)

Райх (бас)

Фрау Райх, его жена (контральто)

Анна, их дочь (сопрано)

Фентон, ее возлюбленный (тенор)

Женихи Анны:

Барчук Шперлих (тенор)

Доктор Каюс, француз (бас)

Жители Виндзора, слуги

Действие происходит в Виндзоре близ Лондона в начале XV века.

История создания

«Виндзорские кумушки» явились первым опытом Николаи в жанре немецкой оперы. Хотя к тому времени он уже был автором четырех опер, они были написаны на итальянские либретто во время долголетней работы в Италии, где Николаи приобрел известность в качестве органиста, пианиста и фортепианного педагога. Премьеры этих опер также состоялись на итальянских сценах, и лишь одна была позднее переделана в связи с переводом на немецкий язык для постановки в Вене в 1844 году. Переехав в 1848 году в Берлин, Николаи стал работать с молодым драматургом Соломоном Германом Мозенталем (1821—1877), уже завоевавшим известность своими пьесами; к некоторым из них была написана музыка. С Николаи он впервые попробовал себя в либреттистике. «Виндзорские кумушки» были признаны большой драматургической удачей, и впоследствии с Мозенталем сотрудничали различные композиторы, среди них — Флотов и Антон Рубинштейн.

В основу «Виндзорских кумушек» положена одноименная комедия (1597) величайшего английского драматурга Уильяма Шекспира (1564—1616). Ее герой сэр Джон Фальстаф появился и в исторической хронике Шекспира «Генрих IV» (1597) как трусливый рыцарь, плут, распутник, обжора и пьяница под именем Джона Олдкасла. Имя это носил реальный персонаж: Джон Олдкасл, лорд Кобем за свои религиозные убеждения был сожжен на костре в 1417 году. Враги опозорили даже его память, и на протяжении почти целого столетия его имя оставалось синонимом труса и плута. Согласно преданию, возмущенные по-

томки, увидев сэра Олдкасла в «Генрихе IV», обратились к королеве Елизавете I. По ее приказанию Шекспир заменил имя трусливого рыцаря другим, также историческим, но на этот раз слегка переделанным, уже использованным в его первой исторической хронике «Генрих VI» (1590—1592). Джон Фальстаф (по-английски произносится Фолстаф) — это баронет Джон Фастолф (1378—1439 или 1377—1428), рыцарь ордена Подвязки, лишенный его за бегство с поля боя в одном из сражений Столетней войны. В пятиактной комедии Шекспира Фальстафу противопоставлена целая галерея комических персонажей — жителей Виндзора. Число их, как и количество сцен, либреттист значительно сократил, ограничившись двумя супружескими парами и двумя претендентами на руку юной Анны. Причем их английские имена, за исключением Фентона, возлюбленного Анны, заменил немецкими (в русских постановках и изданиях оперы восстановлены шекспировские). Сохранились восходящие к либретто характеристики персонажей:

Сэр Джон Фальстаф, хорошо известный.

Флут (в комедии — Форд) — 40 лет, худой, вспыльчивый, очень ревнивый.

Райх (в комедии Пейдж) — 50 лет, дородный, флегматичный.

Фентон — молодой человек 25 лет, не из трусливых.

Шперлих (что значит «скудный»; в комедии — придурковатый племянник судьи Слендер, от английского «клевета, злословие») — усохший, хилый, слащавый, в узком платье, с желтой бородкой клином и белокурыми волосами, боязливый, часто вздыхает.

Каюс — 30 лет, французский знахарь, интриган, шарлатан, много бравады и мало куража, карикатурен.

Фрау Флут (в комедии миссис Форд) — любезная, веселая, прелестная дама 20 лет, в сущности честная, но кокетливая и очень шаловливая.

Фрау Райх (в комедии миссис Пейдж) — хорошо сохранившаяся прелестная дама 35 лет, веселая и добродушная.

Анна Райх (в комедии — дочь миссис Пейдж) — 18 лет, веселая, но чувствительная.

Постановка «Виндзорских кумушек» состоялась 9 марта 1849 года под управлением автора в Берлине, в Придворной опере, где Николай занимал должность дирижера.

Сюжет

Сад между домами Флута и Райха. Фрау Флут и фрау Райх читают письма, подписанные Джоном Фальстафом, — это слово в слово повторенные признания в любви. Возмущенные, они решают проучить толстого старого ловеласа. Когда дамы уходят, появляются мужчины. Райх объявляет Шперлиха своим зятем. Доктор Каюс не может с этим примириться и, коверкая слова, клянется убить соперника и жениться на прелестной Анне. Ее руки просит у Райха и влюбленный в Анну Фентон. Однако он беден, и отец предпочитает богатого, хотя и глупого Шперлиха.

Комната фрау Флут. Она придумывает, как лучше разыграть Фальстафа, показать свою женскую власть над мужчинами и повеселиться. Осуществлению ее плана помогает фрау Райх: она послала записку Флуту, и ревнивый муж будет наказан за свою подозрительность. Входит Фальстаф. Его тяжеловесные признания в любви прерывает стук в дверь. Это фрау Райх предупреждает о приближении ревнивого мужа, который поклялся пролить кровь виновницы. Он ведет за собой всех мужчин Виндзора. Фальстаф прячется в большой корзине для грязного белья. Фрау Флут приказывает слугам унести корзину и выбросить ее содержимое в канаву. Флут с друзьями обыскивают дом, а дамы замышляют новые проказы. Когда Флут возвращается ни с чем, жена горько рыдает, все обвиняют мужа в жестокости, он смиренно просит прощения, она требует развода и наконец падает в обморок.

Парк у входа в таверну. Фальстаф с утра пораньше пытается утопить в вине воспоминания о грязной воде, которой он нахлебался в канаве. Несмотря на поражение, он мечтает о новом свидании, и его желание вскоре должно осуществиться — он получает письмо от фрау Флут. В таверну заходят жители Виндзора, отправляющиеся на охоту. Чтобы не

платить за вино, Фальстаф держит с ними пари на выпивку и блестяще его выигрывает, распевая застольную. Едва все уходят, появляется некий сэр Бах — переодетый Флут. Он сообщает, что безнадежно влюблен в добродетельную фрау Флут и просит Фальстафа, знаменитого сердцееда, сломить ее неприступность; тогда и он, наверное, сможет добиться взаимности. Флут вручает рыцарю кошелек и желает успеха, про себя проклиная соблазнителя. Фальстаф рассказывает ему о свидании, закончившемся в бельевой корзине, и о новом, на которое отправляется, пока муж охотится. На этот раз Флут уверен, что поймает виновных.

Сад перед домом Райха. Шперлих ждет Анну, чтобы поведать ей о своей любви. Услышав шаги, он прячется за куст. Появляется Каюс с тем же намерением и тоже прячется при звуках серенады, которой Фентон вызывает на свидание Анну. Оба соперника слышат клятвы влюбленных: Анна не подчинится ни отцу, обещавшему ее руку Шперлиху, ни матери, прочащей ей в мужья Каюса; она станет женой Фентона.

Комната фрау Флут. Объяснение Фальстафа в любви прерывает появление фрау Райх с сообщением о неожиданном возвращении Флута. Кумушки предлагают рыцарю переодеться в платье старой тетки служанки. Супруги снова ссорятся, фрау Флут потешается над ревностью мужа, особенно когда он начинает рыться в корзине с грязным бельем. Появляются жители Виндзора, которых Флут призвал в свидетели измены жены. Со шпагой в руках он готов обыскать весь дом, и фрау Флут зовет фрау Райх, чтобы та вывела старуху. Флут грозит отколотить ее, но прежде хочет выяснить, зачем она явилась: погадать на картах, предсказать судьбу или передать письмецо? Фальстаф притворяется глухим и произносит несколько фраз, подражая старческому женскому голосу. Под общий смех Флут ударами палки выгоняет старуху и в поисках Фальстафа переворачивает весь дом.

Дом Райха. Обе супружеские пары трапезничают. Объяснение приводит к примирению. Все решают еще раз проучить Фальстафа. Флут снова сыграет роль сэра Баха. Он предложит толстому рыцарю явиться на свидание ночью в лес в костюме охотника Герна, легенду о котором рассказывает фрау Райх. Однажды охотник убил оленя под

священным дубом и с тех пор проклят — он носит рога и обречен охотиться вечно. Анна, ее подруги и соседи предстанут перед Фальстафом в виде духов и эльфов. В эту ночь будет покончено с затянувшимся сватовством: мать велит Анне одеться красным эльфом и обвенчаться в лесной капелле с доктором Каюсом. Анна хочет сообщить об этом Фентону, но едва успевает начать письмо, как является отец с аналогичным планом: в костюме зеленого эльфа она в эту ночь обвенчается со Шперлихом. Анна выказывает себя покорной дочерью, а сама решает надеть белоснежный наряд и обвенчаться с Фентоном.

Виндзорский лес. Райх сообщает о своем плане Шперлиху, а фрау Райх — Каюсу. Восходит луна, слышатся голоса невидимых духов, воспевающих ночь, луну и любовь. Бьет полночь. Крадучись, входит Фальстаф в наряде оленя, затем фрау Флут и фрау Райх в костюмах ланей. Рыцарь готов разделить свое сердце между ними обеими, но хор эльфов приводит его в ужас. Анна в образе царицы эльфов Титании призывает своего Оберона — Фентона. Влюбленные счастливы. Также одетый охотником Герном Райх пытается затрубить в свой рог, но рог молчит, и эльфы принимают это за дурной знак: где-то укрылся смертный. Они отправляются на поиски и находят перепуганного Фальстафа. Раз он проник в тайны духов, переодевшись Герном, то должен быть наказан. Мухи, осы и комары жалят Фальстафа, темные духи — гномы, кобольды и саламандры — грозят смертью за распутство. Увидев Флуту и Райха с женами, рыцарь понимает, что его одурачили. Но одурачены и Шперлих с Каюсом: эльфы в красном и зеленом нарядах, с которыми они готовы были обвенчаться, оказались юношами. Появляются Анна с Фентоном, только что заключившие брак. Родители прощают их и приглашают всех на свадьбу. Виндзорские кумушки примиряются и с пристыженным Фальстафом. Они благодарят присутствующую публику.

Музыка

«Виндзорские кумушки» — последняя опера Николаи и вершина его творчества. Традиции немецкой комической оперы сочетаются в не-

с сильными итальянскими влияниями. Об этом писал сам композитор, объясняя поставленную перед собой задачу: «Это должна быть прежде всего немецкая музыка, но к этому следует присоединить итальянское изящество». Немецкая традиция связана с национальным жанром зингшпиля — Николаи не отказывается от разговорных диалогов, которые лишь три года спустя после смерти автора были заменены речитативами, написанными австрийским композитором Г. Прохом. Авторское определение жанра — комико-фантастическая опера — также напоминает о разновидности зингшпиля. В финальной картине в ночном лесу ощущается запоздалое влияние первенцев романтизма — «Оберона» Вебера и увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, более 20 лет назад открывших волшебный мир эльфов. Немецкие исследователи отмечают и традиции Моцарта — в комических ансамблях и больших финалах, из которых наиболее удачен первый. Встречаются и песни в народном духе. Итальянские влияния прослеживаются в ариях — как виртуозных, так и лирических.

Увертюра, которая до сих пор популярна в Германии как концертная пьеса, построена на темах сцены в Виндзорском лесу. 1-я картина I акта открывается комическим дуэтом «Сама я, право, не пойму», где голоса героинь то повторяют общую мелодию, то подхватывают короткие мотивы, то сливаются в терцию, рисуя полное единение виндзорских кумушек. Первая развернутая характеристика фрау Флут — виртуозная ария «О дерзкий! Почему вы попытались соблазнить меня?» во 2-й картине. Песня Фальстафа с хором «Когда мальчишкой я грудь сосал» в 1-й картине II акта — застольная в народном духе, с оригинальной сменой размера и глубокими нижними нотами; во втором куплете к басу присоединяется тенор виндзорского горожанина. Романс Фентона «Жаворонка песнь слышна» — лирический центр не только 2-й картины II акта, но и всей оперы. Полно искреннего чувства и последующее дуэтино Анны и Фентона «Мне не верить» с солирующей скрипкой; ее заключительная каденция причудливо сплетается с голосами влюбленных.

Станислав Монюшко

1819—1872

Монюшко — основоположник польской оперной классики — оставил обширное наследие. Им написано 11 опер, около 300 песен, кантаты, симфонические и камерно-инструментальные сочинения. Произведениям Монюшко свойственны простота и сердечность, обилие прекрасных, полных грации и благородства, выразительности и поэтичности мелодий. В его музыке, пронизанной элементами польской народной песенности, метко схвачены черты национального характера.

Станислав Монюшко родился 5 мая 1819 года в имении Убель неподалеку от Минска в семье мелкопоместного шляхтича. С детства одаренный мальчик вслушивался в народные песни и инструментальные наигрыши. Оказали на него влияние и любительские спектакли, которые устраивались в имении родителей. Желая дать сыну разностороннее образование, отец перевез семью в Варшаву, где в течение 1827 — 1830 годов Станислав посещал школу с углубленным изучением латинского, французского и немецкого языков, математики и естественных наук, часто бывал в оперном театре, на концертах видных исполнителей. К этому времени мальчик проявил заметное влечение к музыке, и к нему пригласили педагога — органиста протестантской церкви А. Фрейера. После Варшавского восстания лета 1830 года семья Монюшко переехала в Минск, где Станислав продолжил свое образование в гимназии, а музыкой занимался с местным учителем Д. Стефановичем. И хотя в Минске не было ни оперного театра, ни публичных концертов, музыкальные вечера устраивались в частных домах, в том числе и в доме у Монюшко.

Избрав музыку своей профессией, Монюшко в 1837 году отправился в Берлин, славившийся многосторонней и серьезной музыкальной жизнью. Там он стал учеником руководителя Певческой академии К. Ф. Рунгенхагена.

После почти трехлетних занятий Монюшко в середине 1840 года вернулся на родину и поселился в Вильне (Вильнюс). К этому времени относятся и первые его опыты в области музыкального театра — оперы «Идеал» и «Лотерея» (1840), водевиль «Ночлег в Апеннинах». Решив завоевать себе положение в Петербурге, Монюшко в 1842 году отправился в столицу Российской империи, но его хлопоты о месте оказались безуспешными. Вернувшись в Вильно, он получил место органиста в костеле святого Яна и начал давать уроки фортепиано. Тогда же появляются и его «Домашние песенники», вскоре получившие широкое признание.

В 1847 году композитор закончил оперу «Галька» — свое самое значительное произведение. Через два года Монюшко снова поехал в Петербург с авторскими концертами, имевшими весьма серьезный успех. В 1858 году, после постановки новой редакции «Гальки» в Варшаве, Монюшко становится дирижером в оперном театре, а вскоре его приглашают занять место профессора Варшавской консерватории. Появляются новые оперы — «Сплавщик леса» (1858), «Графиня» (1859), «Verbum nobile» (1860). В 1865 году состоялась премьера оперы «Зачарованный замок» («Страшный двор») и была написана кантата «Дзяды» на стихи Адама Мицкевича. Последние произведения композитора — оперы «Пария» и «Беата» — успеха не имели.

Монюшко скончался 4 июня 1872 года в Варшаве.

Галька

Опера в четырех актах
Либретто В. Вокульского

Действующие лица

Стольник (бас)

Софья, его дочь (сопрано)

Януш, ее жених (баритон)

Крепостные Януша:

Галька (сопрано)

Ионтек (тенор)

Дземба, управляющий стольника (бас)

Гости, музыканты, крестьяне

Действие происходит в Польше около 1700 года.

История создания

В 1846 году Монюшко, уже четыре года работавший в Вильне органистом, посетил Варшаву. Там он познакомился с Влодзимежем Вольским (1825 — 1882), автором поэмы «Галька» о деревенской девушке, брошенной ее возлюбленным, шляхтичем. Тема была заимствована Вольским из «драматической картины» Казимежа Вуйцицкого «Горянка». Возможно, что Монюшко, увидев в поэме подходящий сюжет для оперы, сам предложил Вольскому переработать ее в либретто. Писатель, по его утверждению, «выполнил переработку в течение четырех недель», и, вернувшись в Вильно в октябре 1846 года с готовым либретто, Монюшко взялся за работу. К концу года опера была готова в эскизах, а летом 1847-го — полностью. Поставить ее удалось только на Виленской концертной эстраде силами любителей музыки 1 января 1848 года. В Варшаве «Галька» была принята к исполнению, но постановка под разными предлогами оттягивалась. Лишь через десять лет, 1 января 1858 года состоялась премьера оперы в Варшавском оперном театре. К этому времени композитор значительно переработал ее. Из первоначального двух-актного варианта она превратилась в четырехактную, в I и II акты были введены танцы. Более развернутые характеристики получили основные герои оперы — Галька и Ионтек. Премьера прошла с триумфальным успехом. Современники определили ее как день рождения национальной польской оперы.

Сюжет

Шумно и весело в богатом доме Стольника. Гостеприимный хозяин празднует обручение своей дочери Софьи с красивым паном Янушем. Все восхищаются молодой четой. Стольник благословляет молодых. Слышатся звуки жалобной песни. Это Галька разыскивает своего возлюбленного Януша. Тяжело у нее на душе: давно Галька не видела любимого, может, он разлюбил, обманул ее? С досадой прислушивается Януш к знакомому голосу — не вовремя появилась Галька. Если Стольник и Софья узнают, почему она здесь, свадьбе не бывать. Януш оставляет гостей и спешит к девушке, решив любой ценой заставить ее уйти. Галька верит его лживым словам. Она вновь счастлива.

Перед домом Стольника Галька раздумывает о речах Януша. В душу ее закрадывается сомнение. Надежда то покидает ее, то вспыхивает вновь. Напрасно преданно любящий ее Ионтек пытается убедить девушку в вероломстве барина, она не хочет его слушать. Из дома доносятся веселые голоса. Галька в ужасе замирает. В отчаянии бросается она к запертым дверям, вызывая к Янушу, отцу ее младенца. Ионтек, опасаясь панского гнева, пытается увести обезумевшую от горя Гальку. Из дома выбегает Януш, за ним Стольник, Софья, гости. Януш велит прогнать Гальку и Ионтека.

Тихий летний вечер в горах. Издали доносится колокольный звон. Не спеша возвращаются из костела крестьяне. Вдали, на дороге, показываются усталые Ионтек и Галька. В измученной девушке никто не узнает прежней красавицы. Помешавшаяся Галька тихо напевает жалобную песенку. Сочувственно выслушивают крестьяне печальный рассказ Ионтека. Издали приближается богатый кортеж — это Януш едет венчаться.

Пустынная сельская площадь у старого костела. Сегодня вечером здесь произойдет венчание Януша и Софьи. Тяжелые мысли одолевают Ионтека. С горечью размышляет он о судьбе Гальки, о своей неразделенной любви. Площадь постепенно заполняется народом. В толпе — Галька. Появляется свадебная процессия. Заметивший Гальку

Януш приходит в замешательство. Непродолжительные угрызения совести сменяются опасением, как бы невеста не узнала о погубленной им девушке. Вместе со всеми он спешит в костел. На опустевшей площади остается Галька. Вдруг ее сознание проясняется. Она начинает понимать смысл происходящего, вспоминает о своем заброшенном, умирающем от голода ребенке, и жажда мести овладевает ею. Девушка решает поджечь костел, предать изменника лютой смерти. Она уже готова положить к дверям храма пучок горящей соломы, но внезапно меняет решение и в порыве отчаяния бросается в бурную реку. Выбежавшие из костела Ионтек и крестьяне не успевают ее спасти.

Музыка

Глубоко постигнув своеобразие польского фольклора, Монюшко создал истинно народное произведение. Сольные эпизоды оперы выразительно и поэтично рисуют душевный мир главных героев. Музыкальные характеристики Гальки и Ионтека пронизаны мягким лиризмом, основаны на широких распевных мелодиях; выразительные хоры крестьян противопоставлены блестящим, но лишенным сердечного тепла образам шляхтичей.

Ария Гальки из II акта «Если б с солнцем рано» полна трогательного чувства, робких надежд. В думке Ионтека из IV акта «Меж горами ветер воет» — лучшем, наиболее популярном номере оперы — слышатся неподдельное горе и щемящая тоска.

Александр Серов

1820—1871

Серов принадлежит к тем русским музыкантам второй половины XIX века, дарование которых померкло в тени плеяды выдающихся композиторов, пришедших двумя десятилетиями позднее. Однако в истории русской музыки он занимает значительное место и как композитор, создавший широко популярные в свое время оперы, и как выдающийся музыкальный критик и ученый. Его оперное творчество отличается серьезностью замысла, красочными контрастами, яркими массовыми сценами и является связующим звеном между первыми русскими классическими образцами этого жанра — операми Глинки и Даргомыжского — и появившимися через несколько лет произведениями Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Александр Николаевич Серов родился 11 (23) января 1820 года в Петербурге в семье крупного чиновника. Рано проявив музыкальные способности, он в восемь лет начал заниматься игрой на фортепиано, а несколько позднее — на виолончели. В пятнадцать лет он поступил в Училище правоведения — одно из лучших учебных заведений России. Там началась его дружба с В. В. Стасовым, сыгравшая огромную роль в жизни обоих. После окончания училища в 1840 году Серов поступает на службу в один из департаментов Сената, а в 1841-м переходит в Министерство юстиции. Музыка все больше влечет его, и, чувствуя недостаточность теоретических знаний, Серов занимается самообразованием. Этому способствует и знакомство с Глинкой, состоявшееся в 1842 году. Под влиянием Глинки Серов решает писать оперу, однако работу прерывает новое служебное на-

значение: с 1845 по 1848 год он занимает должность товарища (помощника) председателя Таврической (Крымской) уголовной палаты. За годы жизни в Симферополе им была написана оркестровая фантазия и начата опера «Майская ночь». Все более ощущая недостаточность профессиональных знаний, Серов начинает серьезно заниматься контрапунктом, пользуясь письменными консультациями И. Гунке — видного специалиста в области полифонии.

В 1848 году Серова переводят на ту же должность в Псков. В Петербург он возвращается только в 1851 году. С этого года и начинается его музыкально-критическая деятельность, продолжавшаяся до конца жизни. С 1856 года он принимает на себя заведование музыкальным отделом в «Музыкально-театральном вестнике», с 1860-го — также в журнале «Искусство», а с 1867 года издает газету «Музыка и театр». Его критические статьи появляются и в немецких газетах. Авторитет критика растет. В продолжение почти двадцати лет он, по существу, руководит вкусами публики. Им же были заложены и основы профессионального музыкознания (именно Серов ввел в обиход этот термин). Он был и одним из первых исследователей русского фольклора.

В 1858 году Серов едет за границу, знакомится с Листом, Мейербером, Берлиозом и Вагнером. Последнее знакомство оказалось решающим для окончательного формирования его эстетических взглядов. После возвращения из зарубежной поездки музыкант с жаром принимается за сочинение давно задуманной оперы «Юдифь» на библейский сюжет. Она была закончена в 1862-м, а поставлена в 1863 году на сцене Мариинского театра. Ее успех подвигнул композитора написать вторую оперу — «Рогнеда». Также поставленная в Мариинском театре, она завоевала признание публики, и Серов принялся за создание третьего произведения в том же жанре — «Вражьей силы» по пьесе А. Островского «Не так живи, как хочется». «Вражья сила» была закончена в clavire, но инструментовать ее Серов не успел. Он скончался 20 января (1 февраля) 1871 года в Петербурге. «Вражья сила» была доинструментирована Н. Соловьевым и поставлена в том же году (см. «111 опер»).

Юдифь

Опера в пяти актах

Либретто Д. Лобанова, К. Званцова и А. Майкова

Действующие лица

Юдифь (сопрано)

Авра, ее рабыня (меццо-сопрано)

Старейшины:

Озия (бас)

Хармий (бас)

Элиаким, жрец (бас)

Ахиор, вождь аммонитян (тенор)

Олоферн, ассирийский военачальник (бас)

Асфанез, приближенный Олоферна (тенор)

Вагоа, начальник гарема Олоферна (тенор)

Народ и воины иудейские, вожди и воины ассирийские, рабы и рабыни

Олоферна

Действие происходит в Иудее в VI веке до н. э.

История создания

В 1860 году Серов, начавший активно заниматься музыкально-критической деятельностью, а также имевший в творческом портфеле несколько музыкальных произведений, в том числе незаконченную оперу, увидел поставленную в Петербурге трагедию итальянского драматурга, автора исторических драм, комедий и мелодрам Паоло Джакометти (1816—1882) «Юдифь». Автор трагедии использовал один из самых распространенных, часто используемых в искусстве библейских сюжетов — подвиг Юдифи, спасшей Иудею от нашествия ассирийцев (19-я книга Библии, «Иудифь»). Спектакль настолько вдохновил Серова, что сразу же стал складываться план оперы на итальянский текст, в основу которого и была взята трагедия Джакометти.

В помощь композитор пригласил итальянского поэта-импровизатора Джованни Джустиниани (1810—1866), с 1840-х годов жившего

в Петербурге. Джустиниани охотно принял участие в разработке либретто и сочинил финальную сцену. Однако примадонна итальянской труппы отказалась сотрудничать с никому не известным русским музыкантом. Тогда Серов решил писать оперу для русской труппы на собственное либретто. Слова и музыка писались им одновременно, но со временем композитор понял, что ему необходима помощь литераторов. Нужно было перевести часть итальянского либретто, приблизить содержание трагедии Джакометти к библейскому тексту, от которого она в некоторых местах существенно отклонялась, написать стихи. Для перевода стихов, написанных Джустиниани, Серов пригласил своего друга К Званцова (1823—1890), переводчика текстов опер Вагнера и либреттиста ранее задуманной Серовым, но неосуществленной оперы «Унди́на».

Первыми актами композитор попросил заняться Д. Лобанова (годы жизни неизвестны) — драматурга, автора ряда исторических очерков. В своей работе Лобанов должен был опираться не только на трагедию Джакометти, но и непосредственно на Библию. Были использованы также некоторые положения пьесы немецкого драматурга Кристиана Фридриха Геббеля (1813—1863). Либретто создавалось быстро. «Я получал от него листы, на которых были набросаны эскизы текста оперы, частью стихами, частью прозой, — вспоминал Лобанов, — и из этих скороспелых набросков должен был создать ровный стих, с размерами под музыку и последовательностью в действии. Иногда работа моя была совершенно бесполезна, так как я уклонялся в некоторых случаях от сухих библейских форм, и Серов переиначивал мое изложение; но по большей части мне удавалось держаться в пределах его намерений, и он оставался доволен моей изобретательностью». Однако, по-видимому, далеко не всем композитор был доволен: по окончании чернового варианта либретто он обратился к известному поэту Аполлону Николаевичу Майкову (1821—1897) с просьбой доработать некоторые стихи. Таким образом, основанное на трех литературных источниках, либретто стало совместным трудом пяти авторов — Серова, Джустиниани, Званцо-

ва, Лобанова и Майкова. От трагедии Джакометти оно отошло достаточно далеко: были отброшены все второстепенные персонажи и сюжетные мотивы, затемняющие основную линию. Образ главной героини был решен под влиянием романтической трагедии Геббеля (в Библии она — хитрая вдова, хладнокровно идущая на убийство во имя спасения своего народа). Оттуда же перешел в оперу эпизод убийства Олоферном Асфанеза, отсутствующий в Библии.

Сочинение оперы вместе с либретто заняло более двух лет. В течение 1862 года были исполнены только отдельные фрагменты. В феврале 1863 года, после утверждения цензурой, начались репетиции в Мариинском театре. Премьера «Юдифи» состоялась в Петербурге 16 (28) мая 1863 года и прошла с блистательным успехом. Появление оперы Серова было воспринято как большое достижение русской музыки.

Сюжет

На площади древнего иудейского города Ветилуи собрался народ. Уже тридцать дней город осаждают ассирийские войска, руководимые Олоферном, иссякли водяные источники, кончилось продовольствие. Жрец Элиаким призывает держаться и уповать на Бога, но измученные люди молят сдать город. Старейшины просят потерпеть еще пять дней: если за это время не придет спасение, они откроют ворота. Воины приводят Ахиора, вождя племени, подвластного ассирийцам. Он осмелился на военном совете сказать Олоферну, что силы для сопротивления дает иудеям вера в Бога. Разгневанный военачальник изгнал Ахиора, и теперь он — с защитниками Ветилуи.

В своей опочивальне Юдифь размышляет о бедствиях, обрушившихся на ее народ и на нее: муж погиб в бою, враг через пять дней завладеет городом. Ее озаряет дерзкая идея: пробраться в стан Олоферна и вскрыжить ему голову красотой, сладкими речами, любовной песней. Она приглашает прийти старейшин и раскрывает им свой план. Те благословляют Юдифь на подвиг, и лишь Авра, верная рабыня, молит отказаться от безрассудного и гибельного решения. Но Юдифь непоколебима.

В шатре Олоферна рабыни развлекают грозного вождя плясками и пением, но он мрачен; упорное сопротивление осажденных приводит его в ярость. Завтра же пойдет он на приступ города. Неожиданно ему приносят весть, что в ассирийский стан пришла иудейка невиданной красоты и добивается свидания с Олоферном. Вводят Юдифь, она обещает военачальнику открыть путь в Ветилую. Олоферн поражен ее красотой и ее речами. Он предлагает женщине остаться с ним: превыше всех цариц вселенной он вознесет ее. Юдифь согласна, но просит позволить ей на закате солнца совершить молитвы. Олоферн приказывает разрешить ей свободный вход и выход.

Буйная оргия в шатре Олоферна. Все возбуждены перед решительным штурмом ненавистного города. Лишь Олоферн не трогает пляски рабынь, прекрасное пение Вагоа: он жаждет лишь любви Юдифи. Асфанез, его приближенный, также не может скрыть восхищения иудейской красавицей. Охваченный ревностью Олоферн убивает его. Входит Юдифь. Опьяневший вождь рассказывает ей, как завтра он в решительном сражении победит евреев, разрушит их город и, вернувшись в Вавилон, сделает ее царицей. Опьянение все больше охватывает его, Олоферн впадает в забытие. Все удаляются, оставив вождя и красавицу наедине. После мучительных колебаний Юдифь отрубает Олоферну голову и покидает шатер.

Снова площадь в осажденной Ветилуе. Народ ропщет: прошли пять дней, но ничто не изменилось. Сил больше нет терпеть голод и жажду. Отчаяние осажденных достигло предела, кажется, сейчас откроют ворота врагу. Но появляется Юдифь с головой Олоферна. За городской стеной раздаются шум и крики — это ассирийцы, потерявшие вождя, бегут с поля боя. Иудеи победили. Все прославляют Юдифь, спасшую свой народ.

Музыка

В музыке «Юдифи» слышны разнообразные влияния. Ее отличают генделевский ораториальный характер, монументальные массовые сцены, высокая патетика. От Глюка Серов заимствовал образ героини, р

шенный в отвлеченно-возвышенном плане, олицетворяющий идею оперы. Вместе с тем, в «Юдифи», очевидно следование традициям большой французской оперы с ее пятиактным строением, непременным балетным дивертисментом, сценической эффектностью, пышностью и зрелищностью. В мелодизме «Юдифи» ощутимо влияние итальянской оперы, на ее гармонический язык оказал воздействие Вагнер — любимый композитор Серова. Ориентальные страницы оперы заставляют вспомнить о родоначальнике русского ориентализма — Глинке в «Руслане и Людмиле». Все эти разнородные и подчас кажущиеся несовместимыми черты, тем не менее, сливаются в опере Серова с убедительной цельностью.

Во II акте выделяется ария Юдифи «Я оденусь в виссон» с вкрадчивыми интонациями змеящейся, постепенно разрастающейся мелодии. К наиболее ярким страницам «Юдифи» относится III акт с песней одалисок «На реке на Евфрате», передающей полный неги дух восточного фольклора; с ориентальной «Индийской песней» Вагоа «Люблю тебя, месяц, когда озаряешь толпу шаловливых красавиц»; с суровой «Воинственной песнью Олоферна» «Знойной мы степью идем» и Маршем Олоферна, отличающимся причудливым колоритом с фантастическим оттенком.

Рогнеда

Опера в пяти актах, восьми картинах
Либретто А. Серова и Д. Аверкиева

Действующие лица

Красное Солнышко, князь Стольно-Киевский (баритон)
Рогнеда, одна из жен его (меццо-сопрано)
Изяслав, сын князя и Рогнеды, 13 лет (контральто)
Добрыня Никитич, княжой дядя (бас)
Руальд, молодой варяг, христианин (тенор)
Товарищи его, варяги:
 Ингерд (тенор)
 Друлав (бас)

Старик, странник (бас)
Верховный жрец Перуна (бас)
Княжой дурак, веселый скоморох (тенор)
Скульда, варяжская колдунья (меццо-сопрано)
Мальфрида, одна из приближенных Рогнеды (сопрано)
Мамушка Изяслава (сопрано)
Сенная девушка
Ловчий (баритон)

Охотники, богатыри, дружинники, градские старцы, стольники, чащеники, жрецы Перуна и жертвозаклатели, странники-богомолцы, женщины на пиру, рабыни Рогнеды, скоморохи, плясуны и плясуньи, воины, пленные печенеги, варяги, народ
Действие происходит в языческой Руси в конце X века.

История создания

Вдохновленный успехом «Юдифи», поставленной в мае 1863 года, Серов задумал следующую оперу. По его словам, «выбор его — по совету многих и по внутреннему влечению — должен был остановиться на сюжете отечественном, почвенном». Тему подсказал поэт Я. Полонский, обративший внимание композитора на легенду о Рогнеде. Как и при создании «Юдифи», музыка рождалась до текста, который взялся писать довольно известный в те годы писатель, драматург и театральный критик Д. Аверкиев (1836—1905), близкий Достоевскому, увлеченный старинной и древними русскими преданиями. Как и в прошлый раз, Серов принимал самое активное участие в создании либретто. По словам Аверкиева, последнему приходилось лишь воплощать в слова все предложения композитора. Авторы использовали легенду, рассказанную летописцем и приведенную Н. Карамзиным (1766—1826) в «Истории государства Российского» (1816—1817). По Карамзину князь Киевский Владимир женился на Рогнеде в 980 году, покушение на его жизнь произошло в 985 году. Их сыну было тогда 5 лет. Таким образом, либреттисты изменили возраст мальчика (в опере ему 13), чтобы ввести его как действенного персонаж. В остальном следование истории осталось точным, но было обогащено иными мотивами. Серов и Аверкиев, возможно, опирались

также на думу К. Рылеева (1795—1826) «Рогнеда» (опубл. в 1825). Упоминаний об этом в литературе XIX века нет, поскольку самое имя Рылеева как государственного преступника было запрещено. Однако некоторые эпизоды оперы, отсутствующие в легенде, явно заимствованы из рылеевской «Думы». В либретто появилась и другая сюжетная линия, которой нет ни в думе, ни в легенде — тема утверждения христианства на Руси. Она, по существу, перекрывает историю Рогнеды, поскольку именно борьба язычества с христианством оказывается основной на протяжении четырех актов оперы, тогда как собственно Рогнеде посвящен лишь один — IV акт. Известный композитор и критик Ц. Кюи писал даже, что опера с неменьшим основанием могла бы называться «Крещение Руси». Историю Руальда авторы заимствовали из романа М. Загоскина (1789—1852) «Аскольдова могила» (1833), послужившего основой для одноименной оперы Верстовского.

Композитор работал увлеченно, и к началу 1864 года было написано несколько крупных фрагментов. Некоторые из них прозвучали в концертах весеннего сезона. Продолжил работу над оперой Серов летом на даче в окрестностях Вены, но завершил партитуру только через год, летом 1865-го. Осенью «Рогнеда» была представлена в Дирекцию петербургских императорских театров и сразу же начались репетиции. Премьера состоялась 27 октября (8 ноября) 1865 года в петербургском Мариинском театре. Успех «Рогнеды» был огромным, но композитора не устроила исполнительница главной партии — сопрано, выступившая вместо уехавшей к тому времени в Москву блистательной певицы В. Бианки, на которую композитор рассчитывал. Поэтому при возобновлении оперы в следующем сезоне Серов транспонировал партию Рогнеды для знаменитой Дарьи Леоновой. С тех пор по традиции Рогнеду исполняет меццо-сопрано. Композитор, воспользовавшись новыми репетициями, внес кое-какие изменения и в либретто, и в партитуру. На протяжении многих лет «Рогнеда» оставалась одной из самых популярных опер, ставилась на многих провинциальных сценах России и за рубежом.

Сюжет

Пещера колдуньи Скульды. Сюда приходит верховный жрец Перуна посоветоваться со старухой: христиан становится все больше, сам князь начинает отступать от древней веры. Договорившись с колдуном прибрать к рукам князя, когда тот вернется из очередного похода, жрец уходит. Появляется Рогнеда. Ей нужно узнать у колдуньи свою судьбу. Горькая обида гнетет ее: князь убил ее отца, полоцкого князя Рогволда, и ее братьев, взял ее в плен и сделал своей женой, но вскоре забыл ради наложниц. Теперь он отобрал невесту у варяга Руальда, красавицу Олаву. Рогнеда жаждет мести, и Скульда дает княгине заговоренный варяжский нож, разящий без промаха.

На днепровском берегу у статуи Перуна собрался народ для торжественного жертвоприношения в честь возвращающегося с победой князя. Руальд тоскует по отнятой князем Олаве. Он видит, как жрец готовит к жертвоприношению двух мальчиков, и решает спасти их. Толпа, узнавшая в Руальде христианина, готова разорвать его, но раздаются трубные звуки, возвещающие приход князя. Народ устремляется ему навстречу, а жрец, готовый принести Руальда в жертву Перуну, отпускает его, услышав, что варяг хочет отомстить ненавидимому князю за украденную невесту.

В княжеской гриднице веселье. Поют славу Красному Солнышку, пляшут скоморохи и девушки, дурак рассказывает сказку. Внезапно вбегает ловчий с известием, что Руальд со своей дружиной напал на терем князя, чтобы похитить Олаву, но его план не удался: княжьи люди отбились, Руальд бежал. Князь велит поймать и казнить дерзкого, но за него вступается Добрыня Никитич: следовало бы простить варяга и отпустить Олаву. Дружинники поддерживают его, но князь распаляется гневом, лишь дураку удастся успокоить его удачной шуткой. Возобновляется прерванное веселье.

В дремучем лесу идут странники-христиане, возвращающиеся в столичный Киев с богомолья. Отставший от них старик вспоминает места, где когда-то обратил в истинную веру молодого варяга Руальда. Встретится ли он с ним снова? Появляется Руальд. Узнав крест-

ного отца, он делится с ним своим горем и говорит о мести. Но старик увещевает его: Господь велел прощать врагов! Звуки охотничьего рога возвещают о приближении княжеской охоты. Уставшие охотники располагаются на отдых. Ловчие слышали медведя. Князь бросается на зверя и оказывается в его лапах. На помощь бросается Руальд и спасает князя, но сам смертельно ранен. Князь, пораженный великодушием соперника, спрашивает о причине его поступка. Руальд отвечает: «Господь нам повелел прощать своих врагов». Слова Руальда непонятны князю, но западают ему в душу. Руальд, умирая, просит князя отпустить Олаву и поручить ее старцу. Странники совершают погребальный обряд. Старик рассказывает князю о Едином Боге, творящем чудеса, и предсказывает, что этой же ночью князь будет спасен от смерти.

Терем Рогнеды. Печальна княгиня. Напрасны усилия девушек развлечь госпожу. Изяслав просит мать спеть варяжскую балладу про Рогволда. На мгновение это возвращает Рогнеде силы, но тоска снова овладевает ею. Появляется князь. После охоты, оказавшись поблизости от жилища брошенной жены, он решает здесь переночевать. Рогнеда встречает его неприветливо, и оскорбленный князь уходит в опочивальню. Рогнеда видит: настал желанный час мщения. С ножом в руке она подкрадывается к уснувшему мужу. В этот момент ему видится старик-странник, который его пробуждает. Князь хватается за Рогнеду за руку и велит наутро ждать казни, которую свершит сам.

Жилище Скульды. За его стенами разыгралась непогода: воеет ветер, хлещет дождь. Вместе с жрецом Перуна Скульда сожалеет о неудавшейся попытке Рогнеды. Она начинает колдовать. Возникает видение будущего: народ, перешедший в христианство, сбрасывает статую Перуна в днепровские воды.

В своем тереме Рогнеда ожидает казни. Девушки одевают ее в праздничный наряд и горько оплакивают. Изяслав, видя входящего князя, прячется за постель матери. Князь заносит над женой меч, но Изяслав выбегает, и, видя сына, растерянный князь решает дать народу право рассудить их.

На площади Киева собирается вече. Добрыня Никитич рассказывает народу о попытке Рогнеды. Толпа требует ее смерти. Напрасно Изяслав молит князя о прощении — тот непреклонен. Появляются странники-христиане со словами о всепрощении, к которому призывает Господь. Их странные речи напоминают князю о Руальде, отплатившем ему добром за причиненное зло, и князь прощает Рогнеду. Старик-странник призывает князя утвердить правую веру.

Музыка

«Рогнеда» несет на себе многие признаки французской большой оперы — спектакля на исторический сюжет, в котором история является рамкой для личной драмы. Но в ее музыке нет той стройности, которая отличала «Юдифь». Она достаточно эклектична. Во многом «Рогнеда» сходна с «Аскольдовой могилой», притом не только родственным сюжетом, но и отдельными положениями и образами, волшебнo-романтическим колоритом. Пляска скоморохов, Песня дурака и некоторые другие номера непосредственно перекликаются с оперой Верстовского. Серову так и не удалось избежать некоторой стилиевой пестроты.

Лучший номер оперы — «Варяжская баллада» Рогнеды из IV акта «Разыгралось сине море, расходился грозный вал» с ее героико-романтической окраской, рисующая гордую, сильную духом женщину, и аккомпанементом, имитирующим гусли.

Жорж Бизе

1838—1875

Бизе — один из выдающихся оперных композиторов XIX века. Его музыка отличается высоким вкусом, яркостью образов. Ему принадлежит величайшая вершина мировой оперной музыки, «Кармен». Эта опера стала последним произведением композитора, и все его творчество было, по существу, путем к «Кармен», в которой наиболее полно отразились его эстетические взгляды, его художническое кредо. В музыке Бизе воплощены лучшие черты французского искусства: ясность, стройность формы, рельефность мелодики. Композитора отличает и широкое обращение к народной музыке, бытующим в ней жанрам.

Александр Сезар Леопольд Бизе, в жизни звавшийся Жоржем, родился 25 октября 1838 года в Париже в семье музыканта. Уже в четыре года мальчик проявил удивительные способности: знал ноты, обладал редким музыкальным слухом и памятью. Его первой учительницей стала мать, хорошо игравшая на рояле. В 1847 году он начал посещать класс фортепиано А. Мармонтеля в Парижской консерватории, а через год наряду с фортепиано стал заниматься у Ф. Бенуа (орган), П. Циммермана, а затем у Ш. Гуно (контрапункт и fuga) и Ф. Галеви (композиция). Учился Бизе блестяще и в 1857 году получил Большую Римскую премию, дававшую право на трехлетнее пребывание за рубежом. В декабре того же года он отправился в Рим, в мае следующего года совершил путешествие по Италии, а на третий год, вместо обычной в таких случаях поездки в Германию, испросил разрешения остаться в Риме, где написал, в частности, комическую оперу «Дон Прокопио» в духе итальянской оперы-буффа. Узнав о тя-

желой болезни матери, не использовав полностью отпущенных ему трех лет, он возвратился в Париж.

После кончины матери в 1861 году жизнь молодого музыканта наполнилась суровыми лишениями. Блестящий пианист, он не может позволить себе избрать карьеру концертирующего исполнителя, так как по существующей во Франции традиции ему будет заказан путь оперного композитора. Но именно театр более всего привлекает его. Зарабатывать на жизнь приходится самой неблагоприятной работой: давать дешевые уроки, держать корректуры чужих сочинений, оркестровать низкопробные опусы для исполнения в бульварных театриках. В немногие свободные часы Бизе сочиняет одноактную комическую оперу «Гузла эмира», затем работает над трехактными «Искателями жемчуга» на модный в то время экзотический сюжет.

Следующей крупной театральной работой становится «Иван Грозный» (1865), однако эта опера терпит полную неудачу, связанную с обилием несообразностей в либретто. И либреттист и композитор совершенно не представляли себе ни истории России, ни ее культуры, ни музыки. Значительно более удачным сочинением стала «Пертская красавица» (1866) по роману Вальтера Скотта.

С началом франко-прусской войны 1870 года Бизе вступает в национальную гвардию. Жестокое подавление Парижской коммуны вызывает ужас и гнев Бизе. Он пытается упрочить свое материальное положение и подает заявление на вакансию главного концертмейстера Grand Opéra, однако ему, блестящему пианисту, непревзойденному мастеру чтения с листа, предпочитают серого ремесленника, имевшего протекцию.

В эти годы композитор достигает блестящего мастерства. Появляются лучшие его сочинения: фортепианная сюита «Детские игры», одноактная опера «Джамиле», музыка к драме Додэ «Арлезианка». В 1872 году начинается работа над «Кармен» и «Доном Родриго» из испанской истории. «Кармен» была закончена в начале 1875 года. Премьера 3 марта того же года ознаменовалась скандальным провалом, после которого Бизе заболел. Чуть опра-

вившись, он уехал на лето в дачное место близ Парижа Буживаль. Там ему стало хуже, и 3 июня 1875 года он скончался.

Искатели жемчуга

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто Э. Кормона и М. Карре

Действующие лица

Надир, молодой охотник (тенор)
Зурга, его друг, вождь племени (баритон)
Нурабад, жрец племени (бас)
Лейла (сопрано)
Жители деревни, ловцы жемчуга

Действие происходит на острове Цейлон (Шри-Ланка).

История создания

Еще во время своего пребывания в Италии после получения Римской премии Бизе мечтал о написании оперы, но страшился встречи с либреттистами, актерами и особенно директорами театров, которые не желали иметь дело с одноактными операми, право постановки которых предоставлялось лауреатам Римской премии. Он и сам не хотел писать одноактную оперу, так как мечтал дебютировать полновечерним спектаклем. Однако театр Комической оперы заказал ему одноактную оперу «Гузла эмира», которую Бизе написал в 1861 году и представил в театр, но вскоре забрал партитуру обратно. И тут представился редкий случай, именно то, о чем он мечтал: в 1862 году Лирический театр по ряду условий оказался обязанным поставить одну оперу молодого отечественного автора. Выбор Леона Карвальо, стоявшего во главе театра, пал на Бизе, в талант которого опытный и заинтересованный в судьбах французского искусства импресарио искренне верил. Бизе получил либретто трехактной оперы «Искатели жемчуга», написанное плодовитым драматургом Пьером Этьеном

Кармоном (1811—1903), автором более ста пьес — драм, водевилей и либретто, — работавшим обычно почти всегда в соавторстве. На этот раз его соавтором выступил опытный либреттист Мишель Карре (1819—1872), один из авторов либретто «Фауста» Гуно. Ориентальный сюжет оперы был вполне в русле французского искусства того времени: Виктор Гюго создал «Восточные стихотворения», Эжен Делакруа — «Алжирские этюды», Фелисьен Давид — оду-симфонию «Пустыня», оперу «Лалла-Рук». Всего через год после «Искателей жемчуга» Мейербер закончил свою «африканку». Вместе с тем, в экзотическую оболочку авторы либретто поместили старый, не раз использованный сюжетный конфликт, знакомый по «Весталке» Спонтини и «Норме» Беллини: нарушение жрицей обета во имя любви.

Премьера «Искателей жемчуга» состоялась 30 сентября 1863 года на сцене парижского Лирического театра и прошла очень хорошо. Автора, не достигшего еще 25 лет, бурно приветствовала публика, помимо певцов требовавшая и композитора. Некоторые критики упрекали композитора за «гармонические странности», находили в партитуре подражание Давиду и Вагнеру. Однако Берлиоз об «Искателях жемчуга» писал: «Партитура этой оперы <...> содержит значительное количество прекрасных выразительных отрывков, полных огня и богатого колорита <...> делает самую большую честь г. Бизе, которого вынуждены будут принять и как композитора, несмотря на его редкий талант пианиста-чтеца».

Сюжет

Остров Цейлон. Жители прибрежного селения выбирают вождем храброго Зургу, всеобщего любимца. Он будет главой племени во время ловли жемчуга, которая должна начаться сегодня. После долгих скитаний домой возвращается молодой охотник НаDIR. Зурга, друживший с ним с детских лет, призывает забыть старую размолвку и ее причину — красавицу, однажды встреченную ими в храме. Любовь, вспыхнувшая в обоих в единый миг, сделала друзей врагами. Но красавица скрылась в неизвестности и теперь ничто не должно разлу-

чать их. К берегу подходит лодка: по старому обычаю из дальних краев везут девушку, которая будет молиться за ловцов жемчуга, пока они заняты своим опасным промыслом. Это Лейла. Лицо ее закрыто покрывалом: никто не должен видеть ее. Жители селения радостно приветствуют молодую жрицу. Лейла клянется охранять ловцов жемчуга своим пением от злых духов, не поднимать покрывала с лица, не знать любви. Зурга обещает ей лучший жемчуг из добычи, но грозит смертью за измену клятве. Внезапно Лейла замечает Надира, и рука ее начинает дрожать — этого юношу она полюбила, увидев впервые в храме, — но твердо повторяет обещание. Взволнован и Надир; ему кажется, что он узнал голос той, что покорила его.

Наступает ночь. Жрец Нурабад ведет Лейлу на скалу перед храмом. Здесь она должна будет оставаться на время лова. Нурабад уходит, Лейла поет хвалу богам; Надир обращается к ней, и ее молитва переходит в песнь любви.

Ночь на исходе. На скалу к Лейле приходит Нурабад и сообщает, что девушка может отдохнуть: скала почти неприступна, стража недалеко, и ей ничто не угрожает, если сохранен обет. Лейла рассказывает ему, что однажды ей грозила смерть, но она сдержала клятву. Она была ребенком, когда укрыла в своей хижине беглеца, спасавшегося от преследовавших его злодеев. На прощанье он подарил ей ожерелье, которое она бережно хранит. Нурабад оставляет ее. На скалу взбирается Надир. Он молит не гнать его, ответить на его любовь. Внезапно уединение влюбленных нарушает Нурабад. Он сзывает народ и обличает преступников. Им не будет пощады! Зурга, пользуясь своей властью, хочет спасти их, но Нурабад требует, чтобы жрица, нарушившая обет, открыла лицо. Зурга увидев ту, которую страстно любит, поддается чувству мести: Надир и Лейла должны умереть. Разражается страшная буря. Все в отчаянии вызывают к Бrame.

Буря утихает. Зурга не находит себе места от того, что осудил на смерть друга. Лейла приходит молить за любимого: лишь она преступила обет, Надир невиновен. Ее мольбы снова разжигают в Зурге ненависть к счастливому сопернику. Он признается Лейле

в любви, но в ответ слышит проклятья. Появляется Нурабад, чтобы вести преступившую обет жрицу на казнь. Лейла вынимает из складок одежды ожерелье и передает его молодому рыбаку с просьбой отнести его матери. Ее уводят. Увидев ожерелье, Зурга вырывает его из рук рыбака и спешит за Лейлой.

На берегу океана народ ожидает зари, чтобы утолить гнев небес кровавым жертвоприношением. Нурабад приветствует зарницы, знаменующие час мести, но вбежавший Зурга кричит, что огонь, который в гневе послан богами, охватил поля, лес и жилища. Все бросаются спасать детей и имущество. Зурга признается Надиру и Лейле в поджоге деревни: он сделал это, чтобы дать им возможность бежать. По ожерелью он узнал ту, что когда-то спасла его, и теперь готов отдать за нее свою жизнь. Нурабад, слышавший все, возвращается с разъяренной толпой. НаDIR и Лейла успевают скрыться, Зургу хватают и бросают в костер. Все падают ниц, воспевая Браму.

Музыка

«Искатели жемчуга» — первое крупное оперное произведение Бизе, отмеченное печатью огромного таланта, хотя еще и не нашедшего полного выражения. Оперу отличают искренность чувства, живые краски, своеобразие колорита, мелодическая щедрость.

Самый яркий номер оперы — знаменитый романс Надира из I акта «В сиянье ночи лунной тебя я услышал», полный поэзии, с широкой и пластичной мелодией. Каватина Лейлы из II акта «Окончен день и ночь настала» своей гибкой вокальной линией и мягким аккомпанементом напоминает ноктюрн. Следующая за ней песня Надира «Моголубка сладко уснула» выдержана в ориентальном характере. Дуэт Лейлы и Надира «Любви моей ты не поняла» пленяет лирически вдохновенной, полетной и выразительной мелодией.

Шарль Гуно

1818—1893

Имя Гуно связано с рождением нового жанра — французской лирической оперы. Первым образцом его стал «Фауст», остающийся на протяжении почти полутора столетий одним из популярнейших произведений (см. «111 опер»). До сих пор привлекают своими выразительными мелодиями отдельные номера из другой лирической оперы — «Ромео и Джульетта».

Шарль Франсуа Гуно родился 17 июня 1818 года в Париже. Его отец, придворный рисовальщик, умер, когда мальчику было пять лет, и мать, ученица известного композитора А. Адана, стала зарабатывать уроками игры на фортепиано. Она не хотела, чтобы Шарль стал музыкантом, и только когда директор гимназии, в которой он учился, убедил ее, что у сына настоящий музыкальный талант, решила дать ему профессиональное образование.

Гуно занимался у известного композитора Антонина Рейхи, учителя Берлиоза, который в 1836 году подготовил его к поступлению в Парижскую консерваторию. Там Гуно обучался по классам фортепиано и композиции (у Ф. Галеви, Ж. Ф. Лесюэра и Ф. Паэра). Уже на следующий год он участвовал в конкурсе на Римскую премию и удостоился второй премии, а в двадцать лет завоевал Большую Римскую премию, дававшую право на трехлетнее пребывание в Италии с последующим посещением Германии и Австрии.

В Италии, разочаровавшись в современной опере, Гуно изучал Палестрину и других старых мастеров, слушал церковную музыку в Сикстинской капелле и сам написал ряд духовных сочинений.

В Лейпциге (1842—1843) он познакомился с органами произведениями Баха в исполнении Мендельсона, по возвращении в Париж работал в церкви, жил в монастыре и на протяжении пяти месяцев носил сутану, собираясь принять сан аббата. Все изменила встреча с Полиной Виардо, вернувшая его миру и пробудившая интерес к опере. Она же познакомила Гуно с драматургом Э. Ожье, плодом совместной работы с которыми стала опера «Сафо» (1851).

В оперной карьере Гуно важную роль сыграло знакомство в 1855 году с либреттистами Ж. Барбье и М. Карре, в сотрудничестве с которыми в течение 20 лет композитор написал восемь опер, в том числе лучшие — «Фауст», «Мирейль», «Ромео и Джульетта». В 1866 году Гуно был избран членом Французской академии и награжден орденом Почетного Легиона, в 1870—1875-м руководил объединением хоров в Лондоне, позднее ставшим Королевским хоровым обществом.

Общее число сочинений композитора в разных жанрах доходит до 1000; в их числе более 10 месс, 2 реквиема, 3 оратории, кантаты и хоры, более 200 романсов, 2 симфонии, 3 струнных квартета, пьесы для органа и фортепиано и др. Однако расцвет оперного творчества Гуно закончился в 1860-е годы. В последние 12 лет он к жанру оперы вообще не возвращался, сосредоточив внимание, как и в начале творческого пути, на духовной музыке. Работал он до последнего дня жизни, завершив ее написанием Реквиема.

Умер Гуно 18 октября 1893 года в Сен-Клу под Парижем.

Ромео и Джульетта

Опера в пяти актах, шести картинах с прологом
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Джульетта (сопрано)
Ромео (тенор)

Друзья Ромео:

Меркуцио (баритон)

Бенволио (тенор)

Стефано, паж Ромео (сопрано)

Капулетти, отец Джульетты (бас)

Тибальт, ее брат (тенор)

Граф Парис, ее жених (баритон)

Гертруда, кормилица Джульетты (меццо-сопрано)

Грегорио, слуга Капулетти (баритон)

Брат Лоренцо, францисканский монах (бас)

Сторонники Монтекки и Капулетти, гости, слуги

Действие происходит в Вероне в XIV веке.

История создания

В основу оперы Гуно положена трагедия великого английского драматурга Уильяма Шекспира (1564—1616). «Ромео и Джульетта» — одно из ранних его произведений, относящееся скорее всего к 1595 году и пользовавшееся широчайшей популярностью как при жизни автора, так и в последующие века. В Италии история веронских любовников считалась истинным происшествием и уже во времена Шекспира появилась гробница Джульетты. Гробницу, как и дом со знаменитым балконом и статуей героини под ним, до сих пор демонстрируют туристам. Либреттистами Гуно стали известные французские драматурги Жюль Барбье (1819—1872) и Мишель Карре (1822—1901). Они часто работали вместе, создав около 25 либретто опер и оперетт, в том числе либретто «Фауста» и еще 7 опер Гуно. Как и в других либретто по произведениям мировой литературы, Барбье и Карре сосредоточили внимание на истории любви. В четырех из пяти актов центральное место заняли любовные дуэты. Как остроумно заметил французский биограф Гуно К. Беллэг, опера «заключается почти целиком в четырех дуэтах. Если их изъять, произведения не существует; если они существуют, — оно продолжает жить». Последний дуэт, значительно расширенный по сравнению с трагедией Шекспира, занимает весь финальный акт (у Шекспира Ромео, приняв яд, умирает до пробуждения

Джульетты). Для либреттистов вражда Монтекки и Капулетти — лишь фон любовной истории, и не случайно опера заканчивается смертью влюбленной пары, а не примирением враждующих семей. Не случайно также сокращено до предела число массовых сцен и участников распри, причем герцог Эскал даже не указан в списке действующих лиц. Нет ни главы рода Монтекки — отца Ромео, ни матерей обоих героев, невелика роль брата Джульетты Тибальта, а ее жених Парис низведен до персонажа массовой сцены. Зато введен любимый французской оперой юноша-травести — паж Ромео Стефано.

В начале апреля 1865 года Гуно поселился на вилле в городке Сен-Рафаэль на берегу Средиземного моря, где все напоминало Италию — окрестности Неаполя, Римскую Кампанию. Поднимаясь в пять утра, композитор приветствовал восход солнца. Расположившись в маленьком домике в двадцати шагах от кипевших волн или под приморской сосной — пинией, он, по собственным словам, «работал с любовью» до десяти с половиной — одиннадцати часов, не замечая бегущего времени: «проходило пять часов, пока я слушал Ромео, или Джульетту, или брата Лоренцо, или кого-нибудь еще, полагая, что слушаю их всего час». «Я слышу пение моих персонажей столь же ясно, как вижу все, что меня окружает, и эта ясность наполняет меня блаженством». Ничто не нарушало покоя, и за 4 — 5 дней он написал столько, сколько никогда не сочинил бы в городе. Так проходили недели: «Я не испытываю никакой усталости, мне 20 лет, мне даже 10, настолько я чувствую себя ребенком». 9 апреля был сочинен почти весь I акт с «первым галантным дуэтом Ромео и Джульетты». Дуэт на балконе II акта был создан полностью в один присест. Труднее рождался дуэт в спальне: «Наконец я его схватил, этот проклятый дуэт IV акта. Ах! как бы я хотел знать, действительно ли это он! Мне кажется, что это он. Я вижу их обоих, я их слышу; но *хорошо* ли я вижу, *хорошо* ли я слышу этих двух любовников? Если бы они могли мне это сказать сами и сделать знак «Да» Я его читаю, этот дуэт, я его перечитываю, я в него вслушиваюсь со всем вниманием; я стараюсь найти его дурным; я боюсь найти его хо-

рошим и обмануться!» Эскиз партитуры был завершен в течение месяца. Нервное напряжение было столь велико, что Гуно с радостью встретил своего доктора и отправился с ним в Сен-Клу под Парижем. Здесь после двухнедельного перерыва, 25 мая он вновь энергично принялся за работу. Не сохранилось сведений, как она шла на протяжении последующих месяцев, пока 19 августа 1866 года одна из парижских газет не объявила о начале репетиций «Ромео и Джульетты» в Лирическом театре. Однако премьера, назначенная на начало 1867 года, смогла состояться лишь 27 апреля (одной из причин переноса было отсутствие тенора). Этот спектакль в рамках Всемирной выставки, открывшейся в Париже за месяц до того, принес Гуно первый настоящий успех, взорвавшийся, по словам современника, подобно фейерверку. Еще до конца года «Ромео и Джульетта» была показана на многих сценах Германии и Бельгии, в Милане и даже в Нью-Йорке. В Париже успех был длительным и неуклонно нарастал. Поставленная вслед за Лирическим театром в Комической опере и Grand Opéra, опера до конца XIX века выдержала около 500 представлений, а за 50 лет со дня премьеры число их приблизилось к 1000.

Сюжет

Пролог (или Хор) — персонаж театральных представлений времен Шекспира — повествует о кровавых расприх в Вероне и о любви Ромео и Джульетты, заплативших жизнью за прекращение вражды.

Дворец Капулетти. Ночь. Бал-маскарад в честь Джульетты. Отец, брат и жених восхищаются ее красотой. Ромео, припешший на праздник вместе с друзьями, кровными врагами Капулетти, грустен, и Меркуцио подшучивает над ним: наверное, ему явилась царица эльфов Маб — царица обмана. Внезапно Ромео видит юную девушку, красота которой поражает его. Это Джульетта, беззаботно радующаяся весне жизни. Не подозревая, кто она, Ромео галантно целует Джульетте руку и обменивается с ней любезностями. Узнав-

ший его Тибальт открывает его имя сестре. Тибальт и Меркуцио готовы продолжить родовую вражду.

Сад Капулетти. Ночь. Ромео под балконом Джульетты ждет восхода солнца и мечтает о встрече, не слыша голосов друзей. Слуги Капулетти обыскивают сад, но не находят Ромео. Влюбленные обмениваются клятвами верности.

Келья брата Лоренцо. К нему пришли Ромео и Джульетта за благословением. Монах венчает их.

Площадь перед домом Капулетти. Паж Стефано поет насмешливую песню о белой голубке, готовой улететь из родного гнезда по зову любви. Разгневанные друзья Капулетти набрасываются на него, на защиту мальчика встает Меркуцио, с ним скрещивает шпагу Тибальт. Ромео пытается их остановить. Тибальт оскорбляет его, но Ромео призывает к миру. Собираются сторонники обоих родов, и в кровавой схватке Меркуцио падает, сраженный Тибальтом. Не в силах больше сдерживаться, Ромео вызывает Тибальта на бой и убивает его. Капулетти взывает к правосудию герцога. Тот выносит приговор: Ромео должен покинуть Верону по окончании ночи, а Монтекки и Капулетти — поклясться прекратить вражду.

Спальня Джульетты. Светает. Последнее свидание супругов перед разлукой. Джульетта прощает Ромео убийство брата. Слышится пение жаворонка, возвещающего зарю, но Джульетта уверяет, что это песнь ночного певца любви — соловья. Наконец Ромео бросается на балкон и скрывается. Входят кормилица, брат Лоренцо и Капулетти, который объявляет дочери о свадьбе с Парисом. Капулетти дал клятву умирающему Тибальту и спешит исполнить ее тотчас же. Оставшись наедине с братом Лоренцо, Джульетта уверяет, что скорее умрет, чем снова пойдет под венец. Она соглашается выпить принесенное монахом снадобье: оно подействует так, что ее сочтут умершей и погребут в фамильном склепе, где будет ждать Ромео, а Лоренцо подготовит все для их побега. Несмотря на охвативший Джульетту ужас, она выполняет свое намерение.

Кладбище. Фамильный склеп Капулетти. Сюда приходит Ромео,

услышавший о смерти Джульетты. Поцеловав ее, он выпивает яд. В эту минуту Джульетта пробуждается. Счастье влюбленных недолго. Видя, что Ромео умирает, Джульетта закалывает себя кинжалом, и с поцелуем они обретают вечный покой.

Музыка

«Ромео и Джульетта» — яркий образец французской лирической оперы. Главные ее эпизоды — четыре дуэта влюбленных и две их небольшие арии с напевными мелодиями, выразительными и запоминающимися.

В I акте популярный вальс Джульетты «В снах неясных» с эффектными блестящими пассажами рисует образ юной беззаботной девушки. Дуэт первой встречи Ромео и Джульетты «Ангел небесный, ручки прелестной коснуться бы я хотел» (авторское название — мадригал на два голоса) отличается сдержанным, изящным, несколько церемонным характером. II акт содержит каватину Ромео «Солнце, скорей взойди», согретую искренним и страстным чувством. Близок ей по складу и дуэт признаний на балконе «О, ночь блаженства!», состоящий из ряда разных по темпу и ритмическому рисунку, но одинаково светлых по настроению эпизодов. В открывающем IV акт дуэте новобрачных «Ночь Гименея! О ночь святой любви!» эпизоды, полные восторга, упоения любовью, сменяются тревожными, взволнованными. V акт целиком занимает предсмертный дуэт «Привет тебе, гроб мрачный и немой». Наиболее развернутый из всех, он включает как речитативные, так и напевные разделы, в которых звучат темы предыдущего дуэта; важную роль играет оркестр.

Амбруаз Тома

1811—1896

Имя Тома было хорошо известно современникам и как автора оперы «Миньон», выдержавшей за 30 последних лет его жизни свыше 1000 представлений, и как хранителя традиций Парижской консерватории, желавшего при жизни остаться человеком прошлого.

Шарль Луи Амбруаз Тома родился 5 августа 1811 года в провинциальном Меце, в музыкальной семье. Отец, скромный преподаватель музыки, очень рано начал учить его игре на фортепиано и скрипке, так что в девять лет мальчик считался уже прекрасным исполнителем на этих инструментах. После смерти отца семья переехала в столицу, и в семнадцать лет Тома поступил в Парижскую консерваторию, где занимался в классах фортепиано и композиции у Ж. Ф. Лесюэра. Успехи Тома были столь велики, что он регулярно завоевывал премии: в 1829 году — по фортепиано, в следующем — по гармонии и, наконец, в 1832-м — высшую награду по композиции, Большую Римскую премию, которая давала право на трехлетнее пребывание в Италии. Здесь Тома изучал современную итальянскую оперу и в то же время под влиянием известного художника Энгра полюбил музыку Моцарта и Бетховена.

Вернувшись в 1836 году в Париж, композитор через год выступил с первой комической оперой, затем подряд написал еще восемь. Этот жанр стал основным в творчестве Тома. Успех принесла непритязательная одноактная опера «Кадис» (1849) — близкая к оперетте пародия на «Итальянку в Алжире» Россини, приводившая позднее в восторг Бизе остроумием, неувядаемой молодостью и мастерством. За ней последовал «Сон в летнюю ночь» с королевой Елизаветой, Шек-

спиром и персонажами его других пьес, но вовсе не той комедии, которая дала название опере. В 1851 году Тома был избран членом Французской академии и стал профессором Парижской консерватории (среди его учеников — Массне).

Расцвет творчества Тома приходится на 1860-е годы. Немаловажную роль в этом сыграл выбор сюжетов и либреттистов. Последовав примеру Гуно, он обратился к Ж. Барбье и М. Карре и, вслед за «Фаустом» Гуно (1859) по трагедии Гёте, написал свою «Миньон» (1866), положив в основу роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», а после «Ромео и Джульетты» Гуно (1867) — «Гамлета» (1868) по Шекспиру. Последняя опера считалась наиболее значительным произведением Тома, тогда как наиболее популярной долго оставалась «Миньон», выдержавшая уже в первом сезоне 100 представлений. Эти оперы привели к новому росту авторитета Тома: в 1871 году он стал директором Парижской консерватории. А за год до того почти 60-летний композитор показал себя подлинным патриотом, вступив с началом франко-прусской войны добровольцем в армию. Однако директорство не оставляло Тома времени для творчества, и после «Гамлета» в течение 14 лет он не написал ничего. В 1882 году появилась его последняя, 20-я опера — «Франческа да Римини» по «Божественной комедии» Данте. После еще семи лет молчания было создано последнее сочинение по Шекспиру — фантастический балет «Буря».

Умер Тома 12 февраля 1896 года в Париже.

Миньон

Опера в трех актах, пяти картинах
Либретто М. Карре и Ж. Барбье

Действующие лица

Миньон (меццо-сопрано)
Вильгельм Мейстер (тенор)
Лотарио, странствующий певец (бас)

Актеры странствующего театра:

Филина (сопрано)

Лаэрт (баритон)

Фридрих, юный студент, поклонник Филины (меццо-сопрано)

Ярно, вожак цыганского табора (бас)

Антонио, слуга в замке маркиза Чиприани (бас)

Горожане, крестьяне, цыгане, актеры, гости, слуги

Действие происходит в Германии и Италии около 1790 года.

История создания

К середине 1860-х годов Тома — автор множества комических опер, член Французской академии, профессор Парижской консерватории. Однако главные его сочинения возникли, когда композитору исполнилось уже 50 лет и он нашел своих соавторов, известных либреттистов Мишеля Карре (1819—1872) и Жюль Барбье (1822—1901). Они обычно работали вместе и незадолго до того создали либретто первой французской лирической оперы — «Фауста» Гуно, позже — немало либретто опер и оперетт Гуно, Бизе, Оффенбаха. В опере «Миньон» они вновь обратились к творчеству Иоганна Вольфганга Гёте (1750—1832), крупнейшего немецкого поэта, драматурга, прозаика, ученого, общественного и политического деятеля. На этот раз — к роману «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1794—1796). Образ Вильгельма, как и Фауста, сопровождал писателя на протяжении всей его долгой творческой жизни: в 1777—1785 годах он работал над романом «Театральное призвание Вильгельма Мейстера», оставшимся незавершенным и послужившим материалом для «Годов учения Вильгельма Мейстера», а за три года до смерти закончил «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Замысел еще одной части под названием «Годы мастерства Вильгельма Мейстера» так и не был осуществлен. «Годы учения» — так называемый роман воспитания. На фоне жизни современной писателю Германии рисуется формирование молодого человека, ищущего свое истинное призвание, мужающего в столкновениях с людьми разных слоев общества и расстающегося с юношескими иллюзиями, в том числе и с быстро сменяющимися сердечными увлечениями.

Включенные в роман стихи на протяжении всего XIX века привлекали Бетховена и Шумана, Листа и Гуго Вольфа, Чайковского и Антона Рубинштейна. Это преимущественно песни, исполняемые странствующим полубезумным арфистом и Миньон. Миньон (во французском просторечии — милок) — загадочное существо, ребенок лет 12—13, не знающий ни отца, ни матери, то ли мальчик, то ли девочка, говорящий на ломаном немецком и ловко танцующий с завязанными глазами среди разбросанных яиц, аккомпанируя себе шелканьем кастаньет. Одну из песен Миньон герою романа записал и перевел на литературный немецкий, однако «ему лишь в очень отдаленной степени удалось передать своеобразие оборотов; детская невинность исчезла, когда ломаная речь стала согласованной и разрозненное связным». Так описывает Гёте одно из самых знаменитых своих стихотворений «Знаешь ли край?».

Либреттистов привлек прежде всего образ Миньон, которую они сделали главной героиней оперы, оттеснив любимого героя Гёте на второй план. Отказавшись от философских мотивов, они сосредоточили внимание на лирической драме, используя эпизоды преимущественно из первых трех книг романа. При этом они видоизменили взаимоотношения героев и выстроили совершенно новую сюжетную линию с традиционным любовным треугольником, жгучей ревностью, терзающей двух героинь, и счастливой развязкой. В романе Вильгельм также соединяется с любимой, но это происходит значительно позднее, и избранницей героя оказывается не Миньон, а Наталия — сестра Лотарию, в имени которого Вильгельм живет с маленьким сыном от умершей возлюбленной. Миньон же умирает от разрыва сердца, когда видит в объятиях Вильгельма Терезу, сестру Наталии, в которую он длительное время также был влюблен. По словам венского критика Э. Ганслика, Тома делал попытки сохранить трагическую развязку судьбы Миньон, однако, предложив оперу своему любимому театру Комической оперы, вынужден был отказаться от верности литературному первоисточнику. Вторую героиню, Филину, в романе очаровательную и легкомысленную актрису, использующую свою красоту и для успешной карьеры, и для пополнения кошелька, либреттисты сделали роковой женщиной, едва не погубившей Миньон. У Гёте Филина не видит в Миньон со-

перницы, считая ее, как и другие персонажи, ребенком. В конце писатель с добродушной усмешкой сообщает о судьбе Филины: она вновь встрети-лась со своим старым поклонником Фридрихом, в ожидании родов бросила сцену и уверяет Фридриха, что именно он — отец будущего дитяти. Побоч-ную линию — полубезумного арфиста, в действительности маркиза Чи-приани, в опере играющего на лютне и носящего имя Лотарио, либретти-сты также завершили счастливо, не по роману. У Гёте отец Миньон, роди-шейся от кровосмесительной связи, — монах Августин, брат безымянного итальянского маркиза и прекрасной Сператы, ставшей его возлюбленной (в опере это имя перенесено на дочь маркиза Чиприани); он благополучно излечивается от безумия, но так и не узнает о смерти Миньон.

Премьера «Миньон» состоялась 17 ноября 1866 года в парижском те-атре Комической оперы с огромным успехом. Однако Тома не прекратил работу над оперой после премьеры. Он написал речитативы, заменив ими разговорные диалоги — неприменимую принадлежность постановок театра Комической оперы. Впервые новый вариант был поставлен в Баден-Бадене в 1869 году и с тех пор стал общепринятым. Композитор добавил также не-сколько арий, в частности, во II акте для Филины и Фридриха (они исполня-лись итальянскими певцами при постановке в Лондоне). Имеется и не-сколько вариантов финала. На зарубежных сценах последняя картин-на — с примирением соперниц и признанием маркиза Чиприани — не ис-полнялась, и оперу венчал терцет счастливо соединившихся Вильгельма и Миньон с обретенным ею отцом. Однако в угоду немецкой аудитории, не-способной, по утверждению Ганслика, воспринять такой конец, Тома сде-лал специальную развязку: услышав голос Филины, Миньон падает за-мертво. Приблизившись тем самым к литературному первоисточнику, этот финал оказался, однако, в полном противоречии с общим легким, непритя-зательным стилем музыки Тома и не получил распространения.

Сюжет

Двор гостиницы в Шварцвальде. Горожане и крестьяне пьют пиво, при-глашая повеселиться вместе с ними бродячего певца Лотарио, повсюду

разыскивающего потерянную дочь. Появляется шумная толпа цыган во главе с Ярно. Их пляски привлекают внимание остановившихся в гостинице странствующих актеров Филину и Лазрта. Ярно будит Миньон, спящую в повозке, чтобы она сплясала среди яиц, но та, оскорбленная насмешками Филины, отказывается. Ярно замахивается палкой, на помощь Миньон спешит Лотарио. От расправы ее спасает внезапно появившийся Вильгельм, выхватывающий пистолет. Он путешествует, желая повидать свет и узнать любовь. Филина, заинтересовавшись красивым юношей, посылает к нему Лазрта. Тот предостерегает Вильгельма от чар кокетки, но Вильгельм не в силах устоять перед ее очарованием. Миньон благодарит Вильгельма за спасение, тот участливо расспрашивает девочку. Она смутно помнит прекрасный край, где зреют апельсины, и отчий дом с мраморными статуями; там бы она хотела жить, любить и умереть. Вильгельм выкупает Миньон у Ярно. Теперь она свободна и может идти вслед за ласточками в теплую южную страну, куда зовет ее Лотарио. Но Миньон хочет следовать за своим избавителем: она будет служанкой Вильгельма, его рабой. Филина представляет всем еще одного своего поклонника — юного Фридриха. Лазрт приносит приглашение от барона Розенберга, дяди Фридриха, желающего устроить представление в своем замке. Актеры собираются в путь. Филина надеется, что и Вильгельм последует за ней, и берет у него букетик цветов, который подарила ему Миньон. Девочка прощается с цыганами, чтобы сопровождать Вильгельма.

Замок барона Розенберга. В роскошном будуаре баронессы Филина готовится к представлению «Сна в летнюю ночь» Шекспира, где будет играть Титанию. В поклонниках у нее теперь и барон, и Лазрт, и Вильгельм, появляющийся в сопровождении переодетой мальчиком Миньон. Она безумно ревнует и, оставшись одна, садится перед зеркалом, чтобы набелиться и накрутиться, как это делала Филина. Распевая штирийскую песню о бедной цыганочке, она не узнает себя в зеркале и, чтобы довершить чудесное превращение, наряжается в платье Филины. В это время в окно врывается Фридрих и наталкивается на вошедшего Вильгельма. Соперники обнажают шпаги, но их останавливает Миньон. Вильгельм понимает, что должен расстаться с ней. Филина, увидев Миньон в своем платье,

смеется над ней. Миньон рвет кружева чужого наряда и убегает, чтобы переодеться в свой старый костюм цыганки и продолжить кочевую жизнь.

Парк перед замком, где актеры дают спектакль. Миньон в отчаянии представляет успех Филины и Вильгельма рядом с ней. Она готова броситься в озеро, но звуки лютни Лотарио останавливают ее. Миньон делится с Лотарио своими горестями, он утешает ее. а услышав, как Миньон призывает огонь небесный на проклятый замок, где царит Филина, в смятении удаляется. В парк после представления высыпают актеры и зрители. Филина в костюме Титании продолжает играть роль царицы эльфов. Она недовольна Вильгельмом, разыскивающим Миньон, и посылает ее за букетиком, полученным от него и забытым в театре. Миньон кидается выполнять поручение, чтобы угодить Вильгельму. Вбегает испуганный Лаэрт: театр горит. Это безумный Лотарио поджег его, услышав слова Миньон о Божьей каре. Вильгельм бросается в разгорающийся огонь и выносит потерявшую сознание Миньон. В ее руках — полуобгоревший букетик цветов.

Палаццо маркиза Чиприани на озере Гарда в Италии. Сюда привез Вильгельм обессиленную Миньон. Над ней бодрствует Лотарио. Доносятся голоса катающихся на лодках под звездным небом. Слуга Антонио рассказывает, что замок уже 15 лет погружен во тьму: именно тогда исчезла маленькая дочь маркиза, жена его умерла от горя, а сам он потерял рассудок и скрылся. Услышав эту историю, Лотарио приходит в себя и удаляется в соседнюю комнату. Вильгельм понимает, что не только он полюбил Миньон: страсть зажглась и в ее невинной душе, приводя в смятение, лишая надежды на счастье; он призывает весну вернуть в жизни этот увядший цветок. Появившийся Лаэрт предупреждает Вильгельма о безумной ревности Филины, которая повсюду разыскивает его и Миньон. Вильгельм просит Лаэрта помешать встрече двух женщин: даже звук голоса Филины способен убить Миньон. Лаэрт уверяет, что сам женится на Филине. Пробудившаяся от сна Миньон с удивлением разглядывает мраморные статуи в галерее, озеро и апельсиновые деревья за окнами. Вильгельм признается ей в любви и ждет ответного признания, но голос Филины, доносящийся с озера, останавливает Миньон. Входит Лотарио в богатом наряде, держа в руках ларчик с вещами его

дочери Сператы. Миньон вынимает из ларчика молитвенник и вспоминает слова детской молитвы. Сомнений больше нет: она нашла отца и родной дом. Лотарио и Вильгельм счастливы. Однако голос Филины отвергает Миньон в отчаяние. Она выбегает, чтобы умереть на глазах преследовательницы. Лотарио и Вильгельм бросаются за ней.

Берег озера Гарда. Рассветает. Народный праздник в разгаре. Из украшенной лодки выходят Филина и Фридрих. Филина жаждет отомстить Вильгельму и Миньон и отвергает предложение руки и сердца Лаэрта. Увидев Филину, Миньон чувствует, что умирает. Вильгельм уверяет, что любит только ее, и Филина принуждена признать свое поражение. Вбегает Антонио: он узнал маркиза Чиприани; крестьяне приветствуют своего господина. Он объявляет Миньон дочерью, а Филина называет Фридриха мужем. Взаимные признания Миньон и Вильгельма сопровождаются общими поздравлениями. Праздник продолжается.

Музыка

Хотя премьера «Миньон» состоялась в театре Комической оперы, окончательный вариант (с речитативами) позволяет отнести ее к жанру французской лирической оперы, поставив в один ряд с «Фаустом» и «Ромео и Джульеттой» Гуно. До сих пор пленяют ее по-французски грациозные, скромные неброские мелодии.

Таков в I акте романс Миньон «Знаешь ли чудный край», за которым следует популярный в свое время «Дуэт ласточек» Миньон и Лотарио. Большой сольный номер Миньон в 1-й картине II акта носит название «Штириана» (по австрийской области Штирия). Прообразом этой сцены героини перед зеркалом стала баллада о Фульском короле и ария с жемчугом из «Фауста» Гуно. Печальный напев в духе народной баллады «Знаю бедное дитя» сменяется речитативными репликами «Это ты, Миньон?», припевом в духе австрийских йодлеров и виртуозной каденцией; один из эпизодов повторяет тему цыганской пляски из I акта. Ария Вильгельма «Прощай, Миньон, мужайся», отличается гибкой декламацией. 2-я картина II акта открывается сценой ревности Миньон «Вот

она! близ него!», построенной на смене настроений, чередовании речитативных и напевных фраз; обрамлением служит оркестровая картина озера с умиротворенной покачивающейся темой. Контрастна характеристика Фирины — полонез «Я здесь Титания пред вами», самый яркий номер оперы с блестящей эффектной мелодией, украшенной колоратурой. В III акте выделяется лирический романс Вильгельма «Не верила она чистой душой своею», подкупающий простотой и искренностью.

Гамлет

Опера в пяти актах, восьми картинах
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Гамлет, принц Датский (баритон)

Его друзья:

Марцелл (тенор)

Горацио (бас)

Клавдий, король Дании (бас)

Королева Гертруда, мать Гамлета (меццо-сопрано)

Тень умершего короля, отца Гамлета (бас)

Полоний, придворный (бас)

Его дети:

Офелия (сопрано)

Лаэрт (тенор)

Два могильщика (баритон, тенор)

Придворные, офицеры, актеры, крестьяне, охотники

Действие происходит в Дании в Средние века.

История создания

После «Миньон» (1866), которая пользовалась широчайшей популярностью, композитор попытался овладеть жанром французской большой оперы, прежде его не привлекавшим. Сотрудниками Тома вновь выступили известные литераторы, авторы либретто лирических опер и опе-

ретт Гуно, Бизе, Оффенбаха и др. Жюль Барбье (1822—1901) и Мишель Карре (1819—1872), обычно писавшие вместе. Вслед за либретто «Ромео и Джульетты», в 1867 году написанным для Гуно, они снова обратились к Уильяму Шекспиру (1564—1616). «Гамлет» (1600—1601), одно из наиболее глубоких его философских творений, в либретто подвергся не просто сокращению, но заметному упрощению. Это сказалось на образе главного героя, хотя некоторые его монологи или их фрагменты, в том числе знаменитое «Быть или не быть», сохранены. Гуманист и мыслитель, размышляющий о природе человека, о судьбах века, о путях восстановления справедливости, оказался приближен к традиционному герою-любовнику итальянских опер, верному в любви, неистовому в мщении, безутешному в скорби по погибшей возлюбленной. Именно любовная драма заняла центральное место в либретто, и хотя она, в соответствии с Шекспиром, завершается трагической развязкой, финал оперы в целом — совсем иной. Убийства, жертвами которых становятся все шекспировские герои, здесь сведены к гибели одного лишь преступного короля Клавдия. Ни отец, ни брат Офелии не падают от его руки, остаются в живых и грешная королева Гертруда, удаляющаяся в монастырь, и сам датский принц. Они выполняют волю вновь появляющейся в финале тени отца Гамлета, престол которого наследует сын. Это воцарение Гамлета, знаменующее восстановление справедливости, невольно возвращает оперу к древнейшей трактовке гамлетовского сюжета — к первому из дошедших до нас вариантов скандинавской саги о мести языческого принца Амлета, изложенному на латыни в «Истории датчан» (ок. 1200 года) средневекового летописца Саксона Грамматика. Отдельными деталями либреттисты стремились подчеркнуть средневековый и германский колорит. Так, в сцене безумной Офелии шекспировский текст заменен балладой о вилисе, губящей счастливых влюбленных. В образе вилисы слились черты различных фантастических существ. Она напоминает Лорелею — рейнскую русалку, известную по популярному стихотворению Гейне, кстати, долго жившего в Париже, или королеву эльфов шотландских баллад, заманивающую рыцаря в волшебные холмы. Само название «вилисы» было давно из-

вестно во Франции по пересказу тем же Гейне шварцвальдской легенды, легшей в основу балета А. Адана «Жизель» (1844). Это призрак невесты, брошенной женихом до свадьбы и умершей от горя, либо покончившей с собой; мстя за обман, она затанцовывает неверного возлюбленного до смерти. Тома поддержал эти поиски местного колорита и использовал в балладе подлинный скандинавский напев. Помимо баллады, в том же IV акте, в танцевальном дивертисменте, рисующем деревенский праздник в честь прихода весны, один из танцев носит заголовок «Фрейя» — по имени германской богини юности и любви.

Композитор тщательно работал над партитурой, уделяя большое внимание оркестру. Он включил в его состав саксофоны. Изобретенные в 1840 году мастером А. Саксом, они все еще оставались редкими инструментами и придали особую красочность и выразительность понравившейся публике сцене на площади во II акте. Уже закончив партитуру, Тома, не задумываясь, переписал для баритона партию Гамлета, первоначально предназначенную для тенора, поскольку в это время в труппу Grand Opéra поступил баритон Ж. Б. Фор, блестящий исполнитель роssiнeвских героев. Партия Гамлета поражает непривычно высокой для баритона тесситурой. Премьера «Гамлета» состоялась 9 марта 1868 года в парижском театре Grand Opéra и имела большой успех.

Сюжет

Парадный зал в королевском дворце Эльсинор. Торжественная коронация Клавдия, вступающего в брак с Гертрудой, наследницей престола, вдовой недавно скончавшегося брата Клавдия. На празднике нет принца Гамлета. Он появляется, когда все расходятся; его одолевают раздумья о неверности женского рода, о матери, которая так скоро забыла отца. Принца встречает Офелия. Ее печалит, что принц покидает двор: значит, он разлюбил ее. Гамлет клянется, что его верность незыблема. Лаэрт, отправляющийся в поход, приходит проститься с сестрой и доверяет ее защите принца. Офицеры и пажи спешат на праздник, воспевая быстротечные радости жизни. Их не занимает странная весть, при-

несенная Горацио и Марцеллом, которые повсюду разыскивают принца: ночью на бастionaх крепости им явилась тень умершего короля.

Эспланада замка. Гамлет с друзьями ожидает появления призрака, прнслушиваясь к доносящимся издали звукам продолжающегося празднества. В полночь он взывает к тени отца, и тот повелевает отомстить за его смерть: Клавдий убил его и завладел его короной и его женой, но мать Гамлет должен пощадить. Принц прощается со всеми радостями жизни — славой, любовью, наслаждениями — и клянется выполнить волю отца.

Покой во дворце. Офелия, встревоженная внезапной холодностью принца, пыгается отвлечься чтением, но и в книге речь идет о неверной любви. Не переставая читать, Офелия украдкой наблюдает за вошедшим Гамлетом, который, так и не приблизившись к ней, уходит. Теперь она убеждена, что принц забыл свои клятвы и в слезах просит вошедшую королеву позволить покинуть двор, чтобы никогда более не видеть принца. Но Гертруда, уверенная в любви сына к Офелии, надеется, что именно она выведает тайну, которая гнетет принца. Мучимая угрызениями совести, видениями умирающего, угрожающего мужа, она боится, что сын узнал о преступлении. Клавдий успокаивает ее: разоблачение им не грозит, Гамлет помешался. Появляется принц, который вначале сообщает о том, что желал бы странствовать с облаками по небу, а затем объявляет, что пригласил актеров, дабы развлечь двор. Актерам он объясняет, как они должны сыграть пьесу об убийстве Гонзаго, а пока предлагает пить, есть и веселиться, ибо лишь вино может разогнать печаль и дать забвение.

Площадь перед королевским дворцом. Под звуки датского марша придворные собираются на представление. Гамлет просит друзей следить за королем и комментирует разыгрываемую актерами пантомиму: старый король уединяется с королевой и засыпает в ее объятьях; предатель соблазняет королеву, сыплет яд в королевский кубок и отнимает у него золотую корону. Клавдий в волнении приказывает гнать актеров, а Гамлет, разыгрывая безумие, кричит, что нашел убийцу, и срывает с него корону. Все в ужасе. На гневные упреки Гамлет отвечает вакхической песнью.

Покой во дворце. Гамлет размышляет над великим вопросом — быть или не быть? Входит король, томимый раскаянием. Склонившись перед распятием, он умоляет дух брата смягчить гнев Всевышнего. Наблюдающий за ним Гамлет отказывается от удобного случая отомстить: он убьет короля на троне, в блеске власти. Клавдию мерещится тень брата, в страхе он зовет Полония. Из их разговора Гамлет понимает, что отец его любимой Офелии — соучастник преступления. Королева и Офелия в наряде невесты направляются в храм, но Гамлет клянется, что браку не бывать, иначе небо обрушится на его голову. Он убеждает Офелию затвориться в монастыре, она покорно возвращает принцу обручальное кольцо, а королева, видя слезы на глазах сына, не может понять причины разрыва и испытывает тайный страх. Оставшись наедине с матерью, Гамлет упрекает ее в преступной любви к брату мужа, в убийстве, а затем угрожает шпагой. Королева молит о милосердии, ползает у ног сына. Лишь появившаяся тень отца заставляет принца опомниться, и королева окончательно убеждается в его безумии. Гамлет призывает мать покаяться и оставляет ее с миром.

Деревенский праздник. Крестьяне и охотники песнями, играми, плясками приветствуют приход весны, славят богиню Фрейю.

Берег реки. Безумная Офелия, с рассветом покинувшая дворец, присоединяется к общему веселью, дарит девушкам цветы, рассказывает о бледной вилесе, заманивающей на дно путников, плачет и смеется. Ей чудится, что Гамлет стал ее мужем, она решает наказать его за муки ожидания и спрятаться у вилис в тростниках. Повторяя его клятву верности, Офелия бросается в воду.

Кладбище. Могильщики копают могилу, пьют и распевают о бренности жизни, смысл которой — в вине. Появляется измученный Гамлет: два дня он скрывается от убийц, посланных королем. Не зная о гибели Офелии, он обращается к ней с мольбой о прощении: его любовь виной тому, что сердце ее разбито, разум померк. Появившийся Лаэрт клянется отомстить за сестру и вызывает его на дуэль, которую прерывает траурное шествие. Гамлет видит Офелию в гробу и готов покончить с собой, чтобы соединиться с ней навсегда. Его останавливает

тень отца. Все трепещут при виде грозного призрака, возвещающего волю неба. Сын должен покарать убийцу — и Гамлет поражает Клавдия ударом шпаги. Королева отправится в монастырь, а принцу Бог предназначил трон: он будет править во благо народа. Гамлет в отчаянии — стать королем, когда душа его в могиле! Все славят Гамлета.

Музыка

«Гамлет» — большая французская опера с традиционным обилием массовых сцен, праздничными и похоронным маршами, красочной балетной сюитой и эффектной виртуозной партией героини. Однако Тома, автор лирической оперы «Миньон», много работавший в комическом жанре, привнес и в большую оперу романсовые интонации и формы, вальсовые ритмы. Сцена безумия Офелии напоминает о традициях опер Беллини и Доницетти.

Одна из запоминающихся характеристик героя — вакхическая песня «Вино, ты разгони мученья» с броской, энергичной мелодией, подхватываемой мужским хором. Она завершает 1-ю картину II акта и повторяется в финале 2-й: мелодия песни разыгрывающего безумие Гамлета противостоит возбужденным репликам остальных участников этого септета с хором. Кульминация оперы — сцена сумасшествия Офелии, выделенная в самостоятельную (2-ю) картину IV акта. Здесь чередуются речитатив и ария «Холодные слезы ночи всю землю омывают», построенная на сопоставлении кратких реплик, виртуозных пассажей и темы клятвы Гамлета из дуэта I акта в оркестре; вальс «Вам я дарю цветы»; баллада «Спит вилиса в лоне вод прозрачных». Эта лучшая находка композитора — задумчивая мелодия подлинной скандинавской песни с контрастным припевом без слов, вызывающая ассоциации с «Песней Сольвейг» из «Пера Гюнта» Грига. Она завершается колоритным пассажем, который подводит к виртуозному заключительному разделу сцены.

Арриго Бойто

1842—1918

Бойто известен прежде всего как либреттист — соавтор последних опер Верди и лишь во вторую очередь как композитор. Не став ни продолжателем Верди, ни подражателем высоко ценимого им Вагнера, Бойто не примкнул и к нарождавшемуся в Италии в конце XIX века веризму с его интересом к обыденной жизни и малой форме. Несмотря на длительность творческого пути, он не только остался в истории музыки как автор единственной оперы, но и действительно до конца жизни так и не завершил вторую.

Арриго Бойто родился 24 февраля 1842 года в Падуе, в семье художника-миниатюриста, но воспитывался у матери, польской графини, оставившей к тому времени мужа. Рано обнаружив интерес к музыке, он в одиннадцать лет поступил в Миланскую консерваторию, где проучился восемь лет в классе композиции Альберто Мадзукато. Уже в эти годы проявилась его двойная одаренность: в написанных в консерватории кантате и мистерии Бойто принадлежал текст и половина музыки. Он увлекся немецкой музыкой, не слишком распространенной в Италии: вначале Бетховеном, позднее — Вагнером, став его защитником и пропагандистом. Консерваторию Бойто закончил с медалью и денежной премией, которую потратил на путешествия. Он посетил Францию, Германию и родину матери Польшу. В Париже произошла первая, еще мимолетная, творческая встреча с Верди: Бойто оказался автором текста его Гимна наций, созданного для выставки в Лондоне. Возвратившись в конце 1862 года в Милан, Бойто погрузился в литературную дея-

тельность. В первой половине 1860-х годов выходят его поэмы, статьи о музыке и театре, а позднее — романы. Он сближается с молодыми писателями, называвшими себя «Растрепанными». Их творчество пронизано мрачными настроениями, чувствами надломленности, опустошенности, идеями разрушения, торжества жестокости и зла, что отразилось затем в обеих операх Бойто. Такой взгляд на мир не помешал ему в 1866 году присоединиться к походу Гарибальди, боровшегося за освобождение и объединение Италии, хотя участия в сражениях он не принимал.

Важнейшая веха в жизни Бойто — 1868 год, когда в миланском театре Ла Скала состоялась премьера его оперы «Мефистофель». Бойто выступил одновременно как композитор, либреттист и дирижер — и потерпел сокрушительный провал. Обескураженный происшедшим, он отдается либреттистике: пишет для Понкиелли либретто «Джоконды», которая стала лучшей оперой композитора, переводит на итальянский «Армиду» Глюка, «Вольного стрелка» Вебера, «Руслана и Людмилу» Глинки. Особенно много сил он уделяет Вагнеру: делает переводы «Риенци» и «Тристана и Изольды», песен на слова Матильды Везендонк, а в связи с премьерой «Лоэнгрина» в Болонье (1871) пишет открытое письмо немецкому реформатору. Однако увлечение Вагнером и неприятие современной итальянской оперы как традиционной и рутинной сменяется пониманием истинного значения Верди, которое переходит в творческое сотрудничество и дружбу, длившуюся до конца жизни прославленного маэстро (1901). Этому способствовал известный миланский издатель Рикорди, представивший Верди Бойто в качестве лучшего либреттиста. По предложению Рикорди в начале 1870 года Бойто закончил для Верди либретто «Нерона». Занятый «Аидой», композитор отверг его, и с 1879 года Бойто сам начал работу над «Нероном», однако сотрудничество с Верди не прервал: в начале 1880-х переделал либретто «Симона Бокканегры», затем создал два либретто по Шекспиру — «Яго», на которое Верди написал лучшую свою оперу «Отелло», и «Фальстаф». Именно Верди побудил Бойто в мае 1891

года вновь приняться за отложенного надолго «Нерона». 10 лет спустя Бойто опубликовал его либретто, что стало крупным событием в литературной жизни Италии. В том же 1901 году Бойто добился триумфального успеха как композитор: в Ла Скала состоялась новая постановка «Мефистофеля» с Шаляпиным в главной роли, под управлением Тосканини, после чего опера обошла весь мир. Над «Нероном» композитор работал до конца жизни, в 1912 году принялся за V акт, предложил главную роль Карузо, который в последней миланской премьере «Мефистофеля» пел Фауста, но оперу так и не завершил.

Умер Бойто 10 июня 1918 года в Милане.

Мефистофель

Опера в четырех актах, шести картинах с прологом и эпилогом

Либретто А. Бойто

Действующие лица

Мефистофель (бас)

Фауст (тенор)

Вагнер, его ученик (тенор)

Маргарита (сопрано)

Марта, ее соседка (контральто)

Елена Троянская (сопрано)

Панталис, ее подруга (контральто)

Небесные силы, херувимы, грешники, крестьяне, горожане, студенты, ведьмы, колдуны, блуждающие огни, сирены, фавны

Действие происходит на небесах, в Германии начала XVI века и в иллюзорном мире античности.

История создания

Сюжет «Мефистофеля» Бойто начинает обдумывать в 1862 году, когда 20-летний выпускник Миланской консерватории, путешествуя по странам Европы, попадает на родину матери, в Польшу. Здесь он орке-

струет первые фрагменты. Вероятно, этим объясняется то, что крестьяне у стен Франкфурта-на-Майне танцуют не немецкий танец, а польский обертас. Посетив Польшу еще раз в 1867 году, Бойто заканчивает здесь первый пятиактный вариант оперы, в котором партии обоих героев предназначены для низких голосов: Мефистофель — бас, Фауст — баритон. Премьера «Мефистофеля» состоялась 5 марта 1868 года в Милане, в театре Ла Скала. Бойто выступил не только как композитор и либреттист, но и как дирижер и потерпел полное фиаско. Спектакль длился пять с половиной часов и закончился в полночь. 7 и 8 марта опера прозвучала в виде двух самостоятельных частей, предвосхитив четырехвечерний цикл «Кольца нибелунга» (1876) кумира Бойто Вагнера. Но и в этом виде «Мефистофель» был отвергнут публикой. Лишь через несколько лет композитор вернулся к нему. Новая, сокращенная до четырех актов с прологом редакция была показана в Болонье в театре Комунале 5 октября 1875 года с незначительным успехом. Только четверть века спустя, 16 марта 1901 года в Ла Скала под управлением Артуро Тосканини и с Шаляпиным в главной роли произошло подлинное рождение оперы.

Бойто, обладавший большим литературным талантом, автор поэм, романов, критических статей, либретто, обратился в «Мефистофеле» к знаменитой трагедии Иоганна Вольфганга Гёте (1750—1832) «Фауст». Поэт работал над ней на протяжении всей жизни: первые наброски возникли в 1773 году, а вторая часть была завершена за год до смерти. Это грандиозное философское произведение привлекало многих музыкантов. Самое популярное его оперное воплощение появилось за несколько лет до начала работы Бойто, в 1859 году — это «Фауст» Гуно (см. «111 опер»). Бойто не ограничился историей любви Фауста и Маргариты. Он был одним из немногих композиторов, воплотивших эпизоды второй части трагедии. «Ночь классического шабаша» и «Смерть Фауста» составляют IV акт и эпилог в окончательной редакции оперы. Кроме того, Бойто единственный сделал главным героем не Фауста — искателя истины, заблуждающегося, но положительного

персонажа, а Мефистофеля — духа отрицания, властелина зла, соперника Творца. Этот оригинальный образ без единой светлой черты не вызывает ни сострадания, ни любви — лишь восхищение мастерством создавшего его композитора. Подобные умонастроения были типичны для той эпохи, для литературного движения «Растрепанных», которое возглавлял Бойто, для его поэм и романов. Не случайно и написанное им для Верди либретто носило название не «Отелло», а «Яго».

Сюжет

«Пролог на небе». Облачные выси. Небесные силы славят Творца. Мефистофель один во мраке издевается и над Творцом, и над ангелами, и над человечеством. Он утверждает, что одержит победу над Царем Небесным, уловив в свои сети Фауста. Доносящиеся с земли голоса грешников, взывающих к Деве Марии, сливаются с голосами херувимов, прославляющих Творца.

«Светлое воскресенье». Народное гулянье во Франкфурте-на-Майне. Проносится кавалькада рыцарей. Крестьяне пляшут. Прогуливаются, беседуя, доктор Фауст и его ученик Вагнер. Их внимание привлекает серый монах, оставляющий, как кажется Фаусту, огненные следы.

«Лаборатория Фауста». Ночь. Вслед за хозяином в дом проникает серый монах и прячется в алькове, нарушая стоном размышления Фауста о природе и Боге. Повинуясь заклинанию ученого, монах принимает свой истинный облик. Это Мефистофель — дух вечного отрицания и разрушения, все осмеивающий и освистывающий. Он предлагает Фаусту договор: на земле Мефистофель станет его слугой, зато в другой жизни Фауст будет служить сатане. Ученый согласен. Пусть Мефистофель даст его душе хоть час покоя, а разуму — познание себя и мира; пусть пошлет ему прекрасное мгновение, которое Фауст пожелает остановить. Мефистофель расстилает волшебный черный плащ и приглашает Фауста ступить на него, чтобы уже нынче ночью принять участие в буйном празднестве.

«Сад». Фауст ухаживает за Маргаритой, Мефистофель — за Мартой. Фауст добивается согласия на ночное свидание и вручает наивной девушке флакон: несколько капель из него усыпят ее строгую мать.

«Ночь шабаша». На горе Брокен свищет ветер, мелькают блуждающие огни. Мефистофель увлекает Фауста на вершину, где справляют свой праздник бесовские силы. Мефистофелю, своему царю, царю мира ведьмы подносят земной шар — стеклянный глобус, который тот, глумясь, разбивает вдребезги. Внезапно возникает тень Маргариты в цепях, с безжизненным взглядом, с кровавым кольцом вокруг шеи. Мефистофель пытается успокоить встревоженного Фауста. Все завершается ликующими возгласами и пляской адских сил.

«Смерть Маргариты». Темница. Маргарита, приговоренная к смерти, бредит. Ей чудятся найденный в море труп младенца, отравленная мать; в убийстве их обвиняют Маргариту. Мефистофель отпирает решетку, и Фауст бросается к возлюбленной, уговаривая ее бежать. Маргарита с трудом узнает его. Ей видится садик Марты. Она просит вырыть две могилы: в одной похоронить мать, в другой — ее с младенцем на груди. Придя в себя, Маргарита вместе с Фаустом мечтает о счастье на далеком острове посреди озаренного южным солнцем океана. Мефистофель торопит влюбленных: близок день — день казни Маргариты. Увидев сатану, она вновь теряет рассудок, обращается к Богу с мольбой о прощении и слышит небесные гармонии. С ужасом оттолкнув Фауста, Маргарита падает без чувств, голоса с небес возвещают ей спасение. Фауст и Мефистофель поспешно скрываются. Появляется палач со стражей.

«Ночь классического шабаша». Античная Греция. Лунная ночь. По реке в лодке из серебра и перламутра, окруженной сиренами, плывут Елена и Панталис. Фауст, погруженный в сон на цветущей поляне, грезит о Елене. Он счастлив оказаться в Греции, а Мефистофель скучает на классическом шабаше в окружении фавнов и вспоминает шабаш на Брокене. Начинаются античные пляски в честь Елены, она же поглощена видением гибели Трои. Фауст

признается в любви к Елене, в которой видит чистейший идеал вечной красоты. Она отвечает ему взаимностью.

«Смерть Фауста». Лаборатория Фауста, заметно обветшавшая. Ночь. Фауст погружен в размышления. Он познал любовь девы и страсть богини, но так и не обрел прекрасного мгновенья. На пороге смерти он мечтает об ином — править счастливым и свободным народом, дать ему мудрые законы. Мефистофель вновь искушает его, раскидывает волшебный плащ, но не может одержать победы. Услышав небесные голоса, Фауст просит остановиться это прекрасное мгновение и погружается в молитву с Евангелием в руках. Небесное видение становится все яснее, дождь из роз сыплется на умирающего. Тщетно Мефистофель пытается противостоять потоку ангельского света и цветов, ответить Творцу свистом. Пораженный, он проваливается.

Музыка

В «Мефистофеле» можно обнаружить черты различных жанров. Грандиозный хоровой пролог на небесах, лишенный внешнего действия, вызывает ассоциации с мистерией. Значение этого жанра подчеркнуто возвращением материала пролога в коде эпилога. Бытовые и любовные сцены, преобладающие в первых трех актах, среди которых центральная — смерть Маргариты, — сближают «Мефистофеля» с лирической драмой. Обилие сцен массовых, как хоровых, так и, особенно, балетных, напоминает о традициях французской большой оперы. Необычно членение на пролог и две части; в первую входят три акта (два первых состоят из двух картин каждый), во вторую — IV акт и эпилог. Все акты имеют заголовки и эпиграфы из Гёте.

Пролог отличается монументальностью и тщательной продуманностью архитектоники в противопоставлении небесных и адских сил. Торжественное оркестровое вступление с переключками труб за сценой и на сцене уступает место переключкам двух хоров «Слава Творцу». Им противостоит дьявольский эпизод, названный

автором «инструментальным скерцо». Его колкая, изломанная тема лежит в основе издевательского ариозо Мефистофеля «Слава Творцу!». В центре 2-й картины I акта — ария Мефистофеля «Я тот дух, что отрицает», полная насмешки и грозной силы; оба куплета завершаются оглушительным свистом. Балладу Мефистофеля о мире «Вот он — мир, вот шар презренный» во 2-й картине II акта отличает необычная мелодия, словно рисующая вращение глобуса, которым цинично играет сатана. III акт открывается небольшой арией Маргариты «Прошлой ночью бездна моря». Это удивительная находка композитора; скорбная мелодия редкой проникновенности передает внезапные смены настроений, душевное смятение героини. В следующем дуэте Фауста и Маргариты выделяется центральный медленный эпизод «Далеко, далеко, далеко»: зачарованное созерцание, погружение в мечту. Небольшая ария Фауста в эпилоге «Вот я и у предела жизненного пути» с мерной сдержанной декламацией подобна монологу-размышлению; его отдельные фразы подхватывает Мефистофель.

Амилькаре Понкиелли

1834—1886

Имя Понкиелли сохранилось в истории музыки, благодаря одной опере — «Джоконде» — и двум ученикам, Пуччини и Масканьи, хотя на протяжении своей жизни он знал не один успех.

Амилькаре Понкиелли родился 31 августа 1834 года в Падерно Фазоларо близ Кремоны — деревне, которая носит теперь его имя. Отец, владелец лавки, был деревенским органистом и стал первым учителем сына. В девять лет мальчик был принят в Миланскую консерваторию. Здесь Понкиелли в течение одиннадцати лет обучался игре на фортепиано, теории и композиции (у Альберто Маццукато). Вместе с еще тремя студентами он написал оперетту (1851). По окончании консерватории брался за любую работу — органиста в церкви Сант-Иларио в Кремоне, капельмейстера Национальной гвардии в Пьяченце. Однако всегда мечтал о карьере оперного композитора. Первая опера Понкиелли «Обрученные» на сюжет знаменитого романа крупнейшего итальянского писателя XIX века Алессандро Мандзони была поставлена в родной Кремоне, когда ее автор едва перешагнул порог двадцатилетия. В последующие семь лет состоялись премьеры еще двух опер, но первый успех пришел лишь в 1872 году, с новой редакцией «Обрученных». В 1874 году увидели свет ramпы «Литовцы» по поэме польского романтика Адама Мицкевича «Конрад Валленрод», в следующем году прозвучала кантата «Приношение Доницетти», а еще год спустя появилась «Джоконда», принеся автору настоящий триумф.

На смерть своих великих современников Понкиелли откликнулся оркестровыми сочинениями: подобно Верди в Реквиеме почтил па-

мать Мандзони («Траурная элегия» и «Похороны»), позже — Гарибальди («Триумфальный гимн»). В 1880-е годы Понкиелли добивается широкого признания. В 1880 году он занимает должность профессора композиции Миланской консерватории, год спустя — должность капельмейстера кафедрального собора Санта-Мария Маджоре в Бергамо, а в 1884 году получает приглашение в Петербург. Здесь его ждет восторженный прием в связи с постановками «Джоконды» и «Литовцев» (под названием «Альдона»). В последней опере «Марион Делорм» (1885) Понкиелли вновь, как и в «Джоконде», обратился к драме Виктора Гюго, но прежний успех уже не повторился.

Умер Понкиелли 16 января 1886 года в Милане.

Джоконда

Опера в четырех актах, пяти картинах
Либретто Т. Горрио

Действующие лица

Джоконда, уличная певица (сопрано)

Слепая, ее мать (контральто)

Альвизе Бадозеро, один из членов Большого Совета (бас)

Лаура Адорно, генуэзка, его жена (меццо-сопрано)

Энцо Гримальди, генуэзский патриций, изгнанник под видом далматинского моряка (тенор)

Барнаба, уличный певец (баритон)

Изепо, уличный писец (тенор)

Моряки, солдаты, патриции, народ, маски

Действие происходит в Венеции в XVII веке.

История создания

Понкиелли, как и другие итальянские композиторы, увлекался драматургией Гюго и написал на его сюжеты две оперы — «Джоконду», принесшую ему длительный мировой успех, и «Марион Делорм», ставшую

его последним законченным сочинением. Виктор Гюго (1802—1885), глава неистовых французских романтиков, своими пьесами потрясал основы французского театра. На премьерах происходили столкновения сторонников старого, классического, и нового, романтического искусства; резкое обличение аристократии и прославление простого человека вызывали цензурные запреты. Свободолюбивый дух, противостояние тирании, сочувствие обездоленным характерны и для драмы «Анджело, тиран Падуанский» (1835), которая сорок лет спустя вдохновила на создание либретто Арриго Бойто (1842—1918), писавшего под псевдонимом Тобиа Горрио (анаграмма его имени и фамилии). Он был многосторонне одарен. Воспитанник Миланской консерватории, поступивший в класс композиции А. Маццукато, когда Понкиелли его заканчивал, автор поэм и статей о музыке, участник освободительного похода Гарибальди, Бойто в 1868 году поставил оперу «Мефистофель» на собственное либретто, премьерой которой сам дирижировал. Ошеломленный шумным провалом он в течение нескольких лет занимался преимущественно либреттистикой и переводами — в том числе опер Вагнера, «Руслана и Людмилы» Глинки. Первое его либретто, «Нерон» (1870), предназначалось Верди, но впоследствии было использовано самим Бойто. Следующим, спустя пять лет, стало либретто «Джоконды», а в год смерти Понкиелли было закончено лучшее либретто Бойто, вновь созданное для Верди — «Отелло».

В «Джоконде» каждый акт, как и у Гюго, носит название, однако иное, чем в пьесе. Либреттист смягчил свойственные Гюго тираноборческие, политические мотивы и выдвинул на первый план драму любви и ревности двух женщин-соперниц, страстью к которым охвачены трое мужчин. Не случайно опера озаглавлена именем влюбленной и ревнующей Джоконды — уличной певицы (у Гюго — Тизбе, ставшая знаменитой актрисой), тогда как пьеса — именем правителя Падуи Анджело Малипьеры, наместника Венецианской республики. Бойто перенес действие из Падуи 1549 года в Венецию следующего века и заменил наместника, дрожащего перед тайной властью Венеции, всесильным Альвизе Бадозро, членом Большого Совета — главного законодательного органа

Венеции, избравшегося из числа знатнейших граждан самых древних родов. Если Гюго, по собственным словам, хотел «сопоставить ... два строгих и скорбных образа — женщину в обществе, женщину вне общества; ... защитить одну от деспотизма, другую — от презрения», то в опере патрицианка Лаура, жена Альвизе, является, по сути, второстепенным персонажем, и все внимание сосредоточено на уличной певице. Зато Бойто представил в качестве главной пружины интриги Барнабу. Он назван уличным певцом, но в нем есть нечто дьявольское, напоминающее типичных героев Бойто — Мефистофеля и Яго. У Гюго он подослан к героине настоятелем венецианского собора Сан-Марко под видом слабоумного гитариста, нищего скитальца, которого она приютила из жалости. На самом же деле он шпион Совета Десяти — внушающего ужас политического органа Венеции, правившего при помощи широко раскинутой сети шпионажа, безымянных доносов и тайных убийств. Влюблен он совсем не в комедиантку Тизбе (как в опере Барнаба в Джоконду), а в жену тирана Падуанского, отвергнувшую жалкого простолюдина, после чего тот замыслил месть. И если у Гюго его постигает справедливая кара — он погибает в поединке с благородным героем, то у Бойто справедливость в финале отнюдь не торжествует: злодей остается жив. Утопив в канале мать Джоконды, став причиной самоубийства героини, он, как гласит ремарка, «с подавленным криком ярости бросается на улицу» — быть может, для совершения новых злодеяний. Столь любимая Гюго жестокая развязка у Бойто приобретает иную моральную окраску. Утешением Джоконды перед смертью служит глубокая благодарность спасенной ею соперницы, восхищение любимого ее самоотверженностью, тогда как Тизбе в драме гибнет от его руки: не в силах жить без любви, она провоцирует его на удар кинжалом. Либреттист вывел на сцену слепую мать Джоконды, в пьесе давно умершую (зритель узнавал о ней из рассказа героини о своем нищем детстве, о чудесном избавлении матери от казни, благодаря заступничеству неизвестной патрицианки). О слепоте матери Гюго не упоминает. Немаловажно также изменение жанра произведения. В либретто широко разработаны массовые сцены с обилием танцев (уличный карнавал в I и IV актах, маскарад во

дворце в III, песни моряков во II), которые своим беззаботным весельем контрастируют трагическим событиям. У Гюго же события разворачиваются в небольших помещениях — комнатах дворца, лачуге убийц, и даже I акту, происходящему в празднично иллюминированном саду перед дворцом, присущ камерный характер.

Премьера «Джоконды» 8 апреля 1876 года в миланском театре Ла Скала прошла с огромным успехом, который еще при жизни Понкиелли был повторен на многих сценах Европы, Южной и Северной Америки.

Сюжет

«Львиная пасть». Двор Дворца дождей, убранный для праздника. В глубине лестница Гигантов и собор Сан-Марко. На мраморной стене возле архитектурного украшения — львиной пасти — надпись: «Тайные доносы для инквизиции, законная защита и безнаказанность». Солнечный весенний день. Карнавал в разгаре. Барнаба с гитарой наблюдает за веселящейся толпой, которая спешит на набережную полюбоваться регатой. Он поджидает Джоконду, мечтая ее запугать, поймать в свои сети и добиться любви. А вот и она со слепой матерью. Та остается у храма. Джоконда торопится увидеть любимого Энцо, которого считает моряком с далматинского корабля. Толпа возвращается, неся на руках победителя гонок, а Барнаба нашептывает проигравшему, что он жертва колдовства: колдунья — слепая. Толпа, разгоряченная этими словами, требует сжечь колдунью, стража хватает ее, чтобы вести в тюрьму. Вбегает Джоконда, Энцо зовет на помощь моряков. В этот момент по лестнице Гигантов спускается Лаура в маске об руку с Альвизе. Толпа отступает. Джоконда умоляет Альвизе о справедливости, к ней присоединяется Лаура, и Альвизе приказывает освободить слепую. Она благословляет Лауру и дарит ей четки. Патрицианская чета отправляется в храм. Барнаба останавливает Энцо: он узнал генуэзского патриция, изгнанного из Венеции под страхом смерти. Еще в Генуе Энцо влюбился в Лауру, насильно выданную замуж за другого, и теперь ради встречи с ней рискует жизнью, хотя и уверяет Барнабу, что влюблен в Джоконду. Барнаба

предлагает Энцо свою помощь: нынче ночью он доставит Лауру на его корабль. Шпион Совета Десяти, он может просто погубить Энцо, но лелеет мысль отомстить Джоконде, показав ей неверность возлюбленного. Барнаба вызывает преданного ему уличного писца Изеппо и диктует донос на имя Альвизе: его жена нынче ночью задумала бежать с любовником — далматинским моряком. Барнаба бросает донос в львиную пасть, не замечая Джоконды, которая подслушала его слова. Она в отчаянии, мать ее утешает. Вбегают маски, начинается пляска. Из храма доносится молитва. Народ опускается на колени.

«Четки». Пустынный берег необитаемого островка. Звездная ночь. Бригантина Энцо готовится к отплытию. Появляется Барнаба, выдающий себя за рыбака, и Изеппо, который в засаде будет ожидать сигнала для нападения. Барнаба призывает удачу закинувшему сети рыбаку. Его баркаролу подхватывают моряки бригантины. На палубе появляется Энцо, приветствуемый командой, которую он отправляет отдыхать. В одиночестве он мечтает о встрече с Лаурой. Она приплывает на лодке и бросается в объятия Энцо, а гребец — это Барнаба — удаляется со злобещим смехом. Влюбленные обмениваются клятвами. Энцо отправляется к команде: пора подымать паруса. К Лауре, стоящей на коленях перед алтарем со статуей Мадонны, приближается Джоконда в маске и заносит кинжал, но останавливается, увидев лодку с Альвизе: теперь месть настигнет соперницу и без нее. Лаура в отчаянии хватается за четки и обращается к Деве Марии с мольбой. Увидев материнские четки, пораженная Джоконда отдает свою маску Лауре и прячет ее. Барнаба указывает Альвизе, куда скрылась гондола Лауры, и лодка Альвизе отправляется туда. Возвращается Джоконда: она спасла соперницу ради матери. Поднявшийся на палубу Энцо зовет Лауру, и Джоконда понимает, что ее он никогда не любил. К бригантине приближаются венецианские галеры. Энцо не хочет спасаться бегством; схватив факел, он бросает его в трюм, а сам с именем Лауры кидается в волны. Раздается взрыв, и бригантина исчезает в пламени.

«Золотой дом» (знаменитый дворец в Венеции). Вечер. Комната Альвизе. Он готовится отомстить за свой позор. Входит Лаура в баль-

ном платье. Альвизе указывает ей на катафалк в соседней комнате и подает флакон с ядом: она должна выпить его, прежде чем отзвучит песня, доносящаяся из зала. Вошедшая Джоконда, оставшись наедине с Лаурой, подает ей другой флакон — со снотворным, которое Лаура после долгих колебаний решается выпить. Перелив яд, Джоконда оставляет пустой флакон, и возвратившийся Альвизе убеждается в смерти жены.

Роскошный балльный зал. Альвизе приветствует гостей, многие из которых в масках. Начинаются танцы. Появляется Барнаба, таща слепую, которую обвиняет в колдовстве. Она же объясняет, что читала молитвы над усопшей. Слышен похоронный звон. Все поражены: кто умер? Барнаба шепчет Энцо, что колокол звонит по Лауре. Энцо снимает маску и бросает в лицо Альвизе дерзкие слова: тот отнял у него и родину, и любовь, пусть теперь возьмет и жизнь. Джоконда в отчаянии: о как сильна любовь Энцо к другой! Альвизе отдергивает занавес в соседнюю комнату — видна Лаура, лежащая на катафалке. Энцо выхватывает кинжал и бросается на Альвизе, но стража обезоруживает его.

«Канал Орфано». Разрушающийся дворец на берегу канала. Вдали видна иллюминированная площадь Сан-Марко. Друзья Джоконды приносят бесчувственную Лауру и укладывают на кровать за ширмой. Джоконда просит их разыскать исчезнувшую мать. Оставшись одна, она помышляет о самоубийстве; перед ней кинжал и флакон с ядом. Сердце ее разбито, она молит Творца о вечном покое. Доносятся голоса с канала — там нашли мертвое тело. Входит мрачный Энцо: благодаря Джоконде он освобожден, но жизнь ему не нужна, он покончит с собой на могиле Лауры. Джоконда говорит, что могила пуста — она похитила тело. Энцо проклиная Джоконду, умоляет открыть, где тело любимой и, наконец, заносит кинжал. Джоконда счастлива, что умрет от руки Энцо. Но тот останавливается, услышав голос пришедшей в себя Лауры. Она называет Джоконду своей спасительницей. С лагуны доносится веселая песня — приближается лодка, которая навсегда увезет Энцо и Лауру из Венеции. Влюбленные благословляют Джоконду. После их ухода она протягивает руку к флакону с ядом, но вспоминает о матери, которую должна найти. Больше всего ее пугает воспоминание об усло-

вии, на котором освобожден Энцо: заплатить Барнабе любовью. Она решается бежать, но сталкивается с ликующим Барнабой. Джоконда просит его повременить, наряжается в лучший свой театральный костюм и вонзает в сердце кинжал. Барнаба в ярости бросается к ней, торжественно кричит, что утопил ее мать в канале. Но Джоконда уже не может его слышать, и Барнаба с проклятием выбегает на улицу.

Музыка

«Джоконда» — яркий спектакль, полный бурных страстей и контрастов. Она близка традициям вердиевских опер, хотя и лишена их неповторимости.

В I акте романс Слепой «О, этот голос ангельский, меня от оков он спасает» образует светлый, умиротворенный центр бурной массовой сцены; вторая тема романса — певучая тема четок — не однажды появляется в опере. В начале II акта выделяются два сольных номера. Баркаролу Барнабы «А! Верим мы подчас примете» с угловатым ритмом и резким сопоставлением *piano* и *forte* подхватывает хор. Мечтательный романс Энцо «Небо и море» согрет теплым искренним чувством; выразительная лирическая мелодия широкого дыхания сделала его одним из самых популярных номеров оперы. Во 2-й картине III акта — еще один популярный, но не вокальный, а инструментальный номер, «Танец часов». Эта прелестная, тонко инструментованная балетная сюита перед драматическим финалом состоит из четырех эпизодов. Тайнственно, едва слышно звучат колокольчики в утренних часах. Большая дансантичность присуща танцу дневных часов. Задумчив выход вечерних часов с явственным тиканьем высоких деревянных инструментов. Широко развернут танец ночных часов: медленные эпизоды с певучими темами сменяются вихревыми, стремительными, напоминающими вакханалию. Ария Джоконды «Умру я!» в начале IV акта — кульминация всей оперы. Нигде Понкиелли не удалось достигнуть такого трагического накала, найти декламационную мелодию такой эмоциональной силы, столь органично развивающуюся к широко распетой кульминации.

Петр Чайковский

1840—1893

Биография в разделе «Балеты».

Опричник

Опера в четырех актах, пяти картинах
Либретто П. Чайковского

Действующие лица

Князь Жемчужный (бас)
Наталья, его дочь (сопрано)
Молчан Митьков, жених Натальи (бас)
Боярыня Морозова, вдова (меццо-сопрано)
Андрей Морозов, ее сын (тенор)
Басманов, молодой опричник (альт)
Князь Вязьминский (баритон)
Захарьевна, мамка Натальи (сопрано)
Народ, опричники, сенные девушки, слуги Жемчужного

Действие происходит в Москве во время опричнины.

История создания

После двух первых неудачных опер, «Воеводы» и «Ундины», Чайковский в начале 1870 года обратился к новому оперному замыслу. В качестве основы сюжета была избрана трагедия известного писателя И. И. Лажечникова (1792—1969) «Опричник», повествующая о времени Ивана Грозного. Либретто композитор решил писать сам. Он сократил нескольких вто-

ростепенных персонажей драмы, исключил роль самого царя, сделал более драматичной роль князя Вязьминского (у Лажечникова — Вяземский). Сочинение продвигалось медленно. В течение 1870 года было написано совсем немного музыки. «Опера моя идет очень вяло, — писал композитор брату Анатолию. — Причиною этого я считаю то, что сюжет ее хотя и очень хорош, но как-то мне не по душе».

В следующем году работа пошла несколько лучше. Балакиреву, с которым Чайковский поддерживал переписку, он сообщал: «Я теперь всей душой предан сочинению оперы “Опричник” и не в состоянии был бы отвлечь себя от этой работы». Тем не менее и в 1871 году опера еще не была закончена: партитуру композитор завершил лишь 20 марта 1872 года. Ноты были сразу же отправлены в Петербург издателю Бесселю, который должен был хлопотать о постановке в Мариинском театре. Однако постановка все откладывалась, и только осенью 1873 года этот вопрос был решен. В декабре главный дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник, прекрасный музыкант и очень опытный дирижер, глубоко симпатизировавший Чайковскому, ознакомился с партитурой и принялся за подготовку спектакля. При этом он, исходя из возможностей своих солистов, просил Чайковского о некоторых изменениях в партиях. В ответ композитор писал: «Я не только не обижаюсь на Ваши замечания, но, напротив, от души Вам за них благодарен. Вообще я очень рад, что благодаря Вашему письму я получаю возможность вести все дело исключительно и непосредственно с Вами. Все, что Вы требуете относительно раздачи ролей, перемен и сокращений я сделаю охотно, как Вы мне укажете».

Премьера «Опричника» состоялась в Мариинском театре Петербурга 12 апреля 1874 года и имела серьезный успех. За нее Чайковскому была вручена премия в размере 300 рублей. Сам композитор отнесся к «Опричнику» критически, считая, что в ней «мало драматического движения, неровность стиля и видны живые нитки». Тем не менее, в последующие годы опера была поставлена в Москве и на нескольких провинциальных сценах. Последующие оперы Чайковского

затмили «Опричника», но до сих пор отдельные отрывки из этой оперы входят в певческий репертуар.

Сюжет

Сад перед теремом князя Жемчужного. Вдали виден Кремль. Вечереет. Молчан сватает у князя его дочь Наталью. Князь согласен на свадьбу. Оба уходят. Из терема появляются Наталья и Захарьевна, окруженные поющими санными девушками. Наталья тоже запекает — про злую тоску, про неволю в теремочке. Девушки стремятся развеселить ее. С веселой песней они уходят, а в это время Басманов и Андрей разбирают тын, ограждающий сад, и прячутся в кустах. Андрей пришел повидаться с Натальей, которую давно любит. Он был обручен с ней, но князь Жемчужный ограбил его, выгнал из родного дома и отказал в руке дочери. Андрей, чтобы отомстить, хочет поступить в опричники. Басманов призывает его не ждать Наталью, а поспешить к матери за благословением. Андрей следует за ним. Выбежавшая Наталья, которой послышался шум шагов, остается в горестном раздумье, не обращая внимания на Захарьевну и девушек, снова старающихся развеселить ее.

Изда боярыни Морозовой. Она горюет о нужде, в которой придется жить после того, как Жемчужный погубил ее мужа и разорил их. Входит Андрей и подает матери кошель с деньгами, который получил от Басманова. Он обещает смыть кровавую обиду. Морозова опасается, как бы сын не стал опричником, и Андрей понимает, что должен скрыть от нее свое решение.

Царские хоромы в Александровской слободе. Звонит колокол. Опричники один за другим входят, склонив головы, и становятся вокруг накрытого для трапезы стола. Последним входит Вязьминский, и все садятся. Вязьминский провозглашает славу царю Ивану. Чтобы не мешать молиться царю, находящемуся в ближних покоях, все собираются идти бражничать в дальние хоромы, но вошедший Басманов останавливает их: государь велит принять в опричники Андрея Морозова, примчавшегося из Москвы. Вязьминский возмущен: он

покаялся мстить роду своего врага боярина Морозова! Но государю надо повиноваться. Басманов вводит Андрея, который по требованию Вязьминского клянется служить верно, отрекшись ото всех близких. Андрей в растерянности и отчаянии — только ради матери и Натальи пошел он в опричнину. Но отступать поздно, и он дает страшную клятву. Смерть настигнет его, если он окажется отступником. Опричники славят нового сподвижника и грозного царя.

Площадь перед церковью в Москве. Народ горюет о том, что царь оставил их своей милостью и удалился в Александровскую слободу. Постепенно толпа расходится. Морозова идет молиться за сына. Вбегает Наталья и бросается в ее объятия, моля о приюте. Она убежала от жестокого отца и постылого жениха. Все ее думы — об Андрее, которого она давно любит. Морозова уговаривает ее вернуться, не губить себя, но Наталья непреклонна: Андрей или смерть — вот ее выбор. Жемчужный, окруженный слугами, появляется на площади. Наталья на коленях молит отца не разлучать ее с любимым. За девушку вступается Морозова, но князь велит слугам связать непокорную. Вбегает толпа опричников с Басмановым и Андреем, они отбивают Наталью. Морозова, узнав правду о сыне, проклинает его. Опричники увозят ее и Наталью в Александровскую слободу.

В Александровской слободе свадебный хор славит Наталью и Андрея. Все пляшут. Андрей счастлив: царь простил его, отпустил из опричнины и разрешил жениться на любимой. Но до полуночи он еще опричник и по-прежнему связан клятвой. Наталье страшно: сердце ждет беды. Нежданным гостем является на пиру Вязьминский. Со злорадством сообщает он, что государь, прослышавший о красоте княжны, желает видеть ее -- одну, без жениха. Андрей не согласен отпустить невесту одну — он тоже пойдет с ней! Вязьминский угрожает царским гневом и приказывает схватить непокорного. Наталья без чувств падает на руки опричников. Отворяются двери в царские хоромы. Басманов кидается туда и возвращается со страшной вестью: настал последний час для Андрея. Опричники уводят его. Вязьмин-

ский приводит Морозову и в окно показывает плаху, приготовленную для сына. Боярыня падает мертвая. Опричники славят царя Ивана.

Музыка

«Опричник» наиболее ярко среди ранних опер Чайковского воплощает особенности его оперного стиля. Это опыт создания произведения в духе большой французской оперы на русском материале, показавший склонность композитора к яркой театральной форме. Мелодика «Опричника», опирающаяся на русские народно-песенные интонации, отличается рельефностью и широтой. В образе Натальи угадываются черты будущих женских персонажей опер Чайковского, в образе Андрея воплощен типичный для композитора мотив: порыв к счастью и роковая обреченность. Либретто, сочиненное в духе Скриба, известного французского драматурга и либреттиста, определило не только структуру произведения, но и характер музыки. Так, традиционен для большой оперы III акт с его вступительным хором, драматической сценой в центре и большим финалом с солистами и двумя хорами, традиционны и балетные сцены. Музыкальный язык оперы еще не достиг той цельности, которая проявится в последующем творчестве Чайковского. В нем наличествует некоторая пестрота: наряду с собственным композиторским материалом, характерным для Чайковского и в дальнейшем, он широко использует подлинные русские народные напевы.

Наиболее яркий номер оперы — ариозо Натальи из I акта «Почудилось мне, будто голоса», часто звучащее на концертной эстраде. Темпераментностью и разнообразием красок привлекают пляски опричников и женщин из IV акта.

Антон Рубинштейн

1829—1894

Рубинштейн — уникальное явление в русской музыкальной культуре. Плодовитый композитор, один из лучших пианистов своего времени, замечательный педагог, он был выдающимся музыкально-общественным деятелем, необычайно много сделавшим для русской музыки. Он открыл первую в России консерваторию, профессором и директором которой был много лет. Колоссальна его просветительская работа, выразившаяся в том числе в сериях так называемых исторических концертов, в которых он представил публике фортепианную музыку от ее зарождения до современности. В композиторском наследии Рубинштейна — более двухсот сочинений, среди которых главное место занимают опера «Демон» и романсы, в частности, знаменитые «Персидские песни».

Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16 (28) ноября 1829 года в деревне Выхватинцы Бессарабской губернии (ныне Молдавия). В 1831 году семья переехала в Москву. Мальчик рано проявил незаурядные музыкальные способности, и первые уроки фортепианной игры ему дала мать. С 1837-го по 1843 год он занимался с А. Виллуаном. После этого Рубинштейн уже ни у кого не учился игре на фортепиано. Его первые выступления в качестве пианиста состоялись в Москве в 1839 году. В следующем году он отправился в Париж с намерением поступить в консерваторию, но не был принят. Услышанный Листом, он получил благословение великого музыканта, предсказавшего ему блестящую будущность и посоветовавшего для дальнейшего совершенствования ехать в Германию. На обратном пути Рубинштейн посетил многие страны, с неизменным успехом выступая в аристократических салонах.

В 1844 году мать повезла в Берлин двух сыновей — Антона и младшего, Николая, также превосходного музыканта. Мальчики занимались теорией музыки у Зигфрида Дена, крупного теоретика, в прошлом учителя Глинки. Через два года мать с младшим сыном вернулись на родину, а старший остался в Берлине; по прошествии нескольких месяцев поехал в Вену, где бедствовал, давая грошовые уроки. Сочинения, которых к этому времени появилось достаточно много, никакого дохода не приносили. В конце 1847 года музыкант вернулся в Берлин, где его застали события революции 1848 года. Ему пришлось уехать в Россию, и он обосновался в Петербурге, где началась его широчайшая деятельность. Он сочиняет несколько опер, в 1854 году предпринимает концертное турне по Европе, после чего, вернувшись, начинает хлопоты по учреждению Музыкального общества. Под его управлением идут симфонические собрания (концерты) первых восьми сезонов. В 1860 году ему удается открыть Музыкальные классы, а 8 сентября 1862 года состоялось официальное открытие Петербургской консерватории, директором которой его и назначают.

В 1867 году, сложив с себя обязанности директора, Рубинштейн отправляется в длительную концертную поездку. Продолжается и его композиторская деятельность. К 1871 году относится создание лучшего произведения — оперы «Демон». В 1872—1873 году он посещает Америку, где также завоевывает публику. Вернувшись в Россию, поселяется в Петергофе под Петербургом и полностью отдается творчеству. Появляются оперы «Маккавеи» (1875), «Нерон» (1887), «Купец Калашников» (1879). В течение 1885—1886 годов Рубинштейн дает исторические концерты в Петербурге, Москве, Вене, Брюсселе, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге, Дрездене. В этих уникальных концертах прослежен весь путь развития фортепианной музыки, критикой они были оценены как огромное культурное явление. В 1887 году Рубинштейн снова занимает пост директора консерватории и остается им до 1891 года, когда окончательно уходит в отставку и вскоре переселяется в Дрезден, где проводит более трех лет.

Рубинштейн умер 8 (20) ноября 1894 года в Старом Петергофе.

Нерон

Опера в четырех актах, восьми картинах
Либретто Ж. Барбье

Действующие лица

Нерон Клавдий, император (тенор)
Юлий Виндекс, герцог Аквитании (баритон)
Тигеллин, префект преторианцев (баритон)
Балбил, астролог (бас)
Сакус, поэт (тенор)
Севирус, верховный жрец в храме Эвандра (бас)
Терпиос, цитрист, вольноотпущенник Агриппины (тенор)
Поппея Сабина, жена Оттона, возлюбленная Нерона (сопрано)
Эпихариса, вольноотпущенница (контральто)
Криза, ее дочь (сопрано)
Агриппина, вдова императора Клавдия, мать Нерона (контральто)
Луп, римский мальчик (сопрано)
Заговорщики:

Калпурний Пизон (бас)
Фений Руф (баритон)
Спор (тенор)
Валерий Мессала (тенор)

Тразей Петус, сенатор (без речей)
Сальвий Отто, наместник Лузитании (без речей)
Делия, рабыня Поппеи (без речей)
Старик-христианин (без речей)
Начальник группы фигляров (тенор)
Глашатай (баритон)
Продавец питья и фруктов (тенор)
Центурион (баритон)

Призраки императора Клавдия, Октавии и др., сенаторы, патриции, преторианцы, жрецы, ликторы, актеры, танцовщики, музыканты, христиане, греки, галлы, германцы, эфиопы, народ, рабы, весталки, матроны, куртизанки, танцовщицы, рабыни
Действие происходит в Риме в 59 — 68 годах.

История создания

В 1875 году Рубинштейн, известный композитор и всемирно прославленный пианист, гастролитировал в Париже. Европейская критика восторженно отзывалась о его исполнительском искусстве и почтительно относилась к его творчеству. Во время гастролей Рубинштейн получил заказ на оперу «Нерон», которую предполагал поставить один из парижских театров. В письме к матери из Парижа композитор сообщал: «Этим летом приходится много работать, так как получил здесь либретто, музыка к которому должна быть закончена к следующей зиме». Автором либретто был знаменитый французский либреттист Ж. Барбье (1825—1901).

В качестве сюжета избраны события последних лет правления Клавдия Цезаря Друза Германика Нерона (54—68) — императора Римской империи, вошедшего в историю своей жестокостью, развратом и расточительством. Среди его многочисленных преступлений — убийство матери и поджог Рима. Кроме него и его матери Агриппины среди исторических лиц, выведенных в либретто, его возлюбленная Пoppея и Виндекс, сын царя Аквитании — государства, расположенного между Пиренеями и рекой Гаронной. Либретто написано по канонам французской большой оперы, где на фоне исторических событий разворачивается личная драма героев. Некоторые факты изменены. Так, жена Нерона, Октавия была не казнена им, а изгнана, после чего умерла при невыясненных обстоятельствах. Нерон женился на Пoppее и торжественно короновал ее.

Вернувшись в конце весны в Петергоф, Рубинштейн приступил к созданию оперы. Довести до конца сочинение не удалось: потребовались некоторые переделки в либретто, и в августе Рубинштейн снова отправился в Париж для совместной работы с Барбье. Осенью он снова принялся за сочинение, но на этот раз оно было осложнено очередными гастролями. «Был в Москве и дал там концерт, — писал музыкант матери в декабре. — Поездки туда и обратно, праздники, подготовка к здешним концертам, которые должны состояться

4 и 11 (декабря. — Л. М.), и т. д. и т. д.; ко всему этому моя работа, которую не могу закончить, — вполне достаточно, чтобы сойти с ума». Так, урывками, между концертами и репетициями, он продолжал писать. Сочинение двигалось медленно: впереди были концерты в Петербурге (январь 1876 года), гастроли в Лейпциге и Гамбурге в январе — феврале, еще двадцати городах Германии в феврале — апреле, в Лондоне в апреле и мае. Именно здесь и была закончена опера. В феврале 1877 года, среди очередных гастролей, он отправился на несколько дней в Париж для переговоров о постановке «Нерона». Прежний контракт уже не имел силы, поскольку композитор не успел написать оперу в срок. Поездка не принесла результатов, и Рубинштейну пришлось еще дважды в 1878 году посетить Париж. Так и не добившись постановки «Нерона» в Париже, Рубинштейн передал партитуру оперы в Гамбургский оперный театр. Там под руководством автора 19 ноября 1879 года состоялась премьера «Нерона», причем французское либретто было заменено немецким вариантом Р. Поля. После этого опера шла в Берлине, на сцене петербургской Итальянской оперы, в Москве. В XX веке опера не ставилась, однако до сих пор Эпиталама Виндекса является одной из самых популярных вещей баритонового репертуара.

Сюжет

Дом вольноотпущенницы Эпихарисы, которая стала богатой куртизанкой. Среди ее гостей герцог Аквитании Виндекс. Он потрясен глубоким падением нравов Рима под властью развратного и жестокого Нерона. Но здесь есть и те, кто не смирился: против Нерона зреет заговор. Эпихариса вскользь замечает, что в Риме больше нет Брутов и призывает к веселью. Все спешат на праздник любви. Разочарованный Виндекс остается, горюя о померкшей славе Рима. Вбегает Криза с мольбой о помощи: ее преследуют неизвестные в масках, сопровождавший ее раб брошен в Тибр. Жизнь ее окутана тайной. Она с ранних детских лет живет одна и даже не знает имени матери, которая наве-

щает ее лишь ночами. Виндекс уводит ее, появляются маски. Среди них Нерон и Тигеллин. Возвратившаяся Эпихариса пытается выяснить, кто ворвался в ее дом, и грозит пожаловаться Нерону. Поэт Сакус насмехается над ней: Нерон покровительствует этим бродягам! Нерон требует выдать ему скрывшуюся красотку и приказывает обыскать дом. Виндекс преграждает ему путь: он защитит несчастную, хотя бы перед ним был сам Нерон. Император снимает маску. Перепуганный Сакус, чтобы спастись от его гнева, предлагает сыграть здесь же шутовскую свадьбу. Нерону нравится эта мысль, но Виндекс по-прежнему загораживает путь во внутренние покои. Нерон предлагает: если Эпихариса не узнает этой красавицы (то есть она не куртизанка), та будет свободна. В противном случае Нерон завладеет ею. Женщины вводят Кризу, и та узнает в Эпихарисе свою мать. Куртизанка молит пощадить ее дитя, но Виндекс беспрекословно отдает ее Нерону. Испуганная девушка, ничего не понимая в происходящем, просит объяснить ей, кем же является ее мать, но та молит присутствующих не отвечать, тайно обещает Кризе помощь и дает ей какой-то напиток. Виндекс запекает Эпиталаму, в которой звучат горечь и насмешка. Внезапно Криза падает замертво: это подействовало питье. Присутствующие в растерянности. Виндекс обвиняет Нерона.

Женская половина Пoppеи во дворце императора. Астролог Балбил докладывает Пoppее, что Криза умерла, а Виндекс схвачен и сегодня будет казнен. Он опровергает недобрые предчувствия возлюбленной Нерона, и та, успокоенная, мечтает о троне. Вошедшего Нерона Пoppея упрекает в измене, их диалог прерывает появившийся на галерее префект преторианской гвардии императора Тигеллин, который сообщает, что жена Нерона императрица Октавия казнена за бесчестный поступок. Пoppея в ужасе: и на ней кровь несчастной. Открываются завесы галереи, находящиеся на ней жрецы, сенаторы и женщины славят справедливый суд Нерона. Вольноотпущенник вдовствующей императрицы Агриппины цитрист Терпос передает цезарю просьбу своей госпожи о примирении, а Пoppее вручает шкатулку с драгоценностями, среди которых браслет с портретом Кризы. По требованию

Нерона раб подает Терпосу лиру, и император, мнящий себя великим артистом, поет под его аккомпанемент. По галерее проводят осужденных на смерть. Среди них сенатор Тразей, старик христианин, Виндекс. Поппея просит помиловать его, но Нерон не хочет простить дерзости. Врывается Эпихариса с мольбой отдать ей дочь: Нерон должен знать, что она жива! Он украл ее! Но тот впервые слышит об этом. Кто же похитил девушку? На руке Поппеи Нерон замечает браслет с портретом Кризы, подаренный Агриппиной.

Площадь перед храмом Эвандра. На ней маленький домик, принадлежавший Эпихарисе, в котором жила Криза. Заговорщики обсуждают смерть Тразея, казненного лишь за то, что он не хотел слушать пения Нерона. Чья очередь завтра? Со всех сторон собирается народ. Звучит Слава императору. Заметив проходящего старика христианина, чернь насмехается над ним. Появляются актеры и начинают представление. Его прерывают солдаты, разгоняющие толпу. В торжественном шествии движутся жрецы, весталки, консулы, трибуны, пленные в цепях, дикие звери в клетках, черные рабы, и, наконец, на колеснице, окруженной ликторами, сам Нерон, за ним на богато украшенных носилках Агриппина. Став на колени перед сыном, она просит о примирении и уверяет, что в ее доме он найдет все, что пожелает, в том числе и Кризу. Укутанная, чтобы не быть узнанной, Поппея спешит в дом Кризы и вскоре выходит вместе с Виндексом и Эпихарисой, которой сообщает, что Криза находится у Агриппины. Она обещает куртизанке помочь возвратить дочь, так как боится, что Нерон забудет ее ради прекрасной девушки. Народ продолжает славить императора.

Комната в домике Эпизарисы. Криза молит Бога провести ее во мраке жизни, с любовью вспоминает Виндекса и мать. Слышен крик глашатая, объявляющего указ Нерона: гражданам строго запрещено выходить из Рима. Все ворота будут закрыты! Напуганная криком Криза бросается к вошедшему Виндексу. Тот успокаивает девушку и объясняет, что Агриппина пыталась с помощью ее, Кризы, помириться с сыном, но теперь, когда Криза благодаря Виндексу спаслась, Нерон, решивший, что мать его обманула, убил ее. Здесь Криза в безопасности. Она возносит моления

Богу. Она простила Виндексу момент безумия, когда он предал ее Нерону. Виндекс говорит о своей любви. Криза не может ответить на нее — у них разные боги, она христианка. «Верой твоей ты меня вдохновишь! Пусть твой Бог станет моим», — отвечает аквитанец. Оба мечтают о счастье. Вбегает Эпихариса. Она была схвачена Тигеллином, который угрожал пыткой, но спаслась благодаря Поппее. Виндекс решает, что нужно бежать на родину, и отправляется к Поппее за пропуском. Эпихариса убаюкивает дочь колыбельной. Ее прерывает издевательский хохот Нерона, который приказал отпустить Эпихарису, чтобы выследить убежище Кризы. Он признается в безумной любви к Кризе, обещает изгнать Поппею, но слышит лишь решительный отказ и приходит в ярость: ему, повелителю Рима, смеет отказать простолюдинка! Нерон пытается увести Кризу, но на пороге Поппея. За ней Виндекс с кинжалом. Он уводит Кризу и Эпихарису. Нерон бросается за ними, но поздно. Вбегает испуганный Сакус и кричит, что Рим охвачен огнем. Император сам приказал поджечь его: «Как величествен Рим должен быть при пожаре!» Народ требует покарать виновных, и Нерон велит Сакусу указать на христиан.

Предмestье Рима. Видна часть города, охваченная пожаром. Толпы мечутся, ища спасения. Виндекс ведет обессиленную Кризу. На башне Мецената показываются Нерон и Поппея с приближенными. Нерон требует лиру и поет строфы о падении Илиона. Пожар усиливается, по улицам бегут старики, женщины, дети, спасаясь от огня. Все возмущены христианами и призывают казнить их. Криза пытается объяснить, что виновны не христиане, а тиран. Нерон спускается с башни и требует отдать ему Кризу, но она признается в своей вере и падает под ударами разъяренной толпы. Виндекс клянется отомстить. Толпа бросается за ним, огонь преграждает путь. Уходит Нерон со свитой, расходится толпа, лишь Эпихариса остается над телом дочери. Дом, на ступенях которого она лежит, обрушивается и погребает под развалинами обеих.

Предмestье Рима. Тигеллин и Балбил бегут, украв золото и драгоценности. Юноша Луп читает народу пергамент, в котором значится, что тиран бежал, кончился позор Рима. Народ требует казнить цезаря и славит Виндекса.

Ночью в мавзолее императора Августа, спасаясь от преследователей и грозы, вбегает Нерон. Он не знает, куда попал. Увидев могильный склеп, читает надпись и обращается к Августу. Из могилы ему отвечает голос. Раздвигаются стены, появляются призраки жертв Нерона: императора Клавдия, брата Британника, Октавии, Агриппины, Поппеи, Кризы, толпа друзей-придворных, христиан. Нерон падает без чувств, видения исчезают. Вбежавший Сакус пытается привести его в себя, чтобы спасти бегством.

По дороге в Римской Кампанье подходят легионы. Виндекс и другие военачальники зовут их к победе. Воины, проклиная тирана, идут на Рим. Из кустарника осторожно выходит Нерон. С ним Сакус. Их лошади обессили. «Боги, какой артист умрет», — произносит Нерон свою знаменитую историческую фразу. Появляется центурион. Узнав цезаря, он зовет солдат. Нерон вынимает кинжал, но, не в силах убить себя, просит об этом Сакуса. Тот вонзает кинжал в сердце Нерона. В беспорядке возвращаются легионы. Виндекс бросается к умирающему со словами «Криза и Рим!» Издали доносится хор христиан, увидевших небесное знамение.

Музыка

«Нерон», несмотря на четырех-, а не пятиактное строение, выдержан в традициях французской большой оперы с ее неперменным историческим антуражем, на фоне которого разворачивается лирическая интрига, часто очень запутанная; с большим количеством массовых сцен и неперменным дивертисментом. Музыка отличается пышностью, эффектными хорами. Композитор считал ее своей неудачей, однако в ней есть глубоко выразительные страницы.

Лучший номер оперы — эпиталама Виндекса «Пою тебе, бог Гименей» из I акта, отличающаяся гимническим характером, широкой мелодией. Во II акте обращают на себя внимание ария Поппеи «Да, я надеюсь снова» с прихотливой мелодией, отмеченной элементами виртуозности, и строфы Нерона «О печаль и тоска» в сопровождении арфы, имитирующей звучание древней цитры, которые и воплощают образ тирана, воображающего себя великим певцом.

Лео Делиб

1836—1891

Биография в разделе «Балеты».

Лакме

Опера в трех актах
Либретто Э. Гондине и Ф. Жилля

Действующие лица

Нилаканта, брамин (бас или баритон)
Лакме, его дочь, жрица (сопрано)
Маллика, подруга Лакме (меццо-сопрано)
Хаджи, слуга Нилаканты (тенор)
Джеральд, английский офицер (тенор)
Фредерик, английский офицер, его друг (баритон)
Елена, дочь губернатора, невеста Джеральда (сопрано)
Роза, племянница губернатора (сопрано)
Миссис Бенсон, их гувернантка (меццо-сопрано)
Индийцы, баядерки, торговцы, английские солдаты и матросы

Действие происходит в Индии во второй половине XIX века.

История создания

В 1881 году Делиб, европейски известный композитор, автор четырех опер, множества оперетт и четырех балетов, завоевавших заслуженное признание, получил от дирекции театра Комической оперы заказ. В качестве сюжета была предложена модная в то время ориентальная

тема. К подобным сюжетам обращались многие французские композиторы, начиная с 60-х годов XIX века, когда были созданы «Африканка» Мейербера, «Искатели жемчуга» Бизе, «Самсон и Далила» Сен-Санса, и вплоть до 90-х годов, когда появилась «Таис» Массне. Либретто «Лакме» было написано Э. Гондине (1829—1888) и Ф. Жиллем (1831—1901). Героиня оперы оказалась во многом сходной с Селикой из «Африканки»: она так же полюбила чужеземца, человека иной веры, так же жертвует собой ради него. Есть сходство и с вердиевской «Аидой» (см. «111 опер») — Лакме разрывается между любовью к отцу, безусловно преданному своей идее, и к его врагу.

В июле 1881 года композитор принялся за сочинение музыки, которое, согласно пометке в рукописи, было закончено в клавире в июне следующего года. С 6 октября, уже во время начавшихся репетиций, он оркестровал оперу. Премьера состоялась в парижском театре Комической оперы 14 апреля 1883 года и была тепло принята публикой.

Сюжет

На утренней заре в тенистый сад с храмом приходят индийцы вознести моления Бrame. Верховный жрец Нилаканта благословляет их и обещает возмездие порабитителям-англичанам. С гимном Бrame появляется Лакме. Нилаканта уходит, поручая дочь Маллике и Хаджи. Лакме и Маллика рады своему мирному приюту, но Лакме всегда тревожится за отца, когда он уходит в город. Маллика успокаивает ее, девушки уплывают в лодке. В опустевший сад забредают гуляющие англичане — Елена, Роза, их гувернантка и два молодых офицера. Джеральд и Фредерик рассказывают о грозном Нилаканте, который скрывает здесь ото всех юную жрицу. Елена хочет ее увидеть, но Фредерик предостерегает: они совершают преступление, войдя в священный сад. Все уходит, остается лишь Джеральд, чтобы зарисовать для своей невесты Елены понравившиеся ей драгоценности. Красота сада действует на него странно, в душе возникает чудный призрак прекрасной девушки. Услышав приближение Лакме и Маллики, Джеральд прячется. Малли-

ка оставляет Лакме в одиночестве. Девушку охватывает неведомое чувство. Заметив Джеральда, она пугается, но тут же отсылает к отцу в город прибежавших на ее крик Маллику и Хаджи, а потом приказывает Джеральду уйти. Однако юноша, очарованный красотой Лакме, пробуждает ее сердце. Услышав, что Нилаканта возвращается, Джеральд спешит удалиться. Нилаканта видит сломанную изгородь и призывает кару на голову нарушившего покой священного сада.

Базарная площадь с храмом вдали. Торг в разгаре. Все наперебой расхваливают свои товары. Любопытствующие Роза, миссис Бенсон и Фредерик тоже здесь. Гадалыщик предлагает свои услуги миссис Бенсон, китаец-торговец пытается всучить ей волшебную воду, цыган крадет платок и часы. Разъяренная гувернантка грозит гневом губернатору. Раздаются звуки колокола, возвещающие полдень, торг должен прекратиться. Стража разгоняет купцов. Начинается праздник. Танцуют баядерки, затем уходят в сопровождении толпы, а в одежде саниаси — индийского кающегося — появляется Нилаканта, сопровождаемый дочерью. Под руку с Джеральдом через площадь проходит Елена. Розу пугает Нилаканта, просящий подаяния. Он мечтает о мщении. Затем его мысли обращаются к дочери: она стала грустной, что-то тревожит ее. Нилаканта догадывается, что душевный покой Лакме нарушил тот, кто дерзко проник в храмовый сад. Он велит Лакме петь, надеясь, что англичанин выдаст себя, услышав ее голос. Лакме начинает легенду о дочери пария. На ее голос собирается толпа, но того, кого ищет Нилаканта, нет. Он заставляет дочь петь снова. Вдали проходят офицеры, среди которых Джеральд и Фредерик. Лакме смущается и прерывает пение криком. Джеральд бросается к ней. Тщетно удерживает его Фредерик. Нилаканта торжествует. Звуки труб и барабанов призывают офицеров, они уходят с войском. Нилаканта совещается с заговорщиками. На площади остается лишь Лакме, охраняемая верным старым Хаджи. Он готов на все для своей госпожи и спасет ее друга. Появляется Джеральд и страстно объясняется в любви. Нилаканта поражает Джеральда кинжалом и скрывается. Лакме бросается к любимому и видит, что он не убит, а только лишился сознания.

Лесная чаща, перед шалашом на лиственном ложе Джеральд. Лакме напевает ему колыбельную. Джеральд приходит в себя. Случившееся кажется ему сном. Лакме должна уйти. Появляется Фредерик, нашедший потаенное убежище по кровавому следу. Он взывает к офицерской чести: завтра войска выступают в поход, на подавление восстания. После колебаний Джеральд обещает быть верным долгу. Фредерик, услышав приближение Лакме, убегает. Девушка принесла чашу освященной воды. Испив ее, влюбленные свяжут свои судьбы. Слышатся звуки труб и голоса солдат. Лакме видит, что мыслями Джеральд уже не с ней. В отчаянии она срывает цветок ядовитого дерева и прижимает к губам. Появляется Нилаканта. Он готов поразить врага, но Лакме останавливает его: Джеральд пил из священной чаши, он неприкосновенен! Со словами любви на устах она умирает.

Музыка

«Лакме» — лучшая опера Делиба. Ей свойственны наиболее типичные черты его дарования: поэтичность, изящество, свежесть мелодики и гармонических красок, тонкая оркестровка. Удачно схвачен ориентальный колорит в партиях Лакме и Нилаканти, их образы ярко очерчены.

В I акте выделяются лирически насыщенная ария Джеральда «Не смущай же мой покой, виденье», близкие ей по характеру строфы Лакме «Зачем же в глушь лесную» и их восторженный дуэт «Это юный бог томлений». Центром II акта являются полные искреннего чувства стансы Нилаканти «Лакме, ах, отчего потухает взор твой» и знаменитая легенда, известная как «ария с колокольчиками», «Куда спешит младая дочь пария одна», с прихотливой мелодией, богато украшенной колоратурными пассажами. В III акте наиболее выразительны спокойная колыбельная Лакме «Ах, под сводами небес» и ее проникновенное соло «Ты дал мне лучшие мгновенья».

Жюль Массне

1842—1912

Массне — один из видных представителей оперного искусства Франции последней трети XIX века. Его называли поэтом женской души. В творчестве Массне находит завершение жанр французской лирической оперы — тонкой, изящной, сосредоточенной на воплощении изменчивых чувств и настроений.

Жюль Массне родился 12 мая 1842 года в местечке Монто, ставшем позднее пригородом Сент-Этьена, небольшого городка в департаменте Луара в семье директора завода. Первые уроки игры на фортепиано мальчик получил в возрасте шести лет от матери, а в 1853 году поступил в Парижскую консерваторию. Он обучался игре на фортепиано, органе, гармонии и композиции (с 1861 года у Амбруаза Тома), завоевывал различные награды и закончил консерваторию с Большой Римской премией (1863), дававшей право на пребывание в течение нескольких лет в Италии, Германии и Австрии. По возвращении в Париж в 1866 году начинается интенсивная композиторская деятельность Массне. Он пишет оркестровые сюиты, романсы, а в следующем году дебютирует в оперном жанре, в котором создал свыше 20 произведений.

Пять лет спустя Массне ставит оперу «Дон Сезар де Базан», севильяна из которой в оркестровой и вокальной редакциях исполняется до сих пор. В музыку к античной трагедии Леконта де Лилля «Эриннии» Массне включил написанную еще в 1866 году фортепианную «Мелодику», позднее превращенную в известную камерно-вокальную «Элегию», ставшую популярнейшей в исполнении Шаляпина. Большой успех принесла композитору «священная драма» «Мария Магдалина» (1873), за

которой последовал ряд крупных духовных сочинений. Европейская известность пришла к нему в конце 1870-х годов с операми «Король Лагорский» и «Иродиада». Тогда же началась дирижерская и педагогическая деятельность Массне, а в 1878 году он был избран членом Французской академии. Расцвет творчества Массне в 1880-е годы связан с жанром французской лирической оперы, к которому относятся его высшие достижения — «Манон» (1884) и «Вертер» (1886, см. «111 опер»). Между ними был создан «Сид» (1885). Другие опыты этих лет не сохранились на сцене до настоящего времени. В 1894 году состоялись премьеры сразу трех опер Массне — «Таис», «Портрет Манон» и «Наваррка». Несколько опер рубежа 1890-х — 1900-х годов написаны на сказочные и легендарные сюжеты («Золушка», «Гризельда», «Жонглер Богоматери»), а более поздние — на античные («Ариадна», «Вахх»). Особое место в этот последний период занимает «Дон Кихот» (1909), созданный специально для Шаляпина.

Умер Массне 13 августа 1912 года в Париже.

Сид

Опера в четырех актах, десяти картинах
Либретто А. д'Эннери, Л. Галле, Э. Бло

Действующие лица

Родриго (тенор)
Дон Диего, его отец (бас)
Химена (драматическое сопрано)
Граф Гормас, ее отец (лирический бас или баритон)
Инфанта (сопрано)
Король, ее отец (баритон или лирический бас)
Святой Иаков (баритон)
Гонец мавров (лирический бас или баритон)
Друзья графа Гормаса:
Дон Ариас (тенор)
Дон Алонсо (бас)

Придворные, епископы, священники, монахи, воины, народ
Действие происходит в Испании в конце XV века.

История создания

После окончания «Манон» (1884), ставшей его лучшей оперой, Массне пришел к своему издателю Ж. Гартману в поисках нового сюжета. Тот немедленно вынул из ящика пять рукописных тетрадей и с улыбкой сказал: «Я вас знаю! Я предвижу успех!..» Это было либретто «Сиды», принадлежащее Луи Галле (1835—1898), известному драматургу и поэту, сотрудничавшему со многими современниками (для Массне он написал три либретто), и Эдуару Бло (1836—1906) — через два года он вместе с Гартманом станет либреттистом другой знаменитой оперы Массне — «Вертера». Либретто «Сиды» уже было использовано однажды. По утверждению исследователей, в 1873 году Бизе закончил оперу «Дон Родриго», оставшуюся не записанной. В марте 1884 года свое либретто о Сиде принес Массне Адольф д'Эннери (1811—1899), популярнейший драматург, написавший, часто в сотрудничестве с другими авторами, 250 комедий, драм, ревю и множество либретто. По его комедии «Дон Сезар де Базан» Массне создал одну из своих первых опер. Для «Сиды» композитор не воспользовался либретто д'Эннери, но, взяв из него одну ситуацию во II акте (Химена узнает в любимом убийцу отца), включил д'Эннери в число соавторов. Последним соавтором стал дон Гиллем (или Гильен) Кастро и Беллевис (до 1569—1631), воин и поэт, друг Сервантеса, чье имя занесено в Золотую книгу поэтов. Наиболее известное его сочинение — комедия «Юность Сиды» (1618, издана вместе с другими комедиями в 1621—1625 годах). Она послужила основой для самого знаменитого «Сиды», принадлежащего «отцу французской трагедии» Пьеру Корнелью (1606—1684). В этом лучшем его произведении (1636) использованы отдельные детали и 72 стиха из комедии Кастро, тогда как Массне заимствовал у Кастро одну сцену (небесное видение — явление Сиды святого Иакова в III акте). В противоположность распространенному мнению композитор не указывает Корнеля в числе источников сюжета своей оперы, хотя дух великой трагедии, несомненно, витает над

ней. Ибо для каждого француза именно корнелевское творение является бессмертным воплощением этой темы.

Сид — исторический герой. Дон Руис (Родриго) Диас (ок. 1040—1099) родился в селении Бивар близ Бургоса и всю жизнь провел в битвах. Особенно славные подвиги совершил он в борьбе с маврами, которые и почтили его титулом Сид, от арабского сеид — господин. В XII веке возникла знаменитая испанская эпическая «Песня о Сиде», вобравшая мотивы более ранних народных преданий и романсов, а также поэмы на латыни. В некоторых романах описывается ссора отца Сида с графом Гормасом, противником которого на поединке выступает Сид, однако они не знают мотива борьбы долга и чувства, переживаемой героем, влюбленным в дочь Гормаса Химену. Она выходит замуж за Сида против воли, по политическому расчету. И только «Рифмованная хроника» XIV века (напечатана в 1522 году) уделяет больше внимания их браку, а романсы о любви Сида и Химены появляются еще позднее. В комедии Кастро впервые возникает тема соперничества Химены и инфанты.

Массне увлеченно работал над «Сидом» с марта по ноябрь 1884 года. «Я выучил, как всегда, либретто наизусть. Я хотел беспрестанно иметь его мысленно перед собой, не нуждаясь в том, чтобы носить текст в кармане. Я хотел иметь возможность работать вне дома, на улице, в свете, за обедом, в театре, везде, наконец, где бы у меня был досуг. Я с трудом отрываюсь от работы, особенно когда она меня захватывает, как было в данном случае», — вспоминал он. Музыку балетной сюиты II акта композитор создавал на юге весенней порой, любуясь «медовым морем» и старым портом Марселя. Тему первого танца, под названием «кастильяна», близкую известной севильяне из оперы «Дон Сезар де Базан», Массне услышал во время пребывания в Испании. Балетная сюита предназначалась для знаменитой танцовщицы Розиты Маури, которая давала вечера в парижском театре Grand Opéra и познакомила Массне с множеством интересных испанских ритмов. Премьера «Сида» состоялась 30 ноября 1885 года в Grand Opéra, директорам которой, Э. Ритту и П. Гайяру, опера посвящена.

Сюжет

Дворец графа Гормаса в Бургосе. Город украшен флагами, звучат праздничные фанфары: король возводит в рыцари отличившегося в битвах юного Родриго, сына славного старого воина дона Диего. Друзья графа Гормаса уверены, что и его коснется королевская милость, и он станет воспитателем инфанта. Химена мечтает о близком счастье: отец благословил ее любовь к Родриго. Появившаяся инфанта печальна. Она тоже любит юношу, но душа героя живет в простом рыцаре, и она сумеет задушить свое чувство: Родриго должен стать мужем Химены.

Галерея, ведущая от королевского дворца к кафедральному собору. Торжественная служба. Священники, народ, придворные и сам король славят святого Иакова, покровителя Испании, который помог дону Родриго одержать победу над маврами. Обряд посвящения в рыцари завершается клятвой Родриго на мече, которую подхватывают все присутствующие. Свою честь он вверяет Иакову Компостельскому, а любовь — Химене. Дон Диего благодарит короля за милости, оказанные его сыну, но у короля есть милость и для него: дон Диего станет воспитателем инфанта. Граф Гормас разгневан несправедливостью, дон Диего дружески предлагает ему объединить их дома браком детей, но граф иронизирует над его старостью, провоцирует ссору и дает пощечину. Дон Диего выхватывает шпагу, но Гормас выбивает ее из рук старика и, смеясь, удаляется. Дон Диего проклинает свою старость и бессилие. Возвратившийся Родриго требует назвать имя оскорбителя, чтобы отомстить за позор отца. Услышав его, он прощается с надеждой на счастье, бросая последний взгляд на выходящую из собора Химену.

Улица Бургоса. Темная ночь. Родриго размышляет о трагическом повороте судьбы: быть так близко к счастью с Хименой, а теперь стать предметом ее ненависти, если отомстит, и предметом презрения, если мстить не станет. Граф Гормас не может поверить, что юнец не страшится его, прославленного воителя, и гонит Родриго прочь. Но тот выхватывает шпагу и в коротком поединке сражает графа. Сбегаются друзья Гормаса и народ. Химена клянется, что своей рукой поразит убийцу отца. Она переходит от

одного к другому, пытаясь найти виновного, и, видя бледного, потрясенно Родриго, падает без чувств. Из дома доносятся звуки реквиема.

Главная площадь Бургоса перед королевским дворцом заполнена веселящейся толпой. Солнечный весенний день. Инфанта в сопровождении монахов и юных дев раздает деньги старикам и детям, благословляет новобрачных. Начинаются танцы. Народ приветствует короля и инфанту. Веселье нарушает появление Химены, бросающейся к ногам короля с требованием покарать убийцу отца. Дон Диего объясняет, что Родриго мстил за него. Сторонники графа Гормаса взывают к правосудию, сторонники дона Диего — к милосердию. Дон Диего просит короля казнить его, чтобы удовлетворить Химену. Инфанта надеется на счастье: ведь теперь кровь разделила ее соперницу с Родриго. Под звуки труб появляется посол мавританского короля. Он возвещает о новой войне. Король принимает вызов и обращается с упреком к Родриго, который лишил испанцев самого храброго воителя, графа Гормаса. Дон Диего утверждает, что именно Родриго сможет заменить его, стать во главе войска и спасти страну. Родриго умоляет короля даровать ему один день жизни, чтобы он мог совершить этот подвиг. Король соглашается, несмотря на протесты Химены и друзей графа Гормаса.

Комната Химены. Ночь. Химена оплакивает свою судьбу, свою любовь и надеется на близкую смерть. Появляется Родриго. Перед вечной разлукой влюбленные вспоминают прежние счастливые дни. Химена, забыв о ненависти, воодушевляет Родриго на борьбу; она будет ждать его возвращения со славой. Счастливый, он готов сразиться с целым миром.

Лагерь Родриго. Вечер. Солдаты пьют и распевают песни, затем заставляют плясать мавританских пленников. Родриго прерывает общее веселье: время готовиться к смерти, их окружает огромное мавританское войско. Между солдатами возникают раздоры: одни готовы бежать, другие — умереть со славой. Спускается ночь.

Палатка Родриго. Он в глубоком отчаянии: его мечты о славе, о счастье рассеялись. С мольбой обращается он к Творцу и слышит небесные голоса и звуки невидимого оркестра. Чудесный свет озаряет палатку — вырисовывается образ святого Иакова, который обещает победу. Видение исчезает, сверкает молния, гремит гром.

Поле битвы. Занимается день. Солдаты готовятся к бою, полные решимости сражаться до конца. Родриго возвещает им волю Бога, который говорил с ним: их ждет не смерть, а триумф. Все клянутся биться за честь, Испанию и свободу.

Зал в королевском дворце в Гренаде. Дона Диего окружают беглецы из войска Родриго и рассказывают, что тот погиб, бросившись безрассудно в битву с несметными полчищами. Отец горд, что Родриго пал со славой. Он гонит дезертиров и в одиночестве оплакивает сына. Это слышат появившиеся инфанта и Химена. Инфанта утешает старика, Химена в отчаянии. Она признается в любви к Родриго. Издалека звучат фанфары. На пороге — король, удивленный царящей печалью: вся Гренада ликует, Родриго разгромил мавров.

Двор перед королевским дворцом в Гренаде, заполненный придворными, солдатами, священниками, народом. Все славят победителя, которого мавританские короли признали своим господином, Сидом; пусть это навеки станет его именем. Проходят мавританские пленники. Шествие духовенства и солдат сменяется танцами. Появляется приветствуемый народом Родриго. Король называет его Сидом и предлагает любую награду. Но награда Родриго — не в руках короля. Все обращаются к Химене. Она в смятении: Родриго придал новый блеск короне короля, славу церкви, сокровища сеньорам, спасение народу, а награду ему должна вручить она, которой он принес только горе. Химена выполнит свой долг и покарает убийцу отца. Родриго кладет руку на шпагу: он сам свершит правосудие и умрет спокойно, ибо Химена оплачет его. Все ждут в волнении. Химена колеблется, обращается к тени отца и, наконец, склонившись перед королем, произносит слова любви. Влюбленные дают обет верности, все славят Сиду.

Музыка

«Сид» — французская большая опера с традиционным для этого жанра переплетением важных исторических событий и любовной драмы, основанной на борьбе чувства и долга, конфликте отцов и детей. Большое ме-

сто занимают массовые сцены с монументальными хорами и красочным балетом. И даже четырехактная структура лишь внешне отличает «Сиду» от привычного пятиактного строения большой оперы, так как 10 картин могли бы распределиться по пяти актам (у Массне 4 картины в III акте).

Одна из самых ярких сцен оперы — увлекательная балетная сюита в последней картине II акта. В ней 6 номеров, преломляющих национальные особенности различных провинций Испании; каждый отмечен своеобразными чертами. Кастильяна (кастильский танец) в умеренном движении сменяется плавным андалузским, в котором слышатся восточная нега и томность. Затем следуют быстрый, блестящий арагонский танец, утренняя серенада в характере веселого оживленного марша и подвижный каталонский танец. Медленный и меланхоличный мадридский танец завершается энергичной пляской, а быстрый финальный наваррский танец, включает повторение темы арагонского танца с возгласами хора. III акт начинается большим оркестровым вступлением. Солирующий альтовый гобой поет скорбную мелодию, которой контрастирует восторженная тема любви. На этих темах построен лучший лирический эпизод оперы — ария Химены «Текут, пускай текут из глаз слезы потоком». Просветленную мелодию молитвы Сиды из 7-й картины «Мой властелин, судья мой, отец мой» подхватывает невидимый оркестр и хор небесных голосов, в который влетаются фразы святого Иакова.

Дон Кихот

Опера в пяти актах
Либретто А. Кина

Действующие лица

Прекрасная Дульсинея (контральто)
Дон Кихот (бас кантанте)
Санчо, его слуга (баритон)
Воздыхатели Дульсиinei:
 Педро (сопрано)

Гарсия (сопрано)

Родригес (тенор)

Хуан (тенор)

Главарь разбойников (без пения)

Рыцари, дамы, слуги, разбойники, толпа

Действие происходит в Испании в начале XVII века.

История создания

В последние годы жизни Массне был прикован к постели тяжелой болезнью. Сочинение «Дон Кихота», по его словам, проливало бальзам в душу, хотя работать приходилось лежа, используя специальный пюпитр. Вдохновлялся композитор, вопреки устоявшемуся мнению, вовсе не знаменитым романом Мигеля Сервантеса де Сааведры (1547—1616), имя которого даже не упомянуто в качестве источника либретто в прижизненном издании оперы, а пьесой французского современника Массне Жака Ле Лоррена (1856—1904), который «заслуживал прекрасного будущего, но был убит нищетой, предшествовавшей смерти. Я приветствую этого героя искусства, лицо которого так напоминает лицо нашего героя печального образа». Именно так — «Рыцарь Печального образа» (а не «Рыцарь с длинной фигурой», как нередко пишут в русских источниках) — назвал Ле Лоррен свою пьесу (1904), с успехом поставленную в театре Трианон два года спустя. Массне особенно привлек в ней образ героини — «оригинальной и живописной Прекрасной Дульсинеи», заменившей грубую служанку Альдонсу из романа Сервантеса. Композитор охарактеризовал эту идею как «превосходную», «гениальную выдумку»: «Она внесла в нашу пьесу элемент высокой красоты в женской роли и придала привлекательность могущественной поэзии нашему Дон Кихоту, умирающему от любви, от истинной любви на этот раз — к Прекрасной Дульсинеи, которая в столь высокой мере оправдывала эту страсть».

Пьесу Ле Лоррена превратил в либретто один из постоянных либреттистов Массне — Анри Кин (1859—1937; именно такое произношение, а не привычное Кэн указывает французская энциклопедия), с которым

композитор сотрудничал в шести операх, начиная с 1894 года. Кин был не только драматургом и романистом, но и художником, автором жанровых сцен и портретов, в том числе своего отца, скульптора-анималиста, и Л. Карвальо, директора театра Комической оперы, осуществившего премьеры пяти опер Массне, в том числе самой знаменитой — «Манон».

Заглавная роль в «Дон Кихоте» предназначалась для Шаляпина, который специально встречался с композитором и либреттистом летом 1909 года во время гастролей в Париже. Вот как писал он об этих «двух прекрасных днях» Горькому: «Один из них (композитор. — А. К.) ... играл мне музыку новой оперы, а другой читал мне либретто, им сделанное, и оба раза я плакал, как корова. Это был дон Кихот, рыцарь печального образа. Да, именно печального образа и такой честный, такой святой, что даже смешной и потешный для всей этой сволочи, этой ржавчины, недостойной быть даже на его латах. Либретто сделано чудесно, музыка (кажется) отличная, и если Бог умудрит меня и на этот раз, то я думаю хорошо сыграть «тебя» и немножко «себя», мой дорогой Максимыч. О дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю. Умирая в последнем действии на опушке леса, он чистотой и святой простотою своей прошиб до слез даже такое ужасное, жирное и непроницаемое, животное как Санчо Панса, и на толстый живот его в первый раз упала слеза. Итак, да будет благословенно все грядущее... Кто знает, может быть я больше ничего не успею потом, и эта роль окажется последней». Премьера состоялась 19 февраля 1910 года в Монте Карло с участием Шаляпина, которого Массне назвал «идеальным дон Кихотом». Девять месяцев спустя, еще до постановки в Париже, с «Дон Кихотом» познакомились в Москве: Шаляпин выступил не только исполнителем главной роли, но и режиссером.

Сюжет

Площадь в праздничный день. Толпа веселится и пляшет. Посетители таверны прославляют Прекрасную Дульсинею, четверо воздыхателей собираются под ее балконом. Однако красавица, окруженная всеоб-

щим поклонением, чувствует смутную неудовлетворенность. Слышатся смех и радостные возгласы — это толпа приветствует дон Кихота и Санчо. Хуан издевается над нелепым видом рыцаря и его воспеванием прекрасной дамы, но Родригес восхищен красотой души и храбростью, с какой тот защищает вдов и сирот. Невозмутимый дон Кихот появляется на Россинанте, в старой кольчуге, сияющий Санчо — на осле. Рыцарь велит ему раздать деньги нищим и калекам. Все расходится. Санчо отправляется в таверну. Наступает светлая ночь. Влюбленный рыцарь поет серенаду, аккомпанируя себе на мандолине. Хуан прерывает его, оскорбленный дон Кихот обнажает шпагу. Начинается дуэль, во время которой дон Кихот допевает песню. Появившаяся на балконе Дульсинея повторяет ее слова и, спустившись, отбрасывает шпаги дуэлянтов ударом веера. Притворно восхваляя мастерство дон Кихота, она приводит его в экстаз и вызывает ревность Хуана. Дон Кихот готов подарить Дульсинею свой замок, она же, посмеиваясь, посылает его на подвиг — вернуть колье, похищенное разбойниками. Дон Кихот преклоняет колена и целует руку Дульсины, уверенный в ее любви.

Сельская местность. Занимается заря. В утреннем тумане едва видны ветряные мельницы. Санчо ведет на поводу, вместе со своим ослом, Россинанта, на котором восседает дон Кихот. Он подбирает рифмы песни в честь Дульсины, играя на мандолине. Санчо недоволен походом за колье, уверенный, что Дульсинея смеялась над ними. Жуя хлеб, пока хозяин распевает песню, он называет его безумцем, а всех женщин — хитрыми обманщицами и притворщицами. Туман рассеивается, и дон Кихот принимает мельницы за великанов, стремящихся остановить его. К ужасу Санчо, он бросает вызов и, прищипав Россинанта, с копьём наперевес атакует мельницы во имя Прекрасной дамы Дульсины. Зацепившись за крыло, рыцарь взлетает в воздух, и восходящее солнце озаряет его.

В горах Сьерры. Заход солнца. Санчо ведет Россинанта и Серого. Дон Кихот на четвереньках ищет следы разбойников; он уверен, что настал день его великой славы. Санчо дрожит от страха, ложится на землю и засыпает. Рыцарь остается на страже, но, сломленный уста-

лостью, погружается в сон стоя, опираясь на копьё; он грезит при свете звезд. Очнувшись, дон Кихот видит врагов числом более двух сотен, которым они с Санчо противостоят вдвоем. Однако трусливый слуга убегает, а рыцарь вызывает разбойников на бой именем Дульсины. В одно мгновение он повержен и связан. Разбойники бьют его и по приказу главаря разжигают костер, вокруг которого затевают пляску. Дон Кихот не отвечает на их насмешки и угрозы сжечь или повесить его. Он обращается к Творцу с мольбой принять его душу. Главарь разбойников взволнован и просит дон Кихота рассказать о себе. Тот видит долг странствующего рыцаря в защите слабых, борьбе со злом. Разорвав путы, он требует вернуть кольцо обожаемой дамы. Разбойники тронуты, главарь, сняв шляпу и встав на колени, вручает кольцо дон Кихоту. Рыцарь благословляет разбойников.

Дворик дома Дульсины. Праздник в разгаре. Окруженная поклонниками Дульсиней задумывается: когда время любви прошло, что осталось от счастья? По окончании танцев она поет под гитару песню о радостях кратких часов лихорадочной страсти. Слуги отворяют двери зала с накрытыми столами; все отправляются пировать. Лакеи вводят Санчо, возвещающего о прибытии дон Кихота, имя которого он украшает многочисленными титулами. Тощая фигура рыцаря Печального образа вызывает смех лакеев, и Санчо гонит их. Дон Кихот счастлив: он убежден, что женится на Дульсине, достигнет бессмертия и станет жить с ней в блаженной стране. Санчо будет вознагражден за верность: он получит остров или замок, и мечта его исполнится — он станет господином. Открывается пиршественный зал. Дульсиня видит своего рыцаря, осыпаемого насмешками толпы и четырех поклонников. Дон Кихот достает из-под убогого плаща роскошное жемчужное кольцо, сияющая Дульсиня бросается ему на шею. Он предлагает ей руку и сердце, чтобы вместе идти по пути к идеалу, но красавица хохочет при одной мысли о браке с этим фантазером. Отпустив всех, Дульсиня утешает впавшего в отчаяние дон Кихота. У нее иная судьба — дарить любовь каждому желающему завладеть ею; она недостойна дон Кихота и он вправе ответить ей

оскорблением. Но дон Кихот опускается на колени и благословляет Дульсинею за искренность, хотя она и разбила ему сердце. Дульсинея целует его в лоб и возвращается к друзьям. Все смеются над бедным рыцарем. Санчо ополчается на тех, кто издевается над славным героем, которого называет святым, сравнивает с Иисусом и с неожиданным величием зовет своего господина к новым подвигам.

Изрытая оврагами дорога в лесу. Звездная ночь. Измученный дон Кихот отдыхает стоя, опершись на ствол дуба. Санчо ухаживает за ним, как за ребенком, разжигает огонь, чтобы согреть. Рука Санчо — теперь единственная опора того, кто мечтал исцелить страдающее человечество и возродить странствующее рыцарство. Прощаясь с плачущим Санчо, он вспоминает об обещанном острове — острове мечты. Устремив глаза к звездам, прислушиваясь к далекому голосу Дульсины — голосу света, любви, юности, — дон Кихот умирает.

Музыка

Авторское обозначение жанра «Дон Кихота» — героическая комедия. О жанре французской комической оперы напоминают образ Санчо, живые ансамбли с участием квартета поклонников Дульсины, разговорные роли разбойников. Однако есть и немало черт французской большой оперы, прежде всего — пятиактная структура с обилием массовых, в том числе танцевальных, сцен. Необычен последний акт: своей камерностью он напоминает финалы, свойственные жанру французской лирической оперы.

Именно этот небольшой финал — смерть дон Кихота — является кульминацией спектакля и достойным завершением творческого пути Массне. То мерной, то взволнованной речитации героя, возгласам Санчо противостоит отрывок песни Дульсины «Любви конец настал» из IV акта, звучащий за сценой в сопровождении скрипки, альты и арфы.

Николай Римский-Корсаков

1844—1908

Биография в разделе «Балеты».

Млада

Опера-балет в четырех актах

Либретто Н. Римского-Корсакова, С. Геденова и В. Крылова

Действующие лица

Мстивой, князь Ротарский (бас)

Войслава, его дочь (сопрано)

Яромир, князь Арконский (тенор)

Вегласный, жрец Радегаста (баритон)

Лумир, чешский певец (альт)

Морена, подземная богиня, в I акте в образе Святохны (меццо-сопрано)

Тень княжны Млады (без речей)

Тень царицы Клеопатры (1-я танцовщица)

Чернобог, Кашей, Чума (божество болезней), Топелец (божество наводнений), Червь (божество неурожая), чудовища, тени усопших, торговцы, жители Ретры, гости из других земель, жрецы и жрицы

Действие происходит в Славянских землях Балтийского поморья, в городе Ретре близ Лабы (Эльбы) в IX или X веке.

История создания

В 1870 году директор императорских театров С. А. Геденов (1815—1878) задумал сценическое произведение, соединяющее в себе

балет, оперу и феерию. Он сам набросал сюжет четырехактного спектакля из жизни полабских славян, а разработку его поручил В. А. Крылову. Заказ на музыку Гедеонов сделал членам Могучей кучки. Римский-Корсаков в «Летописи...» вспоминает: «Мы четверо были приглашены к Гедеонову для совместного обсуждения работы. 1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного — Бородину; 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел «Ночь на Лысой горе» <...> Затее Гедеонова не суждено было осуществиться; вскоре он покинул должность директора императорских театров и куда-то скрылся из виду. Дело с «Младой» заглохло...» Остались написанными многие куски музыки, в том числе у Римского-Корсакова наброски хора из II акта и полет теней из III акта. Лишь через много лет Римский-Корсаков, уже один, вернулся к старому замыслу. Он вспоминает: «Среди разговоров и воспоминаний о Бородине (после смерти композитора, когда друзья занимались его наследием. — Л. М.) у Лядова внезапно появилась мысль, что сюжет «Млады» как раз подходит для меня. Он это высказал, и я, не долго думая, сказал ему решительно в ответ: «Да, хорошо, я тотчас же примусь за эту оперу-балет». С этой минуты я начал помышлять о предложенном сюжете. Мало-помалу стали приходить и музыкальные мысли, и через несколько дней уже было несомненно, что я сочиняю «Младу». <...> В течение весны (1889 года. — Л. М.) сочинение начало подвигаться. Недостающий текст я делал сам».

Композитора, тяготевшего к сказке, привлек сюжет из легендарной истории западных славян, живших в древние времена между Одером и Эльбой (отсюда наименование полабские — Эльба по-славянски Лаба) и по побережью Балтийского моря. У Доленского озера (Tollensee) находился главный город татарского племени Ретра с хра-

мом почитаемого всеми славянами бога Радегаста, а на острове Руяне (Рюгене) в Одерском заливе был расположен другой крупный славянский город — Аркона. В XII веке эти города были разрушены: Ретра — войсками Лотаря Саксонского, Аркона — датчанами. Полабские славяне были поглощены германцами и постепенно слились с ними.

Работа над оперой была прервана летом, когда Римский-Корсаков в Париже на Всемирной выставке дирижировал концертами из сочинений русских композиторов. «Покончив с концертами, я и жена расстались с товарищами, оставшимися еще в Париже, и направились в Россию через Вену, завернув ненадолго в Люцерн и Цюрих и осмотрев Зальцбург с моцартовским домом <...> В начале июля мы были уже в Нежговицах (там Римские-Корсаковы снимали дом на лето — Л. М.). Я тотчас же принялся за «Младу» <...> набросок «Млады» стал расти не по дням, а по часам и был закончен к сентябрю. Конечно, музыкальный материал «Млады» назревал в голове уже с весны, тем не менее запись всего в последовательности и выработка подробностей и модуляционного плана были сделаны на этот раз особенно быстро. <...> Оркестровка «Млады» начата была мною с III действия оперы. Закончив это действие, я поместил его в программу Русских симфонических концертов, где оно и было исполнено <...> Мои оркестровые затеи удались, и смены загробного фантастического колорита, полета теней и явления Млады, адски-зловещего появления Чернобога, восточной вакханалии Клеопатры и рассвета с птичками — делали большое впечатление <...> Работа над партитурой «Млады» шла успешно, хотя консерватория, Капелла и Русские симфонические концерты отнимали у меня довольно много времени».

Оркестровка оперы продолжилась следующим летом, которое семья снова проводила в Нежговицах. По ее окончании Беляев, владелец музыкального издательства, пропагандировавшего произведения русских композиторов, тут же издал ее. «Изданная Беляевым «Млада» была мною представлена директору театров Всеволожскому. Он тотчас же согласился на постановку, заинтересовавшись декоративной стороной, и беспрекословно обещал выполнить все мои условия: не делать купюр, приобрести все необходимые музыкальные инструменты и вообще следовать точно

моим авторским указаниям. <...> В течение сезона 1891—1892 года постановка «Млады» не состоялась. Хоры разучивались, но с прочим водили за нос. К тому же заболел Направник. Чтобы не задерживать дело, я предложил ему лично сделать корректурные репетиции с оркестром и, с его согласия, таковых состоялось две <...> Направник выздоровел, но постановка <...> была отложена до следующего года».

Премьера «Млады» состоялась 20 октября (1 ноября) 1892 года в петербургском Мариинском театре. Театр был полон, но особого успеха опера не имела и шла редко, хотя давала полные сборы. Довольно быстро она сошла со сцены, однако отдельные ее номера звучат до сих пор.

Сюжет

Замок Мстивоя. Князь мечтает присоединить к своим землям Аркону. Он упрекает свою дочь Войславу. Страстно влюбленная в князя Арконы Яромира, она убила свою счастливую соперницу княжну Младу, подарив ей отравленное кольцо, но это не привело к желанной цели: Яромир тоскует о погибшей Младе и не думает о Войславе. Она должна приворожить к себе князя Арконы! Войславе нет дела до надежд отца на богатые земли Арконы, но ради того чтобы стать женой любимого, она готова на все. По ее приказанию приходит старая колдунья Святохна, которая обещает поддержку богини Морены, если Войслава станет навсегда ее рабой. Войслава согласна. Святохна превращается в Морену и обещает девушке, что все боги мрака будут на ее стороне.

Яромир встречает Войславу, и образ Млады меркнет, новая любовь охватывает его. Богиня Лада насылает Яромиру вещий сон — он видит, как Войслава дает Младе золотое кольцо, та надевает его на палец и умирает. Яромир не хочет верить страшному видению.

На берегу Доленского озера жители Ретры и гости из других земель собрались на праздник Купалы. Начинаются игры, пляски, священные обрядовые гадания. Яромир и Войслава принимают участие в коло — общем хороводе, — но между ними появляется видимая одному Яромиру тень Млады. Он следует за ней.

На гору Триглав слетаются тени усопших. Сюда тень Млады завлекла Яромира. Хор духов возвещает князю, что близок конец разлуки с любимой. Страшный подземный грохот заставляет духов исчезнуть. Скрываются и Яромир с Младой. Боги зла во главе со своим повелителем Чернобогом собираются на купальский шабаш. Морена просит Чернобога помочь ей отвлечь Яромира от Млады. Чернобог вызывает душу Яромира и тень египетской царицы Клеопатры. Если Клеопатра, перед красотой которой склонялись все, покорит князя Арконы, он забудет Младу, и тогда Войслава сможет увлечь его. Клеопатра страстно призывает Яромира. Полны неги и страсти ее танцы. Душа Яромира колеблется, но крик петуха разгоняет нечистую силу. Яромир просыпается на склоне Триглава. Таинственный сон тревожит его, за разгадкой он решает обратиться к жрецу могучего бога солнца, огня и войны Радегаста.

В Ретре у храма Радегаста неподалеку от Доленского озера идет торжественное жертвоприношение. Народ расходится. Вечереет. Приходит Яромир и просит жрецов разгадать тайну его снов. Верховный жрец обещает помочь; князь должен остаться на ночь у храма, тогда его предки откроют всю правду. Наступает ночь. Яромир слышит голоса древних князей, его предков, которые призывают к мести Войславе, отравившей Младу. Появляется Войслава и признается в преступлении, совершенном из-за любви к Яромиру. С ужасом замечает князь на голове княжны Ретры багровый огонек, означающий власть Морены. Войслава ненавистна ему. Девушка в отчаянии пытается уйти, но путь ей преграждают тени предков Яромира. Повинуясь их повелению, Яромир наносит Войславе удар мечом. Перед смертью она успевает воззвать к Морене. Появляется богиня зла и произносит заклинания, вызывающие страшный вихрь и землетрясение. Храм Радегаста рушится, озеро выходит из берегов, заливая развалины храма и Ретру, ее жители гибнут, все скрывается в облаках. Когда они рассеиваются, среди разлившегося озера видна скала — вершина Буж-камня, стоявшего близ разрушенного храма. На ней — призраки Яромира и Млады, которых приветствуют светлые боги.

Музыка

Жанр «Млады» необычен — это опера-балет, в которой балетные сцены занимают не меньшее место, нежели вокальные. Огромное значение имеют здесь массовые эпизоды — обрядовые, игровые, фантастические, в которых наиболее ярко проявилось дарование композитора. Менее интересны сольные вокальные партии, что обусловлено слабостью либретто, отсутствием действенных персонажей: герои являются лишь игрушками в руках богов.

Самый яркий номер «Млады» — оркестрово-вокальное «Шествие князей» из II акта, часто исполняемое на концертной эстраде в авторской оркестровой транскрипции. Великолепные Литовская и Индийская пляски имеют в основе подлинные народные напевы (индийская мелодия была записана художником В. Верещагиным). В III акте все мастерство Римского-Корсакова — оркестрового живописца — выявляет сцена «Ночь на горе Триглав», полная ярких оркестровых эффектов.

Боярыня Вера Шелога

Опера в одном акте

Текст Л. Мея

Действующие лица

Боярин Иван Семенович Шелога (бас)

Вера Дмитриевна, его жена (сопрано)

Надежда Насонова, сестра Веры (меццо-сопрано)

Князь Юрий Иванович Токмаков (баритон или бас)

Власьева, мамка Надежды (контральто)

Действие происходит во Пскове в 1555 году.

История создания

Еще на заре композиторской карьеры, в 1868 году, 24-летний Римский-Корсаков задумал оперу. В качестве основы либретто была избрана

пьеса поэта и драматурга Льва Александровича Мея (1822—1862) «Псковитянка» (1860), в которой был изображен Иван Грозный. Римский-Корсаков сам написал либретто, причем старался сохранить поэтический текст Мея, подвергнув его существенным сокращениям. Так, полностью был выпущен I акт драмы, в котором рассказывается о рождении Ольги — героини оперы, дочери царя Ивана и жены боярина Шелоги Веры. В 1872 году «Псковитянка» (см. «111 опер») была закончена, поставлена на сцене и имела большой успех, однако композитор не раз возвращался к своему первому сценическому произведению, осуществив еще две ее редакции, а весной 1898 года вновь обратился к драме Мея. На этот раз он полностью положил на музыку весь ее I акт. В «Летописи моей музыкальной жизни», которую композитор вел, начиная с 1876 года, читаем: «Весною 1898 года я написал еще несколько романсов и принялся за пролог к меевской «Псковитянке» — «Боярыня Вера Шелога», рассматривая его двояко: как бы отдельную одноактную оперу и как пролог к моей опере («Псковитянка». — Л. М.) <...> Сочинение «Веры Шелоги» шло быстро и было окончено вскоре вместе с оркестровкой». На последней странице партитуры стоит пометка: «Н. Р. -К. 7 апр. 98». В изданном клавире оперы автор поместил примечание: «Музыкально-драматический пролог «Боярыня Вера Шелога» может исполняться как отдельная самостоятельная пьеса, а также в качестве пролога к опере «Псковитянка». В последнем случае перед прологом исполняется принадлежащая ему увертюра, а увертюра оперы играется перед 1-м действием ее».

Премьера «Боярыни Веры Шелоги» состоялась 15 (27) декабря 1898 года в Москве, на сцене Московской частной оперы Мамонтова, где она шла в качестве пролога к «Псковитянке». В дальнейшем «Вера Шелога» ставилась и как пролог к «Псковитянке», и как отдельный спектакль.

Сюжет

Светлица в тереме боярина Шелоги. Утро. Надежда вышивает за пяльцами, Власьевна перебирает драгоценности в ларце, примеряя их боярышне. Они обсуждают, почему Вера тоскует, говорят о скорой свадьбе Наде-

жды с князем Токмаковым. Власьевна запирает ларец и уходит. Доносится колыбельная, которую поет Вера маленькой дочери Оленьке. Убаюкав дочь, Вера входит в светлицу. Она признается сестре, что новорожденная дочь — не от мужа. Тот давно уехал в военный поход и остался под Колыванью. Вера пошла в Печерский монастырь поклониться святым угодникам и заплуталась. Спас ее молодой царь Иван IV, любви которого она, выданная замуж неволей, уступила. Слышны отдаленные звуки трубы. Это возвращается домой боярин Шелога с князем Токмаковым. В беспмятстве Вера загораживает мужу дорогу. На грозный вопрос боярина, чей ребенок, Надежда, рискуя своим будущим с любимым, бросается на колени и восклицает: «Мой!»

Музыка

«Вера Шелога», по своему типу приближающаяся к моноопере, построена полностью на тексте драмы — стихотворных диалогах. Музыка ее развивается непрерывно в напевных речитативах. Вокальные партии отличаются выразительностью и гибкостью, представляя собой великолепный образец оперного стиля Римского-Корсакова.

Выделяются два обособленных номера — колыбельная Веры «Баю, баюшки, баю, баю Оленьку мою» в духе народных колыбельных песен, и ее рассказ «Шла замуж я неволей». Это большая, свободно построенная, симфонизированная сцена с вокальной партией, словно задыхающейся, прерываемой многочисленными паузами. В рассказ Веры вплетаются далекие трубные сигналы.

Сервилия

Опера в пяти актах
Либретто Н. Римского-Корсакова

Действующие лица

Софоний Тигеллин, префект преторианцев (бас)

Сенаторы:

Тразея Пет (тенор)
Соран Барса (бас)
Паконий Агриппа (бас)
Гельвций Приск (бас)
Монтан (тенор)

Валерий Арулен Рустик, народный трибун (тенор)
Эгнатий, вольноотпущенник сенатора Сорана (баритон)

Граждане:

Фульциний Афер (тенор)
Авидий Гиспо (бас)
Цест (бас)

Старик (бас)
Претор (бас)
Глашатай (тенор)
Центурион (бас)

Сервилия, дочь сенатора Сорана (сопрано)
Антония, кормилица Сервилии (меццо-сопрано)
Локуста, волшебница (меццо-сопрано)
Неволея, невольница Локусты (сопрано)
Призрак (контральто)

Мальчик — продавец поленты, девочка-цветочница, сенаторы, трибуны, жрецы, писцы, преторианцы, гладиаторы, музыканты, плясуны, рабы, народ
Действие происходит в Риме в 67 году новой эры.

История создания

После постановки только что написанной «Сказки о царе Салтане» в московской Частной опере в 1900 году Римский-Корсаков вновь обратился к творчеству известного русского поэта и драматурга Л. А. Мея (1822—1862), с «Псковитянки» которого он когда-то начал оперную деятельность и вновь возвратился в «Царской невесте» (см. «111 опер»). На этот раз его привлекла «Сервилия» — драма из истории Древнего Рима времени распространения христианства. «Я никому не говорил о своем решении писать «Сервилию» и, взяв меевскую драму, сам разработал либретто, — читаем в «Летописи моей музы-

кальной жизни». — Переделывать и дополнять пришлось немного, и со второй половины сезона 1899—1900 годов начали приходить в голову и музыкальные мысли». Лето 1900 года семья провела за границей. «Через Берлин и Кёльн проехали мы вверх по Рейну до Майнца и, прожив несколько времени в Страсбурге, поселились довольно надолго в Петерстале, в горах Шварцвальда <... > Поехали в Швейцарию, где прожили, главным образом, в Фицнау, на озере четырех кантонов, на склоне горы Риги. Посетив потом Лозанну и Женеву, мы совершили чрезвычайно удачную поездку в Шамони, имев полную возможность налюбоваться Монбланом и погулять по его предгорьям. Обратный путь наш был опять через Берлин. В Петербург мы возвратились к сентябрю. Ни в Петерстале, ни в Фицнау, где мы жили подолгу, у меня не было инструмента. Тем не менее, сочинение «Сервилии» шло хорошо без помощи рояля. Полные III и IV действия и часть I и V были набросаны. Проиграть мне их удалось только раз в Люцерне, где в отеле католического общества был отличный концертный рояль. Несмотря на то, что сочиняемая без рояля музыка ясно слышится автору когда приходится проигрывать на рояле в первый раз значительное количество сочиненного без рояля, получается впечатление особое, какое-то неожиданное, к которому надо привыкнуть <...> Итак, возвратясь в Петербург, я привез с собой вместе с сочиненными весною полные I, III и IV действия, кое-что для II-го и V действие, наполовину сочиненное, которое я и докончил в скором времени; только сочинение II действия несколько затянулось. За оркестровку я принялся немедленно. <...> Работа над оркестровкой «Сервилии» занимала меня в течение первой половины сезона, после чего я досочинил и привел в порядок недостававшее II действие. К весне вся работа была закончена и к изданию ее было приступлено Бесселем». На автографе партитуры сохранились пометки автора: на III акте — «19 июня Villa Victoria 1900»; «22 янв. С. П. -бурж 1901». IV акт — «26 июля Villa Victoria, 6 апр. 1901. С. Петербург. Н. Р. -К. »

Неясно, чем привлекла композитора самая слабая пьеса Мея с запутанной интригой, плохо мотивированными событиями и нежиз-

ненными персонажами. Несмотря на существенную переработку, предпринятую композитором, либретто осталось драматургически вялым, перегруженным интригами, ненужными для развития действия эпизодами. Все это предопределило судьбу оперы. Премьера «Сервилии» состоялась 1 (14) октября 1902 года в петербургском Мариинском театре. Как писал композитор, она прошла «с почетным успехом». После семи представлений опера сошла со сцены.

Сюжет

Римский форум. На заднем плане базилики, впереди — дом сенатора Сорана. На улице собирается толпа. Усталый старик опускается на скамью. Глашатай объявляет волю Нерона: по случаю торжеств в честь Минервы открываются театр и цирк. Все славят цезаря. Один из граждан Рима, Гиспо, вопрошает: знает ли божественный цезарь, что в Риме снова появились христиане? На террасе дома Сорана появляется Сервилия. Она наблюдает, как движется священная процессия. Все падают на колени, лишь старик остается сидеть. Шествие останавливается у дома Сорана, начинаются священные пляски. Сервилия с невольницами бросают вниз цветы. Шествие входит в храм Минервы. Гиспо с жрецами подходит к старику, чтобы наказать за непочтение к богам. Тот поднимается и взывает к Всевышнему: он христианин. Народ собирается, чтобы побить его камнями, но появившийся на форуме трибун Валерий по просьбе Сервилиии предотвращает расправу.

Термы Агриппы. В мраморной столовой сенаторы Тразея, Паконий и другие обсуждают донос, поступивший на Валерия. Входит вольноотпущенник Сорана Эгнатий и читает донос Гиспо на них самих: они замыслили измену Риму. Паконий дает знак начать пиршество. Рабы приносят яства, пляшут менады. Внезапно вбегают рабы с известием о пожаре. Эгнатий, не потерявший присутствия духа, спасает их, но это — лишь умелая игра: после ухода сенаторов входит затеявший всю интригу префект Тигеллин, которому Эгнатий верно служит.

Перистиль в доме Сорана. Сервилия за прялкой, невольницы за-

няты шитьем. Вошедший Соран целует дочь. Отослав рабынь, он рассказывает Сервилию, что Тразея желает взять ее в супруги. Он сам уже стар, в наступившее смутное время ей нужна более надежная опора. Сервилия встревожена. Она не может забыть старика-христианина. К тому же сердце ее склоняется к другому. После ее ухода в перистиль поднимаются Тразея и Эгнатий. Тразея признается Сорану, что, начав борьбу с тираном, не может связать свою судьбу с Сервилией, но ее любит и его сын, Валерий. Разговаривая, они удаляются, в опустевшем перистиле вновь появляется Сервилия, одетая в белый свадебный наряд с алмазным убором матроны на голове. Она обращается к цветам. Ее приветствует Валерий, которого мучает любовь к невесте отца. Сервилия признается, что и она любит его. Вернувшийся от Сорана Тразея благословляет их. Перистиль наполняется домашними Сорана. В разгар общей радости является центурион и от имени сената обвиняет Тразею и Сорана в измене.

Приемная в доме волшебницы Локусты. Ночь. Локуста читает рецепт заклятья. Незаметно прокрадывается и прячется Эгнатий. Робко входит закутанная в покрывало Сервилия — она хочет узнать участь отца и жениха. Получив богатые дары, Локуста уходит готовить колдовство, Сервилия молит богов укрепить ее силы. Поднимается занавес, отделяющий приемную от лаборатории. Локуста у треножника бросает в огонь волшебные снадобья, произносит заклинания. Вспыхивает синее пламя, слышны жалобные звуки. Локуста взывает к Гекате. Является призрак старухи. Сервилия вопрошает ее, но слышат, что ответ ей даст тот, кого она несправедливо обвиняет. Это Эгнатий, умело подстроивший всю сцену. Он рассказывает Сервилию свою историю — плена, жизни в чужом доме. Он ненавидит и мстит. Он вовлек Тразею в заговор, от него зависит и оправдание. Цена — любовь Сервилию. Девушка в ужасе проклинает Эгнатия, он клянется, что лишь его женой сможет она выйти отсюда и уходит, давая ей время для размышлений. Оставшись одна, Сервилия взывает о помощи. И помощь приходит: рабыня Локусты христианка Неволера во имя Христа выводит ее из дома потайным ходом.

Капище Венеры. Преторианцы, консулы, сенаторы, два трибуна и писцы сидят на своих местах. Трибунал приговаривает к вечному изгнанию всех сенаторов, кроме Тразеи и Сорана. Их участь должен решить божественный цезарь. Глашатай вызывает их. Тразея считает унижением отвечать на клевету. Претор приглашает Сервилию и обвиняет ее в том, что она по наущению отца продала приданое, чтобы заплатить магам за колдовство, причиняющее ущерб цезарю. Сервилия признается: да, она была у гадалщицы, но лишь одна виновна в этом. Отец ничего не знал. Громкие возгласы заставляют ликторов отодвинуть решетку, за которой собралась толпа. Римский гражданин Фульциний Афер клянется в невиновности Сервилии. Трибунал приговаривает Тразею и Сорана к вечному изгнанию, а Сервилию отдает на поруки Эгнатию. Появившийся в преддверии капища Валерий восклицает: *Veto!* Своей властью трибуна он закрывает заседание. Валерия окружает ликующая толпа. Он радостно обращается к Сервилии, но счастье для них невозможно: она обессилена и на краю гибели. Спасенная христианкой и принявшая ее веру, Сервилия просит Валерия не мстить врагам, обратиться к Богу. Простив всех, она умирает. Эгнатий признает величие ее Бога. Старик-христианин призывает молиться Ему. Все возглашают: «*Credo!*»

Музыка

«Сервилия» не относится к удачам Римского-Корсакова. Возможно, причиной тому — достаточно чуждый его творческой индивидуальности сюжет. В последние годы жизни он стремился расширить рамки творчества, выйдя из круга русской истории, сказки, легенды, но избранная сфера оказалась все же не органичной. Музыка оперы лишена национальной конкретности и носит «общеромантические» черты. Более других удачны моменты стилизации, где Римский-Корсаков использует древние лады. Из всей оперы доньше лишь один номер — ария Сервилии из III акта «Цветы мои, и вы в палящий полдень», мечтательная и нежная, с гибкой выразительной мелодией, — звучит на концертной эстраде.

Антон Аренский

1861—1906

Биография в разделе «Балеты».

Рафаэль

Опера в одном акте
Либретто А. Крюкова

Действующие лица

Рафаэль, художник (тенор)
Форнарина, натурщица (сопрано)
Кардинал Бибиена (бас)
Певец за сценой (тенор)
Ученики, горожане

Действие происходит во Флоренции начала XVI века.

История создания

В апреле 1894 года в Москве должно было состояться событие, немаловажное для русского искусства: первый Всероссийский съезд художников. К этому съезду Аренскому, в то время уже достаточно известному композитору, автору оперы «Сон на Волге», двух симфоний, фортепианного концерта и камерных сочинений, была заказана опера. Сюжетом, подходящим к случаю, была избрана одна из легенд, связанных с именем великого художника эпохи Возрождения Рафаэля, — о его любви к юной натурщице Маргарите, прозванной Форнариной (булоч-

ницей). Либретто написал некий А. А. Крюков, о котором не сохранилось никаких сведений. В то время в Москве жили два довольно известных человека с такой фамилией и инициалами: второстепенный поэт и журналист, работавший в одной из московских газет. Вероятно, один из них и был автором, но даты их жизни неизвестны.

Конечно, образ Рафаэля в либретто оказался весьма далеким от подлинного образа гениального мастера, однако это не помешало композитору с увлечением работать. «Рафаэль» был создан им очень быстро — всего за пять недель. Этому способствовало соответствие жанра одноактной оперы дарованию композитора, лирика по преимуществу, предпочитавшего малые формы. Своей опере Аренский дал подзаголовок «Музыкальные сцены из эпохи Возрождения». Первоначально партия Рафаэля предназначалась для меццо-сопрано, но позднее была поручена тенору.

Опера впервые была исполнена 24 и 25 апреля 1894 года на сцене зала Московского благородного собрания силами учащихся Московской консерватории перед участниками съезда, которые восприняли ее очень доброжелательно. Присутствовавший на премьере Танеев, один из самых авторитетных музыкантов России, был настолько тронут, что не мог сдерживать слез. Пресса также была положительной. Первая театральная постановка «Рафаэля» была осуществлена в петербургском Мариинском театре. Премьера состоялась 13 декабря 1895 года.

Сюжет

В мастерской Рафаэля ученики прощаются с мастером, спеша присоединиться к карнавальному веселью. Оставшись один, он размышляет о своей судьбе: покровительствующий ему кардинал Бибиена предлагает жениться на его племяннице, однако Рафаэль любит другую — скромную натурщицу Форнарину, которая позирует ему для образа Мадонны. Появляется Форнарина. Охваченный вдохновением, художник берется за кисть. С улицы доносятся звуки веселящейся толпы. Кто-то запекает песню, воспевающую любовь. Прервав рабо-

ту, Рафаэль возвращается мыслями к Форнарине — не модели, а любимой женщине, и обнимает ее. Неожиданно появляется кардинал. Он обвиняет художника в оскорблении невесты, в попрании святыни: ведь он отождествил грешную Форнарину с Мадонной... Художник смело возражает: кардинал не может убить его любовью! В страшном гневе кардинал сзывает народ, чтобы показать «раба греха». Мастерскую заполняют веселящиеся горожане и склоняются перед прекрасной картиной, прославляя гений ее творца.

Музыка

«Рафаэль» отличается ясным, компактным строением, предельным лаконизмом, экономностью выразительных средств. Музыка оперы изысканна, исполнена лиризма и отличается поэтичностью, мечтательной и ясной мелодикой, лирические сцены оттеняются удачно решенными жанровыми.

Популярнейшая «Песнь Певца за сценой» основана на подлинной итальянской народной мелодии, заимствованной композитором из сборника «Весь Неаполь».

Сергей Танеев

1856—1915

Выдающийся русский композитор и музыкальный деятель конца XIX века Танеев отличался широтой и многогранностью творческих интересов. В историю отечественной культуры он вошел не только как видный композитор, но и как крупнейший музыкальный ученый, блестящий педагог и пианист. В области музыкальной науки он оставил капитальный труд «Подвижной контрапункт строгого письма». Его основные произведения — симфония до минор, фортепианные трио и квартет, грандиозная опера «Орестея», кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» — проникнуты философски-значительными идеями, отличаются высоким этическим началом и принадлежат к лучшим страницам русской музыки.

Сергей Иванович Танеев родился 13 (25) ноября 1856 года во Владимире, в семье чиновника высокого ранга. С детства его окружала музыка, звучавшая в доме, и его способности проявились очень рано. С пяти лет он стал обучаться игре на фортепиано, а в десять, когда семья переехала в Москву, он поступил в Московскую консерваторию, которую окончил в 1875 году по классам фортепиано у Николая Рубинштейна и композиции у Чайковского с золотой медалью. После нескольких лет путешествий, во время которых он познакомился с выдающимися французскими деятелями культуры, он в 1877 году вернулся в Москву, а в следующем занял место профессора консерватории по классам гармонии, оркестровки, музыкальных форм и полифонии. В 1885 году он стал директором консерватории. За долгие годы преподавания Танеев выпустил множество учеников и тем самым возглавил композиторскую школу, давшую миру Рахманинова, Скрябина, Гречанинова, Метнера. В 1889 году он ушел с поста директора, но преподавать продолжал вплоть до 1905 года.

Всю жизнь, одновременно с огромными педагогическими и другими нагрузками, Танеев писал музыку. Метод его был необычным — его можно назвать научно-аналитическим. Композитор писал множество эскизов, этюдов, фуг, канонов и других контрапунктических упражнений на темы будущего сочинения. И только тогда, когда он полностью овладевал материалом, начиналась работа над сочинением. Благодаря этому Танеев приобрел виртуознейшую технику, непревзойденное мастерство, но в то же время, поскольку процесс создания музыки занимал огромное время, создал очень немногое: всего одну оперу, четыре симфонии, из которых достойной концертной жизни, а не единичного исполнения, счел лишь одну, три кантаты, шесть квартетов, два струнных и один фортепианный квинтет, три трио для различных инструментов, тридцать восемь романсов, тридцать один хор. Все, им написанное, отличается высоким совершенством, глубоко эмоционально и проникнуто душевным теплом.

В середине 90-х годов XIX века Танеев оказывается в центре интеллектуальной жизни России. Среди его знакомых, кроме музыкантов, — литераторы, в том числе Лев Толстой, Чехов и Салтыков-Щедрин, ученые Столетов, Тимирязев, Сеченов. Последние годы жизни Танеев зимы проводил в Москве, а на лето уезжал в подмосковную деревню Дютьково. В 1908-м и 1911 годах он побывал за границей на исполнении своих произведений. В апреле 1915 года, простудившись на похоронах безвременно скончавшегося Скрябина, Танеев заболел и скончался 6 (18) июня 1915 года в Дютькове.

Орестея

Опера в трех актах (частях), восьми картинах
Либретто А. А. Венкстерна

Часть первая — «Агамемнон»

Действующие лица

Агамемнон, царь Аргоса (бас)

Клитемнестра, его жена (меццо-сопрано)

Эгист, его двоюродный брат (баритон)
Кассандра, троянская пленница (сопрано)
Страж (бас)
Народ, прислужницы Клитемнестры, воины, пленные, телохранители

Часть вторая — «Хозфоры»

Действующие лица

Клитемнестра (меццо-сопрано)
Тень Агамемнона (бас)
Электра, дочь Агамемнона и Клитемнестры (сопрано)
Орест, сын Агамемнона и Клитемнестры (тенор)
Раб (бас)
Прислужницы Клитемнестры

Часть третья — «Эвмениды»

Действующие лица

Орест (тенор)
Аполлон (баритон)
Афина Паллада (сопрано)
Ареопагит (бас)
Корифей (бас)

Фурии, народ, ареопагиты, участвующие в панафинеической процессии
Действие происходит в Аргосе и Древней Греции в XII веке до н. э.

История создания

В начале 1880-х годов Танеев, тогда еще молодой композитор, только что перешедший 25-летний рубеж, решился писать оперу. Сюжетом был избран древнегреческий миф об Оресте, который мстит за смерть отца от руки жены — матери Ореста. Тщательно изучив произведения на эту тему, созданные тремя величайшими драматургами Древней Греции — Эсхилом, Софоклом и Еврипидом, Танеев остановился

на монументальной трилогии Эсхила (525—458 годы до н. э.) «Орестея», написанной великим трагиком в последний год своей жизни и состоящей из частей, названных «Агамемнон», «Хозфоры» и «Эвмениды». Замысел оперы окончательно оформился в 1882 году. Тогда же композитор обратился за помощью в составлении либретто к ученому, знатоку античной культуры А. А. Венкстерну (1856—1909). Либретто создавалось при активном участии самого композитора. В нем сохранилось деление на части, предусмотренное Эсхилом. Начиная работу над любым произведением с написания многочисленных эскизов и полифонических опытов, чтобы полностью технически овладеть тематическим материалом, Танеев и здесь не изменил своему методу, поэтому создание оперы растянулось на много лет. Одним из таких предварительных опытов стала даже программная симфоническая увертюра «Орестея», использовавшая тематизм оперы и написанная в 1889 году. Лишь в начале 1893 года опера была закончена и в марте показана руководству петербургского Мариинского театра. По-видимому, у главного дирижера театра Э. Ф. Направника возникли какие-то замечания, так как работа над оперой была продолжена в течение последующих месяцев, и окончательная партитура «Орестей» была передана в театр уже в 1894 году. Премьера состоялась на сцене Мариинского театра в Петербурге 17 (29) октября 1895 года и имела большой успех.

Сюжет

«Агамемнон». Открытое место в Аргосе перед дворцом Атридов. Вдали море и ряд удаляющихся гор. Звездная ночь. На кровле дворца страж. Он вглядывается в ночной мрак, ожидая появления сигнальных огней. Царь Аргоса Агамемнон со своими войсками десять лет назад покинул страну и осаждает Трою. Скоро сигнальные огни должны возвестить о падении Трои. И вот они вспыхивают на вершинах гор. Из дворца выходят рабыни, неся туши жертвенных животных и цветы. Выйдя за ограду дворца, они приносят жертву перед алтарями. Кли-

темнестра, указывая на ярко разгоревшиеся огни, торжественно сообщает народу о великой победе. Однако в душе ее — не радость, а жажда мести. Десять лет назад, для того чтобы ветер наполнил паруса кораблей, направившихся к Трое, Агамемнон принес в жертву богине Артемиде их дочь Ифигению, и мать не может простить этого мужу. Ее любовник Эгист также полон чувства мести: его отец был когда-то изгнан своим братом, отцом Агамемнона Атреем, потом призван назад и на пиру, данном Атреем якобы в знак примирения, его угостили мясом собственных убитых детей. Лишь Эгисту удалось спастись. Узнав об этом, несчастный отец проклял и злодея брата и весь его род.

Наступил яркий солнечный день. Дворец убран цветами. Народ в праздничных одеждах радостно встречает приближающееся войско. По приказу Клитемнестры рабыни устилают путь царя пурпурными тканями. Пурпур — цвет царей, это высшая честь победителю, но в поступке царицы совсем другой смысл: пурпур скроет следы крови, которую она прольет! Агамемнон въезжает на колеснице, окруженный телохранителями, войском и пленниками. Он торжественно вступает в свои покои, а на площади остается привезенная им пленница, дочь царя Трои слепая Кассандра. Она пророчествует о страшном возмездии за совершенные в царском доме преступления (около дворца появляются тени убитых детей, братьев Эгиста) и о своей гибели, после чего следует за царем во дворец. Оттуда раздается крик о помощи. Занавес средней части дворца раздвигается, видны тела Агамемнона и Кассандры. Клитемнестра с окровавленным мечом в руках выходит и сообщает оцепеневшему в ужасе народу о смерти Агамемнона и Кассандры. Эгист уводит ее во дворец, а народ призывает Ореста отомстить за преступление.

«Хозэфоры» (приносящие жертвы). Комната на женской половине дворца Атридов. Ночь. Клитемнестра, томимая бессонницей, просит бога Морфея послать ей спасительное забвение. Она не может больше выносить видение призрака убитого мужа, который каждую ночь приходит, чтобы предсказать смерть от руки сына-мстителя. Вот и сейчас вырисовывается его фигура в окровавленной одежде. На крик Клитемнестры сбегаются женщины, среди них Электра. Кли-

темнестра просит дочь принести искупительную жертву на могилу отца. Электра отправляется — но не выполнить просьбу матери, а вознести моления о возмездии преступной жене.

Оливковая роща, рядом надгробный холм Агамемнона и колонна Гермеса, покровителя странников, вдали виден дворец Атридов. Раннее утро. Входит Орест в дорожном платье с посохом в руках. Он, только что вернувшийся изгнанник, благоговейно кладет прядь собственных волос как знак сыновней преданности и любви. Услышав чье-то приближение, он прячется. Появляется Электра, окруженная рабынями. Она совершает возлияние на могилу Агамемнона и просит бессмертных богов отомстить за смерть отца и вернуть брата. Узнавший ее Орест выходит из убежища. Электра и Орест клянутся отомстить за смерть Агамемнона.

Снова место перед дворцом Атридов, освещенное заходящим солнцем. Сюда приходит Орест. Никто не узнает его, изменившегося за годы изгнания. Он рассказывает, что Орест умер, и Клитемнестра, выказывая притворную скорбь, в душе торжествует: значит ужасное предсказание призрака не сбудется! Но ее размышления прерывает раб, выбежавший из дворца со страшным известием: убит ее любовник и сообщник Эгист. Она понимает: это сделал неведомый, неузнанный странник — Орест. Он выходит из дворца. Тщетно охваченная ужасом царица молит о пощаде. Орест не слышит ее, словно пораженный каким-то видением, а потом увлекает Клитемнестру во дворец. Занавес средней части дворца раздвигается, видны трупы Эгиста и Клитемнестры, около них Орест. Он признается, что не мог поднять руку на мать, но видение Аполлона зажгло в нем гнев и вложило в руку меч. Внезапно внутренняя часть дворца освещается зловещим красным светом. Появляется толпа фурий. Орест убегает.

«Эвмениды». Пустынная местность на берегу моря. Ночь, гром, молния. На море буря. В ужасе вбегает Орест, спасаясь от преследующих его фурий. В отчаянии он хочет броситься в волны, но фурии окружают его, не пуская к воде. Для матереубийцы оста-

ется одна надежда — обратиться к Аполлону, подвигшему его на месть. Он отправляется в Дельфы.

Дельфы. Храм Аполлона. Жертвенный дым скрывает находящееся в глубине святилище. Сквозь дым просвечивают золотистые лучи. Вбегает Орест, преследуемый фуриями, и обращается к своему божественному покровителю с мольбой о защите. Дым рассеивается и открывает святую святых храма. Виден Аполлон, озаренный сиянием, в венце из золотых лучей. Аполлон прогоняет фурий и повелевает Оресту отправиться в Афины, в храм Афины. Ее, богиню мудрости, должен просить Орест о справедливом суде.

Афины. Виден холм Арея, по склону которого расположены тесные камни, на них сидят 12 ареопагитов. Направо оливковая роща и алтарь Афины. Налево Акрополь и широкая мраморная лестница к Пропилеям. Лунная ночь. Акрополь закрыт облаками. У алтаря Орест, вокруг толпы народа. Орест ждет решения судей-ареопагитов. Они спускаются с холма торжественной процессией, подходят к урне у алтаря Афины и опускают туда черепки. Голоса разделились ровно пополам. Орест в отчаянии бросается к подножию алтаря. Афина спускается на облаке и становится позади алтаря. Она объявляет Оресту, что бросает свой камень за него: он оправдан! Облака рассеиваются, открывая ярко освещенный Акрополь. Афина сходит с облака, делает знак Оресту следовать за ней и открывает шествие. Процессия направляется к Парфенону. Все прославляют мудрость Афины, положившую конец череде кровавых злодейств.

Музыка

«Орестея» представляет собой уникальное явление в русской опере. Танеев как бы возвращает слушателей-зрителей к традициям Глюка с его высоким этическим пафосом, величием изображаемых характеров и мощью страстей. Обилие хоровых сцен сближает «Орестею» с ораторией, герои ее лишены индивидуальных особен-

ностей, но отличаются обобщенными чертами, передающими силу и поэзию древнегреческого мифа.

В 1-й картине I части («Агамемнон») рассказ Эгиста «За власть над Аргосом возник кровавый спор» пронизан чувством мести. Кульминацией части (во 2-й картине) является сцена пророчества Кассандры «О, горе мне! Несчастливая страна!». Во II части («Хозфоры») выделяются ариозо Ореста «О, отец, не рыдал я над трупом твоим» и Электры «Сжался, сжался». Дуэтная сцена убийства Клитемнестры отмечена разнообразием воплощенных чувств — гнева, мольбы, скорби, ненависти, твердой воли. После 1-й картины III части («Эвмениды») с ее оркестровыми и хоровыми эффектами, передающими разгул стихии и мстительность фурий, ярким контрастом является 2-я с ее светлыми торжественными звучаниями, рисующими царство солнечного бога. 3-ю картину открывает торжественный хор «Дарован богиней нам новый закон». Глубоко выразительно, полно драматизма ариозо Ореста «Сжался, богиня».

Умберто Джордано

1867—1948

Джордано, как и многие его современники, остался в истории автором одной оперы, хотя написал более десяти. Гений Пуччини затмил его скромный талант. Наследие Джордано включает разные жанры. Среди его опер есть оперы веристские, насыщенные натуралистическими страстями, подобно «Сельской чести» Масканьи и «Паяцам» Леонкавалло. Есть и лирико-драматические, подобные операм Пуччини — с более глубокими и тонкими чувствами, нередко на исторические сюжеты, обработанные французскими авторами. В конце жизни Джордано обратился и к комическим жанрам.

Умберто Джордано родился 28 (по другим сведениям 27) августа 1867 года в небольшом городке Фоджии провинции Апулия. Он готовился стать врачом, но в четырнадцать лет отец послал его в Неаполитанскую консерваторию Сан-Пьетро Майелла, где преподавал лучший педагог того времени Паоло Серрао. Помимо композиции Джордано обучался игре на фортепиано, органе и скрипке. Во время учебы он сочинил симфонию, увертюру и одноактную оперу «Марина», которую послал на конкурс, объявленный в 1888 году римским издателем Эдоардо Сонцоньо. Первую премию завоевала «Сельская честь» Масканьи, постановка которой открыла новый — веристский — период в итальянском музыкальном театре. «Марине» не присудили никакой награды, она никогда не была поставлена, но Джордано, самый молодой из участников конкурса, обратил на себя внимание членов жюри, которые уверили Сонцоньо, что двадцатиднолетний автор далеко пойдет. Издатель стал при-

слушиваться к благоприятным отзывам о Джордано, когда соперничающее с Сонцоньо издательство Рикорди опубликовало его фортепианную «Идиллию», а в Неаполитанской консерватории прозвучал струнный квартет, благожелательно принятый прессой. Сонцоньо пригласил заканчивавшего в этом году консерваторию Джордано в Рим, тот сыграл ему «Марину», и издатель заключил контракт на новую оперу. Он сам выбрал либретто по пьесе «Обет» известного современного неаполитанского писателя ди Джакомо, рисующей сцены из жизни неаполитанского дна. Образцом для оперы, названной «Пропавшая жизнь», послужила «Сельская честь», а постановка состоялась в Риме в 1892 году, в один день с «Паяцами». Затем «Пропавшая жизнь» увидела свет ramпы за пределами Италии, в Вене, где имела огромный успех, а пять лет спустя появилась ее вторая редакция под названием «Обет».

Закончив консерваторию с первой премией, Джордано стал ее педагогом и в 1893 году поставил в Неаполе третью оперу, «Реджина Диас». Она оказалась резко отличной от предшествующей, хотя либреттистами выступили соавторы «Сельской чести». Они переработали старое либретто на исторический сюжет, по которому полвека назад написал романтическую оперу «Мария ди Роган» Доницетти. «Реджина Диас» не получила одобрения Сонцоньо: он объявил автора бесталанным и лишил его материальной поддержки. Композитор даже решил переменить профессию — стать военным капельмейстером или учителем фехтования (он хорошо владел шпагой).

Все изменилось, когда друг Джордано, композитор А. Франкетти, уступил ему либретто «Андре Шенье», вдохновившее Джордано на создание своей лучшей оперы, поставленной в миланском театре Ла Скала в 1896 году. Два с половиной года спустя в Неаполе состоялась премьера «Федоры». Успех ее позволил Джордано построить недалеко от Бавено дом, названный «Виллой Федора», где были написаны его следующие оперы. Среди них еще одна на русский сюжет — «Сибирь» (1903). В ней композитор вновь обратился к веризму, нарисовав драму любви и ревности с кровавой развязкой на сибирской каторге. Ту же линию продолжил

«Месяц Мариано» (1910), вновь по пьесе ди Джакомо. Еще один поворот произошел в середине 1910-х годов: Джордано обратился к комическому жанру и на протяжении десятилетия (1915—1924) написал «Мадам Сан-Жен», «Юпитер в Помпее» (в сотрудничестве с А. Франкетти) и «Ужин шуток». Последняя его опера — «Король» (1929). В том же году Джордано стал членом Академии Италии. На протяжении последующих двух десятилетий он не написал больше ничего.

Умер Джордано 12 ноября 1948 года в Милане.

Андре Шенье

Опера в четырех актах
Либретто Л. Иллики

Действующие лица

Андре Шенье, поэт (тенор)

Руше, его друг (бас или баритон)

Мадлен де Куаньи (сопрано)

Графиня де Куаньи, ее мать (меццо-сопрано)

Шарль Жерар, слуга графини, затем народный представитель (баритон)

Берси, мулатка, служанка Мадлен (меццо-сопрано)

Щеголь (тенор)

Мадлон, слепая старуха (меццо-сопрано)

Санкюлот Матье по прозвищу Популос (Народ) (баритон)

Фукье-Тенвиль, общественный обвинитель (бас или баритон)

Дюма, президент трибунала Общественного спасения (бас)

Мажордом, романист Фревилль, аббат-поэт, музыкант Фьоринелли, отец Жерара, внук старухи Мадлон, секретарь трибунала, Робеспьер, тюремщик Шмидт, гости, музыканты, санкюлоты, солдаты, судьи, народ
Действие происходит в Париже в июне 1789 года и пять лет спустя.

История создания

Замысел «Андре Шенье» не принадлежит Джордано. По его воспоминаниям, в 1893 году он дружил с молодым композитором Альбер-

то Франкетти, который, разбогатев после успешных постановок своих опер, жил в Неаполе. «Однажды мы сидели в солнечном сиянии ... в одной из тех чарующих trattorie, с террасы которых открывается вид на Везувий ... Франкетти поинтересовался, как обстоят мои дела, и в порыве охватившего его альтруизма предложил уступить мне либретто «Шенье», которое Иллика обязался написать для него». Луиджи Иллика (1857—1919) — драматург, журналист, автор около 30 либретто (нередко в сотрудничестве с Дж. Джакозой) опер Пуччини, Масканьи и многих других итальянских композиторов. Когда с ним познакомился Джордано, либреттист работал одновременно над «Тоской» для Франкетти (позднее тот уступил ее Пуччини) и «Богемой» для Пуччини. Надеясь ускорить сочинение «Андре Шенье», Джордано решил поселиться рядом с Илликой и отправился в Милан. Там он нанял самое дешевое помещение для сна и работы в доме, где располагалось похоронное бюро.

Герой оперы Андре Шенье (1762—1794) — французский поэт, погибший на гильотине. Стремясь как можно точнее передать исторический колорит эпохи, либреттист использовал подлинные факты его биографии. Шенье родился в Константинополе (он был сыном французского дипломата и гречанки), так что в доносе, сыгравшем роковую роль в его судьбе, он справедливо назван иностранцем. Служил он и в полку, хотя очень недолго и не во время революции, и закончил другое аристократическое учебное заведение. Шенье на самом деле был знаком с семейством де Куаньи, бывал в их загородном замке и даже посвятил дочери (в действительности ее имя Эме) элегию «Юная заключенная», написанную в тюрьме Сен-Лазар, где томились оба. Шенье, приветствовавший начало Французской революции, не принял якобинской диктатуры и революционного террора, выступал в защиту короля и нападал на Робеспьера. Ставший подозрительным, поэт дважды скрывался из Парижа и был схвачен случайно, без мандата на арест. За 140 дней, проведенных в тюрьме, он создал лучшие свои стихи. Некоторые из его ямбов непосредственно вдохновили либреттиста. «Гимн правосудию» использован в I ак-

те — в первой арии (импровизации) Шенье, его репликах, обращенных к Мадлен, а также в гневной тираде Жерара о рабском положении его самого и его отца. Предсмертное стихотворение Шенье «Как последний луч» легло в основу арии героя в IV акте. Попытки спасти поэта, предпринятые его братом Мари Жозефом, знаменитым драматургом, оформлявшим все революционные празднества, его обращения к Робеспьеру не принесли результатов. Шенье был обвинен в заговоре против государства, судим и казнен в тот же день. С ним вместе взошел на эшафот и его друг Руше. Это произошло за два дня до переворота 9 термидора, приведшего к свержению якобинцев и казни Робеспьера. А Эме де Куаньи удалось избежать гильотины, и ничто не свидетельствует о том, что ее с Шенье связывало пылкое чувство; впоследствии она вышла замуж и стала герцогиней. В опере участвуют Робеспьер (хотя и без слов) и еще два якобинца — председатель трибунала Дюма и общественный обвинитель Фукье-Тенвиль, пославшие на гильотину за два месяца до Термидора 1300 человек.

Работа Джордано над музыкой началась весной 1894 года в Швейцарии, в Латур де Пельц на берегу Женевского озера, где были написаны два первых акта. В следующем году в Милане он создал III акт, почти законченный в мае, и переделал II акт. Опера была закончена 27 января 1896 года, и миланский театр Ла Скала объявил ее к постановке ближайшей весной. Однако премьера чуть не сорвалась из-за известного издателя Эдоардо Сонцоньо, возглавлявшего тогда театр. Ознакомившись с партитурой, он объявил оперу неисполнимой. Джордано бросился за помощью к популярнейшему композитору тех лет Масканьи, вместе с которым участвовал в объявленном Сонцоньо в 1888 году конкурсе. Приехав во Флоренцию, где находился Масканьи, Джордано оказался на городском празднике открытия первой линии трамвая. Масканьи, приглашенный на праздник, уже сидел в вагон, когда увидел Джордано. Пока тот просил о заступничестве, трамвай отправился в путь без Масканьи; через несколько сотен метров произошло крушение, многие пассажиры были убиты и ранены. Мнение Масканьи, предсказавшего опере большой успех, заста-

вило Сонцоньо оставить ее в плане постановок, но подготовка шла в самых неблагоприятных условиях. Ангажированный на главную роль тенор потерпел фиаско и ушел из театра; другие не хотели рисковать — публика была настроена враждебно ко всем начинаниям Сонцоньо. Провалились две новые оперы Сен-Санса и Массне и даже всегда пользовавшаяся успехом «Кармен» на последней премьере была прервана свистками в середине III акта. Но премьера «Андре Шенье», состоявшаяся в Ла Скала 28 марта 1896 года, прошла с триумфальным успехом. Особенно понравились I, III и IV акты. Первая ария Шенье была повторена по требованию публики. Певцов и композитора вызывали 20 раз. После спектакля Джордано отправил телеграмму Масканьи с одним-единственным словом: «Пророк».

Сюжет

27 июня 1789 года. В замке графини де Куаньи готовятся к приему гостей. Слуги расставляют мебель в оранжерее. Среди них Шарль Жерар, сын старого садовника, всю жизнь верно служившего господам. Сам Жерар не таков. Новые идеи приближающейся революции захватили его, он ненавидит этот дом, никчемных, развращенных аристократов и никогда не будет их рабом. Он желает гибели старому миру — но только не прекрасной Мадлен де Куаньи, в которую тайно и безответно влюблен. Она появляется в оранжерее в сопровождении мулатки Берси. Элегантные гости заполняют замок, среди них романист Фревилль, музыкант Фьоринелли и поэт Андре Шенье. Обсуждаются политические новости, начинается концерт. Мадлен посмеивается над Шенье, его музой, над любовью, в которой ей все кланутся. Во вдохновенной импровизации поэт воспевает святое чувство любви — к небесам, природе, родине; однако это чувство омрачает нищета народа; его проклятий не слышат богачи. Шенье убеждает девушку не смеяться над любовью, и она просит у него прощения. Растроганный Шенье удаляется. Начинаются танцы. Но изящный гавот прерывают грубые голоса бедняков — этих оборван-

цев привел Жерар. Графиня приказывает лакеям гнать всех вон. Отец Жерара бросается к ее ногам, но Жерар срывает ливрею и уходит, заставляя отца следовать за собой. Графиня без сил падает на диван, гости хлопочут над ней; танцы возобновляются.

Июнь 1794 года. Улицы Парижа заполнены толпами революционного народа. Среди них санкюлот Матье. Проезжают повозки с осужденными на казнь. Щеголь шпионит за Берси и вписывает в книжечку для доносов имя очередного подозрительного — Шенье. Тот встречается со своим другом Руше, который достал для Шенье паспорт на чужое имя, чтобы поэт скрылся на время террора. Но Шенье отказывается бежать. Он, еще не любивший, а только мечтавший о любви, с недавних пор получает письма от таинственной незнакомки. Теперь он ждет свидания с ней. Пестрая толпа наблюдает за выходом своего кумира Робеспьера и народных представителей, среди которых Жерар. Щеголь сообщает Жерару, что видел интересующую его блондинку с лазурными глазами. В рое веселых девиц — Берси, ее уводит Щеголь. Вернувшись, она от имени незнакомки назначает Шенье свидание. Наступает ночь, проходит патруль. Щеголь следит за Шенье. Появляется Мадлен в одежде служанки. Она напоминает поэту их первую встречу и признается в любви. Шенье с восторгом внимает ей. В это время Щеголь приводит Жерара. Шенье ранит его рапирой. Жерар советует ему немедленно скрыться, так как его имя уже попало в списки обвинителя Фулье-Тенвиля, а когда Щеголь возвращается с санкюлотами, утверждает, что не знает нападавшего. Матье требует смерти всем жирондистам, толпа подхватывает его слова.

24 июля 1794 года (6 термидора по революционному календарю). В зале заседаний трибунала Матье призывает народ жертвовать на нужды армии, повторяя лозунг «Отечество в опасности», но его монотонное бормотание мало кого волнует. Лишь когда за дело берется оправившийся от раны и радостно приветствуемый народом Жерар, растроганные женщины бросают в урну деньги и драгоценности. Слепая старуха Мадлон отдает армии 15-летнего внука. Народ пляшет Карманьолу. Щеголь сообщает Жерару, что Шенье аре-

стован — значит, Мадлен скоро явится сюда, попавшись на приманку. А пока он советует Жерару поскорее вручить донос Фукье-Тенвилю. Жерар после долгих колебаний решается, подобрав доказательства, в которые поверит народ: враг отчизны, иностранец, изменник, растлитель умов. Со слезами на глазах анализирует Жерар свои поступки: он, считавший себя чистым, невинным и сильным, стал рабом страсти, сластолюбцем; разочаровавшись в идеалах революции, он продолжает убивать во имя ее. Входит Мадлен. Жерар напоминает, что жаждал обладать ею, когда она была знатной дамой, а он — жалким лакеем. Мадлен в ужасе, но готова пожертвовать собой ради Шенье. Жерар потрясен силой ее любви, она же рассказывает обо всех несчастьях, принесенных революцией: мать убили, замок сожгли, она осталась без крова, без средств, без защиты. Верная Берси торговала собой, чтобы прокормить ее. И однако именно теперь Мадлен познала великую любовь. Секретарь трибунала подает Жерару список осужденных — среди них Андре Шенье. Толпа заполняет зал. Появляются судьи, обвинитель Фукье-Тенвиль и председатель Дюма, солдаты вводят обвиняемых. Народ не дает им оправдаться. Жерар признается в лживости своего доноса. Толпа требует повесить его, Шенье восхищается его благородством. Судьи выносят Шенье смертный приговор.

25 июля 1794 года (7 термидора). Во дворе тюрьмы Сен-Лазар Шенье читает Руше свое последнее стихотворение. Друзья прощаются. Издалека доносятся звуки Марсельезы. Тюремщик впускает Жерара и Мадлен. У нее пропуск для последнего свидания с Шенье. Она решила умереть вместе с любимым, выдав себя за приговоренную к смерти. Мадлен отдает тюремщику кошелек с золотом и драгоценности, а Жерар спешит к Робеспьеру, чтобы добиться помилования обоих. Шенье и Мадлен счастливы, не слыша зловещей дробы барабанов. Прославляя любовь и смерть, поднимаются они в повозку, которая увозит осужденных на гильотину.

Музыка

«Андре Шенье» до сих пор привлекает внимание драматизмом и яркостью образов трех главных героев. Именно любовная драма более всего удалась композитору, хотя для создания правдивых картин быта он использовал подлинные музыкальные темы эпохи Великой Французской революции 1789—1794 годов.

В I акте выделяется импровизация Шенье «Глядел я на свод небесный, лазурный, чистый», построенная на внезапной смене коротких реплик, близких к речевым, и распевных мелодий, полных пылкого чувства. Оригинален монолог Жерара, пишущего донос на Шенье, «Он враг своей отчизны?!» в III акте. Речитатив, драматические восклицания уступают место более напевным фразам, полным горьких раздумий и сожалений. Один из лучших эпизодов оперы — рассказ Мадлен «Родную маму у самой двери комнаты убили», основанный на контрасте скорбной безнадежности и экстатического гимна любви. В открывающей IV акт арии Шенье — чтении предсмертных стихов «Как майский день прекрасный» — скромная поначалу лирическая мелодия приобретает в конце восторженный характер.

Федора

Опера в трех актах
Либретто А. Колаутти

Действующие лица

Княгиня Федора Ромазова (сопрано)
Графиня Ольга Сухарева (сопрано)
Граф Лорис Ипанов (тенор)
Доктор Боров, его друг (бас)
Барон де Сирье, атташе французского посольства (баритон)
Греч, офицер полиции (бас)
Димитрий, мальчик-грум (контральто)
Лорек, хирург (баритон)

Боле́слав Ла́зинский, польский композитор и пианист (без речей)

Гости, слуги, полицейские, крестьяне, мальчик-савояр

Действие происходит в Петербурге, Париже и Швейцарии в настоящее время (в 1881 году).

История создания

После огромного успеха оперы «Андре Шенье» (1896), главным героем которой является французский поэт, Джордано вновь обращается к французскому источнику — драме «Федора» (1882) Викторьена Сарду (1831—1908). Один из самых популярных авторов своего времени, член Французской академии, автор около 40 пьес, Сарду всегда умел понравиться парижской публике живой интригой, остроумным диалогом, яркими картинками нравов. Вначале это были комедии и либретто комических опер, а с 1863 года — драмы, нередко исторические. Его пьесы шли сразу в нескольких парижских театрах и не раз вдохновляли итальянских композиторов: через два года после «Федоры» по его исторической драме «Тоска» создал одну из своих лучших опер Пуччини, а в 1915 году к исторической комедии Сарду «Мадам Сан-Жен» снова обратился Джордано. Если два последних сюжета связаны с французской наполеоновской армией, то в «Федоре» события одного из актов разворачиваются в Париже и один из положительных героев — француз де Сирье.

Однако драма привлекла внимание прежде всего не французскими реалиями, достаточно частыми в итальянской опере 1890-х — начала 1900-х годов, а российской экзотикой. Впрочем, русские сюжеты встречались у итальянских композиторов как в XIX веке, так и особенно в начале XX. Пуччини задумывал триптих (спектакль из трех одноактных опер) по ранним рассказам Горького, ученик и друг Пуччини Ф. Альфано написал «Воскресение» по роману Толстого, а сам Джордано пять лет спустя после «Федоры» — «Сибирь», словно продолжающую толстовский сюжет, но с переменной ролей: героиня идет за возлюбленным на каторгу. В «Федоре» главные герои — русские, завязка драмы происходит в Петербурге, в сюжете

слышатся отголоски подлинных современных событий. Так, содержание I акта — убийство сына шефа петербургской полиции — напоминает о четырех террористических актах конца XIX века, например, покушении на петербургского генерал-губернатора Трепова (оно произошло за несколько лет до премьеры драмы, в 1878 году). Известие о покушении на царя — прямой отклик на убийство Александра II, которое было совершено в предшествовавшем премьере 1881 году. Даже ужасная гибель брата главного героя в подземном каземате на берегу Невы, затопленном наводнением, вероятно, навеяна известной картиной художника К. Флавицкого «Княжна Тараканова» (1864), хотя ее сюжет весьма далек от исторических фактов. Однако при этом как детали русского быта, так и имена персонажей не могут не вызывать усмешки. Показательно также, что столь интересовавшая многих западноевропейских авторов деятельность «нигилистов», под которыми подразумевались террористы самого разного толка, свелась в «Федоре» к традиционной истории любви, измены и кровавой мести: сын шефа полиции — не жертва политического заговора, а соблазнитель, который гибнет от руки оскорбленного мужа. К тому же, сократив драму Сарду с пяти до трех актов, итальянский либреттист Артуро Колаутти (1851—1914) представил измену и месть не на сцене, а в рассказе главного героя, что еще больше отдалило ее от исторической реальности.

Премьера «Федоры» состоялась 17 ноября 1898 года в Лирическом театре в Милане под управлением автора, с участием Энрико Карузо, делавшего первые шаги на пути к мировой славе. Опера имела успех, хотя и не столь громкий, как ее предшественница «Андре Шенье». Однако на доходы от постановок композитор сумел построить дом, названный им «Вилла Федора».

Сюжет

Зимний вечер в Петербурге. В доме графа Владимира Андреевича, сына шефа полиции, слуги в ожидании барина играют в карты и пьют

за его здоровье. Граф не должен вернуться раньше утра: ведь это последняя ночь его беззаботной жизни — наутро его свадьба с богатой молодой вдовой княгиней Федорой Ромазовой. Женитьба спасет графа от разорения, до которого его довели женщины, карты, лошади и ростовщики. В роскошном бальном туалете, закутанная в меха, входит Федора, удивленная, что жених не встречает ее. Заспанный грум Димитрий бежит за барином в клуб, а влюбленная Федора, считающая жениха средоточием всех добродетелей, увидев фотографию графа, пылко целует ее. Внезапно у нее вырывается крик ужаса: из подъехавших саней двое полицейских помогают выйти истекающему кровью Владимиру. Доктор Лорек хлопочет над ним. Все предполагают несчастный случай, но полицейский офицер Греч подозревает убийство и начинает допрос. Федора уверена, что у такого безупречного человека, как ее жених, не могло быть врагов. На распятии она клянется посвятить жизнь отмщению. Слуги оплакивают барина и испуганно отвечают на вопросы полицейского, целуя украшенный бриллиантами наперсный крест Федоры. Показания дает и атташе французского посольства де Сирье, первым оказавшийся на месте преступления. Грум Димитрий мучительно пытается вспомнить имя человека, долго говорившего с графом накануне Рождества: граф Ипанов, живущий в доме напротив. Греч бросается на улицу, все толпятся у окон, желая видеть, как полицейский арестует преступника. Из спальни выходит Лорек и сообщает о смерти Владимира. Возвратившийся Греч объявляет, что дом пуст, убийца успел скрыться. Рыдающая Федора над телом жениха дает клятву вечной любви.

Прием в доме Федоры в Париже. Залы полны гостей. Среди них — знаменитый польский композитор Болеслав Лазинский, наследник Шопена, изгнанник, которому покровительствует графиня Ольга. Она обожает заговоры, к ней стекаются все гонимые. Федора знакомит де Сирье с графом Ипановым, которого ей удалось выследить и завлечь, хотя и сама она в него влюбилась. Доктор Боров предостерегает Лориса: он никогда больше не должен переступить порог этого дома. Ольга кокетничает с Лазинским и де Сирье. Последний на-

зывает ее казачкой и поет песню о русской красавице — настоящей дочери Евы, Ольга, в отместку, — французскую песенку о парижанине без сердца и души. Пока гости слушают игру Лазинского на фортепиано, Федора и Лорис уединяются. Он признается в любви, она же добивается признания в убийстве. Лорис обещает все объяснить после бала и уходит, поцеловав ей руку. Возмущенная, она пытается стереть следы поцелуя бесчестного убийцы. Начавшийся галоп внезапно обрывается. Де Сирье сообщает содержание только что доставленной депеши: в Петербурге произошло покушение на царя. Гости расходятся. Слуги гасят люстры. В наступившей тишине Федора погружается в раздумья. Наконец, она решается и пишет на Лориса и его брата Валерьяна донос, который Греч должен отослать шефу полиции в Петербурге. Греч скрывается в саду, чтобы дожидаться Лориса, когда он будет уходить от Федоры, арестовать его и переправить в Петербург. Вернувшегося Лориса Федора встречает обвинением: сегодня сражен царь, как прежде Владимир. Это преступление нигилистов, и Лорис — из их числа. Он отвергает ее обвинения и рассказывает об измене жены. Свой рассказ он подтверждает письмами, среди которых Федора находит собственноручное признание ее жениха в любви к графине Ипановой, любви, которой не сможет стать помехой его женитьба. В гневе Федора разрывает письмо и приложенный к нему портрет Владимира. Теперь она в восторге, что бесчестный изменник был наказан, и сожалеет лишь, что Лорис не убил и жену. А он, приговоренный к смерти, оплакивает страдания своей матери, разлученной с сыном-изгнанником. Полная сострадания Федора называет Лориса героем и святым мстителем, а когда он собирается уйти, запирает дверь и бросается ему на грудь. Лорис клянется ей в вечной любви.

Вилла Федоры в горах Швейцарии близ Берна. Издалека доносятся звуки колокольцев проходящего стада, голоса крестьянских девушек, воспевающих весну и любовь. Федора и Лорис счастливы. Напротив, разочаровавшуюся в жизни Ольгу ничто не радует, наслаждается она лишь стремительной ездой на велосипеде. Когда Лорис,

ожидающий важного известия из Парижа, отправляется на почту, на велосипеде приезжает де Сирье. Дамы приглашают его на чашку чая, и в шутливом разговоре выясняется, что поклонник Ольги, на следник Шопена Лазинский — тайный агент, приставленный полицией к Ольге. Она падает без чувств, но быстро утешается и предлагает Сирье велосипедные состязания с наградой в виде поцелуев. Де Сирье рассказывает Федоре о жестокой мести шефа полиции Петербурга за своего сына Владимира: один из нигилистов, схваченный по его приказу, погиб в камере во время наводнения, его мать скончалась от сердечного удара. Имя нигилиста — Валерьян Ипанов. Федора в ужасе: это она убила обоих. Прислушиваясь к печальной песенке маленького савояра о любимой, покинувшей его навсегда, Федора обращается с мольбой к Богу спасти ее любовь. Возвращается Лорис, расстроенный отсутствием известий от матери и брата. Слуга приносит ему почту. Из телеграммы доктора Борова он узнает о помиловании. Теперь он может вернуться на родину, Федора последует за ним и станет его женой. Но радость длится недолго. Тот же Боров сообщает, что шеф полиции получил письмо от живой в Париже русской дамы, которая свидетельствовала, что Лорис сам признался в убийстве и назвал в качестве соучастника брата; тот погиб в камере. Боров должен сегодня же приехать к Лорису, чтобы немедленно начать поиски шпионки. Лорис проклинает ее, а Федора молит о прощении и сострадании к той, чьего возлюбленного он убил. Однако Лорис объявляет, что простит предательницу, лишь когда задушит ее. Услышав шум подъезжающего экипажа, Федора снимает крест и высыпает в чашку яд из находящегося в кресте тайника. Лорис вырывает у нее признание и готов убить, но она сама выбирает свою смерть. Опомившись, в отчаянии Лорис зовет на помощь. Вбежавший Боров бессилен спасти Федору. Возвращаются веселые Ольга и Сирье. Под звуки печальной песни савояра, услышав наконец слова прощения, Федора обнимает Лориса и умирает.

Музыка

Джордано определил жанр «Федоры» как лирическую драму. И действительно, любовные переживания главных героев, дуэты, полные бурных страстей, насыщенные жаждой мести, проклятьями, раскаянием, занимают центральное место. Хотя здесь немало бытовых сцен, они значительно меньше удались композитору.

Один из наиболее ярких эпизодов — русская песня де Сирье во II акте «Русской красавицы вот вам портрет». Она почти целиком построена на мелодии «Соловья» Алябьева. Краткое признание Лориса «Любви противясь» открывается выразительной оркестровой темой любви, более приподнятой и пылкой, чем мелодия самого ариозо. Та же тема, широко развитая, лежит в основе небольшого симфонического интермеццо, живописующего тишину ночи, наступившую после шума и блеска бала. III акт обрамлен двумя зарисовками причудливой швейцарской природы и быта. Открывает действие приближающийся и удаляющийся перезвон колоколов, который сменяется женским хором за сценой «О ты, весна, неси нам фиалки». Дважды повторяется песенка савояра «Ах, подружка, тебя нет со мной», также за сценой, в сопровождении народного ансамбля (маленькая флейта, аккордеон, треугольник, колокол). Песня открывает и замыкает заключительную сцену Федоры и Лориса, где вновь возникают две самые яркие мелодии оперы — темы любви из II акта.

Александр Гречанинов

1864—1956

Гречанинов — один из значительных представителей русской музыки рубежа XIX — XX веков. Основную ценность в его наследии представляют духовные сочинения, имеются в нем и оркестровые произведения, и камерно-инструментальные ансамбли, романсы и песни, в том числе детские, а также несколько опер. Однако из его оперного наследия сегодня популярностью пользуется лишь один номер — песня Алеши Поповича из оперы «Добрыня Никитич».

Александр Тихонович Гречанинов родился 13 (25) октября 1864 года в Москве, в зажиточной купеческой семье. Уже в детстве он проявил значительные музыкальные способности, которые были замечены родителями. Окончив гимназию в 1881 году и получив при этом неплохое домашнее музыкальное образование, он поступил в Московскую консерваторию, где занимался у Н. Кашкина, В. Сафонова (рояль), Г. Лароша, Н. Губерта (контрапункт), А. Аренского (гармония и fuga), С. Танеева (анализ музыкальных форм).

Не довольствуясь полученным образованием, Гречанинов с 1890-го по 1893 год занимался в Петербургской консерватории, в классе композиции Римского-Корсакова. За свой Первый квартет Гречанинов в 1894 году получил первую премию на конкурсе, объявленном известным меценатом М. Беляевым, затем на протяжении двух лет написал ряд произведений для одного из петербургских хоров, но в 1896 году вернулся в Москву. Там он много работал в сфере духовной музыки, написал по заказу МХАТа музыку для спектаклей «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного» и «Снегурочка».

1903 год — значительная веха в жизни композитора. Гречанинов становится заместителем председателя музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. К этому времени относятся его многочисленные обработки песен разных народов России — белорусских, татарских, башкирских и пр. Тогда же начинается работа в музыкальной школе сестер Гнесиных, которая стимулировала появление многих его детских произведений, в том числе фортепианных пьес, занявших прочное место в педагогическом репертуаре. Наконец, это — год премьеры его первой оперы, «Добрыня Никитич», законченной в 1901-м. Следующая опера, «Сестра Беатриса», написанная в 1910 году и поставленная в 1912-м, была снята со сцены по постановлению Синода, усмотревшего в ней оскорбление религии. Тогда же, в 1903 году, появилась замечательная Литургия Иоанна Златоуста. С 1910 года Гречанинов начинает выступления в качестве аккомпаниатора с певцами — исполнителями его романсов, а через несколько лет концертирует уже как пианист-солист и дирижер, работает с детскими хорами, проводит концерты-лекции. Некоторое время после Октябрьской революции 1917 года он еще живет в России, но в 1925 году уезжает в Париж.

За рубежом композитор продолжал много сочинять, концертировать. Самое крупное произведение этого периода — Демественная литургия, не допущенная к исполнению в храмах, но широко зазвучавшая в концертной практике. В 1939 году, когда в Европе стала очевидной непосредственная угроза прихода фашизма, Гречанинов уехал в Америку. Свои последние годы он провел в Нью-Йорке. Там в 1943 году им была написана симфоническая поэма «К победе», посвященная русской армии, сражавшейся с фашистами, а одно из последних его сочинений — Элегическая поэма для фортепиано (1945) — посвящено «памяти героев, жизнь свою положивших в борьбе за свободу». Возможно, композитор имел в виду не только последнюю войну, но и более ранние события, происходившие на его несчастной родине.

Гречанинов скончался в Нью-Йорке 3 января 1956 года.

Добрыня Никитич

Опера в трех актах, четырех картинах
Либретто А. Гречанинова

Действующие лица

Владимир Красное Солнышко, князь Киевский (бас)
Забава Путятична, его племянница (сопрано)
Добрыня Никитич, богатырь (высокий бас)
Настасья Микулична, жена его (сопрано)
Мамелфа Тимофеевна, мать его (альт)
Алеша Попович, богатырь (тенор)
Змей Горыныч (без слов)
Марина, чародейка, живет у Змея (меццо-сопрано)
Придверник на пиру у князя Владимира (тенор)
Богатыри, их жены, народ, пленники и пленницы Змея Горыныча

Действие происходит в Киеве и во владениях Змея Горыныча в былинные времена.

История создания

В 1895 году Гречанинов, недавно окончивший консерваторию и живший в столице, возможно, не без влияния своего педагога Римского-Корсакова, только что закончившего «Садко», взялся за работу над первой оперой — тоже на былинный сюжет. В качестве основы либретто, над которым композитор работал сам, были избраны три былины: «Добрыня Никитич и Змей», «Добрыня Никитич и Алеша Попович» и «Добрыня Никитич и Маринка». В первой Гречанинова заинтересовал мотив борьбы со Змеем, послать на которую Добрыня князю советует Алеша Попович, поскольку у Добрыни:

Со змеей заповедь положена
А не ездить боле во чисто поле...
Не топтать-то ведь младых детенышей,
А змее не летать да на святую Русь,
Не полонить ей да людей русских.

Так он может достать без бою,
Без драки кровопролития.

В этой былине Добрыня не женат, а имя его матери Мальфа Тимофеевна. Из второй былины, где присутствуют жена Настасья и мать Офимья Олександровна, автор заимствовал мотив завета Добрыни, уезжающего на подвиги, ждать его шесть лет, а потом выйти замуж, только не за Алешу. Наконец, из последней былины взято, по существу, только имя «ставщицы да ожеленщицы», колдуньи, жившей в Киеве. В былине Добрыня приходит к ней за своей стрелой, ненароком залетевшей в сад. Маринка обращает его в жабу, затем в кобеля, затем в тура и освобождает только принудив богатыря дать клятву жениться на ней. Добрыня сдерживает клятву, но наутро срубает жене голову. Объединив различные сюжетные линии, частично изменив как события, так и их мотивировки, Гречанинов сжал до предела действие, в былинах традиционно растянутое, уложив его в четыре картины, события в которых происходят на протяжении шести лет.

Опера создавалась долго. Лишь в 1901 году была поставлена последняя точка в партитуре, посвященной жене, Вере Ивановне Гречаниновой. Премьеры оперы пришлось ждать еще два года. Она состоялась 14 (27) октября 1903 года в московском Большом театре.

Сюжет

На широком дворе киевской усадьбы Добрыни прядут Мамелфа и Настя. Мамелфа рассказывает сон, который, как ей кажется, сулит беду сыну, Настя успокаивает ее. Приходит Добрыня и объявляет, что князь Владимир послал его в поход на Змея Горыныча, похитившего княжескую племянницу Забаву Путятичну. Жене Добрыня приказывает ждать его шесть лет, а потом считать убитым и выйти замуж, только не за Алешу Поповича. Настя дает ему перстень, а мать — камень-самоцвет, который охранит его от беды. Добрыня уезжает, провожаемый народом. Тут же появляется Але-

ша, поет Насте песенки и пытается соблазнить ее. На крик Насти входит Мамелфа с палкой и прогоняет незадачливого ухажера. Алеша объявляет, что тоже пойдет на бой со Змеем, и убегает. Вернувшийся с проводов Добрыни народ смеется над ним.

Во владениях Змея Горыныча горюют пленницы. Змей пролетает вдаль, Марина провожает его злобными возгласами: не может она простить, что забыл он ее, украв Забаву. Вбегает Алеша и прячется, когда мимо пролетает Змей, преследуемый Добрыней. Вскоре Добрыня появляется с головой Змея. Он рад Алеше, который говорит, что его послал князь в помощь Добрыне. Отворяются двери терема, выходит Марина, окруженная невольницами, и приглашает богатырей отдохнуть. Очарованные ее красотой, витязи следуют за чародейкой.

В тереме Марины спят богатыри. Марина колдует, чтобы влюбить в себя Добрыню. Добрыня просыпается привороженный, забывший Настю, и объясняется красавице в любви. Марина велит волшебным девам усладить их танцами. Просыпается Алеша и, увидев происходящее, убегает в Киев с тем, чтобы объявить себя победителем Змея и жениться на Насте. Но Добрыней овладевает тревога, ему душно. Непроизвольно хватается он за шею и срывает шнурок с талисманом. Самоцвет загорается, и богатырь приходит в себя. Он велит Марине указать, где спрятаны пленные. Волшебница отказывается, Добрыня поднимает меч, но она оборачивается птицей и улетает. Исчезают волшебные девы. Добрыня идет на поиски и вскоре возвращается с освобожденными пленниками и Забавой.

В гриднице князя Владимира пир. Сам князь сосватал Настю за Алешу Поповича. Тот рассказывает о своих подвигах и о смерти Добрыни. Князю докладывают, что калика перехожий рвется в терем. Входит переодетый Добрыня с гусями и просит разрешения спеть песню. Владимир в гневе, но уступает просьбам гостей. Добрыня славит князя и княгиню, затем поет песню и просит разрешения поднести чару вина, кому сам знает. Князь соглашается. Добрыня опускает в чару кольцо, данное Настей на прощанье, и подносит ей чару с требованием выпить до дна. Настя узнает кольцо и просит мужа

простить ее — не своей охотой, а по повелению князя шла она за Алешу. Добрыня упрекает князя, Алеша хочет незаметно выбраться из гридницы, но в дверях сталкивается с Мамелфой. Мать бросается к сыну, терем наполняется освобожденными Добрыней пленниками, среди них и Забава. Все ликуют, славят богатыря.

Музыка

«Добрыня Никитич» не отличается самостоятельностью стиля. При явном стремлении автора опереться на традиции русской эпической оперы — «Руслана и Людмилы» и «Князя Игоря» — отчетливы влияния не только Глинки и Бородина, но и Чайковского и Римско-го-Корсакова, в частности оперы-былины «Садко». Образная сфера оперы делится на русскую народную и фантастическую, причем первая решена в романсово-лирическом плане.

Это относится и к единственному номеру оперы, сохранившему популярность до наших дней — второй песне Алеши из I акта «Расцветали в поле цветики, расцветали дни весенние» с широкой распевной мелодией и аккомпанементом, имитирующим звучание гуслей.

Владимир Ребиков

1866—1920

Ребиков принадлежит к тому поколению композиторов, которые остались почти неизвестными в тени огромных фигур классиков русской музыки. Однако Ребиков — автор десяти опер, двух балетов, множества инструментальных пьес и романсов. В его творчестве простота и наивность русской бытовой музыки сочетаются с утонченностью импрессионистических красок, а также элементами экспрессионизма.

Владимир Иванович Ребиков родился 19 (31) мая 1866 года в Красноярске в дворянской семье, ведущей происхождение от татарина Ребек-хана, высленного Иваном Грозным из Казани и принявшего православие. В 1868 году семья переехала в Москву, где и прошли детские годы будущего композитора. С ранних лет проявилось его увлечение музыкой, театром, литературой, однако родители отдали его в Коммерческое училище. Через два года он перешел в Реальное училище, где преподавалась музыка, и Г. Шнейдер стал активно заниматься с ним фортепианной игрой и композицией. Вскоре появляются первые фортепианные пьесы и романсы юного Ребикова. Он берет частные уроки у Н. Кленовского, ученика Чайковского, в 1885 году пытается поступить в Московскую консерваторию, однако показанные им фортепианные пьесы, полные диссонансов, приводят в ужас комиссию, и в приеме ему отказывают. В том же году он поступает на филологическое отделение Московского университета, начинает углубленное изучение русской и мировой литературы, философии, эстетики. В 1891 году Ребиков едет в Берлин и Вену, где занимается у К. Мейербергера (гармония, полифония, музыкальные формы), О. Яша (инструментов-

ка), Т. Мюллера (фортепиано). В 1893 году он возвращается домой. Композиторский дебют циклом романсов на стихи Надсона вызывает положительный отклик у критики. Широкую популярность завоевывают и фортепианные пьесы. Им интересуется Чайковский, которого привлекают поэтичность, искренность, изящество и тонкость гармонических красок в сочинениях молодого музыканта. Первая опера Ребикова «В грозу» по повести Короленко «Лес шумит» была поставлена в 1894 году и прошла в нескольких театрах с немалым успехом.

1890-е годы проходят под знаком переездов. Ребиков снова посещает Вену, едет в Мюнхен. За рубежом его привлекает современное изобразительное искусство, он изучает немецкую философию, труды современных русских философов. Большое влияние на него оказывает трактат Льва Толстого «Что такое искусство».

В 1897 году Ребиков переезжает в Кишинев. Там, благодаря его усилиям, открывается отделение РМО и музыкальное училище. Там же, в Кишиневе, композитор заканчивает самое известное свое произведение — оперу «Елка», задуманную еще в 1894 году. В 1901 году он возвращается в Москву, но оседлая жизнь его не привлекает. Последующие восемь лет проходят в постоянных гастролях — в Вене, Берлине, Праге, Любляне, Лейпциге, Флоренции, Париже, во многих российских провинциальных городах. Несмотря на это, он продолжает интенсивно сочинять: появляются оперы «Теа» (1904), «Бездна» (1907), фортепианные пьесы, хоры. Осенью 1909 года Ребиков окончательно возвращается в Россию. После недолгого пребывания в Феодосии он едет в Москву, с 1910 года поселяется в Ялте, которую уже не покидает до конца жизни. Здесь им создаются оперы «Женщина с кинжалом» (1910), «Альфа и Омега» (1911), «Нарцисс» (1912), «Дворянское гнездо» (1916), несколько серий «ритмодекламаций» — вокального жанра с фиксированным звуковысотным и ритмическим произнесением стихов. В наследии композитора, кроме упомянутых произведений, — детская феерия «Принц Красавчик и принцесса Чудесная Прелесть», балеты «Музыкальная табакерка» и «Белоснежка» по «Снежной королеве» Андерсена.

Ребиков скончался в Ялте 4 августа 1920 года.

Елка

Опера в одном акте, четырех картинах
Либретто С. Плаксына

Действующие лица

Девочка (драматическое сопрано)

Мать (лирическое сопрано)

Принц (без речей)

Дети, гномы, паяцы, куклы, китайские куколки, ангелы, прохожие

Действие происходит на улице того города, где ставится опера, в настоящее время (рубеж XIX—XX веков).

История создания

Замысел оперы «Елка» возник у Ребикова в 1904 году, когда он, вернувшись в Россию после двухлетнего пребывания за границей, на некоторое время поселился в Одессе. В литературе о Ребикове сложилось мнение, что в основу либретто «Елки» положены три произведения: рассказ Достоевского, сказка Андерсена и пьеса Гауптмана.

В сказке великого датского сказочника Ханса Кристиана Андерсена (1805—1875) «Девочка со спичками» бедная девочка замерзает в Рождественскую ночь. Той же теме посвящен рассказ Ф. М. Достоевского (1821—1881) «Мальчик у Христа на елке» (1876) — о ребенке, у которого умерла мать, и в Рождественский вечер он вышел на улицу, не зная, куда идти. Мальчик видит прекрасную елку за большими нарядными окнами и идет к ней, но чужая барыня гонит его, и он замерзает в чужом дворе. В предсмертном сне ему видится Христова елка, на которую собраны погибшие от холода и голода дети, видит плачущую мать и утешает ее.

Нет доказательств тому, что Ребиков был знаком с пьесой Гауптмана «Ганнеле», да и вообще интересовался его творчеством, тогда

как о его любви к Достоевскому и Андерсену хорошо известно. Более того: в «Ганнеле» и сюжет и основная идея резко отличны. Героиня — не маленькая девочка, а девушка четырнадцати лет, и не праздник елки влечет ее: напротив, измученная жестоким пьяницей-отчимом, она хочет умереть и бросается в воду. В ее предсмертных видениях возникает рай. Действие происходит не под Рождество и никакого отношения к нему не имеет. «Ганнеле» вызывает ассоциации не с рождественскими рассказами, а скорее с «Небесным житием» — текстом из сборника Арнима и Брентано, известного каждому образованному человеку в Германии и положенному Малером в основу финала его Четвертой симфонии. Таким образом, в основе сюжета — не три, а два источника.

За создание либретто взялся одесский поэт С. Плаксин (годы жизни неизвестны), ранее написавший для композитора либретто его первой оперы. Работа над «Елкой» растянулась на несколько лет. За это время Ребиков жил, кроме Одессы, в Москве и Киеве (преподавал в музыкальных училищах), выезжал за границу. Закончена опера была в Кишиневе, куда композитор переселился в 1897 году. Здесь наконец появилась возможность длительной систематической работы. Ребиков тщательно изучал опыт современной музыкальной драматургии, оперы Даргомыжского («Каменный гость»), Мусоргского («Женитьба»), Вагнера. В них он искал ответ на поставленную перед собой задачу — создать камерную лирическую музыкальную драму, в которой были бы уравновешены вокально-декламационная и инструментальная стороны. В 1900 году опера была завершена. Ее премьера состоялась 17 (29) октября 1903 года в Москве.

Сюжет

Глухая городская улица в канун Рождества. Виден лишь один дом да заборы кругом. Проходят редкие прохожие, у которых бедно одетая девочка просит милостыню. Ей холодно, болят руки и ноги, но никто не подает ей. С тоской девочка вспоминает умершую мать и просит ее

взять к себе на небо. В окне дома зажигаются огни на елке. Видны танцующие дети, долетает смех и звуки фортепиано. Девочка смотрит в окно, как раздают подарки, и мечтает хотя бы о кусочке хлеба. В стене дома появляется призрак матери и обращается к девочке со словами утешения. Девочка не видит ее, но успокаивается, ложится и засыпает.

Роскошный зал дворца с громадной елкой, сверкающей огнями. Принц ведет девочку к трону, масса детей окружает елку. Все танцуют вальс, затем начинается шествие гномов, пляшут паяцы, китайские куклы. Девочка восхищена происходящим. Ей тепло и весело. За сценой звучит голос матери, призывающей дочь в свои объятия. Девочка зовет мать, та появляется и уводит ее.

Большая лестница, ведущая на звездное небо. По лестнице спускаются ангелы и окружают мать с дочерью. Мать берет девочку за руку, и они поднимаются по лестнице.

Снова улица. Идет снег. Ночь. Замерзшая девочка лежит у окна, в котором больше не видно елки.

Музыка

«Елка» — камерная моноопера со сквозным развитием действия (картины меняются без перерыва), приближающаяся к вокально-симфонической поэме. Ребиков отказывается от привычных оперных форм — арий, ансамблей, хоров, заменяя их сплошным, непрерывно развивающимся потоком музыкального действия, основанном на развитии группы лейтмотивов.

Самый популярный номер оперы — знаменитый вальс, являющийся кульминацией всего произведения, трогательный, поэтически-нежный и печальный. В 1-й картине он звучит в фортепианном исполнении (ремарка композитора — «Автор желал бы, чтобы вальс был исполнен на рояле (не пианино) хорошим пианистом»), а во 2-й — в изысканной инструментовке с унисонами скрипок и флейт, тонкими подголосками альтов и фаготов, аккомпанементом челесты, колокольчиков и арфы.

Франческо Чилеа

1866—1950

Чилеа вошел в историю музыки как автор одной оперы — «Адриенны Лекуврёр». Талант этого композитора, как, впрочем, и многих его современников-музыкантов, оказался заслонен достижениями Пуччини. Кстати, именно с «Тоской» нередко сравнивали лучшую оперу Чилеа. Его музыке присущи мягкость, поэтичность, меланхолическая чувствительность.

Франческо Чилеа родился 23 (в некоторых источниках — 26) июля 1866 года в Пальми, городке провинции Калабрия, в семье юриста. Предназначенный родителями продолжить отцовскую профессию, он был отправлен изучать юриспруденцию в Неаполь. Но случайная встреча с земляком Франческо Флоримо, другом Беллини, хранителем библиотеки Музыкального колледжа и историком музыки, резко изменила судьбу мальчика. В двенадцать лет Чилеа стал учеником Неаполитанской консерватории Сан-Пьетро Майелла, с которой впоследствии оказалась связанной большая часть его жизни. В течение десяти лет он обучался игре на фортепиано у Бенъямино Чези, гармонии и контрапункту у Паоло Серрао, композитора и пианиста, считавшегося лучшим педагогом Неаполя. Соучениками Чилеа были Леонкавалло и Джордано, помогавшие ему при постановке его первой оперы в Малом театре консерватории (февраль 1889 года). Постановка привлекла к себе внимание известного издателя Эдоардо Сонцоньо, который заключил с только что окончившим консерваторию композитором контракт на вторую оперу. Она увидела свет рампы во Флоренции три года спустя. Однако полная волнений жизнь театра была чужда характеру Чилеа, что помешало ему сделать карьеру оперного композитора. Сразу по окончании консерватории Чилеа посвятил себя педагогической деятельно-

сти, которой отдал многие годы. Он вел класс фортепиано в консерватории Неаполя (1890—1892), теории — во Флоренции (1896—1904), был директором консерватории в Палермо (1913—1916) и Неаполе (1916—1935). Двадцать лет руководства консерваторией, в которой он учился, внесли заметные изменения в подготовку студентов, а в 1928 году Чилеа присоединил к ней Исторический музей, осуществив давнюю мечту Флоримо, определившего когда-то его судьбу музыканта.

Оперное творчество Чилеа продолжалось лишь до 1907 года. И хотя за десятилетие он создал три произведения, в том числе с успехом поставленные в Милане «Арлезианку» (1897) и «Адриенну Лекуврёр» (1902), композитор никогда не отказывался от педагогики и неизменно отвергал почетные приглашения многих музыкальных центров Европы и Америки, где шли эти оперы. Последней стала «Глория», поставленная на сцене Ла Скала (1907). За ней последовали новые редакции «Арлезианки» (неаполитанский театр Сан-Карло, март 1912 года) и лишь двадцать лет спустя — «Глории». Кроме опер, Чилеа принадлежит большое количество оркестровых и камерных сочинений. Последними, в 1948—1949 годах, были написаны пьесы для виолончели и фортепиано. Оставив Неаполитанскую консерваторию в 1935 году, Чилеа уединился на своей вилле Варадза на берегу Лигурийского моря. В завещании он передал все права на оперы Дому ветеранов в Милане, построенному Верди, «в качестве приношения Великому, который создал благотворительное учреждение для бедных музыкантов, и в воспоминание о городе, который первым взвалил на себя бремя окрестить мои оперы».

Умер Чилеа 20 ноября 1950 года на вилле Варадза.

Адриенна Лекуврёр

Опера в четырех актах
Либретто А. Колаутти

Действующие лица

Мориц, граф Саксонский (тенор)

Принц Буйонский (бас)
Принцесса Буйонская, его жена (меццо-сопрано)
Аббат де Шазей (тенор)
Мишонне, режиссер театра Французской комедии (баритон)
Актеры театра Французской комедии:

Адриенна Лекуврёр (сопрано)
Мадемуазель Жувено (сопрано)
Мадемуазель Данжевилль (меццо-сопрано)
Кино (бас)
Пуассон (тенор)

Дамы, вельможи, мажордом, слуги

Персонажи балета «Суд Париса»:

Парис, фригийский пастух
Меркурий, вестник Юпитера
Юнона, богиня покоя
Паллада, богиня силы и мудрости
Венера, богиня красоты

Вестницы, амазонки, хариты, амурчики

Действие происходит в Париже в марте 1730 года.

История создания

Героиня оперы Чилеа — историческое лицо, актриса театра Французской комедии Адриенна Лекуврёр (1692—1730), прославившаяся исполнением героинь в трагедиях Расина. Она пользовалась равным успехом на сцене и в свете, в числе ее друзей был сам король Людовик XV, а в числе поклонников — Вольтер, в трагедии которого «Эдип» она сыграла свою последнюю роль. Адриенна умерла на руках Вольтера, и он посвятил ей «Элегию на смерть мадемуазель Лекуврёр», выступив против церкви, запретившей в соответствии со средневековым законом хоронить комедиантку на кладбище, в освященной земле. Смерть актрисы от прозаической дизентерии, периодически свирепствовавшей в антисанитарных условиях тогдашнего Парижа, приписывалась герцогине Буйонской, виновнице вспыхнувшего незадолго до того скандала. В основе легенды — почти десятилетняя связь Адриенны и Морица Саксонского: герцогиня увидела в актрисе свою

главную соперницу. Мориц Саксонский (1696—1750) — побочный сын Августа Сильного, курфюрста Саксонии и короля Польши. Он сделал блестящую военную карьеру, став в конце концов маршалом Франции. В борьбе за герцогство Курляндское Мориц Саксонский столкнулся с противодействием России. Жестокий и беспринципный, унаследовавший силу отца (он гнул одной рукой подковы), ведущий беспутную жизнь, он был любимцем женщин половины Европы, хотя женат был лишь однажды, недолго и несчастливо. Исторические прообразы есть и у других персонажей. Принц и принцесса Буйонские — герцогская чета, принадлежащая к древнему аристократическому французскому роду. Мадемуазель Данжевиль, вступившая в труппу Французской комедии в год смерти Адриенны Лекуврёр, славилась как комедийная актриса. Комиком был и Пуассон, игравший слуг. Кино кружил головы своей элегантностью, а главную соперницу Адриенны, не появляющуюся на сцене Дюкло, приписали за множество любовников.

Эти персонажи были особенно близки парижской публике, и не удивительно, что в апреле 1849 года в Париже с триумфальным успехом прошла премьера пятиактной комедии-драмы в прозе «Адриенна Лекуврёр». Ее написали Эрнест Легуве (1807—1903) — поэт, драматург, романист, и Эжен Скриб (1791—1861), прославленный драматург и автор либретто многих опер 30-х—50-х годов XIX столетия, преимущественно в жанре большой французской оперы. Драма с неизменным успехом ставилась на сценах разных стран Европы с лучшими трагедийными актрисами в заглавной роли вплоть до конца XIX века. Либреттист Артуро Колаутти (1851—1914), сотрудничавший с несколькими итальянскими композиторами рубежа XIX—XX веков, сократил драму на целый акт, но и в таком виде «Адриенна Лекуврёр» оказалась наиболее крупной оперой Чилеа (остальные трехактны). Колаутти представил три варианта либретто, из которых первый, самый пространственный, не был положен на музыку полностью. В последнем из-за сокращений возник ряд неясностей, касающихся бытовых деталей (бриллианты, заложенные Адриенной, яд, оказавшийся в распоряжении принца Буйонского и др.).

Премьера «Адриенны Лекуврер» состоялась 6 ноября 1902 года в Милане, в Лирическом интернациональном театре с участием Энрико Карузо и прошла с огромным успехом. По словам знаменитой итальянской певицы Магды Оливеро, Чилеа незадолго до смерти, в 1949 году, по ее совету внес некоторые изменения в текст и музыку оперы; в таком виде она была исполнена два года спустя с Оливеро в главной роли.

Сюжет

Начало 1730 года. Артистическое фойе театра Французской комедии. Жувено, Данжевиль, Кино и Пуассон нетерпеливо требуют у пожилого режиссера Мишонне грим и костюмы. Он не может всем угодить и жалуется, что вынужден быть лакеем этих картонных рыцарей и дам, мирить их и выслушивать сплетни. Мишонне мечтает занять видное положение в театре, чтобы всегда быть рядом со своей тайной любовью — Адриенной Лекуврёр. Появляется принц Буйонский с аббатом де Шазеем, все раболепно приветствуют вельможу — покровителя актрисы Дюкло. В артистическую входит Адриенна в роскошном восточном костюме Роксаны и декламирует стихи из «Баязета» Расина. Принц и аббат в восторге. Она же скромно называет себя служанкой гения творчества, наделившего ее даром слова. А ее учителем и верным другом всегда был Мишонне. Он растроган до слез и рассказывает о полученном недавно наследстве и своих мечтах о браке. Адриенна мечтает о том же — но с молодым воином Морицем, которого считает адъютантом графа Саксонского, сына короля Польши, претендента на корону Курляндии. Он появляется в артистической в форме простого офицера. Влюбленные счастливы. Адриенна прикалывает к его мундиру букетик фиалок, бывший у нее на груди, и спешит на сцену. Принц Буйонский и аббат читают похищенное у актрисы Дюкло письмо, в котором она назначает на своей вилле, где обычно принимала принца, свидание новому поклоннику. Принц уверен, что его соперник — Мориц Саксонский, и решает поймать любовников, пригласив после спектакля всех его

участников на ту же виллу. Это подслушивают Жувено и Данже-виль и пересказывают Кино и Пуассону, а принц посылает слугу передать письмо от Дюкло Морицу. Все уходит. Мишонне в одиночестве прислушивается к монологу, который Адриенна читает на сцене, и восторженно аплодирует. Возвращается Мориц с письмом Дюкло, раздосадованный, что не сможет встретиться с Адриенной. Он оставляет ей записку, в которой объясняет причину отсутствия политическими делами, и удаляется. Входит Адриенна, бледная и обессиленная исполнением трагедии. Все восхищаются ее мастерством. Принц приглашает актеров в полночь на виллу.

Небольшая вилла на берегу Сены — любовное гнездышко актрисы Дюкло. Терраса за стеклянной дверью ведет в сад. Ночь. Здесь ожидает Морица принцесса Буйонская — это она, а не Дюкло, послала ему письмо. Ее терзают подозрения и ревность. Наконец Мориц появляется, умоляя о прощении за опоздание. Принцесса замечает букетик фиалок, приколотый к мундиру, но Мориц находчиво отвечает, что цветы предназначены ей. Заходит речь о его многочисленных врагах, он уверяет, что устал от борьбы и готов бежать из Парижа. Принцесса старается его удержать, напоминая о пылких свиданиях, но понимает, что он любит другую, и требует назвать ее имя. Мориц признается, что готов подарить принцессе вечную дружбу, однако его любовь умерла. Слышится шум подъезжающей кареты, и испуганная принцесса видит через стеклянную дверь мужа. Она едва успевает скрыться в соседней комнате, как появляется принц в сопровождении аббата. Они уверены, что поймали Морица, ожидающего Дюкло. Вслед за ними входит Адриенна. Она поражена встречей с Морицем Саксонским, которого хотела просить за любимого — простого офицера. Взаимные упреки влюбленных сменяются объятьями, прерванными появлением Мишонне, ищущего Дюкло. Заглянув в соседнюю комнату, он не может узнать скрывающуюся там даму. Мориц клянется Адриенне, что любит только ее, и просит спасти честь незнакомки, не пытаясь ее увидеть. Оставшись одна, Адриенна гасит свечи, выпускает даму и передает ей в

полной темноте ключ от калитки в саду. Принцесса тоже не может увидеть свою спасительницу и напрасно спрашивает ее имя. Женщины полны подозрений. В это время за стеклянной дверью проходят лакеи с факелами, освещая дорогу господам, среди которых принцесса видит мужа. Адриенна узнает принцессу, зовет людей, но той удастся убежать через потайную дверь. Адриенна сражена горем. Спешащий утешить ее Мишонне находит и подает Адриенне оброненный браслет.

Дворец принца Буйонского. Роскошная галерея для приемов с небольшой сценой за занавесом. Вечереет. Аббат с лакеями подготавливает все к празднику. Входит принцесса, охваченная жадной мести незнакомке. Аббат признается ей в любви. Она в нетерпении требует пудру, аббат берет у слуги флакон, но принц вырывает его, объясняя, что это — яд, верная смерть, опасен даже запах. Приезжает Адриенна Лекуврёр, собравшиеся на представление знатные гости отдают ей дань восхищения, а принцесса прислушивается к ее голосу. Желая убедиться в своих подозрениях, она объявляет, что Мориц Саксонский дрался на дуэли и тяжело ранен. Адриенна падает в обморок. Мажордом докладывает о прибытии Морица. Тот обращается со словами благодарности к принцессе и холодно приветствует Адриенну на глазах гостей. По их просьбе он рассказывает о своих победах в Курляндии. Во время представления балета «Суд Париса» принцесса и Адриенна пытаются выяснить, кто был героиней таинственной истории: одна говорит о букетике фиалок, другая показывает найденный браслет. Все восхищаются его красотой, а принц убеждается, что это — браслет его жены. В это время танцующий Парис вручает яблоко не появившейся Венере, а принцессе Буйонской. Она просит Адриенну прочесть, намекая на ее положение, монолог покинутой Ариадны, а принц — сцену из «Федры» Расина. Адриенна читает монолог Федры, где героиня упрекает себя в преступной страсти, измене мужу. Последние фразы актриса бросает в лицо принцессе. Та клянется отомстить за оскорбление.

30 марта 1730 года. Элегантный будуар в доме Адриенны. Мишон-

не ждет позднего пробуждения актрисы, стараясь заставить замолчать свое старое сердце. Он хорошо понимает Адриенну, испытывая те же муки ревности, и все же посылает служанку с запиской к Морицу Саксонскому. Из спальни выходит бледная Адриенна. Она не может думать ни о сцене, ни о славе, а только о мести сопернице и даже готова бежать к ней, чтобы убить. Мишонне удерживает ее, утешает, подает лекарство, говорит о своих страданиях, о неразделенной любви. Приходят актеры с поздравлениями: у Адриенны именины, о которых она совсем забыла. Мишонне преподносит ей бриллианты — подарок королевы; актриса заложила их, а он выкупил, потратив на это все полученное наследство. Актеры умоляют Адриенну вернуться на сцену и распевают насмешливую песенку о фальшивой любви принца Буйонского и его красотки Дюкло. Служанка приносит еще один подарок — ларчик с приколотой к нему запиской «от Морица». Открыв его, Адриенна шатается, словно почуяв дыхание смерти, и видит там букетик увядших фиалок, который подарила возлюбленному. Она воспринимает это как оскорбление, но Мишонне уверяет, что Мориц не мог послать ларчик — это месть женщины. Адриенна вдыхает аромат цветов, целует их и бросает в огонь камина. Слышится голос Морица, пришедшего умолять о прощении. Он просит Адриенну стать его женой. Любящие сливаются в страстном объятии; внезапно Адриенна начинает бредить и теряет сознание. Мишонне прибегает на помощь. Он вспоминает о цветах, Мориц уверяет, что не посылал их. Оба понимают, что цветы отравлены. Со словами любви Адриенна умирает.

Музыка

Жанр оперы Чилеа, как и положенной в ее основу пьесы, носит обозначение драма-комедия. Последнее относится к оттеняющим любовную драму ансамблевым сценам — с актерами, с принцем и аббатом. Больше всего удались композитору лирические эпизоды с запоминающимися мелодиями, выразительной гармонией, яркой оркестровкой.

Такова небольшая ария Адриенны в I акте «Я скромная служанка Создателя Творца» с солирующим английским рожком. Дуэт Адриенны и Морица открывается его ариозо «Лик смеющийся, нежнейший» с мелодией, полной страстного томления, а завершается повторением темы арии Адриенны в гимническом звучании оркестра. Иной характер присущ сольной сцене Мишонне, восхищенно-го игрой Адриенны «Вот монолог ее»: на певучие оркестровые темы накладываются декламационные вокальные реплики. Оркестровое вступление ко II акту, построенное на роковом, многократно повторяющемся кратком мотиве, подготавливает арию принцессы Буйонской «Терзаться и страдать». Это единственный в опере развернутый сольный эпизод, рисующий смену противоречивых чувств, душевное смятение. Небольшим ариозо Морица «Душа устала» завершается дуэт с принцессой. На чередовании таких же небольших ариозо основан второй дуэт Адриенны и Морица «Ты достоин короны», заканчивающийся совместным пением в унисон с эффектными верхними нотами. В III акте маршевым ритмом и повествовательным складом выделяется рассказ Морица о военных подвигах в Курляндии «Князь русский Меншиков» с трижды повторенной воинственной фразой хора. Оригинален монолог Адриенны из «Федры» «Боже правый! что сделала я нынче?», предвосхищающий новый тип декламации XX века, *Sprechgesang*, который был изобретен композиторами нововенской школы (он использован Бергом в «Воццеке» — см. «111 опер»). Большое оркестровое вступление к IV акту характеризует погруженную в воспоминания Адриенну и подготавливает ее последнюю арию «Бедные цветы» с оригинальными, словно парящими, мелодическими оборотами.

Сергей Рахманинов

1873—1943

Музыка Рахманинова, одного из крупнейших русских композиторов конца XIX — первой половины XX века, отличается эмоциональной яркостью, открытостью, щедрой мелодикой, непосредственностью выражения. Экспрессивная заостренность сочетается в его произведениях с эпической суровостью, проникновенная лирика — с глубоким драматизмом. В своем большом и разнообразном наследии Рахманинов продолжает и объединяет традиции Чайковского и композиторов Могучей кучки, привнося в них дыхание современности.

Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта (1 апреля) 1873 года в имении Семеново Старорусского уезда в старинной дворянской семье. Детство его прошло в другом имении — Онег Новгородской губернии; оно часто ошибочно считается местом его рождения. Влечение ребенка к музыке сказалось в раннем детстве, и уже в четыре года он стал заниматься с матерью, а затем учился у пианистки А. Д. Орнатской. В 1882 году Рахманинов поступил в Петербургскую консерваторию, где учился у профессоров Демянского и Сакетти. Через три года его перевели в Московскую консерваторию, в класс Н. С. Зверева. На старших курсах его руководителями были Зилоти (фортепиано), Танеев (теория) и Аренский (композиция). В 1892 году Рахманинов окончил курс с большой золотой медалью. Его экзаменационной работой стала одноактная опера «Алеко». Как пианист он в первый раз выступил осенью того же года, а в следующем написал свой первый фортепианный концерт, который Зилоти вскоре исполнил за границей. В 1894 году он создает симфоническую фантазию

«Утес» по стихотворению Лермонтова, а на смерть Чайковского — Элегическое трио «Памяти великого художника». Вскоре начинается его работа над Первой симфонией, единственное прижизненное исполнение которой в 1897 году нанесло композитору тяжелую душевную травму: провал был сокрушительным, и после него в течение трех лет Рахманинов не мог сочинять.

В сентябре 1897 года Рахманинова приглашают дирижером в Московскую частную оперу. Он проработал там два сезона. За это время сблизился с Шаляпиным, и они часто выступали вместе в концертах.

Первые зарубежные гастроли Рахманинова в качестве пианиста и дирижера, исполнителя собственных произведений, состоялись в Лондоне в 1899 году и прошли блестяще. После этого начались регулярные выступления Рахманинова за границей и в разных городах России. В 1902 году Рахманинов пишет кантату «Весна» на стихотворение Некрасова «Зеленый шум», в 1904-м — оперы «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь». Возникает много мелких сочинений — романсы, фортепианные пьесы, создается Вторая симфония, симфоническая поэма «Остров мертвых» по картине Бёклена, летом 1909 года появляется Третий фортепианный концерт. В 1913 году композитор создает поэму «Колокола» на стихи Эдгара По в переводе Бальмонта. Обратившись к жанрам духовной музыки, Рахманинов пишет вдохновенные Всенощное бдение и Литургию Иоанна Златоуста.

В конце 1917 года, вскоре после Октябрьской революции, Рахманинов уехал за границу. Несколько месяцев он провел в странах Скандинавии, а затем переселился в США, откуда выезжал на гастроли. Рахманинов тяжело переживал разлуку с родиной и, по существу, не смог найти себе места вне России. Именно поэтому его зарубежный период дал сравнительно мало сочинений (Третья симфония, Вариации на тему Паганини для фортепиано с оркестром, Вариации на тему Корелли для фортепиано, Симфонические танцы). Однако Рахманинов не мог и помыслить о возвращении в тоталитарную страну. Во время Великой Отечественной войны Рахманинов давал концерты

в фонд обороны СССР, стараясь принести, по его собственным словам, «посильную помощь русскому народу в его борьбе с врагом».

Рахманинов умер 28 марта 1943 года в Беверли-Хилс, Калифорния, похоронен в Кенсико близ Нью-Йорка.

Скупой рыцарь

Опера в одном акте, трех картинах

Текст А. Пушкина

Действующие лица

Барон (баритон)
Альбер, его сын (тенор)
Герцог (баритон)
Ростовщик (тенор)
Слуга (бас)

Действие происходит в Средневековой Европе.

История создания

В августе 1903 года молодой Рахманинов, уже завоевавший европейскую известность как пианист и дирижер, отложив работу над «Франческа да Римини», начатой еще летом 1900 года, обратился к одной из маленьких трагедий Пушкина (1799—1837). Вслед за оперой «Каменный гость», созданной Даргомыжским на полный неизменный текст Пушкина, «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова, продолжившего эту традицию, и менее известной, поставленной в 1902 году оперой Кюи «Пир во время чумы», стала рождаться опера на почти полный (с небольшими сокращениями и незначительными изменениями) текст «Скупого рыцаря» (1830).

Работа шла быстро: композитор, с осени приступивший к обязанностям дирижера и руководителя русского репертуара Большого театра, закончил ее уже 28 февраля 1904 года. Однако до постановки прошло еще два года, пока не была написана отложенная «Франческа». В январе

1906 года автор показал «Скупого рыцаря» группе петербургских музыкантов на одной из традиционных встреч у главы петербургской композиторской школы Римского-Корсакова. Вокальные партии исполнял молодой друг Рахманинова Федор Шаляпин. «Музыка оперы очень талантлива, — писал Римский-Корсаков. — Есть весьма сильные, яркие драматические моменты. Сцена Барона, любующегося накопленным золотом, замечательна. Но в целом почти непрерывно текущая плотная ткань оркестра подавляет голос. Главное внимание композитора — в оркестре, а вокальная партия как бы приспособлена к нему».

Премьера обеих опер состоялась 11 января 1906 года в Москве, в Большом театре под управлением автора. Спектакли были повторены, после чего Рахманинов снял их с репертуара с тем, чтобы возобновить в следующем сезоне. Возможно, на такое его решение повлияла замена исполнителей. Вместо Шаляпина, которому предназначалась роль Барона (как известно, кроме басовых, Шаляпин исполнял и некоторые баритоновые партии), выступил менее убедительный Г. Бакланов. Несмотря на это, успех обеих опер был огромным. Они были возобновлены на той же сцене в 1912 году, но еще до того отрывки из «Скупого рыцаря» часто звучали в концертах Шаляпина.

Сюжет

Башня в замке Барона. Его сын Альберт крайне нуждается в деньгах: он не может появиться при дворе Герцога из-за отсутствия достойного костюма, а скупой Барон отказывает сыну. Альберт зовет ростовщика, но тот отказывается дать денег и советует молодому рыцарю отравить отца, чтобы завладеть его богатствами. Альберт настолько разъярен, что выгоняет ростовщика, испуганно предлагающего теперь деньги вместе с извинениями.

Барон в подвале замка любит свои сокровища. Он открывает все сундуки, блеск золота опьяняет его. Ему кажется, что он господствует над всем миром. Лишь одна мысль омрачает торжество: когда он умрет, сын расточит богатства.

Дворец Герцога. Альбер приходит к нему с жалобой на отца. Герцог обещает повлиять на него. Приезжает Барон, и Герцог, предложив Альберу удалиться, принимает его. На вопрос, почему его сын не бывает при дворе, Барон клеветает на него, обвиняя в покушении на его жизнь и ограблении. В бешенстве Альбер выбегает из соседнего покоя и уличает отца во лжи. Барон вызывает сына на дуэль. Рассерженный возмутительной сценой Герцог прогоняет Альбера и обвиняет Барона. Тот, не в силах перенести напряжения разыгравшихся событий, умирает. Последняя его мысль — о сундуках, о ключах к ним.

Музыка

«Скупой рыцарь» — камерная опера, отличающаяся единством настроения и музыкальной драматургии, убедительно воплощающим замысел Пушкина. Особенность драматургии в том, что в опере нет ни малейшего светлого луча, нет женского образа, лирического начала, нет никаких вставных номеров. Если в «Каменном госте» есть контрасты, в «Моцарте и Сальери» — яркое противопоставление образов, и Моцарт — носитель светлого возвышенного начала, то здесь все подчинено страсти к золоту, все мрачно и зловеще. Рахманинов широко использует систему лейтмотивов — скупости, золота, страданий должников, Альбера.

Оркестровое вступление обобщенно выражает концепцию трагедии. Центр оперы — развернутый монолог Барона из 2-й картины, в котором речитативные моменты чередуются с краткими ариозными, передавая размышления Скупого рыцаря.

Франческа да Римини

Опера в одном акте, двух картинах с прологом и эпилогом
Либретто М. Чайковского

Действующие лица

Тень Вергилия (баритон)

Дант (тенор)

Ланчотто Малатеста, властитель Римини (баритон)

Франческа, его жена (сопрано)

Паоло, его брат (тенор)

Кардинал (без речей)

Призраки ада. Свита Малатесты и кардинала

Действие происходит в аду и в Италии XIII века

История создания

Осенью 1904 года, через восемь лет после окончания консерватории, Рахманинов занял пост дирижера Большого театра в Москве и стал руководить его русским репертуаром. Деятельность его продолжалась два сезона, во время которых он не оставлял и сочинение. Именно в эти годы были написаны «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». После выдающегося успеха своей экзаменационной оперы, «Алеко» (1892, см. «111 опер»), композитор вновь обращается к камерному жанру; его не привлекают перспективы полновечернего спектакля с большими хоровыми сценами, включением балета, с многими действующими лицами.

Либретто Модеста Чайковского (1850—1916) наилучшим образом воплощало сюжет, неоднократно использовавшийся до того в музыке — историю влюбленных из Римини, рассказанную Данте (1265—1321) в Пятой песни первой части («Ад») «Божественной комедии» (1307—1321). Великий поэт раннего итальянского Возрождения писал свое самое крупное произведение, состоящее из трех частей — «Ад», «Чистилище» и «Рай», на протяжении многих лет, до самой смерти. Содержанием первой части является путешествие автора в сопровождении призрака древнеримского поэта Вергилия в преисподнюю, которая состоит из семи кругов. В разных кругах ада находятся наказуемые за разные грехи. Во втором круге — совершившие прелюбодеяние. В «Божественной комедии» Данте часто использовал подлинные исторические факты. К ним относится и история любви Франчески Полента из Равенны, отданной замуж за владельца Римини

Малатесту, чтобы положить конец давней вражде между их семьями. По обычаю того времени свататься в Равенну приехал не сам Малатеста, а его младший брат, и Франческа была убеждена, что именно он — ее жених. История Франчески и Паоло была известна в Италии настолько широко, что Данте не останавливается на ней подробно.

К этому сюжету обращался Чайковский в симфонической фантазии «Франческа да Римини», на него же, переработанного в четырех-актную трагедию английским драматургом С. Филиппсом, написал в 1902 году оперу Э. Направник. Однако именно Модест Ильич Чайковский, выдающийся либреттист, автор многих либретто опер своего великого брата, «Дубровского» Направника и других известных опер, нашел наилучшее решение. Он создал лаконичный и емкий текст, в котором полно отражена трагедия, но нет ничего лишнего, отвлекающего от развития драмы, как это получилось у Филиппса. Любопытно, что Рахманинов начал работу над своей «Франческой» до Направника — эта история захватила его еще в 1900 году. Во время пребывания в Италии, куда композитор поехал летом 1900 года к Шалляпину, готовившемуся в это время к дебюту в Ла Скала в роли Мефистофеля, Рахманинов задумал любовный дуэт. Однако сочинение было отложено, и вернулся к нему композитор только в 1904 году, после завершения «Скупого рыцаря».

Премьера «Франчески да Римини» состоялась в один день со «Скупым рыцарем» — 11 января 1906 года в Московском Большом театре, под управлением автора.

Сюжет

«Первый круг ада. Скалы. Мрак. Уступы, ведущие в бездну. Все озарено отблеском быстро мчащихся туч. Слышны безнадежные вздохи» (здесь и далее цитируются ремарки клавира оперы). Появляются Тень Вергилия и Данта. Они со страхом спускаются вниз. «Все завлакивают черные тучи. Воцаряется полный мрак». Постепенно он рассеивается. «Пустынная скалистая местность с да-

леким горизонтом, озаренным красным светом. Направо возвышение с обрывом в пропасть. Слышен отдаленный грохот бури и приближающегося вихря страждущих». Тень Вергилия объясняет Данту, что здесь те, что подчинили разум страсти... «Приближающийся вихрь заглушает Тень Вергилия... Пронесется со страшной быстротой призраки. Стоны, вопли, крики отчаяния. Данте в ужасе прижимается к скале. Тень Вергилия как бы называет тени пролетающих мимо. Постепенно вихрь, удаляясь, стихает; толпа страждущих редет. Показываются призраки Франчески и Паоло». Дант хочет узнать, кто эти несчастные. «Призраки Паоло и Франчески подлетают к Данту. Облака заволакивают сцену».

Римини. Дворец Малатесты. Ланчотто собирается в поход против врагов Папы. Его благословляет кардинал. Ланчотто приказывает слугам позвать супругу. Он размышляет о том, что обманул Франческу: послав за ней брата Паоло, он по наущению отца Франчески скрыл, что тот поведет ее к алтарю лишь как представитель Ланчотто. Она клялась пред Богом быть верною женою Паоло. Лишь приехав в Римини, Франческа узнала, что ее муж — не красавец Паоло, а хромой уродливый Ланчотто. С уст ее сорвались тогда горькие слова: «Зачем, увы, зачем меня вы обманули»... Смиренная, кроткая, она, если б не этот обман, могла примириться со своей судьбой, но теперь душу Ланчотто терзают подозрения: Паоло так красив, так нежен с ней. Ланчотто хочет убедиться в измене жены. Входит Франческа. Малатеста объявляет ей о походе. Она предлагает на время отсутствия супруга удалиться в монастырь, но тот оставляет ее под охраной Паоло. Франческа готова подчиниться любому решению супруга. Отчаяние охватывает его: не подчинения он желает, а любви! Но Франческа не умеет лгать. Она спрашивает, когда супруг вернется. Его ответ — когда падут враги, не раньше, но после ее ухода Ланчотто злобно хохочет: «Когда вернусь?... Узнаешь скоро!»

Комната во Дворце Римини. Паоло читает Франческе историю о Ланселоте и прекрасной Гиневре. Под впечатлением прочитанного он, не в силах сдержать свои чувства, падает на колени перед Фран-

ческой и рыдает. Напрасно она утешает его: недолог срок земных скитаний, блаженство ждет их за гранью мира... Но Паоло отвергает рай с его красотой бесстрастной, он хочет блаженства на земле! Он обнимает Франческу. «С тобою ад мне лучше рая», — признается она. Все завлакивают облака. Из глубины выступает Ланчотто с кинжалом и произносит вечное проклятье преступившим обеты. «Облака завлакивают все. Раздаются раздирающие крики Франчески и Паоло. В отклик к ним отдаются вопли и крики страждущих».

Снова круг ада. «О, в этот день мы больше не читали!» — восклицают тени Франчески и Паоло и исчезают в адских вихрях. Дант падает, как мертвый.

Музыка

«Франческа да Римини» — камерная опера, сближающаяся с оркестровой поэмой и кантатой. Содержание драмы передает оркестр, действие развивается непрерывно, без деления на номера. Это особенно проявляется в обрамляющих оперу сценах ада, где реплики героев вплетаются в оркестровую ткань как одна из составляющих, а хор, в основном поющий без слов, используется как тембровая краска.

В 1-й картине глубоким психологизмом выделяется монолог Ланчотто «Ничто не заглушит ревнивых дум» и его обращение к Франческе «О, снизойди, спустишься с высот твоих, звезда моя», полное тоски и страсти. 2-ю картину составляет дуэт Франчески и Паоло, развивающийся от спокойно-отстраненного чтения к порыву непреодолимой страсти. Сольный эпизод Франчески «О, не рыдай, мой Паоло», полный глубокого чувства, часто исполняется как отдельный номер.

Морис Равель

1875—1937

Биография в разделе «Балеты».

Испанский час

Опера в одном акте
Либретто Франк-Нозна

Действующие лица

Торкемада, часовщик (тенор-альтино)

Консепсион, его жена (сопрано)

Гонсальве, поэт (тенор)

Рамиро, погонщик мулов (баритон)

Дон Инниго Гомес, банкир (бас-буффо)

Действие происходит в Толедо в XVIII веке.

История создания

В начале XX века появляются первые значительные произведения Равеля в разных жанрах. Довольно долго искал композитор подходящий сюжет для оперы. Его привлекла пьеса Г. Гауптмана «Потопивший колокол», но замысел остался неосуществленным. Возможно воображению Равеля, отличавшемуся пластичностью и конкретностью, оказался чуждым символизм немецкого драматурга. Вскоре он обратил внимание на совершенно иной сюжет — комедию Франк-Нозна «Испанский час». Франк-Нозн (настоящее имя — Морис Этьен

Леонар, 1873—1934), парижский адвокат, одновременно работавший в столичных журналах литературным обозревателем, был также автором романа, стихов и пьес. В 1904 году он написал водевиль «Испанский час», который с успехом шел в одном из парижских театров. «То, что я попытался сделать, — довольно смело: я хотел возродить итальянскую оперу-буффа, — вернее, только ее принципы. Мое произведение задумано не в традиционной форме, как и его единственный прообраз — «Женитьба» Мусоргского, точно воспроизводящая комедию Гоголя, — вспоминал композитор. — В текст Франк-Нозна не внесено никаких изменений, за исключением нескольких купюр <...> Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем произвольного нагромождения смешных слов <...> Именно современный оркестр, как мне кажется, дает возможность подчеркнуть, усилить эти комические эффекты. Читая «Испанский час» Франк-Нозна, я решил, что эта забавная фантазия как раз отвечает моим планам. В этом произведении многое меня пленило: смесь бытовой речи с нарочито смешной восторженностью, атмосфера необычных забавных шумов, которая окружает действующих лиц в лавке часовщика. Наконец, возможность разнообразного использования характерных ритмов испанской музыки». Быть может, последнее и было решающим. Композитор, наполовину испанского происхождения, очень любил народную музыку Испании. В то же время, когда создавалась опера, он писал и оркестровую Испанскую рапсодию.

«Испанский час», работа над которым началась в 1907 году, был закончен в 1908-м и представлен в парижский театр Комической оперы. Однако ее директор нашел, что сюжет «несколько скабрешный», а действие затянуто, и положил партитуру под сукно. Премьера оперы Равеля состоялась лишь 19 мая 1911 года, в один вечер с оперой Массне «Тереза». «Испанский час» композитор посвятил жене своего друга. На партитуре значится: «Мадам Жан Крюппи в знак почтительной дружбы».

Сюжет

В магазин старого часовщика Торкемады входит Рамиро, которому нужно починить часы. Консепсион напоминает мужу, что ему пора проверить часы на городской башне. Торкемада торопится идти, а Консепсион, для которой это время — единственное за неделю, когда она остается одна, без надзора мужа, просит Рамиро отнести напольные часы в ее спальню: ей нужно удалить случайного посетителя. Рамиро уходит очень вовремя — влюбленный в Консепсион Гонсальве уже здесь. Он декламирует возлюбленной сонет, хотя молодая жена часовщика думает совсем о другом. Появившемуся Рамиро Консепсион объясняет, что передумала: она хочет поместить в спальню другие часы. Рамиро снова поднимается на верхний этаж, а Консепсион тем временем прячет Гонсальво в футляр часов. Неожиданно приходит другой поклонник молодой красавицы, банкир дон Иниго. Это он устроил Торкемаду на должность при городских часах, чтобы иметь возможность приударить за его женой. Иниго пытается обнять Консепсион, но ему мешает Рамиро, спустивший ненужные часы. Консепсион указывает ему на те, в которых спрятан Гонсальве, и уходит вместе с Рамиро, ссылаясь на необходимость проследить за хрупким механизмом. Оставшись один, дон Иниго прячется в часовой футляр. Рамиро, отнесший часы, спускается с лестницы. Консепсион попросила его посторожить магазин, и он восхищен красивой и хозяйственной женщиной. Тем временем возвращается Консепсион, которую разочаровал поклонник, думающий лишь о стихах. Она жалуется, что часы раздражают ее треском и звоном, и просит вернуть их вниз. Рамиро поднимается в спальню, а дон Иниго тем временем из часового футляра заигрывает с красавицей. Вернувшийся с прежними часами Рамиро несет наверх те, в которых спрятан дон Иниго, а Гонсальве вновь раздражается стихами. Консепсион надоели оба поклонника, она горько сожалеет о потерянном времени: кончается единственный час свободы, а она осталась верна мужу! Консепсион велит Рамиро возвратить часы с доном

Иниго на место, а сама поднимается в спальню с пленившим ее сильным и послушным погонщиком. Гонсальве выбирается из футляра, дон Иниго застрял в своем и выбраться не может. Вернувшийся Торкемада делает вид, что принял поклонников жены за покупателей. Тем приходится раскошелиться. В магазин из спальни спускаются Концепсион и Рамиро. Финал — квинтет, в котором действующие лица обращаются к зрителям с веселым нравоучением.

Музыка

В опере господствуют диалоги. Вокальные партии основаны на интонациях разговорной речи, что, с одной стороны, как и указывал сам Равель, продолжает опыт «Женитьбы» Мусоргского, но с другой уходит корнями в традиции итальянской буффа. «За исключением финального квинтета и большей части партии Гонсальво, носящей аффектированно-лирический характер, следует скорее говорить, чем петь, — пояснял композитор. — Почти повсюду это говорок в духе речитатива итальянской оперы-буффа». Музыкальные портреты героев яркие и носят подчас характер шаржа. Яркая, сверкающая разнообразными оркестровыми красками партитура насыщена элементами испанского фольклора, остроумными изобразительными моментами.

Во вступлении слышен перезвон и тиканье часов, птичьи трели, господствует «игрушечная», марионеточная музыка. Характеристика Гонсальве нарочито цветиста — его появление сопровождается фиоритурами, а вся партия выдержана в комически-страстном духе, пародирующем традиционного оперного героя-любownika. Интонации Концепсион гибки и капризны. Дон Иниго обрисован напыщенно-важными интонациями, с пунктирным ритмом, напоминающим торжественную сарабанду. Единственный развернутый монолог Концепсион «Ах, досада» сопровождается пародийными оркестровыми эффектами (звучат искаженная тема судьбы из Пятой симфонии Бетховена, каденция фагота изображает струи Гвадалквивира и др.). Веселый, легкий квинтет с виртуозными руладами завершает оперу.

Дитя и волшебство

Опера в двух картинах
Либретто С. Г. Колетт

Действующие лица

Дитя (меццо-сопрано)
Мать (контральто)
Кушетка (сопрано)
Китайская чашка (меццо-сопрано)
Огонь (колоратурное сопрано)
Принцесса (колоратурное сопрано)
Кошка (меццо-сопрано)
Стрекоза (меццо-сопрано)
Соловей (колоратурное сопрано)
Летучая мышь (сопрано)
Сова (сопрано)
Белка (меццо-сопрано)
Пастушка (сопрано)
Пастух (контральто)
Кресло (бас-кантандо)
Стенные часы (баритон)
Чайник черного фарфора (тенор)
Маленький старичок (тенор-альтино)
Кот (баритон)
Дерево (бас)
Лягушка (тенор)

Скамья, диван, пуф, качалка, цифры, пастушки, пастухи, лягушки, животные, деревья

Действие происходит в Нормандии в настоящее время (начало XX века).

История создания

Равеля на протяжении всего творческого пути привлекали темы, связанные с детством, со сказочными образами. Так, еще в 1905 году им было создано сочинение «Рождество игрушек» для голоса с форте-

пиано. В 1908 году для детей своих друзей, П. и И. Годабских, Равель написал сюиту для фортепиано в четыре руки «Моя матушка Гусыня», в которой использовал сюжеты сказок Ш. Перро. Позднее на основе этой сюиты возник балет «Сон Флорины». Поэзия детства была для него неиссякаемым родником вдохновения, ибо он знал «великую радость, дарованную немногим истинным художникам, смотреть на мир и видеть его глазами ребенка», — пишет исследователь творчества Равеля В. Смирнов.

Первое упоминание о новом замысле, связанном с этой темой, относится к 1916 году, когда известная в то время писательница, автор романов, новелл и сказок-притч Габриэль Колетт (1873—1953, по другим источникам 1954) предложила парижской Grand Opéra либретто «Балет для моей дочки», написанный ею по собственной поэме, мотивами которой послужили сказки Перро, братьев Гримм, Андерсена и Метерлинка. Директор театра предложил Равелю написать музыку. Композитор, бывший тогда на фронте, заинтересовался предложением, но осуществление его было отложено до окончания Первой мировой войны. Лишь в 1920 году Равель начал работу по либретто Колетт, которое по просьбе композитора было существенно переработано. Вместо балета теперь создавалась опера, получившая названия «Дитя и волшебство». Сочинение музыки шло медленно, на протяжении нескольких лет. Лишь в 1924 году, когда оперой заинтересовалось руководство Оперного театра в Монте-Карло, композитору пришлось отложить другие замыслы и интенсивно взяться за сочинение. В письме к одному из друзей от 27 ноября 1924 года он сообщает: «Вы не поверите, какое огромное значение имеют для меня <...> 9 лишних часов времени <...> либо я совсем не выезжаю, либо на самое короткое время, и не вижусь ни с кем, кроме моих лягушек, негров, пастушек и тому подобных тварей». Такая спешка объяснялась тем, что композитор обязался представить готовую партитуру оперы в конце декабря, то есть через месяц. За три дня до цитированного, в другом письме, он сетует: «Какая насмешка! Вы спрашиваете, закончена ли моя работа! Во вся-

ком случае я делаю все, что в моих силах: никуда не выезжаю, никого не вижу и стараюсь — без большого успеха — наверстать три недели, которые я потерял из-за гриппа <...> Надеюсь только на чудо: вдруг небо ниспошлет мне дар писать быстро, на скорую руку».

Ценой неимоверных усилий Равелю удалось закончить работу в срок. Как он сам выразился, «Дитя» появилось на свет в положенный день и час. В конце декабря 1924 года партитура была сдана директору театра, премьера состоялась в Оперном театре Монте-Карло в марте 1925 года (точная дата не установлена).

Сюжет

Летним днем на даче шести-семилетнее Дитя готовит урок. Ему скучно, хочется играть. Разозленный ребенок решает делать все наперекор матери. Он разбивает принесенные ею для завтрака чайник и чашку, ранит белку, тащит кошку за хвост, рвет книги, кочергой раздирает обои и расшвыривает угли в камине. Насладившись произведенным опустошением, он падает в кресло, но... теперь бунтуют вещи: они оживают и угрожают мальчику. Дитя плачет. Из разорванной книжной страницы выходит прекрасная Принцесса и упрекает его. Внезапно неведомая сила похищает ее. Дитя ищет среди разбросанных листов конец волшебной сказки, но ему попадают страницы учебников. Они диктуют задачи, пока Дитя не падает от головокружения. В опустевшей комнате, озаренной лунным светом, появляются Кот и Кошечка. Играя, они бегут в сад, Дитя следует за ними.

«Деревья, цветы, совсем маленькая зеленая лужица, большой ствол дерева, увитый плющом. Музыка насекомых, лягушек, жаб, смех совы, шепот ветерка и соловьи...» (ремарка Равеля). Здесь все тоже жалуются на злые проказы ребенка. Он наблюдает веселые игры животных. Ему одиноко. Невольно он зовет маму, и заметившие его зверьки бросаются, чтобы отомстить. Дитя хватают, толкают, тянут из лап в лапы, но в азарте, поскольку каждый хочет покарать его сам, начинают драку, во время которой Дитя оказывается забытым. К его

ногам падает раненая Белка. Дитя перевязывает ей лапку и падает без сил. Звери понимают, что ребенок раскаялся. Ведь он проявил доброту к Белке. Они поднимают Дитя и несут его к дому, зовя маму.

Музыка

Опера отличается остроумной, остро характерной музыкой, симфоническим развитием. Мелодика ее «опирается на сюжет, который мне хотелось трактовать в духе американской оперетты» (Равель); использованы ритмы современных композитору модных танцев — фокстрота, вальса-бостона, — которые составляют забавный контраст стилизованным пасторальным и лирическим эпизодам. Вокальные номера естественно перерастают в разомкнутые сцены, значительную роль играют миниатюрные оркестровые скерцо (танцы). Бунтующие вещи изображены чисто инструментальным тематизмом, тогда как персонажам, симпатизирующим мальчику, присущи более напевные, теплые мелодии. Широко применено звукоподражание (кошачье мяуканье и фыркание, звон часов и разбитой чашки, кваканье лягушек, порханье легких крылышек, стон деревьев и т. п.).

Начало оперы выдержано в прозрачных тонах. Ярко характерен дуэт неповоротливого Кресла и кокетливой Кушетки, выдержанный в ритме менуэта. Соло Часов — быстрый марш, сопровождаемый размеренным звоном. Дуэт Чайника и Чашки — фокстрот в пентатонном ладу. Насыщена виртуозными пассажами ария Огня, напоминающая сицилиану. Балет пастушков и пастушек — изящная пастораль в старофранцузском духе. Зачаровывает прозрачная ария Принцессы с ее убаюкивающим ритмом. Гротескный хор и танец цифр механистичен, с ощутимым ритмом галопа или канкана. Вторая картина — это цепочка вальсов, то серьезных, то комических, то элегических.

Джакомо Пуччини

1858—1924

Пуччини — последний великий итальянский оперный композитор. Его оперы завоевали всеобщую любовь и популярность во всех странах мира. Выразительность напевных мелодий сочетается в них с психологической глубиной образов, тонкой передачей разнообразных оттенков живой человеческой речи, красочностью детализированного оркестра, увлекательностью театрального действия.

Джакомо Пуччини родился 22 декабря 1858 года в небольшом городе Лукке провинции Тоскана. Его род дал пять поколений музыкантов. Отец композитора был одним из организаторов Музыкального института, где Джакомо обучался с детских лет. Рано обнаружив музыкальные способности, он в пять лет, в день смерти отца, был назначен его преемником в должности органиста и руководителя капеллы и вскоре уже пел в церковном хоре, импровизировал на органе. К шестнадцати-семнадцати годам относятся первые духовные сочинения Пуччини, а на окончание Института он представил Мессу (1880).

Сильнейшее впечатление произвело на него посещение оперного театра в Пизе (в Лукке оперы не было), куда он отправился пешком, чтобы послушать «Аиду». Продолжил образование Пуччини в Милане, в консерватории (1881—1883), вначале у композитора и теоретика Антонио Баццини, а затем у Амилькаре Понкиелли, автора популярной оперы «Джоконда».

По окончании консерватории Пуччини создает оперу «Вились», сразу поставленную в нескольких театрах, в том числе и в миланском Ла Скала. Над следующей оперой, «Эдгар», композитор работал около пяти лет

(1884—1889), но она успеха не имела. И лишь в «Манон Леско» (1892) Пуччини нашел свой стиль. На протяжении десятилетия он создал еще три оперы, принесшие ему мировое признание: «Богему» (1895), «Тоску» (1900) и «Мадам Баттерфляй» (1903, см. «111 опер»). Следующая, «Девушка с Запада», появилась лишь в 1910 году и завоевала для Пуччини Соединенные Штаты — премьера с шумным успехом прошла в нью-йоркской Метрополитен Опера. Там же в 1918 году был поставлен триптих одноактных опер — «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанни Скикки». Их разделяет наименее известная опера Пуччини «Ласточка», которая была задумана как венская оперетта. Работу композитора над последним сочинением, грандиозной «Турандот» (см. «111 опер»), прервала тяжелая болезнь.

Пуччини скончался 29 ноября 1924 года в Брюсселе.

Плащ

Опера в одном акте
Либретто Дж. Адами

Действующие лица

Микеле, хозяин баржи, 50 лет (баритон)

Джорджетта, его жена, 25 лет (сопрано)

Грузчики:

Луиджи, 20 лет (тенор)

Линь, 35 лет (тенор)

Крот, 55 лет (бас)

Егоза, тряпичница, жена Крота, 50 лет (сопрано)

Грузчики, продавец песенок, шарманщик, арфист, работницы мастерских, влюбленная пара

Действие происходит в Париже в настоящее время (начало XX века)

История создания

В 1912 году Пуччини познакомился с драмой современного французского писателя натуралистического направления Дидье Гольда «Широкий

плащ», с большим успехом шедшей в парижском театре Марины в 1910 году. О том, как произошло это знакомство, существуют разные версии. По одной на драму Гольда обратил внимание композитора один из его постоянных либреттистов Л. Иллика. По другой, самого Пуччини, экземпляр пьесы ему вручила некая парижская дама. По третьей Пуччини побывал на ее представлении (1912). Во всяком случае в июле этого года Пуччини писал Гольду (настоящая фамилия Гольдман, даты жизни неизвестны), что заинтересован во встрече с ним. Драматург, старавшийся напустить вокруг себя мистического тумана, был счастлив, что знаменитый композитор заинтересовался его пьесой.

В апреле следующего года Пуччини приехал в Париж, чтобы «подышать его воздухом», изучить местный колорит, и Гольд стал его гидом. Композитор и драматург подружились. Гольд познакомил Пуччини с жизнью ночного Парижа, с набережными Сены, где стояли баржи, на одной из которых и происходят события драмы. Тогда же, весной 1913 года, был подписан контракт на использование сюжета для оперы. Первоначально либретто должен был писать известный политик и писатель Фернандо Мартини. Однако он отказался, и либреттистом стал Джузеппе Адами (1878 — 1946). Автор комедий и либретто, он познакомился с Пуччини в апреле 1912 года и сотрудничал с ним трижды. Это был последний друг композитора, опубликовавший после смерти Пуччини несколько работ о нем и первое издание его писем. Адами изменил имена героев Гольда: муж, носящий в пьесе имя Марсель, и любовник Анри названы по-итальянски, соответственно, Микеле и Луиджи (хотя в некоторых изданиях оперы, например, немецких, сохранены прежние имена). Имя тряпичницы — Фругола — образовано от итальянского глагола рыться, шарить, и в разговорном языке значит егоза, непоседа.

Пуччини начал писать музыку в 1913 году на своей вилле Торре дель Лаго с таким увлечением, что набрасывал эскизы до получения либретто. Однако вскоре прервал работу и лишь два года спустя, в октябре 1915-го, вернулся к ней, закончив партитуру 25 ноября 1916 года. Композитор постоянно требовал от Адами все новых исправлений. Тот с готовностью исполнял любое пожелание Пуччини. Именно по

его предложению подчеркнута необычность для оперы, в особенности итальянской, героев, находящихся на дне общества. Текст ариозо грузчика Луиджи, отсутствовавший в пьесе, шокировал исследователей и даже был назван революционным. «Плащ» задумывался как первая часть триптиха — цикла из трех одноактных опер, мысль о котором возникла у Пуччини еще в начале 1900-х годов. Вслед за «Тоской» (1900) он размышлял о триптихе на сюжет Данте («Ад», «Чистилище», «Рай»), после «Мадам Баттерфляй» (1903) — о цикле по ранним рассказам жившего тогда на острове Капри Горького. Окончательный же вариант триптиха не связан общим сюжетом или именем одного автора: три одноактные оперы — «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанни Скикки» — чередуются по принципу контраста.

Триптих был поставлен 14 декабря 1918 года в Метрополитен Опера в Нью-Йорке, а месяц спустя в Риме, в театре Костанди, вызвал противоречивые отзывы и впоследствии редко ставился целиком. Чаще всего звучит «Джанни Скикки» (см. «111 опер»). Через три года после премьеры Пуччини решил переделать монолог Микеле «Теки, вечная река», для которого была взята музыка ранее написанной скорбной «Элегии». «Я хотел бы убрать это философское соло и заменить его взрывом человеческого отчаяния, жалобами, проклятиями», — писал он Адами. А позднее просил либретиста создать «нечто отчетливое, говорящее, вызывающее глубокое чувство — оригинальное и не столь длинное. Я желал бы, чтобы текст завершался выражением полного отчаяния». В новом варианте Пуччини исключил музыку лирической средней части, насытив вокальную партию декламационными восклицаниями.

Сюжет

На набережной Сены у Собора Парижской Богоматери пришвартована баржа старого Микеле, на которой он живет с молодой женой Джорджеттой. Молодые грузчики Луиджи и Линь, старик Крот и другие таскают тяжелые мешки с цементом. Джорджетта подносит всем вино и под звуки фальшивящей шарманки остановившегося поблизости бродячего музы-

канта танцует с ними вальс. Проходит продавец песенок, предлагая ноты горестной истории любви Мими из «Богемы». Работницы мастерских покупают их и, напевая, расходятся. Появляется тряпичница, жена Крота, и демонстрирует содержимое своего мешка. Она мечтает о маленьком деревенском домике с садиком, где они счастливо заживут с любимым котом. Мечты Джорджетты — о другом: когда Микеле откажется от речных скитаний, она будет счастлива дышать воздухом Парижа и ходить по его улицам. Луиджи, выросший в предместье, хорошо понимает ее. Оставшись наедине с Джорджеттой, он в который раз принимается уговаривать ее бросить старого мужа. Она колеблется и предлагает встретиться на барже ночью. Вернувшийся Микеле полон подозрений. Тщетно пытается он воскресить былое, вспоминая о тех днях, когда на барже стояла детская кровать, и он укрывал дитя и жену своим широким плащом. Джорджетта уходит спать, а он не находит для нее иного имени, кроме шлюхи. Микеле размышляет о потоке жизни, несущемся, подобно вечной реке, о мести и убийстве. Появляется Луиджи, ожидающий сигнала Джорджетты. Микеле набрасывается на него в темноте, тот выхватывает нож, но Микеле душит соперника, обещая отпустить, если тот будет повторять признание в любви. Разбуженная шумом борьбы, на палубу выходит Джорджетта. Микеле накрывает труп плащом и усаживается на него. Джорджетта хочет прижаться к мужу, но тот сбрасывает плащ и тычет носом отчаянно кричащую жену в лицо мертвого любовника.

Музыка

«Плащ» — типичный образец веризма, с примитивными страстями и грубой натуралистической развязкой, что вообще не свойственно Пуччини. Окружающая жизнь отмечена чертами убожества, отталкивающими бытовыми подробностями (мечты тряпичницы, песенка о несчастьях Мими, звуки фальшивой шарманки, завывания пароходной сирены, сигнал трубы в казарме), а любовь лишена поэтического ореола. Сольные и дуэтные эпизоды кратки, без психологической тонкости, без типичных для мелодики Пуччини широких распевов.

Первое ариозо Луиджи «Для нас цены совсем жизнь не имеет» окрашено в тона социального протеста; кульминация рисует не взрыв страсти пылкого любовника, а отчаяние угнетенного пролетария. Дуэту Джорджетты и Луиджи «О другом я мечтаю» присуща гибкая смена речевых и более напевных интонаций, в нем слышится ритм танго. Более мрачный и тревожный второй раздел, после реплик других персонажей, подготавливает дуэт Джорджетты и Микеле, где главное место уделено страданиям обманутого мужа. Лучший эпизод оперы — трагический монолог Микеле «Тихо! Молчанье!», декламационного склада, привлекающий глубиной переживаний.

Сестра Анджелика

Опера в одном акте
Либретто Дж. Форцано

Действующие лица

Сестра Анджелика (сопрано)
Княгиня, ее тетка (контральто)
Аббатисса (меццо-сопрано)
Сестра наставница (меццо-сопрано)
Воспитательница послушниц (контральто)
Сестра Дженовьефа (сопрано)
Сестра Осмина (меццо-сопрано)
Сестра Дольчина (меццо-сопрано)
Сестра калека (меццо-сопрано)
Сборщицы милостыни, послушницы, сестры мирянки

Действие происходит в итальянском женском монастыре в конце XVII века.

История создания

Закончив в 1916 году «Плащ», Пуччини не стремился поставить его на сцене, ибо мыслил как первую часть триптиха — цикла из трех одноактных опер, не связанных единым сюжетом. Вторая часть должна была по

контрасту с первой, кровавой натуралистической современной новеллой, иметь, согласно авторскому определению, «возвышенный сюжет с парящей музыкой». Конкретное решение возникло после знакомства композитора с певцом и журналистом Джованино Форцано (1883—1970), ставшим позднее оперным режиссером и автором либретто опер Леонкавалло, Масканы, Джордано. Форцано предложил Пуччини эскиз драмы «Сестра Анджелика», и композитор сразу сделал несколько набросков. Он использовал материал начатой в 1914 году оперы «Деревянные башмачки», так никогда и не написанной, и закончил «Сестру Анджелику» 14 сентября 1917 года на своей вилле Торре дель Лаго. В этой опере отразились личные впечатления Пуччини. Сын, внук, правнук и праправнук музыкантов, он вспоминал, как в детстве пел в церковном хоре, импровизировал на органе в соборе родной Лукки и окрестных монастырях. Любимая старшая сестра Пуччини, по воспоминаниям одного из его либреттистов, Дж. Адами, «совсем юной, почти ребенком отеклась от радостей семейного счастья ради призвания к иной, возвышенной жизни. Но музыкальная одаренность, связавшая пять поколений рода Пуччини, жила и у нее в крови, проявляясь даже в тишине монастыря». В капелле монастыря августинок Боргопелазо под Луккой она руководила хором монахинь. Именно здесь состоялись первые пробные исполнения «Сестры Анджелики» в сопровождении органа и фортепиано.

Премьера «Сестры Анджелики» как второй части триптиха — вместе с «Плащом» и «Джанни Скикки» — состоялась 14 декабря 1918 года в Метрополитен Опера в Нью-Йорке. В Италии триптих был показан месяц спустя — в римском театре Костанци. «Сестра Анджелика» имела наименьший успех, что очень огорчило композитора, считавшего ее самой глубокой и содержательной частью триптиха. Позднее постановки триптиха осуществлялись редко, и еще реже «Сестра Анджелика» ставилась отдельно.

Сюжет

В женском монастыре идет вечерняя служба. Из церкви доносятся песнопения. Затем монахини возвращаются к обычным делам, радуясь ве-

сенному солнцу и милостям Божьей Матери. Сестра Дженовьефа, которая в миру была пастушкой, печалится, что уже пять лет не видела ни одной овечки. Другие сестры также высказывают земные желания, и только сестра Анджелика, ухаживающая за цветами, не желает ничего. Но сестры знают, что все семь лет, которые она находится в монастыре, Анджелика мечтает о восточке из дома. Сестра наставница просит Анджелику помочь одной из монахинь, поранившей шипами лицо — ведь Анджелика знает все цветы и травы, их целебную силу. Сборщицы милостыни приводят ослика с пропитанием для монастыря. Одна из них сообщает, что перед воротами остановилась богатая карета, украшенная гербами. Это вызывает мучительное волнение Анджелики: монастырь посетила княгиня, ее тетка, заменившая Анджелике умерших родителей. Именно она семь лет назад поместила Анджелику в монастырь, чтобы та искупила свой грех: она запятнала славный герб незаконной любовью и родила внебрачного сына. Теперь княгине нужна ее подпись для раздела наследства. Анджелика мечтает хоть раз обнять сына, поцеловать его, но княгиня равнодушно сообщает, что мальчик умер два года назад. Анджелика в отчаянии, она обращается к сыну, надеясь услышать его ответ с небес. Монахини, не зная о роковом событии, радуются, что Матерь Божья вняла молитвам Анджелики и послала ей весть из дома. Сестры затворяются в кельях. Спускается ночь, зажигаются звезды, месяц восходит над кипарисами, растущими на монастырском кладбище. Сестра Анджелика выходит из кельи, разжигает костер, собирает цветы и травы и варит ядовитое зелье. Послав прощальный привет сестрам и аббатиссе, она выпивает яд. Внезапная мысль о грехе самоубийства приводит ее в ужас. Анджелика обращается с мольбой о прощении к Мадонне и слышит отдаленное пение ангелов в честь Девы Марии. Происходит чудо. Отворяются двери церкви, залитой светом. Среди ангелов Мадонна, торжествующая и страдающая, а перед ней — белокурый мальчик, весь в белом, которого она посылает к умирающей. Под звуки органа и колоколов Анджелика простирает к нему руки, и мальчик делает три шага навстречу. Счастливая мать умирает в ослепительном сиянии чуда.

Музыка

«Сестра Анджелика» не похожа ни на одну из опер Пуччини. Ее отличает спокойно-созерцательный стиль и камерность звучания. Участвуют лишь женские голоса, к которым в финальном хоре ангелов присоединяются мальчики. Хотя оркестр большой, тройного состава с дополнительными инструментами за сценой, *tutti* используется редко. Зато много прозрачных соло, струнные часто играют с сурдинами. Особый колорит придают опере размеренные молитвы, духовные гимны, нередко на латыни, с органом, колокольным перезвоном, приемами старинной полифонии, в которых слышатся отголоски средневековых песнопений.

Такова первая сцена, открывающаяся молитвой *Ave Maria* в сопровождении ударов колоколов, аккордов органа и щебета птиц. Близко по настроению краткое ариозо Анджелики «Только живым цветы желаний отрадны», спокойное и сосредоточенное. Резкий контраст образует центральная сцена — диалог Анджелики и княгини, полный бурных страстей и драматических столкновений. Мрачному монологу княгини «В размышленьях, в покое и молчаньи» противостоит взволнованное ариозо Анджелики «Принесла в жертву Деве я», полное напряженных страстных возгласов, вплоть до речевых выкриков без определенной высоты. За развернутой симфонической кодой — немой сценой — следует ария Анджелики «Умер ты без мамы», где интонации плача, причитания сменяются широким распевом темы первого хора *Ave Maria*. На этой же теме основано симфоническое интермеццо — картина ночи. Большой заключительный монолог Анджелики «Цветы мои, пролейте яд свой в чашу» построен на смене контрастных эпизодов и завершается замирающей в верхнем регистре архаической молитвой ангелов на латыни.

Игорь Стравинский

1882—1971

Биография в разделе «Балеты».

Соловей

Опера в трех актах

Либретто И. Стравинского и С. Митусова

Действующие лица

Китайский император (бас)

Соловей (сопрано)

Рыбак (на сцене артист миманса, его партию исполняет тенор в оркестровой яме)

Камергер (баритон)

Бонза (бас)

Кухарочка (сопрано)

Смерть (меццо-сопрано или контральто)

Вельможи, придворные, японские послы, слуги, привидения

Действие происходит в Китае в сказочные времена.

История создания

В 1908 году молодой Стравинский, недавно закончивший свои занятия с Римским-Корсаковым, но продолжавший консультироваться с ним, завершил одновременно три произведения — сюиту «Фавн и пастушка» для меццо-сопрано и оркестра, оркестровую фантазию

«Фейерверк» и «Фантастическое скерцо» для оркестра. Теперь его мысли обратились к опере и он сам вместе со своим другом, завсегда-таем кружка, постоянно собиравшегося у Римских-Корсаковых, разносторонне одаренным Степаном Степановичем Митусовым (1878—1942) — пианистом, педагогом, поэтом и художником — начал писать либретто оперы «Соловей» по известной сказке Ханса Кристиана Андерсена (1805—1875), созданной в 1843 году. К началу следующего года I акт был почти готов, но затем другие замыслы надолго отодвинули сочинение оперы. Организатор знаменитых Русских сезонов в Париже Дягилев заказывает молодому композитору один за другим три балета. Так появляются в 1910 году «Жар-птица», в следующем «Петрушка» и, наконец, в 1913-м «Весна священная».

Лишь после окончания «Весны священной» в 1913 году Стравинский возвращается к давнему оперному замыслу. Пишутся II и III акты, причем на музыке сказывается длительный перерыв в работе: от I акта, не лишённого влияний позднего Римского-Корсакова и Дебюсси, они отличаются стилистикой, впитавшей в себя балетные дерзания композитора. Премьера «Соловья» состоялась в Париже 26 мая 1914 года в рамках Дягилевской антрепризы. Через четыре года опера была поставлена в Петрограде, в Мариинском театре Мейерхольдом.

Сюжет

Ночной пейзаж. Берег моря. Опушка леса. В глубине сцены рыбак в челноке. Он поет о соловье, который каждую ночь прилетает скрасить его одиночество. А вот и сам соловей — слышны его трели. Появляются Камергер, Бонза и другие придворные. Кухарочка привела их послушать соловья, пением которого восхищается. Придворные принимают за пение соловья сначала мычание коро-вы, затем кваканье лягушек. Но, наконец, Кухарочка замечает соловья и уговаривает его спеть для Императора. Соловей соглашается и слетает в руки Кухарочки. Все отправляются во дворец. Лишь рыбак продолжает прерванную песню.

Кухарочка рассказывает слугам о соловье — скромной серенькой птичке, которая трогает до слез своим пением. Приближаются вельможи, слуги разбегаются.

Фарфоровый дворец Китайского Императора. Праздничное убранство. Множество фонариков. Величественное шествие придворной знати. Придворный лакей держит длинный шест, на котором сидит соловей. Слуги торжественно вносят сидящего под балдахином Императора. Камергер докладывает, что соловей здесь, Император знаком приказывает соловью начинать. Тот поет свою песнь. Император доволен и предлагает награду. Но лучшая награда певцу — слезы, которые он увидел на глазах владыки. Камергер докладывает о прибытии японских послов. Те подносят Императору дар своего властелина — искусственного соловья, который начинает исполнять свой номер. Император прекращает игру искусственной птицы, желая вновь послушать настоящего соловья, но его нет — он улетел, пока все были отвлечены. Император объявляет непокорную птицу изгнанной, а искусственному соловью жалует звание Императорского столика ночного Первого с левой стороны певца. Все удаляются в торжественном марше. Издалека доносится песнь рыбака.

Покои во дворце Китайского Императора. Ночь. Луна. В глубине опочивальня. Гигантское ложе, на котором лежит больной Император, а на нем сидит Смерть с короной Императора на голове, с его саблей и знаменем в руках. Привидения призывают Императора вспомнить о них. Испуганный, он вопрошает, кто они, и слышит ответ: мы — твои дела. Император хочет заглушить их музыкой. Отзывается соловей: он рассказывает, как прекрасен императорский сад. Даже Смерть заслушалась его и просит продолжать. Соловей требует, чтобы она отдала Императору корону, саблю и знамя. Тогда он продолжит пение. Смерть все отдает и продолжает слушать о том, как прекрасен другой сад, в котором спят мертвые... И Смерть исчезает. К Императору возвращаются силы. Он просит соловья остаться, и тот обещает прилетать каждую ночь. Придворные, считающие Императора умершим, церемониальным маршем входят в его по-

кои. В залитой солнцем опочивальне стоит Император. Придворные падают ниц. Издали доносится голос рыбака, славящего восход солнца и голоса природы.

Музыка

«Соловей» — первая опера Стравинского. В ней слышны влияния Римского-Корсакова и Дебюсси, хотя явствен и творческий стиль самого композитора — к тому времени автора «Петрушки» и «Весны священной».

Вступление — очаровательный лирический ноктюрн, один из лучших эпизодов оперы. I акт отличается интимностью, импрессионистической утонченностью. Песнь рыбака «Невод бросал небесный дух» выдержана в архаичном стиле. Она является своего рода рефреном, повторяясь затем в конце II и III актов. Ариозо Соловья «С неба высоты блеснув звезда упала» отмечено русским колоритом. Его сопровождает как бы соревнующийся с ним инструментальный наигрыш. Китайский марш II акта — помпезный, с многослойными наложениями тематизма, причудливыми метрическими сдвигами. Песня соловья «Ах, сердце доброе» предваряется виртуозными пассажами и сама насыщена сложными колоратурами. «Игра искусственного соловья» — блестящий оркестровый номер, использующий богатство инструментальных возможностей и тембров. В III акте выделяются рассказ соловья о двух садах и шествие придворных, в котором траурные мрачные звучания сменяются светлыми, воздушными.

Дмитрий Кабалевский

1904—1987

Кабалевский — русский советский композитор, музыкальный писатель и общественный деятель — работал во многих жанрах. Его музыка отличается хорошим вкусом, профессиональным мастерством, национальным колоритом, преимущественным обращением к традиционным для XIX века средствам выразительности.

Дмитрий Борисович Кабалевский родился 17 (30) декабря 1904 года в Петербурге, в интеллигентной семье. С ранних лет он проявил разнообразные способности, в том числе и музыкальную одаренность. В 1919 году семья переехала в Москву. Кабалевского приняли в Музыкальный техникум имени Скрябина, в класс фортепиано и сочинения.

В 1925 году Кабалевский поступил в Московскую консерваторию в классы фортепиано (А. Гольденвейзер) и композиции (Н. Мясковский). На протяжении 1930-х годов из под его пера появляются сочинения в разных жанрах — «Поэма борьбы», три симфонии, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям. Самое значительное произведение тех лет — опера «Мастер из Кламси» (Кола Брюньон).

После начала Великой Отечественной войны Кабалевский был эвакуирован в Свердловск (Екатеринбург). Он преподавал в Уральской консерватории, проводил концерты и беседы об искусстве в ремесленных училищах, в 1942 году несколько раз ездил с концертами в действующую армию, осенью 1943 года побывал в осажденном Ленинграде. Темы и замыслы, связанные с военной тематикой не оставляли композитора и после окончания войны. Ее образами и события-

ми наваян Второй струнный квартет, некоторые из песен, Вторая и Третья фортепианные сонаты, опера «Семья Тараса» (1946—1950).

Все эти годы продолжалась работа над произведениями для детей, к которой он пришел впервые еще в годы ученичества. Самые значительные среди сочинений, посвященных детской и юношеской теме — триада инструментальных концертов. В 1955 году состоялась премьера оперы «Никита Вершинин», далее появляются Четвертая симфония, «Патетическая увертюра», симфоническая поэма «Весна», «Реквием» на стихи Роберта Рождественского. В конце 1960-х годов композитор перерабатывает «Кола Брюньона». 1970-е — 1980-е годы приносят «Правжский» фортепианный концерт, кантату «О родной земле», вокальный цикл «Время». В последние годы композитор писал мало, основное место в его деятельности было отдано общественной работе.

Кабалевский умер в Москве 14 февраля 1987 года.

Кола Брюньон (Мастер из Кламси)

Опера в четырех актах, шести картинах
Либретто В. Брагина

Действующие лица

Кола Брюньон (баритон)
Селина (Ласочка) (мещо-сопрано)
Гамби (тенор)
Жифляр (баритон)
Мартина, сестра Кола (сопрано)
Герцог (тенор)
Мадемуазель де Терм (сопрано)
Кюре (бас)
Нотариус (тенор)
Пуляр, городской старшина (бас)
Женщина с факелом (сопрано)
Конюший (баритон)
Глашатай (тенор)

Возница (бас)

Пьяный солдат (баритон)

Жители Кламси, крестьяне

Действие происходит в бургундском городе Кламси и его окрестностях в конце XVI—начале XVII века.

История создания

1930-е годы — время активной работы Кабалевского в театре. На разных московских сценах идут спектакли «Земля и небо» братьев Тур, «Мстислав Удалой» И. Прута, «Шутники» А. Островского, «Слава» В. Гусева, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Дорога цветов» В. Катаева, «Чертов мост» А. Толстого с музыкой Кабалевского. Все это подступы к опере, над которой он начал работу во второй половине 1930-х годов — «Кола Брюньону» по одноименной повести Ромена Роллана (1866—1944). Написанная в 1914 году, незадолго до начала Первой мировой войны, повесть увидела свет только после ее окончания, в 1918 году. «Кровавая эпопея, героями и жертвами которой были внуки Кола Брюньона, доказала миру, что «жив курилка», — писал Роллан. Кабалевский был в восторге от этой книги. Ему захотелось воплотить в музыке обаятельный образ Кола-художника, веселого, жизнелюбивого, остроумного, глубоко народного. Либреттист В. Брагин взялся написать канву для оперы «по мотивам и материалам», а не по самой повести. Это было подчеркнуто названием: не «Кола Брюньон», как у Роллана, а «Мастер из Кламси». «Из всего богатства тем, заложенных в книге Ромена Роллана, я остановился на драматическом конфликте между художником и меценатом-герцогом. Этот конфликт особенно остро звучит в наши дни, когда фашизм уничтожает культуру, когда в Германии величайшие произведения мирового искусства сжигаются на площади», — писал композитор.

Кабалевский написал Роллану письмо, в котором подробно изложил свой замысел оперы и просил у писателя разрешения на его воплощение. В марте 1935 года был получен ответ. «Дорогой товарищ Кабалевский, — писал Роллан. — Я доволен, что Вы работаете над переложением на музыку моего «Кола Брюньона». Я не думаю, что

Вы должны быть слишком озабочены историческим характером; намного важнее, что это — народный характер, который бесспорно должен иметь народную окраску... Кола — народный персонаж Кламси. Хотя он выдуман, его узнают. Я не был бы удивлен, если б однажды кламсийцы прибили бы дощечку на дом, где он жил. Толкуйте его в Вашей музыке как живого, а не как «привидение» из прошедших времен. Я намереваюсь в ближайшие дни написать Владимиру Брагину. Я вовсе не хочу рисковать тем, чтобы связывать вас обоих в вашей интерпретации моего произведения. Вы должны совершенно свободно следовать своему вдохновению...»

После получения этого доброжелательного письма композитор принялся за работу. «Я около двух лет (если не больше) занимался французской народной музыкой, — вспоминал он. — Изучал все сборники, которые мог достать, в том числе и какие-то уникальные, которые «нигде достать нельзя», и, конечно, пропитался этой чудесной музыкой довольно основательно. Не удивлюсь, если в каких-нибудь мелодиях, которые я считаю своими, особенно в таких эпизодах, как танцы, песни, хороводы, окажутся вкрапленными попевки из французских народных песен». Кабалевский не хотел прибегать к цитатам. Его задачей было создать свою оригинальную музыку, проникнутую духом Франции. Эту задачу он сумел успешно решить.

Премьера оперы состоялась 22 февраля 1938 года в ленинградском Малом оперном театре. Спектакль имел огромный успех, но уже на репетициях композитору бросились в глаза недостатки либретто: оно было чрезвычайно политизировано в духе советских 1930-х годов. Опера заканчивалась народным восстанием, о котором не было и речи в повести, да и в других ее эпизодах была явственна чрезмерная политизация, подчеркивание классового антагонизма. И композитор принял суровое решение: больше оперы нигде не ставить, не издавать ее партитуры. Клавир появился литографически отпечатанный очень маленьким тиражом и сразу стал библиографической редкостью. Через тридцать лет Кабалевский вновь вернулся к своей первой опере, существенно переработав либретто, убрав из не-

го сцену восстания. Новая редакция получила высшую награду страны — Ленинскую премию. Однако на самом деле она менее удачна как по драматургии, так и по музыке, из которой выпали лучшие оркестровые эпизоды. Читателям предлагается первый вариант оперы.

Сюжет

Солнечный осенний день. В виноградниках девушки собирают урожай. С молодой крестьянкой Селиной заигрывает слуга герцога Жифляр. Девушка прогоняет его: она ждет Кола Брюньона — весельчака, мастера на все руки, прекрасного резчика по дереву, которого любит, но не признается в этом из-за своенравного, гордого характера. Когда он приходит, Селина начинает веселую перепалку. Друг Кола Гамби сообщает Брюньону о том, что Жифляр хочет жениться на Селине. Когда Жифляр попадает на глаза Брюньону, между соперниками завязывается драка. Ее прерывает сигнал, возвещающий о приближении герцога.

Перед замком герцога собрались жители Кламси, чтобы поздравить своего повелителя с возвращением домой. Герцог появляется в сопровождении гостей, среди которых мадемуазель де Терм. Она восхищается прекрасным фонтаном, сооруженным на площади, и хочет видеть мастера, его создавшего. Герцог приглашает Брюньона в замок, чтобы представить знатной даме. Селина, охваченная ревностью, дает согласие на брак с Жифляром, и пьяный кюре тут же венчает их.

В своей мастерской Кола работает над деревянной скульптурой потерянной возлюбленной, которую называет Ласочкой. Появляется герцог со своими гостями. Ему нравится только что законченная работа, и, не слушая возражений Кола, не желающего расстаться с дорогим ему образом, он забирает скульптуру в замок. Оставшегося в одиночестве расстроенного Кола навещают друзья. Гамби рассказывает, что солдаты герцога грабят город, запасы продовольствия приходят к концу, гибнет урожай на опустошенных полях, к тому же солдаты занесли в Кламси чуму. В городе паника, все стремятся его по-

кинуть, чтобы спастись от страшного моря. Кола не уходит: он не может оставить мастерскую, где находятся его творения.

В лачуге на своем винограднике Кола борется с чумой. В бреду ему являются причудливые видения. Могучий организм и воля к жизни побеждают: когда приходят Ласочка и сестра Кола Мартина, чтобы проститься с умирающим, Брюньон встречает их шутками. Однако вскоре ему становится не до шуток: от женщин Кола узнает, что в Кламси начинается восстание, горожане собираются сжечь герцогский замок. В нем собраны лучшие творения мастера, в нем — его Ласочка! И Кола, едва пришедший в себя после тяжелой болезни, спешит спасти свои статуи.

Площадь перед ратушей. Горожане во главе с Гамбой прогоняют бесчинствующих солдат герцога и требуют от городского старшины Пуляра выдачи оружия. Кола пытается освободить Пуляра, но восставшие встречают его насмешками. На площади появляется обезумевшая от горя женщина с зажженным факелом в руках: ее ребенок погиб от чумы. Вооруженные горожане идут к герцогскому замку. Кола спешит опередить их, чтобы предупредить герцога.

В одном из залов замка герцог мрачно глядит в окно на разгорающееся зарево пожара. Жифляр говорит, что Кола во главе восставших идет к замку. Герцог велит сжечь его скульптуры. Сам он в исступлении режет ножом фигуру Ласочки, а затем бежит из замка. Кола, успевший прийти до восставших, видит, что все его статуи уничтожены. Жифляр злорадствует, показывая изуродованную скульптуру Ласочки. Подходят вооруженные кламсийцы. Кола распахивает ворота, восставшие заполняют залу.

Музыка

«Кола Брюньон» — самое яркое произведение Кабалевского, одна из лучших русских опер советского периода. Она отличается яркостью мелодического материала, почерпнутого из французского фольклора, широким симфоническим развитием, броской театральностью, использованием лейтмотивов.

К лучшим номерам оперы относятся увертюра, полнокровная, бле-

щущая красками, с быстрой веселой песенной мелодией (тема рондо Кола — обаятельная, с мягкими мерцаниями-переливами мажора и минора и ритмическими перебивками, придающими ей особую прелесть). После ее широкого, привольного изложения появляется тема герцога. Короткая, с размашистыми шагами на большие интервалы, с упрямо повторяющимся в разных регистрах у разных инструментов основным мотивом, она рисует повелителя, не привыкшего к возражениям, всегда уверенного в своей силе. Постепенно в музыке появляются черты драматизма, она становится все более встревоженной и бурной. Следующий большой ариозный эпизод, начинающийся широким распевом скрипок и валторны, — лирико-патетический, нагнетающий взволнованность и смятение, — еще одна грань образа Кола. Заканчивается увертюра первой, жизнерадостной и уверенной темой-характеристикой.

I акт открывается поэтичным, светлым и беззаботным хором девушек «Через лес густой». Программно-изобразительный антракт ко II акту — «Приезд герцога» — живописует праздник. Он основан на бесконечно разворачивающейся танцевальной мелодии, постепенно набирающей силу. В непрерывное кружение хоровода вовлекаются все инструменты: легкая пляска переходит в тяжеловесное *tutti*. Спадает звучность, одиноко кларнеты интонируют танцевальную тему, которая переходит в интервалы-шаги мотива герцога. И снова разворачивается непрерывное движение. В него вкрапливается лирический эпизод — пение скрипок, поддержанных солирующей валторной. Но это лишь мгновение. Снова все подчиняет себе веселая пляска. Рондо Кола «Вскапывать, вспахивать недра земли» наполнено жизненной энергией, силой и уверенностью. Застольная Брюньона из 3-й картины «За Провансом, за Гаронной» — ликующий гимн жизни. Симфонический антракт к III акту, «Чума» — один из самых ярких эпизодов оперы. Очень медленно разворачивается мрачная тема народного бедствия. Кульминация номера — звучание зауспокойного напева «*Dies irae*». Симфонический антракт к IV акту — «Народное восстание» — основан на маршевом ритме и близок по духу грозным стихийным пляскам времен Великой Французской революции.

Сергей Прокофьев

1891—1953

Биография в разделе «Балеты».

Семен Котко

Опера в пяти актах, семи картинах
Либретто В. Катаева и С. Прокофьева

Действующие лица

Семен Котко, демобилизованный солдат (тенор)

Мать Семена (меццо-сопрано)

Фрося, сестра Семена (меццо-сопрано)

Ременюк, председатель сельсовета и командир партизанского отряда (бас)

Ткаченко, бывший фельдфебель (бас)

Хивря, его жена (меццо-сопрано)

Софья, их дочь (сопрано)

Василий Царев, матрос (баритон)

Любка, невеста Царева (сопрано)

Ивасенко, старик (бас)

Микола, его сын (тенор)

Работник, он же помещик Клембовский (тенор)

Фон Вирхов, немецкий обер-лейтенант (тенор)

Переводчик (тенор)

Парень (бас)

Бандурист (баритон)

Крестьяне и крестьянки, партизаны, гайдамаки, красноармейцы, белогвардейцы

Действие происходит на Украине в 1918 году.

История создания

С момента приезда в СССР Прокофьев хотел написать оперу на советский сюжет. «Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и потому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными», — полагал композитор. Он стремился найти новый мелодизм, а одновременно подыскивал подходящий сюжет. Внимание его привлекла повесть известного советского писателя В. Катаева (1897—1986) «Я — сын трудового народа» (1937), повествующая о событиях гражданской войны на Украине, рассказанная, разумеется, в духе официальной идеологии. В 1938 году на сценах театров шла авторская обработка повести под названием «Шел солдат с фронта». Прокофьев обратился к писателю, который и стал вместе с ним работать над либретто. Вероятно, кроме прочего, композитора привлекла и возможность использовать воспоминания детства, проведенного в украинской усадьбе, в частности, в его памяти всплывали особенности украинского говора.

В основу либретто новой оперы легли прозаические диалоги повести Катаева, а в качестве стихотворных текстов были использованы «Заповіт» Тараса Шевченко и стихи некоторых народных песен. Создание музыки пришлось на 1939 год. «Работа его очень увлекает, он пишет с величайшим энтузиазмом», рассказывал Мейерхольд труппе театра им. Станиславского, в котором собирался ставить этот спектакль.

Первые три акта были сочинены менее чем за два месяца: 26 марта Прокофьев закончил сцену встречи Семена с односельчанами, 8 апреля был готов II акт, 15-го — 1-я картина I акта, 5 мая — весь III акт, 16 июня — IV акт и, наконец, 28 июня опера в клавише была полностью закончена. Вся работа проходила в тесном общении с либреттистом и режиссером. Правда, между Прокофьевым и Катаевым, который хотел видеть в опере народные танцы, песни в украинском духе и несложные небольшие арии, не раз возникали конфликты, но композитор твердо следовал своему замыслу, и писателю пришлось подчиниться. Прокофьев указывал, ка-

кие куски повести должны войти в текст оперы без изменений, некоторые драматургические решения были также предложены Прокофьевым. Поэтому в окончательном варианте оперы указаны два либреттиста — и Катаев, и Прокофьев. 20 июня, за несколько дней до окончания клавира оперы, Мейерхольд стал очередной жертвой «большого террора». После вызванного этим шока Прокофьев бросился было к Эйзенштейну с просьбой поставить оперу, но тот был занят далеко от Москвы, и постановка оперы, после долгий раздумий, была поручена выдающейся актрисе Серафиме Бирман.

Оркестровал оперу композитор летом 1939 года в Кисловодске. Эта работа продолжалась два месяца и была закончена к 10 сентября. Премьера состоялась 23 июня 1940 года в московском театре им. Станиславского.

Сюжет

Улица перед бедной хатой Котко. С фронта после четырехлетнего отсутствия возвращается солдат Семен Котко. Его радостно встречает мать.

Услышав о возвращении земляка, в его хате собираются односельчане, заводят беседу. Приходит и невеста Семена Софья, хотя ее отец-кулак запретил дочери и думать о бедном парне. Фрося советует в качестве сватов послать к Ткаченко председателя сельсовета Ременюка и матроса Царева: таким уважаемым людям он не посмеет отказать.

У себя дома Ткаченко, расстроенный приездом Семена и тем, что дочь не забыла его, хочет спрятаться от приближающихся сватов. Однако они застают его, и приходится принимать непрошенных гостей. Пришедшие величают жениха и невесту, но веселье внезапно прерывается: являются немецкие лазутчики. Их спаивают и обезоруживают. Положение серьезное, и Ременюк приказывает коммунистам уйти из села. Ткаченко торжествует: он с нетерпением ждал немцев, скрывая в доме бывшего помещика.

Ночью на сельской улице гуляют влюбленные пары — Семен и Софья, Любка и Царев, Фрося и Микола. Ткаченко окликает Софью и ве-

лит ей возвращаться домой. Теперь-то он может отменить помолвку! Внезапно село окружают немцы и гайдамаки. Они хватают и казнят Царева и Ивасенко; лишь Семен с Миколой успевают скрыться. Ткаченко, помогавший захватчикам, взбешен тем, что Семену удалось уйти. В селе вспыхивает пожар. Крестьяне пытаются спасти пожитки от огня, Любка, увидев любимого на виселице, теряет рассудок.

В лесу Семен и Микола приходят на встречу с Ременюком, ставшим командиром партизан. Партизаны клянутся до конца бороться за народное счастье, отомстить за страшную гибель своих товарищей.

В партизанском стане Семен обучает крестьян солдатскому ремеслу. Прибегает Фрося и рассказывает, как безобразничают в селе немцы, а так же о том, что Софью выдают замуж за прятавшегося у Ткаченко Клембовского. В отряд приходит приказ выступить на соединение с частями Красной Армии, а сначала произвести разведку в тылу врагов. Семен и Микола отправляются первыми.

Сельская площадь перед церковью. Софья с Клембовским должны сейчас обвенчаться, но Семен с Миколой успевают вовремя и освобождают девушку. Гайдамаки хватают их и ведут на расстрел. В село врывается партизанский отряд и освобождает своих товарищей. Народ празднует.

Музыка

Прокофьев в «Семене Котко» пошел по пути, освоенному им еще в ранней опере «Игрок» и восходящему к традиции «Женитьбы» Мусоргского — омузыкаливанию живой речи, использованию средств музыкальной декламации. Он динамизировал оперную форму, приблизив ее к драматической пьесе, сохранив, однако, ведущую, определяющую роль музыки. Широко применены композитором песенные национально-характерные интонации. Использована двухплановость действия, например, в сцене сватовства, когда одновременно разворачиваются церемонные подходы сватов и, в другой части хаты — лихорадочные сборы Софьи, или в конце II акта, когда на фоне радостного

свадебного хора сельчане разоружают немецкий отряд. Красочные бытовые зарисовки сочетаются в опере с трагедийными моментами, достигающими огромного накала, но иногда, к сожалению, приводящими к мелодраматизму.

Ариозо Фроси из 2-й картины I акта «И шумит и гудит» основано на подлинной народной мелодии лирической песни «Ой, не пугай, пугаченьку». Во II акте чередуются частушечный наигрыш, веселые возгласы, скороговорка, распевные интонации, злые окрики Ткаченко. Свадебный хор «Что вы, старосты» сменяется близким по настроению народным украинским темом хором «Рано-раненько», мелодия которого звучала в увертюре. III акт начинается лирическими сценами, после которых возникают жестко-экспрессивные, с подчеркнуто диссонантными звучаниями и резкой ритмикой. Многократно повторяющиеся монотонные фразы потерявшей рассудок Любки «Нет, нет, то не Василек, нет, то не Василек» завершаются повторением их в полном звучании хора и оркестра. Грозный набат завершает действие.

Карл Орф

1895—1982

Орф, крупнейший немецкий композитор XX века, в отличие от современников, не обращался к различным жанрам, а ограничился преимущественно одним — вокально-театральным. Зато трактовал его разнообразно — от сценической кантаты, комедии и драмы на баварском диалекте до античной трагедии на древнегреческом языке и разыгрываемой на сцене средневековой мистерии на латыни. Новаторский театр Орфа в понимании самого композитора — это «мировой театр» (*Theatrum mundi*), наделенный мистерияльными чертами, использующий разные языки и многонациональные истоки, уходящие в глубь веков. Основа творчества Орфа — фольклор, поэтический и музыкальный, с широким использованием древних примитивных форм, что при внешней простоте придает музыке особую глубину и силу воздействия на самые широкие круги слушателей.

Карл Орф родился 10 июля 1895 года в Мюнхене в семье потомственных военных, из поколения в поколение увлекавшихся любительским музицированием. Мальчик с первых лет жизни проявил страстный интерес к музыке и с пяти лет начал обучаться игре на фортепиано. В 1912—1914 годах он занимался в Мюнхенской музыкальной академии, но значительно большую роль в формировании Орфа сыграло самообразование, изучение творчества современных композиторов и культуры Древнего Востока. По окончании Академии он работает в театрах в качестве концертмейстера, дирижера и автора музыки к драматическим спектаклям. Знакомство с музыкальными творениями эпохи Возрождения и барокко привело к созданию триптиха по произведениям Монтеверди на основе опер «Орфей» и «Ариадна» (1924—1925) и

обработкам сочинений других старых мастеров. В 1920-е годы начинается педагогическая деятельность Орфа — от организации школы гимнастики и танца до издания многотомного труда «Шульверк — начальное музыкальное воспитание» (1-й том — 1930, последний — 1954).

В начале 1930-х годов Орф обращается к более крупным вокальным жанрам. Его наиболее популярные сочинения — триптих сценических кантат «Carmina Burana» (1936), «Catulli carmina» (1943) и «Триумф Афродиты» (1951), синтетический жанр, предполагающий театральное воплощение. Три одноактные сказочные пьесы «Луна» (1938), «Умница» (1942) и «Хитрецы» (1947) по-разному используют музыку — оркестровую, хорovou, сольную. За ними следуют трагедии «Бернауэрин» (1946) по баварской хронике XV века и «Антигона» (1948) по Софоклу, утверждающие героическое противостояние тирании, где роль музыки невелика, как и в последующих античных трагедиях «Царь Эдип» и «Прометей». Завершают творчество Орфа сценические духовные произведения на латинском языке: пасхальное представление «Мистерия о воскресении Христа», рождественское представление «Игра о чудесном рождении младенца» и ночное бдение о Страшном Суде «Мистерия о конце времени». Педагогическая система Орфа получает широкое признание в Германии, а затем и во всем мире. В 1961 году в Зальцбурге открывается Институт Орфа, готовящий деятелей музыкального воспитания для работы с детьми разных возрастов, от детских садов, приютов и больниц до общеобразовательных школ и музыкальных учебных заведений. Тогда же Орф посещает различные страны, вплоть до Японии и Сенегала, с чтением докладов.

Умер Орф 29 марта 1982 года в Мюнхене.

Умница

Опера в одном акте, двенадцати сценах
Либретто К. Орфа

Действующие лица

Король (баритон)

Крестьянин (бас)
Дочь крестьянина (Умница) (сопрано)
Тюремщик (бас)
Погонщик ослицы (тенор)
Погонщик мула (баритон)
Трое бродяг (тенор, баритон, бас)

Действие происходит в сказочном королевстве в сказочные времена.

История создания

По окончании самого знаменитого своего сочинения, сценической кантаты «Carmina Burana» (1936), Орф на протяжении десятилетия разрабатывает новый жанр — народно-сказочной одноактной пьесы («Луна», «Умница», «Хитрецы»), в котором музыка не всегда занимает главенствующее место. Только в «Умнице» она играет ведущую роль, так что произведение приближается к опере. Композитор работал над ней в Мюнхене в 1941—1942 годах, взяв за основу для либретто, которое написал сам, народную немецкую сказку «История о короле и умной женщине». Она входит в знаменитый сборник сказок («Детские и семейные сказки», 1812—1814) братьев Гримм, Вильгельма (1786—1859) и Якоба (1785—1865). Большой знаток фольклора, Орф широко использовал народные пословицы, найденные им в «Собрании 12 396 немецких пословиц и поговорок». Эту книгу, изданную в 1846 году, композитор увидел в антикварном магазине: «Уже при первом просмотре эти пословицы подействовали на меня так, что из них возникли целые сцены. Я нашел речевой стиль, который точно соответствовал стилю музыкальному». Из фольклора заимствованы и многочисленные загадки, а последняя фраза героини «Быть умным и любить не может никто на свете» взята из трагедии Шекспира «Троил и Крессида» на античный сюжет. Сказка братьев Гримм трактована в опере свободно. Традиционная заключительная формула рассказчика «И живут они, пожалуй, и до наших дней» заменена репликой крестьянина, одновременно прозаичной и ироничной: «В конце

концов, они все же нашли пестик». Однако самое главное: параллельно событиям сказки в опере развивается вторая сюжетная линия — трех бродяг, бездельников, воров и пьяниц. Они иронически комментируют все происходящее в королевстве, что придает произведению сатирический, пародийный смысл, приобретающий особое значение в условиях фашистской Германии. Орф вкладывает в уста бродяг дерзкие слова о попранной справедливости, убитой вере, нищенствующим правосудии и сострадании, улетевшей в небеса истине и отбывших за море верности и чести.

Премьера «Умницы» состоялась 18 февраля 1943 года во Франкфурте-на-Майне и стала для современников доказательством духовного сопротивления нацистскому режиму. По словам одного из слушателей, «ни один немецкий музыкант на немецкой сцене не дал такой поддержки противникам нацизма, как Карл Орф в своих последних работах, появившихся во время злейшего террора».

Сюжет

На занавесе в глубине сцены, изображающем натянутую рыбацкую сеть, появляется надпись: «История о короле и умной женщине». На авансцене темница. Крестьянин жалуется на горькую долю. Он нашел золотую ступку и отнес ее Королю, хотя умная дочь убеждала его, что ничего хорошего из этого не выйдет: вместо благодарности Король потребует пестик и посадит Крестьянина в тюрьму. Так и вышло. Тюремщик и Король слышат его причитания. Король приказывает привести во дворец дочь Крестьянина, чтобы самому убедиться в ее уме или предать обоих смерти.

На авансцену выходят трое бродяг, рассуждая о плохих временах, когда Король рыщет по стране как волк. А если вместо пастуха волк, овца будет не только острижена, но и потеряет шкуру.

Король в своем дворце пьет и загадывает крестьянской дочери три загадки. Та легко разгадывает их. Восхищенный Умницей, Король решает на ней жениться, освобождает всех узников и пускается в

пляс. У Умницы волосы встают дыбом, она пребывает между ужасом и торжеством, когда Король ведет ее к трону.

Бродяги на авансцене обсуждают новую жену Короля, который совсем потерял от нее голову, и придумывают, как его одурачить. Поссорившиеся Погонщик ослицы и Погонщик мула идут к Королю за правдой. Бродяги отправляются с ними.

Погонщик мула и бродяги обращаются к зрителям с уверениями, что выиграют тяжбу, и пляшут под окном Короля. Он играет в шахматы с Умницей. Тюремщик сообщает о споре погонщиков, хозяин ослицы рассказывает Королю, что его ослица принесла осленка, а хозяин мула уверяет, что осленок принадлежит ему, так как найден возле мула. Начинается драка. Тюремщик разнимает погонщиков, Король выносит приговор: осленок принадлежит той скотине, возле которой лежит. Хозяин мула и бродяги торжествуют.

Вечером к расстроенному Погонщику ослицы приходит закутанная Умница и, не узнавшая им, дает совет, как вернуть осленка.

По темной авансцене бредут переодетые бродяги и стучат в маленькую дверь. Выходит Тюремщик, они предлагают ему деньги, и он ведет их в кабачок. Бродяги пьют и рассуждают о силе денег, добродетели, честности и прочих высоких понятиях, которые исчезли с лица земли, что их весьма радует. Они запевают веселую песню, пляшут и кукарекают, а выйдя из кабачка, встречают Погонщика ослицы с большой рыбацкой сетью, которую он тянет по земле.

Король с Тюремщиком также натываются на странного рыбака. На вопрос Короля Погонщик отвечает, что теперь всем ясно: мул может родить осленка, а рыбу можно поймать в сеть на земле. Король набрасывается на Погонщика с кулаками, требуя признаться, что это подсказала ему жена, и приказывает увести бедолагу в темницу.

В комнате Короля накрытый стол и огромный сундук. Умница вносит блюдо с жареной рыбой. Разгневанный Король упрекает ее в предательстве, измене, женской хитрости и прогоняет к Погонщику ослицы. Пусть она наполнит сундук всем, что ей дорого, и убирается вон. Умница предлагает мужу отведать рыбы, накры-

ваает на стол, зажигает свечи и наполняет бокал Короля соком мака. Выпив сок, он засыпает, а она баюкает его.

На авансцене бродяги делят деньги и обсуждают скандал в королевской семье. По сцене движется печальное шествие с сундуком, сопровождаемое закутанной с ног до головы Умницей. Бродяги принимают шествие за похоронное.

Тюремщик освобождает Погонщика — Король приказал отдать ему осленка и мешок денег в придачу. Погонщик догадывается, что и тут ему помогла неизвестная женщина, но Тюремщик советует помалкивать.

Под цветущим деревом солнечным утром сидит Умница в крестьянском платье. В открытом сундуке спит Король. Когда он просыпается, Умница объясняет, что по его приказу унесла в сундуке то, что ей всего дороже. Король снова удивляется ее уму. Но она отвечает, что в этом мире никто не может быть умным и любить. Крестьянин выходит с фонарем и объявляет, что, в конце концов, они нашли пестик от ступки, и на том окончилась история об умной женщине.

Музыка

«Умница» возрождает традиции немецкой комической оперы — зингшпиля, где разговорные сцены занимали важное место, тогда как вокальные номера были невелики. При этом Орф использует не только пение и говор, но и промежуточные формы: диалоги в точном ритме, как в сопровождении оркестра (нередко — только ударных), так и без музыки. Музыкальные номера — соло и мужские ансамбли — построены на скороговорке, псалмодировании, бесконечном повторении кратких попевок. Полностью вокальной является лишь партия Умницы. Особый колорит придает обилие ударных, в том числе таких экзотических, как свободно подвешенная маленькая каменная пластинка, наполненная песком жестяная баночка, трещотка, бубенчик, а также различные барабаны на сцене и маленький колокольчик, сопровождающий выход Умницы.

Типична для Орфа 1-я сцена — песня крестьянина «О, надо бы-

ло мне послушать дочь!» в четко скандированном ритме с многократно повторяющимися, близкими к разговорным оборотами. К традиционному оперному диалогу приближается 3-я сцена — загадок, с шумным ритурунелем, иронически рисуя пышный королевский двор, и более напевными репликами Умницы. Красивый оркестровый эпизод, рисуя наступление сумерек, сменяется жалобной песней Погонщика ослицы и полным загадочного смысла ариозо Умницы. Второй диалог Короля и Умницы (9-я сцена) — чисто оперный, построенный на контрасте двух сольных номеров. Монологу разгневанного Короля «Вот значит как» противопоставлена ария Умницы «Дай стол накрою для тебя я», богатая разнохарактерными эпизодами; ее завершает бесхитростная колыбельная в народном духе «Шу-шу, шу-шу, засни поскорей».

Виссарион Шебалин

1902—1963

Шебалин — один из тех русских композиторов XX века, которые составили своего рода «второй эшелон» вслед за выдающимися гениями Стравинским, Прокофьевым и Шостаковичем, блестящий профессионал, музыкант своеобразного и яркого дарования, оставивший значительный след в музыкальной культуре России. Его наследие составляют произведения разных жанров: камерные, вокально-симфонические, симфонии, оперы. Шебалин также был выдающимся педагогом и осуществил колоссальную работу по редактированию незавершенных сочинений русских классиков — Глинки и Мусоргского.

Виссарион Яковлевич Шебалин родился 29 мая (11 июня) 1902 года в Омске, в семье преподавателя математики, страстно любившего музыку. Окруженный с раннего детства атмосферой домашнего музицирования, слышавший множество народных песен, мальчик рано проявил музыкальные способности. С восьми лет, одновременно с гимнастическими, начались его занятия фортепиано. В 1919 году, по окончании гимназии, реформированной в среднюю школу, он вынужден поступить в единственное высшее учебное заведение города — Сельскохозяйственный институт на агрономический факультет, однако с открытием в 1920 году Музыкального техникума переходит туда, сначала на фортепианное отделение, а через год избирает основной специальностью теорию музыки и композицию (класс М. Невитова). За два года занятий у Невитова Шебалин создает более 50 произведений разных жанров. С этим творческим багажом юноша отправляется в Москву. С 1923-го по 1928 год Шебалин обучается в Московской

консерватории в классе композиции Н. Мясковского. По окончании консерватории становится ее преподавателем, а в 1935 году получает звание профессора. Наряду с педагогической деятельностью так же интенсивно, как и в ранние годы, продолжается творческая деятельность Шебалина. Им создаются романсы на тексты Пушкина, Гейне, Лермонтова, Блока, Есенина, несколько квартетов, струнное трио, инструментальные сонаты, хоры, кантаты «Май» и «Москва», другие сочинения, в том числе музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям.

Летом 1941 года Шебалина командировуют в Минск в качестве председателя экзаменационной комиссии в Минской консерватории. Там его застаёт начало Великой Отечественной войны. Железнодорожные пути были выведены из строя, и уходить из города пришлось пешком, под бомбами. С собой Шебалин взял только портфель с документами государственных экзаменов — лишь благодаря этому выпускники консерватории впоследствии смогли получить дипломы. После тяжкого пешего пути с ночевками в лесу, после долгой дороги в теплушке товарного вагона от наконец-то действующей станции Шебалин наконец добрался до Москвы, где сразу записался в ополчение. Однако вскоре все ополченцы, имевшие профессорское звание, были возвращены на службу. В сентябре занятия в консерватории возобновились, но уже в октябре было получено распоряжение об эвакуации. Шебалин выехал в Свердловск (ныне Екатеринбург), где он пробыл около года, после чего был вызван в Москву.

С осени 1942 года Шебалин возглавил Московскую консерваторию и оставался ее директором до 1948 года, когда была развязана оголтелая кампания против «формализма» в музыке. Шебалина вместе со многими другими музыкантами, составляющими гордость отечественного искусства, выгнали из консерватории, по сути, лишив средств к существованию. Эта травля не могла не сказаться на здоровье композитора, едва перешагнувшего 60-летний рубеж. Последние его произведения — оперы «Укрощение строптивой» и «Солнце над степью» (1957), Девятый и Десятый квартеты, хоры, циклы романсов на стихи М. Лермонтова, А. Твардовского, А. Прокофьева.

Шебалин скончался 28 мая 1963 года в Москве.

Укрощение строптивой

Опера в четырех актах, пяти картинах
Либретто А. Гозенпуда

Действующие лица

Петруччио, дворянин из Вероны (баритон)

Баптиста Маноло, богатый купец (бас)

Его дочери:

Катарина (сопрано)

Бианка (сопрано)

Влюбленные в Бианку:

Люченцио (тенор)

Гортензио (бас)

Слуги Петруччио:

Грумио (бас)

Кэртис (тенор)

Бионделло, слуга Баптисты (тенор)

Портной (тенор)

Гости, слуги, повара и поварята

Действие происходит в Падуе в эпоху Возрождения.

История создания

В октябре 1941 года Шебалин, в те годы один из наиболее значительных советских композиторов, был эвакуирован в Свердловск (Екатеринбург). Нужно было как-то устраиваться на новом месте, искать возможность заработка. Местный оперный театр заказал Шебалину кое-какие оркестровки, в консерватории дали несколько часов занятий, театр Музыкальной комедии заказал оперетту «Жених из посольства» на текст Ардова. После удачной премьеры спектакля его режиссер предложил Шебалину написать еще одну оперетту — по комедии Шекспира (1564—1616) «Укрощение строптивой» (1593). Композитору понравилась эта идея. Написать либретто попросили литературоведа Абрама Акимовича Гозенпуда (р. 1908), эвакуированного из Киева и работавшего в Свердловске заведую-

щим литературной частью театра Музкомедии. Шекспиром он занимался специально и как литературовед, и как переводчик. Гозенпуд сократил число действующих лиц, исключил интродукцию с пьяным Слаем и охотниками, изъязл странствующих актеров, которые у Шекспира и разыгрывают комедию, убрал ряд второстепенных сюжетных линий, в частности третьего жениха и вдовушку, а также все, связанное с отцом Люченцио. Шекспировские пять актов и двенадцать сцен сократились до четырех актов с пятью картинами. Зато был введен заключительный дуэт, подводящий итог комедии. Гозенпуд сумел сохранить лучшие черты комедии и истинно шекспировский дух. Шебалину либретто очень понравилось.

Музыка была написана быстро, но когда ее показали в театре, стало ясно, что этот спектакль — не для них: музыка показалась слишком серьезной для оперетты, в разговорных диалогах исполнителям не хватало обычных для этого жанра шуток и острот. По словам самого Шебалина, получилось «нечто вроде зингшпиля», а не легковесная музыкальная комедия, которую от него ожидали. Композитор решил продолжить работу и писать настоящую комическую оперу. Работа растянулась на много лет. Лишь в 1955 году опера прозвучала впервые — не на театральной сцене, а в концертном исполнении ансамбля советской оперы Всесоюзного театрального общества. Премьера состоялась 25 мая 1957 года в Куйбышевском (ныне Самара) театре оперы и балета. Уже через месяц постановку «Укрощения строптивой» осуществил Большой театр, затем опера была поставлена в Ленинграде (Санкт-Петербург), Киеве и многих городах за рубежом.

Сюжет

Улица перед домом Баптисты Манолы в Падуге. Ночь. Гортензио и Люченцио, влюбленные в младшую дочь Манолы кроткую Бианку, ссорятся из-за брошенного ею цветка. Начинается дуэль, но ее прерывает вспыхнувший в доме скандал. Его учинила старшая дочь Баптисты, строптивая Катарина. На шум сбегаются соседи и слуги. Манола в отчаянии от постоянных свар в доме и мечтает найти учи-

телей, которые правильным воспитанием смогли бы смягчить нрав Катарина. Женихи, перебивая один другого, просят руки Бианки, но купец непреклонен: сначала замуж выйдет старшая. Он обещает отдать Бианку одному из них, если они помогут найти учителей и жениха для Катарина. На балкон выходит Бианка и кокетничает с Гортензио и Люченцио. Услышавшая их воркование Катарина прогоняет сестру, а ее поклонников обливает холодной водой. На улице со своим слугой Грумио появляется Петруччио, приехавший из Вероны, чтобы поправить пошатнувшиеся дела выгодной женитьбой. Он не прочь жениться на дочери купца. Ее нрав его не пугает: он сумеет справиться с любой женщиной! Петруччио заключает с незадачливыми женихами Бианки пари, что через месяц укротит Катарину.

В доме Баптисты Катарина грустит в одиночестве. Она возмущена толпой женихов, которые торгуются с отцом из-за приданого, ей противна притворная кротость Бианки. В строптивости она видит единственную защиту. Приходят Петруччио, Гортензио и Люченцио. Женихи Бианки представляются учителями поэзии и музыки. Петруччио просит у купца согласия на его брак со старшей дочерью. Баптиста не сразу соглашается, уверенный, что, узнав нрав невесты, жених отвернется от нее. Он осторожно предлагает сначала познакомиться с невестой, но под напором Петруччио начинается обсуждение брачного контракта. Тем временем мнимые учителя приступают к занятиям. Люченцио под видом урока латыни объясняется в любви Бианке, а Катарина разбивает лютню о голову Гортензио. Баптиста представляет Катарине жениха. Напрасно она изощряется в дерзких шутках и даже оскорблениях: Петруччио делает вид, что ничего не замечает, восхищается добротой дочери Баптисты. В отчаянии она отвешивает Петруччио звонкую пощечину. В ответ он объявляет Баптисте, что обо всем договорился с милой невестой: завтра их свадьба.

В доме Баптисты гости собрались на свадьбу, но жениха нет. Катарина волнуется: как ни противно ей свершающееся, она будет опозорена, если жених не явится. Наконец Петруччио прибывает в рваном платье, на тощей кляче. Все изумлены, Катарина возмущена. Но

ее возмущение еще более увеличивается, когда он протягивает ей старые отрепья, требуя надеть их: это семейная реликвия, платье, в котором венчалась его прабабушка. Ее отказ нанесет несмываемое оскорбление всему роду жениха! Катарине приходится набросить жалкие лохмотья на свой подвенечный наряд. Пока процессия отправляется в домашнюю капеллу, Люченцио и Гортензио объясняются с Бианкой. Она избирает Люченцио. Тем временем закончено венчание, Баптиста приглашает гостей к столу. Но Петруччио снова изумляет всех: он объявляет о немедленном отъезде вместе с женой. Напрасны уговоры родных, просьбы Катарины. Подхватив новобрачную, он вскакивает на коня и уносится.

Загородный дом Петруччио. Ночь. Бушует буря. Слуги Грумио и Кэртис обсуждают свадьбу хозяина. Появляются Петруччио и Катарина. Она голодна, измучена дорогой и непогодой. Теперь, надеется она, можно, наконец, отдохнуть и поужинать. Однако Петруччио продолжает свои выходки: в старом пьяном слуге он заставляет жену увидеть молоденькую служанку, все кушанья отсылает назад, уверяя, что они пережарены. Катарина потихоньку просит Грумио дать ей хоть что-нибудь поесть, но он, верный приказу хозяина, приносит только горчицу. Не в силах далее терпеть издевательства, Катарина бежит из дома, под дождь и ветер. Петруччио и слуги бросаются вслед и вскоре возвращаются с бесчувственной Катариной.

Дом Петруччио. Прошел месяц. Катарина полюбила своего мужа, но гордость не позволяет ей признаться в этом. По-прежнему она страдает от его выходок: Петруччио упорно, настойчиво смиряет непокорный нрав строптивой жены. Вот и теперь приходит портной и приносит платье, которым Катарина восхищена, но Петруччио уверяет, что платье плохо сшито и отсылает портного. Катарина горько упрекает мужа за постоянные насмешки и в ответ слышит слова любви. Объяснение прерывают пришедшие гости — Баптиста, Бианка с Люченцио, за которого вышла замуж. Сестры ушли на кухню. Воспользовавшись их отсутствием, Люченцио напоминает о пари и предлагает послать за женами: та, которая

придет первой, будет самой покорной. К всеобщему изумлению, тотчас появляется Катарина, а Бианка вообще отказывается повиноваться мужу. Все поздравляют Петруччио с блестящим выигрышем пари, но он не считает себя победителем: его самого победила любовь. С признанием обращается он к Катарине и слышит в ответ долгожданные слова любви.

Музыка

«Укрощение строптивой» — одна из лучших лирико-комических опер XX века. Ее отличает увлекательность развития, отточенность музыкальных форм, стремительность действия, яркий мелодизм, богатство оркестровых красок, изящество, тонкий вкус, драматургическая цельность, широкое симфоническое развитие.

Ария Петруччио из I акта «Все это пустые слова» отличается горделиво-уверенным характером. Во II акте выделяются ария Катаринины «Меня ославили строптивой», раскрывающая ее богатый душевный мир, обращение Петруччио к Катарине «Что ты, что ты, Кэт, котенок», лукавое и самоуверенное, монолог Петруччио из того же акта «Она меня за храбрость полюбила», являющийся пародией на знаменитый монолог Отелло из оперы Верди. В III акте своей импульсивностью, напором и темпераментом выделяется ария Петруччио «Пускай меня весь мир осудит». Кульминацией и вместе с тем завершением оперы является заключительный любовный дуэт Катаринины и Петруччио в IV акте.

Франсис Пуленк

1899—1963

Пуленк — один из наиболее значительных французских композиторов XX века. Его музыка отличается оптимистическим настроением, галльским юмором, богатством и красотой мелодий, за что он и снискал славу «французского Шуберта». Большое внимание композитор уделял и религиозной тематике. В его наследии — произведения различных жанров, в том числе балеты и оперы.

Франсис Пуленк родился в Париже 7 января 1899 года в семье богатого предпринимателя. Его мать была прекрасной пианисткой, в доме всегда звучала музыка, и занятия на фортепиано с мальчиком начались в четыре года, а когда ему исполнилось восемь, в доме появилась прекрасная преподавательница, племянница Сезара Франка мадемуазель Буте де Монвель. Наиболее сильными музыкальными впечатлениями детства стали произведения Дебюсси, Стравинского и «Зимний путь» Шуберта. В шестнадцать лет юноша решил избрать своей профессией фортепиано. Начались занятия с прекрасным пианистом Рикардо Виньесом, который познакомил Пуленка с Эриком Сати и Жоржем Ориком, ставшими позднее его ближайшими друзьями. Увлечение литературой привело его к знакомству с Гийомом Аполлинером, Полем Валери, Андре Жидом, Полем Элюаром.

Пуленку было пятнадцать, когда началась Первая мировая война. В начале 1916 года он был мобилизован. Служил в противовоздушном соединении, затем, вплоть до 1921 года, в Министерстве авиации. Свободное время он отдавал музыке. Появляются его первые произведения — фортепианные пьесы, песни на стихи Ж. Кокто,

Г. Аполлинера, П. Элюара. В эти годы Пуленк сближается с Дариусом Мийо, Луи Дюреем, Артюром Онеггером и Жерменой Тайфер. Вместе с Ориком они составили «Шестерку», вдохновителем которой был поэт и художник Жан Кокто. После демобилизации в 1921 году Пуленк, которому было уже поздно поступать в консерваторию, начал заниматься контрапунктом у профессора Шарля Кёклена. В 1923 году было создано его первое крупное сочинение — балет «Лани» для дягилевской труппы. Среди других сочинений — хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов «Утренняя серенада», Сельский концерт для клавесина с малым оркестром, «Веселые песни» на анонимные тексты XVII века.

Наиболее ярко многогранный талант композитора проявился в 1930-е годы: им написаны кантаты «Бал-маскарад» и «Засуха», Литании к Черной Богоматери, хоры, фортепианная Французская сюита на темы композитора XVI века К. Жервеза. Балет «Примерные животные» по Лафонтену Пуленк писал уже после начала Второй мировой войны, «в самые темные дни лета 1940 года, когда хотел во что бы то ни стало отыскать надежду для судьбы своей родины». Образы басен символически представляли Францию. В это время композитор снова был призван в армию и служил в зенитном соединении. Ко дню освобождения страны он пишет кантату «Лик человеческий» на стихи П. Элюара. В последующие годы возникают опера-буффа «Груды Тирезия» (1944), трагедийная, сложная по построению опера «Диалоги кармелиток» (1953) и, наконец, одноактная моноопера «Человеческий голос» (1958). Все больше привлекает его духовная тематика. Пуленк пишет Четыре маленькие молитвы святому Франциску Ассизскому, Четыре рождественских мотета, *Stabat Mater*, *Gloria*, мотет *Ave verum corpus*, Лауды святого Антония Падуанского. Среди его последних произведений — фортепианная импровизация Памяти Эдит Пиаф, монолог для сопрано с оркестром «Дама из Монте-Карло», музыка к пьесе Кокто «Рено и Армида».

Пуленк скончался в Париже 30 января 1961 года.

Человеческий голос

Опера в одном акте

Текст Ж. Кокто

Исполнитель

Женщина (сопрано)

Действие происходит во Франции в настоящее время (середина XX века).

История создания

Через год после премьеры оперы «Диалоги кармелиток», в 1957 году прошедших с огромным успехом в нескольких городах Европы и Америки, Пуленк, в это время один из самых авторитетных композиторов XX века, принялся за создание своей последней оперы, ставшей венцом его оперного творчества. Он вновь обратился к творчеству Жана Кокто (1889—1963), плодотворное сотрудничество с которым началось ровно сорок лет назад. Кокто — писатель, художник, театральный деятель, киносценарист и кинорежиссер, член Французской академии — был одной из интереснейших фигур французского искусства первой половины XX века. С его именем связаны многие эксперименты в области поэзии, живописи, балета. В начале 1920-х годов он писал либретто для труппы Дягилева, дружил со Стравинским, Сати, Пикассо, с молодыми членами «Шестерки». Онеггер написал на его текст оперу «Антигона», Орик на его либретто — балет «Федра». Пуленк обратился к творчеству Кокто впервые еще в 1919 году, когда написал на его стихи три песни под общим названием «Кокарды». В 1921-м им была создана музыка к комедии-буфф Кокто и Радигё «Непонятый жандарм», в том же году вместе с другими членами «Шестерки» он сочинил музыку к пьесе Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни».

Замысел последней оперы возник спонтанно. Пуленк вместе с представителем известнейшего итальянского издательства Рикорди в Париже Эрве Дюгарденом был на одном из спектаклей, который да-

вала в Париже труппа миланского театра Ла Скала. Композитор видел, как в продолжение вечера легендарная Мария Каллас постепенно оттесняет на второй план своих партнеров. В конце спектакля она уже выходила одна на вызовы публики, как единственная героиня. Дюгарден под впечатлением этого феномена тут же предложил Пуленку написать оперу для одной исполнительницы на сюжет монодрамы Кокто «Голос человеческий». Позднее в интервью для журнала «Musical America» композитор с юмором заметил: «Возможно, издатель думал о том времени, когда Каллас рассорится со всеми исполнителями настолько, что никто не захочет выступать с ней. И тогда опера с одним действующим лицом подойдет для великолепного, но чересчур капризного сопрано». Однако вовсе не для Каллас создавалась опера. Героиней должна была стать французская певица Дениз Дюваль. «Если бы я не встретил ее, и если бы она не вошла в мою жизнь, «Голос человеческий» никогда не был бы написан», — продолжал композитор в интервью. Монодрама посвящена извечной женской трагедии — измене любимого. Это не частный случай. Кокто подчеркивает обобщенность образа тем, что не дает своей героине имени. Вся пьеса состоит из телефонного разговора с любовником, который завтра венчается с другой. «Единственная роль «Человеческого голоса» должна исполняться молодой элегантной женщиной. Речь идет не о пожилой женщине, покинутой любовником», — подчеркивает Пуленк в предисловии к партитуре. Пьеса полна недоговоренности: кажется, что телефон — единственное, что еще связывает покинутую с жизнью; когда трубка выпадает из ее рук, она сама падает. И неясно, теряет ли она сознание от отчаяния, или этот последний разговор буквально убивает ее, или, может быть, еще до того, как зазвонил телефон, она приняла яд.

В благодарность за подсказанный сюжет Пуленк посвятил оперу Дези и Эрве Дюгарденам. Премьера «Человеческого голоса» состоялась 8 февраля 1958 года в парижском Театре комической оперы. Пела Дениз Дюваль. Известный критик Бернар Гавоти писал о ней: «Сколько музыкантов, начиная с Дебюсси, говорили на

том же хватающем за душу языке, столь же страстном и сдержанном, таком же обыденном? Речитатив в течение 45 минут на фоне красочной гармонии — и это все. Богатая музыка, правдивая обнаженностью своих чувств, бьющаяся на непрерывном ритме человеческого сердца. <...> Одна в пустой комнате, как зверь в запертой клетке <...> страдающая от кошмаров, с расширившимися глазами, приближаясь к неизбежному, патетичная и превосходно простая, Дениз Дюваль нашла роль всей своей жизни». После блестящего парижского успеха опера, определенная автором как лирическая трагедия в одном акте, в том же исполнении и с таким же успехом прошла в Милане. На протяжении последующих лет она завоевала многие сцены мира.

Сюжет

«Небольшая сцена представляет собой угол женской спальни. Это мрачная синеватая комната с небрежно покрытой постелью — слева и с полуоткрытой дверью в белоснежную ванную — справа. Перед суфлерской будкой — низкое кресло и столик, на нем телефон и лампа, льющая резкий свет. Занавес поднимается. Комната. Кажется, что здесь совершено преступление — перед кроватью в длинной сорочке распростерто женское тело. Оно кажется безжизненным. Тишина... Женщина приподнимается, меняет позу и снова впадает в неподвижность. Затем, словно решившись на что-то, она встает, берет пальто с постели и, помедлив перед телефоном, направляется к двери. Как только она коснулась дверной ручки, зазвенел телефон. Она бросается к нему. Пальто мешает ей, резким ударом ноги она отбрасывает его в сторону и снимает трубку. С этой минуты она говорит стоя, сидя, спиной к зрителям, лицом к ним, в профиль, на коленях, за спинкой кресла, то положив на нее голову, то прислонясь спиной, шагая по комнате, таща за собой телефонный шнур до предела, пока, наконец, не падает ничком на кровать. Голова ее безжизненно повисает, и трубка, выпав из рук, словно камень, со стуком падает на пол» (Жан Кокто, член Французской академии).

Музыка

В «Человеческом голосе» воплощены лучшие черты творчества Пуленка — гибкость мелодики, естественность интонаций, экономность выразительных средств, прозрачность и легкость оркестровки. Главную роль играет голос, но оркестр дополняет, «договаривает» за героиню, раскрывает ее душевное состояние. Особые краски придают ксилофон, имитирующий телефонный звонок, джазовые интонации (доносится танцевальная музыка из ресторана, откуда звонит бывший возлюбленный).

Вся опера построена как широко развернутый монолог, но по смыслу он превращается в диалог, так как невидимый собеседник становится как бы реальным действующим лицом. Временами разговор прерывается паузами, фразами, адресованными слуге, также невидимому или телефонистке. Возникают четыре неравных раздела, причем к концу действие активизируется, эти разделы укорачиваются. Композитор использует лейттемы — злой судьбы Женщины, ее любви, воспоминаний о счастливых днях. Монолог часто прерывается паузами. Формально оправданные как фразы собеседника Женщины, они придают монологу трепетность, особую взволнованность, усиливают эмоциональное развитие действия. Вокальная партия насыщена разнообразными нюансами, в ней выделяются несколько распевных ариозных разделов — «А вчера, чтобы заснуть, я приняла порошок», «Прости меня, я знаю, эта сцена невыносима», «У людей любовь как черная злоба», «Бывает очень часто, когда и ложь помогает». Заключение оперы построено на ритмоинтонациях траурного марша.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ¹

Адажио (итал. *adagio* — медленно, спокойно) — обозначение темпа музыкального произведения, соответствующего замедленному шагу. В балете — композиция лирического характера, чаще всего дуэтная.

Аккорд (от итал. *accordo* — согласие) — одновременное звучание трех или более звуков, разных по высоте.

Акт (от лат. *actus* — действие) или действие — крупная относительно законченная часть спектакля, иногда в свою очередь разделенная на более мелкие части — картины. Акты отделяются один от другого антрактом.

Ансамбль (фр. *ensemble* — вместе) — законченный номер или эпизод в опере, исполняемый несколькими солистами. В зависимости от количества участников это может быть терцет (трио), квартет, квинтет, секстет и т. д. Различаются ансамбли согласия, когда все участники охвачены одним чувством, и ансамбли, в которых участников обуревают разные страсти.

Антракт (от фр. *entre* — между, *acte* — действие) — 1. Перерыв между актами. 2. Инструментальное вступление к какому-либо акту, кроме первого.

Антраша (фр. *entrechat* от итал. *interessciato* — переплетенный, скрещенный) — вертикальный прыжок, во время которого ноги несколько раз быстро скрещиваются.

Ариетта — небольшая ария, часто в двухчастной форме.

Ариозо (итал. *arioso* — наподобие арии) — вокальный номер, не имеющий определенной структуры. Как правило, выливается из предшествующей речитативной сцены и обобщает ее содержание.

Ария (итал. *aria* — песня) — законченный по построению сольный эпизод

¹ В словаре указываются только те термины, которые встречаются в основном тексте книги.

оперы, в котором происходит эмоциональное обобщение действия. Ария может являться и характеристикой исполняющего ее героя, и косвенной характеристикой другого персонажа, и рассказом о событиях, оставшихся за пределами сценического действия. Существует много типов арии. Еще в конце XVII века возникла ария *da capo* (от итал. *capo* — голова), трехчастная, в которой после контрастной середины первая часть (от головы, т. е. сначала) без изменений повторяется оркестром, а певец на ее фоне импровизирует, показывая виртуозные возможности голоса. Позднее появилась большая двухчастная ария, в которой обе части достаточно самостоятельны. Они носят название каватины и кабалетты. Каватина — напевная, часто созерцательно-задумчивая, с небольшими фиоритурами; кабалетта более виртуозная, решительная, подчас героического характера. Эти формы были и самостоятельными: каватина — как выходная ария героя, а позднее и лирическая ария. Ария *lamento* (итал. *lamento* — жалоба), иначе «ария плача», чаще женская, выражает скорбь, страдание. Во 2-й половине XIX века ария приобретает более свободную форму, и под этим названием начинает пониматься любой достаточно развернутый сольный эпизод.

Балет (фр. *ballet* от итал. *baletto* — танец) — спектакль, в котором соединены музыка, танец, драматическое и изобразительное искусство. Балет возник в эпоху Возрождения в Италии (XIV век). Веселые танцевальные сценки, издавна исполнявшиеся на карнавалах, постепенно превратились в самостоятельные танцевальные спектакли. Как самостоятельное профессиональное искусство балет сформировался во Франции эпохи абсолютизма. Первоначально это было торжественное придворное зрелище, в котором принимали участие король и королева. Во второй половине XVII века великий французский комедиограф Мольер написал несколько комедий-балетов — «Брак поневоле», «Мещанин во дворянстве» и др., музыку к ним создал придворный композитор Ж. Б. Люлли, который был и балетмейстером. Эти балеты исполнялись еще не профессиональными танцовщиками, а актерами труппы Мольера. Позднее французские балетмейстеры, среди которых появились выдающиеся мастера, создали специальный хореографический «язык», которым классический балет пользуется до сих пор. В XVIII веке балет реформировал великий танцовщик и балетмейстер Ж. Ж. Новерр. Тогда же балет распространился в России. В придворных и крепостных театрах выступали прекрасные танцовщицы, пленявшие своим искусством самых строгих це-

нителей. В XIX веке появился новый, романтический балет, первым образцом которого стала «Сильфида» балетмейстера Ф. Тальони на музыку Ж. Шнейхоффера. Подлинного расцвета балетное искусство достигло в России, где работали выдающиеся балетмейстеры, в частности знаменитый Мариус Петипа, а музыку создавали крупнейшие композиторы, начиная с Чайковского.

Балет — это мир выразительнейших танцевальных движений, жестов, мимики. В нем равно важны три составные части — классический танец, характерный танец и пантомима. Классический танец, в основных чертах сложившийся во Франции XVII века, — очень красив и грациозен. Все его движения и позы изящны и возвышенны. Часто главные действующие лица танцуют вдвоем. Их дуэт называется *pas de deux*. Сольные танцы носят название вариаций. Подобно оперной арии, вариация рисует портрет героя, помогает понять его характер. Кроме солистов, в спектакле принимает участие кордебалет, роль которого аналогична хору в опере. Танцы кордебалета оттеняют действие, вносят в него разнообразие. Они могут быть построены на классической основе, а могут быть и характерными (основанными на движениях народного танца), например испанский и неаполитанский в «Лебедином озере» Чайковского. Пантомима, также занимающая большое место в классическом балете, — это движения и жесты, которыми актеры как бы разговаривают. При ее помощи передается содержание, сюжет спектакля. В современном балете широко применяются движения, заимствованные из гимнастики, акробатики. Они омолаживают старинное искусство, иногда коренным образом изменяют его. С середины XX века в балете часто сюжет вовсе отсутствует, господствует чистый танец. Иногда балетмейстеры используют при этом музыку, первоначально для балета не предназначенную, например симфонию. Начало этому положил М. Фокин.

Балетмейстер — постановщик балета. Считается основным автором балетного спектакля. Самым знаменитым русским балетмейстером XIX века был Мариус Петипа, создавший балеты, которые до сих пор идут на многих сценах. Петипа был инициатором заказа музыки балетов выдающимся композиторам — Чайковскому («Спящая красавица») и Глазунову («Раймонда»). Прославленные балетмейстеры XX века — Фокин, Баланчин, Бежар. Из отечественных балетмейстеров больше всего известны Лопухов, Захаров, Григорович, Лавровский, Якобсон.

Баритон (от греч. *baritono* — тяжелозвучный) — мужской голос, средний между басом и тенором. Его диапазон от ля большой октавы до ля-бемоль

первой октавы. Он соединяет блеск и звонкость тенора с мощью и величавостью баса. В наше время часто партии, первоначально написанные для басов, исполняются также баритонами.

Бас (от итал. basso — низкий) — самый низкий мужской голос, отличающийся глубиной и мощью звучания. Его диапазон — от фа большой октавы до фа первой октавы. Бас таит в себе огромные выразительные возможности, воплощает разнообразные характеры — от героического до ярко комического. Наиболее низкие басы называются бас-профундо.

Бельканто (от итал. bel canto — прекрасное пение) — стиль вокального исполнения, выработавшийся в Италии и отличающийся легкостью, изяществом, виртуозным совершенством, кантиленностью. Возникло в связи с появлением оперы и формированием национальной вокальной школы в XVII веке. В более широком понимании термина — певучесть вокального исполнения.

Болеро — испанское bolero — народный танец, парный, в умеренном темпе, с размером $3/4$ и характерным ритмом, в котором чередуются восьмые с шестнадцатыми или тридцать вторыми длительностями. Ритм обычно подчеркивается кастаньетами или прищелкиванием пальцев. Танец сопровождается гитарой, иногда — пением.

Вакханалия (фр. bacchanale от лат. Bacchanalia) — празднество в честь бога Вакха. Хореографическая сцена в оперном и балетном спектакле или музыкальный эпизод в оркестровом произведении, изображающий шумное веселье, связанное с опьянением, античную вакхическую картину. Характер музыки блестящий, полный страсти и живости. Жанр Вакханалии появился в конце XVIII века.

Вальс (от нем. walzen — прокатывать) — парный танец, ведущий свое происхождение от немецких, чешских и австрийских народных танцев. Основан на плавном кружении, в размере $3/4$, с аккомпанементом четвертями, причем обычно на первую четверть приходится бас, на две последующие — аккорды. Темп вальса может быть любым, от замедленного до очень быстрого. Обладая колоссальными возможностями для воплощения самых разных образов, вальс получил огромное распространение как самостоятельное произведение, а также как часть или эпизод более крупного сочинения.

Вариации (от лат. variatio — изменение) — изложение завершенной по форме темы и ряд повторений ее в полном объеме, но измененном виде. Каждое такое видоизменение называется вариацией. Оно способствует обогаще-

нию, более глубокому раскрытию музыкального образа. В классических вариациях, как правило, изменения не слишком велики и позволяют узнать основную тему, в романтических же они могут быть столь существенными, что изначальная тема почти не угадывается. В форме вариаций или, точнее, темы с вариациями, написано, в частности, «Болеро» Равеля.

В балете вариацией называется небольшой технически сложный танец для одного или нескольких танцовщиков.

Вербункош (венг. verbunkos — вербовочный) — стиль национальной венгерской инструментальной музыки, преимущественно городской. Появился в XVIII веке. В нем сочетаются исконно венгерские черты с влияниями цыганской, славянской, итальянской, венской бытовой музыки. Носителями стиля вербункош были цыганские оркестры и скрипачи-цыгане, как правило — бродячие. В середине XVIII века его исполнение сопровождало вербовку солдат, откуда музыка и получила свое название. Вербункош отличается сопоставлением широкой печальной мелодии с огненным живым танцем, ритмической остротой (пунктирный ритм, сочетающийся с триольным движением), импровизационностью характера, богатством украшений.

Выворотность — необходимое условие классического танца — способность танцовщика и танцовщицы к разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев, причем стопа ставится параллельно линии плеч.

Гавот (от провансальского gavoto) — танец гавотов, жителей французской провинции Овернь. Старинный французский танец, вначале хороводный, в умеренном движении, с размером в 2/4 или 4/4, с четкой ритмической, с началом со второй половины такта и членением на двутактовые построения. Музыка гавота всегда изящна, светла, нередко с пасторальным оттенком, порою торжественна. С XVII века гавот стал придворным танцем. Люлли ввел его в свои оперы и балеты, зазвучал он и в операх Рамо, а потом распространился по всей Европе, вошел в состав инструментальной сюиты, в частности у Баха. Его используют и композиторы последующих эпох — Чайковский, Глазунов, Прокофьев.

Галоп (фр. galop от франк. wahl-hlaup — кельтская рысь, wahl-hlaupan — хорошо бежать) — бальный танец со скачками в очень быстром движении, с размером 2/4, четкой мелодией, сопровождающейся простейшим аккомпанементом, в котором «отбиваются» основные доли такта. Во Франции появился в 20-х годах XIX века, как считают исследователи, из Германии. Быстро распространился по Европе

как бальный танец, использовался композиторами в опере, балете, особенно в оперетте. Обычно бывал заключительным танцем.

Гимн (греч. *hymnos*) — торжественная хвалебная песнь. В античные времена так назывались песнопения в честь богов и героев. В более позднее время в Европе содержанием гимна стало прославление благородной и возвышенной идеи. Во время Великой Французской революции конца XVIII века был создан вдохновенный гимн восставших французов — «Марсельеза». Композиторами разных стран написано много сочинений гимнического характера, т. е. торжественных, воспевающих то или иное событие. Иногда это самостоятельные песни. Чаще же — эпизоды крупных произведений — опер, балетов, симфонических пьес.

Гопак — украинский народный танец (от восклицания «гоп» во время его исполнения) в четном размере. Возник в Запорожской Сечи и первоначально исполнялся только мужчинами. В позднейшее время в нем принимают участие и женщины, но мужская партия остается ведущей. В гопаке велики элементы виртуозной импровизации — показа всего, на что способен танцор: выход вприсядку, вращения на одной ноге, прыжки и т. д. Песенные и инструментальные варианты гопака исполняются и без танца, как самостоятельные пьесы. Гопак может быть буйным, полным веселья, гордым, величавым, героическим. Многие русские композиторы использовали гопак в своих сочинениях, посвященных украинской тематике.

Гросфатер (нем. *Grossvater* — дедушка) — шуточный немецкий танец, известный с конца XVII века. Исполнялся в конце семейного праздника всеми присутствовавшими. Состоит из двух частей — медленной трехдольной и быстрой двудольной.

Дивертисмент (от фр. *divertissement* — увеселение, развлечение) — первоначально, в XVII веке, это название применялось к отдельным музыкальным пьесам развлекательного характера). В XVIII веке они получили громадное распространение, чаще всего в виде ансамблевых или небольших оркестровых сочинений в нескольких частях. Таковы дивертисменты французских, итальянских, немецких композиторов, Гайдна и Моцарта. Одновременно с чисто музыкальными дивертисментами во Франции появились музыкально-сценические: вставные, чаще балетные, но иногда и вокальные эпизоды в драматических и оперных спектаклях. Один из первых таких дивертисментов — в комедии Мольера «Брак по принуждению» с музыкой Люлли. Иногда

дивертисменты составляют целое развлекательное представление, своего рода концерт внутри спектакля. Таков, например, дивертисмент во втором акте балета Чайковского «Щелкунчик».

Дифирамб (греч. *difirambos*) — первоначально древнегреческая хоровая песнь в честь бога вина Диониса, близкая по характеру гимну. С V века становится сольной. В XVIII — XIX веках появились стихотворные дифирамбы, подражающие древнегреческим. Композиторы стали называть дифирамбами некоторые произведения гимнического характера.

Драмбалет — вид балетного спектакля, основанный на активном драматическом действии, без включения дивертисментов и развернутых танцевальных форм.

Думка — распространенное в славянских странах название песни или инструментальной пьесы элегического характера. Термин возник в Польше в XVIII веке и первоначально относился к небольшим лироэпическим произведениям типа баллады. С начала XIX века думками стали называть элегические стихи из сельской жизни польские и украинские поэты. В частности, широко известна «Думка» Шевченко. В середине XIX века так стали называть народные песни о несчастной любви или тяжелой доле.

Дуэт (от лат. *duo* — два) — относительно законченный эпизод для двух исполнителей, иногда разрастающийся в большую сцену. Основные типы дуэтов в опере — дуэт согласия и дуэт противостояния, когда партии его участников выражают различные, порой — противоположные чувства. Балетный дуэт называется *pas-de-deux*.

Жанр (от лат. *genus* — род, вид) — 1. Вид музыкального произведения, определяемый по таким признакам, как характер сюжета (исторический, фантастический и др.), то или иное его решение (комический, эпический и др.), особенности формы (соната, рондо, вариации и др.), состав исполнителей (опера, симфония и др.). 2. Жанровый — связанный с бытовыми народными жанрами.

Жига (англ. *jig*) — старинный танец кельтского происхождения, сохранившийся в Ирландии. Первоначально быстрый парный, позднее широко распространился среди английских моряков как сольный танец с комическим оттенком. Его размер — 6/8, 9/8, 12/8, иногда — 4/4 с триольным движением, темп стремительный. В профессиональную музыку попал в XVI веке: пьесы с таким названием встречаются в английских сборниках сочинений для лютни и верджинала. Жига использовалась композиторами в балете, реже — в опере.

Зингшпиль (от нем. *singen* — петь и *Spiel* — игра) — комическая опера, зародившаяся во 2-й половине XVIII века в Австрии и Германии. В зингшпиле присутствуют разнообразные оперные формы: арии, ансамбли, широкоразвернутые финалы, но наряду с ними песенные, куплетные номера, танцы. Действие развивается в разговорных диалогах, прославляющих музыкальные номера. Сложился как национальный театр, противопоставляемый итальянской опере. К этому жанру обращались крупные композиторы вплоть до Гайдна («Хромой бес») и Моцарта («Похищение из сералия»). На его основе появилась первая немецкая романтическая опера в творчестве Вебера.

Импрессионизм (от фр. *impression* — впечатление) — течение в искусстве, первоначально возникшее во Франции 70-х годов XIX века в живописи, а затем распространившееся и на другие искусства. В музыке появилось к концу 80-х годов. Его сущность заключается в стремлении к передаче мгновенных впечатлений, еле уловимых ощущений, настроений. Вершина импрессионизма в музыке — творчество Дебюсси. Музыкальный импрессионизм расширил палитру выразительных средств применением красочных созвучий, своего рода звуковых бликов, сложных аккордов; обращением к архаичным мелодиям, простым, но своеобразным; неуловимой зыбкой ритмической; чистыми и тонкими оркестровыми красками.

Импровизация (от лат. *improvisus* — внезапный, непредвиденный) — сочинение непосредственно во время исполнения.

Интермедия (от лат. *intermedius* — промежуточный, находящийся посреди) — вставная пьеса или сцена, исполняемая внутри крупного произведения.

Интродукция (от лат. *introductio* — введение) — вступление, начальный раздел произведения, обладающий отличным от него характером и темпом.

Каватина — см. Ария.

Каденция (от итал. *cadere* — падать, затихать) — одно ее значение — синоним каданса, заключительного музыкального построения. Другое — свободное виртуозное соло импровизационного характера внутри крупного сочинения.

Камерная опера — небольшая, как правило, одноактная опера с минимальным количеством солистов и уменьшенным оркестром, например, оперы, написанные на пушкинские маленькие трагедии, «Человеческий голос» Пуленка.

Канкан — французский танец, в четном размере (2/4) и быстром темпе с характерным вскидыванием ног, по музыке напоминающий галоп. Во Францию в самом начале 30-х годов XIX века был привезен из Ал-

жира солдатами и первоначально танцевался в кабаках и притонах. Оттуда его заимствовала «золотая молодежь», развлекавшаяся посещением самых низкопробных увеселительных мест. Считался крайне непристойным и подвергался преследованиям полиции, однако вскоре появился на публичных балах в Париже. Его более приличный вариант — в опереттах Оффенбаха и его последователей.

Картина — в опере и балете — обособленная часть акта, после окончания которой опускается занавес и, как правило, происходит смена декораций. Иногда объединяется со следующей картиной того же акта оркестровым эпизодом.

Кастрат (от итал. *castro* — оскопляю) — певцы, выступавшие в оперных театрах и церквях в XVI — XVIII веков, чей звонкий детский голос, чаще всего сопрано, сохранялся на всю жизнь благодаря операции, проведенной в раннем возрасте. Кастратов предпочитали женщинам-певицам, поскольку их голоса были мощнее, а по виртуозности не уступали женским. Кроме того, женщинам было запрещено участвовать в католической службе. С оперной сцены кастраты исчезают в XIX веке, в церкви пели еще в XX.

Коло — массовая пляска, близкая русскому хороводу. Может быть и медленной и быстрой, и в трех- и в двудольном размере. Исполняется в сопровождении народных инструментов, иногда — пения. Известна в Сербии, Хорватии, Болгарии, Молдавии, Румынии, Польше.

Колоратура (итал. *coloratura* — окраска) — виртуозные пассажи, своего рода музыкальные орнаменты, расцвечивающие, украшающие основную мелодию.

Контральто — самый низкий женский голос с глубоким бархатным тембром, диапазоном от фа малой октавы до ля второй октавы. Другое его название — альт. Контральто часто используется композиторами для исполнения партий мальчиков и юношей.

Контрданс (англ. *country dance* — сельский танец) — танец английского народного происхождения, в котором танцующие, сменяя группами одна другую, повторяют те же движения. Может образовать цепь различных танцев, следующих один за другим.

Краковяк — народный польский танец, получивший название от жителей Краковского воеводства — краковяков. Отличается острым синкопированным ритмом, быстрым движением в двудольном размере. В XIX веке сделался, наряду с мазуркой, очень популярным бальным танцем. Неоднократно использовался композиторами, в основном славянскими.

Кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — момент высшего напряжения

в музыкальном произведении, отдельной его части или разделе, к которому стремится все музыкальное развитие.

Купюра (от фр. *couper* — резать, отрезать) — изъятие какого-то отрезка музыкальной пьесы, чаще — спектакля. Иногда возможность купюры указывается в нотах самим композитором, но чаще купюры делаются исполнителями по той или иной причине (слишком большая продолжительность спектакля, трудность исполняемого и пр.). Купюрой называется также пропускаемая часть произведения.

Лейтмотив (нем. *Leitmotiv* — ведущий мотив) — яркая, хорошо запоминающаяся, как правило, короткая тема, чаще мелодия, но, возможно, и аккордовая последовательность, характеризующая какой-либо персонаж, ситуацию, явление.

Лейттема — то же, что лейтмотив.

Лендлер (нем. *Laendler* от австрийской области Ландль) — австрийский и южногерманский парный танец в трехдольном размере и умеренном движении с прыжками; предшественник венского вальса.

Линейность (от лат. *linea* — линия) — такое строение мелодии, при котором используется почти поступенное (т. е. по соседним ступеням лада) движение — восходящее, нисходящее или волнообразное. В некоторых случаях допускает скачки на широкие интервалы, но тогда крайние точки этих интервалов должны образовывать плавные мелодические линии.

Мадригал (от лат. *matricale* — песня на родном языке) — итальянская песня, первоначально одноголосная, позднее многоголосная, на итальянском языке. Название получила в отличие от духовных песнопений, исполнявшихся на латыни. Мадригал возник на исходе средневековья, широкое распространение получил в эпоху Раннего Возрождения как двух-, трехголосная песня из коротких куплетов с припевом. В более позднее время (XVI век) становится вокальной поэмой с гибким, эмоциональным языком, чертами изобразительности, воплощающей утонченные поэтические образы. Мадригалы писались на стихи крупных поэтов того времени. К этому жанру обращались многие композиторы.

Мазурка — точнее, мазур — от названия одной из областей Польши, Мазовии. Народный танец Мазовии, ставший излюбленным польским танцем. Мелодия его задорная, резко акцентированная на второй или третьей доле трехдольного размера. Танец парный, в котором нет заранее придуманных фигур, партнеры должны импровизировать. В шляхетской мазуре

ке больше блеска, чем в народной, ее па символизируют военную удаль. В XIX веке мазурка широко распространилась как бальный танец.

Мажор (от итал. *maggiore* — большой) — лад, в основе которого находится большое трезвучие как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени. Один из основных ладов европейской музыки.

Менуэт (фр. *menuet* от *pas menus* — маленькие шаги) — трехдольный танец народного происхождения, начиная с XVII века получивший распространение при французском королевском дворе. Первоначально представлял собой ряд церемониальных движений в довольно медленном темпе. Позднее приобрел более быстрый темп и энергичный характер.

Минор (от итал. *minore* — меньший) — лад, в основе которого лежит малое трезвучие как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени.

Моноопера — небольшая опера с единственным действующим лицом (самый яркий пример — «Человеческий голос» Пуленка). В чистом виде крайне редка. Чаще наряду с главным героем присутствуют еще один или несколько незначительных персонажей.

Неоклассицизм — одно из направлений в музыке XX века, основанное на возрождении черт стиля классической и доклассической (эпохи барокко) музыки. Самый яркий представитель неоклассицизма — Стравинский в один из периодов его творчества, когда он провозгласил лозунг: «Назад к Баху». Эстетический идеал неоклассицизма — порядок, устойчивость, равновесие всех элементов музыкальной структуры и языка.

Ноктюрн (от итал. *notturmo* — ночной) — в XVIII веке, когда этот термин появился, так называли пьесы, предназначенные для исполнения на открытом воздухе в ночное время. Это были многочастные произведения, чаще всего для нескольких духовых и струнных инструментов, по характеру близкие инструментальным серенадам и дивертисментам. Иногда звучали вокальные ноктюрны — одночастные сочинения для одного или нескольких голосов. В XIX веке в романтической музыке сложился иной тип ноктюрна — мечтательная певучая фортепианная пьеса, навеянная образами ночи, ночной тишиной, ночными думами. Позднее жанр ноктюрна вновь появился в оркестровой музыке. Встречается и в музыкально-театральных произведениях.

Опера (от итал. *opera* — труд, дело, сочинение) — синтетический жанр, появившийся на основе содружества различных искусств: поэзии, драмы, музыки, живописи, а позднее и балета. Возникла в конце XVI века. Первый

музыкальный спектакль с пением на сюжет древнегреческого мифа о борьбе бога Аполлона со змеем Пифоном был поставлен во Флоренции в 1594 году. С тех пор опера прошла сложный путь, попала в другие страны Европы, претерпевая различные изменения. В Италии постепенно сложились два основных вида оперного спектакля: опера-зегия (серьезная) на мифологический или исторический сюжет с возвышенными характерами, яркими страстями, где персонажами были герои, боги, цари, где отсутствовали индивидуальные характеры, а герои являлись носителями тех или иных чувств, выражаемых в многочисленных ариях — жалобы, мести, ярости, любовных и пр.; и опера-буффа, к которой действовали простые люди — хитрая служанка, простоватый господин, ловкий слуга. Опера-буффа отличается стремительно развивающимся действием, музыкой, основанной на народно-песенных интонациях, использованием речитатива сессо. Во Франции конца XVII — начала XVIII веков сформировался жанр оперы-балета, в котором балетные сцены занимали не меньшее место, чем вокальные. Кроме того, там существовали серьезные «лирические трагедии» на возвышенные сюжеты и комические оперы, отличающиеся несложной музыкальной драматургией использованием песенок и куплетов, включением разговорных диалогов.

Великий оперный реформатор Глюк впервые решил воплотить в опере жизненную правду характеров, делая это на основе возвышенных мифологических сюжетов. Колоссальную роль в развитии оперы сыграл Моцарт, приблизивший ее к реальной жизни, создавший новые, невиданные ранее типы оперного спектакля. В XIX веке в разных странах сложились национальные оперные школы. Самые яркие их образцы в Италии — в творчестве Беллини, Россини, Верди, Пуччини, в Германии — Вебера и Вагнера, во Франции — Мейербера, Гуно, Бизе, Массне. В России оперное искусство достигло высочайших вершин в творчестве Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского.

Опера большая французская — разновидность оперы, появившаяся во Франции на рубеже 20-х — 30-х годов XIX века. Отличается обращением к историческим сюжетам в их романтическом преломлении, пышностью, зрелищностью. Ее непременное условие — пятиактная структура и наличие балетной сцены (дивертисмента). Расцвета достигла в творчестве Мейербера.

Опера-буффа — см. Опера.

Опера лирическая французская — разновидность оперы, появившаяся во Франции во второй половине XIX века. Отличается лирической трактовкой сюжетов большой литературы (Шекспир, Гёте и др.), вниманием к изображению преимущественно женских характеров, их тонкой психологической разработкой на фоне жанрово-бытовых сцен. Первый и один из высших образцов лирической оперы — «Фауст» Гуно (1859). Именно внутри лирической оперы происходит все большее приближение к реализму, выразившееся, в частности, в стремлении как можно полнее использовать различные формы бытовой музыки.

Опера-seria — см. Опера.

Оркестр (от греч. *orchestra* — в Древней Греции место перед сценой, где помещался хор при исполнении трагедий) — коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих какое-либо произведение. Существуют разные виды оркестров — народный, духовой, он же военный, камерный, оперный, симфонический. В наше время оперный и симфонический оркестры идентичны по составу, однако в XVIII в. они различались. Так, в оперном оркестре значительно раньше появились такие инструменты, как, например, трубы, тромбон, некоторые ударные инструменты, нужные для подтверждения сценических эффектов (буря, раскаты грома, военные сигналы и т. д.).

Оstinato (лат. *ostinatus* — упорный) — многократное повторение какого-либо мелодического, ритмического или гармонического оборота. На фоне остинато могут свободно развиваться одна или несколько мелодических линий.

Павана — старинный бальный танец, торжественный, медленный, в двухдольном размере. Распространился в Европе в XVI веке. Существуют две версии его происхождения. По одной он родился в Италии, в Падуе (по-итальянски павана называется *padovana* или *padovana*). По другой его считают появившимся впервые в Испании, а название *padovana* производят от латинского *paena* — павлин, объясняя это важным, преувеличенно гордым характером танца: его исполняли в плаще, при шпаге, в особо торжественных случаях. В XVII веке павана как танец практически выходит из моды и звучит как самостоятельная инструментальная пьеса или, позднее, — часть сюиты. Иногда ее использовали композиторы конца XIX — XX веков — Равель, Берг, Прокофьев и др.

Паспье (фр. *passe-pied*) — старинный народный танец французской провин-

ции Бретань в размере 3/8 и довольно быстром темпе. При Людовике XIV стал придворным танцем, несколько напоминающим менуэт.

Пассаж (фр. *passage* — проход, переход) — последование звуков в очень быстром темпе, чаще всего устремленное в одном направлении (вверх или вниз).

Пастораль (от лат. *pastoralis* — пастушеский) — музыкальное произведение или его эпизод, подобный литературной идиллии, воспроизводящий простые, часто наивные сцены на лоне природы.

Пауза (греч. *pausis* — прекращение, перерыв) — временное прекращение звучания музыки в целом или какого-либо ее элемента (пауза у одного из инструментов, в то время как другие играют свои партии). Так же называется знак, ее обозначающий.

Пентатоника (от греч. *пенте* — пять и *tonos* — тон) — бесполутоновый звукоряд, содержащий в пределах октавы пять звуков (отсюда название). Мелодии, в которых он используется, отличаются своеобразным колоритом. Иначе пентатонный звукоряд называется китайским или шотландским ладом, хотя применяется и в музыке других народов. На рояле пентатонный звукоряд можно получить, играя на одних черных клавишах.

Пируэт — см. Тур.

Полифония (греч. *poly* — много и *phono* — звук) — в буквальном переводе многоголосие, в музыке — название такого вида многоголосия, при котором звучат одновременно два или более мелодических голосов, имеющих самостоятельное выразительное значение.

Полька (чеш. *polka*) — очень популярный двудольный чешский народный танец, сложившийся в 30-е годы XIX века под влиянием экосеза, контрданса и кадрили. Название его обычно производят от чешского *pol* — полшага. Однако по теории чешского академика Неедлы оно произошло от Польши, особое внимание чехов к которой было привлечено событиями революции 1830 года. Образное содержание музыки может быть различным, от жанрово-лирического до героического. Полька приобрела большую популярность как бальный танец, вошла в профессиональную музыку.

Псалмодирование — сосредоточенное пение, не допускающее выражения каких-либо эмоций, с мерным плавным восхождением в начале напева, затем речитацией на одном звуке и плавным ее нисхождением. Первоначально обозначало правила пения монахами Псалтири.

Пунктирный ритм — чередование удлинненной сильной и укороченной сла-

бой долей. Используется в музыке торжественного или танцевального характера. Типичен для траурного марша.

Речитатив (от итал. *recitare* — декламировать, читать вслух) — первоначально род вокальной музыки, который интонационно и ритмически воспроизводит речь, бытовую или декламационную. Речитатив может быть аккомпанированным, т. е. в сопровождении оркестра, или так называемым *сессо* (итал. *сухо*) — в сопровождении клавишного инструмента (чембало).

Ригодон (фр. *rigaudon* связывают с именем известного танцмейстера *Rigaud* (Риго) — танец провансальского происхождения, живой, темпераментный, с четным размером. В конце XVII века стал бальным, несколько позднее вошел в сюиту и балет.

Ритм (греч. *rhythmos* — мерное течение) — чередование и соотношение музыкальных длительностей и акцентов. Является ярким выразительным средством, часто определяет характер музыки.

Сарабанда — старинный испанский танец в трехдольном размере, первоначально женский, полный страсти, исполняемый под аккомпанемент кастаньет. В XVII веке во Франции сарабанда становится парным придворным танцем и совершенно меняет характер: делается медленным величественным. В таком виде сарабанда вошла в инструментальную сюиту, а позднее стала использоваться композиторами и в других случаях.

Сальтарелло (от итал. *saltare* — прыгать) — старинный народный итальянский парный танец в быстром темпе и трехдольном размере. Особенно распространен в деревнях центральной Италии. При его исполнении кавалер играет на гитаре, а дама аккомпанирует ему на тамбурине. Близок по характеру тарантелле.

Соло (итал. *solo* — один, единственный) — мелодия, исполняемая одним инструментом или голосом, обычно — наиболее важная в данном эпизоде.

Сопрано (от итал. *sopra* — над) — самый высокий певческий голос. Его диапазон — от до первой или си-бемоль малой октавы до до или даже фа третьей октавы. В русской певческой практике сопрано делятся на колоратурные, лирические и драматические. Колоратурное сопрано отличается легкостью звучания, виртуозной техникой. Лирическое сопрано наиболее распространено. Драматическим сопрано поручают партии героинь с волевым характером, нередко — трагической судьбой. В зарубежной практике нет такого деления. Итальянские певы-

цы-сопрано отличаются яркостью тембра, большой насыщенностью звучания, виртуозной техникой.

Сцена — относительно законченная часть акта или картины. Композиторам часто дается определение: «Сцена и ария», «Сцена и дуэт» и т. п.

Сюита (от фр. *suite* — последовательность) — многочастное инструментальное произведение, возникшее из танцев. В опере встречается как балетная сюита (дивертисмент).

Тарантелла — от названия итальянского города Таранто. Итальянский народный танец, очень быстрый и темпераментный, в трехдольном непрерывном движении (размер 3/8 или 6/8) восьмью длительностями.

Тема (греч. *thema* — предмет повествования или обсуждения) — небольшое музыкальное построение, мелодически яркое и завершенное по форме, способное явиться основой для построения музыкального произведения или его части.

Тенор (от лат. *teneo* — держу) — в Средние века так назывался основной голос в многоголосном сочинении. В дальнейшем это название перешло к самому высокому мужскому голосу с диапазоном от до малой до ля первой, а у лучших теноров — до второй октавы. В нотах партия тенора записывается октавой выше реального звучания. Тенор — голос со светлым, звонким и мягким тембром. С конца XVIII века ему поручаются партии главных оперных героев. В русской певческой практике они делятся на разновидности. Самый высокий — тенор-альтино. Лирический тенор — самый распространенный. Драматические, а порой, и трагические партии поручаются драматическому тенору, более крепкому и мужественному. В международной практике такого деления нет. Выдающиеся теноры с крепкой итальянской школой одинаково убедительно исполняют и лирические, и драматические, и труднейшие героические партии.

Тур (фр. *tour* — оборот, поворот) — полный оборот тела вокруг вертикальной оси. Тур на полу называется пируэтом (*pirouette*), тур в воздухе — *Tour en l'air*.

Увертюра (от фр. *ouverture* — открытие) — первоначально — вступительная пьеса, открывающая спектакль. В XVII веке представляла собой что-то вроде оркестрового сигнала, призывающего к вниманию: предупреждение зрителям, что нужно собираться в зале, так как скоро начнется действие оперы или балета. Во время исполнения увертюры входили, рассаживались по местам, не боясь шуметь. Постепенно ее при-

выкли слушать, но и тогда увертюры еще не были связаны с действием, а просто создавали праздничное настроение, привлекали внимание к portalу сцены. Такой увертюра оставалась довольно долго. Великий оперный реформатор Глюк говорил, что увертюра должна «предупреждать слушателей о характере предстоящего действия и оповестить о содержании» оперы. Для этого необходимо было строить ее на музыкальных темах, которые в дальнейшем звучали бы в опере, играли бы важную роль в ее драматургии. Впоследствии именно такие оперные увертюры получили распространение. Увертюры открывают не только оперы, но и балеты, оперетты, иногда — драматические спектакли и кинофильмы.

Фанданго — испанский народный парный трехдольный танец, особенно распространенный в Кастилии и Андалусии. Исполняется под аккомпанемент гитары и кастаньет.

Фанфара — трубный сигнал торжественного или героического характера, исполняемый по тонам трезвучия (тонам натурального звукоряда, особенно ярко звучащим у медных духовых инструментов). Название происходит от медного инструмента фанфары — рода удлиненной трубы, не имеющей вентилей и потому издающей только звуки натурального звукоряда.

Фарандола (от провансальского *farandoulo*) — старинный провансальский народный хороводный танец в переменном (2/4 — 6/8) размере и то быстром, то более медленном темпе. Сопровождается игрой на народной флейточке-галубе и тамбурине.

Финал (от лат. *finis* — конец) — заключительная сцена спектакля или отдельного акта.

Фуга (лат. *fuga* — бег) — форма полифонической музыки, основанная на одной музыкальной теме, которая, подчиняясь строго определенным правилам, проводится в разных голосах, а затем подвергается развитию. Каждое проведение темы, кроме первого, сопровождается контрапунктами — противосложениями.

Фугато — эпизод, начинающийся как фуга, но затем переходящий в музыку гомофонно-гармонического склада.

Хабанера (от исп. *Habana* — Гавана) — народный танец-песня в четном размере и медленном темпе с характерным ритмом, возникший на Кубе и получивший большое распространение в Испании. Часто использовался композиторами.

- Характерный танец** — разновидность сценического танца, в котором исполняются бытовые жесты, фольклорные черты, менее строгий, нежели в классическом танце, композиция.
- Хорал** (от греч. *choro* — хор) — общее название песнопений католической и протестантской церкви. Хоралы отличаются строгим ритмическим характером, мерным движением. В католической церкви хоралы поются хором в унисон, в протестантской, как правило, четырехголосно и сопровождаются органом.
- Хота** (исп. *jota*) — народный парный танец в трехдольном размере и быстром темпе с острым ритмом, сопровождаемый игрой на гитаре, кастаньях, мандолине. Распространен в Каталонии, Валенсии, Арагоне.
- Экосез** — сокращение французского *danse ecossaise* — шотландский танец. Первоначально — шотландский народный танец в трехдольном размере, исполняющийся под аккомпанемент волынки. Позднее превратился в бальный.
- Элевация** (фр. *elevation* — подъем, возвышение) — способность танцовщика выполнять высокие прыжки с пролетом и фиксацией в воздухе позы.
- Pas d'action** — действенный танец.
- Pas de deux** — танец двоих, балетный классический дуэт.
- Pas de caractere** — характерный танец.
- Pas de quatre** — танец четырех — классический балетный квартет.
- Pas de six** — танец шестерых.
- Pas de trois** — танец трех.
- Secco** — см. Речитатив.
- Sinfonia** — название увертюры в итальянской опере до XIX века. Иногда так же назывались оркестровые эпизоды внутри оперы.
- Tutti** — исполнение полным составом оркестра, как правило, в громком звучании. Обычно применяется на кульминациях.

Л. Михеева

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Адриенна Лекуврёр	582	Дон Кихот (Массне)	525
Альцеста	248	Дочь полка	367
Андре Шенье	557	Египетские ночи (Клеопатра)	90
Анна Болейн	356	Елка	578
Аполлон Мусагет	127	Жар-птица	111
Аскольдова могила	389	Жизель (Вилисы)	18
Аттила	411	Золотой век	194
Африканка	377	Золушка	185
Барышня-служанка, или		Идоменей	268
Испытание Дамиса		Искатели жемчуга	459
(Пастораль Ватто)	73	Испанский час	599
Бахчисарайский фонтан	170	Итальянка в Алжире	296
Баядерка	46	Иудейка	383
Болеро	151	Ифигения в Авлиде	253
Боярыня Вера Шелого	536	Ифигения в Тавриде	259
Весна священная	119	Капулетти и Монтекки	337
Виндзорские кумушки	433	Кола Брюньон	
Времена года	76	(Мастер из Кламси)	621
Галька	441	Коппелия,	
Гамлет	478	или Девушка	
Гаянэ	205	с голубыми глазами	34
Дафнис и Хлоя	147	Корсар	22
Джоконда	493	Красный мак	154
Дитя и волшебство	603	Лакме	514
Добрыня Никитич	572	Лауренсия	200
Дон Кихот (Минкуса)	41	Лебединое озеро	52

Ломбардцы в первом крестовом походе	405	Рогнеда	451
Луиза Миллер	418	Ромео и Джульетта (Прокофьева)	180
Лукреция Борджа	361	Ромео и Джульетта (Туно)	464
Любовь-волшебница	136	Семен Котко	627
Марта	427	Семирамида	311
Медный всадник	160	Семь красавиц	221
Мефистофель	486	Сервилия	538
Милосердие Тита	275	Сестра Анджелика	612
Миньон	471	Сид	519
Млада	531	Сказ о каменном цветке	188
Моисей	305	Сказка про шута, семерых шутлов перешутившего	176
Нерон	507	Скупой рыцарь	592
Оберон	322	Служанка-госпожа	242
Опричник	500	Соловей	616
Орестея	548	Сомнамбула	342
Отелло	300	Спартак	209
Павильон Армиды	85	Спящая красавица	57
Петрушка	115	Тайный брак	290
Пират	330	Тропою грома	225
Пламя Парижа (Триумф республики)	166	Укрощение строптивой	641
Плащ	608	Умница	633
Половецкие пляски	95	Федора	563
Послеполуденный отдых фавна	141	Франческа да Римини	594
Поцелуй феи	130	Человеческий голос	648
Призрак розы (Видение розы)	107	Шехеразада	101
Пульчинелла	123	Шопениана (Сильфиды)	80
Пуритане	347	Шурале	216
Раймонда	68	Щелкунчик	62
Рафаэль	544	Эврианта	318
Риенци	396	Эсмеральда	28
Ричард Львиное сердце	281	Юдифь	447
Роберт-дьявол	373	Юлий Цезарь	234

**111 балетов и забытых опер
Справочник-путеводитель**

**Редактор — Б. Л. Березовский
Оформление — Д. А. Бюргановский
Верстка — Е. Б. Фирсова
Корректор — Н. В. Виноградова**

**Редакционно-издательский центр «Культ-информ-пресс»
191025, Санкт-Петербург, Стремянная ул., 19
(Филармоническое общество Санкт-Петербурга)
Телефоны: (812) 314-36-06, 117-29-25**

**Подписано к печати 01.06.2004. Формат 70 x 108 1/32
Печать офсетная. Печ. л. 21. Тираж 3000 экз. Заказ 3316**

**Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12**