

111
опер

Автор идеи М. Друскин

111 о-п-е-р

СПРАВОЧНИК-ПУТЕВОДИТЕЛЬ

Редактор-составитель А. Кенигсберг
Редактор Л. Михеева



К у л ь т И н ф о р м П р е с с
Санкт-Петербург 2001

ISBN 5-8392-0151-0

К 38

Авторский коллектив:

*Г. Абрамовский, Л. Данько, С. Катонова,
А. Кенигсберг, Л. Ковнацкая, Л. Михеева,
Г. Орлов, Л. Попкова, А. Утешев*

Издание осуществлено

при содействии генерального спонсора

Филармонического общества Санкт-Петербурга —

ОАО «Банк «Санкт-Петербург»

ISBN 5-8392-0151-0

© «Культ-информ-пресс», 1998

© Кенигсберг А.К., Михеева Л.В.,
составление, редактирование, 1998

© Бюргановский Д.А., оформление, 1998

Содержание

К читателям	13
А в с т р и я	
Кристоф Виллибальд Глюк	15
Орфей и Эвридика	16
История создания	16
Сюжет	17
Музыка	18
Вольфганг Амадей Моцарт	20
Похищение из серала	21
История создания	21
Сюжет	23
Музыка	24
✓ Свадьба Фигаро	26
История создания	27
Сюжет	27
Музыка	29
✓ Дон Жуан	31
История создания	31
Сюжет	32
Музыка	34
✓ Так поступают все	36
История создания	36
Сюжет	37
Музыка	39
✓ Волшебная флейта	41
История создания	42
Сюжет	43
Музыка	46
Альбан Берг	49
✓ Воцтек	50
История создания	50
Сюжет	51
Музыка	54

А н г л и я	
Генри Перселл	57
Дидона и Эней	58
История создания	58
Сюжет	59
Музыка	60
Бенджамин Бриттен	62
Питер Граймс	63
История создания	64
Сюжет	64
Музыка	66
Альберт Херринг	69
История создания	70
Сюжет	71
Музыка	72
✓ Поворот винта	74
История создания	74
Сюжет	75
Музыка	76
В е н г р и я	
Бела Барток	79
Замок герцога Синяя борода	80
История создания	80
Сюжет	82
Музыка	84
Г е р м а н и я	
Людвиг ван Бетховен	86
Фиделио	87
История создания	88
Сюжет	88
Музыка	89
Карл Мария фон Вебер	91
Вольный стрелок	92
История создания	93
Сюжет	93
Музыка	95
Рихард Вагнер	97
✓ Летучий голландец	98
История создания	99
Сюжет	100
Музыка	101
Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге	103
История создания	104
Сюжет	105
Музыка	107
✓ Лозэнгрин	109
История создания	110
Сюжет	111
Музыка	113
✓ Тристан и Изольда	115
История создания	115
Сюжет	116
Музыка	119
Нюрнбергские мастер- зингеры	121
История создания	121
Сюжет	123
Музыка	126
Кольцо нибелунга	128
История создания	128
✓ Золото Рейна	130
Сюжет	131
Музыка	133
✓ Валькирия	134
Сюжет	135
Музыка	138
✓ Зигфрид	140
Сюжет	140
Музыка	143
✓ Гибель богов	144
Сюжет	145
Музыка	147
✓ Парсифаль	150
История создания	150
Сюжет	151
Музыка	154

Рихард Штраус	157
Саломея	158
История создания	158
Сюжет	159
Музыка	161
Электра	163
История создания	163
Сюжет	164
Музыка	166
Кавалер розы	168
История создания	169
Сюжет	169
Музыка	171
Ариадна на Наксосе	174
История создания	175
Сюжет	176
Музыка	177
Каприччио	179
История создания	180
Сюжет	181
Музыка	182
Галлия	
Клоудио Монтеверди	186
Коронация Поппеи	187
История создания	188
Сюжет	189
Музыка	191
Коаккино Россини	194
Севильский цирюльник	195
История создания	196
Сюжет	197
Музыка	199
Золушка	201
История создания	201
Сюжет	202
Музыка	204
Вильгельм Телль	206
История создания	206
Сюжет	207

Музыка	209
Винченцо Беллини	212
Норма	213
История создания	213
Сюжет	214
Музыка	216
Гаетано Доницетти	218
Любовный напиток	219
История создания	219
Сюжет	220
Музыка	222
✓ Лючия ди Ламмермур	223
История создания	223
Сюжет	225
Музыка	226
Дон Паскуале	228
История создания	228
Сюжет	229
Музыка	230
Джузеппе Верди	233
✓ Навуходоносор	234
История создания	235
Сюжет	236
Музыка	237
Эрнани	239
История создания	239
Сюжет	240
Музыка	243
Макбет	245
История создания	245
Сюжет	246
Музыка	249
Риголетто	251
История создания	252
Сюжет	253
Музыка	255
Трубадур	256
История создания	257
Сюжет	257
Музыка	260

✓ Травиата	262	Руджеро Леонкавалло	319
История создания	263	✓ Паяцы	320
Сюжет	264	История создания	320
Музыка	266	Сюжет	321
Сицилийская вечерня	268	Музыка	322
История создания	268	Джакомо Пуччини	324
Сюжет	269	Манон Леско	325
Музыка	271	История создания	326
Симон Бокканегра	272	Сюжет	327
История создания	273	Музыка	328
Сюжет	274	Богема	330
Музыка	276	История создания	331
✓ Бал-маскарад	279	Сюжет	332
История создания	279	Музыка	334
Сюжет	281	Тоска	336
Музыка	282	История создания	336
✓ Сила судьбы	284	Сюжет	338
История создания	284	Музыка	340
Сюжет	285	Мадам Баттерфляй	341
Музыка	288	История создания	342
✓ Дон Карлос	290	Сюжет	343
История создания	291	Музыка	345
Сюжет	292	Девушка с Запада	347
Музыка	295	История создания	347
✓ Анда	297	Сюжет	348
История создания	298	Музыка	350
Сюжет	298	✓ Джанни Скикки	352
Музыка	300	История создания	352
✓ Отелло	303	Сюжет	354
История создания	303	Музыка	355
Сюжет	304	Турандот	357
Музыка	306	История создания	357
✓ Фальстаф	308	Сюжет	358
История создания	308	Музыка	361
Сюжет	309	Р о с с и я	
Музыка	311	М. И. Глинка	364
✓ Пьетро Масканы	314	Жизнь за царя	365
✓ Сельская честь	315	История создания	365
История создания	315	Сюжет	368
Сюжет	316		
Музыка	317		

Музыка	369	Сюжет	420
Руслан и Людмила	372	Музыка	421
История создания	373	П. И. Чайковский	423
Сюжет	374	Евгений Онегин	424
Музыка	376	История создания	425
С. Даргомыжский	378	Сюжет	425
Русалка	379	Музыка	427
История создания	379	Орлеанская дева	429
Сюжет	380	История создания	429
Музыка	381	Сюжет	430
Каменный гость	383	Музыка	432
История создания	383	Мазепа	434
Сюжет	384	История создания	435
Музыка	386	Сюжет	435
Н. Серов	388	Музыка	437
Вражья сила	389	Черевички	438
История создания	389	История создания	439
Сюжет	391	Сюжет	440
Музыка	392	Музыка	442
Г. Рубинштейн	394	Чародейка	444
Демон	395	История создания	444
История создания	395	Сюжет	445
Сюжет	396	Музыка	447
Музыка	397	Пиковая дама	450
Н. Бородин	400	История создания	450
Князь Игорь	401	Сюжет	451
История создания	401	Музыка	453
Сюжет	402	Иоланта	456
Музыка	404	История создания	456
Н. Мусоргский	406	Сюжет	457
Борис Годунов	407	Музыка	459
История создания	408	Э. Ф. Направник	461
Сюжет	409	Дубровский	462
Музыка	411	История создания	462
Хованщина	413	Сюжет	463
История создания	414	Музыка	465
Сюжет	414	С. В. Рахманинов	468
Музыка	416	Алеко	469
Сорочинская ярмарка	418	История создания	469
История создания	419	Сюжет	470
		Музыка	470

Н. А. Римский-Корсаков	472
Псковитянка	473
История создания	474
Сюжет	475
Музыка	477
Майская ночь	480
История создания	480
Сюжет	481
Музыка	483
✓ Снегурочка	485
История создания	485
Сюжет	486
Музыка	488
Ночь перед Рождеством	490
История создания	490
Сюжет	491
Музыка	494
✓ Садко	495
История создания	496
Сюжет	497
Музыка	499
Моцарт и Сальери	501
История создания	502
Сюжет	503
Музыка	503
✓ Царская невеста	504
История создания	505
Сюжет	506
Музыка	508
✓ Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре Гвидоне Салтановиче и о пре- красной царевне-Лебеди	510
История создания	511
Сюжет	512
Музыка	514
Кашей Бессмертный	516
История создания	516
Сюжет	517
Музыка	518

✓ Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии	520
История создания	520
Сюжет	521
Музыка	524
✓ Золотой петушок	526
История создания	526
Сюжет	527
Музыка	530
И. Ф. Стравинский	
Мавра	
История создания	533
Сюжет	534
Музыка	535
✓ Похождения повесы	537
История создания	537
Сюжет	538
Музыка	539
С. С. Прокофьев	
✓ Игрок	541
История создания	541
Сюжет	543
Музыка	547
✓ Любовь к трем апельсинам	548
История создания	548
Сюжет	551
Музыка	553
✓ Огненный ангел	555
История создания	555
Сюжет	556
Музыка	557
✓ Обручение в монастыре	560
История создания	560
Сюжет	561
Музыка	561
✓ Война и мир	561
История создания	561
Сюжет	561
Музыка	567

Л. Д. Шостакович	575
Нос	576
История создания	577
Сюжет	579
Музыка	580
Катерина Измайлова	583
История создания	584
Сюжет	585
Музыка	588
о е д и н е н н ы е	
П т а т ы А м е р и к и	
Джордж Гершвин	591
Порги и Бесс	592
История создания	593
Сюжет	593
Музыка	595
р а н ц и я	
Джакомо Мейербер	598
Гугеноты	599
История создания	599
Сюжет	600
Музыка	603
Шарль Гуно	606
Фауст	607
История создания	607
Сюжет	609
Музыка	611
Жорж Бизе	614
Кармен	615
История создания	615
Сюжет	617
Музыка	618
Камилл Сен-Санс	621
Самсон и Далила	622
История создания	622
Сюжет	623
Музыка	624

Жак Оффенбах	626
Сказки Гофмана	627
История создания	628
Сюжет	629
Музыка	632
Жюль Массне	634
Манон	635
История создания	635
Сюжет	636
Музыка	638
Вертер	640
История создания	641
Сюжет	642
Музыка	643
Клод Дебюсси	645
Пеллеас и Мелизанда	646
История создания	646
Сюжет	647
Музыка	649
Ч е х и я	
Бедрих Сметана	653
Проданная невеста	654
История создания	655
Сюжет	656
Музыка	657
Антониин Дворжак	659
Русалка	660
История создания	660
Сюжет	661
Музыка	662
Леош Яначек	664
Ее падчерица	665
История создания	666
Сюжет	666
Музыка	667
Краткий словарь музыкальных терминов	
Алфавитный указатель опер	

Предлагаемый справочник-путеводитель продолжает традицию сборника «50 опер» (в последующих изданиях — «100 опер»), задуманного более 35 лет назад видным отечественным музыковедом профессором М. С. Друскиным. Это принципиально новый, не имеющий аналогов тип справочного издания. Просвещенным любителям музыки предлагаются как биографические сведения и краткая характеристика творчества композиторов — авторов опер, так и история создания произведения, его сюжет и характеристика музыки. В изложении сюжета каждая картина для удобства восприятия выделена абзацем; в характеристике музыки определен жанр, указаны отличительные особенности данной оперы, обращено внимание на ее основные эпизоды, абзац отведен каждому акту (а не картине, как в изложении сюжета). В списке действующих лиц голоса указаны, как правило, по авторской партитуре, что не всегда совпадает с современной практикой.

Материал располагается по национальным школам (в алфавитном порядке), в хронологической последовательности и охватывает практически всю оперную классику. Для более точного понимания специфики оперного жанра в конце книги помещен краткий словарь встречающихся в ней музыкальных терминов.

Мы надеемся, что предлагаемый справочник-путеводитель поможет вам при посещении оперного театра, просмотре видеофильма или прослушивании звукозаписи. Будем рады читательским откликам и пожеланиям, которые непременно учтем в последующих изданиях книги.

Австрия

Кристоф Виллибальд Глюк

1714—1787

Глюк вошел в историю музыкальной культуры как великий реформатор, на много десятилетий определивший путь развития оперы. Его требования драматической правды, простоты и естественности отвечали веяниям эпохи. На смену придворно-аристократическим парадным спектаклям с условной сюжетикой и виртуозными руладами певцов пришло искусство больших нравственных проблем и сильных страстей. Музыка стала послушной дочерью поэзии, углубляла ее эмоциональный подтекст, раскрывала драматическое содержание.

Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 г. в баварской деревне Эрасбах. Образование получил в иезуитской коллегии в Кюмтау, там же начал учиться игре на клавире и органе. Поступив в Пражский университет, будущий композитор сделался участником бродячих оркестров, где исполнял на виолончели свои первые импровизации. В 22-летнем возрасте Глюк получает постоянную работу в Вене, а спустя 2 года переселяется в Милан, где берет уроки композиции у маститого Самmartини, известного дирижера, органиста, автора многочисленных инструментальных произведений.

В 1741 г. появляется первая опера Глюка «Артакеркс», за ней еще шесть. Продуктивность молодого мастера велика, но многие из раннихopusов не сохранились или использованы по частям в более поздних сочинениях. Глюк выступает в Лондоне, Гамбурге, Дрездене, Копенгагене; в 1754 г. получает место придворного композитора в Вене. Там он создает комические оперы по типу французских, балеты-пантомимы. В них созревают тенденции, подготовившие реформу Глюка. В 1762 г. совместно с поэтом Р.Кальцабиджи композитор пишет первую новаторскую оперу «Орфей и Эвридика», а спустя пять лет, в предисловии к «Альцесте»,

теоретически обосновывает свою реформу. Однако аристократическая Вена холодно отнеслась к этим произведениям. Глюк перенес свою деятельность в Париж, где последовательно осуществил реформу оперного спектакля в последующих сочинениях: «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779).

Глюк умер 15 ноября 1787 г. в Вене.

Орфей и Эвридика

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Р. Кальцабиджи и П. Л. Молина

Действующие лица

О р ф е й (*тенор*)

Э в р и д и к а, его жена (*сопрано*)

А м у р (*сопрано*)

Пастухи, фурии, блаженные тени

Действие происходит в Древней Греции и в подземном царстве в мифологические времена.

История создания

Античный сюжет о преданной любви Орфея и Эвридики — один из самых распространенных в опере. До Глюка он был использован в произведениях Пери, Каччини, Монтеверди, Ланди. Глюк трактовал и воплотил его по-новому. Горячего единомышленника композитор нашел в лице поэта Р. Кальцабиджи (1714—1795). Из многочисленных вариантов легенды об Орфее либреттист выбрал тот, что изложен в «Георгиках» Вергилия. В нем античные герои предстают в величавой и трогательной простоте, наделенные чувствами, доступными обычному смертному. В этом выборе сказался протест против ложного пафоса, риторики и вычурности, господствующих на сцене.

В 1-й редакции оперы на итальянском языке, показанной 5 октября 1762 г. в Вене, Глюк еще не вполне освободился от традиций оперы-seria — партия Орфея поручена альту-кастрату, введена декоративная роль Амура; концовка оперы, вопреки мифу, оказалась счастливой. 2-я редакция, показанная в Париже 2 августа 1774 г., значительно отличалась от 1-й. Текст был заново написан на французском языке П. Л. Молином. Выразительнее, естественнее стала партия Орфея; она была расширена и передана тенору. Сцена в подземном царстве заканчивалась музыкой финала из балета «Дон Жуан»; в музыку «блаженных теней» введено знаменитое соло флейты, известное в концертной практике как «Мелодия» Глюка. В 1859 г. опера была возобновлена Берлиозом. В роли Орфея выступила П. Винардо. С тех пор существует традиция исполнения заглавной партии певицей меццо-сопрано.

Сюжет

В уединенной роще среди лавров и кипарисов — гробница Эвридики. Орфей оплакивает свою подругу. Пастухи и пастушки, сочувствуя ему, призывают дух умершей услышать стенания супруга. Они разжигают жертвенный огонь, украшают памятник цветами. Орфей тщетно призывает Эвридику — лишь эхо повторяет имя возлюбленной в долине, лесах, среди скал. Появляется Амур, он объявляет волю богов: Орфею разрешается сойти в подземное царство. Лишь одно условие должен выполнить Орфей: не смотреть на супругу до тех пор, пока они не достигнут земли, иначе Эвридика будет потеряна навсегда. Самоотверженная любовь Орфея готова выдержать все испытания.

Густой туман окутывает таинственную местность. Фурии и подземные духи затевают дикую пляску. Появляется Орфей, играющий на лире. Духи стараются запугать его страшными видениями. Трижды вызывает к ним Орфей, умоляя облегчить его страдания. Силой искусства певцу удастся смягчить их. Духи признают себя побежденными и открывают Орфею дорогу в подземный мир.

Орфей попадает в Элизиум — прекрасное царство блаженных теней. Здесь он находит тень Эвридики. Ей чужды земные тревоги, мир и радость волшебной страны заворожили ее. Орфей поражен красотой пейзажа, чудесными звуками. Но счастлив он может быть только с Эвридикой. Не оборачиваясь, Орфей берет ее за руку и поспешно удаляется.

Вновь возникает мрачное ущелье с нависшими скалами, запутанными тропинками. Орфей торопится вывести из него Эвридику. Но возлюбленная огорчена и встревожена: супруг ни разу не взглянул на нее. Не охладел ли он к ней, не померкла ли ее красота? Для нее лучше умереть, чем жить нелюбимой. Отчаявшийся Орфей уступает ее просьбам. Он оглядывается, и Эвридика падает мертвой. Горю Орфея нет границ. Он готов поразить себя кинжалом, но Амур останавливает его. Супруг доказал свою верность, и по воле богов Эвридика вновь оживает. Толпа пастухов и пастушек радостно приветствует их, развлекая пением и плясками. Орфей, Эвридика и Амур славят всепобеждающую силу любви и мудрость богов.

Музыка

«Орфей» справедливо считается шедевром музыкально-драматического гения Глюка. В этой опере впервые столь органично музыка подчинена драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомима, хоры, танцы полностью раскрывают смысл в связи с действием, разворачивающимся на сцене, и, сочетаясь, придают произведению поразительную стройность и стилистическое единство.

Увертюра не связана с действием; согласно существовавшей традиции, она выдержана в живом движении, жизнерадостном характере.

I акт представляет собой монументальную траурную фреску. Величественно и печально звучание погребальных хоров. На их фоне возникают полные страстной скорби стенания Орфея. Трижды повторяется выразительная ария Орфея «Где ты, любовь моя?», выдержанная в духе ламенто. Она прерывается драматическими призывными речитативами, которым, точно эхо, вторит оркестр. Две арии Амура изящны.

красивы, но мало связаны с драматической ситуацией. Игривой грацией пленяет вторая — «Небес повеленье исполнить спешу» в ритме менуэта. В конце акта наступает перелом. Заключительный речитатив Орфея носит волевой, стремительный характер, утверждая героические черты.

II акт, наиболее новаторский по замыслу и воплощению, разделяется на две контрастирующие картины. В 1-й устрашающе грозно звучат хоры духов, исполняемые в унисон с тромбонами — инструментами, введенными в парижской редакции. Наряду с острыми гармониями, остигнутым ритмом, впечатление жути призваны производить глиссандо оркестра, изображающие лай Цербера. Стремительные пассажи, острые акценты сопровождают демонические пляски фурий. Этому противостоят три краткие арии Орфея под аккомпанемент лиры (арфа и струнные). Элегически окрашенная плавная мелодия становится все взволнованнее, настойчивее. 2-я картина выдержана в светлых пасторальных тонах. Вирельные наигрыши гобоя, струящееся звучание скрипок, легкая, прозрачная оркестровка передают настроение полной умиротворенности. Выразительна меланхоличная мелодия флейты — одно из замечательных откровений музыкального гения Глюка.

Тревожная, порывистая музыка вступления к III акту живописует мрачный фантастический пейзаж. Дуэт «Верь нежной страсти Орфея» получает напряженное драматическое развитие. Отчаяние Эвридики, ее молнии, горестные причитания переданы в арии «О жребий злосчастный». Скорбь Орфея, печаль одиночества запечатлены в знаменитой арии «Потерял я Эвридику». Завершают оперу балетная сюита и ликующий хор, где солистами, чередуясь, выступают Орфей, Амур, Эвридика.

Вольфганг Амадей Моцарт

1756—1791

Искусство Моцарта — одна из вершин мировой музыкальной культуры. Творчество композитора отразило передовые идеи своей эпохи, неиссякаемую веру в торжество добра, справедливости. В музыке Моцарта преобладают жизнерадостные тона, ясная, неомраченная лирика; вместе с тем она содержит немало сцен, насыщенных душевным смятением, драматизмом. Наследие композитора поражает многогранностью и богатством. Поистине неисчерпаем диапазон затронутых им тем и образов. Моцарту принадлежит 23 произведения для музыкального театра, 49 симфоний, более 40 инструментальных сольных концертов с оркестром, сонаты для фортепиано, скрипки, большое количество различных ансамблей. Во всех этих жанрах Моцарт проявил себя как реформатор, обогативший их содержание, обновивший выразительные средства. Классическая стройность, ясность, благородная красота в сочетании с глубиной содержания определили непреходящую ценность его музыки.

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 г. в Зальцбурге. Музыкальное образование получил под руководством отца — скрипача и дирижера. Творческий рост Моцарта отличался необыкновенной интенсивностью. В возрасте 6—7 лет он стал европейски знаменитым виртуозом, а спустя несколько лет сформировался как композитор, уверенно владеющий мастерством. Многократные поездки по странам Европы способствовали его знакомству с современной художественной культурой.

Работая в различных областях музыкального искусства, Моцарт особое внимание уделял опере. Путь оперного композитора он начал в 12 лет: в 1768 г. появились «Мнимая простушка» и «Бастьен и Бастьенна». В годы поездок в Италию на сценах итальянских театров шли его оперы «Митридат, царь Понта» (1770) и «Луций Сулла» (1772). В 1775 г. в Мюн-

хене была поставлена «Мнимая садовница», там же состоялась премьера «Идоменея» (1781). Оперы эти принесли молодому композитору большой успех. Тем более тягостной была жизнь в родном городе: Моцарт поступил на службу к архиепископу, однако под гнетом этого самоуверенного, ограниченного и жестокого человека долго выдержать не смог.

Последнее десятилетие его жизни — пора творческого расцвета и одновременно годы материальной нужды, сломившей в конце концов силы композитора. Порвав с архиепископом, Моцарт переезжает в Вену, где ставит свои самые знаменитые оперы: «Похищение из сераля» (1782), «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Так поступают все» (1790), «Милосердие Тита» (1791) и «Волшебная флейта» (1791). Последнее сочинение Моцарта — Реквием — остался незаконченным. Работу над ним оборвала смерть, наступившая 5 декабря 1791 г. в Вене.

Похищение из сераля

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Г. Стефани

Действующие лица

Констанца (*сопрано*)

Блондхен, ее служанка (*сопрано*)

Бельмонт, возлюбленный Констанцы (*тенор*)

Педрилло, его слуга (*тенор*)

Осмин, начальник гаремной стражи (*бас*)

Селим, паша (*без пения*)

Капитан корабля, янычары, рабы

Действие происходит в Турции в середине XVI в.

История создания

За 5 лет до начала работы над «Похищением из сераля» Моцарт мечтал о национальном австрийском музыкальном театре, который смог бы

противостоят итальянской опере в Вене. «Похищение из сераля» — первая национальная опера не только по замыслу, но и по языку, написанная в жанре зингшпиля. Исследователи усматривают его влияние в «Фиделио» Бетховена, «Вольном стрелке» и «Обероне» Вебера, в операх других немецких и австрийских композиторов XIX в. Ныне «Похищение из сераля» остается в мировом репертуаре старейшей оперой на немецком языке.

Либретто оперы, принадлежащее венскому оперному инспектору Г. Стефани (1741—1800), основывалось на комедии лейпцигского купца и литератора К. Бретцнера (1781). Ее сюжет пользовался успехом: до 1790 г. в Вене шли зингшпили еще трех композиторов (те же ситуации использованы и в ранее написанных комических операх «Неожиданная встреча» Глюка — на французском языке и Гайдна — на итальянском). По указаниям Моцарта в пьесу были внесены изменения настолько значительные, что Бретцнер дважды протестовал в газетах против ее искажения. Решительно изменился образ паши Селима; его разговорная роль приобрела важный идейный смысл. У Бретцнера Селим узнает в Бельмонте своего пропавшего сына и отпускает пленников на свободу. У Моцарта магометанин, «дикарь», дитя природы дает христианам урок высокой морали: он отпускает на волю сына своего кровного врага, говоря о радости платить благодеянием за причиненное зло. Такой поступок был совершенно в духе просветительской философии и идеалов Руссо.

Работа над оперой совпала с женитьбой композитора на Констанце Вебер. В течение двух лет он боролся с недоброжелательством родителей невесты и противодействием своего отца. Препятствия были преодолены одним ударом: Моцарт похитил Констанцу из отчего дома. Разлитая в музыку поэтическая влюбленность и образы главных действующих лиц вносят в оперу автобиографические штрихи: в преданном Бельмонте Моцарт запечатлел собственное чувство, а в обеих героинях, в лирическом и комедийном плане, воссоздал характер своей невесты.

Первое представление оперы под названием «Бельмонт и Констанца» состоялось 12 июля 1782 г. в Вене под управлением автора с триумфальным успехом.

Сюжет

За стенами дворца Селима-паши бродит юный Бельмонт. Сюда его притягивают поиски возлюбленной, Констанцы, недавно похищенной янычарами. О том, что Констанца вместе со служанкой Блондхен томится в плену Селима-паши, Бельмонт узнал от Педрилло. Верный слуга и поклонник Блондхен проник во дворец, нанявшись садовником. В ожидании Педрилло Бельмонт пытается заговорить через решетку с начальником гаремной стражи Осмином, но тот раздражается бранью и гонит юношу прочь. Педрилло все же удается провести Бельмонта в сад паши; он выдает его за архитектора, приглашенного Селимом. С корабля на берег при сопровождении паши сходит печальная Констанца. Селим ласково ухаживает за ней, хочет сделать ее своей женой, но девушка медлит с ответом. По своей натуре она никогда не изменит возлюбленному. Бельмонт, случайно подслушавший разговор, обрадован и восхищен твердостью Констанцы. Осмином и Педрилло, он настаивает на немедленном похищении. Его слуга более осмотрителен, хотя и ему нелегко видеть рядом со своей хозяйкой Блондхен не в меру любезного Осмина. Вновь появляется надсмотрщик. Он набрасывается на молодых людей с ругательствами, но получает от Педрилло уже представил Бельмонта паше, которому понравился красивый юноша.

Сад при дворце Селима. Жилище надсмотрщика гаремной стражи. В знак расположения паша подарил Осмину хорошенькую Блондхен, теперь мрачный старик пытается завоевать ее симпатию. Но Блондхен лишь потешается над ним, озадачивая смелостью, кокетством, неожиданными капризами. Осмин вынужден отступить. Появляется Констанца. Она с тоской вспоминает жениха, дни безоблачного счастья. Служанка пытается рассеять печальные мысли госпожи. Их беседу прерывает приход Селима. Он больше не может ждать: завтра он назовет Констанцу своей женой. Девушка в отчаянии: против силы она безза-

щитна. но пусть Селим знает — она никогда не полюбит его. Тем временем Педрилло успевает сообщить Блондхен, что Бельмонт здесь и приготовления к побегу идут успешно. Нужно лишь обезвредить Осмина. Впрочем, при его пристрастии к вину это будет нетрудно. Педрилло приступает к осуществлению плана. Старик быстро хмелеет, и расторопный слуга уносит его в дом. В саду появляется Бельмонт. Наконец-то влюбленные снова вместе.

Ночью в саду под окнами гарема Бельмонт и Педрилло ждут своих возлюбленных. С ними капитан корабля, на котором они должны бежать. Он несет веревочную лестницу и при этом производит столько шума, что Педрилло начинает не на шутку трусить. Успокоившись, он берется за гитару и поет серенаду — условный знак для девушек. Констанца спускается по веревочной лестнице и вместе с Бельмонтом скрывается в глубине сада. За ней появляется Блондхен, но проснувшийся Осмин замечает беглецов. Не повезло и первой паре, они задержаны стражниками.

Все предстают перед разгневанным пашой. Осмин злорадствует, а влюбленные в ожидании казни нежно прощаются, ободряя друг друга. Сила любви и мужество молодых людей трогают Селима. Неожиданно для всех он отпускает пленников на свободу.

Музыка

В соответствии с традициями зингшпиля «Похищение из сераля» включает, наряду с музыкальными номерами, разговорные сцены. Сохранив задушевность и простоту высказывания, характерные для песенных форм этого жанра, Моцарт раздвинул его рамки: герои поют патетические арии, считавшиеся уместными лишь в героических операх; диалоги вырастают в большие, полные движения и эмоциональных контрастов сцены, объединяемые музыкой; наряду с мелодикой австрийской и немецкой песни, звучит итальянская буффонная скороговорка, виртуозные рулады сочетаются с выразительным, интонационно правдивым речитативом.

Большая увертюра — единственный развернутый симфонический эпизод оперы — стремительностью, блеском, остроумием предвосхищает

атмосферу действия. В оркестре использованы такие экзотические по тому времени инструменты, как треугольник, барабан, флейта-пикколо, литавры, — для воспроизведения «янычарского» (то есть турецкого) колорита. В среднем разделе меланхолически звучит мелодия первой арии Бельмонта.

В I акте музыкальные характеристики действующих лиц даны в остро-контрастных сопоставлениях. Лирическая ария Бельмонта «Здесь встречаюсь с тобой, Констанца», выдержанная в движении менуэта, мелодической свободой, живостью интонаций напоминает взволнованную речь. Ей контрастирует многоплановая характеристика Осмина: сентиментальная песня «Кто нашел себе голубку», исполняемая басом, вносит мягкий комический штрих; спор Бельмонта и Осмина решен в плане типично комедийного дуэта-перебранки; после ухода Бельмонта ярость Осмина выливается в арии, остроумно пародирующей традиционные «арии мести», с повторениями одних и тех же звуков, злобными выкриками и руладами. Следующий за разговорной сценой музыкальный эпизод также содержит рельефный контраст. Взволнованная ария Бельмонта сменяется маршеобразным хором янычар. Затем музыка возвращается в лирическую сферу; ария Констанцы «Я любила, знала счастье» соединяет в себе гибкий мелодизированный речитатив и виртуозные пассажи, песенную задушевность и патетику. Заключает I акт большой комедийный терцет: воинственная фанфарная тема Осмина пародируется Бельмонтом и Педрилло, в оркестре господствует легкое, стремительное движение.

II акт начинается комедийной сценой: лукавая, грациозная речь Блондхен (ария «Лишь нежностью и лаской») в дуэте с Осмином становится дерзкой и язвительной. Шутливо иронический характер этой сцены подчеркивает драматизм следующей. Ламенто Констанцы «Ах! Для меня нет счастья больше», искреннее и поэтичное, сменяется героической бравурной арией, которая своим условным пафосом несколько противоречит образу Констанцы (по собственному признанию, композитор пожертвовал здесь выразительностью в пользу «подвижного горла» Катерины Кавальери, первой исполнительницы роли Констанцы). Радостно

простодушная ария Блондхен «Как прекрасна жизнь моя» и оживленная мужественная ария Педрилло «Готов к борьбе я» дорисовывают комическую пару любовников. Один из самых ярких и сценичных номеров оперы — остроумный дуэт Педрилло и Осмина с забавными перекличками голосов и повторениями плясовой мелодии на слова «Виват, Бахус!». Завершается II акт нежно взволнованной арией Бельмонта и радостным квartetом, в котором полифонически объединяются мелодии лирических и комедийных героев.

В начале III акта обращают на себя внимание поэтичный, романтически таинственный романс Педрилло «Молилась девушка в плену», обрываемый настороженными паузами, и бравурная ария злорадствующего Осмина «О, как радоваться буду». Ей противостоит полный благородства и мужественной печали дуэт Бельмонта и Констанцы. Оперу завершает квинтет, прославляющий верность и великодушие, его поддерживает хор янычар.

Свадьба Фигаро

Опера в 4 актах
Либретто Л. да Понте

Действующие лица

Граф А л ь м а в и в а (*бас*)
Гра ф и н я Р о з и н а, его жена (*сопрано*)
Ф и г а р о, слуга графа (*бас*)
С ю з а н н а, горничная графини (*сопрано*)
М а р ц е л и н а, ключница (*сопрано*)
К е р у б и н о, паж (*сопрано*)
Б а р т о л о, доктор (*бас*)
Б а з и л и о, учитель музыки (*тенор*)
Д о н К у р ц и о, судья (*тенор*)

А н т о н и о, садовник (*бас*)
Б а р б а р и н а, его дочь (*сопрано*)
Крестьяне, гости, слуги

Действие происходит близ Севильи в конце XVIII в.

История создания

Сюжет оперы заимствован из комедии известного французского драматурга П. Бомарше (1732—1799) «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1781), которая представляет собой вторую часть драматической трилогии (первая часть — «Севильский цирюльник», 1773, — послужила основой одноименной оперы Россини). Комедия появилась в годы, непосредственно предшествовавшие Французской революции (впервые поставлена в Париже в 1784 г.), и благодаря своим антифеодальным тенденциям вызвала огромный общественный резонанс. Моцарта «Женитьба Фигаро» привлекла не только живостью характеров, стремительностью действия, комедийной остротой, но и социально-критической направленностью. В Австрии комедия Бомарше была запрещена, но либреттист Л. да Понте (1749—1838) добился разрешения на постановку оперы. При переработке в либретто, написанном на итальянском языке, сокращены многие сцены комедии, выпущены публицистические монологи Фигаро. Это диктовалось не только требованиями цензуры, но и специфическими условиями оперного жанра. Тем не менее основная идея пьесы — моральное превосходство простолюдина Фигаро над аристократом Альмавивой — получила в опере убедительное художественное воплощение.

К сочинению музыки Моцарт приступил в декабре 1785 г., премьера состоялась в Вене 1 мая 1786 г. с незначительным успехом. Подлинное признание опера приобрела только после постановки в Праге в декабре того же года.

Сюжет

В доме графа Альмавивы идут свадебные приготовления. Камердинер графа Фигаро женится на Сюзанне — служанке графини. Предстоящее торжество не радует графа: невеста приглянулась ему самому, и он не

брезгует ничем, чтобы помешать свадьбе. С беспокойством рассказывает Сюзанна жениху о преследованиях графа. Всю ловкость, находчивость, энергию готов приложить Фигаро, чтобы расстроить козни господина. Но у весельчака Фигаро немало врагов. Старый Бартоло не может забыть, как ловко провел его бывший цирюльник, помогая графу жениться на его воспитаннице Розине. Стареющая ключница Марпелина мечтает женить Фигаро на себе. Оба надеются, что граф, раздосадованный неуступчивостью Сюзанны, им поможет. Церемонными поклонами и злобными комплиментами встречает Марцелина Сюзанну. Та весело и задорно посмеивается над сварливой старухой. Появляется Керубино. Юный паж влюблен во всех женщин в замке. Он боготворит графиню, но не прочь поухаживать за Сюзанной, к которой сейчас пришел поделиться горем — граф застал его у Барбарини, дочери садовника, и прогнал из замка. Неожиданный приход графа вынуждает Керубино спрятаться. Граф снова умоляет Сюзанну уступить его любви, но излияния влюбленного вельможи прерываются стуком в дверь — это явился интриган Базилио. Намеки старого сплетника на любовь Керубино к графине пробуждают ревность графа. С возмущением рассказывает он о проделках паж и вдруг замечает спрятавшегося Керубино. Гнев графа не знает предела. Керубино получает приказ немедленно отправиться в полк. Фигаро насмешливо утешает его.

Графиня опечалена равнодушием мужа. Искренне сочувствуя горничной и ее жениху, графиня охотно принимает план Фигаро — вызвать графа ночью в сад и послать к нему на свидание вместо Сюзанны Керубино, переодетого в женское платье. Сюзанна тотчас же принимается наряжать паж. Внезапное появление графа приводит всех в смятение; Керубино прячут в соседней комнате. Встревоженный смущением жены, граф требует, чтобы она открыла запертую дверь. Графиня отказывается, уверяя, что там находится Сюзанна. Ревнивые подозрения графа усиливаются. Решив взломать дверь, он вместе с женой отправляется за инструментами. Сюзанна выпускает Керубино из его убежища. Но куда бежать? Все двери на запоре. В страхе бедный паж прыгает в окно. Возвратившийся граф находит за запертой дверью смеющуюся над его подозрениями Сю-

занну. Фигаро сообщает, что гости уже собрались. Но граф всячески оттягивает начало праздника — он ждет Марцелину. Ключница предъявляет Фигаро иск: она требует, чтобы он либо вернул ей старый долг, либо женился на ней. Свадьба Сюзанны и Фигаро откладывается.

Суд решил дело в пользу Марцелины. Граф торжествует, но торжество его непродолжительно. Выясняется, что Фигаро — родной сын Марцелины и Бартоло, в детстве похищенный разбойниками. Растроганные родители Фигаро решают пожениться. Теперь предстоит отпраздновать две свадьбы. Графиня и Сюзанна не оставили мысли проучить графа. Графиня решает надеть платье служанки и пойти на ночное свидание. Под ее диктовку Сюзанна пишет записку, назначая графу встречу в саду.

Фигаро, узнав от Барбарини, что записку послала Сюзанна, начинает подозревать невесту в обмане. В темноте ночного сада он узнает переодетую Сюзанну, но делает вид, что принял ее за графиню. Граф же не узнает свою жену, переодетую служанкой, и увлекает ее в беседку. Увидев Фигаро, объясняющегося в любви мнимой графине, он поднимает шум, сзывает людей, чтобы публично уличить жену в измене. На мольбы о прощении он отвечает отказом. Но тут появляется снявшая маску настоящая графиня. Граф посрамлен и просит у жены прощения.

Музыка

«Свадьба Фигаро» написана в жанре итальянской оперы-буффа, в которой Моцарту — первому в истории музыкального театра — удалось ярко и многосторонне раскрыть в действии живые индивидуальные характеры. Отношения, столкновения этих характеров определили черты музыкальной драматургии, придали гибкость, разнообразие оперным формам. Особенно значительна роль ансамблей, которые свободно развиваются в непосредственной связи со сценическим действием.

Стремительность движения, искрящееся веселье пронизывают увертюру, вводящую в атмосферу «безумного дня».

В I акте естественно и непринужденно чередуются ансамбли и арии. Дуэты Сюзанны и Фигаро полны изящества; первый — радостный и безмятежный, в шутовности второго проскальзывают тревожные ноты. Ос-

троумие и смелость Фигаро запечатлены в каватине «Если захочет барин попрыгать», ирония которой подчеркнута танцевальным ритмом. Трепетно взволнованная ария Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» очерчивает поэтический образ влюбленного паж. В терцете выразительно переданы гнев графа, смущение Базилио, тревога Сюзанны. Насмешливая ария «Мальчик резвый», выдержанная в характере военного марша, сопровождаемая звучанием труб и литавр, рисует образ энергичного, темпераментного и веселого Фигаро.

II акт начинается мечтательными лирическими эпизодами. Каватина графини «Бог любви» привлекает лиризмом и благородной сдержанностью чувства; пластичность и красота вокальной мелодии сочетаются с тонкостью оркестрового сопровождения. Нежностью и любовным томлением полна канцона Керубино «Сердце волнует». Финал акта основан на свободном чередовании ансамблевых сцен; драматическое напряжение нарастает волнами. После бурного дуэта графа и графини следует терцет, начинающийся насмешливыми репликами Сюзанны, а с появлением Фигаро и садовника Антонио — возбужденный, динамичный квинтет. Акт заканчивается большим ансамблем, в котором торжествующие голоса графа и его сообщников противопоставлены Сюзанне, графине и Фигаро.

В III акте выделяется дуэт графа и Сюзанны, пленяющий правдивостью и тонкостью характеристик; музыка передает лукавство очаровательной служанки и неподдельную страсть и нежность обманутого графа. В духе оперы-seria написана «ария мести» графа. Дуэт Сюзанны и графини выдержан в прозрачных, пастельных тонах; голоса мягко перекликаются, сопровождаемые гобоем и фаготом.

IV акт открывается небольшой, наивно-грациозной каватиной Барбарини «Уронила, потеряла». Речитатив и ария Фигаро «Мужья, откройте очи» насыщены ревностью и горечью. Контрастна лирическая ария Сюзанны «Приди, мой милый друг», овеянная поэзией тихой лунной ночи. Музыка финала, насыщенного событиями, звучит вначале приглушенно, но постепенно наполняется радостным ликованием.

Дон Жуан

Опера в 2 актах (7 картинах)

Либретто Л. да Понте

Действующие лица

Дон Жуан (*бас*)

Леспорелло, его слуга (*бас*)

Командор (*бас*)

Донна Анна, его дочь (*сопрано*)

Дон Оттавио, жених донны Анны (*тенор*)

Донна Эльвира, дама из Бургоса, покинутая Дон Жуаном (*сопрано*)

Церлина, крестьянка (*сопрано*)

Мазетто, ее жених (*бас*)

Крестьяне, музыканты, слуги

Действие происходит в Испании после 1600 г.

История создания

После огромного успеха «Свадьбы Фигаро» в Праге (1786) Моцарт получил от пражского театра заказ на новую оперу. Выбор композитора пал на сюжет «Дон Жуана». К сочинению музыки он приступил в мае 1787 г., премьера состоялась в Праге 29 октября того же года и прошла с огромным успехом. Для венской постановки 7 мая 1788 г. в музыку оперы были внесены некоторые изменения.

В основе сюжета — старинная легенда о Дон Жуане, дерзком искателе приключений, смелом и ловком соблазнителе женщин. Возникшая в средневековой Испании, легенда приобрела известность во многих европейских странах. Сюжет впервые был обработан испанским драматургом Тирсо де Молина (1571—1648), впоследствии он привлекал многих писателей: Мольера и Гольдони, Гофмана и Бай-

рона, Мериме и Дюма, Пушкина и А. Толстого. Неоднократно использовали эту тему и музыканты; так, в 1761 г. в Вене был поставлен балет Глюка «Дон Жуан», а столетие спустя на текст «маленькой трагедии» Пушкина «Каменный гость» написал оперу Даргомыжский. В этих произведениях легенда получала разную трактовку. В некоторых из них, имеющих религиозно-нравоучительную окраску, Дон Жуан охарактеризован как преступный обольститель, грубый сластолюбец, получающий заслуженное возмездие. Но нередко в его образе подчеркивались иные, привлекательные черты — бесстрашие, остроумие, вечные поиски идеала, бунт против обветшалых норм морали. Либретто Л. да Понте (1749—1838), написанное на итальянском языке, выдержано в комедийном плане. Однако музыка Моцарта выводит оперу за рамки комедии. Композитор создал замечательно глубокое произведение, полное больших страстей и острых столкновений характеров. Дон Жуан Моцарта — образ сложный, многогранный. Осуждая героя на гибель, композитор в то же время поэтизирует его — он отважен, обаятелен, полон беспредельной жизненной энергии.

Сюжет

Ночь. Ворчливый Лепорелло жалуется на жизнь: похождения Дон Жуана доставляют верному слуге немало беспокойства. Вот и сейчас он вынужден ждать на улице своего господина, прокрававшегося к донне Анне. Но на этот раз Дон Жуана постигла неудача. К ужасу перепуганного Лепорелло донна Анна подняла шум и удерживает пытающегося бежать соблазнителя, которого она не узнала. Отец донны Анны — старый Командор — вызывает Дон Жуана на поединок и тут же падает, сраженный его шпагой.

Дон Жуан скоро забыл о кровавых событиях этой ночи. Он готов следовать за прекрасной незнакомкой, но с разочарованием узнает в ней давно покинутую им донну Эльвиру. Страдания Эльвиры, терзаемой чувствами любви и мести, вызывают у него лишь досаду. Лепорелло

пытается утешить обманутую. Он рассказывает ей о своем господине, его неутолимой жажде наслаждений, читает список обольщенных им красавиц.

Проходит веселая праздничная процессия. То крестьяне Мазетто и Церлина празднуют свадьбу. Молоденькая новобрачная приглянулась Дон Жуану. Ласковыми словами и обещаниями он пытается увлечь Церлину. Обаяние блестящего кавалера велико, девушка начинает колебаться, она готова уступить его настояниям. Внезапное появление Эльвиры, а затем Анны и ее жениха дона Оттавио расстраивает планы соблазнителя. С ужасом узнает Анна убийцу своего отца; она призывает Оттавио отомстить обидчику.

Зал в замке Дон Жуана. Праздник в разгаре. Безудержно веселится беспечный Дон Жуан. Гости танцуют. Среди них Эльвира, Анна и Оттавио в масках, проникшие сюда, чтобы отомстить Дон Жуану. Танцуя с Церлиной, Дон Жуан незаметно увлекает ее из зала. Внезапно праздничное веселье нарушается — раздаются крики Церлины. Возмущение охватывает присутствующих. Дон Жуан и Лепорелло вынуждены бежать.

Дон Жуан хочет пробраться в дом Эльвиры. Внимание искателя приключений привлекла ее камеристка, но его планам мешает присутствие прежней возлюбленной. Поменявшись платьем со слугой, Дон Жуан поет серенаду под окном Эльвиры, клянется в любви. Обманутая Эльвира попадает в объятия переодетого Лепорелло. Неузнанный же Дон Жуан встречает Мазетто, вместе с крестьянами разыскивающего оскорбителя Церлины. Ловкий обманщик направляет преследователей в разные стороны и, избив Мазетто, скрывается. Подоспевшая Церлина нежно утешает жениха. В это время мстители, встретив Лепорелло, принимают его за ненавистного Дон Жуана. На бедного слугу обрушивается их гнев. В страхе Лепорелло открывает свое имя.

Господин и слуга встречаются ночью на кладбище. Дон Жуан с беспечным смехом рассказывает о новых похождениях. Его рассказ прерывается грозным возгласом статуи убитого Командора. Дон Жуан приглашает статую к себе на ужин.

Зал в замке Дон Жуана. Эльвира умоляет Дон Жуана оставить порочный путь, напоминая о страшном возмездии. Внезапно раздаются тяжелые шаги статуи Командора. Минуты Дон Жуана сочтены, но он не знает страха. Слышатся удары грома, сверкает молния. Дон Жуан проваливается в бездну. Жажда мести приводит в замок оскорбленных Анну и Оттавио, Церлину и Мазетто, но они находят лишь дрожащего от страха Лепорелло, который рассказывает им о случившемся. Мстители торжествуют — наконец-то Дон Жуан понес заслуженную кару.

Музыка

Моцарт назвал свою оперу «dramma giocosa», что по-итальянски означает «веселая драма». Название подчеркивает своеобразие произведения, в котором сплетаются трагическое и комическое, возвышенное и бытовое. Эта придает «Дон Жуану» большую жизненную правдивость. Мастер музыкально-психологической характеристики, Моцарт ярко и выразительно рисует в ариях чувства героев, а их взаимоотношения, порой тонкие и сложные, раскрывает в многочисленных ансамблях. Драматургия оперы строится на сопоставлении противоположных начал — радости, света и рокового возмездия, бурлящего потока жизни и холода смерти, воплощенных в образах Дон Жуана и Командора.

На контрасте мрачного, трагического медленного вступления и брызжущей весельем быстрой части основана увертюра.

В I акте чередуются различные эпизоды. Небольшая шутливо-грубоватая ария Лепорелло «День и ночь изволь служить» рисует образ этого комического персонажа. В музыке драматического терцета басов воплощены тяжелое раздумье Дон Жуана, прерывистая речь умирающего Командора, испуг Лепорелло. Бурной, страстной взволнованностью насыщена ария оскорбленной Эльвиры «Где он, узнать решила». В обращенной к Эльвире арии Лепорелло «Вот извольте» комическая скороговорка сменяется плавным, нежно-вкрадчивым менуэтом, пародирующим обольстительные речи Дон Жуана. Красота мелодики и выразительность отличают дуэтино Дон Жуана и Церлины «Ручку мне дашь свою

ты»; мягкая, обволакивающая чувственной прелестью речь Дон Жуана звучит все настойчивее, в то время как все более робкими становятся музыкальные фразы колеблющейся Церлины. Возвышенно-благородный склад души донны Анны раскрывается в арии «Теперь нам известно». Ария Дон Жуана «Чтобы кипела кровь горячее» («ария с шампанским») поражает блеском и жизнерадостностью: танцевальное движение, четкие контуры легкой, стремительной мелодии передают кипучее веселье, страстную любовь к жизни. Финал акта — сцена бала, где голоса действующих лиц сочетаются с одновременным звучанием трех инструментальных ансамблей, играющих менуэт, контрданс и лендлер. В большом секстете, завершающем акт, гневному напору мстителей отвечают короткие реплики смущенных Дон Жуана и Лепорелло.

II акт распадается на две части. В первой преобладают комические, бытовые эпизоды; во второй обнажаются контрасты, усиливается трагический план «веселой драмы». Терцет Эльвиры, Дон Жуана и Лепорелло замечателен широтой мелодического дыхания вокальных партий и оркестрового сопровождения. Простая и плавная песенная мелодия — в основе серенады Дон Жуана, которую он поет под аккомпанемент мандолины. Ария наивной и лукавой Церлины «Ну, прибеи меня, Мазетто» пленяет изяществом мелодики. Секстет (мстители и Лепорелло) полон движения и контрастов. В сцене на кладбище грозные возгласы Командора вторгаются в беззаботную речь Дон Жуана и торопливую скороговорку перепуганного Лепорелло, создавая ощущение беспокойства, близости развязки. Радостное настроение Дон Жуана в начале последней картины подчеркивают исполняемые сценическим оркестром отрывки из модных во времена Моцарта опер, в том числе из «Свадьбы Фигаро». Появление статуи Командора вносит в музыку мрачный колорит; злобная бесстрастность его фраз оттеняется грозным звучанием тромбонов и закулисного хора адских духов. В светлых тонах выдержан заключительный оперу секстет.

Так поступают все

Опера в 2 актах (9 картинах)

Либретто Л. да Понте

Действующие лица

Сестры-неаполитанки:

Фьордилиджи (*сопрано*)

Дорабелла (*меццо-сопрано*)

Офицеры:

Гульельмо, жених Фьордилиджи (*бас*)

Феррандо, жених Дорабеллы (*тенор*)

Деспина, служанка сестер (*сопрано*)

Дон Альфонсо, брюзга, друг Феррандо и Гульельмо (*бас*)

Солдаты, слуги, гости

Действие происходит в Неаполе в конце XVIII в.

История создания

В августе 1789 г. Моцарт получил от австрийского императора Иосифа II заказ на оперу для Национального придворного театра в Вене, где выступала итальянская труппа. Либреттистом стал итальянский аббат Л. да Понте (1749—1838), сотрудничавший с Моцартом в его лучших операх. Он написал остроумное либретто на итальянском языке с традиционными ситуациями и персонажами оперы-буффа. Однако в отличие от «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана» он не обратился здесь к литературному источнику, а использовал действительный случай, известный в Вене: два молодых офицера проиграли пари старому цинику, утверждавшему, что в течение суток он сумеет склонить их невест к измене. Местом действия первоначально был избран Триест, затем Венеция и, наконец, Неаполь. Моцарт отнесся к героям и особенно к героиням с сочувствием, смешанным с насмешкой, то воспевая красоту истинного чувства,

триумфализируя над его преувеличенным выражением, то прославляя кру-
шущую голову силу Эроса, но никогда не выступая строгим моралистом.

Композитор работал над музыкой быстро и увлеченно. Премьера опе-
ры под названием «Так поступают все, или Школа влюбленных» состоя-
лась 26 января 1790 г. под управлением автора и имела успех, хотя через
несколько месяцев, выдержав 10 представлений, сошла со сцены. После смерти
композитора либретто было переведено на немецкий язык, речитативы
заменены разговорными диалогами, и в таком варианте опера иногда ста-
вилась не только в Австрии и Германии, но и в других странах.

Сюжет

В Неаполе, на берегу залива, за столиком молодые офицеры Феррандо
и Гульельмо прославляют верность своих невест, сестер Дорабеллы
и Фьордилиджи. Старый циник дон Альфонсо предлагает пари, что вер-
ность не выдержит первого же испытания.

В саду на берегу моря Фьордилиджи и Дорабелла любуются портре-
тами женихов. Дон Альфонсо с притворным волнением сообщает им,
что офицеры немедленно отправляются в поход. Невесты в отчаянии,
матронушки утешают их, уверяя, что скоро вернутся победителями, а старый
брюзга умирает от смеха. Издалека доносится песня солдат, прослав-
ляющих беззаботную жизнь воина. Сестры, заливаясь слезами, машут
платочками отплывающим женихам.

Вернувшись домой, сестры предаются безудержному отчаянию. Служанка
Деспина пытается утешить хозяек, утверждая, что надежды на
верность мужчин безрассудны и женщинам необходимо развлекаться.
Дон Альфонсо находит в ней верную помощницу.

Появляются наряженные турками Феррандо и Гульельмо с длинны-
ми бородами и пышными усами. Каждый принимается ухаживать за
невестой другого. Фьордилиджи и Дорабелла в гневе требуют от слу-
жанки немедленно выгнать наглых чужеземцев, те на коленях восхва-
ляют красоту сестер, а дон Альфонсо представляет их хозяйкам как
своих лучших друзей. Возмущенные девушки удаляются, офицеры
смеются над старым циником, считая, что выиграли пари, дон Альфон-
со уверен в своей победе.

Изображая безутешное отчаяние, чужестранцы проникают в сад и, хлебнув из фляжек яду, падают бездыханными. Деспина и Альфонсо спешат за доктором, а Фьордилиджи и Дорабелла с ужасом щупают слабеющий пульс умирающих. Одета в причудливый наряд доктора Деспина принимается за лечение по методу знаменитого современного магнетизера Месмера. Фьордилиджи, поддерживая голову Феррандо, и Дорабелла, склоняясь над Гульельмо, чувствуют, что им все труднее подавлять зарождающуюся любовь. Однако, когда возвращенные к жизни чужестранцы требуют поцелуя, а доктор убеждает не отказывать больным в этом лекарстве, сестры посылают влюбленных ко всем чертям.

В будуаре Фьордилиджи и Дорабелла заняты живописью. Уступая уговорам Деспины, они соглашаются выйти в сад на свидание, причем каждая выбирает жениха сестры.

Вечером в саду Деспина украшает цветами стол и расставляет бокалы, чтобы отпраздновать примирение хозяек с чужестранцами. Юноши от страха теряют дар речи и вместо них прощения за дерзость просит дон Альфонсо, а от имени смущенных девушек отвечает Деспина. Во время ночного свидания Дорабелла принимает в подарок от Гульельмо ожерелье с алмазным сердцем, заменяя им медальон с портретом жениха, тогда как Фьордилиджи бежит признаний Феррандо, о чем тот сообщает другу, а сам предается отчаянию, узнав от него о неверности Дорабеллы.

Фьордилиджи приказывает служанке принести мужской наряд и оружие: она решает немедленно отправиться на войну, встретиться там с женихом и погибнуть вместе с ним на поле битвы. В это время появляется Феррандо и, выхватив у Фьордилиджи шпагу, грозит заколоться у нее на глазах. Она не может более противиться новой любви. Убедившись в измене, офицеры проклинают неверных, но дон Альфонсо философски утешает их: так поступают все женщины.

В празднично освещенном зале все готово к свадьбе. Переодетая нотариусом Деспина читает условия брачного контракта. Издали доносится песня возвращающихся с войны солдат. Дон Альфонсо, выглянув в окно, сообщает ошеломленным сестрам, что видит их женихов. Мнимые чужестранцы выпрыгивают в окно и вскоре возвращаются в офицерских мундирах. Гуль-

ельмо обнаруживает спрятавшуюся Деспину в костюме нотариуса, объявляющую, что она только что вернулась с маскарада. Дон Альфонсо роняет на пол брачный контракт, и сестры признаются женихам в измене, обвиняя во всем происшедшем предателя Альфонсо и искусительницу Деспину. Тронутые их слезами, Феррандо и Гульельмо прощают изменниц, и все повторяют моральную сентенцию: счастлив тот, кто во всем видит хорошую сторону и руководствуется в жизни только разумом.

Музыка

Хотя «Так поступают все» — итальянская опера-буффа, композитор использует здесь приемы других оперных жанров своего времени, иногда в пародийном плане. Большие арии героинь напоминают о стиле *seria*, более краткие, с непритязательной мелодией в народном духе — о венском зингшпиле. Традиции буффа воплощаются в многочисленных ансамблях; развернутые секстеты, насыщенные действием, венчают оба акта оперы.

Увертюра вводит в общую атмосферу суматохи, веселой путаницы, хотя почти не использует звучащих в произведении тем. Лишь в кратком медленном вступлении и в коде повторяется важная, размеренная фраза, которую произносят герои перед финалом: «Так поступают все».

В начале I акта один за другим следуют три оживленных мужских терцета. В первом и последнем господствуют восторженные фразы влюбленных, в центральном — насмешливые поучения Альфонсо («Верность женщины, поверьте, то восьмое чудо света»). Их сменяет дуэт Фьордилиджи и Дорабеллы «Взгляни-ка, сестрица» с изящной, светлой мелодией и виртуозными пассажами. Контрастна небольшая ария Альфонсо «Рассказать вам не решусь» с взволнованной, постоянно прерываемой паузами вокальной темой и тревожным ритмом сопровождения. Несколько номеров рисуют прощание девушек с женихами, окрашенное в просветленные тона (квintет, дуэтино Феррандо и Гульельмо). Бойкий хор «Жизнь солдата хороша» обрамляет квintет «Пиши мне каждый день», где лирическим фразам четырех влюбленных противостоят упорно повторяющиеся реплики дона Альфонсо

«Умру я от смеха». В прозрачном терцеттино Фьордилиджи, Дорабеллы и Альфонсо «Пусть ветер попутный наполнит ваш парус» плавный, покачивающийся аккомпанемент словно рисует колыхание волн. Драматический речитатив и ария Дорабеллы «Буря в душе моей», полные гневных восклицаний, контрастируют веселой арии Деспины «Мужчины и солдаты, что верность в них искать» — в танцевальных ритмах, со скороговоркой, комическими скачками и повторами фраз. Новый этап интриги обрамляют два ансамбля всех участников комедии — секстеты. Первый («Вот прекрасной Деспинетте представляю вас, друзья») начинается как квартет, объединяющий участников интриги — мужчин и Деспину, а затем разделяется на несколько групп: гневному дуэту сестер («А ты, дерзкая девчонка») отвечает терцет (офицеры и Деспина) с мягкой, молящей мелодией; последним, с отрывистыми, недоверчивыми репликами, вступает дон Альфонсо. В центре расположены три разнохарактерные арии. Большая ария Фьордилиджи «Словно скалы» с виртуозными пассажами инструментального типа написана в традициях оперы-seria. Краткая ария Гульельмо «Прекрасные глазки» — буффонного склада. Певучая ария Феррандо «Дуновение любви» близка изящному лирическому романсу. Финал I акта — секстет — построен на смене контрастных эпизодов.

Открывающая II акт ария Деспины «Женщина в пятнадцать лет» рисует пленительный женский образ. В начале комического квартета «О, не откажите дать ручку» ведущая роль отведена Альфонсо, тогда как онемевшие от испуга Феррандо и Гульельмо лишь повторяют его последние слова; заканчивается ансамбль стремительным дуэтом-скороговоркой Деспины и Альфонсо «Оставим их скорее». Грациозный дуэт Гульельмо и Дорабеллы «Я дам вам сердечко» передает полное согласие влюбленных. Затем следует несколько различных по характеру арий. Среди них — большое рондо Фьордилиджи героического склада «О прости, мой друг, ошибку» и ария Гульельмо «Вот на что способны дамы», напоминающая венские песенки с несложной мелодией и повторяющимися многочисленными куплетами. Каватину Феррандо «Я предан, осмеян» открывает большой речитатив, сопровождаемый постоянно возвращающейся жалобной

темой в оркестре. К арии Гульельмо приближается по характеру ария Дорабеллы «Хитер Амур-змееныш». Соединение второй пары влюбленных воплощено в дуэте Фьордилиджи и Феррандо «Молчи, молчи, конец страданиям». Краткая ариетта дона Альфонсо завершается фразой, давшей название опере, «Так поступают все», которую повторяют оба влюбленных. Финал II акта — грандиозный ансамбль всех персонажей с участием хора, образующий арку с начальными сценами I акта. В чередовании оживленных эпизодов возникает несколько лирических остановок стремительно раскручивающейся интриги. Таков оригинальный квартет: Фьордилиджи, Феррандо и Дорабелла повторяют лирическую мелодию «Мы в вине найдем забвенье» (канон), а Гульельмо мрачно бормочет «Ах, стало б вам вино отравой». Переломный момент — доносящийся издали хор «Жизнь солдата хороша», уже знакомый по I акту. Завершает оперу совместное пение всех участников — многократно повторяющаяся моральная сентенция «Счастлив в жизни тот».

Волшебная флейта

*Опера в 2 актах (9 картинах)
Либретто Э. Шиканедера*

Действующие лица

З а р а с т р о (бас)

Т а м и н о, принц (тенор)

Ц а р и ц а н о ч и (сопрано)

П а м и н а, ее дочь (сопрано)

П а п а г е н о, птицелов (баритон)

П а п а г е н а, его возлюбленная (сопрано)

М о н о с т а с о с, мавр (тенор)

2 ж р е ц а (тенор и бас)

3 д а м ы, феи Царицы ночи (сопрано и меццо-сопрано)

3 волшебных мальчика (*сопрано и меццо-сопрано*)

2 латника (*тенор и бас*)

Оратор (*бас*)

Жрецы, рабы, свита

Действие происходит в сказочных царствах.

История создания

Либретто «Волшебной флейты» Моцарту предложил в марте 1791 г. его давний приятель, антрепренер одного из театров венского предместья Э. Шиканедер (1751—1812). Сюжет он почерпнул в сказке К. Виланда (1733—1813) «Лулу» из сборника фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» (1786—1789). Шиканедер обработал этот сюжет в духе популярных в то время народных феерий, полных экзотических чудес. В его либретто, написанном на немецком языке, фигурируют мудрец Зарастро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, феи, волшебные мальчики и дикари, испытания в египетской пирамиде и таинственные превращения.

В этот наивный сюжет Моцарт вложил серьезную морально-философскую идею, глубокие, заветные мысли. Многое впитавший из философии просветительства, он вдохновлялся идеалами равенства, братства людей, верой в изначальность добра, возможность нравственного совершенствования человека, в конечное торжество света и разума. Гуманистические идеалы оперы носят характер наивной утопии. Кроме того, они облечены таинственностью и мистической символикой, связанными с идеями и ритуалами общества масонов, ордена «вольных каменщиков», членами которого были как Моцарт, так и Шиканедер. Это общество объединяло многих передовых людей Австрии, стремилось распространять просвещение, бороться с суеверием, пережитками средневековья, влиянием католицизма. Через три года после смерти композитора австрийский император Леопольд II запретил деятельность масонских лож. Возвышенная философия «Волшебной флейты» Моцарта привлекала к ней симпатии выдающихся умов того времени. Гете сравнивал ее со второй частью своего «Фауста» и сделал попытку написать ее продолжение.

В трактовке Моцарта социальная утопия перемешалась с юмором, меткими жизненными наблюдениями, сочными бытовыми штрихами. Фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Злобная и мстительная Царица ночи оказалась деспотически упрямой и коварной женщиной, три феи из ее свиты — дамами полусвета, словоохотливыми, вздорными, игриво-чувственными, дикарь-птицелов Папагено — симпатичным обывателем, любопытным, трусливым и болтливym весельчаком, мечтающим лишь о бутылке вина и маленьком семейном счастье. Идеальный образ Зарастро — олицетворение разума, добра, гармонии. Между его солнечным царством и царством ночи мечется Тамино, человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний. Так воплощена оптимистическая идея «Волшебной флейты», последней оперы Моцарта, его любимейшего создания. Премьера в Вене состоялась 30 сентября 1791 г. под управлением композитора за два с небольшим месяца до его смерти.

Сюжет

В пустынной гористой местности чудовищная змея преследует принца Тамино. В последний раз воззвав о помощи, он падает без чувств. В этот миг из-за скалы выступают три дамы в черных одеяниях и рассекают змею на три части. Красота принца поражает их. Каждая мечтает о его любви, и никто не хочет идти к Царице ночи, чтобы сообщить о случившемся. После долгого спора они решают отправиться вместе. Тамино приходит в себя и слышит звуки дудочки. Его взору предстает странное существо, человек в птичьем оперении, птицелов Папагено. Принц горячо благодарит его, считая своим спасителем. Папагено с важностью принимает изъявления признательности. Возвратившись, три дамы наказывают его за хвастовство: замыкают рот громадным замком. Они объясняют принцу, что он во владениях Царицы ночи, которая в знак благоволения прислала ему портрет своей дочери Памины, похищенной злым волшебником. Покоренный красотой Памины, принц готов любой ценой освободить девушку. Царица ночи дарит ему волшебную

флейту — она поможет преодолеть все препятствия, а в спутники дает Папагено, который получает в подарок колокольчики, заставляющие плясать каждого, кто их услышит. В сопровождении трех волшебных мальчиков принц отправляется в путь.

Во дворце Зарастро волнение: мавр Моностатос, приставленный стеречь Памину, так усердно домогался ее любви, что бедняжка сбежала. Однако скоро она была настигнута, и вот уже мавр грубо тащит прекрасную пленницу, собираясь заковать ее в цепи. Неожиданно появляется Папагено. Он и Моностатос, ошеломленные, напуганные внешностью друг друга, бросаются опрометью в разные стороны. Любопытство, однако, оказывается сильнее страха, и птицелов возвращается к Памине. Он рассказывает о любви принца Тамино, о его решении спасти ее и предлагает немедленно бежать. Перед дворцом появляются три волшебных мальчика, а за ними Тамино. Он хочет войти, но дорогу преграждает жрец. Он раскрывает обман Царицы ночи: Памину похитил не злой волшебник — в царстве Зарастро господствуют мудрость и доброта. Обрадованный Тамино начинает играть на волшебной флейте. На ее звуки откликается дудочка Папагено; вместе с Паминой он приближается к храму. Их опережает Моностатос со стражей. Они уже готовы схватить беглецов, но звон колокольчиков Папагено заставляет их пуститься в пляс. Восторженные возгласы толпы возвещают о появлении Зарастро. Памина падает к его ногам, признаваясь в ослушании. Мавр приводит принца, схваченного поблизости, а когда молодые люди бросаются в объятия друг друга, грубо разлучает их. Он ждет награды за верную службу. Вместо этого Зарастро приказывает строго наказать его и объявляет, что пришельцы должны подвергнуться испытанию в храме.

Тамино и Папагено готовятся к посвящению. Условия испытаний суровы: не выдержавший должен умереть. Испуганный Папагено наотрез отказывается, но весть о том, что в награду Зарастро даст ему жену, меняет его решение. Первое испытание — противостояние женщине. Едва скрылись жрецы, объявившие это условие, как перед Тамино и Папагено возникли три дамы, феи Царицы ночи. Они угрожают путникам

гибелью, уговаривают вернуться к их повелительнице. Тамино молчит. Жрецы приветствуют принца, выдержавшего первое испытание, но предупреждают, что остальные труднее и опаснее.

В чудесном саду, в беседке среди розовых кустов спит Памина. Моностатос с вожделением смотрит на нее. Появляется Царица ночи. Она говорит Памине, что бессильна защитить ее от похитителя: отец Памины перед смертью передал Зарастро свой талисман, солнечный диск, который тот носит на груди. Памина должна убить Зарастро и вернуть знак солнца Царице ночи. Передав дочери кинжал, она исчезает. Моностатос, подслушавший разговор, берет у растерянной девушки кинжал и требует ее любви. Памина отказывается, но когда мавр заносит над нею кинжал, его руку удерживает Зарастро. Он знает обо всех кознях Царицы, но не собирается мстить ей: его мстью будет посвящение принца и его счастье с Паминой.

Широкий двор храма. Сюда жрецы привели Тамино и Папагено. Они должны хранить молчание, но Папагено раздражается болтовней. Он хочет выпить, и тут же из-под земли вырастает дряхлая старуха с кувшином, которая кокетливо сообщает, что ей 18 лет и что у нее есть дружок по имени Папагено. Удар грома заставляет ее исчезнуть, а напуганный Папагено клянется молчать. Три волшебных мальчика возвращают ему колокольчики, а Тамино — флейту. На звуки флейты прибежала Памина. Она изумлена, раздосадована молчанием принца, холодность возлюбленного повергает ее в отчаяние. В храме жрецы приветствуют Тамино, выдержавшего и это испытание. А Папагено дорогу преграждает жрец: боги прощают его слабость и дарят жизнь, но в круг избранных он недостойн войти. Папагено это и не нужно: он мечтает лишь о выпивке и доброй подружке. Вновь появляется старуха. Она требует от Папагено супружеской клятвы, угрожая темницей. Птицелов клянется, и старуха превращается в хорошенькую дикарочку, одетую в перья. Папагено бросается к ней, но дикарочка исчезает.

Памина, терзаемая страшной мукой, бродит по саду. В ее руке кинжал. Зачем жить, если Тамино разлюбил ее? Три волшебных мальчика успокаивают ее: Тамино по-прежнему верен Памине.

Воины охраняют ту часть храма, в которую допускаются лишь посвященные. Сюда пришел Тамино; Памина тоже хочет подвергнуться испытанию. Под звуки волшебной флейты они бесстрашно проходят сквозь пламя и бушующие волны.

Папагено ищет исчезнувшую красотку. Мальчики напоминают ему о чудесных колокольчиках. Только раздался их перезвон, как Папагена возникла перед восхищенным, ошалевшим от счастья птицеловом.

Тем временем в храм посвященных под предводительством Моностагоса проникла Царица ночи со своими дамами. Храм должен быть разрушен, посвященные уничтожены. Но молния разбивает скипетр Царицы. При свете занимающегося дня Заратро, жрецы и народ славят разум и любовь.

Музыка

Партитура «Волшебной флейты» поражает исключительной простотой, отсутствием внешних эффектов, казалось бы, предполагаемых сюжетом. Ее инструментальное письмо отличается сдержанностью и чистотой. В соответствии с традициями зингшпиля музыкальные номера чередуются с разговорными сценами. В вокальных партиях на первом плане рельефный мелодический образ. За редким исключением их источником служит, как это свойственно жанру зингшпиля, австрийская и немецкая народная песня; отступления от этого правила (ария Царицы ночи) обусловлены пародийным замыслом.

Блестящая стремительная увертюра, открываемая торжественными аккордами Заратро, пронизана светом, ощущением полноты и гармонии чувств.

Сцена спасения Тамино в начале I акта завершается грациозным терцетом дам Царицы ночи; их певучая скороговорка, чувствительные вздохи вносят в драматическую интродукцию сочный юмористический штрих. Папагено охарактеризован веселой арией «Известный всем я птицелов» в духе народной танцевальной песни; после каждого куплета звучат простодушные рулады его дудочки. Ария Тамино с портретом «Такой волшебной красоты» соединяет песенные, виртуозные и речитативные эле-

менты в живой, взволнованной речи. Ария Царицы ночи «В страданиях дни мои проходят» начинается медленной, величаво печальной мелодией; вторая часть — быстрая, блестящая, виртуозная. Квинтет сопоставляет комическое мычание Папагено (с замком на губах), сочувствующие реплики принца, порхающие фразы дам. Во 2-й картине выделяется дуэт Памины и Папагено «Кто нежно о любви мечтает», написанный в форме простой куплетной песни; его бесхитростный сердечный напев приобрел на родине композитора широчайшую популярность. Финал I акта — большая сцена с хорами жрецов и рабов, ансамблями и речитативами, в центре которой — ликующе светлая ария Тамино с флейтой «Как полон чар волшебный звук» и хор рабов, пляшущих под колокольчики Папагено.

II акт связан с частыми переменами места действия и содержит 7 картин. Вступительный марш жрецов звучит приглушенно и торжественно, напоминая хорал. В 1-й картине величаво-возвышенной арии Зарастро с хором «О вы, Изиды и Озирис» противопоставлен оживленный квартет, где неумолчное щебетание дам Царицы ночи перемежается короткими репликами Тамино и Папагено, пытающихся сохранить молчание. В следующей картине даны три замечательно ярких музыкальных портрета: вызывающе дерзкая ария Моностатоса «Каждый может наслаждаться», ария Царицы ночи «В груди моей пылает жажда мести», которой итальянские колоратуры придают пародийный оттенок, и спокойная, мелодически выразительная ария Зарастро «Вражда и месть нам чужды». В начале 3-й картины обращает на себя внимание воздушный, с порхающими пассажами в оркестре терцет волшебных мальчиков, выдержанный в ритме изящного менуэта. Ария опечаленной Памины «Все прошло» — великолепный образец моцартовского ламенто, отмеченного мелодическим богатством и правдивостью декламации. В терцете взволнованным мелодическим фразам Памины и Тамино противостоит строгая речитация Зарастро. Лирическая сцена сменяется комедийной: ария Папагено «Найти подругу сердца» полна беспечности и юмора народных плясовых напевов. В 4-й картине впечатляет сцена встречи волшебных мальчиков и Памины; в светлое прозрачное звуча-

ние их терцета драматически острым контрастом вторгаются реплики отчаявшейся девушки. Финал II акта пронизан непрерывным музыкальным развитием, которым объединяются три последние картины. В 5-й картине после сурового и тревожного оркестрового вступления звучит строгий мерный хорал латников «Кто этот путь прошел»; своей архаической мелодией он сопровождает также восторженный дуэт Памины и Тамино. Следующий их дуэт «Чрез дым и пламя шли мы смело» исполняется на фоне торжественного, словно в отдалении звучащего марша. Комедийная линия завершается дуэтом Папагено и Папагены, полным неподдельного юмора, напоминающим беззаботный птичий щебет. Последняя картина начинается резким контрастом: зловещим маршем, приглушенным квинтетом Царицы ночи, трех ее дам и Моностатоса. Опера заключается блестящим ликующим хором «Разумная сила в борьбе победила».

Альбан Берг

1885—1935

Творчество Берга — одно из своеобразнейших явлений в музыке 1-й половины XX в. Это композитор бескомпромиссный, искренний, редкий по силе эмоционального воздействия. Его музыка отличается обостренной выразительностью, воплощением чувств одиночества, бессилия, ужаса перед непонятной и страшной жизнью. Он принадлежит к нововенской школе, которой свойственны экспрессионизм, а в сфере музыкальных выразительных средств — атональность и додекафонная система.

Альбан Берг родился 9 февраля 1885 г. в Вене. Начиная с 1904 г. занимался композицией у Шенберга, который на всю жизнь остался его другом, наставником и соратником. В 1915—1918 гг. Берг находился на военной службе, после окончания которой всецело посвятил себя музыке. В 1921 г. окончена его первая опера — «Воццек», принесшая международное признание. Вторая опера, «Лулу», начатая в 1928 г., по пьесам Ведекинда, осталась незавершенной. Работавший чрезвычайно кропотливо, композитор оставил очень небольшое по количеству наследие (песни для голоса с оркестром и фортепиано, инструментальные пьесы, струнный квартет и Лирическая сюита, Камерный концерт для скрипки, фортепиано и духовых), в котором выделяется своим лиризмом и обостренной проникновенной выразительностью Концерт для скрипки с оркестром.

Скончался Берг 24 декабря 1935 г. в Вене.

Воццек

Опера в 3 актах (15 картинах)

Либретто А. Берга

Действующие лица

Воццек, солдат (*баритон*)

Андрес, солдат (*лирический тенор*)

Тамбурмажор (*героический тенор*)

Капитан (*тенор-буфф*)

Доктор (*бас-буфф*)

Марц, возлюбленная Воццека (*сопрано*)

Маргарет, ее соседка (*альт*)

Дурачок (*высокий тенор*)

Сын Марц (*мальчик, по возможности с пением*)

Солдаты, подмастерья, парни, служанки, девки, дети

Действие происходит в Германии в 1836 г.

История создания

Замысел оперы на сюжет драмы немецкого романтика Г. Бюхнера (1813–1837) «Войцек» (1835–1836) впервые возник у Берга в 1917 г. во время службы в австрийской армии, очевидно, под влиянием ее реалий. Драма Бюхнера, автором не законченная и сохранившаяся в виде множества набросков, основана на подлинном случае: уголовном деле солдата-парикмахера Иоганна Христиана Войцек, убившего из ревности свою возлюбленную и казнённого в 1824 г. Материалы громкого процесса, длившегося не один год, были тщательно изучены драматургом, которого потрясла трагедия маленьких, не защищенных перед жизнью, забытых людей. Его драма вовсе не явилась изложением реального случая: образы подверглись художественному обобщению, подчас и переосмыслению. Наряду с фабульной линией, линией социальной, почерпну-

той из процесса, большую роль приобрела и другая — глубинная, связанная с работой подсознания, с влиянием на судьбу героя овладевшей им навязчивой идеи. Таким образом, Бюхнер выступил как предтеча экспрессионизма — течения, появившегося в искусстве 70 лет спустя. Велика в драме и роль слуховых впечатлений, музыки и музицирования. Все это определило привлекательность «Войцеска» для музыкального воплощения.

Впервые Берг увидел спектакль по восстановленной пьесе Бюхнера в 1914 г. «Войцек» произвел на него громадное впечатление. После второго, как он писал, прослушивания пришло окончательное решение. Однако либретто он создал не на основе виденного спектакля, а по подлинным наброскам Бюхнера. Из 27 сцен в оперу, которая стала называться «Воццек», вошли 15. Либретто — лаконичное и вместе с тем лишенное схематизма, психологически и социально заостренное, было закончено в августе 1917 г. Музыка создавалась на протяжении последующих трех лет и была завершена в 1921 г. Премьера оперы состоялась 14 декабря 1925 г. в Берлине и стала началом широкого признания композитора.

Сюжет

Ранним утром Воццек брест Капитана, своего начальника. Тот философствует и поучает солдата, который в ответ на длинные разглагольствования отвечает уставным «Так точно». И лишь когда Капитан начинает выговаривать Воццеку за то, что он аморален, поскольку живет вне брака со своей возлюбленной и даже имеет от нее ребенка, солдат не выдерживает и начинает возмущаться жизнью, которая не по карману бедным людям.

Воццек и его приятель солдат Андрес посланы за город нарезать прутья. Воццеку чудятся разные страхи: он видит пламя на небе, ему кажется, что земля колыхается, что все гремит вокруг, а когда наступает тишина, кажется, что весь мир мертв.

Вечером у окна возлюбленная Воццека Мари разговаривает с маленьким сынишкой. Ее видит проходящий мимо с военным оркестром Тамбурмажор и приветствует жестом, желая обратить на себя внимание понравившейся ему красивой молодой женщины. Мари приветливо отвечает ему. Соседка Маргарет, увидев это, завистливо язвит, и Мари рассерженно захлопывает окно. Она укачивает малыша колыбельной и задумывается. По дороге в казарму к ней заглядывает Воцек и рассказывает о своих странных и многозначительных видениях. Мари он оставляет чрезвычайно обеспокоенной его возбужденным, расстроенным видом.

В своем кабинете Доктор осматривает Воццека. Солдат для него — объект эксперимента, благодаря которому Доктор мечтает прославиться. Когда Воцек делится с ним своими страхами, тот с удовлетворением определяет у него стойкую манию. Он обещает Воццеку прибавку к тем жалким грошам, которые платит за свои опыты над солдатом. Воцек крайне нуждается в этих деньгах: они ведь идут на Мари и ребенка.

В переулке у дверей дома с Мари заигрывает Тамбурмажор. После некоторых колебаний молодая женщина впускает его к себе.

Мари примеряет перед зеркалом серьги, подаренные ей Тамбурмажором. Незаметно входит Воцек, принесший деньги, которые удалось заработать у Капитана и Доктора. Он обеспокоен, увидев дорогие украшения, но Мари удается отвести его подозрения. Когда Воцек уходит, Мари чувствует укол совести, но отгоняет мысли о супружеском долге.

На улице мимо беседующих Капитана и Доктора проходит Воцек. Капитан не упускает случая снова помучить безответного солдата, намекая на интрижку его возлюбленной с Тамбурмажором. Воцек в отчаянии спешит к Мари.

Воцек почти в бреду. Мари не понимает, что с ним, но ей страшно. Воцек требует признания и замахивается, чтобы ударить женщину, но Мари отшатывается — она не даст себя бить, пусть лучше нож! Мысль о ноже западает в сознание солдата.

Поздним вечером в саду у трактира весело танцуют парни, солдаты и служанки. Два подвыпивших подмастерья, окруженные зеваками, рас-

суждают о душе. Мари упоенно кружится в вальсе с Тамбурмажором. Воццека охватывает неистовство. Он готов броситься на танцующих, но музыка прекращается, и он опускается на скамью. К нему приближается Дурачок. Подсев рядом, он доверительно шепчет, что пахнет кровью. У солдата все краснеет перед глазами.

Ночью в казарме храпят солдаты. Воццека преследуют звуки скрипок, восклицания Мари. Ему чудится нож на стене. Он пытается молиться, но только что вернувшийся пьяный Тамбурмажор хвастается своей новой любовницей. Завязывается драка. Тамбурмажор избивает Воццека и с шумом вываливается за дверь. Мысль о мщении все больше овладевает несчастным солдатом.

Ночью в своей комнате Мари читает Евангелие — то место, где рассказывается о жене прелюбодейной. Ее мучает чувство вины. Сыну она повествует о сироте, оставшемся без отца и матери, потом вновь обращается к Евангелию, молит Господа отпустить ее грех.

Воццек приводит Мари по лесной дороге к пруду. Темнеет. Женщина порывается уйти, но Воццек не пускает ее. Его речи двусмысленны и зловещи. Наконец, он выхватывает нож и всаживает его в горло изменнице.

Ночью в кабаке парни и девки пляшут польку. Здесь же Воццек. Он пытается забыться, поет разухабистую песню, потом порывается плясать с Маргарет. Она замечает на руках солдата кровь. Танцующих пугают ее крики. Да, он пахнет кровью!

Ночью Воццек снова на лесной дороге у пруда. Он ищет брошенный где-то нож и натывается на труп Мари. Сознание его все более омрачается. Ему чудится, что кто-то кричит «Убийца!». Но это кричит он сам. Бросив найденный нож в пруд, Воццек хочет смыть с себя кровь, но и вода кажется ему кровью, и луна бросает вокруг кровавый отсвет. Воццек захлебывается. Стоны тонущего солдата слышат проходящие мимо Капитан и Доктор, но не делают попытки спасти его, а в страхе удаляются.

Ясное солнечное утро. У дверей дома Мари вместе с другими детьми играет ее сынишка. Разносится весть о гибели Мари. Один из детей кри-

чит об этом мальчику, но малыш не понимает, что такое смерть. Беззаботно скачет он верхом на палочке вслед за другими детьми, бегущими смотреть на его мертвую мать.

Музыка

«Воцтек» — одна из высочайших вершин искусства экспрессионизма. В опере нет законченных вокальных номеров, нет и речитатива в его обычном понимании. Музыкальная интонация чутко следует за изгибами бытовой речи, порою переходя в говор. В то же время автор обращается к таким привычным жанрам, как марш, вальс, полька, колыбельная, что подчеркивает обыденность происходящего. Поразительно, что при обостренной напряженности выразительных средств «Воцтек» отличается удивительной стройностью и соразмерностью формы. Этому способствует оригинальный прием — использование в рамках оперного произведения типично инструментальных жанров: сюиты, рапсодии, симфонии, инвенции, фуги. Однако об этом сам Берг писал так: «Ни один из слушателей, как бы хорошо он ни был осведомлен о музыкальной форме этой оперы, о точности и логичности ее построения, ни один, с момента поднятия занавеса и до окончательного его закрытия, не обращает никакого внимания на различные фуги, инвенции, сюиты, сонатные формы, вариации и пассакалии, о которых так много написано. Никто не замечает ничего, кроме большого социального значения оперы, далеко превосходящего личную судьбу Воцтека. Это, я считаю, и есть мое достижение».

После двух коротких вступительных аккордов струнных начинается I акт, состоящий из 5 картин, связанных оркестровыми интерлюдиями. 1-я (в форме старинной сюиты) содержит развернутые, то самодовольно поучающие, то раздраженные речи Капитана, на которые Воцтек отвечает краткими монотонными репликами. В конце звучит выразительное, полное боли ариозо Воцтека «Мы бедный люд». В интерлюдии — буря чувств, смятение глубоко уязвленного солдата. 2-я картина (рапсодия) строится на контрасте острых диссонантных созвучий, которые передают ужас, охвативший Воцтека, и разудалой песни Андреаса «Охотникам лафа жи-

ть». 3-я картина открывается пышным военным шествием, в котором при всей торжественной нарядности ощущается тупость, шаржированность. В центре картины — нежная непритязательная колыбельная Мари «Жить бы девиче шутя». С появлением Воццека возвращается атмосфера зловещих видений и предчувствий. 4-я картина (в форме пассакалии) переводит действие в гротесковый план. В «диалоге непонимания» Доктора и Воццека тема, проведенная с некоторыми вариантными изменениями 22 раза, остроумно подчеркивает кружение мыслей Доктора вокруг идеи научного открытия. 5-я картина (в форме рондо) основана на повторяющейся музыкальной характеристике пошлого самодовольного красавца Тамбурмажора в ритмах военного марша, а в вокальных интонациях слышатся пародийные отзвуки любовной оперной арии.

II акт содержит 5 картин, связанных интерлюдиями (образуется подобие пятичастной симфонии). В 1-й (в форме сонатного аллегро) два музыкальных образа: образ Мари, то задумчивой, то дерзкой и бесшабашной, то порывистой, но всегда женственной, и образ Воццека — тревожный, угрожающий. Оркестровая интерлюдия передает отчаяние и смятение грешной души. 2-я картина (в форме фантазии и фуги на три темы) отличается рельефностью интонаций, рисующих гротесковые ситуации, которые возникают в сцене Капитана и Доктора. Затем полные отчаяния и безнадежности реплики солдата противопоставляются издевательским речам его мучителей. 3-я картина (медленная часть симфонии) состоит из отрывистых, кратких, но многозначительных реплик Воццека и Мари на фоне оркестровой партии; в ней и отражена психологическая наполненность внешне несвязных, а у Мари и лживых, слов. Медленный лендлер интерлюдии вводит в 4-ю картину, в которой господствуют ритмы лендлера и вальса, дополняемые хором парней и солдат «Охотник молодой» и песней пьяного Андреса «Ах, дочка моя, дочка». Раздумья Воццека («Человеку порой невдомек») наполнены ощущением собственного бессилия перед надвигающейся катастрофой. 5-ю картину начинаст хор спящих солдат, поющих без слов, очень тихо, полуоткрытым ртом. Резким и трагическим контрастом накладываются на него стоны и жалобы Воццека. В основной

части картины (ее форма — интродукция и рондо) господствует музыкальная характеристика Тамбурмажора.

1-я картина III акта, состоящего тоже из 5 картин, соединенных интерлюдиями, — это развернутая моносцена Мари (в форме темы с вариациями). Размеренный говорок чтения Евангелия и рассказа «На свете раз ребенок жил» прерывается то краткими, то более протяженными глубоко эмоциональными восклицаниями и приводит к напевному эпизоду «К ногам Его она припала» (в форме фуги). Музыка, исполненная возвышенного благородства, становится в интерлюдии, продолжающей фугу, исступленной, полной ужаса. 2-я картина пронизана ощущением неотвратимой беды. Этому способствует непрерывное повторение одного и того же тона в разных регистрах, у разных инструментов; постепенно он вырастает до гигантской силы звучания, словно символизируя трубу Страшного суда. И сразу, резко оборвав его, вступает фальшивая и безумная полька 3-й картины, которую играет тапер на расстроенном пианино. Ее ритм пронизывает всю картину. Песня Воццека «Три всадника ехали вдоль реки» вбирает в себя обороты колыбельной Мари (из 3-й картины I акта). Песня Маргарет «Быть барыней я не хочу» имеет в основе народный напев. В заключение происходит колоссальное нагнетание напряженности: смешиваются возбужденные реплики Маргарет, Воццека и хоровых групп. 4-я картина сочетает выразительное, чрезвычайно экспрессивное начало со зловещей изобразительностью — размытые, скользящие звучания подобны расходящимся по воде кругам, оркестр имитирует кваканье лягушек. Гигантское эмоциональное напряжение разрешается в последней оркестровой интерлюдии — своеобразном реквиеме, в котором проходят все основные темы, связанные с Воццеком. Музыка 5-й картины рисует образ одинокого ребенка, брошенного в равнодушный, жестокий мир.

Англия

Генри Перселл

1659—1695

Перселл — крупнейший национальный композитор, творчество которого завершает длительный период расцвета музыкального искусства в Англии XVI—XVII вв. Обобщив достижения предшественников, он выступил новатором в области вокального мелоса и речитатива и достиг непревзойденного претворения интонаций английской речи. В театральных представлениях Перселла, отличающихся удивительным единством музыки и текста, воплощен богатый мир чувств — от психологически углубленной, проникновенной, подчас трагической лирики до грубовато-задорного юмора, а иногда и сарказма. Стиль композитора отмечен смелыми нововведениями в хоровой полифонии и инструментальном письме, частым использованием хроматизмов, синкопированных ритмов, приема остинато.

Генри Перселл родился в 1659 г. (точная дата неизвестна) в Вестминстере (Лондон). Начальное образование получил в хоре мальчиков Королевской капеллы. Сочинять начал рано: к 1667 г. относятся его первые трехголосные песни; в 11 лет он написал Оду к 40-летию Карла II; в 18 получил звание композитора «24-х скрипок короля»; спустя 2 года — место органиста Вестминстерского аббатства. В 1683 г. Перселл стал органом мастером и хранителем музыкальных инструментов короля, а за 6 лет до смерти (1689) был назначен личным королевским музыкантом.

Творческое наследие композитора многообразно. Оно включает музыкально-театральные произведения (около 50), светские оды и духовные антемы, камерно-инструментальные сочинения, пьесы для клавесина и органа. Перселл является основоположником английской оперы, хотя в строгом смысле слова у него одна опера — «Дидона и Эней» (1689).

Отдельные черты его оперной драматургии проявились в музыке к пьесам, среди которых выделяются «Диоклетиан» (1690), «Король Артур» (1691), «Королева фей» (1692). «Дидона» осталась уникальным явлением в истории национальной музыкальной культуры. На протяжении двух с половиной столетий ни одному из английских композиторов не удалось создать столь же высокохудожественное оперное произведение.

Перселл скончался 21 ноября 1695 г. в Лондоне.

Дидона и Эней

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Н. Тейта

Действующие лица

Дидона, царица Карфагена (*сопрано*)

Эней, троянский герой (*тенор или баритон*)

Блинда, наперсница Дидоны (*сопрано*)

2-я дама (*сопрано*)

Колдунья (*меццо-сопрано*)

2 ведьмы (*меццо-сопрано*)

Дух (*сопрано*)

Матрос (*сопрано*)

Придворные, ведьмы, матросы.

Действие происходит в Карфагене после разрушения Трои.

История создания

«Дидона и Эней» написана Перселлом в 1689 г. для любительского спектакля — для женской школы-пансиона, чем объясняется преобладание партий женских голосов (в опере лишь одна сольная мужская партия Энея; сольная партия 1-го матроса рассчитана на голос девочки или мальчика). Создавалась опера в сотрудничестве с владельцем школы, учите-

лем танцев Дж. Пристом. В пансионе состоялось лишь одно представление (точная дата неизвестна). Существует предположение, что Перселл руководил спектаклем, одновременно исполняя партию чембалло.

Либреттист Н. Тейт (1652—1715), поэт и драматург, известный популярными переработками Шекспира, заимствовал сюжет «Дидоны» из IV книги эпической поэмы «Энеида» римского поэта Вергилия (70 — 19 гг. до н. э.). Некоторые моменты изменены в духе требований времени, привнесены мотивы, корнящиеся в национальной театральной традиции: например, сцены с участием потусторонних сил, образы сказочной фантастики — Колдунья и двух ведьм или сцена в порту с хоровой песней матросов. Над всеми персонажами возвышается, как воплощение скорби, Дидона — одна из первых трагических героинь в европейском оперном театре.

При жизни Перселла музыка «Дидоны» не публиковалась, авторская рукопись не обнаружена. Существующие издания основываются на двух рукописях, одну из которых относят ко 2-й половине XVIII в.; другая, как полагают, записана около 1800 г. Копия либретто свидетельствует о том, что II акт оперы неполный, музыка последнего раздела утеряна. В 1951 г. Бриттен обратился к шедевру Перселла. Тщательно изучив все рукописные источники, он восполнил финал II акта музыкой из других произведений Перселла; в редакции Бриттена опера обрела второе рождение.

Сюжет

Оставив руины Трои, Эней по повелению Юпитера плывет к Италийской земле. Шторм выбрасывает корабль на берег в Карфагене, где правит вдовствующая царица Дидона. Вспыхивает любовь; празднуется свадьба. Однако с момента первой встречи Дидона предчувствует неизбежность разлуки.

Колдунья и две ведьмы, ненавидящие весь род людской, стремятся разлучить влюбленных. Они плетут нити злых козней: на охоте перед Энеем явится их слуга в облике Меркурия, посланца Юпитера и, сообщив волю богов, призовет героя немедленно оставить Карфаген, на море же разыграется буря, и Эней погибнет.

В лесу охотятся Дидона, Эней и придворные. Эней складывает к ногам царицы, как символ покорности, голову убитого им вепря. Слышны отдаленные раскаты грома. Близится гроза. Внезапно Дух в облике Меркурия преграждает дорогу Энею и возвещает повеление высших сил: герой должен нынче же ночью отплыть.

В гавани матросы готовят корабль к отплытию. Колдунья и ведьмы, наблюдая за сборами, предвкусывают шторм, гибель Энея, пожар Карфагена. Энея мучат сомнения, он хочет остаться, но Дидона не принимает жертвы — разлука неизбежна. Покинутая возлюбленным, она в горе убивает себя его мечом.

Музыка

«Дидона и Эней» — камерная опера: в ней всего 9 действующих лиц (из них 3 эпизодических), оркестр состоит из струнного квартета и чембалю. Однако в пределах 4 картин Перселлу удалось естественно сочетать компоненты современной ему оперы — хоровые и оркестровые эпизоды, арии, ансамбли, танцы. В «Дидоне» нашли своеобразное преломление влияния французской лирической трагедии и итальянской оперы-серия; органично сплелись свойства возвышенной трагедии и народно-жанрового представления. Несмотря на авторские ремарки «в лесу», «в гавани», «во дворце», композитор не дает живописных картин моря или леса, церемониальных шествий. Как в шекспировском театре, ремарки условны. Поразительны предвосхищения романтической оперы XIX в., особенно в сценах с участием сказочных, фантастических персонажей.

Небольшая увертюра содержит медленное драматичное вступление и оживленную основную часть полифонического склада.

1-я картина I акта выдержана преимущественно в светлых тонах. Таково ариозо Белинды с хором «Прочь гони печаль с чела». Но первая же ария Дидоны привносит оттенок грусти («О, что пророчит смутный трепет сердца?»); в ней сосредоточены основные особенности ее вокальной партии: спокойное, плавно-величественное движение подчеркнуто формой вариаций на неизменный, остигатный бас; пластически выразительны мелодические фразы; интонация вздоха выделена частыми паузами,

которые прерывают и вместе с тем одушевляют музыкальную речь героини. В восторженном по характеру дуэте Белинды и 2-й дамы с хором («Горе прочь, растает лед! Венчальный час царицу ждет») устанавливается праздничное настроение. В арии Белинды («Любви победный час») и хоре прославляется союз влюбленных. Картину завершает триумфальный танец. Резкий контраст создает сумрачный колорит 2-й картины, открываемой оркестровой прелюдией. Властно звучат магические зовы Колдуньи в ее речитативе («Где вы, где вы, сестры зла?»). В дальнейшем развитие строится на чередовании речитатива и хора; хоровая строфа (в ритме жизни) имитирует дьявольский хохот, придавая музыке демонический оттенок. Дуэт ведьм, предвкушающих победу над любовью, звучит торжествующе и грозно. Картина оканчивается хором ведьм с эффектным эхом и танцем, в котором также использован прием эха.

II акт поначалу возвращает светлое настроение 1-й картины: таковы обрамленные оркестровыми ритурами арии Белинды с хором («Роща над морем — вечный сад») и 2-й дамы («Здесь купалась Артемида»). После драматического речитатива Энея («Как суров Олимпа зов») обрывается музыка II акта в обеих сохранившихся копиях.

В III акте поочередно представлены все три драматургических плана оперы. Первый, жанровый раздел, содержит песню матроса с хором («Эй, моряк! Поднимаем якоря!») и танец матросов, в которых особенно слышны связи с народными истоками; второй раздел составляют ариозо Колдуньи («Буря, тьмою покрой оксан»), хор ведьм и их танец. Эти разделы сходны и по строению, и по атмосфере: в них выражено состояние радости безоблачной (матросы радуются предстоящему отплытию) и злобной (ведьмы рады грядущей гибели героев). Третий раздел контрастен двум первым. Драматический дуэт Дидоны и Энея раскрывает новые грани образа героини: уверенно и непреклонно звучат ее интонации, энергичным фразам свойственна повелительность. В арии ламентов, прощания с жизнью («Мне в землю лечь») — трагической кульминации оперы, ставшей ее символом, — с наибольшей полнотой раскрывается величие Дидоны. Настроением светлой печали овеяна музыка хора, завершающего оперу.

Бенджамин Бриттен

1913 — 1976

Бриттен — один из крупнейших композиторов XX в., выдающийся представитель современной английской музыки. Творчество Бриттена исключительно разнообразно: он является автором 16 оперных произведений, балета, кантат, Военного реквиема, оркестровых и камерно-инструментальных сочинений, хоровых и вокальных циклов. Среди произведений Бриттена основное место занимают театральная и вокальная музыка. Оригинальность замыслов, мастерство их претворения, яркий дар драматурга, глубокая и естественная преемственность традиций английской культуры, связь с прогрессивными тенденциями современного искусства определяют достоинства лучших творений Бриттена.

Бенджамин Бриттен родился 22 ноября 1913 г. в Лоустофте на восточном побережье Англии. К 1926 г. относится начало его серьезных занятий музыкой, продолженных в Королевском колледже музыки в Лондоне (по композиции и фортепиано). В 30-е гг. Бриттен сочинял музыку для кино, радио и театра, выступал как дирижер и пианист. Первые годы мировой войны провел в США, посетил Канаду, после возвращения на родину в 1942 г. поселился в приморском городке Олдборо (графство Сассекс). Итогом первого периода творчества Бриттена стала опера «Питер Граймс» (1945).

В послевоенные годы жанр оперы занял центральное место: в течение 15 лет композитор создал 10 произведений, отмеченных глубоко индивидуальным решением. Это камерные детские оперы — мистерия «Ноев ковчег» (1957) и «Маленький трубочист» (2-я часть сценической игры «Давай ставить оперу», 1949), историческая драма «Глориана» (1953), лирическая трагедия «Поругание Лукреции» (1946), лирические комедии «Альберт Херринг» (1947) и «Сон в летнюю ночь» (1960), психологичес-

кие драмы «Билли Бадд» (1951) и «Поворот винта» (1954). Рубежным произведением стал монументальный «Военный реквием», раскрывающий трагедию войны (1962). Новый тип представления разработан Бриттеном в одноактных сценических произведениях: «Река Кэрлью» (1964) по мотивам пьесы японского театра «Но», «Пешное действо» (1966) и «Блудный сын» (1968) на библейские сюжеты. В стиле традиционной оперы написан «Оуэн Уингрейв» (1970). Последняя опера композитора — «Смерть в Венеции» (1973) — символистская психологическая драма.

Бриттен скончался 4 декабря 1976 г. в Олдборо.

Питер Граймс

*Опера в 3 актах (6 картинах) с прологом
Либретто М. Слейтера*

Действующие лица

Питер Граймс, рыбак (*тенор*)
Джон, мальчик-сирота, его подручный (*без речей*)
Эллен Орфорд, вдова, учительница (*сопрано*)
Балстроуд, отставной капитан (*баритон*)
Тетушка, хозяйка таверны «Кабан» (*контральто*)
2 племянницы (*сопрано*)
Боб Боулз, рыбак, член религиозной секты методистов
(*тенор*)
Своллоу, судья (*бас*)
Миссис Сэдли, вдова миссионера (*меццо-сопрано*)
Орас Адамс, пастор (*тенор*)
Нэд Кин, аптекарь (*баритон*)
Хобсон, посыльный (*бас*)
Горожане, рыбаки

Действие происходит в рыбацьем городке Бороу на восточном побережье Англии около 1830 г.

История создания

Опера «Питер Граймс» написана по поэме «Городок» Дж. Крэбба (1754—1832) — английского поэта, прозванного современниками «поэтом реальной жизни»; состоящая из 24 стихотворных новелл поэма воссоздает жизнь, быт и нравы приморского городка Бороу. В новелле 22-й рассказывается о рыбаке Граймсе, который брал себе подручными мальчиков из сиротского дома и безжалостным обращением губил их.

Замысел оперы возник в 1941 г., когда Бриттен, возвращаясь на родину из Калифорнии, случайно прочитал поэму Крэбба. Она настолько завладела его сознанием, что в пути он принялся разрабатывать сценарий будущей оперы. Путешествие длилось почти год, и к прибытию в Англию материал для либреттиста был подготовлен. Либреттистом выступил М. Слейтер (1902—1956) — английский поэт и драматург. Партитуру композитор завершил в феврале 1945 г.

Образ Граймса претерпел в опере существенные изменения. В отличие от поэмы, где Граймс выступает как воплощение зла и порока, здесь он человек необычный, наделенный сильным характером и поэтическим воображением, личность яркая и противоречивая. Герой оперы живет одиноко, замкнуто, не так, как все. Это и становится причиной недоверия к Граймсу. Его травят, преследуют. Окруженный атмосферой вражды, он в ярости отвергает и тех, кто стремится ему помочь, тем самым обрекая себя на одиночество и гибель. В обрисовке портретов сливок местного общества Бриттен использует прием сатиры, создавая острохарактеристические сцены.

Премьера состоялась 7 июня 1945 г. Ею открылся сезон в здании лондонского театра Сэдлерс-Уэллс, заново отстроенном после войны. «Питер Граймс» стал первой английской оперой, снискавшей широкое международное признание.

Сюжет

Идет суд над Граймсом, вернувшимся из плавания с мертвым подручным. Граймса подозревают в убийстве. Судья вынужден оправдать рыбака, однако издевательскими вопросами и намеками больно ранит его.

Лишь Эллен Орфорд, любящая Граймса, утешает его, пытается помочь обрести уверенность и покой.

Утром на морской набережной рыбаки чинят сети, лодки, обмениваются приветствиями появляющиеся на улице жители городка. С берега слышен голос Граймса, он просит помочь ему закрепить трос. Все в нерешительности. Лишь Кин и Балстроуд помогают рыбаку. Кин сообщает, что из приюта для Питера взят мальчик, который заменит погибшего подручного. Люди растеряны, возмущены. За Граймса вступается Эллен. Слышны раскаты грома, вой ветра — близится буря. Рыбаки спешат убрать сети, закрепить лодки, они молят, чтобы буря миновала их берег. Лишь Граймс не принимает участия в суматохе. Он мечтает о богатстве, собственном доме, будущем вдвоем с Эллен.

В трактире укрылись от непогоды жители Бороу. Появляется Граймс. Он никого не замечает, его мысли далеко — звезды, небосвод манят его, там он видит предначертания судьбы. Окружающие шепчутся, все более озлобляясь. Боулз пытается затеять драку, но Балстроуд предотвращает ее. Чтобы отвлечь внимание от Питера, Кин запекает песню, которую все подхватывают. Распахивается дверь — на пороге Эллен с мальчиком, которого Граймс тут же уводит.

Воскресным утром на улице перед церковью Эллен ласково беседует с Джоном, новым подручным Граймса. Вдруг она замечает разорванный воротник и синяк на шее мальчика. Эллен в ужасе. Вбегает Граймс. Эллен просит дать мальчику отдохнуть в воскресенье. В ярости Граймс ударяет Эллен и, схватив подручного, убегает. Вышедшие из церкви видят грубость и жестокость Граймса. Ненависть к нему разгорается, как пламя. Здесь же и подстрекатели — Боулз, миссис Сэдли. Мужчины, полные решимости, во главе с Пастором и Судьей, отправляются к Граймсу вершить суд. Эллен, Тетушка и Племянницы остаются, погруженные в горестные раздумья о нелегкой женской доле.

На скале высится жилище Граймса, сделанное из перевернутого баркаса. Питер торопит плачущего мальчика — надо срочно выйти в море. Приближаются горожане. Граймс открывает дверь, ведущую к обрыву, и велит подручному осторожно спускаться, сам следуя за ним.

Раздается крик мальчика, сорвавшегося в пропасть, — и в тот же миг в пустую хижину входят жители Бороу.

Поздним вечером в здании муниципалитета танцы. Судья ухаживает за Племянницами. Пастор пьян. Миссис Сэдли приносит зловещую новость — пропал подручный Граймса. В тревоге Эллен и Балстроуд отправляются узнать, что случилось. Весть о гибели мальчика распространяется с молниеносной быстротой. Вновь вспыхивает ненависть к Граймсу. Начинается охота на человека.

Ночь. Граймс один. Мысли его блуждают, рассудок помутился. В тумане рыщут преследователи. Появляются Эллен и Балстроуд. Напрасны усилия Эллен вернуть Граймсу силы, уверенность. Балстроуд советует ему уйти в море и там затопить лодку. Питер покорно соглашается. Наступает утро. Городок просыпается. Снова, как всегда, рыбаки принимаются за работу. Вдали видна тонущая лодка.

Музыка

«Питер Граймс» — психологическая драма. Образ Граймса противопоставлен окружающей среде, показанной в жанрово-бытовом аспекте. В процессе развития жанровые сцены насыщаются драматизмом и действие устремляется к трагической развязке. Картины оперы соединены шестью оркестровыми интерлюдиями (4 вошли в концертную практику как цикл «Морских интерлюдий»). Музыка интерлюдий симфонизирует оперу, переводя действие в обобщенный план, создавая живописную атмосферу, ее морской колорит; это надбытовая линия драматургии; в ней отражаются и растворяются судьбы людей. Преобладающий вокальный стиль — речитативно-декламационный. Ариозо, в которых раскрываются состояние, настроение, чувства персонажей, статичны — это остановка в развитии действия; ансамбли динамичны, а кульминациями ансамблевых сцен становятся хоровые эпизоды.

Пролог — сердцевина драматического конфликта. Чередование реплик Судьи, Питера, Эллен, хоровых фраз, окриков констебля создает динамичную массовую сцену, цель которой — показать расстановку сил в конфликте. Партия Граймса вначале лишена индивидуальной окраски,

лишь в следующей сцене пролога (диалог Питера и Эллен «Одна эта рука ведет сквозь боль») приоткрывается суть характера героя; желая подчеркнуть лирическую атмосферу дуэта, пластическую выразительность мелодии, композитор полностью лишает ее оркестрового аккомпанеента.

Интерлюдия «Рассвет»¹, живописная музыкальная зарисовка, открывает 1-ю картину I акта и образует один из ее начальных эпизодов. Простая мелодия хора рыбаков «Отдайте на день сети всем ветрам» близка английской народной песне. В следующей сцене посредством различных типов вокальной декламации очерчены музыкальные портреты действующих лиц: возбужденно звучащие реплики фанатичного Боулза; кокетливые интонации Племянниц; вкрадчивые и в то же время настойчивые фразы миссис Сэдли; плавная, неторопливая речь Пастора. Ариозо Эллен «Та первой может камень свой бросить в меня» отмечено цельностью чувства, лиричностью и решимостью. Кульминацию картины образует массовая сцена — хор бури «Будь он проклят, этот ветер!», его развитие идет волнами динамических нарастаний. Завершением служит молитва «Прилив, сжался, не трогай берег наш!». В конце картины дана развернутая характеристика героя; контрастная смена эпизодов в его диалоге с Балстроудом и в последующем монологе призвана передать нервную возбудимость, сложность и импульсивность натуры Граймса. В заключение звучит мелодия («Где та лежит земля»), которая станет темой мечты Граймса. Интерлюдия «Шторм» связывает две картины I акта; стремительность пассажей в высоком регистре, рокошующие аккорды в низком, динамические нарастания и спады создают зримую картину разбушевавшейся стихии. Музыка 2-й картины словно погружена в грозовую атмосферу; вторжение тем интерлюдии усиливает напряжение. Песни Тетушки с ансамблем и Балстроуда с хором разомкнуты, незавершены — развитие действия устремлено к центральному разделу картины (появление Граймса). Ариозо «В море звездном» рису-

¹ Названия приводятся по оркестровой сюите; в опере интерлюдии не имеют подзаголовков.

ет героя сосредоточенным и самоуглубленным. На кульминации картины звучит хороводная песня «Взял Джо свои весла», поочередно подхватываемая всеми присутствующими; в этом хоровом эпизоде воссоздан один из старинных английских жанров полифонического многоголосного пения.

II акт открывают праздничные звуки интерлюдии «Воскресное утро». Монолог Эллен в начале 1-й картины «Блеск этих волн и солнца сиянье» непосредственно вырастает из музыки интерлюдии; он развивается на фоне молитвы прихожан, доносящейся из церкви. В следующем, более драматическом диалоге с Граймсом экспрессия, свойственная вокальной партии героя, разрушает плавное спокойствие партии Эллен. Центральная массовая сцена построена по принципу неуклонного динамического нарастания; сольные, ансамблевые и хоровые отрывки, свободно чередуясь, устремляются к кульминации. Лирическое ариозо Эллен «Один на один Граймс бьется с судьбой» лишь на момент задерживает развитие. В хоре «Ну, держись, проклятый Граймс!» прежняя полифоническая манера изложения сменяется песней-маршем, звучащей под барабанную дробь. Заключительный квартет женщин (Эллен, Тетушка, Племянницы) «Но за что же так оскорблять нас?» — одна из самых проникновенных страниц в опере. Четвертая интерлюдия — монументальная пассакалья — соединяет две картины II акта; она представляет собой многогранную характеристику героя, перенесенную в обобщенно-симфонический план. Основную часть 2-й картины занимает монолог Граймса. Резкие речитативные реплики, мотивы-окрики, напряженная скороговорка обрамляют его ариозо «Когда в мечтах своих я строю дом» с мягко колышущимся аккомпанементом, нежными звуками деревянных духовых инструментов, распевными вокальными фразами; последующее еще более драматичное повторение (в обратном порядке) эпизодов монолога звучит на фоне приближающегося марша горожан из 1-й картины. Завершается 2-я картина загадочно мерцающими пассажами челесты.

III акт начинается живописной интерлюдией «Лунный свет». В 1-й картине — ряд жанровых сцен: песня и ансамбль Судьи с Племянница-

ми (размашистой и скачкообразной партии пьяного Судьи противостоит кокетливое изящество кружащихся интонаций Племянниц); диалог миссис Сэдли с Кином; песня Пастора с хором. В романсе Эллен «Когда ведешь иглой стежок» ощущается предчувствие трагической развязки. Следующая массовая сцена развивается стремительно; она аналогична по смыслу кульминационной массовой сцене II акта и является своего рода продолжением ее; наивысшая волна динамического нарастания («Пора покончить с ним навсегда!») становится кульминацией всей оперы. Небольшая шестая интерлюдия служит вступлением ко 2-й картине III акта — монологу Граймса «Баста! Вот и все!», звучащему без сопровождения, лишь на фоне отдаленных выкриков хора; в музыке этого монолога завершается развитие тем, прямо или косвенно связанных с героем, но все они изменены, искажены и никнут в бессилии как угасающее сознание. Повторение интерлюдии «Рассвет» и начального хора рыбаков из 1-й картины приобретает значение эпилога.

Альберт Херринг

Опера в 3 актах (5 картинах)

Либретто Э. Крозье

Действующие лица

Леди Биллоуз, пожилая властная дама (*сопрано*)

Флоренс Пайк, ее экономка (*контральто*)

Мисс Вордсворт, глава церковной школы (*сопрано*)

Мистер Гедж, викарий (*баритон*)

Мистер Апфолд, мэр (*тенор*)

Суперинтендант (шсф полиции) Бадд (*бас*)

Миссис Херринг, хозяйка овощной лавки (*меццо-сопрано*)

Альберт Херринг, ее сын (*тенор*)

Сид, парень из мясной лавки (*баритон*)

Н э н с и, дочь пекаря (*сопрано*)
Дети: Э м м и, 15 лет (*сопрано*),
С и з, 13 лет (*сопрано*),
Х а р р и, 12 лет (*дискант*)

Действие происходит в Локсфорде (восточный Саффолк) в апреле-мае 1900 г.

История создания

В основу либретто «Альберта Херринга» положена новелла Г. де Мопассана (1850—1893), напечатанная впервые в парижском «Нувель Ревю» 15 июня 1887 г. Она описывала реальное происшествие в департаменте Эр. Названием служило насмешливое резюме рассказа: «Благодеяние никогда не проходит бесследно». В 1888 г. под новым названием «Избранник госпожи Гюссон» новелла вошла в одноименный сборник юмористических и сатирических рассказов писателя. Замысел оперы Бриттена на этот сюжет возник в 1946 г., после постановки «Питера Граймса» и «Поругания Лукреции», осуществленных режиссером и писателем Э. Крозье (р. 1914). Он выступил либреттистом «Альберта Херринга», а затем еще двух опер Бриттена. Сюжет и коллизии новеллы Мопассана авторы перенесли на английскую почву, в те места, которые были хорошо известны и близки как либреттисту, так и композитору. Комизм ситуаций своеобразен и имеет специфический национальный колорит. Жители провинциального городка в восточном Саффолке, представители местной элиты, чьи образы разработаны подробнее, чем в новелле, составляют галерею типичных английских чудаков, знакомых по рассказам Джерома К. Джерома или «Запискам Пиквикского клуба» Диккенса. Поступки комических персонажей, согласно комедииграфической традиции, подкреплены их именами (Херринг — сселедка, Биллоуз — лавина, Пайк — копье, а восторженная глава церковной школы носит имя знаменитого английского поэта-романтика Вордсворта).

Премьера «Альберта Херринга» состоялась 20 июня 1947 г. в Глайндборне (Сассекс) в исполнении Английской оперной труппы под управлением автора.

Сюжет

В доме знатной дамы, леди Биллоуз, всеми чтимой за ее благотворительность, собираются самые важные персоны маленького городка, чтобы обсудить кандидатуру Королевы Мая. Ей, как самой добродетельной, леди Биллоуз предназначает солидную денежную награду. Однако по сведениям экономки леди, Флоренс Пайк, такой девушки в Локсфорде нет. Члены праздничного комитета растеряны. И тут возникает счастливая мысль — избрать Короля Мая: им может стать самый высоко-нравственный в городе юноша — Альберт Херринг. Все воздают хвалу добродетели.

У овощной лавки миссис Херринг дети играют в мяч. С мешком овощей входит Альберт. Парень из мясной лавки Сид смеется над его добродетельным образом жизни и тут же договаривается о ночном свидании с дочерью пскаря Нэнси. Во главе праздничного комитета в лавку является леди Биллоуз. Она объявляет Альберту, что он будет избран Королем Мая. Альберт в ужасе. Миссис Херринг счастлива.

Наступило 1 мая. В то время как в церкви Альберта коронуют Королем Мая, в саду идут приготовления к празднику. Нэнси и Сид подливают в бокал лимонада, предназначенный Альберту, ром. Появляется Король Мая. Звучит славление избранника, леди Биллоуз произносит речь в защиту нравственности и вручает ему награду. Шеф полиции чествует Альберта как одного из лучших сынов Британии. Смущенный Альберт провозглашает тост за здоровье леди Биллоуз и быстро пьянеет от лимонада с ромом.

Поздним вечером Альберт с трудом добирается до дому. Наконец-то он один. Любовное свидание Нэнси и Сида, случайным свидетелем которого он становится, придает Альберту решимости: забрав деньги, полученные в награду за добродетель, он убегает.

На следующий день к полудню Локсфорд охвачен тревогой — Альберт исчез. Миссис Херринг в горе. Чувство вины охватывает Нэнси. Леди Биллоуз намеревается обратиться в Скотланд Ярд. Обнаруженная в дорожной грязи измятая корона избранника не оставляет надежды. Все собираются на отпевание Альберта. Внезапно появляется он сам. Аль-

берт повинен во всех смертных грехах, он дрался и пил в кабаках, его одежда изорвана — но он свободен и счастлив. Возмущенные члены комитета удаляются. Нэнси и Сид рады за Альберта, дети весело прыгают вокруг него, а он угощает их персиками из лавки.

Музыка

«Альберт Херринг» — лирическая комедия. Ей свойствен светлый весенний колорит, который определяется пасторальными эпизодами, оркестровыми прелюдиями и интерлюдиями живописно-изобразительного характера. Бриттен изобретателен в создании музыкальных портретов. Каждому действующему лицу присущ свой комплекс выразительных средств, главным из них является остро характеристичная манера речи. Некоторые драматургические приемы и стиль отдельных эпизодов напоминают шедевры комического жанра — «Фальстафа» Верди и «Джанни Скикки» Пуччини.

В I акте две картины. Комизм 1-й скрыт под маской абсолютной серьезности. Ее открывают властные окрики леди Биллоуз за сценой и монолог экономки Флоренс Пайк, покоренной добродетелями своей госпожи. В эпизоде сбора членов праздничного комитета восторженные, мечтательные и порывистые фразы главы церковной школы мисс Вордсворт, сопровождаемые струящимися пассажами, сменяются монотонными высказываниями Мэра и косноязычной речью шефа полиции Бадда. Торжественно обставлено появление леди Биллоуз: звучит величественный марш, все собравшиеся приветствуют почтенную даму пятиголосным фугато. Ее монологи с патетической декламацией и повышенно экспрессивным тоном обрамляют сцену обсуждения кандидаток в Королевы Мая. Флоренс Пайк вторит высказываниям своей госпожи. Всеобщее ликование воплощено в шестиголосной фуге «Король Мая! Король Мая! Какая замечательная мысль!». В оркестровой интерлюдии между лирическими фрагментами возникает скерцозный ритм детской песенки-считалки, которой открывается 2-я картина. Диалог Альберта и Сида переходит в два кратких ариозо Сида; последнему свойствен нежный лиризм и широкий распев. Исполнен изящества любовный дуэт

Нэнси и Сид. Обращение леди Биллоуз к Альберту написано в жанре торжественной оды. Восторженное ариозо миссис Херринг сменяется детской песенкой-дразнилкой.

II акт, также состоящий из двух картин, открывается инструментальной прелюдией: соло валторны чередуется с легкими пассажами флейты и гобоя, с широкой мелодической линией струнных инструментов. Стремительно проносятся краткие диалоги, среди праздничной утренней суеты возникают ариозо Флоренс Пайк и мисс Вордсворт, детская песня в честь Короля Мая. Первый раздел картины завершается грандиозным восьмиголосным ансамблем, а наивысшей кульминацией служит славение-хорал «Добрый Альберт! Правь долго!». Тема славения лежит в основе скерцозной фуги оркестровой интерлюдии; следующий затем ноктюрн подготавливает атмосферу 2-й картины. Большую часть ее занимает монолог Альберта, в котором звучат музыкальные цитаты из предыдущей картины. Монолог прерывается любовной сценкой Сиды и Нэнси, резко меняющей настроение Альберта. Оркестровая постлюдия возрождает скерцозную игровую стихию интерлюдий, однако вскоре сменяется музыкой ноктюрна; тихий убаюкивающий мотив альтовой флейты завершает II акт.

Оркестровая прелюдия к III акту передает ощущение тревоги. На ее напряженно пульсирующем фоне проходит весь первый раздел акта. Ариозо горящей миссис Херринг переходит в дуэт, терцет, квартет (все пытаются успокоить ее); здесь виртуозно контрапунктируют различные мелодические линии. Дробь малого барабана, грозные аккорды оркестра, звон колоколов подготавливают центральный эпизод финала — тренодию, ритуал оплакивания героя (нонст). Тихо и сосредоточенно звучит молитва-хорал «В расцвете жизни является смерть». На его неизменно повторяющемся фоне один за другим вступают Викарий, Нэнси, Мэр, леди Биллоуз, затем миссис Херринг (плач «Альберт! Альберт! Мой единственный сын!»). Величественная кульминация ансамбля («Горе молчаливо»). Монолог-исповедь возвратившегося Альберта сопровождают скерцозные ритмические фигурации, которые возвращают действие, чуть было не свернувшее в сторону трагедии, в русло комедии.

Поворот винта

Опера в 2 актах (16 картинах) с прологом
Либретто М. Пайпер

Действующие лица

Пролог (тенор)

Гувернантка (сопрано)

Дети на ее попечении: Майлс (дискант),

Флора (сопрано)

Миссис Гроус, экономка (сопрано)

Призраки: мисс Джессел, бывшая гувернантка (сопрано),

Питер Кунт, бывший слуга (тенор)

Действие происходит в Англии (местность Блай) в середине XIX в.

История создания

К новелле «Поворот винта» (1898) американского писателя Г. Джеймса (1843—1916) Бриттен обратился по подсказке П. Пирса — близкого друга и многолетнего постоянного сотрудника, который исполнял главные теноровые партии во всех его операх. История молодой гувернантки, восстающей против власти призраков над душами детей, написана Джеймсом виртуозно: она равно убедительно может быть трактована и согласно готической литературной традиции — с явлением призраков, и в духе современной психопатологии. Эта символистская недоговоренность и многозначительность сохранена в либретто М. Пайпер (р. 1911), впоследствии либреттистки еще двух опер Бриттена. В названии заключен структурный и семантический смысл произведения, в котором композитор обнаружил свою излюбленную творческую тему — столкновение невинности и опыта. Вокруг детей происходит круговращение противоборствующих сил — гувернантки и духов, причем в этой борьбе силы добра и зла не поляризуются.

Между детьми и духами существует тайная связь, между детьми и гувернанткой — связь реальная. Двигателем драмы является гувернантка, «осью вращения» — духи: они увлекают детей из душевного мира послушания и добропорядочности, олицетворением которого становится гувернантка, в мир природы и сказочных снов.

Премьера «Поворота винта» состоялась 14 сентября 1954 г. в Венеции силами Английской оперной труппы под управлением автора.

Сюжет

Пролог рассказывает о том, что молодая девушка соглашается отправиться в загородный дом гувернанткой двоих детей. Ее тревожит предварительное условие, которое поставил опекун детей: не беспокоить его ничем, принять всю ответственность на себя.

По пути в Блай Гувернантка нервничает, однако дети и экономка миссис Гроус радушно встречают ее. Гувернантка очарована Майлсом и Флорой. Внезапно приходит письмо с сообщением, что Майлс исключен из школы. Однажды, гуляя по парку, Гувернантка видит на башне человека. Вечером незнакомец заглядывает в ее окно. Встревоженная, она рассказывает об этом миссис Гроус, и та узнает в незнакомце недавно умершего слугу Питера Куинта. По словам экономки он, как и умершая гувернантка мисс Джессел, имел большое влияние на детей. Гувернантка стремится уберечь Майлса и Флору от опасной встречи, однако духи появляются, и она ощущает связь между ними и детьми. Ночью Гувернантка и миссис Гроус входят в детскую спальню и застают там Куинта и мисс Джессел, которые тотчас же исчезают.

Гувернантка в отчаянии. Она то хочет уехать, то боится покинуть детей. Наконец, решается написать письмо опекуну с просьбой о помощи, о чем сообщает Майлсу. Как только Гувернантка уходит, слышится голос Куинта, убеждающего мальчика выкрасть письмо. Майлс повинует-ся. На следующее утро он усердно музицирует на фортепиано, отвлекая внимание Гувернантки и экономки от сестры. Флора незаметно выскальзывает из дома и бежит к озеру, где ее ждет мисс Джессел. На требова-

ние Гувернантки вернуться домой девочка отвечает ненавидящим взглядом. Миссис Гроус увозит ее в Лондон к опекуну. Гувернантка пытается добиться доверия Майлса. Появляется Куинт. Он также полон решимости утвердить свою власть над ребенком. Майлс мучительно колеблется. Наконец, он называет Куинта дьяволом, и тот исчезает. Гувернантка ликует. Мальчик падает мертвым.

Музыка

«Поворот винта» — камерная символистская психологическая драма. В ней участвуют 6 певцов (партии Пролога и Куинта поручены одному исполнителю) и 12 инструменталистов. Структура оперы отличается редкой оригинальностью: из одной двенадцатитоновой темы, как из корня, растет, разветвляясь, вся музыкальная ткань произведения, где 16 сцен перемежаются оркестровыми интерлюдиями-вариациями. Музыка отличается своеобразным колоритом, сочетанием мрачности и воздушности. Отсутствие низких голосов и тонкость инструментального письма создают прозрачную, легкую звучность.

Пролог представляет собой речитатив в сопровождении фортепиано. В общем звучании выделяется интервал кварты, лежащий в основе темы. Быстрая оркестровая вариация имитирует движение дилижанса. На этом ритмическом фоне (у литавр) проходит почти вся 1-я сцена — «Путешествие» — взволнованный монолог Гувернантки. Следующая интерлюдия звучит медленно, тихо и настороженно, внезапно сменяясь быстрой и веселой музыкой, полной радостной суеты и ожидания. 2-я сцена — «Приветствие» — окрашена в идиллические тона; пассажи арфы имитируют изящные поклоны, которые репетируют дети, появление Гувернантки сопровождает красивая напевная мелодия скрипки соло. Завершением служат женский дуэт (Гувернантка и экономка) и квартет с детьми. В 3-й сцене — «Письмо» — гармония нарушена. Диалог встревоженных женщин контрастно оттенен безмятежной детской песенкой «Голубизна лаванды». 3-я интерлюдия — тонкий звукописный ноктюрн: звучат голоса природы (деревянные духовые инструменты на тихо виб-

рирующем фоне струнных). Это настроение продолжается в 4-й сцене — «Башня». Монолог Гувернантки полон восхищения красотой пейзажа. Покой нарушают звуки челюсты, возвещающие о появлении Куинта. Контрастна 5-я сцена — «Окно». Она открывается веселой игровой песней детей «Том, Том, сын Пайкера», контрапунктом к которой служит затаенно агрессивная гротескная музыка предшествующей интерлюдии. Завершает сцену пространный рассказ миссис Гроус об умерших слугах, прерываемый возгласами Гувернантки, и взволнованный монолог Гувернантки, исполненной решимости защитить детей. Следующая полифоническая интерлюдия тематически готовит 6-ю сцену — «Урок», которую замыкает загадочная по смыслу песня Майлса «Малó», обреченно звучащая в сопровождении английского рожка и арфы. В центре 7-й сцены — «Озеро» — колыбельная песня Флоры кукле. Еще один ноктюрн является прелюдией к 8-й сцене — «Ночью». В ней властвуют волшебство звучания челюсты и завораживающие магические зовы Куинта «Майлс!», которым как во сне отвечает голос мальчика «Я здесь». Удар гонга возвещает появление мисс Джессел — ей отвечает голос Флоры. Из этих двух диалогов складывается квартет, сменяющийся экстатическим дуэтом духов. Кульминация акта — секстет с глиссандирующими пассажами арф, переливами челюсты и трелями флейты. Горьким послесловием звучат реплики Майлса «Вы видите, я плохой, я плохой».

II акт открывает интерлюдия, где в свободных каденциях инструментов напоминанием звучат темы I акта. 1-я сцена — «Беседа и монолог» — построена на контрасте взрывчатой яркости кратких ариозо и дуэта духов (с преисполненной грозного ликования кульминационной фразой «Торжество невинности погублено!») и тихой сумеречной сосредоточенности монолога Гувернантки («Затерялась в лабиринте своих мыслей»). 2-я сцена — «Колокола» — открывается радостной песней детей с перезвонами колоколов и простыми гармониями оркестра. Ей противостоит следующая сцена — «Мисс Джессел», которой присущ мрачный колорит. Напряжение нарастает в 4-й сцене — «Спальня» (где повторяется печальная песня Майлса «Малó») и краткой 5-й — «Куинт». Две интер-

людии и расположенная между ними 6-я сцена — «Фортепиано» — насыщена звучанием этого инструмента. Первая из интерлюдий — изящное и грациозное скерцо в стиле легких сонат Моцарта или Скарлатти — призвана передать радость музицирования; в последней интерлюдии фортепиано звучит триумфально и ликующе вместе с инструментальным ансамблем. Отголоски этой интерлюдии слышны в 7-й сцене — «Флора», где в квартете женских голосов (Гувернантка, миссис Гроус, мисс Джессел, Флора) мастерски воплощен контрапункт душевных состояний. Обширный финал — 8-я сцена («Майлс») содержит все важнейшие лейтмотивы оперы. Последней повторяется песня Майлса «Малó» — ее скорбно поет английский рожок, оплакивая невинную жертву.

Венгрия

Бела Барток

1881—1945

Барток — основоположник новой венгерской музыки, открывший не известный до того национальный крестьянский фольклор, одним из крупнейших собирателей и исследователей которого он был. Отличающаяся редким своеобразием старая венгерская народная песня сформировала его мелодический и гармонический язык, хотя в своих оригинальных сочинениях Барток никогда не цитировал подлинных народных мелодий и широко использовал достижения современных течений музыкального искусства, экспрессионизма и неоклассицизма. Творчеству Бартока — сложному, трагичному, с полярно контрастными образами — свойственна глубокая человечность. Жанры, к которым он обращался, разнообразны, однако, с явным предпочтением инструментальных («Музыка для струнных, ударных и челесты», концерты для оркестра, скрипки, фортепиано, сонаты, 6 струнных квартетов и другие ансамбли, множество пьес для фортепиано, в том числе для детей). Ряд сочинений, как инструментальных, так и вокальных, является бережной обработкой фольклора.

Бела Барток родился 25 марта 1881 г. в небольшом городке Надьсентмиклош на юге Венгрии (с 1920 г. — Синниколаул-Маре в Румынии). В 9 лет он сочинил первые фортепианные пьесы, в 11 дал первый концерт как пианист, в 18 поступил в Музыкальную академию в Будапеште, где обучался игре на фортепиано и композиции, а в 26 лет стал профессором по классу фортепиано. С 1905 г. началось систематическое изучение Бартоком фольклора, как венгерского, так и других народов, — экспедиции в сельские районы, во время которых он собрал 11 тысяч народных мелодий. Наиболее крупное произведение раннего периода — симфония «Кошут», вдохновленная образом вождя венгерской револю-

ции 1848 г. В следующий период (1907—1919) центральное место занимают три одноактных сценических сочинения — опера «Замок герцога Синяя борода» (1911), балеты «Деревянный принц» (1916) и «Чудесный мандарин» (1919, партитура завершена в 1924 г.).

Новаторское творчество Бартока долго не получало признания на родине. Конфликты еще более обострились в связи с активной общественной деятельностью композитора в дни Венгерской коммуны (1919). Но именно в межвоенное двадцатилетие (1919—1939) к Бартоку приходит мировое признание. Он гастрольирует в Европе и США как пианист, участвует в международных конгрессах по изучению народной музыки, в защиту культуры. Последний период жизни и творчества композитора (1940—1945) связан с США, куда он — непримиримый антифашист — эмигрировал через год после начала второй мировой войны.

Умер Барток 26 сентября 1945 г. в Нью-Йорке.

Замок герцога Синяя борода

*Опера в I акте с прологом
Либретто Б. Балажа*

Действующие лица

Герцог Синяя борода (*баритон*)

Юдит, его жена (*сопрано*)

Три прежние жены (*без речей*)

Чтец (*без пения*)

Действие происходит в замке герцога Синяя борода.

История создания

Осенью 1910 г. в Будапеште, в доме З. Кодая, известного композитора и фольклориста, друга и соратника Бартока в борьбе за новую венгерскую музыку, состоялось чтение оперного либретто «Замок герцога Си-

няя борода». Автор — поэт, теоретик кино, участник фольклорных экспедиций и общественный деятель Б. Балаж (1884—1949) предназначал его для хозяина дома, однако либретто привлекло внимание Бартока, который вскоре приступил к сочинению оперы. В том же году «Замок герцога Синяя борода» — одноактная драма-мистерия, написанная своеобразным стихотворным размером старинных народных баллад, — был опубликован в будапештском журнале «Нюгат» («Запад») с посвящением Бартоку и Кодаю и затем ставился на драматической сцене.

Барток работал над оперой с марта по сентябрь 1911 г. и представил ее на конкурс, объявленный Будапештским оперным театром. Однако жюри, далекое от новаторских исканий композитора, отвергло партитуру. Премьера состоялась только 24 мая 1918 г. и в следующем году опера была снята с репертуара после 8 представлений. Второй постановки пришлось ждать еще 17 лет. Известность «Замок герцога Синяя борода» завоевал уже после смерти Бартока.

В основу либретто положена древняя легенда, распространенная по всему миру. В ней можно найти отголоски мифологических представлений о борьбе дня и ночи (символ последней — синий цвет). Эта борьба претворена в конфликте женщины и мужчины, из которого женщина выходит победительницей (многочисленные народные баллады, в том числе венгерская «Анна Молнар»). Отражено здесь и еще более древнее табу примитивного общества — оно преобразуется в мотив запретной комнаты или женского любопытства в библейских и античных мифах, в сказках разных народов. Исторический прообраз героя — бретонский барон Жиль де Рэ, или Ретц, казненный в 1440 г. как насильник, убийца детей и чернокнижник. Сказка о Синей бороде привлекала многих французских писателей — от Перро до Метерлинка и Франса, композиторов (оперы «Рауль де Креки» Далсйрака и «Рауль Синяя борода» Гретри, оперетта «Синяя борода» Оффенбаха, опера «Ариана и Синяя борода» Дюка на неизменный текст пьесы Метерлинка, появившаяся за 4 года до оперы Бартока).

Трактовка Балажа резко отличается от всех, существовавших до него. Символика пронизывает мистику в целом и каждую ее деталь. Замок,

не случайно вынесенный в заголовок произведения, служит символом души героя. За семью дверьми скрыты не только застенки и оружейная, сокровищница, сад и царство, озеро слез и темница трех прежних жен, — но и тайны души загадочного главного персонажа: жестокость и героизм, богатство натуры, цветы мужской гордости и величие духа, слезы печали и неизгладимые воспоминания о минувших страстях. Необычна развязка драмы: тьма торжествует над светом, мужчина побеждает женщину, и героиня становится еще одной тайной замка. С ней гаснет последний луч надежды, и замок — душа героя — погружается в вечный мрак.

Сюжет

Величественный готический зал, подобный мглистой пещере. Открывается маленькая железная дверь и в ослепительном свете, льющемся снаружи, наверху высокой лестницы возникают черные силуэты герцога и Юдит, бежавшей из дому с любимым. Издалека доносится звон набата — это отец, братья и жених Юдит собираются в погоню за похитителем. Со страхом смотрит она в черную мглу, но храбро спускается по лестнице. В замке мрачно как в темнице, стены влажны, словно от слез, ночной ветер плачет в длинных темных галереях, камни стонут. Юдит, навек отдавшая сердце герцогу, исполнена решимости озарить замок светом любви и счастья. Она заклинает Синюю бороду открыть семь огромных черных дверей, и он отдает ей первый ключ. Громко щелкает замок, слышится подземный стон, дверь отворяется и кроваво-красный свет падает длинным лучом на пол: это застенки, заполненные орудиями пыток, забрызганный кровью. Юдит бесстрашно открывает вторую дверь, и рядом с первым лучом ложится на пол другой, желто-красный, вызывающий ужас: это оружейная с покрытыми кровью копьями и саблями. За третьей дверью, сияющей золотым светом, Юдит видит неисчислимые сокровища; она погружает руки в груды драгоценностей, достает корону и мантию, но с изумлением обнаруживает и на них капли крови. Нетерпеливо открывает она четвертую дверь, за ней — цветущий сад; голубоватый луч ложится рядом с другими на каменный пол.

Любуясь роскошными цветами, Юдит замечает, что и они обрызганы кровью. За пятой дверью — прекрасное царство, озаренное ярким солнечным светом, горы и доли, реки и луга, которые герцог дарит Юдит. Однако и здесь облака окрашены в кровавый цвет. Синяя борода простирает к жене руки, хочет обнять ее, насладиться любовью — ведь его замок уже залит светом. Однако Юдит требует дать ей оставшиеся ключи, и руки герцога опускаются. При первом повороте ключа в шестой двери раздается глубокий, рыдающий стон, становится темнее, и в тени, окутывающей зал, виднеется мерцающее, наполненное слезами озеро. В последний раз Синяя борода молит Юдит о любви, и долгий поцелуй соединяет их. В объятиях герцога она спрашивает о его прежних увлечениях: были ли те жены так же прекрасны или, быть может, красивее ее? Синяя борода закликает Юдит молчать и отказаться от попытки открыть седьмую дверь, но она освобождается из его объятий, чтобы узнать все тайны замка до конца. Едва растворяется последняя дверь, как с тихим звоном закрываются шестая и пятая и в зале становится темнее. Серебристый свет озаряет лица герцога и Юдит, и из седьмой двери выходят три прежние жены Синей бороды в коронах и украшенных драгоценностями мантиях. Он преклоняет колени и лобуется их непомерной красотой. С первой, в серебристых одеждах, герцог встретился утром, со второй, в огненном наряде, — в солнечный полдень, с третьей, в темном одеянии, — прохладным вечером и всех их увенчал коронами. Юдит, потрясенная красотой женщин, чувствует себя сломленной, уничтоженной. Пока она и герцог смотрят друг другу в глаза долгим взглядом, закрывается четвертая дверь. Юдит пытается сопротивляться роковой силе, вызывает к любимому, но он, не слушая, вспоминает о первой встрече с ней — ночью, при сиянии звезд — и венчает ее бриллиантовой короной. В это время закрывается третья дверь. Сгибаясь под тяжестью короны и мантии, низко опустив голову, Юдит медленно идет вдоль серебристого луча вслед за другими женами и скрывается за седьмой дверью, которая также закрывается. В замке навеки воцаряется тьма, поглощающая герцога Синюю бороду.

Музыка

«Замок герцога Синяя борода» — камерная символистская драма, где полностью отсутствуют жанрово-бытовой фон и внешнее действие. Все сосредоточено на внутренних переживаниях и взаимоотношениях двух героев, переданных непрерывно развивающейся музыкой декламационного склада. Такая вокальная декламация впервые воплощена в венгерской опере — истинно национальная, она отражает специфику языка и имеет своим источником интонационные и ритмические особенности старого слоя венгерского крестьянского фольклора, впервые открытого Бартоком и Кодаем в начале XX в. Важнейшую роль играет партия оркестра с обилием солирующих инструментов, сквозными лейтмотивами, сложными гармониями и симфоническим развитием, нагнетающим психологическое напряжение.

Оперу открывает Пролог-чтец. Его последняя строфа накладывается на мелодию, близкую суровой декламационной народной балладе, интонируемую струнными инструментами в унисон. Вторая оркестровая тема, у духовых, напоминает фольклорный плач.

Единственный акт оперы можно разделить на несколько крупных эпизодов. В первом диалоге Синей бороды и Юдит выделяется своеобразное ариозо-причет Юдит «Мать с отцом я покинула», построенное на многократном повторении одинаковых мелодико-ритмических оборотов. Затем ведущая роль переходит к оркестру, где полифоническими средствами достигается грандиозное нарастание. Следующий большой эпизод с энергичными ритмами и звучанием медных инструментов рисует картины застенка и оружейной. Далее сопоставляются два кратких ариозо — Юдит «Видишь, там второй ручей» и Синей бороды «Замок мой весь содрогнется». В центре оперы — три картины: сокровищница, сад и царство, окрашенные в светлые, сверкающие тона. Особенно торжественно звучат хоральные аккорды оркестра и органа, пронизывающие картину царства. Затем следует любовный дуэт, где важную роль также играют оркестровые темы. Широкая, в стремительном темпе тема любви сопровождает фразы охваченного страстью герцога «Свет пронизал

все тучи», возбужденная хроматизированная тема любопытства — ариозо Юдит «Я хочу, чтоб все-все двери были предо мной открыты». В картине озера слез значительное место отводится изобразительным моментам: переливающиеся арпеджио арфы обрамляют весь этот эпизод и неизменно отвечают повторяющимся репликам Синей бороды «Слезы, Юдит, слезы, слезы». Колорит музыки темнеет, что сказывается и во втором любовном дуэте — медленном, лишенном прежней эмоциональной приподнятости. Грозное звучание приобретает здесь мотив любопытства, сопровождая ариозо Юдит «Дверь последнюю открой мне». Заключительный эпизод — темница прежних жен — начинается аккордами траурного марша, а завершается повторением двух оркестровых тем пролога. Так образуется замкнутый круг безысходности.

Германия

Людвиг ван Бетховен

1770—1827

Творчество Бетховена — величайшее сокровище мировой культуры, целая эпоха в истории музыки. Оно оказало огромное влияние на развитие искусства XIX в. В формировании его мировоззрения определяющую роль сыграли идеи Французской буржуазной революции 1789 г. Братство людей, героический подвиг во имя свободы — центральные темы его творчества. Музыка Бетховена, волевая и неукротимая в изображении борьбы, мужественная и сдержанная в выражении страдания и горестного раздумья, покоряет оптимистичностью и высоким гуманизмом. Гений Бетховена наиболее полно проявился в области инструментальной музыки — в 9 симфониях, 5 фортепианных и скрипичном концертах, 32 сонатах для фортепиано, 16 струнных квартетах.

Людвиг ван Бетховен родился 16 декабря 1770 г. в Бонне. Детство, протекавшее в материальной нужде, было безрадостным, суровым. Мальчика обучали игре на скрипке, фортепиано, органе. Он делал быстрые успехи и уже в 1784 г. поступил на службу в придворную капеллу. С 1792 г. Бетховен поселился в Вене. Вскоре он приобрел славу замечательного пианиста и импровизатора. Его игра поражала современников могучим порывом, эмоциональной силой. В первое 10-летие пребывания в австрийской столице Бетховен создал 2 симфонии, 6 квартетов, 17 фортепианных сонат и другие сочинения. Однако композитора, находившегося в расцвете сил, поразила тяжелая болезнь — он начал терять слух. Лишь несгибаемая воля, вера в высокое призвание музыканта-гражданина помогли ему вынести удар судьбы. В 1804 г. была завершена Третья («Героическая») симфония, которая ознаменовала в творчестве композитора начало нового, еще более плодотворного этапа. Вслед за тем были написаны единствен-

ная опера Бетховена «Фиделио» (1805, последняя редакция 1814), Четвертая симфония, а в 1808 г. — знаменитая Пятая и Шестая («Пасторальная»).

В последующие годы творческая продуктивность Бетховена заметно снизилась. Он окончательно потерял слух. Композитор с горечью воспринимал политическую реакцию, наступившую после Венского конгресса (1815). Поздние произведения Бетховена отмечены чертами философской углубленности, поисками новых форм и средств выразительности. Вместе с тем не угасал пафос героической борьбы. 7 мая 1824 г. впервые была исполнена грандиозная Девятая симфония с хором и солистами, не имеющая себе равных по силе мысли, широте замысла, совершенству воплощения. Последние годы жизни Бетховена были омрачены тяжелыми жизненными лишениями, болезнью, одиночеством.

Скончался он 26 марта 1827 г. в Вене.

Фиделио

Опера в 2 актах (3 картинах)
Либретто И. Зонлейтнера и Г. Трейчке

Действующие лица

Флорестан, узник (*тенор*)
Леонора, его жена, под именем Фиделио (*сопрано*)
Дон Фернандо, министр (*баритон*)
Дон Пизарро, начальник тюрьмы (*баритон*)
Рокко, тюремщик (*бас*)
Марселина, его дочь (*сопрано*)
Жакинто, привратник (*тенор*)
Узники, стража, народ

Действие происходит в Испании в XVII в.

История создания

Сюжет «Фиделио» заимствован из оперы французского композитора П. Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» на либретто Ж. Буйи (1763—1842). В основу легло подлинное событие из эпохи Французской революции 1789—1794 гг. — самоотверженность жены политического узника, спасшей мужа от грозившей ему гибели. Действие было перенесено в Испанию XVII в., но современники без труда угадывали в опере отклик на события эпохи террора во Франции. Драматизм, этический пафос, идея героического подвига, прославление силы супружеской любви, мотив тираноборчества — все это было близко художественной индивидуальности Бетховена.

К сочинению музыки он приступил в 1803 г. Либретто Буйи было переработано венским литератором И. Зонлейтнером (1765—1835). На первом представлении в Вене 20 ноября 1805 г. опера под названием «Леонора» успеха не имела. Бетховен переработал ее, сократив три акта до двух. Однако и 2-я редакция (1806) выдержала всего 2 представления. Спустя 8 лет Бетховен в третий раз возвратился к своему любимому произведению. Новая редакция либретто написана драматургом Г. Трейчке (1776—1842) и названа «Фиделио». Постановка 22 мая 1814 г. в Вене имела значительный успех.

Сюжет

Молодой привратник тюрьмы Жакино огорчен и раздосадован: дочь тюремщика Рокко Марселина перестала отвечать на его чувство с тех пор, как в доме ее отца появился юный помощник Фиделио. Марселина и не подозревает, что под именем Фиделио скрывается переодетая в мужское платье Леонора, которая проникла в крепость, чтобы освободить заточенного здесь мужа Флорестана. Но начальник тюрьмы Пизарро свиреп и жесток, по его приказу заключенные охраняются строго, и, хотя Леонора уже давно во всем помогает Рокко, ей до сих пор ничего не удалось разузнать. Добродушный тюремщик не хочет препятствовать счастью дочери — пусть Фиделио станет его зятем. Сопровождаемый солдатами во дворе появляется Пизарро. Из полученного письма

он узнал, что его беззакония стали известны в Севилье и в скором времени в крепость прибудет министр дон Фернандо. Пизарро спешит расправиться с ненавистным Флорестаном. Обещая Рокко щедрую награду, он приказывает убить узника. Но тюремщик отказывается. Тогда Пизарро решает сам совершить убийство. Рокко получает приказ выкопать в подземелье могилу. Слышавшая этот разговор Леонора убеждается, что ее муж находится в тюрьме. По ее просьбе Рокко выпускает узников на прогулку. Неслышными шагами выходят измученные люди на тюремный двор, радуясь чистому весеннему воздуху, солнечному свету. Но радость их непродолжительна — разгневанный Пизарро велит снова их запереть. Он торопит Рокко приготовить могилу.

Каменные своды сырого, мрачного подземелья, где томится изможденный, закованный в цепи Флорестан. Борец за справедливость, когда-то разоблачивший преступления Пизарро, он теперь оказался жертвой его мести. Несмотря на страдания и близость смерти, Флорестан тверд и спокоен: он честно выполнил свой долг. Измученный, он впадает в забытие. Входят могильщики Рокко и Леонора. При скудном свете фонаря встревоженная женщина не может разглядеть лица узника и только по голосу узнает горячо любимого мужа. В подземелье спускается Пизарро. С обнаженным кинжалом он бросается на Флорестана, Леонора заслоняет его своим телом и поднимает пистолет. Вбешенный начальник тюрьмы готов убить обоих, но в это время раздаются звуки трубы, возвещающие о прибытии министра.

Площадь перед крепостью. Рокко приводит Флорестана и Леонору. В закованном в цепи узнике дон Фернандо узнает своего друга. Пизарро ждет заслуженная кара. Леонора снимает с Флорестана оковы. Все прославляют ее верность и самоотверженность.

Музыка

«Фиделио» — героическая опера. Ее музыка отличается возвышенно-патетическим складом, напряженным драматизмом. Значительную роль играют ораториальные сцены, чередующиеся с бытовыми, нередко комедийно окрашенными. Наряду с развернутыми музыкальными эпизо-

дами — ариями, ансамблями, хорами, в опере есть так называемая мелодрама (речь, сопровождаемая музыкой) и разговорные диалоги, связывающие «Фиделию» с традициями зингшпиля.

I акт состоит из двух разделов. Вначале обрисован простодушный, незатейливый мир скромных, простых людей. Дуэт Марселины и Жакино изящен и шаловлив. В арии Марселины «Нельзя сказать, кто идеал» раскрываются мечты влюбленной девушки, искренность ее наивного чувства. В квартете (Марселина, Леонора, Жакино, Рокко) каждый участник, словно оцепенев в предчувствии важных событий, повторяет одну музыкальную фразу (канон). Напряженно драматичен второй раздел акта. В арии Пизарро «Да, мшенья час настал» угловатые очертания мелодии, бурный, неистовый аккомпанемент передают исступление и ярость. Дуэт Рокко и Пизарро полон сдержанного, скрытого драматизма. В арии Леоноры «О лютый зверь» чередуются страстный гнев, светлая надежда и мужественная решимость. Глубокой выразительностью отмечен хор узников; легкое и прозрачное оркестровое сопровождение, затаенное звучание голосов проникнуты робким чувством радости.

II акт состоит из двух картин. Страдания и жалобы Флорестана звучат в оркестровом вступлении к его арии «Боже, что за мрак»; мелодия, полная сдержанной, тихой грусти, сменяется затем восторженным экстатическим порывом. Дуэт Леоноры и Рокко пронизан ощущением гнетущей тревоги; на фоне монотонного движения, передающего ритм работы могильщиков, звучат патетические возгласы Леоноры. Кульминацией действия является квартет (Леонора, Флорестан, Пизарро, Рокко), стремительное развитие которого прерывается звуками трубы за сценой. Безудержное ликование слышится в дуэте Леоноры и Флорестана. 2-я картина — развернутая сцена ораториального склада. Мощное звучание хора, чеканный маршсообразный ритм, праздничные фанфары передают всеобщую радость, победу света, справедливости.

Карл Мария фон Вебер

1786—1826

Вебер — выдающийся немецкий композитор-романтик, создатель национальной оперы. Многосторонне одаренная личность — дирижер, пианист, литератор, музыкально-общественный деятель, Вебер был активным борцом за немецкое искусство. Его творческое наследие включает сонаты, концерты, симфонии, кантаты, пьесы для фортепиано, камерные ансамбли, песни, но ведущая роль принадлежит опере. Творчество Вебера во многом определило дальнейшие судьбы немецкого музыкального театра. Произведения композитора связаны с поэтическим миром легенд, преданий, сказок. Большое место в них уделено изображению фантастических картин, народного быта, природы. Музыка Вебера пленяет неподдельной искренностью, она темпераментна, романтически порывиста. Особенно выразителен оркестр, звучание которого отличается виртуозным блеском, тонкостью, разнообразием красок.

Карл Мария фон Вебер родился 18 ноября 1786 г. в Эйтинге (земля Шлезвиг-Гольштейн). Детство его протекало в атмосфере провинциального театра. Прекрасное знание сцены оказалось плодотворным для оперного композитора. Правда, постоянные разъезды препятствовали систематическому обучению музыке, однако уже к 17 годам он был выдающимся пианистом и автором многих сочинений, в том числе оперы «Петер Шмоль и его соседи» (1802). В 1804 г. Вебер стал дирижером оперного театра в Бреслау, но ненадолго. В жизни композитора наступила тяжелая пора: не имея постоянного пристанища, испытывая нужду, он переезжал из города в город, выступал как дирижер и пианист, был домашним учителем. Патриотический подъем, охвативший передовую немецкую интеллигенцию в эпоху борьбы с Наполеоном,

нашел у Вебера активный отклик. Он создал сборник патриотических песен «Лира и меч», получивший широкое народное признание.

С 1813 по 1816 г. Вебер возглавлял оперный театр в Праге, а последние 10 лет жизни провел в Дрездене, где руководил созданным им первым в Германии национальным оперным театром (до того в стране господствовала итальянская опера). Здесь он написал три произведения, открывшие период романтизма на немецкой музыкальной сцене: «Вольный стрелок» (1820), «Эврианта» (1823), «Оберон» (1826). В 1826 г. испытывавший материальные трудности тяжело больной композитор предпринял поездку в Лондон для постановки заказанной ему последней оперы.

В Лондоне Вебер и скончался 5 июня 1826 г. В 1844 г. прах его был перевезен в Дрезден.

Вольный стрелок

(Волшебный стрелок)

Опера в 3 актах (5 картинах)

Либретто Ф. Кинда

Действующие лица

О т т о к а р, богемский князь (*баритон*)

К у н о, лесничий (*бас*)

А г а т а, его дочь (*сопрано*)

А н х е н, подруга Агаты (*сопрано*)

Охотники:

 К а с п а р (*бас*),

 М а к с (*тенор*)

К и л и а н, молодой крестьянин (*тенор*)

О т ш е л ь н и к (*бас*)

С а м ь е л ь, «черный охотник» (*без пения*)

Крестьяне, охотники, девушки, музыканты

Действие происходит в Богемии (Чехии) вскоре после Тридцатилетней войны (1618—1648).

История создания

Сюжетом оперы послужила старинная, широко распространенная в Германии и Чехии легенда о юноше, который заключил договор с дьяволом. Заколдованные пули, полученные от «черного охотника», приносят ему победу в стрелковом состязании, но последняя пуля смертельно ранит его невесту. Мысль сочинить оперу возникла у Вебера в 1810 г., когда он познакомился с этой колоритной легендой в «Книге страшных историй» немецкого писателя-романтика А. Апеля. К осуществлению своего намерения композитор приступил лишь в 1817 г. Либретто, написанное Ф. Киндом (1768—1843), отличается от первоисточника благополучным концом: в столкновении добра и зла побеждают светлые силы. С миром мрачной, зловещей фантастики связан продавший душу дьяволу охотник Каспар. Макс — жених Агаты — отмечен типично романтическими чертами психологической раздвоенности: влиянию Каспара, за которым стоят адские силы, противостоит обаяние душевной чистоты любящей Агаты. Действие разворачивается на фоне бытовых сцен; с ними контрастируют фантастические эпизоды.

Созданный в обстановке национально-освободительного подъема, «Вольный стрелок» отвечал чаяниям передовой демократической аудитории. Премьера, состоявшаяся в Берлине 18 июня 1821 г., прошла с исключительным успехом — «Вольный стрелок» приветствовался не только как крупное художественное явление, но и как произведение большого патриотического значения, знаменовавшее рождение немецкой национальной оперы.

Сюжет

На деревенской площади весело и многолюдно. Крестьяне и охотники состязаются в стрельбе в цель. Среди них Каспар. Люди сторонятся его — ходят слухи, будто он связан с дьяволом. С веселыми шутками привет-

ствует народ победителя — крестьянина Килиана. Лишь молодой охотник Макс озабочен и угрюм. Еще недавно он был лучшим стрелком в деревне, но теперь его преследуют неудачи. Крестьяне во главе с только что провозглашенным королем стрелков Килианом высмеивают Макса. Выясняется, что на завтра князь Оттокар назначил решающее состязание. Макс в отчаянии: если он не победит, то не сможет жениться на любимой им Агате, дочери лесничего Куно, которая, по старинному обычаю, должна стать женой самого меткого стрелка. Незаметно подкравшийся Каспар предлагает удрученному юноше помощь. Он дает Максу ружье, заряженное волшебной пулей. Выстрел — и огромный орел падает к ногам юноши. Каспар уговаривает Макса прийти в Волчье ущелье, чтобы там отлить волшебные, бьющие без промаха пули.

Агата с нетерпением ожидает жениха. Неясная тревога овладевает девушкой — ей кажется, что их любви угрожают какие-то таинственные силы. Веселая и легкомысленная Анхен пытается развлечь подругу. Слышны шаги — это Макс. Он мрачен и торопится уйти, говоря, будто подстрелил оленя и этой ночью должен пойти за ним в Волчье ущелье. Агата и Анхен в ужасе: в Волчьем ущелье бродит «черный охотник», и тех, кто с ним встретится, ждет проклятие. Не слушая их, юноша уходит.

Таинственная и мрачная местность, окруженная горами. Месяц скрылся в облаках, надвигается гроза. Слышится наводящий ужас голоса невидимых духов. Здесь царство «черного охотника» Самьеля. Бьет полночь. Каспар вызывает Самьеля. Он заключил договор с дьяволом и завтра истекает его срок — Каспара ждет ад. Он умоляет Самьеля отсрочить страшный час. Вместо себя он приготовил другую жертву — скоро сюда за волшебными пулями явится Макс. Самьель согласен. Шестью пулями молодой охотник сможет располагать свободно, седьмой же выстрел принадлежит Самьелю. Макс все еще колеблется. Призрак матери пытается остановить его; Максу мерещится Агата, которая ищет смерти в бурном водопаде. Наконец он спускается в ущелье. Под страшные раскаты грома Каспар отливает заколдованные пули.

Агата готовится к свадьбе. Тяжелые предчувствия терзают ее. Девушке привиделся страшный сон, будто она превратилась в белую

голубку и Макс стрелял в нее. Анхен смеется над верой в сны. Девушки приносят подвенечный наряд. Агата раскрывает коробку — перед ней погребальный убор. Тогда она надевает венок из роз, освященный Отшельником.

На лесной поляне пирует с охотниками князь Оттокар. Все восхищены меткостью Макса — сегодня ему удивительно везет. Максу предстоит сделать еще один, решающий выстрел. Он целится в белую голубку. Внезапно появившаяся Агата падает без чувств. Все бросаются к распростертой на земле девушке, однако она невредима. Седьмая, принадлежащая дьяволу пуля, попала в сердце Каспару. Невидимый для остальных, за душой Каспара является Самбель. Каспар умирает с проклятием на устах. Макс чистосердечно признается, какими пулями было заряжено его ружье. Возмущенный князь изгоняет Макса. Напрасно молят за него и Агата, и старый Куно, и народ. Но вот из толпы выходит Отшельник. Он призывает отменить несправедливый обычай: счастье юных сердец не должно зависеть от удачи в стрельбе. Макс же заслуживает снисхождения — ведь им руководила любовь. Свадьба Макса и Агаты откладывается на год. Все славят мудрого Отшельника.

Музыка

«Вольный стрелок» — первое достижение немецкого национального романтического театра. Обратившись к жанру зингшпиля, Вебер применил необычные для него широкие оперные формы, насытив их драматизмом, богатством психологических оттенков. Наряду с развернутыми музыкальными портретами основных героев, значительное место в опере занимают бытовые сцены, тесно связанные с немецкой народной песенностью. Ярko выразительны фантастические эпизоды и музыкальные пейзажи, в которых проявилось колористическое богатство оркестра Вебера.

Большая увертюра построена на музыкальных темах оперы. Плавная мелодия валторн, овеянная поэзией старинных охотничьих легенд, рисует романтически таинственную картину леса. Основной раздел увертюры

посвящен конфликту противоборствующих сил. Заканчивается она ослепительно-торжественной кодой, развивающей ликующую тему Агаты.

В I акте на фоне жизнерадостных массовых сцен возникают разнообразные музыкальные характеристики. Хоровая интродукция воссоздает картину крестьянского праздника, ее музыка имеет народный характер; марш звучит так, словно его исполняют сельские музыканты; наивность, простота выражения отличают незатейливый деревенский вальс. Резкий контраст вносят сцена и ария Макса «Горем скован, как цепями», полные противоречивых чувств, смятения, тревоги. В застольной песне Каспара «Что б мы были без вина» увлекают острый ритм, стремительность движения. Его образ далее развивается в арии «Нет, нет, погибнуть должен он», где угловатая мелодия сочетается с ритмами неистовой дьявольской пляски.

II акт делится на две резко противостоящие картины. Грациозная ариетта беспечной Анхен «Юноша, если красивый» оттеняет глубину чувств и душевную чистоту Агаты в ее арии-сцене; чередование выразительных речитативов и пленительных песенных мелодий правдиво передает душевные движения девушки. Заключительная часть арии полна блеска, света и радости. Во 2-й картине решающая роль отведена оркестру. Необычно звучащие аккорды, мрачные, глухие тембры, наводящие ужас завывания невидимого хора создают таинственную, фантастическую картину. В центральном эпизоде — литья волшебных пуль — музыка с потрясающей наглядностью изображает дикий разгул дьявольских сил.

III акт также состоит из двух картин. Каватина Агаты «Толпами ходят в небе тучи» овеяна поэтичной, светлой грустью. В мягкие, нежные тона окрашен хор подружек, чутко воссоздающий черты национальной песенности. 2-я картина открывается знаменитым хором охотников в сопровождении валторн; он близок немецким народным песням. Финал оперы представляет собой развернутую ансамблевую сцену с хором, в конце которой с радостным подъемом звучит тема, уже знакомая по увертюре и заключительной части арии Агаты из II акта.

Рихард Вагнер

1813—1883

Вагнер — крупнейший композитор второй половины XIX в. — завершил развитие немецкой романтической оперы и внес значительный вклад в историю мирового музыкального искусства. Центральное место в наследии Вагнера занимают оперы (всего 13), в которых запечатлен национальный склад характера, воссозданы легенды и предания немецкого народа, величавые картины природы. В своей реформе оперного жанра Вагнер исходил из главенства драмы, преодолевая деление актов на традиционные замкнутые номера, заменяя виртуозные арии декламационными монологами и рассказами. Он необычайно усилил роль оркестра, обогатил его новыми инструментами, разработал своеобразную систему лейтмотивов, образующих всю музыкальную ткань его зрелых опер. Вагнер был гениальным композитором и одаренным драматургом — автором либретто всех своих опер, выдающимся дирижером — одним из основоположников современного дирижерского искусства и ярким публицистом.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 г. в Лейпциге. Первые его композиторские опыты относятся к 1828 г. Успех пришел с оперой «Риенци, последний римский трибун» (1840). Творческая индивидуальность Вагнера ярко раскрылась в операх 40-х гг., законченных в Дрездене, где после многолетних скитаний композитор получил место дирижера оперного театра. В «Летучем голландце» (1841), «Тангейзере» (1845), «Лоэнгрине» (1848) с большим мастерством воплощены сюжеты и образы народных легенд и сказаний. Оперы создавались в атмосфере общественного подъема, приведшего к революции 1848—1849 гг. После подавления дрезденского восстания, в котором Вагнер принимал непосредственное участие, он был вынужден покинуть родину. Компо-

зитор переехал в Швейцарию, где продолжал работу над произведением, которому отдал в общей сложности четверть своей жизни — над тетралогией «Кольцо нибелунга», состоящей из четырех опер: «Золото Рейна» (1852—1854), «Валькирия» (1852—1856), «Зигфрид» (1851—1871), «Гибель богов» (1848—1874). Одновременно создавались другие оперы, явившиеся, наряду с тетралогией, наиболее зрелыми творениями Вагнера: скорбная поэма о любви и смерти «Тристан и Изольда» (1859) и солнечная, насыщенная оптимизмом «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867). В 1864 г. в личной судьбе Вагнера произошел крутой перелом: покровительство короля Людвига Баварского дало ему возможность осуществить свои художественные планы. Ряд вагнеровских опер был поставлен в Мюнхене, а в 1872 г. состоялась закладка специального вагнеровского театра в баварском городке Байрёйте. Открытие Байрёйтских торжеств (1876), на которых впервые полностью прозвучало «Кольцо нибелунга», явилось вершиной славы Вагнера. На следующем Байрёйтском фестивале (1882) была поставлена его последняя опера «Парсифаль».

Умер Вагнер 13 февраля 1883 г. в Венеции.

Летучий голландец

(Моряк-скиталец)

Опера в 3 актах

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Г о л л а н д е ц (баритон)

Д а л а н д, норвежский моряк (бас)

С е н т а, его дочь (сопрано)

Э р и к, охотник (тенор)

М э р и, кормилица Сенты (меццо-сопрано)

Р у л е в о й корабля Даланда (*тенор*)

Норвежские матросы, экипаж Летучего голландца, девушки

Действие происходит на норвежском берегу около 1650 г.

История создания

Источником сюжета «Летучего голландца» послужила распространенная среди моряков легенда о корабле-призраке, относящаяся, вероятно, к XVI в., к эпохе великих географических открытий. Эта легенда многие годы увлекала Г. Гейне. В повести «Из мемуаров господина фон Шнабелевопского» (1834) Гейне обработал ее в присущей ему иронической манере, выдав свою обработку за якобы виденную в Амстердаме пьесу. Вагнер познакомился с ней в 1838 г., во время пребывания в Риге. Интерес к образу моряка-скитальца обострился под впечатлением длительного морского путешествия в Лондон; страшная буря, суровые норвежские фьорды, рассказы моряков — все это оживило в его воображении старинное предание.

Вагнер увидел в нем иной, чем Гейне, драматический смысл. Композитора привлекла таинственная, романтическая обстановка событий: бурное море, по которому вечно, без цели, без надежды носится призрачный корабль, загадочный портрет, играющий роковую роль в судьбе героини, а главное — трагический образ скитальца. Глубокую разработку в опере получила и излюбленная Вагнером тема женской верности, проходящая через многие его произведения. Он создал образ мечтательной, экзальтированной и вместе с тем смелой, решительной, готовой на самопожертвование девушки, которая беззаветной любовью и душевной чистотой искупает грехи героя и приносит ему спасение. Для обострения конфликта композитор ввел новый контрастный образ — охотника Эрика, жениха Сенты, а также широко развил народно-бытовые сцены.

В 1840 г. Вагнер набросал текст одноактной оперы, а в мае 1841 г., за 10 дней, создал окончательный 3-актный вариант. Музыка писалась очень быстро, в едином творческом порыве — опера была закончена в семь недель (август — сентябрь 1841 г.). Премьера состоялась 2 января 1843 г. в Дрездене под управлением Вагнера.

Сюжет

Разыгравшаяся буря забросила корабль норвежского моряка Даланда в бухту у скалистых берегов. Усталый Рулевой, тщетно пытаясь подбодрить себя песней, засыпает на вахте. В блеске молний, под свист усиливающейся бури появляется Летучий голландец на таинственном корабле с кроваво-красными парусами и черной мачтой. Бледный капитан медленно сходит на берег. Проклятие тяготеет над ним: он обречен на вечные скитания. Напрасно он жаждет смерти; его корабль оставался невредим в бурях и штормах, пиратов не привлекали его сокровища. Ни на земле, ни в волнах не может он найти покоя. Голландец просит приюта у Даланда, обещая ему несметные богатства. Тот рад случаю разбогатеть и охотно соглашается выдать за моряка свою дочь Сенту. Надежда загорается в душе скитальца: быть может, в семье Даланда он найдет утраченную отчизну, а любовь нежной и преданной Сенты даст ему желанный мир. Радостно приветствуя попутный ветер, норвежские матросы готовятся к отплытию.

Ожидая возвращения корабля Даланда, девушки поют за прялками. Сента погружена в созерцание старинного портрета, на котором изображен моряк с бледным печальным лицом. Подруги поддразнивают Сенту, напоминая о влюбленном в нее охотнике Эрике, которому этот портрет ненавистен. Сента поет с детства запавшую ей в душу балладу о скитальце: вечно мчится по морям корабль; каждые семь лет выходит капитан на берег и ищет девушку, верную до гроба, которая одна может положить конец его страданиям, но нигде не находит верного сердца и вновь поднимает паруса призрачный корабль. Подруги Сенты взволнованы мрачной судьбой скитальца, а она, охваченная восторженным порывом, клянется снять с Голландца заклятие. Слова Сенты поражают вошедшего Эрика; его томит странное предчувствие. Эрик рассказывает зловеющий сон: однажды он увидел в бухте чужой корабль, с которого сошли на берег двое — отец Сенты и незнакомец — моряк с портрета; Сента выбежала им навстречу и страстно обняла незнакомца. Теперь Сента уверена, что скиталец ждет ее. Эрик в отчаянии убегает. Неожиданно на пороге появляются Даланд и Голландец. Отец радостно рас-

сказывает Сенте о встрече с капитаном: он не пожалеет для нее подарков и будет хорошим мужем. Но Сента, пораженная встречей, не слышит слов отца. Удивленный молчанием дочери и гостя, Даланд оставляет их одних. Голландец не сводит глаз с Сенты: ее верность и любовь должны принести ему избавление.

Норвежские моряки шумно празднуют благополучное возвращение. Они зовут повеселиться команду голландского корабля, но там царят тьма и молчание. Матросы Даланда насмеются над таинственным экипажем и пугают девушек рассказами о Летучем голландце. Внезапно на море начинается буря, ветер свистит в снастях и надувает паруса; с палубы призрачного корабля доносится дикое пение, вызывающее ужас норвежских матросов. Они безуспешно стараются заглушить его веселой песней и в страхе разбегаются. Эрик, узнавший о помолвке, настойчиво убеждает Сенту не связывать свою судьбу с незнакомцем. Но Сента не слушает его: она дала клятву, ее зовет высший долг. Тогда Эрик напоминает о днях, проведенных вместе, о нежных признаниях во взаимной любви. Это повергает Голландца в отчаяние: ему кажется, что и в Сенте он не нашел вечной верности. Он открывает свою тайну и спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в бесконечные скитания. Напрасно Эрик и Даланд удерживают Сенту — она тверда в решении спасти скитальца, которому поклялась в верности. С высокой скалы она бросается в море, смертью искупая грехи Голландца. Призрачный корабль тонет, и души влюбленных соединяются после смерти.

Музыка

«Летучий голландец» — романтическая опера, сочетающая народно-бытовые сцены с фантастическими. Веселые хоры матросов и девушек рисуют простую, безмятежную жизнь народа. В картинах бури, бушующего моря, в пении команды призрачного корабля воскресают таинственные образы старинной легенды. Музыка, воплощающей драму Голландца и Сенты, свойственны взволнованность, эмоциональная приподнятость.

Увертюра передает основную идею оперы. Вначале у валторн и фаготов слышится грозный лейтмотив Голландца, возникает картина бурного моря; затем у английского рожка в сопровождении духовых инструментов звучит светлый, напевный лейтмотив Сенты. В конце увертюры он приобретает восторженный, экстатический характер, возвещая искупление, спасение героя.

В I акте на фоне бурного морского пейзажа разворачиваются массовые сцены, бодростью и мужественной силой рельефно оттеняющие трагические чувства Голландца. Беззаботной энергией отмечена песня Рулевого «Мчал меня вместе с бурей океан». Большая ария «Окончен срок» — мрачный, романтически мятежный монолог Голландца; медленная часть «О, для чего надежда на спасенье» пронизана сдержанной скорбью, страстной мечтой о покое. В дуэте певучим, печальным фразам скитальца отвечают краткие, оживленные реплики Даланда. Заканчивается акт начальной песней Рулевого, светло и радостно звучащей у хора.

II акт открывается веселым хором девушек «Ну, живей работай, прялка»; в его оркестровом сопровождении слышится неустанное жужжание веретена. Центральное место в этой сцене занимает драматическая баллада Сенты «Встречали ль в море вы корабль» — важнейший эпизод оперы: как и в увертюре, темам, рисуящим разбушевавшуюся стихию и проклятье, тяготеющее над героем, противопоставлена умиротворенная мелодия искупления, согретая чувством любви и сострадания. Новый контраст — дуэт Эрика и Сенты: нежное признание «Тебя люблю я, Сента, страстно» сменяется взволнованным рассказом о вешем сне «Лежал я на скале высокой»; в конце дуэта, как неотвязная мысль, вновь звучит лейтмотив Голландца. Вершина развития II акта — большой дуэт Сенты и Голландца, полный страстного чувства; здесь много красивых, выразительных, распевных мелодий — суровых и скорбных у Голландца, светлых и восторженных у Сенты.

В III акте — два контрастных раздела: массовая хоровая сцена народного веселья и развязка драмы. Энергичный, жизнерадостный хор моряков «Рулевой! С вахты вниз» близок вольнолюбивым немецким песням.

В более мягкие тона окрашен женский хор, по характеру напоминающий вальс — то задорный, то меланхолический. Повторение хора «Рулевой» внезапно прерывается зловещим пением призрачной команды Голландца; звучит грозный фанфарный клич, в оркестре возникают образы бури. Финальный терцет передает смену противоречивых чувств: в нежную лирическую каватину Эрика «Ах, вспомни ты день первого свидания» вторгаются стремительные, полные драматизма возгласы Голландца и взволнованные фразы Сенты. Торжественное оркестровое заключение оперы объединяет просветленный клич Голландца и умиротворенный лейтмотив Сенты.

Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Герман, ландграф Тюрингии (*бас*)

Рыцари-певцы:

Тангейзер (*тенор*),

Вольфрам фон Эшенбах (*баритон*),

Вальтер фон дер Фогельвейде (*тенор*),

Битерольф (*тенор*),

Генрих Шрайбер (*тенор*),

Рейнмар фон Цветер (*бас*)

Елизавета, племянница ландграфа (*сопрано*)

Венера (*сопрано*)

Молодой пастух (*сопрано*)

4 паж (*сопрано и альты*)

Сирены, наяды, вакханки, пилигримы, рыцари и дамы

Действие происходит в Вартбурге (Тюрингия) и его окрестностях в начале XIII в.

История создания

В либретто «Тангейзера» Вагнер мастерски сочетал три различные легенды. Герой драмы — историческая личность, рыцарь-миннезингер, живший в Германии, вероятно, между 1220—1270 гг. Он много странствовал, принимал участие в междоусобной борьбе немецких князей против римского папы, воспевал любовь, вино, женщин и горько калялся в своих грехах (сохранилась музыка его «Песни покаяния»). После смерти Тангейзер стал героем народной песни, широко бытовавшей в Германии в нескольких вариантах. Один из них включен А. Арнимом и К. Брентано в популярный сборник «Чудесный рог мальчика», другой — в иронической форме, с привнесением современных мотивов — обработан Г. Гейне; Тангейзер является героем новеллы Л. Тика, с юности известной Вагнеру. Это — красивая легенда о кающемся рыцаре, проводшем целый год в царстве языческой богини Венеры, и о жестокосердом римском папе, в руках которого зацвел сухой посох.

С легендой о «Венериной горе» (таково было первоначальное название оперы) Вагнер объединил сказание о состязании певцов в Вартбурге, близ Эйзенаха, — в замке ландграфа Тюрингского, страстного любителя поэзии и покровителя миннезингеров. Это сказание также было популярным в Германии; ему посвятил одну из своих фантастических новелл Э. Т. А. Гофман. Вагнер сделал Тангейзера главным героем певческого состязания (хотя турнир, по преданию, состоялся более чем за десять лет до его рождения). В качестве соперника Тангейзера композитор вывел Вольфрама фон Эшенбаха — одного из крупнейших немецких поэтов средневековья (умершего в год предполагаемого рождения главного героя), автора поэмы о Лоэнгрине и его отце Парцивале, которой позже Вагнер частично воспользовался в своих двух операх. Третья легенда, использованная в «Тангейзере», послужила источником для образа героини — Елизаветы, которую Вагнер сделал племянницей ландграфа Тюрингского. Это — также исторический персонаж: венгерская принцесса, она еще в детстве предназначалась в жены сыну ландграфа, грубому и жестокому воину, погибшему впоследствии в крестовом походе. Елизавета кротко

переносила притеснения мужа, а затем свекрови и после смерти была объявлена католической святой, покровительницей Тюрингии.

Мысль об опере на сюжет «Тангейзера» зародилась у Вагнера во время пребывания в Париже, осенью 1841 г., окончательный план сложился по возвращении на родину, в июне-июле следующего года; тогда же появились первые музыкальные наброски. Опера была завершена весной 1845 г. В том же году, 19 октября, в Дрездене под управлением Вагнера состоялась премьера. Несмотря на то, что «Тангейзер» пользовался большим успехом, композитор на протяжении двух лет дважды перерабатывал финал. Новая редакция (1860 — 1861) сделана для постановки в парижском театре Большой оперы (расширен I акт, куда введены две балетные пантомимы на темы античных мифов, изменен дуэт Тангейзера и Венеры, включающий большую арию героини). Премьера состоялась 13 марта 1861 г.; парижская редакция «Тангейзера» в русской театральной практике не закрепились.

Сюжет

Венерина гора близ Эйзенаха. В таинственном полумраке грота мелькают группы сирен и наяд, в страстном танце проносятся вакханки. В этом мире наслаждений царит Венера. Но ласки богини любви не могут рассеять тоску Тангейзера: он вспоминает родную землю, звон колоколов, которого так долго не слышал. Взяв арфу, он слагает гимн в честь Венеры и заканчивает его горячей мольбой: отпустить его на волю, к людям. Напрасно Венера напоминает Тангейзеру о прежних наслаждениях, напрасно проклинает неверного возлюбленного, предсказывая страдания в холодном мире людей; певец произносит имя Девы Марии, и волшебный грот мгновенно исчезает.

Взору Тангейзера открывается цветущая долина перед Вартбургским замком; звенят колокольчики пасущегося стада, пастушок играет на свирели и песней приветствует весну. Издалека доносится хорал пилигримов, отправляющихся на покаяние в Рим. При виде этой мирной родной картины глубокое волнение охватывает Тангейзера. Звуки рогов воз-

вешают приближение ландграфа Тюрингского и рыцарей-миннезингеров, возвращающихся с охоты. Они поражены встречей с Тангейзером, который давно гордо и высокомерно покинул их круг. Вольфрам зовет его вернуться к друзьям, но Тангейзер отказывается — он должен бежать прочь от этих мест. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы, племянницы ландграфа; она ждет его, песни Тангейзера покорили сердце девушки. Рыцарь, охваченный радостными воспоминаниями, вместе с миннезингерами спешит в Вартбург.

Зал певческих состязаний в Вартбургском замке. Елизавета с волнением ждет встречи с Тангейзером. Она уверена в близком счастье — Тангейзер победит на турнире певцов, и ее рука будет наградой победителю. Вольфрам вводит Тангейзера и, видя радость Елизаветы, которую тайно любит, с грустью удаляется, оставив влюбленных вдвоем. Под звуки торжественного марша, прославляя ландграфа, собираются рыцари на турнир. Ландграф предлагает тему поэтического состязания: в чем сущность любви? Певцы берут свои арфы, и первым по жребию начинает Вольфрам. В сдержанной и спокойной импровизации, с думой о Елизавете, воспеваает он чистый источник любви, который никогда не дерзнет осквернить. И другие певцы, один за другим, поддерживают его в этом понимании истинной любви. Но Тангейзер извдал иную любовь, и под сводами Вартбургского замка раздается страстный гимн в честь Венеры, который он сложил в Венераиной горе. Все возмущены дерзостью Тангейзера. Дамы в ужасе покидают зал, рыцари бросаются на него с обнаженными мечами. Но Елизавета смело становится между ними. Она открыто признается в любви к Тангейзеру и умоляет сохранить ему жизнь. Тангейзер в раскаянии не смеет поднять на нее глаза. Ландграф заменяет ему смерть изгнанием: он не ступит на землю Тюрингии, пока не очистится от греха. Вдали раздается хорал — это проходят мимо замка пилигримы, идущие на поклонение к римскому папе. И Тангейзер, напутствуемый рыцарями, присоединяется к ним.

Долина перед Вартбургом. Осень. Пилигримы возвращаются из Рима на родину. Но тщетно Елизавета ищет среди них Тангейзера. Она об-

ращается с молитвой к Деве Марии, прося принять ее жизнь как искупительную жертву за грехи возлюбленного. Вольфрам пытается удержать Елизавету, но она жестом останавливает его и медленно удаляется. Оставшись один, Вольфрам берет арфу и слагает песню о прекрасной и недоступной вечерней звезде, которая озаряет тьму, как его любовь к Елизавете светит ему во мраке жизни. Наступает ночь. Появляется еще один пилигрим — в рубище, изможденный. С трудом Вольфрам узнает в нем Тангейзера. Тот с горечью рассказывает о своем паломничестве в Рим. Он шел с искренним раскаянием, тяжесть долгого пути радовала его, а чтобы не видеть прелести итальянской природы, он закрывал глаза. И вот предстал перед ним Рим и сверкающий папский дворец. Но страшный приговор произнес папа: пока не зацветет в его руках посох, Тангейзер будет проклят. Теперь у него один путь — к Венериной горе. Он страстно призывает богиню любви, и гора раскрывается перед ним, Венера манит его в таинственный грот. Тщетно Вольфрам пытается удержать друга: он бессилен перед чарами Венеры. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы, и Тангейзер останавливается. Из Вартбурга доносится хорал — это движется торжественное шествие с гробом Елизаветы. Простерши к ней руки, Тангейзер падает мертвым. Светает. Приближается новая группа пилигримов; они приносят весть о великом чуде: в руках у римского папы расцвел посох — Тангейзер прощен.

Музыка

«Тангейзер» — большая романтическая опера с контрастным противопоставлением фантастики и реальности, с торжественными шествиями, танцевальными сценами, обширными хорами и ансамблями. Обилие действующих лиц придает ей пышность и монументальность. Важное место занимают красочные зарисовки природы и быта, образующие живописный фон лирической драмы героев.

В большой увертюре противопоставлены два мира, борющиеся за душу Тангейзера, — мир сурового нравственного долга, олицетворяе-

мый сдержанными и величавыми лейтмотивами хора пилигримов, и мир чувственных наслаждений, переданный стремительными, манящими лейтмотивами Венериного царства.

На контрасте фантастических и бытовых сцен строится I акт. Вакханалия проникнута томительным беспокойством, буйным весельем; завораживающе звучит хор сирен за сценой. В центре картины — большой дуэт Тангейзера и Венеры, обнажающий столкновение двух характеров; трижды, все более приподнято, звучит энергичный, в духе марша, гимн в честь Венеры «Тебе хвала»; ему противостоят вкрадчивое, ласкающее ариозо Венеры «Взгляни, мой друг, между цветами, в тумане алом дивный грот» и ее гневное проклятие «Иди, раб дерзкий мой». Во 2-й картине разлит спокойный, ясный свет. Безмятежная песенка пастуха «Вот Хольда вышла из-под горы» с солирующим английским рожком сменяется светлым хоралом пилигримов и красочными зовами валторн. Завершается акт большим секстетом порывистого, ликующего характера.

II акт распадается на два раздела: лирические сцены и грандиозный хоровой финал. В оркестровом вступлении и арии Елизаветы «О светлый зал, чертог искусства» царит чувство нетерпеливого, радостного ожидания. Близок по настроению лирический дуэт Елизаветы и Тангейзера. Торжественный марш с хором подводит к сцене состязания певцов. Здесь чередуются небольшие ариозо — выступления миннезингеров. Выделяется первое ариозо Вольфрама «Взор мой смущен» — сдержанное и спокойное, в сопровождении арфы. Более взволнованно звучит его второе, напевное ариозо «О небо, я к тебе взываю». С ним непосредственно сопоставляется выступление Тангейзера — пылкий гимн в честь Венеры «Любви богиня, тебе одной хваленья». В центре широко развитого заключительного ансамбля с хором — проникновенная, певучая мольба Елизаветы «Несчастный грешник, жертва страсти». Завершают акт просветленные звучания хорала.

III акт обрамлен хорами пилигримов; в середине — сольные эпизоды, характеризующие трех героев. Большое оркестровое вступление —

«Паломничество Тангейзера» — предвещает драматизм его рассказа. В начале акта звучит величавый хор пилигримов «Я снова вижу тебя, край родимый» (первая тема увертюры). Умиротворенно-светлая молитва Елизаветы «Небес царица пресвятая» сменяется широкой мелодией романса Вольфрама «О ты, вечерняя звезда». Рассказ Тангейзера богат контрастными сменами настроений; отрывистые декламационные фразы звучат на фоне оркестровой темы, воссоздающей скорбное шествие; ослепительным видением встает картина папского дворца. В следующей сцене Тангейзера и Вольфрама слышатся манящие оркестровые мотивы Венериного царства (из 1-й картины). Их сметают торжественные звучания хора, венчаемые мощным, величавым хором пилигримов.

Лоэнгрин

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Лоэнгрин (*тенор*)

Генрих Птицелов, германский король (*бас*)

Фридрих фон Тельрамунд, брабантский граф
(*баритон*)

Ортруда, его жена (*сопрано*)

Эльза, принцесса Брабантская (*сопрано*)

Герцог Готфрид, ее брат (*без речей*)

Королевский глашатай (*бас*)

4 брабантских рыцаря (*тенора и басы*)

4 пажа (*сопрано и альты*)

Рыцари, дамы, пажи, народ

Действие происходит в Антверпене в 1-й трети X в.

История создания

В основе сюжета «Лоэнгрина» лежат различные народные сказания, свободно трактованные Вагнером. В приморских странах, у народов, живущих по берегам больших рек, распространены поэтические легенды о рыцаре, приплывающем в ладье, запряженной лебедем. Он появляется в тот момент, когда девушке или вдове, всеми покинутой и преследуемой, грозит смертельная опасность. Рыцарь освобождает девушку от врагов и женится на ней. Много лет живут они счастливо, но неожиданно возвращается лебедь, и незнакомец исчезает так же таинственно, как и появился. Нередко «лебединые» легенды переплетались со сказаниями о святом Граале. Неведомый рыцарь оказывался сыном Парцивала — короля Грааля, объединившего вокруг себя героев, которые охраняют таинственное сокровище, дающее им чудесную силу в борьбе со злом и несправедливостью. Иногда события переносились в определенную историческую эпоху — царствование Генриха I Птицелова (919—936). Легенды о Лоэнгрине вдохновляли многих средневековых поэтов, один из них — Вольфрам фон Эшенбах, которого Вагнер вывел в своем «Тангейзере».

По словам Вагнера, христианские мотивы легенды о Лоэнгрине ему были чужды. Композитор видел в ней воплощение извечных человеческих стремлений к счастью и искренней, беззаветной любви. Трагическое одиночество Лоэнгрина напоминало Вагнеру его собственную судьбу — судьбу художника, несущего людям высокие идеалы правды и красоты, но встречающего непонимание, зависть и злобу. И в других героях сказания его привлекли живые человеческие черты. В словесных характеристиках отразилось увлечение Вагнера современными ему социально-политическими доктринами. Спасенная Лоэнгрином Эльза с ее наивной, простой душой казалась композитору воплощением стихийной силы народного духа. Ей противопоставлена фигура злобной и мстительной Ортруды — олицетворение всего косного, реакционного. В отдельных репликах действующих лиц, в побочных эпизодах оперы ощущается дыхание той эпохи, когда создавался «Лоэнгрин»: в призывах

короля к единству, в готовности Лозэнгрин защищать родину и его вере в грядущую победу слышатся отголоски надежд и чаяний передовых людей Германии 1840-х гг. Такая трактовка старинных сказаний типична для Вагнера. Мифы и легенды были для него воплощением народной мудрости, в которой композитор искал ответ на волновавшие его вопросы современности.

Хотя с легендой о Лозэнгрине Вагнер познакомился еще в 1841 г., эскиз текста он набросал лишь четыре года спустя. В 1846 г. началось сочинение музыки; партитура закончена в марте 1848 г. Намеченная в Дрездене премьера не состоялась из-за революционных событий. Постановка была осуществлена благодаря усилиям Листа и под его управлением два года спустя, 28 августа 1850 г. в Веймаре. Вагнер увидел свою оперу на сцене лишь через 11 лет после премьеры.

Сюжет

На берегу реки Шельды, у Антверпена, король Генрих Птицелов собрал рыцарей, чтобы просить у них помощи: враг снова угрожает его владениям. Граф Фридрих фон Тельрамунд взывает к королевскому правосудию. Умирая, герцог Брабантский поручил ему своих детей — Эльзу и маленького Готфрида. Однажды Готфрид таинственно исчез. Тельрамунд обвиняет Эльзу в братоубийстве и требует суда над ней. В качестве свидетельницы он называет свою жену Ортруду. Король приказывает привести Эльзу. Все поражены ее мечтательным видом и странными восторженными речами. Эльза рассказывает, что во сне ей явился прекрасный рыцарь, который обещал помощь и защиту. Слушая бесхитростный рассказ Эльзы, король не может поверить в ее вину. Тельрамунд готов доказать свою правоту в поединке с тем, кто вступится за честь Эльзы. Далеко разносится клич глашатая, но ответа нет. Тельрамунд уже торжествует победу. Неожиданно на волнах Шельды показывается лебедь, влекущий ладью; в ней, опершись на меч, стоит неведомый рыцарь в блестящих доспехах. Выйдя на берег, он ласково прощается с лебедем, и тот медленно уплывает. Рыцарь объявляет себя защит-

ником Эльзы: он готов биться за ее честь и назвать своей супругой. Но она никогда не должна спрашивать имя избавителя. В порыве любви и благодарности Эльза клянется в вечной верности. Начинается поединок. Тельрамунд падает, сраженный ударом рыцаря, который великодушно дарует ему жизнь, но за клевету его ждет изгнание.

Той же ночью Тельрамунд решает покинуть город. Гневно упрекает он жену: это она нашептала лживые обвинения против Эльзы и разбудила в нем честолюбивые мечты о власти. Ортруда высмеивает трусость мужа. Она не отступит, пока не отомстит, и оружием в ее борьбе будут притворство и обман. Не христианский бог, в которого слепо верит Тельрамунд, а мстительные языческие боги помогут ей. Надо заставить Эльзу нарушить клятву и задать роковой вопрос. Вкрасться в доверие к Эльзе нетрудно: увидев вместо прежней надменной и гордой Ортруды смиренную, бедно одетую женщину, Эльза прощает ей былую злобу и ненависть и зовет разделить с нею радость. Ортруда начинает коварную игру: она униженно благодарит Эльзу за доброту и с притворной заботой предостерегает ее от беды — незнакомец не открыл Эльзе ни имени, ни рода, он может неожиданно покинуть ее. Но сердце девушки свободно от подозрений. Наступает утро. На площади собирается народ. Начинается свадебное шествие. Внезапно путь Эльзе преграждает Ортруда. Она сбросила маску смирения и теперь открыто издевается над Эльзой, не знающей имени своего будущего супруга. Слова Ортруды вызывают всеобщее замешательство. Оно усиливается, когда Тельрамунд всенародно обвиняет неизвестного рыцаря в колдовстве. Но того не страшит злоба врагов — лишь Эльза может потребовать от него открыть тайну, а в ее любви он уверен. Эльза стоит в смущении, борясь с сомнениями — яд Ортруды уже отравил ее душу.

Свадебная церемония закончена. Эльза и Лоэнгрин остаются одни. Ничто не нарушает их счастья. Лишь легкое облачко омрачает радость Эльзы: она не может назвать супруга по имени. Вначале робко, ласкаясь, а затем все более настойчиво она пытается вывести тайну Лоэнгрина. Напрасно он успокаивает Эльзу, напрасно напоминает ей о долге и клятве, напрасно уверяет, что ее любовь ему дороже всего на

свете. Не в силах преодолеть подозрений, Эльза задает роковой вопрос: кто он и откуда пришел? В это время в покои врывается Тельрамунд с вооруженными воинами. Лоэнгрин выхватывает меч и убивает его.

Занимается день. На берегу Шельды собираются рыцари, готовые идти в поход против врагов. Внезапно радостные клики народа смолкают: четверо вельмож несут покрытый плащом труп Тельрамунда, за ними следует безмолвная, сломленная горем Эльза. Появление Лоэнгрина все разъясняет. Эльза не сдержала клятвы, и он должен покинуть Брабант. Рыцарь открывает свое имя: он сын Парсифаля, посланный на землю братством Грааля, чтобы защищать угнетенных и обиженных. Люди должны верить в посланца небес; если же у них зарождаются сомнения, сила рыцаря Грааля исчезает, и он не может оставаться на земле. Вновь появляется лебедь. Лоэнгрин печально прощается с Эльзой, предсказывает славное будущее Германии. По молитве Лоэнгрина свершается чудо: лебедь превращается в маленького Готфрида, брата Эльзы. Так сила рыцаря Грааля торжествует над колдовством Ортруды, некогда обратившей в лебедя наследника Брабантского герцога. Победенная Ортруда падает мертвой. Эльза не может перенести разлуки с Лоэнгрином и умирает на руках брата. А по волнам Шельды скользит челнок, увлекаемый белым голубем Грааля. В челне, опершись на щит, стоит Лоэнгрин. Рыцарь навсегда покидает землю и удаляется в свою таинственную отчизну.

Музыка

«Лоэнгрин» — одна из наиболее цельных и совершенных опер Вагнера. В ней раскрыт богатый душевный мир, сложные переживания героев, непримиримое столкновение сил добра и правды, воплощенных в образах Лоэнгрина, Эльзы, народа, и темных сил, олицетворяемых мрачными фигурами Тельрамунда и Ортруды. Музыка оперы отличается редкой поэтичностью, возвышенным, одухотворенным лиризмом.

В оркестровом вступлении, где в прозрачном звучании скрипок развивается лейтмотив Грааля, возникает видение прекрасного царства избыточной мечты.

В I акте в свободном чередовании сольных и хоровых сцен непрерывно нарастает драматическое напряжение. Рассказ Эльзы «Помню, как молилась, тяжело скорбя душой» рисует хрупкую, чистую натуру мечтательной, восторженной героини. Рыцарственный образ Лоэнгрина раскрывается в торжественно-возвышенном прощании с лебедем «Плыви назад, о лебедь мой». В квинтете с хором «Твоя десница бой решит» запечатлено сосредоточенное раздумье. Завершается акт большим ансамблем, в радостном ликовании которого тонут гневные реплики Тельрамунда и Ортруды.

II акт насыщен резкими контрастами. Его начало окутано зловещим сумраком, атмосферой козней, которым противостоит светлая характеристика Эльзы. Ее небольшое ариозо «О ветер легкокрылый» согрето радостной надеждой, трепетным ожиданием счастья. Последующий диалог подчеркивает несходство героинь: обращение Ортруды к языческим богам имеет страстный, патетический характер, речь Эльзы пронизана сердечностью и душевной теплотой. Во второй половине акта, полной света и движения, бытовые массовые сцены — пробуждение замка, воинственный хор рыцарей, торжественное свадебное шествие — служат красочным фоном драматического спора Ортруды и Эльзы у собора. Развернутая ансамблевая сцена впечатляет динамичными сменами настроений. Большое нарастание приводит к мощному квинтету с хором.

В III акте две картины. Блестящий оркестровый антракт вводит в оживленную обстановку свадебного пира с воинственными кликами, звоном оружия и простодушными напевами. Ликованием полон свадебный хор «Радостный день». Любовный дуэт Лоэнгрина и Эльзы «Чудным огнем пылает сердце нежно» принадлежит к числу наиболее тонких психологических эпизодов оперы; широкие, гибкие лирические мелодии с поразительной глубиной передают смену чувств — от упоения счастьем к столкновению и катастрофе. Во 2-й картине большое место занимают массовые сцены. Ее открывает красочное оркестровое интермеццо, построенное на переключке труб. Рассказ Лоэнгрина «В краю чужом, в далеком горнем царстве»,

целиком основанный на развитии прозрачного, воздушного лейтмотива Грааля, рисует величавый образ главного героя. Эта характеристика дополняется драматически взволнованным обращением к лебедю и скорбным, порывистым прощанием с Эльзой.

Тристан и Изольда

Опера в 3 актах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Т р и с т а н (*тенор*)
М а р к, король Корнуэльса, его дядя (*бас*)
К у р в е н а л, слуга Тристана (*баритон*)
М е л о т, придворный короля Марка (*тенор*)
И з о л ь д а, ирландская принцесса (*сопрано*)
Б р а н г е н а, ее служанка (*сопрано*)
М о л о д о й м а т р о с (*тенор*)
П а с т у х (*тенор*)
Матросы, рыцари

Действие происходит в Корнуэльсе и Бретани в эпоху раннего средневековья.

История создания

Легенда о Тристане и Изольде — кельтского происхождения. Она пришла, вероятно, из Ирландии и пользовалась популярностью во всех странах средневековой Европы, распространившись во множестве вариантов (первая ее литературная обработка — франко-бретонский роман — относится к XII в.). На протяжении веков она обрастала различными поэтическими подробностями, но смысл оставался прежним: любовь сильнее смерти. Вагнер же истолковал эту легенду иначе: он

создал поэму о мучительной всепоглощающей страсти, которая сильнее рассудка, чувства долга, родственных обязательств, которая опрокидывает привычные представления, разрывает связи с окружающим миром, с людьми, с жизнью и заставляет героев жаждать смерти как высшего блаженства. В такой трактовке непосредственно отразились события личной жизни Вагнера и его увлечение пессимистической философией Шопенгауэра, с которой он познакомился в 1854 г. Создание оперы связано с одним из романтических эпизодов биографии композитора — его страстью к Матильде Везендонк, жене друга и покровителя; она, несмотря на горячую любовь к Вагнеру, сумела подчинить свое чувство долгу перед мужем и семьей. Композитор называл «Тристана» памятником глубочайшей неразделенной любви и считал своим лучшим сочинением.

С легендой о Тристане и Изольде Вагнер познакомился еще в 40-е годы; замысел оперы возник осенью 1854 г. и полностью захватил композитора в августе 1857 г., заставив прервать работу над тетралогией «Кольцо нибелунга». Текст был написан в едином порыве, за три недели. Однако работа над музыкой, начатая в октябре того же года, шла медленно, с длительными перерывами и была завершена лишь в 1859 г. Композитор полагал, что небольшое число исполнителей и традиционная история любви, лежащая в основе сюжета, облегчат осуществление «Тристана и Изольды» на сцене. Но необычность стиля отпугивала певцов, и на протяжении многих лет ни один театр не брался за постановку оперы, считая ее неисполнимой. Только 10 июня 1865 г. состоялась премьера в Мюнхене.

Сюжет

К берегам Корнуэльса приближается корабль, на котором рыцарь Тристан везет ирландскую принцессу Изольду — он сосватал ее в жены королю Марку, своему дяде. Изольда в отчаянии: она любит Тристана и, оскорбленная сватовством, осыпает рыцаря насмешками. Изольда вспоминает об их первой встрече. Однажды море вынесло к берегам Ирландии челн со смертельно раненым воином, и Изольда принялась лечить

его волшебными зельями. Рыцарь назвался Тантрисом, но его меч выдал тайну: на нем была зазубрина, и Изольда поняла, что перед ней — Тристан, в вечной ненависти к которому она поклялась, после того как он в поединке убил ее жениха. Изольда уже занесла меч над головой врага, однако молящий взор остановил ее, и внезапно она поняла, что любит Тристана. Изольда не подозревает, что и Тристан полюбил ее с первого взгляда и теперь скрывает свои истинные чувства под маской холодной учтивости и беспрекословного повиновения будущей королеве и жене дяди. Не в силах вынести равнодушие рыцаря, Изольда решает умереть и предлагает Тристану разделить с ней кубок смерти. Уверенные, что жить им осталось лишь несколько мгновений и ничто больше — ни брачный обет, ни долг вассала — не сковывает их, влюбленные дают волю своей непобедимой страсти. Однако смерть не приходит: Тристан и Изольда вместо яда выпили любовный напиток, который верная Брангена, желая спасти свою госпожу, налила в кубок. Под радостные крики матросов корабль пристает к берегам Корнуэльса, где король Марк давно ожидает невесту.

Под покровом ночи в саду у покоев Изольды тайно встречаются влюбленные. Сегодня Тристана задержала охота. Невдалеке слышны рога королевской свиты, и Брангена медлит подать условный знак — потушить факел. Она предупреждает Изольду, что Мелот следит за ними, но Изольда далека от подозрений: для нее он верный друг Тристана. Не в силах больше ждать, Изольда тушит факел. Появляется Тристан, и во мраке ночи звучат страстные признания влюбленных. Они прославляют мрак и смерть, в которых нет лжи и обмана, царящих при свете дня; только ночь прекращает разлуку, только в смерти они могут соединиться навеки. Внезапно показываются король Марк и придворные. Их привел Мелот, давно томимый страстью к Изольде. Король потрясен изменой Тристана, которого любил как сына, но чувство мести ему незнакомо. Тристан нежно прощается с Изольдой, он зовет ее с собой в далекую и прекрасную страну смерти. Возмущенный Мелот выхватывает меч, и тяжелораненный Тристан падает на руки своего слуги Курвенала.

Замок Тристана на берегу моря в Бретани. Сюда верный Курвенал привез своего господина. Видя, что рыцарь не приходит в сознание, он послал кормчего с вестью к Изольде. И теперь, приготовив Тристану ложе в саду у ворот замка, Курвенал напряженно вглядывается в пустынный морской простор — не покажется ли там корабль, везущий Изольду? Издали доносится печальный наигрыш свирели пастуха — он тоже ждет исцелительницу своего господина. Знакомый напев заставляет Тристана открыть глаза. Он с трудом припоминает все происшедшее. Дух его блуждал далеко, в блаженной стране, где нет солнца, — но Изольда еще в царстве дня, и ворота смерти, уже захлопнувшиеся за Тристаном, вновь широко распахнулись — он должен видеть любимую. В бреду Тристану чудится приближающийся корабль, но печальный напев пастуха вновь возвращает его к действительности. Он погружается в грустные воспоминания о своем отце, который погиб, не увидев сына, о матери, умершей при его рождении, о первой встрече с Изольдой, когда он, как и теперь, умирал от раны, и о любовном напитке, обрекшем его на вечную муку. Лихорадочное волнение лишает Тристана сил. И снова ему чудится приближающийся корабль. На этот раз он не обманулся: пастух веселым наигрышем подает радостную весть, Курвенал спешит к морю. Оставшись один, Тристан в возбуждении мечется на ложе, срывает повязку с раны. Шатаясь, он идет навстречу Изольде, падает в ее объятия и умирает. В это время пастух сообщает о приближении второго корабля — это прибыл Марк с Мелотом и воинами; слышится голос Брангены, зовущей Изольду. Курвенал с мечом бросается к воротам; Мелот падает, сраженный его рукой. Но силы слишком неравны: смертельно раненный Курвенал умирает у ног Тристана. Король Марк потрясен. Брангена поведала ему тайну любовного напитка, он поспешил вслед за Изольдой, чтобы навек соединить ее с Тристаном, но теперь видит вокруг себя лишь смерть. Отрешенная от всего происходящего, Изольда устремляет взор на тело Тристана; ей слышится зов любимого; с его именем на устах она умирает.

Музыка

«Тристан и Изольда» — самая своеобразная из вагнеровских опер. В ней мало внешнего действия, сценического движения — все внимание сосредоточено на переживаниях двух героев, на показе оттенков их мучительной страсти. Музыка, отмеченная трагическим напряжением, чувственным томлением, течет безостановочным потоком, не расчлняясь на эпизоды. Чрезвычайно велика психологическая роль оркестра: для раскрытия душевных переживаний героев он не менее важен, чем вокальная партия.

Настроение всей оперы определяется оркестровым вступлением; здесь непрерывно сменяют друг друга краткие хроматизированные лейтмотивы, то скорбные, то восторженные, всегда напряженные, страстные, не дающие успокоения.

Они пронизывают оркестровую ткань I акта, в который непосредственно переходит вступление. Небольшие песенные эпизоды образуют контрастный фон психологической драмы. Таковы песня молодого матроса «Гляжу на закат», звучащая без оркестрового сопровождения, энергичная, мужественная ироническая песня Курвенала «Так вот скажи Изольде ты», подхватываемая хором. Центральная характеристика героини заключена в ее рассказе «По морю челн, гоним волной, к ирландским скалам плыл»; здесь царят беспокойство и смятение. Сходными настроениями отмечено начало диалога Тристана и Изольды «Каков будет ваш приказ?»; в конце его вновь звучат мотивы любовного томления.

Во II акте основное место занимает громадный любовный дуэт Тристана и Изольды, обрамленный сценами с Брангеной и королем Марком. Оркестровое вступление передает нетерпеливое ожидание Изольды. То же настроение господствует в диалоге Изольды и Брангены, сопровождаемом отдаленной переключкой охотничьих рогов. Любовный дуэт богат внутренними контрастами: бурная радость долгожданной встречи сменяется горестными воспоминаниями о пережитых в разлуке страданиях, проклятьями дню и свету. Центральный эпизод дуэта составляют широко развернутые гимны ночи и смерти. Первый — «Спустись на землю, ночь любви» с гибким, свободным ритмом и напряженно звучащей

неустойчивой мелодией — заимствован Вагнером из написанного им в год начала работы над «Тристаном» романса «Грезы» на слова М. Везендонк. Его дополняет призыв Брангены — предупреждение об опасности: здесь композитор возрождает излюбленную средневековыми трубадурами форму «утренних песен». Одна из лучших мелодий Вагнера «Итак, умрем, чтоб вечно жить» — красочная, бесконечно развертывающаяся, устремленная ввысь; большое нарастание приводит к кульминации. В заключительной сцене выделяются скорбная, благородно сдержанная жалоба Марка «Вправду ли спас ты? Мнишь ли так?» и небольшое распевное прощание Тристана и Изольды «В далекой той стране нет солнца в вышине», где звучат отголоски любовного дуэта.

III акт обрамлен двумя развернутыми монологами — раненого Тристана в начале и умирающей Изольды в конце. В оркестровом вступлении, использующем мелодию романса «В теплице» на слова М. Везендонк, воплощены скорбь и томление Тристана. Как и в I акте, мучительные душевные переживания героев оттеняются более ясными песенными эпизодами. Таков грустный наигрыш английского рожка, открывающий действие и неоднократно возвращающийся в монологе Тристана; таковы энергичные речи Курвенала, сопровождаемые маршеобразной оркестровой темой. Большой монолог героя строится на резких сменах настроений. Он начинается скорбными фразами «Мнишь ли так? Я знаю лучше, но что, — ты знать не можешь», где слышатся отголоски его прощания с Изольдой из II акта. Постепенно драматизм нарастает, в речах Тристана звучит отчаяние, неожиданно его сменяют радость, бурное ликование и вновь безысходная тоска («Как же тебя понять, напев старинный, грустный»). Драматургическим переломом служит веселый наигрыш английского рожка. В момент смерти Тристана снова повторяется лейтмотив томления, открывавший оперу. Выразительная жалоба Изольды «Я здесь, я здесь, милый друг» насыщена драматическими восклицаниями. Она подготавливает заключительную сцену смерти Изольды. Здесь широко и вольно развиваются лейтмотивы любовного дуэта II акта, приобретающие преображенное, просветленное, экстатическое звучание.

Нюрнбергские мейстерзингеры

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Мейстерзингеры:

Ганс Сакс, башмачник (*бас*)

Фейт Погнер, золотых дел мастер (*бас*)

Кунц Фогельзанг, скорняк (*тенор*)

Конрад Нахтигаль, жестянщик (*бас*)

Сикст Бекмессер, городской писарь (*бас*)

Фриц Котнер, пекарь (*бас*)

Бальтазар Цорн, оловянных дел мастер (*тенор*)

Ульрих Эйслингер, торговец пряностями (*тенор*)

Августин Мозер, портной (*тенор*)

Герман Ортель, мыловар (*бас*)

Ганс Шварц, чулочник (*бас*)

Ганс Фольц, медник (*бас*)

Вальтер фон Штольцинг, молодой франконский рыцарь
(*тенор*)

Давид, ученик Сакса (*тенор*)

Ева, дочь Погнера (*сопрано*)

Магдалена, кормилица Евы (*сопрано*)

Ночной сторож (*бас*)

Горожане всех цехов, подмастерья, ученики, народ

Действие происходит в Нюрнберге в середине XVI в.

История создания

Первый набросок текста «Мейстерзингеров» относится к 1845 г. Замысел был подсказан только что законченной оперой «Тангейзер»: это должна была быть своеобразная комедийная параллель к состязанию пев-

цов в Вартбурге. В центре обоих произведений турнир, в котором наградой победителю служит рука прекрасной девушки. Но если в «Тангейзере» право на любовь красавицы оспаривали рыцари-миннезингеры, то в «Мейстерзингерах» — ремесленники-горожане, «мастера пения». Работа над «Мейстерзингерами» началась в декабре 1861 г. и продолжалась несколько лет; опера была закончена в октябре 1867 г. Премьера ее состоялась 21 июня 1868 г. в Мюнхене.

При создании либретто «Мейстерзингеров» композитор использовал различные источники. Сведения о жизненном укладе и правилах поэтического искусства цеха (объединения) мастеров пения средневекового Нюрнберга Вагнер почерпнул из старинной нюрнбергской хроники 1697 г., вдохновившей до него немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана на создание новеллы «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»; отдельные детали этой новеллы также послужили материалом для либретто. Рисуя историческую фигуру поэта-башмачника Г. Сакса (1494—1576), Вагнер пользовался его сочинениями, широко известными в Германии (после длительного забвения их заново открыл Гете, посвятивший Саксу одно из стихотворений). Вагнер не первый вывел Сакса на сцене. Непосредственной предшественницей «Мейстерзингеров» явилась опера популярного в свое время композитора А. Лорцинга «Ганс Сакс, или Мейстерзингеры» (1840).

В то же время в литературном тексте «Мейстерзингеров» отразились и некоторые автобиографические моменты. В образе Вальтера фон Штольцинга, пылкого романтического художника, чье искусство дерзко разрушает привычную рутину, вызывая страх и возмущение ученых хранителей старины, нетрудно увидеть поэтическое воплощение судьбы самого композитора, а в сатирической фигуре глупого и самодовольного Бекмессера — признанного судьи на состязании «мастеров пения» — его врагов, недалеких и консервативных критиков. За 20 лет, прошедших с момента зарождения замысла, «Мейстерзингеры» претерпели значительные изменения. Образ Сакса — этого, по выражению Вагнера, последнего представителя творческого духа немецкого народа — стал более сложным; в его уста вложены скорбные философские раздумья, раз-

мышления о несчастьях и безумии, царящих в мире, — собственные мысли композитора. Одновременно получили развитие народные бытовые картины, занявшие в окончательном варианте значительное место (в частности, написана великолепная реалистическая сцена ночной драки). Комическая опера стала величественным произведением о жизни народа, его могучем, всепобеждающем искусстве.

Сюжет

Церковь святой Екатерины в Нюрнберге. Молодой рыцарь Вальтер фон Штольцинг признается в любви красавице Еве, дочери богатого мастера Погнера. Ева отвечает ему взаимностью, но она не располагает своей судьбой: отец решил выдать ее замуж за победителя на традиционном состязании певцов, которое каждый год происходит на берегу Пегница, в окрестностях Нюрнберга. Узнав об этом, Вальтер просит мастеров принять его в свой цех. Он готов подвергнуться испытанию, чтобы завтра вместе с нюрнбергскими певцами оспаривать руку Евы. Не только почтенные мастера, но и Давид, ученик башмачника Сакса, поражен дерзостью рыцаря — не зная тонов, рифм и форм, не изучив правил, не пройдя школы пения, он хочет сразу стать мастерзингером! Городской писарь Бекмессер, втайне также мечтающий о Еве, берется исполнять роль метчика — отмечать мелом на доске ошибки певца. Не думая ни об успехе, ни о правилах, Вальтер вдохновенно воспеваает весну, пробуждающую от зимнего сна природу, рождающую в душе поэта любовь и песни. Возмущенный Бекмессер прерывает его, показывая исчерченную мелом доску. Сакс безуспешно призывает дослушать песню рыцаря: все мастерзингеры поддерживают метчика и обрушиваются на дерзкого певца. Не обращая внимания на возмущение мастеров, Вальтер заканчивает свою песню и гордо покидает собрание мастерзингеров.

Улица. Ясный летний вечер. Сакс вспоминает взволновавшие его смелые и необычные напевы Вальтера. Старый мастер с тревогой думает о том, как решится завтра судьба Евы. Он давно любит Еву, которую

еще ребенком носил на руках, но не признается в этом даже самому себе. Ему нетрудно было бы победить на состязании, однако Сакс не уверен в ответном чувстве девушки. Увидев Еву, он притворно возмущается самоуверенным рыцарем, нарушившим старые, незыблемые правила певческого искусства. Тревога Евы выдает ее. Спускается ночь; на опустевших улицах звучит рог ночного сторожа. Вальтер настойчиво убеждает Еву бежать: никогда тупые и косные мастера не присудят ему победы, не признают его поэтического искусства. Издалека доносятся звуки лютни — это Бекmesser накануне состязания хочет завоевать сердце Евы. Он уверен в своем успехе — кто лучше его знает все правила мастер-занга! — но сомневается в благосклонности девушки: она молода, а ему под пятьдесят. Вместо Евы в окне показывается переодетая в ее платье кормилица Магдалена. Бекmesser начинает свою серенаду. В это время Сакс, громко стуча молотком, затягивает песню о прародительнице Еве, изгнанной из рая. Пение вызывает гнев Бекmessера, но Сакс не умолкает — ему надо работать, ведь он не только певец, но и сапожник. Наконец Сакс соглашается исполнить роль метчика, отмечаая ошибки Бекmessера ударами сапожного молотка. Ошибок так много, что Сакс успевает закончить башмаки раньше, чем Бекmesser серенаду. Нелепая песня Бекmessера разбудила Давида. Увидев в окне дома Погнера свою невесту Магдалену, он набрасывается на непрошеного певца, считая его своим соперником. Шум драки привлекает внимание соседей. На улицу выскакивают полуодетые горожане, с криком и ругательствами набрасываясь в темноте друг на друга. Женщины пытаются утихомирить своих отцов и мужей, разливая дерущихся водой, но это еще больше увеличивает суматоху. Внезапно раздается рог ночного сторожа, призывающий горожан ко сну. Привычный звук заставляет всех опомниться. Драка прекращается так же внезапно, как и началась. Сакс уводит Вальтера к себе. Площадь быстро пустеет, лишь песня ночного сторожа разносится по безлюдным улицам.

Комната в доме Сакса. Мастер погружен в глубокие раздумья о царящем в мире безумии, о тщетности надежд, о собственной неудавшейся жизни: его жена и дети умерли, Ева любит другого — ему остается лишь

суровое самоотречение. Но несчастья не сломили Сакса, не ожесточили душу — он будет помогать людям, вдохновлять их своим искусством. Давид, ожидавший нагоняя за ночную потасовку, поражен переменной, происшедшей в обычно вспыльчивом и резком мастере: тот похвалил его шутливую песню, приготовленную к празднику, и пожелал счастья с Магдаленой. Появляется Вальтер. Сакс терпеливо убеждает гордого, пылкого юношу в необходимости учиться мастерству, уважать народные традиции, возникшие из самой жизни; только те творения искусства долговечны, в которых вдохновенный порыв гармонично сочетается со зрелым мастерством. Благодарный Вальтер поет песню о чудесном сне: о встрече с возлюбленной в райском саду, — с этой песней он выступит на состязании певцов. Готовится к состязанию и появившийся в доме Сакса Бекмессер, хотя после ночной потасовки он еле двигается и ни одна новая песня не приходит ему в голову. Заметив на столе листок со словами песни Вальтера, записанными рукой Сакса, Бекмессер быстро прячет его в карман. Сакс, лукаво усмехаясь, дарит Бекмессеру украденные стихи, но предупреждает, что спеть их нелегко. Однако Бекмессер не сомневается в победе: если Сакс не будет выступать, у него нет соперников. Довольный Бекмессер отправляется на состязание. А Сакс, пытаясь шуткой скрыть печаль, соединяет руки Вальтера и Евы, которая со слезами благодарит старого мастера. На радостях он тут же совершает комический обряд посвящения Давида в подмастерья, вызывая честолюбивые мечты Магдалены, — она видит себя в ближайшем будущем почтенной женой мастера пения.

Широкий луг на берегу Пегница. На певческое состязание собираются мастера различных цехов. Празднично одетые, с развевающими знаменами, восхваляя достоинства своего ремесла, идут башмачники, городские сторожа и музыканты, портные и пекари. Ученики затевают веселый танец с девушками. Народ радостно приветствует Сакса. Начинается состязание певцов. Первым выступает Бекмессер. Он не успел затвердить украденные стихи и ничего не понял в них. Под общий смех Бекмессер поет невообразимую чепуху и, посрамленный, убегает, обвиняя Сакса в обмане. Тогда из толпы выходит Вальтер. Обо-

дренный улыбкой Евы и вниманием народа, он вдохновенно поет сочиненную им у Сакса песню, украшая ее новыми вариантами. Вальтер единодушно признан победителем: он получает венок и руку Евы. Все с восторгом подхватывают призыв Сакса хранить верность славным традициям национального искусства.

Музыка

«Мейстерзингеры» — единственная из зрелых опер Вагнера, написанная на историко-бытовой сюжет. Колоритные картины средневекового города, его своеобразной жизни и обычаев занимают здесь большое место. Отношения действующих лиц завязываются на широком красочном народном фоне. Хоры поражают мощью звучания и полифоническим богатством. В них воплощены сила народа, его оптимизм и душевное здоровье. Музыка «Мейстерзингеров» близка немецкому фольклору: таковы три песни Вальтера, песня Сакса о прародительнице Еве и ангеле-башмачнике, песенка Давида, хоры цехов. Но они не замкнуты в традиционную форму, а как и в других операх Вагнера включены в непрерывно развивающиеся сквозные сцены, также основанные на системе лейтмотивов.

В большой увертюре сопоставлены две группы лейтмотивов: торжественные, величественные связаны с образами народной жизни, светлые, порывистые рисуют мир лирических переживаний Вальтера и Евы.

I акт развивается медленно, неторопливо. Острое драматическое столкновение происходит лишь в конце. Наиболее полно здесь охарактеризован Вальтер; поэтичные образы его первой песни «Когда дремал под снегом лес» воплощены в гибкой напевной мелодии, в которой звучат отголоски популярных немецких «весенних песен». Вторая песня Вальтера «Начинай! В лесной тиши прозвучал весны призывный клич» более порывиста и взволнованна; в ней появляется образ злой зимы, тщетно пытающейся помешать вольным напевам. Песня перерастает в большой ансамбль; в нем противопоставлены напевная

мелодия Вальтера и сердитые реплики мастеров, к которым присоединяется насмешливый хор учеников.

II акт состоит из двух разделов. В первом преобладают сольные эпизоды; второй — большая массовая сцена ночной драки. Широко, многогранно раскрывается образ Сакса; в благородной мелодии его монолога «Сирень моя в истоме» отзвуки второй песни Вальтера, о которой вспоминает Сакс, приобретают более сдержанный и просветленный характер. В песне об ангеле-башмачнике «Как Еву, мать всех матерей» простая незамысловатая мелодия сменяется громкими грубоватыми выкриками «Иерум!» и стуком молотка в оркестре. Мастерски написанный живой, динамичный финал открывается комической серенадой Бекмессера; к ней присоединяются насмешливые реплики Сакса, затем Давида, изумленные возгласы мейстерзингеров; ансамбль вырастает в массовую сцену, в которой, помимо солистов, участвуют три хора — учеников, горожан и женщин. После рога ночного сторожа хоры замолкают, звучность оркестра ослабевает, слышатся лишь глухие отзвуки драки да песня сторожа.

В III акте две картины — лирическая и массовая. В 1-й простодушной песенке Давида «Когда, сходясь на Иордан» противопоставлен сосредоточенный философский монолог Сакса «Жизнь — сон»; скорбный, полный сдержанного пафоса, он постепенно проясняется и звучит в конце светло и умиротворенно. Затем широкой волной льются прекрасные мелодии третьей песни Вальтера, оттеняемые выразительными речитативами Сакса. Редкий по красоте лирический квинтет предшествует торжественному оркестровому интермеццо, которое служит переходом ко 2-й картине — финалу оперы. В нем воспроизведена монументальная картина народного праздника, которое открывает шествие цехов. Незамысловатую песню башмачников сменяет шумный оркестровый эпизод, рисующий городских музыкантов — трубачей, барабанщиков, флейтистов; за ним следуют комическая песенка портных и суровый, героический хор пекарей. В центре сцены состязания певцов — третья песня Вальтера «Розовым утром алел свод небес»; подхваченная мастерами и народом, она превращается в мощный ансамбль с хором.

Кольцо нибелунга

Торжественное сценическое представление в 4 частях

История создания

Мысль об опере на сюжет германского национального эпоса — сказания о Зигфриде и нибелунгах — зародилась у Вагнера осенью 1848 г. Объединив различные сюжетные мотивы, он изложил их в небольшой статье. На основе последнего ее раздела за 16 дней было написано либретто оперы «Смерть Зигфрида» и сделано несколько музыкальных набросков. Революционные события прервали работу; первоначальный замысел стал изменяться. Вагнера настолько увлек образ Зигфрида, что он решил посвятить ему еще одну оперу, «Юный Зигфрид», либретто которой было написано за 3 недели в 1851 г. Но и этих двух частей композитору показалось недостаточно, чтобы охватить все богатство народного сказания; в июне следующего года он написал либретто оперы «Валькирия», повествующей о судьбе родителей главного героя, а в ноябре закончил работу над текстом пролога всего цикла — «Золото Рейна», рассказывающего о первопричинах трагических событий. В конце 1852 г. либретто тетралогии, названной «Кольцо нибелунга», было завершено и вскоре издано. Однако текст финала еще неоднократно перелазывался, изменялись названия двух последних частей, лишь в 1863 г. текст тетралогии приобрел окончательный вид.

Литературные источники «Кольца нибелунга» многообразны. Корни сказания о нибелунгах уходят в глубокую древность германских племен. Один из наиболее старых его вариантов запечатлен в «Старшей Эдде» — сборнике мифологических и героических песен, записанных в Скандинавии в XII—XIII вв. (датированы примерно IX—XI вв.). На ее основе в середине XIII в. возникла прозаическая «Сага о Вёльсунгах», которая послужила главным источником вагнеровского либретто. В меньшей

мере был использован немецкий вариант сказания — «Песнь о Нибелунгах», зато важную роль сыграли немецкая «народная книга» о неуязвимом («роговом») Зигфриде и различные сказки.

В старинном сказании Вагнер увидел актуальный, современный смысл. Увлеченный идеями революции, композитор, объясняя образы тетралогии (как ранее «Лознгрина»), использовал социологические термины. Солнечный Зигфрид, не знающий страха, был для него «вожделенным, чаемым нами человеком будущего», «социалистом-искупителем, явившимся на землю, чтобы уничтожить власть капитала». Бросая вызов буржуазной морали, композитор сделал его незаконнорожденным, плодом связи родных брата и сестры. Важное значение в трактовке Вагнера приобрел образ верховного бога Вотана — нерешительного, разьедаемого рефлексией, склонного к философствованию, а не к действию, подавленного злом и несправедливостью, царящими вокруг. «Вотан до мельчайших деталей похож на нас, — писал Вагнер другу. — Он свод всей интеллигентности нашего времени... Такая именно фигура, ты должен это признать, представляет для нас глубочайший интерес». А нибелунг Альберих для Вагнера — это современный банкир: «Если мы вообразим в руках нибелунга вместо золотого кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа современного владыки мира».

Одна из основных тем «Кольца нибелунга» — тема губительной власти золота — приобрела остросовременное, антикапиталистическое звучание. И всемогущие боги, и сильные, но недалекие великаны, и коварные нибелунги, и люди — смелые и отважные, робкие и трусливые — все охвачены стяжательством, жадной богатства, власти, готовы отречься от человеческих чувств, встать на путь насилия, лжи и обмана. Вагнер страстно желает гибели этого несправедливого общества, гигантской катастрофы, которая разрушит весь мир и погребет под его обломками пороки и преступления людей. Но если в годы революционного подъема, только приступая к работе над «Нибелунгами», Вагнер глубоко всерил, что на развалинах старого мира родится новое, невиданно прекрасное человеческое общество, то разгром революции 1848—1849 гг. подорвал веру композитора в грядущую победу, в близость царства свобо-

ды, правды и красоты. Гибель лучшего из героев, никому не приносящая избавления, придает финалу мрачно-трагические черты. Лишь в музыке, в последней просветленной теме, пробивается луч надежды.

Работа над музыкой тетралогии заняла у композитора многие годы. В 1854 г. был закончен пролог — «Золото Рейна». Принявшись вслед за тем за написание «Валькирии», Вагнер завершил ее в 1856 г. Тогда же он начал работу над «Зигфридом», но в 1857 г. прервал сочинение на середине II акта. Лишь после создания «Тристана и Изольды» и «Мейстерзингеров», осенью 1868 г., Вагнер принялся за III акт «Зигфрида». Но теперь работа шла с трудом: «Зигфрид» был закончен в 1871 г., параллельно писалась последняя часть — «Гибель богов». Только в 1874 г., через 21 год после начала работы над музыкой и через 26 лет после создания либретто первой оперы, тетралогия «Кольцо нибелунга» была, наконец, завершена. Вагнер настаивал на постановке всего цикла. Однако против его воли в Мюнхене состоялись премьеры «Золота Рейна» (22 сентября 1869 г.) и «Валькирии» (26 апреля 1870 г.). Постановка всей тетралогии в специально построенном для вагнеровских опер театре в Байрёйте (Бавария) 13 — 17 августа 1876 г. вылилась в большое художественное событие мирового масштаба.

Золото Рейна

Предвечерие тетралогии «Кольцо нибелунга»

в 4 картинах

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

Дочери Рейна (русалки):

В ог лин да (сопрано),

В е ль г у н да (сопрано),

Ф л о с х и л ь д а (меццо-сопрано)

Нибелунги (карлики):

А л ь б е р и х (*бас*),
М и м е, его брат (*тенор*)

Великаны:

Ф а з о л ь т (*бас*),
Ф а ф н е р, его брат (*бас*)

Боги:

В о т а н, верховный бог (*бас*),
Ф р и к а, жена Вотана (*меццо-сопрано*),
Ф р е й я, богиня юности, ее сестра (*сопрано*),
Ф р о, бог света, ее брат (*тенор*),
Д о н н е р, бог грома, ее брат (*бас*),
Л о г е, бог огня (*тенор*),
Э р д а, богиня судьбы (*альт*)

Нибелунги

Действие происходит в глубинах Рейна, на горных высях и в подземном царстве нибелунгов в сказочные времена.

Сюжет

Несторопливо струится могучий Рейн. В волнах его играют три русалки — шаловливые, беззаботные дочери Рейна. Они хранят золотой клад, покоящийся на дне реки. А в расщелинах скал, под землей, гнездятся карлики-нибелунги, искусные кузнецы. Один из них, Альберих, тщетно пытается добиться любви русалок: дочери Рейна выскальзывают у него из рук, насмехаясь над его неуклюжестью и безобразием. Из их веселой болтовни Альберих узнает тайну клада: тот, кто скует из золота Рейна кольцо, станет властелином мира, обладателем несметных богатств. Однако сковать кольцо нелегко: для этого нужно отречься от лучшего из человеческих чувств — любви. Альберих проклинает любовь — и золото Рейна в его руках.

На неприступных горных высях вознесся гордый чертог богов Вальгалла: никакие враги не страшны Вотану — верховному повелителю бо-

гов. Валгаллу построили сильные, но простодушные братья-великаны Фазольт и Фафнер. Вотан заключил с ними договор, он поклялся, что в награду за труд отдаст им Фрейю — богиню юности, которая хранит чудесные золотые яблоки, дающие богам вечную молодость. Однако, получив неприступную крепость, Вотан не спешит расстаться с Фрейей. Упреки жены — богини Фрики, сестры Фрейи, гнев ее братьев — юного Фро и воинственного Доннера, бога грома, — укрепляют Вотана в этом решении. Бог огня Логе — гибкий и неверный, как пламя, подавший когда-то богам коварный совет о договоре с великанами, — рассказывает о золоте Рейна. И жажда богатства овладевает богами. Но и великаны согласны отказаться от Фрейи, если Вотан отдаст им сокровища нибелунгов. А пока они берут Фрейю в качестве залога. Тотчас же боги лишаются силы — в один миг они становятся дряхлыми. Лишь Логе по-прежнему весел, насмешлив. Тогда Вотан решает: он добудет золото у Альбериха, чтобы выкупить Фрейю. В сопровождении Логе он отправляется в подземное царство нибелунгов.

Уже издали слышатся удары молотов о наковальни, видны отблески пламени кузнечных горнов, слышны вопли и стоны нибелунгов. Они день и ночь куят богатство Альбериху, который поработил их силой золотого кольца. Теперь он мечтает о покорении всего мира. Трусливый, вечно жалующийся брат Альбериха Миме сковал ему чудесный золотой шлем: тот, кто владеет им, может принять любой облик и даже стать невидимым. Логе, выведав об этом у Миме, заводит с Альберихом хитрый разговор, и когда нибелунг, надев шлем, превращается в маленькую жабу, боги хватают и связывают его.

В качестве выкупа Вотан требует золото. Альберих отдаст все, что сковали карлики, отдаст и шлем-невидимку, но когда Вотан срывает с его пальца волшебное кольцо, нибелунг произносит страшное проклятье: отныне каждому, кто будет владеть кольцом, оно будет приносить несчастья и смерть. Вотан лишь смеется над злобным бессилием карлика — теперь власть и богатство в его руках. Однако золотом надо расплатиться с великанами. Они хотят получить столько золота, чтобы оно покрыло Фрейю с ног до головы. Сокровищ нибелунгов не хватает, и Во-

тан бросает поверх золотой груди шлем-невидимку. Фазольт, влюбленный в Фрейю, не в силах расстаться с ней; он утверждает, что в щель все еще виден взор богини; великаны требуют золотое кольцо. Вотан отказывается, и мольбы испуганных богов не могут поколебать его решения. Лишь грозное пророчество богини судьбы Эрды, внезапно появляющейся из земной глубины, заставляет Вотана отдать кольцо великанам. И тотчас сбывается проклятье нибелунга: из-за золота вспыхивает ссора, и Фафнер тяжелой палицей убивает брата. Ужас охватывает богов; в их светлый мир пришли убийство и смерть. Бог грома Доннер собирает тучи, разражается гроза, и на очистившемся небе раскидывается радуга — многоцветный мост, по которому боги шествуют в Валгаллу. Торжество Вотана не могут смутить ни горестные жалобы обманутых дочерей Рейна, ни язвительные насмешки Логе — Вотан упоен своим всемогуществом и властью.

Музыка

«Золото Рейна» — сказочно-эпическая опера с неторопливо развертывающимся действием и немногочисленными внешними событиями. Она строится на сопоставлении четырех красочных картин, идущих без перерыва; каждой присущ свой колорит, определяемый яркими и многообразными лейтмотивами, которые складываются в четко продуманную систему.

1-я картина рисует безмятежный мир дочерей Рейна. Оркестровое вступление, целиком построенное на красочном варьировании одного мотива, передает величавое течение реки. Светлые лейтмотивы русалок подчеркивают настроения покоя и радости; центральный оркестровый эпизод, передающий сияние золотого клада под лучами солнца, ослепляет блеском звучания, великолепием красок. Контраст вносит заключение картины — бурное и тревожное. 2-я картина открывается торжественным, величавым лейтмотивом Валгаллы. Контрастно небольшое лирическое ариозо Фрики «Ах, дрожа за верность твою». Тяжеловесные, неуклюжие аккорды рисуют великанов. Широко развернута музы-

кальная характеристика бога огня Логе: оркестровая звукопись разгорающегося пламени сменяется большим рассказом «Где жизнь веет и рвет», полным манящей прелести; насмешливые реплики Логе сопровождают сцену внезапного одряхления богов. Мрачным колоритом надсе- на 3-я картина. Неумолчно звучит однообразный ритмковки (Вагнер вводит в состав оркестра 18 наковален), медленно, словно с трудом, подымается стонущий лейтмотив рабства. Тот же ритм сопровождает краткую жалобную песню Миме «Прежде беспечно мы своим женам в блесках ковали тонкий убор». Мрачная сила и величие Альбериха раскрываются в его сцене с Вотаном и Логе. В начале 4-й картины господствуют те же настроения. Трагична сцена шествия нибелунгов, несущих золотой клад. Монолог Альбериха «Ты проклятем был рожден, — будь проклят, перстень мой» — кульминация оперы; грозный, жестко звучащий лейтмотив проклятья не раз еще появится в драматических моментах тетралогии. Иной характер, суровый и бесстрастный, носит пророчество богини судьбы Эрды о грядущих бедах («Все, что прошло, — знаю»). Завершают оперу пейзажные образы: на фоне бурного движения в оркестре слышен энергичный призыв бога грома, его подхватывают, перекликаясь, различные инструменты, затем музыкальную картину грозы сменяет спокойный, безмятежный лейтмотив радуги у струнных инструментов и арф.

Валькирия

Первый день тетралогии «Кольцо нибелунга» в 3 актах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

З и г м у н д (тенор)

Х у н д и н г (бас)

З и г л и н д а, его жена (сопрано)

Вотан, верховный бог (*бас*)
Фрика, его жена (*меццо-сопрано*)
Брунгильда, валькирия, его дочь (*сопрано*)
Валькирии:

Герхильда (*сопрано*),
Ортлинда (*сопрано*),
Вальтраута (*меццо-сопрано*),
Швертлейта (*меццо-сопрано*),
Гельмвига (*сопрано*),
Зигруна (*меццо-сопрано*),
Гримгерда (*меццо-сопрано*),
Росвейса (*меццо-сопрано*).

Действие происходит в хижине Хундинга и в горах в сказочные времена.

Сюжет

В страшную грозу, спасаясь от преследования врагов, в лесную хижину вбегает раненый безоружный воин. Его приветливо встречает печальная женщина. Нежное чувство к незнакомцу вспыхивает в душе Зиглинды. В это время домой возвращается ее муж, грубый и жестокий Хундинг. Он поражен сходством между женой и гостем. На расспросы хозяйки пришелец отвечает неохотно. Жизнь его сурова и полна невзгод. Он жил с отцом в лесу, и враги травили их, как диких волков. Однажды, вернувшись домой, они не нашли своего жилища: враги сожгли его, убили мать, а сестру увели с собой. Скоро исчез и отец. Юноша остался один. Он ушел из леса, чтобы жить с людьми, но и у них не нашел счастья: его советы встречали насмешками, а помощь оборачивалась злом. Однажды он хотел защитить девушку, которую братья насильно выдавали замуж; он убил братьев, но девушка горько оплакивала их гибель и проклинала своего защитника. Она погибла от рук разгневанных родичей убитых, а он, раненый, безоружный, вынужден был спасаться бегством. Хундинг вскакивает, возмущенный: так вот кто посмел дерзко вмешаться в дела их рода! Он вызывает гостя на поединок — завтра утром он убьет его, — и приказывает жене приготовить на ночь питье. Зиглинда,

движимая внезапной любовью и состраданием к скитальцу, подсыпает мужу в питье сонный порошок. Оставшись один, незнакомец вспоминает, как отец говорил ему когда-то о чудесном мече Нотунге, который он найдет в час беды; потом на память ему приходит печальный взгляд женщины, и он чувствует, как любовь разгорается в его сердце. Появляется Зиглинда. Она пришла помочь безоружному гостю. В день ее грустной свадьбы с Хундингом на пиру появился старец в темном плаще. Он вонзил в ствол ясеня меч, и никто не смог вытащить его, ибо он предназначен могучему герою. Зиглинда внимательно вглядывается в лицо незнакомца. И тогда он открывает свое настоящее имя — Зигмунд, сын Вельзе. Зиглинда в восторге бросается в его объятия: в возлюбленном она обрела своего потерянного в детстве брата. Зигмунд вырывает из ствола ясеня меч и вместе с Зиглиндой бежит из хижины Хундинга.

Верховный бог Вотан снаряжает в бой свою дочь, валькирию Брунгильду — в поединке Зигмунда и Хундинга она будет сражаться на стороне Зигмунда. Появляется разгневанная Фрика — жена Вотана, хранительница семейного очага. Она не может допустить победы Зигмунда. Люди перестали чтить святость браков, Зигмунд похитил чужую жену. Но не то же ли делают боги? Ведь Вотан, когда он под именем Вельзе странствовал среди людей, взял себе в жены земную женщину, родившую ему двух близнецов — Зигмунда и Зиглинду. Вотан не имеет права защищать сына — победа должна достаться Хундингу. Охваченный тоской, Вотан рассказывает Брунгильде, что когда-то сам совершил обман: нарушил договор с великанами, ограбил нибелунга Альбериха и завладел его волшебным кольцом. Испуганный мрачным пророчеством богини судьбы Эрды, он отдал кольцо великанам, но с тех пор тревога не покидала его. Чтобы узнать о судьбах мира, Вотан спускался в загадочное царство Эрды, от их союза и родилась воинственная валькирия Брунгильда. Чувствуя себя бессильным восстановить мир и справедливость, Вотан искал героя среди людей, свободных от проклятья золота и власти богов. Таким героем должен был стать Зигмунд — недаром Вотан закалял его волю в испытаниях скитальческой жизни. Но и Зигмунд не свободен: бог

принес невзгоды, но бог дал ему в руки и непобедимый меч. Не в силах разобраться в созданных им же самим законах и договорах, Вотан подчиняется воле Фрики — пусть погибнет Зигмунд, пусть страшный нибелунг станет властелином мира! А в это время Зигмунд и Зиглинда спасаются бегством. Измученная тяжестью пути, страхом и угрызениями совести, Зиглинда засыпает. Зигмунду является вестница смерти — валькирия Брунгильда. Она объявляет волю верховного бога: он падет в бою с Хундингом, и непобедимый меч не спасет его. Зигмунд проклинает несправедливость богов и заносит меч над спящей Зиглиндой: он не может оставить ее на поругание Хундингу. Брунгильда, охваченная состраданием, покоренная силой его любви и бесстрашием, решает нарушить волю отца — в бою она будет защищать Зигмунда. Слышен рог Хундинга. Начинается поединок. Победа склоняется на сторону Зигмунда, но из-за туч появляется разгневанный Вотан и направляет на него свое копьё. Меч Зигмунда разлетается на куски, и Хундинг поражает безоружного героя. Презрительным движением руки Вотан уничтожает победителя и устремляется за валькирией, нарушившей его волю.

Высоко в горах звучит победный клич валькирий. Девы-вонтельницы слетаются на воздушных конях, принося в Валгаллу павших в битвах героев, которые пополняют небесное воинство Вотана. Восемь сестер собрались на скале — нет лишь Брунгильды. Вот и она с тяжелой ношей — спасенной ею Зиглиндой. Брунгильда просит сестер дать ей коня, чтобы вместе с Зиглиндой бежать от гнева отца. Но валькирии страшатся Вотана, а Зиглинда умоляет о смерти — после гибели Зигмунда ей незачем жить. Тогда Брунгильда рассказывает, что у нее от Зигмунда родится сын Зигфрид, в котором возродится доблесть отца. Зиглинда так же страстно, как прежде молила о смерти, теперь умоляет о спасении. Брунгильда решает: пусть Зиглинда бежит одна и укроется в дремучем лесу. Страшна кара разгневанного верховного бога: Брунгильде нет места среди богов, она станет смертной женщиной и женой того, кто найдет ее здесь, спящей на пустынной скале. Валькирии в ужасе покидают сестру. Она умоляет отца о справедливости: ведь не

по доброй воле осудил он на смерть своего любимого сына Зигмунда. Мольбы дочери смягчают Вотана; ее разбудит от сна неустрашимый герой, который не побоится копья верховного бога. С глубокой грустью он прощается с дочерью и погружает ее в волшебный сон; по знаку Вотана скалу окружает стена огня.

Музыка

«Валькирия» — опера лирико-драматического плана. Здесь сплетаются несколько драматических судеб: влюбленных Зигмунда и Зиглинды, вступивших в конфликт с законами общества; Вотана-отца, отрекающегося от своих детей; Брунгильды, нарушившей волю отца во имя сострадания к преследуемым им героям. В развитии действия много неожиданных переломов, взрывов, острых коллизий. В раскрытии внутреннего мира героев шире, чем в других частях тетралогии, используются певучие лейтмотивы романского склада (хотя повторяются и некоторые лейтмотивы «Золота Рейна»).

I акт посвящен характеристике Зигмунда и Зиглинды. Оркестровое вступление рисует картину бушующей грозы; в неумолчном шуршании дождя слышится тревога и смятение гонимого беглеца; из этого живописного фона вырастают лирические мотивы Зигмунда и Зиглинды. В первой сцене — диалоге героев, построенном на кратких речитативных репликах, эти певучие лейтмотивы проникновенно звучат в оркестре, раскрывая тайные мысли, смутные, невысказанные чувства влюбленных. Контрастна характеристика Хундинга — отрывистые, резкие фразы, острый ритм оркестровых мотивов. Суров и скорбен рассказ Зигмунда «Мирным зваться не смею, радостным быть не могу». Чувства героя широко раскрываются в его монологе: первая часть «Про меч отец говорил мне» носит героический характер; в оркестре повторяется краткий энергичный мотив меча и словно загорается яркое сияние; вторая часть монолога «Ночь покрывала очи мне тьмой» — лирически мягкая, напевная. Венчает акт любовная сцена Зигмунда и Зиглинды; особенно выделяется «Весенняя песня» Зиг-

мунда («Мрак зимы теперь побежден весной») с красивой певучей мелодией в народном духе.

II акт насыщен драматическими событиями. Первая его половина связана с обрисовкой драмы Вотана, вторая посвящена развязке судьбы Зигмунда. Воинственная характеристика Брунгильды сменяется лирическим ариозо Фрики, упрекающей Вотана в измене, — «Что тебе святость брака и клятв». В центре акта гигантский монолог Вотана — философское раздумье о судьбах мира и богов, построенное на смене контрастных эпизодов. Образ Зиглинды раскрывается в сцене бегства, полной тревоги, смятения, нервных, отчаянных восклицаний. Один из лучших эпизодов оперы — диалог Зигмунда и Брунгильды — вестницы смерти; в основе его лежит проникновенный, скорбный лейтмотив балладного склада. Стремительная сцена поединка заключает акт.

В центре III акта — образы Вотана и Брунгильды. Он начинается симфонической картиной «Полет валькирий». Лирический центр большой сцены Брунгильды с валькириями — пророчество о рождении Зигфрида; здесь звучат мотивы, которые в последующих частях тетралогии станут его характеристикой: героический, горделивый («Героев честь и красу в лоне своем ты носишь, жена») и страстный, приподнятый, полный восторга («Свершила ты чудо»). Драматична сцена наказания Брунгильды, обрамленная взволнованным октетом валькирий; в ней три волны нарастания, отмеченные тремя ариозо Вотана; наиболее проникновенно последнее — «Тебя не пошлю в битву к бойцам». Выразительно оправдание Брунгильды «Разве постыдно дело мое, что так постыдно меня ты наказал?» с широкой, драматически насыщенной мелодией. Лучшие человеческие черты Вотана проступают в завершающем оперу «Прощании с Брунгильдой и заклинании огня»; здесь много свободно льющихся мелодий редкой красоты; полон сдержанной скорби центральный эпизод «Простите, очи мои»; в заключительном важную роль играют гибкие, причудливые, сверкающие лейтмотивы огня, соединяющиеся с зловещим лейтмотивом судьбы.

Зигфрид

*Второй день тетралогии «Кольцо нибелунга»
в 3 актах (4 картинах)
Либретто Р. Вагнера*

Действующие лица

З и г ф р и д (тенор)
П у т н и к (бог Вотан) (бас)
М и м е, кузнец, нибелунг (тенор)
А л ь б е р и х, его брат (бас)
Ф а ф н с р, дракон (бас)
Э р д а, богиня судьбы (альт)
Б р у н г и л ь д а (сопрано)
Г о л о с п т и ч к и (мальчик или сопрано)

Действие происходит в лесу и в горах в сказочные времена.

Сюжет

В дремучем лесу живет кузнец — карлик Миме с мальчиком Зигфридом. Миме называет его сыном, но Зигфрид не верит этому и ненавидит трусливого, вечно жалующегося воспитателя. Кузнец не может сковать ни одного меча, который мальчик не сломал бы играючи. Наконец Миме открывает Зигфриду тайну его рождения: однажды карлик встретил в лесу измученную женщину по имени Зиглинда и привел ее в свой дом; она родила сына и вскоре умерла. Перед смертью мать дала мальчику имя и просила передать ему обломки отцовского меча Нотунга. Зигфрид счастлив — теперь он свободен, ничем не связан с ненавистным нибелунгом и может пуститься странствовать по свету. Пусть только кузнец скует ему из обломков Нотунга меч по руке. Миме остается один в тщетных раздумьях; он знает, что работа ему не под силу. В хижину входит Путник; он закутан в плащ, на лоб надвинута широкополая шля-

па, в руке копьё, на конце которого сверкает молния. Испуганный Миме гонит прочь незваного гостя, но тот уже сел у очага. Он предлагает, чтобы кузнец загадал ему три загадки — в заклад он ставит свою голову. Миме придумывает вопросы потруднее — о нибелунгах, великанах и богах. Путник, не раздумывая, отвечает на них и, в свою очередь, задает ему три вопроса. Карлик не может ответить на последний: кто скует непобедимый Нотунг? Смеясь, Путник отвечает: меч скует тот, кто не знает страха, и ему же достанется заклад состязания — голова Миме. Оставшись один, карлик в ужасе вспоминает, что забыл научить Зигфрида страху. Зигфрид возвращается и вновь требует от кузнеца меч. Увидев обломки, он сам берется за дело: плавит металл и принимается ковать. Меч выходит на славу, с одного удара юный герой разрубает им наковальню.

Ночью, в чаще леса, у входа в пещеру нибелунг Альберих встречает Путника. В пещере лежит золотой клад и кольцо, дающее безграничную власть над миром. Отняв его когда-то обманом у Альбериха, верховный бог Вотан отдал сокровище великанам в уплату за построенную ими неприступную крепость Валгаллу. Один из великанов, Фафнер, убил брата и, обернувшись драконом, охраняет в пещере клад. Нибелунг бессилен бороться с драконом, а Вотан должен блюсти заключенные им договоры. Но Альберих все еще мечтает о власти над миром и мести богам. Те же мечты владеют и его братом Миме. Для того он и воспитывал Зигфрида, чтобы добыть кольцо нибелунга руками юного героя, ничего не знающего о его волшебной силе. Чтобы научить Зигфрида страху, Миме приводит его к пещере дракона. Утомленный дальней дорогой, Зигфрид ложится отдохнуть под липой. Прислушиваясь к шелесту озаренного солнцем леса, он погружается в мечты. До него доносится пение птички, и Зигфрид пытается завести с ней разговор, подражая ей игрой на дудочке. Но дудочка ломается в его сильных руках, и Зигфрид трубит в рог. Разбуженный шумом, из пещеры выползает дракон. Зигфрид не испытывает страха при виде чудовища и убивает его. Капля горячей крови дракона обжигает его руку и, машинально слизнув кровь языком, Зигфрид спускается в пещеру — может быть, там он встретит

страх? А в лесу, у входа в пещеру, громко спорят братья-нибелунги Альберих и Миме: каждый из них хочет завладеть добытым Зигфридом сокровищем и волшебным кольцом. Миме встречает героя с угодливой улыбкой и предлагает освежиться приготовленным питьем. Но Зигфрид неожиданно слышит в его словах совсем иной, подлинный смысл: избавившись руками Зигфрида от страшного дракона, коварный карлик хочет теперь избавиться и от него самого. Зигфрид убивает Миме и вместе с телом Фафнера бросает в пещеру. В лесу слышен хохот Альбериха: проклятье, тяготеющее над кольцом, продолжает действовать — оно несет гибель каждому, кто пожелает им обладать. А Зигфрид снова ложится под липу и слушает пение птички. Но — странное дело! — теперь он понимает ее: она поет о нем, о его битве с драконом, о драконьей крови, научившей его понимать язык птиц и сокровенный смысл людских слов. А дальше — Зигфрид вскакивает и в волнении бежит за птичкой — она рассказывает о скале в непроходимой чаще леса, окруженной пламенем, и о прекрасной девушке, спящей там волшебным сном.

В бурную ночь, при свете молний, верховный бог Вотан заклинаниями вызывает из земных недр Эрду — богиню судьбы, чтобы вновь узнать от нее о будущем мира. Но с тех пор как Эрда родила Вотану валькирию Брунгильду, она лишилась пророческого дара: вещая мудрость матери перешла к дочери. Не может ответить Вотану и Брунгильда — он отрекся от дочери, когда она нарушила его волю. А теперь верховный бог добровольно отрекается от господства над миром: близится юный герой, не знающий страха, свободный от власти богов. Завладевший кольцом нибелунга, не ведающий его цены, он избавит мир от проклятья золота. Светает. Буря стихла. Издалека доносится пение птички. Вслед за ней появляется Зигфрид. Испуганная птичка улетает: перед Зигфридом предстает Путник в темном плаще и широкополой шляпе; его копье преграждает путь к скале. Напрасно Путник предостерегает юношу от грозящих опасностей — Зигфрид полон решимости добиться своего. Тогда Путник подымает копье, на котором сверкают молнии. Но Зигфрид бесстрашно обнажает Нотунг, и копье повелителя богов, разбившее когда-то меч в руках Зигмунда, ломается пополам. Вотан исчезает.

Огненный вал расступается перед юным героем, и на вершине скалы он видит спящего воина в сверкающих доспехах. Зигфрид снимает с головы его шлем, разрезает мечом кольчугу — перед ним прекрасная девушка. Неведомое чувство охватывает Зигфрида — уж не страх ли это? — и он целует ее. Чары рассеиваются, и Брунгильда пробуждается к новой жизни, к земной любви.

Музыка

«Зигфрид» — эпическая опера с плавным, замедленным течением событий, подчеркнутым обилием неторопливых бесед-диалогов. Господствует светлое, безмятежное настроение. Сложные драматические переживания, трагические коллизии отсутствуют. В характеристике главного героя важную роль играет песня, а в картинах природы, с красочными лейтмотивами изобразительного склада, велико значение оркестра.

I акт многосторонне освещает героический образ Зигфрида; контрастом ему служит характеристика Миме. Мрачные раздумья кузнеца-нибелунга переданы во вступлении и первой сцене, основанных на настойчиво повторяющемся в оркестре лейтмотивековки. Появление Зигфрида возвещает звонкая фанфара лейтмотива рога. Жалобно звучит песня Миме «Ребенком грудным взял я тебя». Ей противопоставлена бодрая, жизнерадостная «Песня странствий» Зигфрида («С ним пойду бродить по свету»). Большая диалогическая сцена состязания в мудрости Путника и Миме отличается величавым, торжественным складом. Венчают акт две героические песни Зигфрида — песни плавки иковки меча — с богатырскими возгласами, простой, ясной, мужественной мелодией и изобразительным оркестровым сопровождением.

Во II акте сценам, рисующим зависть, алчность, коварство, противопоставлена светлая характеристика Зигфрида на лоне природы. Эта сцена — «Шелест леса» — занимает большую часть акта. Тонкими оркестровыми красками рисует Вагнер образ залитого солнцем леса, полного таинственных голосов; несколько раз повторяется пение птички (вначале лейтмотив в оркестре, затем — голос мальчика). Зловещим контрастом врываются сцены битвы с драконом, спора нибелунгов, обмана Миме. В конце акта вновь воцаряется радостно-взволнованное настроение.

III акт распадается на две картины: мрачные, полные беспокойства сцены с Путником сменяются торжественным пробуждением Брунгильды и любовным дуэтом. Бурное, тревожное оркестровое вступление живописует ночную скачку Вотана. Те же настроения развиваются в заклинании Эрды Вотаном «Где ты, Вала?». В последующем диалоге взволнованным восклицаниям Вотана противопоставлены величавые, отрешенные фразы Эрды. Отголоски «Шелеста леса» слышны в сцене Зигфрида и Вотана. Симфоническое интермеццо рисует «Путешествие Зигфрида через огонь» — причудливый фон, передающий бушующее море пламени, прорезают стремительные героические лейтмотивы Зигфрида. Резким контрастом начинается 2-я картина — после блеска и мощи всего оркестра одиноко звучит солирующая скрипка, создавая впечатление зачарованного царства на пустынной скале. Любовная сцена Зигфрида и Брунгильды отличается богатством разнохарактерных эпизодов. Возбужденные реплики Зигфрида оттеняют просветленное, с торжественным сопровождением арф, пробуждение Брунгильды «Здравствуй, солнце! Здравствуй, свет!». Его дополняет лирическая песня Брунгильды «Вечно томилась». Ликующие мелодии в народном духе звучат в заключительном дуэте.

Гибель богов

*Третий день тетралогии «Кольцо нибелунга»
в 3 актах (5 картинах) с прологом
Либретто Р. Вагнера*

Действующие лица

З и г ф р и д (*тенор*)

Б р у н г и л ь д а, жена Зигфрида (*сопрано*)

В а л ь т р а у т а, ее сестра, валькирия (*меццо-сопрано*)

Г у н т е р (*бас*)

Г у т р у н а, его сестра (*сопрано*)

Хаген, их сводный брат (*бас*)
Альберих, нибелунг, отец Хагена (*бас*)
Зорны, богини судьбы (2 *сопрано и альт*)
Здочери Рейна (2 *сопрано и альт*)
Вассалы Гунтера

Действие происходит на берегу Рейна в сказочные времена.

Сюжет

Ночью на скалистом берегу Рейна три норны прядут нить судеб мира. Близится конец власти богов: верховный бог Вотан в своем замке Вальгалле, окруженный богами и героями, ждет последнего дня. Его гибель предопределена целой цепью преступлений; и первое из них — похищение золотого кольца у нибелунга Альбериха. Когда-то, чтобы сковать из золота Рейна это кольцо, дающее несметные богатства и власть над миром, Альберих отрекся от любви. Теперь над кольцом тяготеет страшное проклятье, несущее гибель всякому, кто захочет им обладать. Вengeance нить судеб рвется — вещему знанию норн пришел конец, они исчезают во мраке. Восходит солнце. Зигфрид прощается с Брунгильдой. Жажда странствий и познания мира, что привела его к окруженной пламенем скале, где покоилась погруженная в волшебный сон валькирия Брунгильда, теперь влечет Зигфрида в широкий мир. Надев жене на палец золотое кольцо — залог любви, он отправляется вниз по Рейну.

Река выносит Зигфрида к замку Гибихунгов — там живут Гунтер, его сестра Гутруна и брат по матери — мрачный, угрюмый Хаген. Гунтер предлагает герою гостеприимство и дружбу. Гутруна подносит Зигфриду рог с вином, и он мгновенно забывает о своем прошлом: коварный Хаген наполнил рог напитком забвения. Теперь Зигфрид мечтает лишь о Гутруне. Гунтер согласен с ним породниться, но пусть Зигфрид раньше добудет ему в жены прекрасную Брунгильду: ведь только неустрашимый герой может пройти сквозь огненный вал, окружающий скалу валькирии. Скрепив союз клятвой кровного братства, Зигфрид отправляется в путь; волшебный шлем, что он добыл вместе с сокровищем нибелунгов, убив охранявшего их дракона, позволит ему принять облик

Гунтера. Хаген торжествует. Его план близок к осуществлению: обманутый Зигфрид привезет Гунтеру свою собственную жену, а ему, Хагену, — золотое кольцо, и он станет властелином мира.

В это время Брунгильда, полная мыслями о Зигфриде, любитесь кольцом. Напрасно прилетевшая сестра-валькирия Вальтраута молит ее вернуть кольцо дочерям Рейна — только это может спасти от гибели ее отца Вотана и всех богов — Брунгильда не хочет расстаться с подарком супруга. Вдруг у огненного вала возникает фигура витязя. Брунгильда бросается навстречу, ожидая увидеть Зигфрида, — и в ужасе отступает: перед ней стоит незнакомый воин в золотом шлеме, который называет себя Гунтером. После недолгой борьбы он сильной рукой срывает с пальца Брунгильды кольцо и уводит ее с собой.

В ночном мраке спящему Хагену является его отец — нибелунг Альберих. Когда-то он обманом и насильем овладел смертной женщиной, чтобы сын помог ему в борьбе с богами за власть над миром. Теперь золотое кольцо в руках Зигфрида, но он не знает его волшебной силы. Хаген должен погубить героя и вернуть кольцо отцу — тогда Альберих станет, наконец, властелином мира. С восходом солнца нибелунг исчезает. Слышен радостный голос возвратившегося Зигфрида. Хаген трубит в рог, сзывая вассалов — пора готовиться к свадьбе. Торжествующий Гунтер приводит Брунгильду. Она в смятении видит Зигфрида, который не узнает ее и страстно обнимает свою жену Гутруну. Брунгильда дает торжественную клятву, что Зигфрид — ее муж, но все напрасно. И Брунгильда решает отомстить. Она убеждает Хагена убить Зигфрида во время охоты копьем в спину — иначе герой неуязвим. Гунтер, колеблясь и подозревая друга в измене — ведь на руке Зигфрида кольцо Брунгильды, — дает согласие: блеск сокровищ Зигфрида ослепил и его.

Отбившись от охотников, Зигфрид выходит на берег Рейна. Шаловливые русалки выплывают ему навстречу и просят отдать золотое кольцо. Зигфрид согласен. Но стоит лишь дочерям Рейна сказать, что вместе с кольцом он избавляется от смертельной опасности, как герой вновь надевает кольцо на палец: никто не смеет назвать его трусом. Оштракивая Зигфрида, русалки исчезают в волнах Рейна. Собираются охотники. Они про-

сят Зигфрида рассказать о его приключениях и подвигах. Герой начинает рассказ о детстве в лесу, о карлике Миме, воспитавшем его, о драконе-великане, хранившем золотой клад, о вещи птвичке, чей язык стал ему понятен, когда он отведал крови убитого им дракона, — и вдруг останавливается: он не может вспомнить, что произошло после смерти Миме. Хаген незаметно подливает в его рог волшебный напиток, и Зигфрид вспоминает все: и огненную скалу, и спящую валькирию, и свой поцелуй, разбудивший Брунгильду. Над лесом с зловеющим карканьем пролетают два ворона. Зигфрид прислушивается к их крику, и в это время Хаген предательски поражает его в спину. Со словами любви к Брунгильде Зигфрид умирает.

А в замке Гибихунгов Гутруна предчувствует недоброе. Увидев траурное шествие с телом Зигфрида, она падает без чувств. Между братьями вспыхивает ссора из-за клада нибелунгов, и Хаген убивает Гунтера. Затем он наклоняется, чтобы снять с руки Зигфрида кольцо, но рука мертвого героя угрожающе подымается, и Хаген в ужасе отступает. Внезапно среди пораженных горем и страхом людей появляется спокойная и величавая Брунгильда. Она приказывает развести на берегу Рейна погребальный костер: золотое кольцо вернется на дно реки, и кончится проклятье Альбериха, а боги, допустившие столько преступлений, погибнут в очищающем огне. Костер разгорается, и Брунгильда в воинских доспехах на коне бросается в пламя. До самого неба вздымается огонь; в нем сгорает чертог богов Валгалла. Хаген с отчаянным криком хватается за кольцо, но волны заливают костер, а дочери Рейна со смехом увлекают Хагена на дно. Прекратились преступления на земле — мировая несправедливость искуплена смертью славнейшего из героев, и проклятое кольцо нибелунга вновь мирно покоится в глубинах Рейна.

Музыка

«Гибель богов» — мрачная трагедия, в ней господствуют образы зла. Положительные герои лишены свободы воли и становятся орудием темных сил. При большом числе лейтмотивов из трех предшествующих частей тетралогии количество новых невелико, и почти все они отмече-

ны угловатыми, зловещими гармоническими и мелодическими оборотами. Характеристики действующих лиц даны в острых психологических столкновениях, поэтому важную роль приобретают ансамбли.

Пролог состоит из двух контрастных сцен, разделенных оркестровой картиной. Ночному пророчеству норн присущи темные, сумрачные краски. Оркестровая картина рисует восход солнца. Она подводит к большому дуэту Брунгильды и Зигфрида, проникнутому ликующим чувством. Завершает пролог симфоническая картина «Путешествие Зигфрида по Рейну», также светлая по колориту используемых здесь лейтмотивов (звонкая фанфара рога Зигфрида, широкий распев мотива любви, красочно-изобразительное колыхание волн Рейна, манящие зовы русалок).

Резким контрастом начинается I акт. Тревожная первая сцена — беседа Гунтера, Хагена и Гутруны — прерывается радостной фанфарой лейтмотива Зигфрида, но в момент встречи героя с Хагеном, как роковое предостережение, звучит зловещий лейтмотив проклятья. Центром сцены служит клятва побратимства Зигфрида и Гунтера («Жизни цветущей свежую кровь пролил я в это питье») с энергичной, волевой и суровой мелодией. Завершает 1-ю картину грозная и ироничная «Сторожевая песня» Хагена. Волнение и беспокойство царят во 2-й картине, состоящей из двух диалогических сцен. В первой основное место занимает рассказ валькирии Вальтрауты о близком конце богов; вторая сцена рисует борьбу Брунгильды с Зигфридом, явившимся в образе Гунтера.

II акт насыщен драматическими событиями. Он начинается призрачной ночной сценой нибелунга Альбериха с Хагеном «Спишь ли, Хаген, мой сын?». Контрастен небольшой светлый эпизод Зигфрида и Гутруны. Жутким весельем проникнут диалог Хагена с вассалами — его открывает мрачное звучание воловьего рога. Сцена свадьбы — кульминация оперы. Трижды повторяется беззаботный свадебный напев в оркестре, оттеняя трагические ансамбли. В центре первого из них — клятва на копьё «Ты, священное оружие, будь мне свидетелем клятвы»; жесткий угловатый лейтмотив звучит вначале у Зигфрида, затем, более взволнованно, у Брунгильды. Второй ансамбль — терзет мести: в нем сочетаются глубокое горе Брунгильды, коварная решимость Хагена, отчаяние подавленного стыдом Гунтера.

III акт распадается на две противоположные по настроению картины: светлую, безмятежную — на лоне природы и мрачную, гнетущую — в замке Гибхунгов. Оркестровое вступление строится на красочной перекличке рогов за сценой: звонкой фанfare рога Зигфрида отвечает злобущий воловий рог Хагена. Затем возникает картина спокойно текущего Рейна и веселых русалочьих игр (терцет дочерей Рейна, построенный на их безмятежном лейтмотиве, напоминает первую сцену «Золота Рейна»). Светлое настроение царит и в диалоге русалок с Зигфридом; его обрамляет звонкий лейтмотив рога. Центральное место занимает большой рассказ героя о своем детстве «Миме, карлик, старый ворчун». Здесь сменяются разнохарактерные эпизоды, пронизанные ощущением радости жизни: первый сопровождается лейтмотивомковки, во втором возникают лейтмотивы шелеста леса и птички, в следующем — мотивы огня. Рассказ прерывается предательским ударом Хагена — грозно звучит мотив проклятья. Вторая часть рассказа — просветленное лирическое воспоминание о Брунгильде. Завершает 1-ю картину «Траурный марш на смерть Зигфрида» — величественная эпитафия герою. В этой мощной симфонической фреске, обрамленной мотивами судьбы и проклятья, с редким мастерством соединены важнейшие лейтмотивы предшествующих опер: композитор воскрешает прошлое, напоминая о славных подвигах, о великой любви Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды. 2-я картина начинается сценой трагических предчувствий Гутруны. Завершает ее обширный монолог Брунгильды; богатство настроений при общем возвышенном, торжественном тоне, приподнятая декламация, большая внутренняя сила придают ему подлинное величие. Обрамляет монолог героический эпизод, построенный на сверкающем лейтмотиве огня. Лирические воспоминания о Зигфриде «Как солнце светит свет мне сего» сменяются патетическим обвинением Вотана «О вы, хранители вечные клятвы». Оркестровое заключение тетралогии живописует мерное течение Рейна; возникают величавые аккорды гибнущей Валгаллы, и как луч надежды на иное, светлое будущее звучит экстатический невучий лейтмотив, возвестивший в пророчестве валькирии грядущее рождение спасителя мира — Зигфрида.

Парсифаль

Опера в 3 актах (6 картинах)

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица

А м ф о р т а с, король Грааля (*баритон*)

Т и т у р е л ь, его отец (*бас*)

Г у р н е м а н ц, страж Грааля (*бас*)

П а р с и ф а л ь (*тенор*)

К л и н г з о р, волшебник (*бас*)

К у н д р и (*сопрано*)

Рыцари Грааля, цветочные девы Клингзора, пажы

Действие происходит в замке Грааля Монсальват и в волшебном замке Клингзора в эпоху средневековья.

История создания

Поэмы о Парсифале (Персивале, Парцивале), созданные в конце XII — начале XIII вв. французским поэтом Кретьеном де Труа, норманским — Робертом де Бороном, немецким — Вольфрамом фон Эшенбахом, имеют древние корни. В них соединилось не менее трех самостоятельных легенд. Одна, восходящая к гэльским песням Шотландии, — о чудесной чаше (или драгоценном камне), которая позже станет чашей Тайной вечери; в нее Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа; теперь чашу хранят непорочные рыцари во главе с увечным королем — он наказан неизлечимой болезнью за грехи. Вторая, бретонская легенда — о рыцарях Круглого стола короля Артура, отправляющихся на поиски неведомого Грааля (само слово означает чашу определенной формы). Третья легенда, также бретонского происхождения, — о герое-простаке, рожденном по смерти отца и воспитанном матерью в лесной глуши. Она имеет многочисленные аналогии в сказках разных народов: все-

ми осмеиваемый дурачок, бедняк, младший сын совершает подвиги, непосильные никому.

Хотя с поэмой «Парсифаль» крупнейшего немецкого поэта средневековья Вольфрама фон Эшенбаха (1170—1220) Вагнер познакомился еще в 1841 г., а первое упоминание о короле Грааля встречается в рассказе Лознгринга (он — сын Парсифаля), мысль об опере на этот сюжет возникла у композитора лишь весной 1857 г. В Страстную пятницу 10 апреля он написал текст о чуде этого святого дня и сделал набросок мелодии, позже вошедшей в III акт оперы. Парсифаль должен был появиться на сцене в последнем акте «Тристана и Изольды» и исцелить страждущего от смертельной раны героя; в набросках к «Тристану» можно встретить и стихи к будущему «Парсифалю». Вагнер отказался от показа рыцарских подвигов героя, но усилил мистические мотивы. Возникают многочисленные параллели с образом Христа: по мысли композитора, моральный подвиг Парсифаля принес искупление самому Искупителю. Используется евангельский текст (в сцене трапезы рыцарей Грааля — слова Иисуса во время Тайной вечери) и евангельские ситуации (в сцене у источника, где кающаяся грешница Кундри сблизена с Марисей Магдалиной).

Создав первый эскиз либретто в 1857 г., Вагнер более детально разработал его в августе 1865 г., а закончил лишь 12 лет спустя. Сочинение музыки началось осенью 1877 г. и длилось полтора года; еще 3 года заняла оркестровка, завершенная ровно за год до смерти композитора, 13 января 1882 г. Премьера «Парсифаля» состоялась с огромным успехом 26 июля 1882 г. в Байрёйте, и на протяжении 30 лет он оставался исключительной собственностью этого вагнеровского театра.

Сюжет

Лесная прогалина у озера в окрестностях замка. Раннее утро. Страж Грааля, старый рыцарь Гурнеманц будит юных пажей — приближается шествие рыцарей, несущих короля Амфортаса. Он страдает от мучительной раны, которую не могут излечить никакие лекарства.

Из дальних стран приносит редкий бальзам Кундри, вестница Грааля, странное и загадочное существо, похожее на дикого зверька. О ней рассказывает пажам Гурнеманц: Кундри наделена даром всеведения и верно служит рыцарям Грааля, однако на устах ее — постоянная издевка, а на душе, возможно, — великий грех. Гурнеманц вспоминает давние времена основания неприступного замка Монсальват. Могучий герой Титурель, отец Амфортаса, собрал рыцарей для защиты принесенной ангелами чаши Грааля с кровью распятого Христа, дававшей им силы для борьбы со злом. Зло же таилось неподалеку, в цветущем саду, полном соблазнов и наслаждений. Туда заманивал рыцарей волшебник Клингзор, некогда отвергнутый братством Грааля. Против него предпринял поход молодой Амфортас, вооружившись непобедимым копьем — святыней Грааля, которым некогда был пронзен распятый Иисус. Однако Амфортас пал жертвой чар прекрасной искусительницы, представшей перед ним в волшебном саду; предавшись страсти, он забыл о долге и был поражен священным копьем, оставшимся в руках Клингзора. Только созерцание Грааля, хотя и приносит ему нравственные страдания, поддерживает в нем жизнь. Однажды Амфортасу было видение: исцеление принесет чистый сердцем простак, который станет мудрым, познав жалость и сострадание. Рассказ Гурнеманца прерывают шум и крики: в священном лесу убит лебедь. Стрелу выпустил юноша, почти мальчик, воспитанный матерью вдаль от людей и ничего не знающий о жизни, не знающий даже своего имени. Кундри называет это имя — Парсифаль. Суровые упреки Гурнеманца заставляют его впервые почувствовать жалость и раскаяние, и он ломает лук.

Гурнеманц ведет Парсифаль в храм Грааля. Безмолвно созерцает юноша творящиеся в трапезной чудеса: слышит голос невидимого Титуреля, требующего снять покров с чаши, и тщетные отказы Амфортаса, для которого созерцание Грааля — жестокое мучение, и, наконец, присутствует при торжественной трапезе, повторяющей Тайную вечерю. Понять происходящее Парсифаль не может и, видя страдания Амфортаса, только судорожно хватается за сердце. Разгневанный Гур-

неманц выгоняет глуща в тот миг, когда с высоты храма доносится пророчество о простаке, который станет искупителем греха.

Волшебный замок Клингзора недалеко от храма Грааля. В подземелье башни чародей видит в пророческом зеркале приближение Парсифаля. Клингзор произносит заклятие, и из бездны поднимается спящая Кундри. Она не может противиться его воле, ибо Клингзор единственный сумел противостоять ее греховным чарам, хотя достиг этого не силой самоотречения, а посредством оскотпления. И все же Клингзор сильнее Амфортаса и надеется вскоре стать королем Грааля. Но против Парсифаля он бессилён. Башня Клингзора исчезает, и на ее месте возникает роскошный сад.

С детским изумлением смотрит Парсифаль на окружающих его девушек, подобных цветам невиданной красоты, с любопытством прислушивается к их речам, но их обольстительные ласки только докучают ему. Из глубины сада доносится таинственный голос, и в раскрывшемся кусте он видит юную женщину необычайной прелести — это преображенная Кундри. Она рассказывает Парсифалю о смерти его матери, не вынесшей разлуки с сыном, ласково утешает его, а затем умоляет о любви хотя бы из сострадания. Кундри вспоминает о страшном грехе, навлекшем на нее вечное проклятие: она рассмеялась в лицо Спасителю, когда Его вели на распятие, и с тех пор непрестанно возрождается к новой жизни на прежнюю муку. Поцелуй Кундри отдается в сердце Парсифаля болью, он внезапно понимает страдания Амфортаса, грозящую Граалю гибель и отталкивает искусительницу. Ее мольбы сменяются угрозами и проклятиями: Парсифаль будет вечно странствовать в поисках Грааля и никогда не найдет к нему пути. Чувствуя свое бессилие перед чистой юношей, Кундри зовет на помощь Клингзора. Тот хочет поразить Парсифаля священным копьём, но оно останавливается над головой героя. Парсифаль чертит копьём над головой знак креста — и замок Клингзора рушится, сад превращается в пустыню.

Цветущая долина в окрестностях Грааля. Раннее весеннее утро Святой пятницы. Из хижины отшельника выходит достигший глубокой старости Гурнеманц. В кустах терновника он находит едва живую Кундри,

стонущую в мучительном сне. Приведя ее в чувство, Гурнеманц замечает, что Кундри преобразилась: она молчалива, полна смирения и раскаяния. К священному источнику приближается рыцарь в черных доспехах, с опущенным забралом и копьем. Это Парсифаль, измученный долгими странствиями. Гурнеманц рассказывает ему о скорби и унынии, царящих в замке Грааля: братскую трапезу больше не совершают, чаша скрыта от глаз — Амфортас не в силах терпеть страдания и решил умереть, а Титурель, лишенный созерцания святыни, скончался. С восторженной надеждой взирает старик на копье, принесенное Парсифалем. Кундри смиренно моет ему ноги водой из источника, умащает их елеем и вытирает своими волосами, а Гурнеманц благословляет на царство. Затем Парсифаль окропляет Кундри, стоящую перед ним на коленях, и она плачет навзрыд. Происходит чудо Святой пятницы — вся долина расцветает под лучами полуденного солнца. Сопровождаемый Гурнеманцем и Кундри Парсифаль отправляется в замок Грааля.

Храм погружен во мрак. В центре его встречаются две процессии — с гробом Титуреля и с ложем умирающего Амфортаса. Рыцари требуют снять покров с чаши, но Амфортас в последней усиллии бросается на них, разрывая одежды и умоляя убить его. В этот момент появляется Парсифаль, и таинственный свет заливает храм. Прикосновением священного копья герой исцеляет рану Амфортаса. Кундри падает бездыханной. Сияние чаши Грааля озаряет нового короля Грааля, искупившего самого Искупителя.

Музыка

Вагнер определил жанр своего последнего произведения как торжественное священное сценическое представление (мистерия). Подобно другим его сочинениям, «Парсифалю» свойственно неторопливое эпическое развитие, чередование обширных картин, почти лишенных внешнего действия, длительное погружение во внутренний мир героев. Образы их величавы, романтически приподняты, характеры то цельны и монолитны, являясь совершенным выражением идеала или порока, то сложны и противоречивы. Величайшее воплощение этой романтической проти-

воречивости — Кундри, посланница Грааля и обольстительная роза ада. Присущие Вагнеру романтические музыкально-выразительные средства сочетаются здесь со старыми традициями духовной музыки эпохи барокко, прежде всего, Баха. Эти традиции широко использованы в монументальных хоровых фресках в храме Грааля, обрамляющих контрастный центральный акт, где получают окончательное завершение наиболее типичные картины романтического мира зла: жуткая фантастика и упоительные соблазны.

Медлительно развертывающееся оркестровое вступление рисует царство Грааля; лейтмотивы отличаются строгой, возвышенной красотой. По разъяснению Вагнера, содержание вступления — «любовь — вера — надежда».

В 1-й картине I акта предстают почти все герои. В характеристике Амфортаса важную роль играют два многократно повторяющихся оркестровых лейтмотива — скорбный, в ритме траурного шествия, и певучий, просветленный, полный надежды. Большое место занимает развернутый рассказ Гурнеманца. В начале его возникает характеристика Кундри с мотивами тревожного, беспокойного склада. Скорбные настроения царят в той части рассказа, которая посвящена похищению копья. Вторая часть «Титурель, святой герой» отличается торжественным характером и заканчивается просветленным пророчеством об избавителе «Любовью мудрый, простец святой». Оно подготавливает появление Парсифаля и его рассказ «Родимую помню, Херцелейдой зовут». Торжественный марш с перезвоном колоколов вводит во 2-ю картину. В музыку ее строгих, возвышенных хоров, звучащих на трех уровнях (рыцари за трапезным столом, юноши и мальчики — на средней высоте, мальчики с чашей Грааля — на предельной высоте купола), врывается трагическая жалоба Амфортаса «Горе! Мукам нет конца!». В центре — сцена мистической трапезы «Вот тело Мое, вот кровь Моя».

II акт начинается резким контрастом. Дьявольские замыслы Клингзора раскрываются в бурном оркестровом вступлении, сцене пробуждения Кундри и небольшом монологе Клингзора «Непокорных желаний пыл». 2-я картина рисует два искушения Парсифаля. Первое воплоща-

ется в очаровательных хорах и танцах цветочных дев с гибкими, обольстительными мелодиями. Второе составляет центральная любовная сцена Кундри и Парсифаля. Рассказ Кундри начинается простодушной, спокойной мелодией «Я помню мать с ребенком на руках». В следующем эпизоде, раскрывающем пробуждение чувства морального долга, прозрение Парсифаля, звучат скорбные, трагические мотивы. В его монологе возникают два контрастных видения: Спасителя, умоляющего о спасении его оскверненной святыни («Зарделась кровь Христа»), и Кундри, искушающей Амфортаса («Да! Этот голос!»). Полна отчаяния и горьких воспоминаний мольба Кундри «Жестокий! Когда к страданиям чужим ты чуток».

1-я картина III акта открывается сумрачным оркестровым вступлением — в полифонической форме воплощены трудные, долгие странствия героя в поисках Грааля. Со вступлением перекликается рассказ Парсифаля «Блуждая и терпя страдания». Центральное место занимает обширная сцена у источника, мягкая и умиротворенная. Особой красотой отмечен эпизод чуда Святой пятницы — преобразование долины цветов, картина расцветающей природы. 2-я картина III акта перекликается с аналогичной в I, так же начинаясь колокольным звоном. Однако теперь все окрашено в мрачные тона. Шествие рыцарей Грааля представляет собой траурный марш. Полон возгласов отчаяния монолог Амфортаса — обращение к мертвому отцу. Резкий контраст образует появление Парсифаля со священным копьём, пронизанное ослепительным светом. Начиная с монолога героя «В одно оружие верь» исчезают все мрачные, скорбные, трагические лейтмотивы. Венчает оперу возвышенное, мистическое многохоровое звучание «Тайны высшей чудо! Спаситель днесь спасенный!».

Рихард Штраус

1864—1949

Штраус — один из выдающихся композиторов, прошедший долгий творческий путь. Широко известны его инструментальные произведения 1890-х — начала 1900 гг. (поэмы «Дон Жуан», «Тиль Эйленшпигель», «Дон Кихот», «Жизнь героя», Домашняя симфония), в которых по-своему преломлены традиции программного романтического симфонизма XIX в. Оперное творчество Штрауса на протяжении полувека претерпело значительную эволюцию, отразив разные стилевые тенденции. Он создал 15 опер, в которых использованы многообразные сюжеты: легендарно-сказочные, античные, библейские, исторические, бытовые. Музыка Штрауса быстро завоевала всемирный успех.

Рихард Штраус родился 11 июня 1864 г. в Мюнхене. С детства обучался игре на фортепиано и скрипке, теории музыки и композиции, в 21 год начал дирижерскую деятельность, став вскоре одним из крупнейших дирижеров мира. Добившись признания в 90-е гг. симфоническими поэмами, Штраус не сразу нашел свой путь в оперном жанре. Впервые по-настоящему он обрел себя в операх «Саломея» (1905) и «Электра» (1908); в них можно обнаружить близость к нарождавшемуся в то время экспрессионизму: в общей атмосфере, насыщенной неясными предчувствиями надвигающейся катастрофы, в обостренной передаче сильных чувств. Резкий перелом обозначился в «Кавалере розы» (1910), где Штраус обратился к комедийному жанру. Эту линию продолжили «Ариадна на Наксосе» (1912; 2-я ред. — 1916), «Интермеццо» (1923), «Арабелла, или Бал извозчиков» (1932), «Молчаливая женщина» (1935), «Каприччио» (1941). Другая линия оперного творчества композитора представлена произведениями на символически трактованные легендарно-мифологические сюжеты: «Женщина без тени» (1918),

«Елена Египетская» (1927), «Дафна» (1937), «Любовь Данаи» (1940). Менее характерна единственная историческая опера Штрауса «День мира» (1936).

В трудных условиях фашизма композитор сохранил свои гуманистические идеалы, нередко выступал в защиту культурных ценностей. Вплоть до конца войны он оставался в Германии и лишь осенью 1945 г. переехал в Швейцарию; 4 года спустя Штраус вернулся на свою виллу в Гармише (Баварские Альпы), где и умер 8 сентября 1949 г.

Саломея

Опера в 1 акте
Пьеса О. Уайльда

Действующие лица

И р о д, тетрарх Галилеи (*тенор*)
И р о д и а д а, его жена (*меццо-сопрано*)
С а л о м е я, дочь Иродиады (*сопрано*)
И о к а н а а н, пророк (*баритон*)
Н а р р а б о т, начальник стражи (*тенор*)
П а ж И р о д и а д ы (*контральто*)
5 иудеев-теологов, солдаты, назареяне

Действие происходит в Галилее в 27—28 гг.

История создания

Библейский рассказ о царствовании правителя Галилеи и Перее Ирода Антипы содержится в Евангелиях (от Матфея, гл. 14; от Марка, гл. 6; от Луки, гл. 3) и подтверждается историческими хрониками Иосифа Флавия и других древнеримских авторов. В нем ярко запечатлелась эпоха заката Римской империи, столкновение разнузданных инстинктов поздней античности с моралью зарождающегося христианства. Многочис-

ленные преступления Ирода — изгнание супруги, обман брата, кровосмесительный брак с его женой Иродиадой, патологическая страсть к юной падчерице Саломее — неоднократно привлекали художников. Для романтического XIX в. особой притягательностью в этом сюжете обладали женские персонажи. В 1893 г. повесть Флобера «Иродиада» вдохновила английского писателя О. Уайльда (1856—1900) на создание одноактной драмы «Саломея» на французском языке для знаменитой трагической актрисы Сары Бернар. Прошедшую по европейским сценам со скандальным успехом пьесу Штраус увидел в начале 1903 г. в Берлине. Возбуждающая экзотика Востока, пиршество чувственных эмоций и запретных эротических желаний, истерически-нервная природа Ирода, наконец, острота контраста между чудовищным аморализмом губительно-меняющего образа Саломеи и христианскими идеалами Иоканаана (Иоанна Крестителя) вдохновили Штрауса на сочинение музыки. На начальном этапе сотрудничество в создании либретто предложил композитору венский поэт А. Линднер. Но Штраус решил использовать полный текст драмы Уайльда, обратившись к немецкому переводу Х. Лахман. Он устранил несколько эпизодических персонажей, при помощи Р. Роллана сократил и упростил по языку некоторые диалоги. Композитор увидел в Саломее не только женщину-монстра, охваченную маниакальным желанием. Во многом переосмыслив главный образ, Штраус отразил трагическую силу страсти, роковую одержимость, в результате которых пробуждается истинное чувство любви.

В течение полутора лет шла работа над музыкой. Партитура была закончена летом 1905 г. 25 декабря того же года состоялась премьера «Саломеи» в Дрездене. Вызвавшая возмущение европейского бюргерства и воинствующих клерикалов, она стала сенсацией музыкального сезона.

Сюжет

Знойная южная ночь окутала дворец Ирода Антипы. Стремясь забыть-ся от преследующих его неудач и мрачных предсказаний, тетрарх пригласил множество гостей на очередную праздничную оргию. На терра-

се расположилась охрана. Начальник стражи, сириец Нарработ поглощен созерцанием принцессы Саломеи, также принимающей участие в празднестве. Увлеченный, он не слышит предостережений охваченного непонятным страхом юного Пажа. Мощный голос заточенного пророка Иоканаана доносится из глубокой цистерны. Он предвещает пришествие нового духовного правителя. На террасе появляется Саломея. Преследуемая жадными взорами отчима, девушка не хочет оставаться с гостями. Грозные речи Иоканаана пробуждают ее любопытство. Саломея требует показать пленника. Испуганные солдаты отказываются, лишь Нарработ нарушает приказ Ирода и выпускает пророка из подземелья. Тот обличает погрязшего в бесчестье тетрарха и развратную Иродиаду. Непреклонная воля, решимость и мужественность Иоканаана рождает в девушке острое неосознанное влечение — коснуться поцелуем губ пророка. Оскверненный, он отталкивает похотливую принцессу и спускается в темницу. Навязчивая идея поцелуя овладевает мечущейся в смятении Саломеей. Пораженный увиденным, Нарработ закаляется. В сопровождении многочисленной свиты, под яростный спор еврейских теологов на террасу выходит Ирод с супругой. Гонимый кошмарными видениями, доведенный до истерики, тетрарх ищет падчерицу. Лишь в ее обществе он находит отдохновение. Ирод предлагает Саломее место подле себя, вино и чудесные фрукты, но погруженная в мысли об Иоканаане принцесса отказывается ему. Вожделая, Ирод просит Саломею танцевать. За это наслаждение он готов исполнить любую ее просьбу. Неожиданно девушка откликается на щедрые посулы и начинает «танец семи покрывал». Источающее эротическую негу тело постепенно вовлекается в стремительный вихрь восточной пляски. В восторге Ирод вопрошает Саломею о награде. Ответ повергает присутствующих в ужас — юная красавица под торжествующие возгласы Иродиады просит голову Иоканаана. Бесполезны попытки тетрарха откупиться золотом и драгоценностями. Сломленный Ирод отдает страшный приказ. В предельном, граничащем с безумием возбуждении Саломея получает награду. Желание исполнилось, и в трансе она припадает к губам мертвеца, утоляя агрессив-

ную страсть. Не в силах вынести отвратительной сцены кровавого наслаждения Ирод приказывает убить принцессу. Раздавленная огромными щитами солдат Саломея умирает.

Музыка

«Саломея» — первая опера Штрауса, в которой найден оригинальный музыкально-драматический стиль. Специфические черты ее драматургии определил многолетний опыт композитора в жанре симфонической поэмы. В «Саломее», названной однажды Штраусом «скерцо со смертельным исходом», он впервые применил одноактную оперную структуру сквозного поэзного типа. Неоспоримы черты преемственности с музыкальной драмой Вагнера: наличие разветвленной системы лейт-мотивов, непрерывное симфоническое развитие основного тематизма. Однако опера является «шагом вперед по сравнению с Вагнером» (Штраус). Позднеромантические средства музыкальной выразительности композитор максимально обострил, воплощая экспрессионистское содержание драмы. Предельной хроматизации и свободы от тональных связей достигает гармония. Исключительно декламационна природа вокальных партий, воспроизводящих все оттенки человеческой речи — от шепота до крика, вопля. Гигантский оркестр (109 музыкантов) подавляет грандиозностью звучания и одновременно выполняет декоративную, темброво-колористическую функцию.

На фоне таинственного ночного музыкального пейзажа разворачивается вступительная сцена. По-змеиному гибкий, грациозный мотив кларнета представляет главную героиню. Ее косвенной характеристикой является и повторяющийся подобно рефрену восторженный возглас Нарработа «Как прекрасна нынче ночью принцесса Саломея». Атмосферу роковой предопределенности происходящего усиливает неоднократно звучащая фраза Пажа «Ужасное должно произойти». В центре следующей сцены — диалог Саломеи с Иоканааном, в котором обозначен интонационный конфликт. Монологи пророка построены на величавых хоральных мелодиях, поддержанных благородным звучанием медных

инструментов. Темы подчеркнута диатоничны, в них господствуют неизменные трезвучные обороты. Мир чувственных соблазнов в музыке Саломеи бесконечно изменчив. Ее партию пронизывают вальсовые ритмы, гармоническая пряность оркестровых созвучий. Активно развиваются важнейшие музыкальные символы героини: нервно-конвульсивный всплеск мотива ужаса и любви, энергично-страстный мотив поцелуя. Ожесточающееся противоборство антагонистических сфер кульминирует в оркестровой интерлюдии. Остро конфликтно содержание сцены, отражающей противостояние Саломеи Ироду и Иродиаде. Они охарактеризованы колючими диссонирующими гармониями, изломанным рисунком чрезвычайно напряженных по tessiture вокальных партий. Неожиданно вторжение квинтета еврейских теологов. Резкие, отрывистые реплики мужских голосов объединяются в политональные комплексы. Вместе с гротесковым мотивом контрафагота они передают невообразимую сумятицу и гвалт спора. Развитие сцены подытожено в «Танце семи покрывал». Красочный симфонический вальс построен на динамическом нарастании от ленивой истомы к вакхической страстности. Восторженным ариозо Ирода «Саломея!» начинается грандиозное нарастание, ведущее к финалу. С жестоким упрямством повторяется истерически-взвинченная фраза Саломеи «Я хочу голову Иоканаана». Последний монолог принцессы с головой умерщвленного пророка — эмоциональная вершина всей оперы. Вдохновенная моносцена уникальна по своей экспрессии, перерождению напряженно-импульсивной декламации в широкую кантилену, бесконечную мелодию вагнеровского типа. В оркестровом заключении Штраус напоминает о фрейдистски-бессознательном сгустке эмоций, провозглашая мотив ужаса и любви и мотив поцелуя.

Электра

Опера в 1 акте

Либретто Г. фон Гофманстала

Действующие лица

Электра (*сопрано*)

Хрисофемида, ее сестра (*сопрано*)

Клитемнестра, царица Микен, их мать (*меццо-сопрано*)

Орест, ее сын (*баритон*)

Эгист, ее любовник (*тенор*)

5 девушек-прислужниц, свита Клитемнестры, слуги Ореста

Действие происходит в Древней Греции после окончания Троянской войны (на рубеже XII—XIII вв. до н. э.).

История создания

С трагедией «Электра» австрийского поэта и драматурга Г. фон Гофманстала (1874—1929) Штраус познакомился в начале 1906 г. Поставленная в Берлине известным режиссером Рейнхардтом, она захватила композитора эмоциональной силой характеров, неистовством страстей и напряженной динамикой действия. В непосредственном сотрудничестве с Гофмансталем был произведен ряд незначительных изменений, и почти полный прозаический текст трагедии лег в основу оперной партитуры. Первоначально Штраус сомневался в необходимости музыкального воплощения сюжета, своим психологическим содержанием очень схожего с «Саломеей». Однако желание противопоставить демоническую, страстную античную Грецию традиционно лучезарному, гуманистическому образу Эллады у Гете и Винкельмана взяло верх. Регулярная работа над музыкой «Электры» началась осенью 1907 г. В сентябре 1908 г. партитура была завершена.

Источником для либреттиста послужила одноименная трагедия древнегреческого драматурга Софокла. Под влиянием модной философии дионисийства Ницше и психоанализа Фрейда Гофмансталь кардинально переосмыслил ее дух. Он намеренно снизил этический пафос Софокла, отказался от хоровой основы действия, привнес в происходящее болезненный нерв современного искусства. Мифические герои предстали средоточием патологических инстинктов и символом разрушения. Атмосферу всеобщей ненависти и воинствующего иррационализма сконцентрировал образ Электры. Он воплотил центральную идею авторов — развенчание слепой, бескомпромиссной верности. Драма жизни Электры — иступленная жажда мщения, несущая трагическую смерть, — по существу, исчерпывает содержание оперы. Специфические черты декаданса, проблема распада человеческой личности отражены в характеристике Клитемнестры. Контрастно оттеняет эти образы светлый облик Хрисофемиды. Меньшее внимание уделено мужским персонажам, хотя по инициативе Штрауса была значительно расширена сцена Электры с Орестом — возвышенным, благородным героем. Она частично восполнила гнетущее отсутствие в опере лирически-позитивного элемента.

Премьера «Электры», состоявшаяся 25 января 1909 г. в Дрездене, вызвала волну ожесточенных споров. Музыкальная трагедия была названа «сенсацией № 2» после «Саломеи» и явила в европейском музыкальном театре XX в. один из первых образцов сугубо модернистского прочтения античности.

Сюжет

Дворец Агамемнона в Микенах. Служанки обсуждают последние события. Царица Клитемнестра, вместе с любовником Эгистом убившая своего супруга, царя Агамемнона, обрекла на изгнание сына Ореста. Две дочери подвергаются вечным унижениям, особенно — гордая Электра, превратившаяся в злобную, нелюдиму фурию. Служанки презирают ее, лишь одна из них выступает в защиту царевны. Ожесточенный спор переходит в драку. Озираясь, подобно зверю, из дворца выходит Электра. Она оплакивает отца, печальную судьбу детей Агамемнона, с му-

чительными подробностями вспоминает кровавую сцену убийства. Электра надеется на возвращение Ореста и предвкушает час мщения. Перед ее мысленным взором предстает упоительная картина — утопающие в собственной крови убийцы. С ненавистью встречает царевна появившуюся сестру. Хрисофемида смирилась со своей унижительной ролью во дворце. Ублажая мать и Эгиста, она надеется на замужество и материнство, уютное семейное счастье. Хрисофемида просит сестру не злить власть имущих, иначе Электре грозит заточение. В злобе Электра прогоняет сестру. В освещенном окне показывается бледное, одутловатое лицо Клитемнестры. Непокойная совесть лишает царицу сна. В который раз пытается Клитемнестра обильными жертвами умиловить богов. В кроваво-красном одеянии она возглавляет очередную процессию жертвоприношения. Заметив Электру, царица внезапно останавливается перед своим смертельным врагом. Быть может, дочь посоветует ей путь избавления от ночных кошмаров, средство вымолить прощение. Лицемерно сочувствуя матери, Электра предрекает ей страшную участь: она сама станет жертвой возмездия и падет от руки сына. Внезапно появляется слуга с известием о смерти Ореста. Задышавшись от жестокого торжества и ненависти, Клитемнестра раздражается диким хохотом и уходит. Вбегает плачущая Хрисофемида и рассказывает о чужестранцах, принесящих неоспоримые доказательства гибели брата. Двое слуг тем временем спешно снаряжают в дорогу Эгиста. Выйдя из оцепенения, Электра умоляет сестру помочь ей свершить матереубийство. В ужасе Хрисофемида убегает. Электра мечется по двору, затем бросается рыть землю, где спрятан топор — орудие убийства отца. В дверях показывается незнакомец. Электра гонит чужака, но он, приняв Электру за служанку, расспрашивает ее о жизни во дворце. В долгой беседе раскрывается тайна. Прибывший — сам Орест, а известие о его гибели — уловка для того, чтобы неузнанным осуществить план мести. Окаменевшее сердце Электры вновь открывается надежде и нежности. Старый наставник Ореста торопит воспитанника. Со священным топором тот входит во дворец и убивает мать. Электра в ожидании Эгиста сторожит у дверей. Честью заманивает она в дом возвратившегося узурпатора, которого

настигает справедливая кара. На крики сбегаются все обитатели дворца. Дети Агамемнона исполнили волю Олимпа, отомстив за отца. Безмерное ликование Электры изливается в диком танце. В экстазе она чувствует себя избранницей богов, но внезапно падает замертво.

Музыка

«Электра» — трагедия в духе экспрессионизма, одно из самых сложных и экстремальных по музыкальному языку произведений Штрауса. Многие роднит ее с «Саломеей», но сам композитор считал новую оперу более совершенной и стилистически единой. Генетически связанная с музыкальной драмой Вагнера, «Электра» отчетливо предвосхищает театр Шенберга, Берга, Кшенека предельной текучестью формы, дерзким разрушением тонально-гармонической системы, необычайным обновлением вокального стиля, сверхмощным оркестром, изощренной инструментальной полифонией. Отсутствуют традиционные вокальные ансамбли, сольные номера, хоры. При преобладании свободного диалога первостепенная роль отводится оркестру. Не случайно современники называли «Электру» драматической симфонией с поющими голосами.

Одноактное сочинение членится на сцены, связанные между собой симфоническими интерлюдиями. Преодолевая цезуры в действии, звуковой поток неудержимо стремится к высшей кульминации — финальному дионисийскому танцу. Традиционное вступление к опере сжимается до трех тактов, в которых скандируется мотив убитого царя Агамемнона. В мрачную, психически-неуравновешенную атмосферу драмы погружает ансамбль служанок — нервный, напряженный диалог. Монументальный монолог Электры «Агамемнон!» показывает центральный образ в динамике непрерывного обновления. От скорби и безысходного отчаяния героиня восстает к героическому бунту. В ее галлюцинациях постепенно вызревает тема будущего победного танца. Монолог становится подлинной тематической экспозицией всей оперы, в нем зашифрован музыкальный ход последующего развития. В диалоге Электры с сестрой выразительно обрисована контрастная фигура Хрисофемиды. Ха-

актер пассивный, истинно женственный воплощает ее ариозо — лирическая кантилена с вальсовыми ритмами, оттеняющая агрессивную музыку Электры. Огромная по масштабам сцена Электры и Клитемнестры дана в обрамлении двух оркестровых интерлюдий: гнетущего остигшего «процессии жертвоприношения» и inferнального «триумфа царицы». Между ними разворачивается потрясающий диалог-поединок двух женщин. Впечатляющ музыкальный портрет Клитемнестры: гнев и бессилие, остатки бывшего величия и душевная надломленность звучат в сменяющихся эпизодах. Новации Штрауса в выражении крайней гармонической неустойчивости и атональности проявились особенно ярко в рассказе царицы о преследующих ее ночных кошмарах. Чрезвычайно разнообразна партия Электры. Настроение ее сольных высказываний колеблется от затаенной печали до мрачной иронии и истерической патетики. В еще одном диалоге сестер выделяются траурный плач Хрисофемиды «Орест умер!» и экзальтированное ариозо Электры «Как ты сильна», в котором она словно перенимает манеру музыкальной речи Хрисофемиды. Исполненная сурового и таинственного звучания интерлюдия «выкапывания топора» переходит в сцену узнавания Электры и Ореста — удивительное лирическое отстранение в экспрессионистской опере, оазис человеческих эмоций. Штраус наделяет героев мелодичными ариозо, исполненными искренней теплоты, трагического просветления и очищающей скорби. Мелодраматическим эффектом убийств Клитемнестры и Эгиста начинается грандиозный финал оперы. В нем осуществляется полифонический синтез всех лейтмотивов, сливающихся в ослепительном блеске мажора, освободившихся от бремени диссонантности. В экстатическом дуэтом пении (редчайший случай в партитуре) сливаются голоса Электры и Хрисофемиды. Дионисийский танец Электры — вокально-оркестровая картина — кульминирует в чисто симфоническом дифирамбе. Его обрывает роковой мотив Агамемнона, которым завершается опера.

Кавалер розы

Опера в 3 актах

Либретто Г. фон Гофманстала

Действующие лица

Маршальша, княгиня Верденберг (*сопрано*)

Барон Оксауф Лерхенау (*бас*)

Октавиан, по прозвищу Кинкин, молодой господин
из аристократического дома (*меццо-сопрано*)

Г-н фон Фаниналь, богатый новоиспеченный дворянин
(*бас*)

Софи, его дочь (*сопрано*)

Марианна Лейтметцерин, ее дуэнья (*сопрано*)

Вальцакки, итальянский интриган (*тенор*)

Аннина, его сообщница (*альт*)

Итальянский певец (*тенор*)

3 сироты из дворянского семейства (2 *сопрано* и *альт*)

Французская модистка (*сопрано*)

Торговец зверьками (*тенор*)

Нотариус (*бас*)

Дворецкий г-на Фаниналя (*тенор*)

Дворецкий Маршальши (*тенор*)

Хозяин гостиницы (*тенор*)

Полицейский комиссар (*бас*)

Негритенок, музыканты, лакеи, полицейские, гости, просители,
подозрительные личности

Действие происходит в Вене в первые годы царствования императрицы
Марии-Терезии (1740-е гг.).

История создания

Мысль о веселой венской комедии зародилась у австрийского драматурга Г. фон Гофманшталя (1874—1929), друга и постоянного сотрудника Штрауса, в начале 1909 г. Либреттист вспоминал, что замысел возник неожиданно, сразу же определились герои-типы: бас-буфф, старик-отец, молодая девушка, знатная дама, Керубино (по аналогии с юным пажом из «Свадьбы Фигаро» Моцарта). Столь же естественно эти типические персонажи вступили во взаимоотношения, укладывавшиеся в простой сюжет, который разворачивался на пестром бытовом фоне жизни Вены середины XVIII в. Когда Гофмансталь встретился с композитором, то еще не было написано ни одной строчки либретто. Однако замысел восхитил Штрауса, искавшего после мрачных трагедий «Саломеи» и «Электры» простой, человеческий, веселый сюжет в духе Моцарта.

Гофмансталь назвал либретто «Окс ауф Лерхенау» по имени героя, представлявшегося ему главным. Для Штрауса же основным персонажем стал 17-летний Октавиан — кавалер с серебряной розой, откуда и получила название опера. Различным было отношение либреттиста и композитора к героиням: Гофманшталя привлек образ юной прелестной невесты, за которую идет борьба двух соперников, а Штрауса — образ Маршалыши, остро переживающей приближение старости (хотя, по словам композитора, этой красивой даме не более 32 лет). Штраус считал либретто превосходным и впоследствии не раз просил Гофманшталя сочинять для него еще одного «Кавалера розы». Работа шла быстро, партитура закончена 26 сентября 1910 г. Премьера в Дрездене 26 января 1911 г. прошла с триумфальным успехом.

Сюжет

Комната княгини Верденберг. Раннее утро. Любовные признания юного Октавиана прерывает появление негритенка, несущего завтрак. Внезапно доносящийся с улицы шум заставляет Маршалышу поспешно спрятать любовника, но тревога оказывается напрасной: вместо мужа, охотившегося где-то в хорватских лесах, в комнату входит кузен, барон Окс

ауф Лерхенау — самодовольный сельский донжуан лет 35. Первый, с кем он сталкивается, — горничная Мариандль, деревенская красотка, говорящая на крестьянском диалекте. Барон начинает за ней ухаживать, не подозревая, что это переодетый Октавиан. Окс просит кузину рекомендовать ему знатного дворянина в качестве свата, который должен вручить от имени жениха серебряную розу. Он собирается жениться на юной дочери богача, только что пожалованного дворянским титулом и мечтающего породниться с аристократом; барон же, промотавший все состояние, надеется поправить свои дела богатым приданым. Княгиня называет в качестве «кавалера розы» графа Октавиана Рофрано. Начинается утренний прием. Пока парикмахеры причесывают хозяйку дома, а барон торгуется с нотариусом из-за приданого, пестрой чередой проходят просители: вдова и три сироты из дворянского семейства, французская модистка и торговец обезьянками, пронырливые итальянцы Вальцакки и Аннина со скандальными новостями, сладкозвучный итальянский тенор в сопровождении флейтиста. Наконец, Маршалыша остается одна в грустном раздумье о быстротекущих годах, и даже возвратившийся Октавиан не может рассеять ее печали. Едва простившись с возлюбленным, она вспоминает, что забыла о поручении барона, и посылает негритенка отнести Октавиану серебряную розу.

Роскошный зал в доме новоиспеченного дворянина Фаниналя. Везде царит суматоха — ждут приезда жениха юной Софи. Скороходы возвещают о прибытии Октавиана — кавалера розы. Он вручает невесте дар жениха, и между ними вспыхивает любовь с первого взгляда. Любовную идиллию ненадолго прерывает появление барона, чье самодовольство и грубость вызывают отпор Софи. Вскоре он удаляется с будущим тестем, и нежные объяснения влюбленных возобновляются. Но итальянские интриганы Вальцакки и Аннина, нанятые Оксом следить за невестой, доносят ему о ее поведении. Разгневанный барон врывается в зал. Начинается шумный скандал: Октавиан выхватывает шпагу и легко ранит соперника в руку, тот, считая рану смертельной, зовет врача и полицию, слуги барона суетятся без толку, Фаниналь сокрушается по поводу постигшего его позора, а Софи категорически отказывается выходить

замуж. Оставшись один, Окс сначала думает о смерти, потом ищет утешения в вине и постепенно забывает обо всех несчастьях, особенно когда Аннина, подкупленная Октавианом, передает барону любовную записочку от мнимой Мариандль, горничной Маршалыши.

Гостиница на окраине Вены. Ночь. Заканчиваются приготовления к задуманному Октавианом розыгрышу: переодевшись в женское платье, он выступит в роли Мариандль, а перешедшие к нему на службу Вальцакки и Аннина помогут расстроить брачные планы барона. Входит Окс, рука его на перевязи, но он спешит остаться наедине с мнимой Мариандль. Переодетый Октавиан изображает деревенскую красотку, которая то жеманно принимает ухаживания барона, то громко рыдает, словно расчувствовавшись от вина и музыки. В темных углах Оксу мерещатся какие-то неясные призраки, среди них вдруг появляется дама в трауре с детьми, они бросаются с воплями к барону, называя его отцом и супругом под сочувственные реплики сбежавшихся на шум трактирщика и официантов. Возмущенный барон зовет полицию, а переодетый Октавиан незаметно посылает Вальцакки за Фаниналем. Полицейский комиссар начинает расследование. В это время один за другим появляются главные действующие лица: Фаниналь, узнающий, что его будущего зятя застали в отдельном кабинете с девицей; сопровождаемая любопытными Софи, с приходом которой скандал разгорается с новой силой; и, наконец, Маршалыша, чье прибытие вызывает всеобщее замешательство. Барон узнает, как над ним подшутили, и под насмешливые возгласы присутствующих удаляется. Октавиан (уже в своем наряде) и Софи, потрясенные и растерянные, остаются наедине с Маршалышей, которая уступает дорогу юной сопернице, отказываясь от любви Октавиана.

Музыка

«Кавалер розы» — музыкальная комедия (по определению Штрауса), пленяющая редкой мелодичностью, доступностью, живой и остроумной интригой, яркими образами. Широкое использование певучих мелодий и завершенных классических ансамблей, типы персонажей и ве-

селяя путаница с переодеваниями напоминают об операх Моцарта. Любовные диалоги, полные чувственного томления, раздумья о краткости жизни, многословие и замедленность ряда эпизодов, огромный состав оркестра заставляют вспомнить Вагнера, особенно его комическую оперу «Мейстерзингеры». Обилие вальсов (из которых автор сделал 2 концертные сюиты), застольная музыка, пестрый быт беззаботной, смеющейся, танцующей Вены вызывают ассоциации с «королем вальсов» И. Штраусом.

В I акте длительно развертывающиеся любовные диалоги Маршалыши и Октавиана (в начале и конце) обрамляют стремительные комические ансамбли (в центре). В оркестровом вступлении, непосредственно вводящем в действие, воплощению бурных чувств влюбленных придан иронический оттенок. Первый дуэт Октавиана и Маршалыши отличается многообразием настроений: страстным томлением, мечтательности, пылким вздохам контрастирует грациозный марш (появление негритенка), изящный вальс (завтрак влюбленных) и еще один марш (воспоминания об отсутствующем супруге). Следующую сцену Окса, Маршалыши и переодетого горничной Октавиана открывает тяжеловесная тема барона в характере марша, возвращающаяся неоднократно; с мнимой Мариандль связано несколько мелодий в ритме вальса; завершает сцену терцет в духе стремительного скерцо «Разве это делает меня расслабленным ослом?». Центр акта — жанровая картина утреннего приема, где чередуются терцет сирот, реплики французской модистки и торговца зверьками, ария тенора на итальянском языке в ритме менуэта, предваряемая каденцией флейтиста, и дуэт итальянских интриганов Вальцакки и Аннины. Вновь повторяющаяся в оркестре тема барона служит переходом к последнему разделу акта. Его составляют небольшой монолог Маршалыши «Могу ли я вспомнить о девушке» — раздумье о быстротечности времени и любовный диалог с Октавианом «Ах! ты опять здесь?», окрашенный в более грустные тона, чем первый. Оттеняет его краткий комический квартет задыхающихся от спешки, перебивающих друг друга лакеев.

II акт строится на сопоставлении противоположных по характеру эпизодов. Уже в сцене ожидания жениха среди реплик Фаниналя, дуэньи, дворецкого, лакеев выделяются певучие, задумчивые фразы Софи «В этот торжественный час испытания». Лирической кульминацией акта служит большой дуэт Октавиана и Софи, открывающийся вручением розы; он отличается богатством красивых, напевных мелодий, которые звучат то величаво, торжественно, просветленно («Это честь для меня»), то в духе грациозного, нежного вальса («Я знаю хорошо вас, кузен»). Им противопоставлена сцена появления Окса, сопровождаемая грубоватыми маршевыми оборотами в оркестре; в центре ее — фривольный вальс барона («Без меня, без меня долг день для тебя») с типично венской мелодией. Второй дуэт Октавиана и Софи «С глазами, полными слез» возвращает к лирическим настроениям их первой встречи. Новый контраст образует сцена разоблачения влюбленных и дуэль — драматическая кульминация акта, воплощенная в сменяющихся ансамблях: стремительный дуэт итальянских интриганов в традиции оперы-буффа; терпет объяснения; ансамбль с двумя хорами, в котором каждый твердит свое, не слушая другого. Умиротворение наступает в финале: он начинается монологом Окса «Вот я лежу» в ритме похоронного марша, с комичными стонами и угрозами, поддержанными дважды вступающим приглушенным хором слуг барона. Постепенно траурный марш переходит в беззаботный вальс-дуэт Окса и Аннины «Без меня, без меня долг день для тебя».

III акт построен в традициях финалов опер-буффа: интрига все больше запутывается, количество ее участников непрерывно возрастает, и неожиданно наступает счастливая развязка. Таинственно мелькающие мотивы оркестрового вступления и большой пантомимы вводят в бурно развивающееся действие. Любовный дуэт Окса и мнимой Мариандль разворачивается на фоне застольной музыки (оркестр за кулисами), где один вальс сменяется другим, образуя своеобразную сюиту. Возгласы Аннины «Это он! Это мой муж!» открывают грандиозную сцену скандала. Нагнетание драматического напряжения и разрядка создаются чередованием различных эпизодов: комический ансамбль Аннины, Окса,

3 детей, хозяина гостиницы и 3 официантов; более спокойный допрос полицейского комиссара; шумный спор Фаниналя и барона; появление Софи, сопровождаемое хором «Скандал! Скандал!», и торжественный выход Маршалыши. Посрамление барона завершается комическим ансамблем «Счастье Лерхенау» — подвижным, насмешливо звучащим вальсом. Однако финал оперы не комический, а лирический: его образуют терцет Софи, Маршалыши и Октавиана и дуэт Софи и Октавиана. Терцет начинается в ритме вальса «Мой бог! Все это было только фарсом», а заканчивается широко распевной мелодией возвышенного склада «Я поклялась его любить». Заключительному дуэту влюбленных «Это сон» присуще светлое, безмятежное настроение; его основная тема напоминает непритязательные народные венские песенки.

Ариадна на Наксосу

Опера в 1 акте с прологом
Либретто Г. фон Гофманшталя

Действующие лица

Композитор (меццо-сопрано)

Комедианты:

Цербинетта (сопрано),

Арлекин (баритон),

Скарамусш (тенор-буфф),

Бригелла (тенор),

Труффальдино (бас)

Ариадна (сопрано)

Вакх (тенор)

Учитель музыки, танцмейстер, дворецкий, офицер, лакей, няяда,
дриада, эхо

Действие происходит в Вене в конце XVIII в.

История создания

Мысль написать камерную оперу на сюжет известного античного мифа о покинутой Тезеем Ариадне возникла у любимого сотрудника Штрауса, австрийского драматурга Г. фон Гофманшталя (1874—1929) в марте 1911 г., сразу по окончании «Кавалера розы». Либреттист уже давно побуждал композитора создать произведение в духе старинной «номерной» оперы с господствующей ролью музыки. Древняя легенда о страданиях Ариадны, ее встрече с Вакхом и превращении женщины в пылкую возлюбленную бога давала для этого богатые возможности. Особая прелесть и новизна замысла Гофманшталя состояла в том, что он соединил древнегреческий миф с легкомысленной историей в характере итальянской комедии масок: о похождениях кокетки Цербинетты и ее четырех поклонников. Помимо игровых, театрально-декоративных контрастов такое противопоставление имело глубокий символический подтекст. Героини воплощали две кардинально противоположные философии любви и верности. К тому же композитору предоставлялась возможность остроумной музыкальной стилизации, монтажа двух разновидностей оперы XVIII в. — *seria* и пародирующей ее *буффа*. С мая 1911 г. началась активная разработка материала Штраусом и Гофманшталем.

Одновременно в сотрудничестве с режиссером Рейнхардтом соавторы осуществляли другой проект — музыкальную версию комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». Спектакль должен был завершаться балетным дивертисментом, и Гофманшталю пришла идея заменить балет одноактной оперой «Ариадна на Наксосу», увенчав ею драматическую пьесу.

25 октября 1912 г. в Штутгарте состоялся первый показ столь необычного представления. Премьера не принесла ожидаемого успеха. Соединение оперы и комедии показалось искусственным, при этом оба жанра теряли самостоятельную ценность. Тяжело пережив «чувство похмелья после неудачи с Мольером» (Гофманшталь), авторы не оставили мысль усовершенствовать «Ариадну». После трех лет сомнений они отделили от Мольера оперу и частично сократили ее. Был сочинен новый

пролог, в котором музыкально-театрализованно воплощена сама подготовка представления «Ариадны» с сопутствующей дискуссией о ценности серьезных и легких жанров в музыке. 4 октября 1916 г. в Вене состоялась премьера 2-й редакции оперы, в которой она обрела счастливую сценическую жизнь.

Сюжет

В особняке богатого мецената идут последние приготовления к вечернему спектаклю в домашнем театре. Именитые оперные певцы представят новое сочинение — мифологическую музыкальную драму «Ариадна на Наксосе». В величайшем возбуждении пребывает юный Композитор. Из мира грез о лучезарной античности трудно снизойти до суетной болтовни слуг. Однако ранимой душе музыканта уготован жестокий удар. Для развлечения гостей хозяин пригласил группу комедиантов, и по окончании оперы театральные подмостки займут певица Цербинетта и ее веселые спутники: Арлекин, Скарамуш, Труффальдино, Бригелла. Все суетятся в своих уборных. Недовольный париком бранится Тенор, свои претензии предъявляет Примадонна, Танцмейстер повторяет наиболее сложные фигуры танцев. Униженный Композитор задумывает скандальный уход. Цербинетта и наставник Композитора — Учитель музыки склоняют автора не отменять премьеру, ведь жизнь артиста — вечный компромисс. Самодур-меценат наносит последний удар: чтобы сократить представление, фарс буффов и мифологическая опера будут сыграны одновременно. Абсурдный приговор подвергает исполнителей в изумление. Спасает находчивость Цербинетты. За несколько минут она сочиняет нехитрую канву действия, соединяющего серьезную оперу с комическими куплетами и танцами.

Под звуки увертюры поднимается театральный занавес. Раздается пение Наяды, Эхо, Дриады. У входа в пещеру в скорбном забытии возлежит Ариадна, внучка бога Гелиоса. Пробужденная нимфами героиня повествует о своей несчастной любви к Тезею. Покинутая им по воле богов, Ариадна молит олимпийцев даровать ей смерть. Неожиданными

слушателями монолога оказываются Цербинетта со спутниками. Последние пытаются утешить мифическую красавицу. Все тщетно, и сама Цербинетта выступает с нравоучительной лекцией об искусстве любви. Мораль несложна — быстрее забывать любовные разочарования и искать новые наслаждения. Подкрепляя свои слова, кокетка исчезает с Арнекином. Вновь доносятся голоса нимф, ликующе возвещающих о чуде — приближении юного бога Вакха. Сын Зевса также пережил несчастную любовь к волшебнице Кирке и в долгих странствиях надеется обрести утешение. Ариадна принимает Вакха за посланника Олимпа Гермеса, несущего ей весть о смерти, и радостно устремляется навстречу. Вакх поражен красотой Ариадны и воспламеняется божественным чувством любви. Внезапно и женщину увлекает эротический порыв. Наблюдая происходящее из-за кулис, Цербинетта отпускает скептическую сентенцию. Но она едва слышна в ликующем гимне любви.

Музыка

В «Ариадне на Наксосе» особенно ощутимо стремление Штрауса к прояснению стиля, отказу от экспрессионистских излишеств «Электри». По собственному высказыванию, композитор сбрасывает «вагнеровский музыкальный панцирь». В опере отчетливо проявляются классицистские черты — стилизация старинных музыкальных форм и жанров, воспроизведение типичных ритмических принципов искусства барокко. В «Ариадне» господствует поющий голос. Штраус не только возрождает традиционную вокальную выразительность, виртуозный стиль итальянской оперы (образцами для него служили арии Беллини, Доницетти, Верди), но и насыщает певучими темами оркестровую партию. Простота гармонии и ясность формы, камерное звучание оркестра из 36 инструментов также подчеркивают классичность мышления композитора. Однако Штраус не порывает с романтическими музыкальными средствами, их роль усиливается во второй половине оперы.

Пролог к «Ариадне» открывает увертюра, представляющая важнейший материал всей оперы. Калейдоскоп инструментальных характеристик ста-

новится поясняющим фоном для непрерывной музыкальной прозы пролога. В веренищу быстро сменяющихся диалогов вовлекаются все участники действия. При этом каждый персонаж выделен миниатюрным сольным высказыванием. Экспериментируя над звуковым эквивалентом повседневной речи, беседы, Штраус применяет поразительное богатство разновидностей речитатива. Старомодный высокопарный тон отличает Учителя музыки, грубоватая танцевальность — Танцмейстера, претенциозность и надменность присущи витиеватым партиям Примадонны и Тенора. Наиболее крупные сольные эпизоды имеют Цербинетта и центральный герой пролога — Композитор. Ариозо кокетки «Мало одно мгновение» обнаруживает ее способность к перевоплощению: от легкой скерцозности, изящных, но прохладных рулад — к трогательной лирической кантилене. Вдохновенный гимн музыке, исполняемый Композитором, примечателен непрерывным мелодическим дыханием, романтической экспрессией. В нем готовится звучный мелос мифологической оперы.

Структуру «Ариадны» определяет гармоничная симметрия трех сцен. Первая и третья посвящены античному миру, в центральной царят буффоны. Атмосферу возвышенной печали передает увертюра, напоминающая арии ламенто Монтеверди и Глюка. Наивно-идиллический терпет нимф подводит к большому монологу Ариадны, предваряемому скорбно-сосредоточенным речитативом на фоне застывших аккордов гармонума. Основной раздел монолога посвящен светлым воспоминаниям об ушедшей любви. Колоритная ариетта Арлекина «Любовь и ненависть, надежда и робость», написанная в духе песен Шуберта, прерывает рассказ Ариадны. В последующем развитии монолога усиливается трагическая экзальтация. Решимость умереть изливается в торжественной мелодии фанфарного склада «Есть такое царство». Вторая сцена оформлена также в виде трехчастной симметрии: обрамленное ансамблями комедиантов сольное выступление Цербинетты. Шуточно-танцевальный квартет Арлекина и его товарищей опирается на неотъемлемый от буффонов ритм польки. Незатейливость мелодии компенсируется хитроумным полифоническим сплетением мужских голосов и разнообразных оркестровых мотивов. Исключительная по масштабам и сложности, подлинно концертная ария Церби-

нетты «Всемогущая принцесса» — парадный номер, демонстрирующий виртуозные вокальные возможности певицы. Многоликий женский образ передают начальная задумчиво-песенная тема, насмешливо-ироничное перечисление бывших любовников. Кульминационная часть арии написана в форме рондо и завершается головокружительной колоратурной каленцией. Настроение упоительной радости царит во втором ансамбле буфонов. Фривольный дух квинтета подчеркивает музыка, исполненная то чувственного шарма венского вальса, то стремительности опереточного канкана. Финальная сцена контрастирует с предыдущей своим эпическим повествовательным складом. Она открывается благозвучным терцетом нимф — рассказом о приближении Вакха. Юный бог характеризуется веселаво-приподнятым ариозо «Кирка, Кирка!», основывающимся на героических фанфарных мотивах. Большую часть финала занимает диалог Вакха и Ариадны, последовательно отражающий все этапы развития их чувств — от удивления неожиданной встречи к смятению и любовной романтике. Экстатическим совместным пением героев — дуэтом на вдохновенной теме любви — завершается опера. Пафос лирического диффамба не способна нарушить легкая ироническая нота — тихая фраза Церинетты «Приходит новый бог».

Каприччио

Опера в 1 акте
Либретто К. Краусса

Действующие лица

Графиня Мадлен (*сопрано*)
Граф, ее брат (*баритон*)
Фламан, музыкант (*тенор*)
Оливье, поэт (*баритон*)
Ларош, театральный директор (*бас*)

К л е р о н, актриса (*альт*)

И т а л ь я н с к и е п е в ц ы (*сопрано, тенор*)

М с ь е Т о п, суфлер (*тенор*)

Молодая балерина, дворецкий, 8 слуг, 3 музыканта

Действие происходит близ Парижа около 1775 г.

История создания

В 1935 г. С. Цвейг, в содружестве со Штраусом работавший над оперой «Молчаливая женщина», обратил внимание композитора на старое либретто Дж.Касти (1724—1803) «Сначала слово, затем музыка» к одноактной опере А. Сальери (премьера состоялась в 1786 г. одновременно с зингшпилем Моцарта «Директор театра» в Шенбрунне близ Вены). Остроумный текст был посвящен вечной проблеме оперного театра — соперничеству поэтического, музыкального и декоративно-зрелищного начал. Штраус проявил к нему живейший интерес, однако, занятый другими проектами, лишь по прошествии трех лет приступил к серьезной разработке сюжета. На первом этапе соавтором Штрауса стал Й.Грегор (1888—1960), перу которого принадлежали либретто опер «Дафна», «День мира», «Любовь Данаи». Старый текст театрального фарса Касти был существенно изменен. Но предложенные Грегором варианты не удовлетворили композитора, стремившегося облечь животрепещущую для него проблематику — осмысление истории оперного реформаторства — в форму изысканного театрального диспута во французском духе. Не случайно по инициативе Штрауса действие было перенесено во Францию, время отнесено к парижскому периоду реформы Глюка. Требовалась легкость языка Мольера, О. Уайльда. После нескольких самостоятельных набросков текста Штраус привлек к работе К. Краусса (1893—1954), своего давнего консультанта, дирижера и театрального интенданта.

В творческом единomyслии к середине 1940 г. было закончено либретто «Каприччио» (название оперы предложено Крауссом). Уникальность сочинения заключалась в соединении специфики оперы и научно-популярной дискуссии, чисто музыкальных форм и словесной критичес-

кой полемики. Штраусовское обозначение жанра «Каприччио» — «разговорная пьеса для музыки». Стержнем действия стали эстетические дебаты о сущности оперы, заменившие традиционную интригу. Суть драматического конфликта определили теоретические столкновения Оливье и Фламана, представляющих поэзию и музыку, с директором Ла Рошем, воплощающим мир театральных компромиссов и условностей. Параллельно диспуту претворена любовно-лирическая линия — взаимоотношения Фламана и Оливье с графиней Мадлен, олицетворением самого искусства и музы творцов. Однако «любовный треугольник» обозначен лишь символически. Все очарование «Каприччио» заключается в том, что развитие как любовно-лирического, так и комедийно-дискуссионного плана не приводит к какому-либо итогу. Штраус определяет смысл произведения как «большой вопросительный знак», утверждая вечную непредсказуемость творчества и любви, бессмысленность попыток их канонизировать.

В необычайно короткий срок композитор завершил партитуру. В разгар войны, 26 октября 1942 г. в Мюнхене состоялась премьера «Каприччио», имевшая большой успех, следствием которого стал устойчивый интерес к опере Штрауса ведущих музыкальных театров мира.

Сюжет

В замке по случаю дня рождения графини Мадлен, покровительствующей искусству, собрались гости. Поэт Оливье, музыкант Фламан и директор театральной труппы Ла Рош в ожидании хозяйки заводят разговор о ценности и приоритете искусств, которым они служат. Решающее слово останется за Мадлен, ибо каждый из мужчин приготовил ей подарок: Фламан — струнный секстет, Оливье — сонет, Ла Рош — театрализованное поздравление на мифологический сюжет «Рождение Афины Паллады». Творческое противостояние осложняется борьбой за сердце избранницы влюбленных в графиню Фламана и Оливье. Граф, брат Мадлен, сочувствует ей в создавшейся ситуации. В атмосфере все более накаляющихся споров об искусстве появляется еще одна гостья — дра-

матическая актриса Клерон, к которой равнодушен Граф. Вдвоем они декламируют сонет Оливье. Комментируя смысл текста, поэт признается графине в любви. Вдохновленный стихами Фламан к большому неудовольствию Оливье тут же сочиняет к ним музыку. Мадлен выслушивает пылкую исповедь композитора и назначает ему встречу наутро в 11 часов. Ла Рош представляет собравшимся некоторых участников своего аллегорического поздравления: «Афина Паллада» станет практическим воплощением театрального кредо директора. Блестящее техническое мастерство демонстрируют балерина, дуэт итальянских певцов. Фламан и Оливье высмеивают ретроградство Ла Роша, и с новой силой разгорается дискуссия о слове и звуке в музыкальном театре, об абсурдности оперного жанра. Все присутствующие вовлекаются в ожесточенный спор. Оскорбленный Ла Рош выступает с бурной речью, уверенный в правоте своего служения широкой публике с непритязательным вкусом. Непримирым спорщикам графиня предлагает иной выход — создать совместными усилиями произведение искусства. Граф уточняет — оперу, посвященную событиям прошедшего дня. Все приветствуют мудрое решение и покидают замок. Слуги иронизируют над происшедшим, по-своему характеризуя господ. Дворецкий обнаруживает в зале заснувшего суфлера Топа и выпроваживает его. Мадлен остается наедине со своими мыслями. Дворецкий докладывает графине, что Оливье просил об аудиенции завтра утром в 11 часов. В неожиданном совпадении двух свиданий графиня усматривает вечную, неразделимую связь поэтического и музыкального начал. Во имя искусства Мадлен не вправе отдать предпочтение кому-либо из юношей. Сомнения, неуверенность, душевное смятение она поверяет собственному отражению в зеркале.

Музыка

«Каприччио» — своеобразное художественное завещание Штрауса, итог многолетних стремлений к синтезу различных традиций оперного театра XVII—XX вв. Сам сюжет — теоретизирование на тему «опера» — предоставил возможность отразить в «Каприччио» принципы музыкаль-

ной драмы Глюка и Вагнера, специфику ансамблей опер-буффа Россини и Моцарта, мелодический стиль итальянского бельканто, искусство речитатива оперы-серия и «Фальстафа» Верди, особенности современной Штраусу омузыкаленной речи (по его терминологии — «музыкальной прозы»). Стилистически последняя опера завершает линию «Кавалера розы» и «Ариадны на Наксосе». Замкнутые номера сочетаются здесь с динамикой непрерывной разработки лейтмотивов, позднеромантическая экспрессия гармонии — с неоклассической поэтикой стилизации, цитат и реминисценций из чужих и собственных сочинений. Большой по составу оркестр (90 музыкантов) отличается камерным звучанием с первенствующей ролью струнных.

Оперу открывает вступление — поэтичный ноктюрн в исполнении струнного секстета. Идиллическую безмятежность первой темы оттеняет страстная элегическая мелодия среднего раздела. Музыка вступления становится фоном для начальных сцен оперы — экспозиции главных героев и основного тематизма. Мечтательный мотив флейты принадлежит Мадлен, пародийно-величественные унисоны виолончелей и альтов, грозные маршеобразные тирады характеризуют Ла Роша, шутливо-ироничный мотив — Клерон. Среди богатейшего разнообразия речитативов выделяются ариозо графини «Веселого люблю я Куперена», написанное в духе шутливой стилизации музыки французских клавесинистов XVIII в., лирически напевное ариозо Графа «Легко потерять, легко обрести», плавно переходящее в дуэттино с Мадлен. Суетливой буффонной скороговорке Ла Роша противопоставлена романтически взволнованная музыкальная речь Фламана и Оливье. Штраус оригинально оформляет первую кульминацию оперы — чисто разговорный эпизод чтения сонета Оливье. Использованный здесь чувственный текст знаменитого французского поэта XVI в. Ронсара дает эмоциональный заряд последующим сценам, посвященным любовно-лирической линии. В отличие от мозаичной структуры и «музыкальной прозы» предыдущих, в них господствует ариозная кантилена широкого дыхания, бесконечное мелодическое развертывание, сквозное построение формы. Сцены объединены тематически — в них происходит

постепенное становление и развитие мелодии сонета Фламана на стихи Оливье. Этот романс — сгусток лирической экспрессии «Каприччио», удивительный пример сочетания классико-романтических традиций в музыке Штрауса. Кульминация любовной линии оперы — сцена признания Фламана. После краткого внезапного вторжения речитатива сессо Ла Роша особенно впечатляет романтическая экзальтация ариозо «Эта любовь родилась внезапно». Томительным возбуждением отмечены и вокальные высказывания Мадлен. Опыание любовью и творчеством достигает апогея в ариозо Фламана «В любви лучше молчать, чем говорить» (в нем Штраусом использован текст поэтического афоризма французского философа XVII в. Паскаля). Завершением первой половины «Каприччио» служит трепетная оркестровая постлюдия. Во второй части оперы всесторонне развивается эстетическая дискуссия. Сюитой танцев Куперена в обработке Штрауса оформлено выступление балерины. На фоне изящного паса́сье, стремительной жиги и кокетливого гавота в исполнении солирующих скрипки, виолончели и чембалю разворачиваются монолог Ла Роша, оживленный разговор Клерон с Оливье. Возникающее и ожесточающееся столкновение контрастных мнений Штраус демонстрирует в сложнейших ансамблях, исполненных блестящего полифонического искусства. Энергичная fuga (секстет) «Танец и музыка с давних времен подчиняются ритму» подводит к дуэту итальянских певцов, представляющему концертный номер, — сладостную, пародийно перенасыщенную колоратурами арию бельканто «Прощай, моя любимая». В двух последующих октеттах — «смеха» и «дискуссии» — Штраус мастерски возрождает форму классического комедийного ансамбля. Неистощимая изобретательность в развитии лейтмотивов, изощренная полифоническая вязь поющих голосов при стремительнейшем темпе выразительно передают истинно буффонную атмосферу происходящего. Смеховое начало усилено благодаря невероятным соединениям мелодий и тем в различных размерах, кажущейся абсурдности контрапунктического сочетания прихотливых ритмических рисунков. «Октет дискуссии» на кульминации прерывается масштабным монологом Ла Роша, в котором характеристика

героя обогащается новыми чертами — патетической серьезностью, искренним воодушевлением. Примиряющее начало в накаленную атмосферу страстей вносят ариозо Мадлен «Оставьте заблуждения мышления» и «Квартет восхваления», чья хоральная сосредоточенность призвана отразить пришедших к единому решению спорщиков. Перед финалом Штраус вновь переключает действие в пародийный план. Своеобразным «зеркальным отражением» октетов господ является октет слуг — звучащий с комической таинственностью ансамбль (в оркестровом сопровождении символическое значение приобретает мотив Санчо Пансы из симфонической поэмы Штрауса «Дон Кихот»). Последний насмешливый штрих — забавная речитативная сценка дворцового с суфлером Топом (его имя по-французски означает Крот), в музыкальной характеристике которого подчеркнуты пугливая беспомощность и кичливое хвастовство. Финальный монолог Мадлен, синтезирующий наиболее романтический тематизм «Каприччио», — новое решение типичных для штраусовских опер вдохновенных вокально-симфонических моносцен. Томными, неуверенными интонациями вопроса завершается опера.

Италия

Клаудио Монтеверди

1567—1643

Монтеверди — первый классик европейской оперы, жанра, зародившегося во Флоренции на рубеже XVI—XVII вв. Современники провозгласили его пророком новой музыки, а сам композитор называл себя создателем взволнованного стиля — в противоположность господствовавшему до него стилю мягкому, умеренному. Монтеверди стремился выразить музыкой наиболее драматичные стороны человеческого существования — страдания, смерть, жестокость. У него впервые опера стала произведением крупной формы, с множеством действующих лиц, развернутыми ариями, дуэтами, хорами, инструментальными эпизодами. Выше всего Монтеверди ставил правду, отводя ведущую роль поэтическому тексту («музыка — служанка слова») и подчеркивал особое значение музыкальной декламации.

Клаудио Джованни Антонио Монтеверди родился 15 мая 1567 г. в Кремоне. С детства обучался игре на органе и струнных инструментах у руководителя церковной капеллы и уже в 15 лет опубликовал книгу «Духовных мадригалов» — многоголосных вокальных сочинений. Долгая творческая жизнь Монтеверди распределяется по двум примерно равным периодам. Первый протекал в Мантуе (около 1590—1612 гг.), где он находился на службе у герцога Гонзага в качестве придворного скрипача и руководителя капеллы, принимал участие в путешествиях и военных походах, посетив многие страны Европы (вплоть до Венгрии, воевавшей с Турцией). В Мантуе Монтеверди создал многочисленные произведения для дворцовых празднеств, мадригалы и две первые оперы, имевшие небывалый успех: «Орфей» (1607), «Ариадна» (1608, сохранилась только одна ария).

Второй период творчества Монтеверди (1613—1643) связан с Венецией. Признанный первым композитором Италии, он занимает пост капельмейстера главного венецианского собора Сан Марко и в начале 30-х гг. принимает духовный сан. Культурная жизнь Венецианской республики отличалась широким демократическим размахом, здесь был открыт первый общедоступный оперный театр, вслед за ним и другие, иногда их одновременно работало около 10. Для них Монтеверди написал множество опер (предположительно 9), отличных по стилю от первых, мантуанских. До нас дошли лишь две последние — «Возвращение Улисса на родину» (1640) и «Коронация Поппеи» (1642). В этот же период были созданы и другие сценические сочинения (среди них драматическая кантата «Единоборство Танкреда и Клоринды»), мадригалы (в том числе «Воинственные и любовные»), церковные произведения.

Умер Монтеверди в Венеции 29 ноября 1643 г.

Коронация Поппеи

Опера в 3 актах с прологом
Либретто Ф. Бузенелло

Действующие лица

Фортуна (*сопрано*)

Добродетель (*сопрано*)

Амур (*сопрано*)

Нерон, римский император (*кастрат-сопрано*)

Октавия, императрица, его жена (*сопрано*)

Сенекa, советник Нерона (*бас*)

Оттон, приближенный императора (*кастрат-альт*)

Поппея (*сопрано*)

Друзилла, придворная дама императрицы (*сопрано*)

Кормилица Октавии (*альт*)
Арналта, кормилица Поппеи (*альт*)
Лукан, придворный Нерона (*тенор*)
Капитан преторианской гвардии, вольноотпущен-
ник (*тенор*)
2 солдата гвардии Нерона (*тенора*)
Паж (*сопрано*)
Придворная дама (*сопрано*)
Меркурий (*бас*)
Афина Паллада (*сопрано*)
Венера (*сопрано*)
Домочадцы Сенеки, ликторы, трибуны, консулы

Действие происходит в Риме в царствование Нерона (54—68).

История создания

В «Коронации Поппеи» Монтеверди впервые в оперном жанре обратился к историческому, а не мифологическому сюжету, сделав своими героями реальных людей — и существовавших в действительности, и вымышленных; мифологические персонажи лишь изредка вмешиваются в их судьбу. Сюжет заимствован из XIV книги «Анналов» древнеримского историка Тацита. Либретто «Коронации Поппеи», написанное известным венецианским поэтом и либреттистом Ф. Бузенелло (1598—1659), не всегда точно в отношении исторических фактов. Это касается прежде всего Оттона. Сотоварищ Нерона по оргиям и жестокостям, он превращен в вызывающего сочувствие влюбленного, страдающего и ревнующего, отвергнутого честолюбивой Поппеей. Введя вымышленных персонажей, Бузенелло создал ярко театральное произведение с контрастными образами и ситуациями, с запутанной любовной интригой и переодеваниями. Обращение к истории древнего Рима явилось откликом на моральные проблемы современной Италии: борьба за власть и дворцовые интриги, честолюбие и предательство, разврат и произвол, несущие пытки, изгнание, смерть. Победа любви оборачивается торжеством честолюбия и порока, попранием справедливости и человечности.

Премьера «Коронации Поппеи» состоялась осенью 1642 г. в Венеции и имела большой успех, но уже к концу XVII в. опера, как и все творчество Монтеверди, оказалась забытой. До нас дошли лишь печатное либретто и две нотные рукописи в различных вариантах, предназначавшиеся для работы с певцами и не содержавшие оркестровых партий, обозначений голосов и деления актов на картины. Поэтому опера ставится ныне в редакциях композиторов нашего столетия.

Сюжет

Богиня удачи Фортуна, Добродетель и бог любви Амур оспаривают власть над людьми. Добродетель впала в нищету, она бранит Фортуну, но обе склоняются перед Амуром. Последующие события и их развязка являются своеобразной иллюстрацией к этому спору.

Ночь. Улицы Рима погружены в сон. Возвратившийся из дальней поездки Оттон, мечтая о встрече с возлюбленной Поппеей, застаёт возле дома двух уснувших на посту солдат Нерона. Из их болтовни он узнаёт, что Поппея вскружила голову императору, который в ее объятиях забыл и об императрице Октавии, и о судьбе Рима. С трудом расстается Нерон с Поппеей, предвкушающей, как с помощью Амура и Фортуны она добьется короны.

Покинутая супругом Октавия в отчаянии, и тщетны советы философа Сенеки искать утешения в нравственных ценностях. Юный Паж дерзко высмеивает старого философа, а Афина предвещает ему близкую смерть. Напрасны попытки Сенеки заставить Нерона внять голосу разума. Император приходит в бешенство, видя, что ему не убедить Сенеку в своем законном праве развестись с Октавией и жениться на Поппее. Возлюбленная убеждает Нерона осудить Сенеку на смерть. Оттон упрекает Поппею в своих страданиях, но честолюбивая красавица отвергает любовь ради императорской короны. Приняв решение убить Поппею, Оттон неожиданно признается в любви Друзилле, молодой придворной даме, которая вначале с недоверием, а затем с восторгом принимает его признаниям.

Удалившись от двора, Сенека размышляет о бренности всего земного. Бог Меркурий напоминает ему о близкой смерти. И тут же Капитан преторианской гвардии приносит приговор Нерона, который философ стоически исполняет в присутствии дрожащих от страха домочадцев.

Пьяной оргией отмечает Нерон смерть Сенеки — теперь никто не посмеет противиться его желанию жениться на Поппее. Императрица решает устранить соперницу и повелевает Оттону немедленно убить Поппею. Оттон в ужасе, но Октавия грозит ему страшной карой, если он посмеет отказаться: императрица обвинит его перед Нероном в покушении на ее честь. Вынужденный подчиниться, Оттон просит Друзиллу дать ему женское платье, чтобы остаться неузнанным. Счастливая его любовью, Друзилла предвкушает смерть соперницы.

Кормилица Поппеи Арнальта готовит ей ложе в саду и убаюкивает колыбельной. Поппея засыпает, прославляя Амура, который спасает ее, когда переодетый в женское платье Оттон заносит над ней меч. Пробудившись, Поппея принимает убегающего убийцу за Друзиллу. Арнальта снаряжает погоню.

Друзилла с нетерпением ждет известия о гибели соперницы. Внезапно появляется Арнальта с ликтором — начальником стражи и обвиняет Друзиллу в покушении на Поппею. Взмешенный Нерон грозит ей страшными пытками. Вначале Друзилла клянется в невиновности, затем берет вину Оттона на себя, но тот спешит признаться в преступлении и готов принять смерть от руки Нерона, чтобы спасти Друзиллу. Император прерывает это состязание в благородстве, дарует Оттону жизнь, но изгоняет из Рима, лишив всех богатств. Вместе с ним отправляется в изгнание Друзилла, счастливая соединением с любимым. Осуждает Нерон на вечное изгнание и императрицу Октавию, объявляя брак с ней расторгнутым, и в присутствии трибунов и консулов, Амура и Венеры коронует Поппею.

Музыка

«Коронация Поппеи» — первая подлинная музыкальная драма. Поражают ее масштабы, богатство жизненных картин, от возвышенно трагических до грубо комических, и персонажей, от императора и придворных до кормилицы и солдат, не говоря уже об античных богах. Это позволяет сравнить оперу Монтеверди с трагедиями его современника Шекспира. Столь же богаты музыкально-выразительные средства: от декламации, тонко передающей все многообразие человеческой речи, до блестящих виртуозных пассажей и песенно-танцевальных мелодий.

После пролога с участием мифологических персонажей I акт начинается монологом Оттона «Неодолимо меня влечет сюда»; вокальная партия развивается в виде вариаций, перемежаясь также варьированной инструментальной ритурнелью. Драматический характер этой сцены оттеняется бытовым диалогом двух солдат, который заканчивается напевным дуэтом-каноном. В центре большой, свободно построенной сцены прощания Поппеи и Нерона — виртуозное соло Поппеи «Мой друг, меня ты видишь постоянно». Оркестровый ритурнель на той же теме обрамляет радостную арию Поппеи «Надежда, ты весельем мне сердце наполняешь», а торжество героини передает ее заключительная фраза «Ведь победить мне поможет сам Амур и вместе с ним Фортуна», которая повторяется и в следующем дуэте с кормилицей Арнальтой. Очень низкий регистр и преимущественно медленный темп делают высказывания Арнальты особенно значительными. Торжествующей Поппее противопоставлена тоскующая императрица Октавия. Ее скорбный монолог «Ты забыта, царица» отличается драматически взволнованным декламационным стилем. Две арии Сенеки — величаявая, с виртуозными пассажами «Фортуну, Фортуну благодарствуй» и небольшая по размерам «Все земное величие непрочно», с мрачно повторяющейся в басах оркестра краткой нисходящей темой — разделены комедийной интермедией — насмешливой арией Пажа «Царица, умоляю». В диалоге Сенеки и Нерона спокойным, полным достоинства фразам философа противопоставлена скороговорка заикающегося от гнева и бешенства императора. Завер-

шают I акт три больших дуэта, различных по настроению. Полон чувственного очарования любовный дуэт Поппеи и Нерона «Государь мой, скажи». Горестное объяснение Оттона с Поппеей заключено в строгую форму, в которой важная роль принадлежит инструментальным эпизодам. Неизменно нисходящая тема в басах оркестра подчеркивает тщетность надежд Оттона и непреклонность Поппеи. Последний дуэт — Оттона и Друзиллы — окрашен в светлые тона.

II акт начинается с трагической кульминации. Одна за другой следуют две сцены Сенеки с вестниками смерти. Первую образуют монолог Сенеки «Сердцу милая обитель» и ария Меркурия «Радостно в дорогу собирайся», где звучание двух низких голосов усиливает суровый характер музыки. Диалог Сенеки с Капитаном преторианской гвардии построен на гибкой смене речевых фраз и широкой распевной кантилены и переходит в сцену Сенеки и домочадцев. Благородному, сдержанному монологу героя «Любимые друзья, настало время» противопоставлен полный ужаса хоровой эпизод «Смерть страшна». Резчайший контраст образует следующая сцена Паж и Придворной дамы. Его игривая, простодушная песенка «Все во мне огонь и зуд» в народном духе, с повторяющимся припевом и четким танцевальным ритмом сменяется более изысканным ответом дамы «Мальчик прыткий и лукавый» и заканчивается дуэтом с совместным пением. Один из самых виртуозных номеров оперы — дуэт Нерона и придворного Лукана в сцене оргии, которая завершается небольшой арией Нерона о женских прелестях Поппеи «Как хмельные рубины». С ней контрастно сопоставляются речитатив и ария Оттона «Презирай меня, сколько хочешь». В дуэте Октавии и Оттона, изобилующем краткими вопросительными фразами, чутко воплощены интонации человеческой речи — удивление, недоумение, ужас. Восторженная ария Друзиллы «Ликуй, мое сердце» насыщена виртуозными пассажами. Затем тема арии дважды повторяется в диалоге с Оттоном, оттеняя его мрачные декламационные фразы. Последние сцены II акта посвящены Поппее. Диалог с Арнальтой открывается небольшой арией Поппеи, восхваляющей Амура, а завершается колыбельной Арнальты «Пусть сладкое забвенье». Ее отличает необычный, «варварский» коло-

рит, напоминающий то ли о венгерских, то ли о турецких напевах. Драматизм присущ следующему монологу Оттона, рисующему душевную борьбу героя перед убийством Поппеи. Завершает сцену скороговорка Арнальты с многократными повторами слов «Поскорее бегите, бегите, бегите», а весь акт венчают торжествующие напевные фразы Амура «Защитил я Поппею».

III акт открывается второй арией Друзиллы «Так ликуй же», которая обрывается на полуслове, сменяясь развернутой драматической сценой. Исступленным возгласам Нерона «Мучайте, мучайте, бейте, бейте» противостоят сдержанные, исполненные силы фразы Друзиллы. Контрастным завершением этой сцены служит грандиозный виртуозный дуэт Поппеи и Нерона «Ныне я возрождаюсь». Ликующему финалу предшествуют два противоположных по настроению сольных номера — торжествующей Арнальты и скорбящей Октавии. Эта последняя трагическая кульминация оперы воплощена в излюбленном Монтеверди жанре ламенто («Прощай, мой Рим»). Гибкая вокальная декламация сопровождается мерными траурными аккордами оркестра. Масштабный праздничный финал содержит торжественные инструментальные эпизоды (названные симфониями), хор консулов и трибунов, блестящую арию Венеры (в небесах), обрамленные двумя виртуозными дуэтами Поппеи и Нерона.

Джоаккино Россини

1792—1868

Россини — блестящий представитель итальянского оперного искусства. Он оставил выдающиеся образцы в разных оперных жанрах, но непревзойденной вершины достиг в опере-буффа. Его искусство отличает мелодическая щедрость, которая проявляется в ариях, дающих возможность певцам показать все возможности голоса и грани мастерства. Его ансамбли — блестящие, искрометные и насыщенные действием, оркестр — легкий, виртуозный, обладающий уникальной для своего времени динамической гибкостью, естественностью нарастаний звучания. Недаром композитора называли «синьор Крещендо» (*crescendo* — усиливая, нарастая). Будучи на протяжении многих лет законодателем оперной моды, Россини писал в расчете на определенных певцов. Его вокальные партии предъявляют исполнителям высочайшие требования. Излюбленный голос композитора, для которого написаны основные женские партии его опер, — сопрано широкого диапазона, сочетающее подвижность колоратурного с глубоким нижним регистром, близким контральто.

Джоаккино Россини родился в Пезаро, в семье потомственных музыкантов, 29 февраля 1792 г. Очень рано он научился играть на фортепиано, альте, трубе (его отец был городским трубачом), пел в церкви. В 1804 г. он поступает в музыкальный лицей Болоньи, а после окончания получает первый оперный заказ — на одноактный фарс «Брачный вексель» (1810) для Венеции. Удачный оперный дебют вдохновляет юного маэстро, и он всецело посвящает себя этому жанру, работает легко и быстро для разных театров. В следующем, 1811 г. появляется опера-буффа «Странный случай» по заказу театра Болоньи, 1812 г. приносит уже 6 опер, из которых наиболее известна «Шелковая лестница». В 1813 г. композитор сочиняет фарс «Синьор Брускино», героиня

ческую мелодраму «Танкред», веселую мелодраму «Итальянка в Алжире» и оперу-seria «Аврелиан в Пальмире». В 1814 г. и в 1815 г. появляются по две оперы: буффа «Турок в Италии» и seria «Сигизмунд», «Елизавета, королева Англии» (seria) и «Торвальдо и Дорлиска», которую композитор определяет как «полусерьезную». Из трех опер 1816 г. две вошли в золотой фонд музыкальной классики. Это «Севильский цирюльник» и «Отелло». 1817 г. приносит, среди других, «Золушку» и «Сороку-воровку».

Далее его творчество протекает с неменьшей интенсивностью, так что нет возможности перечислить все оперы Россини. Наиболее значительные из них — героические «Моисей в Египте» (1818), «Магомет II» (1820), новаторские по драматургии, с большими народными сценами, и последняя опера-seria «Семирамида» (1823). В 1824 г. композитор переезжает в Париж. Там ставятся переработанные для французской сцены «Моисей» и «Магомет» (под названием «Осада Коринфа»), а также комическая опера «Граф Ори» (1828) и народно-героическая «Вильгельм Телль» (1829). После премьеры «Вильгельма Телля» Россини неожиданно для всех прекратил оперную деятельность. В течение последующих почти четырех десятилетий, помимо вокальных и фортепианных миниатюр, он написал лишь несколько духовных сочинений.

Скончался Россини в Пасси, близ Парижа, 13 ноября 1868 г.

Севильский цирюльник

Опера в 2 актах (3 картинах)

Либретто Ч. Стербини

Действующие лица

А л ь м а в и в а, граф (*тенор*)

Б а р т о л о, доктор медицины, опекун Розины (*бас*)

Р о з и н а, его воспитанница (*контральто*)

Фигаро, цирюльник (*баритон*)

Дон Базилио, учитель музыки Розины (*бас*)

Фиорелло, слуга графа (*бас*)

Слуги Бартоло:

Амброджио (*бас*),

Берта (*сопрано*)

Офицер, нотариус, солдаты, музыканты

Действие происходит в Севилье в XVIII в.

История создания

В декабре 1815 г. импресарио римского театра обратился к Россини с предложением написать оперу-буффа на ближайший сезон во время карнавала 1816 г. По желанию композитора в качестве литературного первоисточника была избрана комедия П. Бомарше (1732—1799) «Севильский цирюльник» (1775). Это было смелым шагом молодого маэстро, так как одноименная опера Паизиелло (1782) почиталась жемужиной итальянского комедийного жанра. На сюжет «Севильского цирюльника» существовали также оперы Л. Бенды (1782), И. Шульца (1786), Н. Изуара (1797). Россини совместно с либреттистом Ч. Стербини (1784—1831) придумал другое название (на первых спектаклях опера именовалась «Альмавива, или Тщетная предосторожность») и предпослал ей «Обращение к публике», в котором тактично разъяснял, что, испытывая глубокое почтение к Паизиелло, потребовал, чтобы весь текст был написан заново, другими стихами, с добавлением многих новых сцен и введением хора.

Опера была создана исключительно быстро. По поводу сроков написания существуют разные версии, указывающие от 13 до 20 дней. Однако известно, что Стербини приступил к непосредственной работе над либретто 18 января 1816 г., а 29 января оно было закончено. Композитор одновременно сочинял музыку. Либретто оказалось чрезвычайно удачным. В нем были ярко очерченные характеры, остроумные диалоги, естественно развивающееся действие. Несколько сглаженной предстала антифеодалная направленность, столь ярко воплощенная Бомар-

не в образе Фигаро, зато антиклерикальное начало, выраженное через гротескную личность дона Базилио — клеветника и интригана в сутане, — сохранилось полностью.

Премьера оперы состоялась 20 февраля 1816 г. в Риме под управлением автора и подверглась обструкции сторонниками Паизиелло. В зале раздавались свистки, кошачье мяуканье, оскорбительные выкрики. Лишь на следующем спектакле римляне решили вслушаться в музыку новой оперы. С этого дня и начался ее беспримерный успех.

Сюжет

На одной из улиц Севильи перед домом доктора Бартоло граф Альмавива поет серенаду прелестной воспитаннице доктора Розине. Красавица с волнением слушает его, но не может выйти на балкон: опекун зорко стережет ее. На улице появляется Фигаро — цирюльник и посредник в любовных делах, хирург и музыкант, весельчак, мастер на все руки. Он предлагает свои услуги графу. Тем временем плутовка Розина уже приготовила записку для пылкого поклонника и выходит на балкон, чтобы бросить ее вниз. Бартоло идет за ней, но девушка объясняет, что это листок со словами арии и как бы нечаянно роняет его. Бартоло спешит поднять записку, но когда он оказывается на улице, бумаги там уже нет. Обеспокоенный поведением воспитанницы, Бартоло решает сегодня же договориться о браке. Он жаждет стать мужем Розины, чтобы завладеть ее богатым приданым. Альмавива поет канцону, в которой, назвавшись бедняком Линдором, объясняется красавице в любви. Фигаро придумывает способ проникнуть в дом: граф должен переодеться солдатом и требовать квартиру для постоя.

В доме Бартоло. Видевшая Фигаро с Линдором Розина решает передать с ним письмо влюбленному юноше. К Бартоло является дон Базилио. Он сообщает, что в город приехал граф Альмавива; именно он — единственный поклонник Розины. Бороться с ним дон Базилио предлагает испытанным средством — клеветой. Подслушавший разговор двух пройдох Фигаро сообщает Розине, что готовится ее брачный контракт,

а потому медлить нельзя. Скоро в дом явится Линдор, которому надо бы написать хоть два слова. Розина передает приготовленную записку. Фигаро убегает, а Бартоло строго допрашивает воспитанницу, о чем она вела беседу с цирюльником и куда пропал чистый листок бумаги. Раздается громкий стук в двери, и в дом под видом пьяного солдата врывается Альмавива. Когда он пытается передать записку Розине, разражается скандал. На шум является проходивший мимо патруль. Офицер хочет арестовать буяна, но граф предьявляет ему бумагу, прочитав которую офицер почтительно кланяется. Все поражены. Общее смятение усиливается.

Альмавива приходит в дом Бартоло под видом учителя пения вместо якобы заболевшего дона Базилио. Чтобы завоевать доверие опекуна, он передает Бартоло записку Розины, найденную, по его словам, в доме Альмавивы. Успокоенный старик разрешает самозваному учителю заниматься с девушкой. Во время урока тот объясняется с Розиной, а как всегда вовремя появившийся Фигаро отвлекает внимание опекуна. Неожиданно пришедшего дона Базилио молодые люди спроваживают домой, уверяя, что он тяжело болен. Самым весомым аргументом оказывается толстый кошелек. Бартоло удается подслушать слова Альмавивы, строящего планы похищения Розины. Он прогоняет мнимого учителя, а воспитаннице возвращает ее записку, сказав, что так называемый влюбленный просто шпион графа Альмавивы. Расстроенная Розина дает согласие на брак с опекуном, и он спешит за нотариусом. Тем временем разражается буря. Когда гроза затихает, в дом прокрадываются Альмавива и Фигаро. Розина отказывается бежать с ними, но недоразумение быстро улаживается: граф признается, что он вовсе не бедный Линдор, а сам Альмавива. Однако приходят дон Базилио и нотариус; Бартоло задержался, чтобы вызвать стражу и предотвратить похищение. Фигаро объявляет нотариусу, что тот приглашен составить брачный контракт Розины и Альмавивы. С помощью нового не менее тугого кошелька Базилио соглашается быть свидетелем. Пришедший со стражей Бартоло понимает, что опоздал, но его отчаяние утихает, когда Альмавива отказывается в его пользу от приданого Розины.

Музыка

«Севильский цирюльник» — вершина итальянской оперы-буффа и одновременно последний ее классический образец. Опера пленяет неиссякаемой мелодической щедростью, искрометностью блестящих вокальных партий, музыку которых не случайно сравнивали с шампанским. Удивительны финалы — стремительные, полные комических ситуаций; финал I акта запутывает действие, в финале II наступает развязка, как это традиционно бывает в опере-буффа. Принципиальное новшество композитора состоит в том, что в его финалах участвуют не только все действующие лица оперы, но и хор. Новым оказалось и то, что комедийность и лирика, привычные для оперы-буффа, сочетались здесь с драматизмом и дерзкой сатирой. Вместо традиционных масок итальянской комедии на сцену пришли живые люди с яркими, выпукло обрисованными характерами.

Увертюра не была создана Россини специально для «Севильского цирюльника»: композитор сочинил ее для оперы-seria «Аврелиан в Пальмире», а затем использовал в «Елизавете, королеве Англии». Но именно здесь эта музыка — темпераментная, блестящая, проносющаяся в головокружительном темпе, предвосхищая развитие интриги оперы-буффа, оказалась как нельзя более на месте.

1-я картина I акта начинается ансамблем музыкантов, аккомпанирующих пению Альмавивы. Его каватина «Скоро восток золотою ярко заблещет зарею» отличается виртуозным характером. Последующему ансамблю графа с музыкантами свойственна яркая комедийность. Каватина Фигаро «Место! Раздайся шире, народ!» выдержана в ритме тарантеллы и рисует жизнерадостного, уверенного в себе мастера на все руки. Канцона Альмавивы «Если ты хочешь знать, друг прелестный» полна нежного чувства. Дуэт Фигаро и Альмавивы «Мысль одна — добыть металла», в котором использованы ритмы сальтареллы, пронизан энергией. Открывающая 2-ю картину каватина Розины «В полуночной тишине» отличается виртуозностью и рисует облик своенравной, умеющей постоять за себя девушки. Ария дона Базилио «Клевета вначале слад-

ко» носит ярко сатирический характер. Начинаясь тихо, как бы исподтишка, она достигает мощной кульминации. Дуэт Розины и Фигаро «Это я? Ах, вот прелестно!» проникнут лукавством. С ним контрастирует буфонная ария Бартоло «Я недаром доктор зоркий». Блестящий широко развернутый финал состоит из нескольких разноплановых эпизодов. Гротескный диалог Альмавивы и Бартоло переходит в ансамбль, увеличивающийся с присоединением все новых действующих лиц; суматоха достигает апогея с появлением солдат, затем наступает момент растерянности и замешательства. Заканчивается финал ансамблем всех участников с хором «Столько шума».

II акт открывает блестящий комедийный дуэт Альмавивы и Бартоло «Будь над вами мир и радость». Ария Розины «Если сердце полюбило» насыщена блестящими виртуозными руладами. Ариетта Бартоло «Когда сидишь порою» пародирует галантный менуэт. В следующем квинтете (Розина, Альмавива, Фигаро, Бартоло и Базилио) все попеременно интонируют ироническую фразу «Доброй ночи вам желаем». Комическая ария Берты «Старичок решил жениться» напоминает русскую плясовую. После речитативной сцены следует симфоническое интермеццо (картина грозы). Терцет Розины, Альмавивы и Фигаро «Ах, я рада» передает пылкие чувства влюбленных, которые иронически пародирует цирюльник.

В кратком радостном финале вновь объединяются мужской хор и все действующие лица оперы. Здесь Россини использует мелодию русской хороводной песни «Ах, зачем бы огород городить», ранее положенную в основу кантаты «Аврора», посвященной вдове фельдмаршала Кутузова.

Золушка

Опера в 2 актах (4 картинах)

Либретто Я. Ферретти

Действующие лица

Д о н М а н њ и ф и к о, барон Монтефьясконе, обедневший дворянин (*бас*)

Его дочери:

К л о р и н д а (сопрано),

Т и с б а (сопрано)

А н д ж о л и н а (Золушка), его падчерица (*контральто*)

Д о н Р а м и р о, принц Салерно (*тенор*)

Д а н д и н и, его камердинер (*бас*)

А л и д о р о, наставник принца (*бас*)

Придворные, слуги

Действие происходит в царстве дона Рамиро в современную эпоху.

История создания

После успеха «Севильского цирюльника» в Риме Россини получил от импресарио театра заказ на двухактную оперу для следующего карнавального сезона, продолжавшегося от 26 декабря 1816 г. до середины февраля 1817 г. Но композитор не спешил с работой. Лишь за несколько дней до начала сезона, узнав о запрете цензуры на представленное им либретто «Нинетта у короля», Россини вместе с либреттистом Я. Ферретти (1784 — 1852) лихорадочно принялся за поиски сюжета и остановился на «Золушке». Наутро Ферретти представил план двухактного либретто «Золушка, или Торжество добродетели». Сказка Ш. Перро из сборника «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697) интерпретировалась в музыкальном театре не однажды, незадолго до того — французским компо-

зитором Н. Изуаром (1810) и капельмейстером французского театра в Петербурге Д. Штейбельтом (1810); либретто этих опер, написанное Ш. Г. Этьенном, было использовано Ферретти. Россини сразу же отказался от сказочных чудес и предложил либреттисту перенести действие в современную эпоху, что соответствовало традициям жанра оперы-буффа. События разворачиваются в царстве дона Рамиро, которое весьма похоже на южную Италию. Заменявший злую мачеху дон Маньифико (чье имя значит «великолепный») настолько обнищал, что лишь замужеством дочек может вернуть блеск своему древнему дворянскому роду. В связи с этим заметно усилена тема тщеславия, воплощенная и в образах дочерей, и в образе камердинера принца. Противостоящая им идеальная героиня, не очень типичная для оперы-буффа, получила имя Анджолина — ангелочек. Добрый и мудрый, но достаточно прозаический наставник принца Алидоро заменил сказочную фею с волшебной палочкой. Нововведением не столь уж существенным, но весьма удобным, была замена туфельки, потерянной героиней на балу и возвращенной в финале принцем, — браслетом, предусмотрительно не требовавшим от исполнительницы особого изящества ножки.

«Золушка» создавалась в страшной спешке. Первые стихи Ферретти представил на Рождество, затем регулярно передавал Россини следующие, тот писал на них музыку, а находившиеся тут же певцы сразу разучивали ее. Опера была готова за 24 дня, и исполнители уже почти знали свои партии. Последним, в ночь накануне премьеры, был сочинен комический дуэт двух басов; его репетировали в антракте. Премьера «Золушки» состоялась 25 января 1817 г. в Риме и почти провалилась: публике понравились лишь несколько ансамблей и финальное рондо героини. Но уже второй спектакль имел триумфальный успех.

Сюжет

Клоринда и Тисба, вздорные дочери знатного, но обедневшего дона Маньифико, вертятся перед зеркалом, а падчерица Анджолина, по прозвищу Золушка, разжигает огонь, чтобы сварить кофе. В одежде нищего

появляется наставник принца Алидоро. Сестры с досадой отмахиваются от него, только Золушка протягивает чашку кофе, вызывая его симпатию и благодарность. Посланцы принца возвещают о бале во дворце. Сестры наперебой стараются получше принарядиться, чтобы понравиться принцу. Его роль играет камердинер Дандини, поменявшийся с доном Рамиро платьем. Барон Маньифико сетует на дочек: из-за их криков он пробудился от волшебного сна, сулящего ему огромные богатства и возможность повелевать множеством подчиненных. Не иначе как дочери в скором времени станут принцессами, разметался тщеславный отец. Принц дон Рамиро в костюме оруженосца отправился на поиски невесты, чтобы можно было выбрать в жены девушку по сердцу, а не по знатности. Ему с первого взгляда приглянулась Золушка. Вернувшийся в собственной одежде Алидоро приглашает ее на бал.

Во дворце принца собираются гости. Прибывает и Маньифико с двумя дочерьми. На балу каждый веселится по-своему. Барон отдает предпочтение Бахусу, и его с трудом вытаскивают из погреба, где он осушил несколько чанов с вином. Дандини отбивается от назойливости Клоринды и Тисбы, объясняя им, что не может взять в жены обеих. В качестве второго жениха он предлагает переодетого Рамиро, но сестры с презрением относятся к скромно одетому юноше, их не интересует поэтичность его души. Алидоро вводит в зал прекрасную незнакомку. Ее сопровождают шумный успех у мужчин и завистливые взгляды женщин. Рамиро обнаруживает в ней сходство с приглянувшейся ему Золушкой. Сестрицы тоже этим заинтригованы. Всех приглашают к праздничному столу. Тщетно удерживает принц незнакомку, она покидает его, подарив один из своих браслетов.

Вернувшись домой, Маньифико мечтает о богатстве, которое ждет его, как только одна из дочерей выйдет замуж за принца. А Рамиро велит запрягать карету, чтобы ехать за невестой. Все понемногу начинают избавляться от власти карнавала. Дандини пытается объяснить Маньифико, что он вовсе не принц, а лишь его камердинер, простой слуга, участвовавший в общем розыгрыше. Разражается буря с дождем и молниями, сильный ветер опрокидывает карету принца как раз перед домом

Маньифико. Дон Рамиро появляется со своей свитой, и напрасно Маньифико сгорает от нетерпения узнать, какой из дочерей отдаст предпочтение знатный жених. Принц ищет свою незнакомку и готов скрестить шпагу с каждым, кто захочет воспрепятствовать этому. Вдруг у Золушки он видит второй браслет, подобный тому, что остался у него на память о бале. Его избранница не таит зла на ближних своих, и принц согласен простить бывших обидчиков невесты.

В пышной обстановке тронного зала Золушка, превратившаяся в прекрасную принцессу, остается такой же доброй и всепрощающей.

Музыка

«Золушка» — очаровательная бытовая комедия, в которой много лирических мотивировок поступков действующих лиц, подчас не лишенных и драматического начала. Вот почему композитор определил жанр своей оперы как «*dramma giocosa*», то есть «веселая драма». Лирико-комедийный тип драматургии в «Золушке» помогает гибко сочетать поэтические, безудержно озорные и сатирические элементы. Композитор щедро реализует все возможности своего необыкновенно яркого мелодического дарования в блестящих ариях и каватинах, остроумных и живых ансамблях с каскадом изящных, трепетных мелодий, прихотливо изменчивых, грациозных и шаловливых. Уникальной по красоте и виртуозности является вокальная партия главной героини, предназначенная для колоратурного контральто, хотя во времена Россини отсутствовало это разделение на высокий и низкий женские голоса, а последние были столь же подвижны. Прозрачный и динамически гибкий оркестр, сверкающий роскошными красками, всегда остается чутким резонатором мелодии.

Пленительная увертюра, перенесенная из оперы-буффа «Газета» (1816), после торжественной первой темы, словно призывающей к вниманию, захватывает стремительной, искрящейся неиссякаемым жизнелюбием музыкой. Здесь нет сколько-нибудь существенных контрастов, она вся пронесится на едином дыхании, сияет ослепительным светом, завораживает совершенством мастерства.

В интродукции I акта со свойственной композитору легкостью, полнотой коротких фраз воссоздается перепалка двух сестер. Контрастна им напевная мелодия Золушки «Одинокий жил король», своей неторопливостью напоминающая балладу. В квартете Клоринды, Тисбы, Золушки и Алидоро дается меткая характеристика эгоистичных, злых сестер, страдающей бедным Золушки и сразу оценившего ее чуткость Алидоро. Квartetом с хором завершается интродукция, передавая охватившее всех радостное возбуждение. Настоящим праздником для баса-буффо является каватина «Мое женское потомство» — портрет Маньифико. Дуэт Рамиро и Золушки построен на мелодии песни о короле, обильно украшенной пассажами и фиоритурами. Во 2-й картине эффектна каватина Дандини «Разум мой несется вскачь». Хор гостей «А теперь за стол пора садиться» напоминает тарантеллу. В финале I акта музыка гибко следует за сменой комедийных ситуаций; сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды коротки и подвижны в соответствии с канонами буффонных финалов. Блестящими руладами насыщена партия Золушки. Ей отвечает в такой же виртуозной манере принц. В секстете выделяется затейливая по своей орнаментике партия Дандини.

II акт открывается речитативом и арией Маньифико, в которой скрыто сатирическое жало, направленное против тщеславия и жадности. В арии Рамиро «Дева рая» использованы богатейшие ресурсы бельканто. Хор вторит ему («Быстрее ветра помчит карета»). Комедийный дуэт двух басов (Дандини и Маньифико) остро характерен как в вокальных партиях, так и в композиции, в завершении которой голоса, объединившись, поют о прямо противоположном («Да, ваша милость, все изменилось» — «Все провалилось»). Живописная картина бури невелика, являясь своеобразным симфоническим интермеццо. В комедийном секстете «Завязался узел туга» вступление голосов соответствует сложной полифонической форме двойной фуги, а в итальянском тексте подчеркнуто раскатистое звучание буквы «р». Заключительное рондо преображенной Золушки-принцессы — блестящая ария примадонны, способной продемонстрировать свое высочайшее мастерство.

Вильгельм Телль

Опера в 4 актах (6 картинах)
Либретто В. Этьена де Жуи и И. Би

Действующие лица

Вильгельм Телль (*баритон*)
Гедвига, его жена (*меццо-сопрано*)
Джемми, их сын (*сопрано*)
Геслер, наместник австрийского императора в Швейцарии
(*бас*)
Рудольф Гаррас, его доверенное лицо (*тенор*)
Матильда, герцогиня Габсбургская (*сопрано*)
Швейцарцы:
 Вальтер Фюрст (*бас*),
 Мельхталъ (*бас*),
 Арнольд, его сын (*тенор*),
 Лейтхольд (*бас*)
Рыбак (*тенор*)
Охотник (*бас*)
Крестьяне, солдаты Геслера, охотники, стрелки

Действие происходит в Швейцарии в конце XIV в.

История создания

В начале 1828 г., находясь в Париже, Россини задумал большую четырехактную оперу на французское либретто В. Этьена де Жуи (1764—1846) и И. Би (1789—1855). Характерен выбор сюжета, в котором сказались некоторые черты французской театральной культуры накануне Июльской революции 1830 г. Тема борьбы против тирании отразилась в постановках в конце 20-х гг. пьесы «Вильгельм Телль» французского драматурга Пиксерекура, оперы Гретри того же названия (1791) по трагедии Лемьера, новых переводах драмы Шиллера (1804). Замысел

оперы Россини, возможно, родился не без влияния премьеры «Немой из Портичи» («Фенеллы») Обера (1828), проникнутой пафосом революционно-освободительного движения (восстание неаполитанских рыбаков в XVII в. против испанского владычества).

Легенда о метком стрелке является одним из бродячих поэтических сюжетов разных национальных литератур. Среди них герой старинного швейцарского предания Вильгельм Телль наиболее известен, ибо связан с подлинными событиями национальной истории: выступлением трех лесных кантонов Швица, Ури и Унтервальдена против власти Габсбургов и основанием независимой Швейцарской конфедерации (конец XIV—начало XV вв.). Интерпретация его в опере Россини во многом отлична как от драмы Шиллера, где центральный персонаж показан вначале достаточно терпеливым к народным бедам и лишь постепенно осознает необходимость активной борьбы против тирании Геслера, так и от оперы Гретри, в начальных сценах которой Телль представлен прежде всего в бытовом плане, как хлебосольный хозяин. У Россини он сразу же предстает как вождь-патриот, призывающий сограждан к восстанию против иноземных поработителей. Масштабность центрального образа подчеркнута и необычностью выбора тембра — баритон заменил традиционного тенора, обязательного для партии главного героя. Любовная линия становится побочной, сливаясь с излюбленной для французской драматургии темой борьбы любви и долга.

Композитор активно вмешивался в работу либреттистов и внес немало изменений, как существенных, так и мелких. Сочинение музыки продолжалось 6 месяцев, чуть меньше потребовалось для оркестровки. Осенью 1828 г. начались репетиции в театре Большой оперы в Париже. Премьера «Вильгельма Телля» состоялась 3 августа 1829 г.

Сюжет

Жители одного из швейцарских кантонов собрались на берегу Фирвальдштеттского озера отметить наступление весны и благословить молодые пары, вступающие в брачный союз. Готовясь к общему празднику, каж-

дый думает о своем. Вильгельм Телль — о страданиях порабощенной отчизны, его жена и сын — об отваге и мужестве молодых людей, Арнольд — о разлуке с возлюбленной, ради которой он вынужден нести воинскую службу в стане врагов. Мельхталь по праву старшинства благословляет всех на труд и любовь. Вбегает Лейтхольд, которого преследуют австрийские солдаты: он убил одного из них, защищая честь дочери. Телль соглашается переправить его в лодке на другой берег озера. Подоспевшие солдаты во главе с Рудольфом, угрожая швейцарцам смертью, пытаются узнать имя смельчака. Мельхталь призывает всех молчать. Рудольф отдает приказ схватить непокорного старика, а селение разграбить и уничтожить. В народе пробуждается справедливое чувство гнева.

В разгаре веселая охота. Наступает ночь. Герцогиня Габсбургская Матильда остается в лесу, надеясь на встречу с Арнольдом. Их любовное свидание омрачено тревожными раздумьями о будущем. Арнольд готов сражаться в австрийской армии, чтобы слава героя дала ему право на руку герцогини. Свидание прерывает появление Вильгельма и Вальтера, принесших известие о казни отца Арнольда Мельхталь и разорении его родного дома.

Под покровом ночи в горах Рютли собираются представители трех кантонов. Телль призывает к восстанию. Арнольд присоединяется к ним.

Наступившее утро не может принести счастья Матильде и Арнольду, их встреча в часовне — последняя. Долг мести за отца и поруганную отчизну не позволяет Арнольду остаться с любимой. Доносятся звуки праздника, устроенного Геслером по случаю столетней годовщины господства над Швейцарией. На самом видном месте на площади перед крепостью Альтдорф устанавливается шест со шляпой наместника. Никто не может пройти мимо, не поклонившись высшему знаку власти иноземцев. Вильгельм Телль отказывается и его связывают, но он успевает предупредить сына, что нужно зажечь на вершине горы огонь, призывающий народ к восстанию. Однако и Джемми не удастся скрыться от солдат. Находчивый Геслер предлагает небольшое развлечение присутствующим: удостоверить в меткости Телля и дать ему возможность прострелить яблоко на голове сына. Если ему это удастся — свободны оба, если нет — смерть.

С честью вышел Вильгельм из этого испытания, принесшего ему легендарную славу. Но наместник увидел спрятанную у него на груди вторую стрелу, которую отважный швейцарец приготовил для тирана. Угроза смерти вновь нависла над Теллем и его сыном. Только вмешательство Матильды предотвращает расправу над мальчиком. Народ проклинает Геслера и его жестоких солдат.

Арнольд мечтает об освобождении Вильгельма Телля и отмщении за смерть отца любой ценой. Он готов возглавить отряды повстанцев, для которых в глухом пустынном месте под скалой припасено оружие. Гедвига намерена идти к Геслеру, умолять об освобождении мужа и сына. Внезапное возвращение Джемми останавливает ее. Сопровождающая мальчика Матильда добровольно решила стать заложницей друзей Арнольда, чтобы спасти жизнь Вильгельма.

Бурные волны Фирвальдштетского озера бросают из стороны в сторону шлюпку, в которой пленного Телля перевозят в темницу. Австрийцы боятся гибели в волнах и передают руль Вильгельму. Как опытный кормчий, он правильно рассчитал момент, чтобы выбраться на берег. Разгоревшийся костер — Джемми поджег крышу своего дома в качестве условного сигнала — собирает вооруженных швейцарцев. Из рук сына получает свое оружие Телль, чтобы послать меткую стрелу в сердце наместника. Арнольд оповещает о падении крепости Альтдорф. Повстанцы празднуют долгожданный час освобождения.

Музыка

«Вильгельм Телль» является выдающимся итогом предшествующих исканий Россини в жанре народно-героической оперы. На первое место в ее музыкальной драматургии выдвигается роль хора, больших народных сцен — пасторально-жанровых и героико-патриотических. Используя характерные черты французской «большой оперы», балетные сцены, Россини заботится и о создании ранее не свойственного ему национального колорита, включая подлинные тирольские напевы. Существенное внимание уделяется индивидуально очерченным музыкальным

характерам, сохраняющим своеобразие и в больших ансамблях с напряженным внутренним развитием. Не отказываясь от традиционных виртуозных арий, композитор, однако, не использует их в партии главного героя, характеризуя его драматически выразительной вокальной декламацией и оркестровыми средствами.

Увертюра отличается красочностью оркестровки и необычной для Россини свободой построения. Элегически напевной теме медленного вступительного раздела (солируют 4 виолончели) противостоит музыка из сцены грозы в последнем акте, а следующей далее пасторальной картине, живописующей альпийские луга (солирует английский рожок), — блестящий марш, связанный с утверждением героического начала в опере.

I акт имеет свое инструментальное вступление, предваряющее умиротворенное и светлое звучание хора «Небо так ярко голубое», где используется эффект эха. Пленяет красотой песня Рыбака, выдержанная в характере баркаролы. Драматическим контрастом служит ариозо Телля «Поет рыбак беспечный». В квартете Джемми, Гедвиги, Рыбака и Вильгельма отчетливо очерчены четыре разных образа. Ритм искрометной тарантеллы передает атмосферу народного веселья. В дуэте Арнольда и Вильгельма по-разному раскрываются лирический и героический образы. Праздник достигает своего апогея в свадебном хоре «Брак священный», балетной сцене и танце стрелков с хором «Слава сыну Телля». Драматический перелом в развитии действия наступает с хором австрийских солдат «Смерть карает преступления». В заключительном номере противопоставлены два хора — австрийцев и швейцарцев.

Переключкой охотничьих рогов начинается II акт, овеянный романтикой лесного колорита. Хором охотников обрамляется поэтичный хор швейцарцев «Уж свечерело». Три удара колокола возвещают наступление ночи. Внимание переключается на камерные лирические сцены: речитатив и изысканный романс Матильды, а также большой дуэт Матильды и Арнольда «Нет, скрывать я больше не в силах». Романтической взволнованности страстных признаний противопоставляется суровая маршеобразная музыка трио Вильгельма, Вальтера и Арнольда, ко-

торая завершается клятвой друзей «Свобода или смерть». В основе развернутой композиции финала — знаменитая сцена в Рютли с участием трех мужских хоров. Героическим пафосом отмечен заключительный раздел трио с объединенным хором — мужественная и полнозвучная клятва швейцарцев.

В III акте широко представлены Геслер и его окружение. Марш с хором австрийских солдат и танцы обрамляют очаровательный хор тирольтцев «Танцем легким и воздушным», близкий подлинным народным напевам (исполняется без сопровождения оркестра). Танцы солдат связаны интонационно с военными сигналами, отличаются блестящей оркестровкой, эффектной сменой ритмов. Конфликтная ситуация отражена в квартете Джемми, Телля, Рудольфа и Геслера, каждый из которых охарактеризован самостоятельной темой. В финале центральное место занимает драматическое ариозо Телля перед роковым выстрелом «Будь неподвижен». В его декламационной выразительности, оркестровой патетике (соло виолончели) отражены душевные муки героя. Активна драматургическая функция двух хоров, по-разному реагирующих на драматизм ситуации. Общая динамичная стретта следует за словами Вильгельма «Геслер проклят навек».

Как корифей хора выступает в IV акте Арнольд. Скорбная по характеру ария «Не оставляй меня, надежда» уступает место кабалетте «Друзья, за отца отомстите» в духе революционных итальянских песен. В трио Матильды, Джемми и Гедвиги взволнованное состояние передано виртуозным звучанием трех женских голосов. Фоном молитвы Гедвиги служит разрастающаяся буря, симфоническое развитие которой является последней драматической кульминацией в опере. Торжеством победы дышит песня Вильгельма «Какая вокруг благодать», перерастающая в заключительный секстет с хором. Его величавое спокойствие, уверенность в справедливости высших сил, гармонии природы и человека воспринимается как благодарственная молитва за обретенную народом свободу.

Винченцо Беллини

1801—1835

Один из выдающихся мастеров итальянской оперной школы, Беллини, несмотря на раннюю смерть, оставил весьма значительное творческое наследие. Будучи младшим современником Россини и предшественником Верди, он создал свой стиль, отличающийся красотой мелодии, глубокой лиричностью, человечностью, искренностью. Его произведения, как и оперы Россини и Верди, отразили подъем национально-освободительного движения в Италии. Они проникнуты патриотическим пафосом, исполнены высокой романтики. С именем Беллини во многом связан расцвет вокального исполнительства в середине XIX в., так как партии его опер дают богатейший и благодарный материал для вокалистов.

Винченцо Беллини родился 3 ноября 1801 г. в Катании на острове Сицилия в семье потомственных музыкантов. Музыкальные способности проявились у него очень рано, и отец, бывший дирижером и композитором, стал его первым педагогом. В 1819 г. Беллини поступил в Неаполитанскую консерваторию, а к ее окончанию стал автором первой оперы «Адельсон и Сальвини» (1825). После постановки второй оперы, «Бианка и Джернандо» (1826) он был приглашен в Милан, где в сотрудничестве с самым известным либреттистом Италии Ф. Романи написал оперу «Пират» (1827). Следующие два года приносят 3 оперы, в том числе «Чужестранку» (1829), «Капулетти и Монтекки» (1830). В 1831 г. была создана «Сомнамбула», ставшая одной из вершин творчества композитора. В том же году появилось и его самое совершенное творение — «Норма». Последняя опера Беллини «Пуритане» (1835) на сюжет из английской истории, написанная для Парижа, по праву стоит в одном ряду с двумя предшествующими.

Беллини скончался 23 сентября 1835 г. в Париже. В 1876 г. его прах был перевезен на родину и захоронен в соборе Катании.

Норма

Опера в 2 актах (5 картинах)

Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Н о р м а, верховная жрица (*сопрано*)

О р о в е з, ее отец, верховный жрец (*бас*)

П о л л и о н, римский военачальник (*тенор*)

Ф л а в и й, его друг (*тенор*)

А д а л ь д ж и з а, молодая жрица (*сопрано*)

К л о т и л ь д а, служанка Нормы (*сопрано*)

Д е т и Н о р м ы (два сына) (*без речей*)

Друиды, народ (галлы)

Действие происходит в древней Галлии в эпоху римского владычества.

История создания

Опера была заказана композитору летом 1831 г. для миланского театра Ла Скала. В поисках сюжета Беллини обратился к трагедии А. Суме и Ж. Лефевра «Норма, или Детоубийство», которая была показана в Париже в апреле 1831 г. и имела триумфальный успех. Сюжет трагедии заимствован из истории Галлии времен ее покорения Римской империей, но истоками своими восходит к «Медее» Еврипида и «Велледе» Шатобриана (идея отмщения неверному возлюбленному убийством собственных детей). Трагедия привлекла композитора волнующим содержанием, яркими страстями, силой характеров. Центральная партия требовала великолепной певицы, которая кроме уникального голоса и безупречной техники обладала бы незаурядными актерскими, драматическими способностями.

Либретто «Нормы», как и других беллиниевских опер, начиная с «Пирата», писал Ф. Романи (1788—1865), которому удалось создать основу для подлинной музыкальной трагедии. Поскольку авторов беспокоило, что довольно распространенная фабула может вызвать у слушателей ассоциации с другими операми, в частности, «Медеей» Керубини и «Весталкой» Спонтини, Романи подверг существенным изменениям многие сцены и характеры французского оригинала. Музыку Беллини сочинял с сентября по ноябрь, премьера «Нормы» состоялась 26 декабря 1831 г. в миланской Ла Скала.

Опера оказалась на грани провала, так как певцы устали от напряженных репетиций, а многие новшества музыкального языка и драматургии насторожили слушателей. Однако уже на следующем спектакле успех стал расти, и «Норма» начала триумфальное шествие по музыкальным театрам Европы. Способствовали тому и политические причины: в Италии, охваченной освободительным движением, призыв к восстанию, отчетливо звучащий в произведении Беллини, находил особый отклик в сердцах патриотов.

Сюжет

В священном лесу верховный жрец Оровез молит богов, чтобы они устами прорицательницы Нормы открыли день и час восстания против римлян. Закончив моление, он удаляется, а в запретное для них место спешат римляне Поллион и Флавий. Поллион открывает другу свою тайну: уже несколько лет он — возлюбленный Нормы, преступившей ради него обет безбрачия. У них растут два сына. Но теперь он разлюбил Норму, его страстно влечет к юной жрице Адальджизе. Издали доносятся звуки приближающегося шествия друидов — жрецов галлов. Римляне прячутся. Галлы собрались в священной роще, чтобы выслушать пророчество Нормы, однако мысли верховной жрицы грешны: она думает об отце своих детей, боится разлуки с ним и потому объявляет, что Рим должен погибнуть не от галлов, а от своих пороков. В знак мира Норма жнет священную омелу, жрицы собирают ее в корзины из

ивовых прутьев, а Норма, воздев руки к луне, возносит молитву. Она прорицает, что в священный лес больше не должен вступать человек. Если же бог возжелает крови римлян, верховная жрица призовет к месту с вершины храма. Окончен торжественный обряд, на поляне остается одна Адалджиза в ожидании любимого. Поллион открывает ей, что с зарей должен отправиться в Рим. Он уговаривает юную жрицу последовать за ним.

В укромном жилище с верной служанкой Клотильдой прячет Норма своих сыновей. Норма в отчаянии: она узнала о грядущем отъезде Поллиона, но сам он скрыл это от нее. Значит, он хочет бежать, оставив ее и детей. Адалджиза робко просит позволения войти. Она пришла к верховной жрице с покаянием: сердце ее охвачено любовью. Норма утешает ее и своей властью разрешает от обета. Но не успевает Адалджиза назвать имя своего избранника, как в жилище появляется Поллион. Девушка с наивной гордостью указывает на него. Итак, Норма и Адалджиза соперницы. Страшный гнев Нормы изливается на изменника. Узнав правду, Адалджиза отказывается от любимого.

В покоях детей ночью со светильником и кинжалом появляется Норма. Она задумала убить их, чтобы отомстить неверному, но не в силах сделать это. Приказав Клотильде привести Адалджизу, Норма просит счастливую соперницу взять детей в Рим и быть для них доброй матерью. Но Адалджиза не может принять такой жертвы. Она пойдет к Поллиону и убедит его вернуться к матери его детей. В измученной душе Нормы просыпается надежда.

В пустынном месте близ леса друидов, окруженном пропастями и пещерами, собрались галльские воины. Их призвал звон щита бога Ирминзула, возвещающий восстание.

Храм Ирминзула. Здесь у жертвенника находится щит, в который трижды ударяет Норма. Со всех сторон в храм сбегаются друиды, барды, жрецы и жрицы во главе с Оровезом. Норма призывает к битве, барды запевают военную песнь. В храме, в жилище юных прислужниц схвачен Поллион, пытавшийся похитить Адалджизу. Ее план потерпел неудачу: еще более плененный прелестью юной, молящей его девушки,

римлянин отказался вернуться к прежней любви. Теперь он стоит перед Нормой, приговоренный к смерти. Жрица медлит. Она все еще надеется, но Поллион отвергает ее. Готовится погребальный костер, на котором погибнет виновный. Восходит на костер сама Норма: она виновна, она нарушила обет безбрачия и должна понести заслуженную кару. Лишь об одном молит она Оровеза — пощадить невинных детей, взять на себя заботу о них. Потрясенный величием Нормы, силой ее духа, Поллион идет на смерть вместе с ней.

Музыка

Опера отличается удивительным образным единством. В ней отсутствуют внешние эффекты, «проходные» сцены, органично сочетается драма народа, поработанного захватчиками, с возвышенной и полной страстей личной драмой. Стройна и убедительна драматургия «Нормы»: первая и последняя картины связаны с массовыми народными сценами, тогда как в центре находятся более камерные, в их фокусе — личные судьбы.

Увертюра вводит в суровую, драматическую атмосферу оперы. Мощные аккорды подготавливают вступление решительной маршевой темы, которая воплощает образ сопротивления угнетателям. Последующий музыкальный материал посвящен Норме — суровой жрице, Норме — любящей и страдающей.

I акт состоит из двух картин. 1-я открывается молитвой Оровеза «Здесь вы, друиды», суровой и сдержанной, со скупой, лаконичной мелодией. Ему отвечает маршеобразный, полный воодушевления хор галлов. Каватина Поллиона «В храме Венеры» рисует портрет искренне увлеченного человека, ставшего игрушкой в руках судьбы. На вторую часть каватины, выдержанную в героическом, маршевом ритме, накладывается звучание хора за сценой. Каватина (молитва) Нормы «О, богиня!» уникальна по протяженности и пластичности мелодии, широте дыхания, органичности колоратурных пассажей, имеющих глубоко выразительный характер. 2-я картина содержит ряд дуэтов и тер-

цетов. Полна страдания сцена Нормы с Клотильдой «Укрой их от меня», взволнован дуэт Нормы и Адальджизы «Приблизься и не бойся», насыщено страстью соло Нормы «Ты дрожишь, презренный». Завершает акт терцет Нормы, Адальджизы и Поллиона, пронизанный драматизмом.

Во II акте три картины. 1-я — новаторская по музыкальному решению — открывается выразительным соло виолончели. Скорбные речевые реплики Нормы, готовящейся убить детей, поддерживаются и продолжаются оркестровыми соло. Небольшой певучий эпизод «То Поллиона дети» как бы вырастает из речитатива и снова переходит в него. Вся сцена отличается глубоким психологизмом. Обращение Нормы к Адальджизе «Его детьми тебя заклинаю», полное неизбывной печали, переходит в дуэт, развивающийся от страдания и сомнений к просветлению и надежде. 2-ю картину составляет хор с героическим соло Оровеза. 3-я картина развивается в зеркальном отражении 1-й — от надежды к скорби. Грозно звучит обращение галлов «Норма! Что здесь?» и следующий за ним хор бардов «В битву, в битву!». Большой дуэт Нормы и Поллиона «Кто твои расторгнет узы?» богат оттенками разнообразных чувств: отчаяния, гнева, любви и тщетной надежды у Нормы, гордого презрения, стойкости у Поллиона. В финальном терцете Нормы, Поллиона и Оровеза с хором выделяется просветленная, с трогательными интонациями, мольба Нормы о детях («О неужели им должно жертвою быть искупленья»). Завершают оперу ритмы траурного марша.

Гаэтано Доницетти

1797—1848

Автор более 70 опер, Доницетти является видным представителем итальянской оперной школы 1-й половины XIX в. Его произведения отличаются яркой театральностью, разнообразием жанров, виртуозным мастерством. Творчество Доницетти пользовалось исключительной популярностью, благодаря занимательным сюжетам, легкой изящной мелодике, на которой воспитывались многие представители искусства бельканто.

Гаэтано Доницетти родился 29 ноября 1797 г. в Бергамо в бедной семье. Мальчиком пел в церковном хоре, в 1806 г. поступил в Благотворительную музыкальную школу, где стал лучшим учеником. В 1815—1817 гг. учился в Болонской консерватории, по ее окончании был награжден премией Совета старейшин, а в следующем году успешно дебютировал в Венеции оперой «Генрих, граф Бургундский». Многочисленные оперы, созданные до начала 30-х гг., весьма неравноценны по художественным достоинствам, хотя неизменно обнаруживают неистощимый дар мелодиста. Доницетти привлекают самые различные сюжеты — от героико-трагических и мелодраматических до фарсов. Среди них и русские: «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник» (1819), «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» (1827).

Зрелость Доницетти приходится на 30-е гг., когда были созданы такие значительные произведения, как историческая мелодрама «Анна Болейн» (1830), «Любовный напиток» (1832) в жанре итальянской оперы-буффа, лирико-драматическая «Лючия ди Ламмермур» (1835) и историко-героическая «Мария Стюарт» (1835). В 1839 г. Доницетти переехал в Париж, где пользовался длительным и серьезным успехом. На протяжении 40-х гг. композитор посетил ряд других европейских столиц, в Вене

получил звание придворного австрийского композитора. По заказу парижских театров в 1840 г. им были написаны французская комическая опера «Дочь полка» и французская «большая опера» «Фаворитка». Для венского театра Доницетти создал социально-психологическую мелодраму «Линда ди Шамуни» (1842), для театра Итальянской оперы в Париже — блестящую оперу-буффа «Дон Паскуале» (1843). Перу Доницетти принадлежат также оратории, кантаты, симфонии, квартеты и многочисленные церковные сочинения.

Последние годы композитор страдал душевной болезнью и скончался 1 апреля 1848 г. в Бергамо.

Люб о в н ы й н а п и т о к

Опера в 2 актах
Либретто Ф. Романи

Действующие лица

А д и н а, богатая и капризная арендаторша (*сопрано*)
Н е м о р и н о, земледелец, простодушный юноша, влюбленный
в Адину (*тенор*)
Б е л ь к о р е, сержант деревенского гарнизона (*бас*)
Д о к т о р Д у л ь к а м а р а, странствующий лекарь (*бас*)
Д ж а н е т т а, крестьянка (*сопрано*)
Крестьяне, солдаты, полковые музыканты, нотариус, 2 писца,
мавр

Действие происходит в деревне в краю басков в начале XIX в.

История создания

Опера «Люб о в н ы й н а п и т о к» обязана своим рождением несчастному случаю: 12 мая 1832 г. в миланском театре Каннобиана должна была состояться премьера, но композитор, обещавший новую оперу, не ус-

пел ее написать. Импресарио в отчаянии бросился к Ф. Романи (1788—1865), самому известному либреттисту Италии, умоляя помочь. До премьеры оставалось всего 2 недели, когда по совету Романи дирекция попросила Доницетти переделать какую-нибудь из его опер, чтобы не сорвать объявленной премьеры. Однако Доницетти пообещал новую оперу, если Романи напишет хорошее либретто. Из отведенных ему двух недель композитор одну уступал либреттисту. За поиски сюжета принялись оба: листали старые либретто, просматривали сборники пьес и, наконец, остановились на комедии французского драматурга Э. Скриба (1791—1861) «Напиток». Через несколько дней либретто было готово, а ровно через 2 недели, 12 мая 1832 г., как и было обещано публике, в Милане состоялась премьера очаровательной, полной изящества оперы-буффа.

Сюжет

Деревенская площадь, на которую выходит веранда дома Адины. Девушка сидит с книгой в руках, за ней украдкой наблюдает пылко влюбленный Неморино. Простодушный юноша боится, что недостойна красивой, умной и богатой Адины, горюет, что не в силах зажечь в ней огонь любви. Книга, которую читает предмет его воздыханий, — повесть о Тристане и Изольде, о чудесном напитке, вызывающем непобедимую страсть. Неморино загорается мыслью узнать рецепт волшебного зелья и воспользоваться им. С отрядом солдат появляется воинственный сержант Белькоре. К бешенству Неморино, весь свой пыл бравый сержант обращает на Адину. Однако эту крепость покорить непросто. Своенравная девушка не знает, кому отдать предпочтение, ей кажется, что ее сердце молчит. На площадь выезжает колымага, увешанная яркими афишами и плакатами. Это доктор Дулькамара, странствующий в поисках легковых покупателей. Кроме разных порошков, мазей и капель он предлагает и любовный напиток. Неморино, в восторге от того, что его мечта так быстро сбылась, покупает бутылку. Обрадованный удачной сделкой Дулькамара спешит унести

ноги, а Неморино прихлебывает из бутылки, в которую мошенник налил дешевого, но крепкого вина, и все больше набирается смелости. Адина удивлена и задета переменной в поведении верного поклонника. Она продолжает кокетничать с Белькоре, но Неморино больше не печалится: он уверен в действии напитка. Адина ведет свою игру — она объявляет, что выходит замуж за Белькоре.

Пригласив гостей на торжественное обручение с Белькоре, Адина в растерянности тянет время, не давая нотариусу составить контракт. Она хотела только напугать Неморино, побудить его к решительному объяснению, а он, кажется, смирился со своей участью. Неморино тщетно ищет денег: он хочет купить еще бутылку волшебного напитка, чтобы Адина наконец полюбила его. Положение кажется безвыходным, но тут подворачивается Белькоре. Он раздражен капризами невесты, которая отложила подписание брачного контракта, и решает устранить соперника. Узнав о денежных затруднениях Неморино, он предлагает юноше завербоваться в солдаты и тут же выкладывает наличные. Получив деньги, Неморино спешит купить заветную бутылку. Тем временем сбегаются со всего селения взволнованные девушки: крестьянка Джанетта под большим секретом рассказала последнюю новость, которую узнала от почтальона. Оказывается, у Неморино умер богатый дядя и оставил ему наследство. Теперь юноша — завидный жених. Девушки наперебой заигрывают с изрядно захмелевшим Неморино. В Адине просыпается ревность — оказывается, она любит этого нескладного увальня! Узнав от Дулькамары, что Неморино ради нее завербовался в солдаты, Адина поражена. Она выкупает у Белькоре долговую расписку и возвращает ее Неморино со словами любви. Влюбленные счастливы. Торжествующий Дулькамара, совершенно не ожидавший такого действия своего напитка, сам начинает верить в его силу и обещает жителям селения скоро вернуться с новым запасом снадобий. Белькоре утешается тем, что найдет другую невесту и уходит вместе с солдатами. Жители селения весело провожают их.

Музыка

«Любовный напиток» — одна из самых пленительных страниц творчества Доницетти. Она поражает щедростью мелодизма, простодушной прелестью и изяществом. В этом сочинении отчетливо прослеживаются традиции оперы-буффа с ее занимательной, хотя и несложной интригой, бойкими речитативами, небольшими сольными номерами, разнообразными ансамблями. Простодушный Неморино, кокетливая Адина, комические Белькоре и Дулькамара обрисованы яркой, запоминающейся музыкой.

Опера открывается кратким оркестровым вступлением, в котором вслед за призывными фанфарами, возвещающими о начале представления, звучит гибкая задумчивая мелодия, вскоре рассыпающаяся в жемчужных пассажах. Ее сменяет решительная тема в маршевом движении — перед слушателями как будто проходят герои оперы.

I акт начинается оригинальной интродукцией: обрамленная хором, она содержит три каватины. Каватина Неморино «Как заря она прекрасна», характеризующая Адину, выдержана в мягких тонах. Каватина Адины «К черствой и злой Изольде любовью Тристан пылал» подчеркнуто повествовательна, интонационно скупа и лишь в конце расцвечена виртуозными пассажами. Каватина Белькоре «Раз поднес Парис красивый» предваряется маршевыми звучаниями и представляет собой остроумную смесь баркаролы и воинственных фанфар с виртуозными фиоритурами. Она переходит в заключающий интродукцию ансамбль с хором, в котором сплетаются признания Белькоре, кокетливые реплики Адины и горестные, возмущенные — Неморино. Дуэт Адины и Неморино «Если спросишь у Зефира» с пленительной гибкой мелодией, органично вплетающей в себя виртуозные пассажи, позволяет певцам показать все возможности вокальной техники. Грубоватый, в народном духе хор «Иностранец в шелка разряженный» сменяется арией Дулькамары «Больное человечество от хворей избавляя», в которой однообразные «вдалбливающие» интонации остроумно передают намерения шарлатана заставить покупателей поверить в его снадобья. Развернутый ансамблевый финал в ярких, сочных звучаниях объединяет героев, обуреваемых различными чувствами.

II акт открывается большой праздничной сценой мнимого обручения. «Баркарола на два голоса» Дулькамары и Адины звучит беззаботно и лукаво. В дуэте Неморино и Белькоре «Ах, стать солдатом» обаятельная лирическая распевность одного оттеняется комической скороговоркой другого. Прелестен хор девушек с солирующей Джанеттой «Ужель не выдумка». Настоящая жемчужина лирики Доницетти — романс Неморино «Взор твоих ясных нежных глаз», пленяющий искренним живым чувством, безыскусным очарованием простой, но выразительной мелодии. Ария Адины с блестящими колоратурными пассажами «Видишь, свободен снова ты» полна радости. Завершает оперу финальная ария Дулькамары с хором, в которой повторяется мелодия «Баркаролы на два голоса».

Лючия ди Ламмермур

Опера в 3 актах (7 картинах)

Либретто С. Каммарано

Действующие лица

Лорд Генри Эштон (*баритон*)

Лючия, его сестра (*сопрано*)

Сэр Эдгар Равенсвуд (*тенор*)

Лорд Артур Беклоу (*тенор*)

Раймонд Бидербенд, воспитатель и наперсник Лючии (*бас*)

Алиса, наперсница Лючии (*меццо-сопрано*)

Норман, начальник воинов в замке Равенсвуд (*тенор*)

Дамы и кавалеры, воины, слуги

Действие происходит в Шотландии в конце XVI в.

История создания

Доницетти задумал «Лючию ди Ламмермур» в мае 1835 г. Композитора привлек сюжет одного из самых мрачных романов знаменитого английского писателя Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста», повеству-

ющего о кровавой вражде двух шотландских родов, вражде, жертвой которой становятся два юных прекрасных существа. Яркий драматизм, большая концентрация действия, сосредоточенного на немногих героях, предопределили успех его сценического воплощения. Не случайно и ранее несколько итальянских композиторов меньшего масштаба обращались к этому роману.

Опытному либреттисту С. Каммарано (1801—1852) пришлось проделать серьезную работу, и первоначальный сюжет сильно изменился. Кроме совершенно необходимых сокращений (изъятие развернутого, как всегда у В. Скотта, вступительного раздела и исторического фона), перевода повествования в диалоги, были исключены и некоторые действующие лица. Не попала в либретто леди Эштон, мать героини, гордая, властная и бессердечная виновница смерти дочери (в романе — Люси Эштон), вызывающая в памяти леди Макбет. Вместо нее и ее мужа, холодного интригана, спокойно допустившего сближение дочери с Эдгаром Равенсвудом (в итальянской транскрипции — Эдгардо), роковую роль в судьбе героини оперы играет ее брат Генри (в итальянской транскрипции — Энрико Астон). Это собирательный образ двух братьев у В. Скотта: младшего, подростка Генри, своенвольного и капризного, и старшего — грубого и эгоистичного Шолто Дугласа Эштона. В оперу не вошли колоритнейшие образы трех ведьм, которые так же, как и леди Эштон, создают в романе ощутимую переключку с шекспировским «Макбетом». Нет и нескольких других второстепенных, но достаточно ярких персонажей, зато появились традиционные наперсник и наперсница. Наконец, с изъятием пейзажей и фольклорных мотивов ушел свойственный роману специфический шотландский колорит.

Опера, как всегда у Доницетти, сочинялась очень быстро. Работа над ней заняла летние месяцы 1835 г., а 26 сентября в Неаполе состоялась премьера «Лючии ди Ламмермур», имевшая фантастический успех.

Сюжет

Парк поместья Равенсвуд, которым хитростью завладели Эштоны, обходит стража. Лорд Генри посвящает начальника стражи Нормана в свои заботы: поднимает голову Равенсвуд, его смертельный враг. Над Эштонами сгущаются тучи и, может статься, он, лорд Генри, серьезно пострадает в междоусобной распре. Дело идет о его жизни. Помочь ему в силах лорд Беклоу, но он захочет это сделать лишь если Лючия ответит на его любовь. А сестра отказывается выйти замуж за Беклоу. Норман, который все видит в подвластных его страже владениях, объясняет упрямство Лючии: она любит другого — незнакомца, спасшего ее от разъяренного быка. По-видимому, это Эдгар Равенсвуд, которого стали замечать в окрестностях замка. Лорд Генри охвачен яростью. Напрасно воспитатель и наперсник Лючии Раймонд Бидербенд пытается его успокоить.

У входа в парк Лючия в сопровождении Алисы ожидает Эдгара. Он с грустью сообщает любимой, что должен уехать во Францию, и просит не забывать его. Молодые люди торжественно обмениваются кольцами и дают обет верности.

Прошло немало времени с отъезда Эдгара, а Лючия не получила от него ни одного письма. Все они перехвачены братом. Теперь ее ждет страшный удар: Генри дает ей прочесть подложное письмо, в котором сообщается, что Равенсвуд увлечен другой. Генри уговаривает сестру решиться на брак с Артуром Беклоу: тот любит Лючию, а, кроме того, может спасти Эштона, которому грозит казнь. Все готово для свадьбы, осталось лишь получить согласие невесты. Лючия умоляет пощадить ее; смерть одна привлекает ее теперь. Но брат непреклонен, слишком многое поставлено им на карту. Как ни странно, его поддерживает верный Лючии Бидербенд. Он нашел возможность послать Равенсвуду письмо, которое не сумели перехватить Эштон и его слуги. Получив его, Эдгар непременно должен был приехать, но его нет. Нет и ответа. Значит, это правда, что Равенсвуд забыл Лючию. Несчастная девушка соглашается пожертвовать собой ради спасения брата.

В празднично убранном зале все ожидают выхода невесты для подписания брачного контракта. Эштон объясняет нетерпеливому жениху, что сестра в горе: недавно они потеряли горячо любимую мать, и Лючия еще не оправилась от тяжкого удара. Девушку вводят под руки Бидербенд и Алиса, бедняжка еле держится на ногах. Генри подает ей контракт, но только она ставит на нем свою подпись, как в зале появляется Эдгар. Он спешил, как мог, получив известие от Бидербенда, но опоздал на несколько минут. Неверной невесте Эдгар гневно швыряет кольцо и проклинает тот день, когда впервые увидел ее.

Бурная ночь. Слышно, как завывает ветер, гремит гром. Эдгар в своем полуразрушенном жилище — старой башне Вольфераг — видит в окно подъезжающего всадника. Это лорд Генри Эштон. Он явился вызвать врага на смертельный поединок. Со злорадством рассказывает он Равенсвуду о том, что венчание свершилось, и уходит, оставив юношу в отчаянии.

В замке Эштонов продолжают праздновать свадьбу Лючии и Артура. Бидербенд рассказывает замершим в ужасе гостям, что несчастная Лючия помешалась от горя и заколола своего мужа. Неверными шагами, еле переводя дыхание, входит Лючия. Она не понимает происходящего. Мыслями она с любимым, к нему обращены ее слова. Вбегает узнавший о случившемся разъяренный лорд Генри, но останавливается, потрясенный видом безумной сестры. Впервые сострадание и раскаяние охватывают его.

Глядя на празднично освещенные окна замка, когда-то принадлежавшего его роду, Равенсвуд проклинает Лючию. Проходящие мимо поселяне, жители Ламмермура, сообщают ему о страшных событиях, разыгравшихся в замке. Эдгар спешит увидеть Лючию, помочь бедняжке. Его останавливает Бидербенд, принесший последнюю ужасную новость: Лючии уже нет на свете. Эдгар закалывается.

Музыка

«Лючия ди Ламмермур» — лирико-романтическая мелодраматическая опера, хотя сам композитор назвал ее «трагической драмой». В ней господствует вокальное начало, позволяющее певцам показать все свои

возможности, как выразительные, так и виртуозные. Мелодии оперы отличаются теплотой, задушевностью, их виртуозность — не самоцель, а средство воплощения чувства. Оркестр лишь поддерживает вокальные партии.

Лаконичное оркестровое вступление вводит слушателей в общее мрачное настроение спектакля.

I акт композитор определил как первую часть и назвал «Отъезд». Его начало — хор «Обойдем мы весь берег», в котором Норман выступает солистом. Музыка настороженна, тревожна и определяет атмосферу опасности, вражды. Каватина лорда Генри «Дикая жажда мщенья» полна сдержанной ярости, которая прорывается в кабалетте «Ты стараешься напрасно», бурной и стремительной. 2-я картина посвящена влюбленным и является ярким контрастом 1-й. Каватина Люции «Тихая ночь царила» с гибкой, пластичной мелодией полна грустных предчувствий. Дуэт Эдгара и Люции «Над могилой, где убитый мой отец зовет к мщению» отмечен драматизмом и романтическим порывом.

II и III акты объединены композитором в качестве второй части оперы под названием «Брачный контракт». Во II акте дуэт Люции и лорда Генри «Посмотри на эти щеки», богатый оттенками разноречивых чувств, сменяется ее сценой с Бидербендом, в которой распевной мелодии наперсника противостоят полные страдания краткие реплики девушки. Первый раздел финала с хором «Клики живейшей радости» и каватиной Артура «Поверьте, ненадолго лишь судьба вам изменила» носит праздничный характер. Второй раздел остродраматичен. Его вершина — секстет «Что меня остановило» — один из лучших ансамблей итальянской оперной классики.

III акт состоит из трех картин. В 1-й, где буря стихий сливается с бурей в душах героев, господствуют героические интонации. 2-я открывается радостным хором, после которого следует драматический рассказ Бидербенда. Большая сцена сумасшествия Люции «Эдгар мой опять со мною» — центр всей оперы. Колоратурные пассажи соревнуются в ней с пассажами солирующей флейты, сопровождающей

арию, и психологически тонко рисуют отстраненность девушки от действительности, уход в мир своих грез. Тому же способствуют обрывки ее каватины из I акта, временами возникающие из прихотливого плетения мелодий. В заключительной картине основное место занимает проникновенная ария Эдгара «Ах, скоро все страдания в могиле я скрою». Ее сменяет бурная, трагическая сцена смерти героя.

Дон Паскуале

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Г. Доницетти

Действующие лица

Дон Паскуале (*бас*)

Доктор Малатеста (*баритон*)

Эрнесто, племянник Паскуале (*тенор*)

Норина, молодая вдова (*сопрано*)

Нотариус, слуги, домочадцы

Действие происходит в Риме в XVIII в.

История создания

«Дон Паскуале» — одна из последних опер знаменитого композитора, находившегося в зените славы. Доницетти сам написал текст в духе итальянской народной комедии масок, не раз служившей прообразом занимательной интриги оперы-буффа (использованы мотивы либретто А. Анелли к опере С. Павези «Синьор Маркантонио», 1810). Традиционные персонажи-маски: старик, задумавший жениться на молодой красавице; энергичная девушка, способная постоять за свое счастье; менее расторопный, но бесконечно влюбленный юноша; изобретательный помощник молодых влюбленных (он же доктор); нотариус — все они по-новому оживают в талантливой интерпрета-

ции Доницетти. Предшественником «Дона Паскуале» называют созданный за четверть века до того знаменитого «Севильского цирюльника» Россини (1816).

Сочинялась опера Доницетти в конце 1842 г. с невероятной легкостью: каждое утро композитор вручал переписчикам новый отрывок. Спустя 11 дней музыка была готова. 8 дней хватило на оркестровку. Композитор прекрасно знал, на какой великолепный состав исполнителей он может рассчитывать, и не поскупился на блестящие вокальные партии. Довольно сдержанное отношение певцов на репетициях не смущало его. Сюрприз Доницетти приберег до самой премьеры. После генеральной репетиции он сказал друзьям, что осталось добавить лишь один номер. Это была знаменитая серенада Эрнесто, которая на первом представлении прозвучала три раза подряд по настоянию публики.

Премьера «Дона Паскуале» состоялась 4 января 1843 г. в Париже, в театре Итальянской оперы.

Сюжет

Старый холостяк задумал жениться. Ему кажется, что этим он сможет досадить племяннику Эрнесто, лишив его наследства и возможности повести под венец хорошенькую Норину. Постоянно пестующий старика доктор Малатеста вызывается помочь. Он с важностью объявляет, что в качестве невесты рекомендует Паскуале девушку, примерную во всех отношениях, — свою сестру. Престарелый жених тотчас хочет встретиться с нареченной, а заодно и озадачить Эрнесто составлением нового завещания. Эрнесто в отчаянии. Никакие разумные доводы не способны заставить старика отказаться от сумасбродного плана.

Прелестная Норина получает письмо от возлюбленного, в котором он сообщает о предстоящем обручении Паскуале с сестрой Малатесты и о том, что выживший из ума старик отказал ему от дома. Норина обращается с вопросами к Малатесте. Тот раскрывает свой хитроумный

план. У него действительно есть сестра, которая воспитывается в монастыре. Но ее роль должна сыграть Норина, чтобы своими капризами навсегда отбить у старика охоту жениться на молодых. Норина с восторгом соглашается принять участие в розыгрыше.

Опечаленный Эрнесто, не посвященный в шутку доктора, прощается с домом, в котором так часто его согревали мечты о счастье. Паскуале чувствует себя бравым кавалером и старается принять молодцеватый вид. А вот и Малатеста — он привел с собой краснеющую от смущения девушку, которая при виде жениха вовсе испугалась. Паскуале в восторге от робкой застенчивости своей невесты и объявляет о намерении тотчас жениться. Тут же появляется нотариус, готовый оформить брачный контракт. Дон Паскуале не подозревает, что это подставное лицо, нанятое Малатестой. Эрнесто впадает в полное отчаяние и чуть не срывает комедийный розыгрыш, принимая измену Норины всерьез. Доктор с трудом удерживает его от опрометчивого поступка.

Молодая супруга мгновенно преображается в сварливую сумасбродную бабенку, которая в доме старика все ставит с ног на голову. Она любит блеск и роскошь и тратит деньги, не считая. Разгоняет старых слуг и нанимает новых. Неустанно бранит мужа и не дает ему слова сказать. Заводит воздыхателя, который поет ей в саду серенаду. Доном Паскуале все больше овладевает отчаяние, и он решает добровольно снять с себя узы брака. Интрига Малатесты удалась на славу.

Музыка

«Дона Паскуале» называют одним из самых чистых бриллиантов итальянской оперы: все в нем от первой до последней ноты, от увертюры до финальной сцены виртуозно, блестяще, совершенно. Остроумно представлены комедийные образы как в сольных номерах, так и в ансамблях, а наряду с ними — элегичная лирика, проникнутая неповторимыми по красоте оборотами бытовой итальянской песенности.

Блистательная увертюра с чередой то возвышенно лирических, то грациозно шуточных тем, рисует беззаботный карнавал жизни. Некоторые из них затем встречаются в опере в качестве музыкальных характеристик основных героев, другие передают общую атмосферу веселой суматохи и любовных признаний.

В I акте выход дона Паскуале сопровождается типично буффонной скороговоркой; его диалог с Малатестой, пронизанный вопросо-ответными интонациями, завершает интродукцию. В романсе Малатесты «Ангел сравниться мог бы с ней» звучат благородные закругленные фразы. В противовес их изысканной кантилене нескрываемый юмор сквозит в подвижной вальсообразной каватине Паскуале, пародируя его стремление преобразиться в молодого влюбленного. Дуэт Эрнесто и Паскуале состоит из нескольких разделов; на смену галантной музыке приходит скороговорка захлебывающегося от восторга престарелого жениха. Полна светлой печали ритмически прихотливая певучая мелодия Эрнесто «Рухнули светлые мечты», более мужественная тема «Был друг у меня, друг милый». Вся сила страсти и отчаяния молодого героя раскрывается в заключительной части дуэта на фоне неумолкающей болтовни дядюшки. Кокетливой и грациозной предстает Норина в большой сольной сцене, открывающей 2-ю картину. Чтение письма сопровождается плавной музыкой в духе баркаролы, в подвижной каватине «Как ловко пишет мой Эрнесто» переданы жизнерадостность и озорная беззаботность; вокальная партия изобилует виртуозными пассажами и трелями. В заключительном дуэте Норины и Малатесты — одном из шедевров ансамблевой техники Доницетти — преобладает скерцозное начало.

Во II акте выделяется ария Эрнесто «Там в стране чужой, далекой» с красивой гибкой мелодией. Вторая часть контрастна, в ней звучит уверенность в преодолении всех невзгод. В терцете Норины, Малатесты и Паскуале сохраняется индивидуальная манера речи каждого из персонажей, чем достигается яркий комедийный эффект. Головокружительный по стремительности развития квартет завершает II акт.

Столь же динамичны интродукция и хор слуг в начале III акта. В дуэте Норины и Паскуале, известной как «дуэт с пощечиной», острота конфликта передана противопоставлением звонких залиvistых каденций Норины и яростных, повторяющихся с нарастающим раздражением фраз Паскуале (на фоне вальсовой темы, выражавшей в I акте его наивную восторженность). В дуэте с Малатестой в партию Паскуале возвращается его обычный буффонный говорок, а мелодия вальса вновь интонируется с увлечением. Одна из лирических жемчужин Доницетти — серенада Эрнесто «Тебе одной поко», близкая проникновенным песням гондольеров. Это сходство усиливается благодаря участию хора, повторяющего за певцом его чудесную мелодию под аккомпанемент гитары. Дуэт согласия лирических героев, названный автором ноктюрном, продолжает это настроение. Заключительное рондо Норины «Поздно, дон Паскуале» с ансамблем всех участников и хором прославляет любовь.

Джузеппе Верди

1813—1901

Творчество Верди, знаменующее расцвет итальянской оперы, принадлежит к лучшим достижениям мирового искусства. Пронизанные пафосом свободолюбия и ненавистью к угнетателям, его произведения служили знаменем национально-освободительной борьбы против австрийского ига, которую итальянский народ вел на протяжении XIX в.; их постановки сопровождались бурными политическими демонстрациями, подвергались преследованиям полиции. Современники наградили композитора именем «маэстро итальянской революции». Вердиевские мелодии — яркие, мужественные, напевные, доходчивые — приобрели популярность народных песен.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 г. в деревне Ле Ронколе (провинция Парма). С детских лет вынужденный зарабатывать на жизнь, он не был принят в Миланскую консерваторию и стал брать частные уроки по композиции, одновременно продолжая заниматься игрой на фортепиано, органе, дирижированием. Уже в самом начале творческого пути определилась тяга Верди к опере; в этом жанре он создал 26 произведений.

Большой успех пришел к композитору с его третьей оперой «Навуходоносор» (1842), положившей начало ряду героико-патриотических сочинений на легендарные и исторические сюжеты, среди которых выделяются «Ломбардцы в первом крестовом походе» (1843) и «Битва при Леньяно» (1849). Основная идея этих опер — борьба против чужеземного гнета — была чрезвычайно актуальной в канун революции 1848—1849 гг., в условиях бурного роста итальянского национально-освободительного движения. Сюжеты Верди черпал в произведениях Гюго («Эрнани», 1844), Байрона («Двое Фоскари», 1844, «Корсар»,

1848), Вольтера («Альзира», 1845), Шекспира («Макбет», 1847, 2-я ред. — 1865), Шиллера («Жанна д'Арк», 1845, «Разбойники», 1847, «Луиза Миллер», 1849).

На рубеже 1850-х гг. начался центральный период творчества Верди. Его открывают оперы «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1852), «Травиата» (1853), посвященные утверждению человеческого достоинства и свободы личности, обличению социальной несправедливости. В них полностью раскрылся гений композитора, отразилось стремление к правде, психологической глубине, действенности и яркой театральности. В следующих операх — «Сицилийская вечерня» (1855), «Симон Бокканегра» (1857, 2-я ред. — 1881), «Бал-маскарад» (1859), «Сила судьбы» (1862, 2-я ред. — 1869), «Дон Карлос» (1866, 2-я ред. — 1883) — Верди с присущей ему творческой неудовлетворенностью взыскательно и настойчиво ищет новые пути, расширяя круг тем, образов и выразительных средств. Последние произведения — «Аида» (1871), «Отелло» (1886), «Фальстаф» (1892) — отмечены неповторимым своеобразием. Это вершина творчества Верди и всей итальянской оперы.

Композитор умер 27 января 1901 г. в Милане.

Навуходоносор

Опера в 4 актах (7 картинах)

Либретто Ф. Солеры

Действующие лица

Навуходоносор, царь Вавилона (*баритон*)

Измаил, племянник царя Иерусалима Седекии (*тенор*)

Захариа, первосвященник иудеев (*бас*)

Абигайль, рабыня, считающаяся первородной дочерью Навуходоносора (*сопрано*)

Фенена, дочь Навуходоносора (*сопрано*)
Верховный жрец Ваала (*бас*)
Абдал, старый военачальник царя Вавилона (*тенор*)
Анна, сестра Захарии (*сопрано*)
Вавилонские и иудейские воины, левиты, жрецы, народ

Действие происходит в Иерусалиме и Вавилоне в 587 г. до н.э.

История создания

После провала комической оперы «Король на один день» (1840) Верди в состоянии нервной депрессии решил навсегда отказаться от творчества и расторгнуть контракт с миланским театром Ла Скала. Однако импресарио почти насильно заставил композитора взять либретто оперы «Навуходоносор» (по-итальянски сокращенно «Набукко»). Текст плача пленных иудеев на реках вавилонских настолько поразил Верди, всегда увлекавшегося библейской поэзией, что он не мог заснуть, несколько раз перечитал все либретто и уже к утру знал его наизусть. В основу сюжета известный либреттист, поэт и композитор Ф. Солера (1815—1878) положил библейскую легенду (4-я Книга Царств, Книга пророка Даниила) об ассиро-вавилонском царе Навуходоносоре II (605—562 гг. до н.э.), который покорил Иудею, переселил всех пленных в Вавилон, разрушил храм Соломона (587), но затем был поражен безумием и излечился лишь незадолго до смерти.

Либретто оказалось на редкость созвучным современности. Библейские пророчества о близкой гибели Ассирийского царства и ниспровержении ложных богов воспринимались как призыв к борьбе за свободу угнетенной чужеземцами Италии против Австрийской империи и вызвали подъем патриотических чувств. Верди еще усилил эту сторону оперы, заставив Солеру заменить традиционный любовный дуэт в конце III акта пророчеством иудейского первосвященника о неминуемом падении Вавилона. Основная героико-патриотическая тема — поработленного, но не сломленного народа — переплетается с темой любовно-лирической, близкой давним традициям итальянской оперы. Запутан-

ная, психологически и исторически не оправданная, она изобилует незапными сюжетными поворотами и кровавыми событиями, которые неожиданно завершаются счастливой развязкой.

Музыка «Навуходоносора» писалась в течение 1841 г., а 9 марта 1842 г. состоялась премьера в миланском театре Ла Скала. Опера имела неслыханный успех и открыла гений Верди всей Италии.

Сюжет

Храм Соломона в Иерусалиме. Иудеи с ужасом ожидают исхода битвы с вавилонским царем Навуходоносором. Первосвященник Захария пытается вселить в народ надежду. Среди молящихся — Измаил, племянник иерусалимского царя, любящий дочь Навуходоносора Фенену. Иудеи держат ее в качестве заложницы, но Фенена, полюбив Измаила, решает принять его веру. Внезапно раздается звон оружия и с мечом в руке появляется Абигайль, старшая дочь Навуходоносора. Она также влюблена в Измаила и клянется, что он никогда не будет принадлежать сестре. Вавилонский царь как победитель въезжает на коне в храм Соломона. Пытаясь остановить его, первосвященник заносит кинжал над Фененой, но Измаил спасает ее. Навуходоносор приказывает разрушить храм и увести всех иудеев в Вавилон.

Царский дворец в Вавилоне. Абигайль узнает, что она не первородная дочь царя, а рабыня, дочь наложницы. Значит, корону Навуходоносора унаследует ее сестра Фенена. Оскорбленное честолюбие усиливается ревностью — ведь любовь Измаила отдана не ей, Абигайль, а Фенене. Скрыв от всех тайну своего происхождения, Абигайль поддерживает заговор Верховного жреца Ваала. Тот распространяет слух о гибели царя в битве и провозглашает царицей Вавилона Абигайль.

А в это время иудейские священнослужители-левиты творят суд над Измаилом, спасшим Фенену, и проклинают его как изменника. Неожиданно возвратившийся Навуходоносор отвергает и вавилонских богов, и иудейского Иегову и требует божеских почестей для себя. Над голо-

вой святотатца сверкает молния, и он теряет рассудок. Абигаиль бросается к упавшей с головы отца короне.

Висячие сады Вавилона. Абигаиль торжествует победу. Став царицей при поддержке жрецов и войска, она заставляет безумного Навуходоносора подписать смертный приговор всем иудеям и отнимает у него пергамент, свидетельствующий о ее рабском происхождении. Затем, не внемля мольбам отца, Абигаиль приказывает заточить его во дворец.

На берегу Евфрата пленные иудеи оплакивают свою участь. Первосвященник Захария поддерживает их дух, пророчествуя о неизбежном падении Вавилона.

Навуходоносор томится в заточении. К нему возвращается рассудок, и он с ужасом вспоминает о подписанном им приказе: ведь вместе с иудеями погибнет и его любимая дочь Фенена. С помощью старого военачальника Абдала и оставшихся верными воинов Навуходоносору удается вырваться из заточения. Он спешит к месту казни Фенены.

В последний момент Навуходоносор успевает остановить казнь. Он дарует свободу иудеям. Вавилонский идол чудесным образом повержен, все во главе с царем и Верховным жрецом Ваала преклоняют колени перед могуществом Иеговы. К ним присоединяется и Абигаиль: в порыве раскаяния она наложила на себя руки и, умирая, просит прощения у Фенены, Измаила и отца.

Музыка

«Навуходоносор» — первая из опер Верди героического стиля с обилием хоровых сцен, с простыми, плакатными мелодиями, близкими революционным итальянским песням, с маршевыми ритмами, несложной гармонией и оркестровкой с преобладанием медных инструментов. Образы героев яркие, но психологически одноплановы, их арии изобилуют блестящими колоратурами.

Большая увертюра, основанная на резких контрастах — настроений, мелодий, темпов, — использует темы оперы.

В I акте — «Иерусалим» — преобладают массовые хоровые сцены. В начале — скорбная молитва народа и левитов «Народ Иудеи в тоске и тревоге», которую контрастно дополняет полная веры и героического порыва каватина Захарии с хором «Надейтесь, о дети». В конце — хор побежденных иудейских воинов, победный марш вавилонян и большой ансамбль с хором, где господствуют героические музыкальные образы.

II акт — «Святотатец» — открывается развернутой арией Абигаиль «И мне улыбнулась однажды любовь» с традиционными блестящими колоратурами; ее вторую, быструю часть сопровождает хор жрецов Ваала. Иной склад, торжественный и сдержанный, присущ молитве Захарии «О Предвечный». К ней примыкает мужской хор «Проклятый изменник» (левиты и Измаил) — в стремительном темпе, с приглушенной звучностью, внезапно нарушаемой взрывом угроз. Как и I акт, II завершается массовым драматическим финалом — ансамблем с хором.

III акт — «Пророчество» — распадается на две картины. В 1-й основное место занимает большая дуэтная сцена торжествующей Абигаиль и униженного, полубезумного Навуходоносора, построенная на смене контрастных эпизодов. 2-ю картину составляют два самых знаменитых номера оперы. Это хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» — с простой, пластичной, сразу же запоминающейся мелодией, звучащей у всех голосов в унисон, и пророчество Захарии «Бог низвергнет во прах» — ее суровая, героическая, чеканная тема подхватывается хором.

IV акт — «Поверженный идол» — невелик по размерам, хотя также делится на две картины. 1-ю образует большая ария-сцена заточенного Навуходоносора, состоящая из ряда контрастных эпизодов. Краткие вокальные фразы, прерываемые возгласами медных инструментов, доносящимися из-за кулис, рисуют душевное смятение, путаницу мыслей. Певучая мелодия отличает молитву «О Бог иудеев», а героически призывный склад — заключительную часть арии, сопровождаемую хором воинов. Последняя картина построена на резких

контрастах настроений. Траурный марш сменяется просветленной молитвой Фенены «Открыто небо предо мной», ликующие возгласы хора и торжественная всеобщая молитва Иегове (секстет с хором) — скорбным ариозо Абигаиль «Прости, умираю» с отрывистыми, словно задыхающимися мелодическими фразами в сопровождении солирующих инструментов.

Эрнани

Опера в 4 актах (5 картинах)

Либретто Ф. Пиаве

Действующие лица

Э р н а н и, разбойник (*тенор*)

Д о н К а р л о с, король Испании (*баритон*)

Д о н Р у и с Г о м е с д е С и л ь в а, испанский гранд (*бас*)

Э л ь в и р а, его племянница и невеста (*сопрано*)

Д ж о в а н н а, ее кормилица (*сопрано*)

Д о н Р и к а р д о, оруженосец короля (*тенор*)

Я г о, оруженосец дона Сильвы (*бас*)

Горцы, разбойники, рыцари, дамы, солдаты, паж

Действие происходит в Испании и Германии в 1519 г.

История создания

В 1843 г. после триумфальных успехов «Навуходоносора» и «Ломбардцев» Верди получает заказ от одного из крупнейших театров Италии — венецианского Фениче и начинает поиски либретто новой оперы. Он обращается к сюжетам Шекспира, Байрона, Гюго. Особенно близким ему оказывается пылкий романтизм последнего, дух свободолюбия, пронизывающий его творчество. На «Эрнани» Гюго композитор в конце концов остановился. Премьера драмы состоялась в 1830 г.

в Париже. Она стала крупным событием в театральной жизни Франции, так как, по существу, совершила переворот в драматургии, ниспровергнув многие классические каноны. Верди захватили тираноборческий пафос, яркая театральность положений, сильные страсти. Либретто оперы по предложению дирекции театра стал писать Ф. Пиаве (1810—1876). Всецело преданный сцене, прекрасно изучивший ее специфику, трудолюбивый и покладистый Пиаве выполнял все требования Верди, взявшего на себя инициативу в превращении драмы в оперное либретто. Композитор стремился сохранить в возможно большей неприкосновенности драму Гюго. Конечно, пришлось уменьшить количество действующих лиц. Главная героиня была переименована из доньи Соль в Эльвиру — по-видимому, это было связано с необходимостью вокального интонирования имени. Сокращено до четырех количество актов, зато появилась интродукция — экспозиция образа главного героя. Действие оказалось сжатым до предела, стали как бы пунктирными многие сцены. Буквально следующий за драмой, но сильно сокращенный текст потерял некоторые мотивации поступков героев, а ситуации — обоснованность и ясность.

При постановке «Эрнани» возникли многие осложнения. Прежде всего, с цензурой, которая крайне настороженно отнеслась к стержню сюжета — заговору против короля. Композитору пришлось выдержать не одну битву — и с цензорами, и с директором театра, который отказывался ввести в оркестр необходимый по сюжету охотничий рог, и с примадонной, которая требовала бравурной арии в финале. Премьера состоялась 9 марта 1844 г. в Венеции и прошла с большим успехом, возмставшим с каждым спектаклем. Автор «Эрнани» стал известен не только в Италии, но и в других странах Европы.

Сюжет

В горах Арагона недалеко от замка де Сильвы расположился лагерь восставших горцев и разбойников. Они пьют, играют, чистят оружие. Появляется их предводитель Эрнани, которому все клянутся в верности. Эр-

нани опечален. Он получил известие, что его любимую Эльвиру принуждает к браку старик дядя, от которого она зависит. Возникает план похищения.

Эльвира томится в замке де Сильвы, мечтая об Эрнани. Приближенные приносят подарки от ненавистного жениха, но они не радуют девушку. Окруженная свитой, она уходит, а в комнату тайно проникает дон Карлос, король Испании. Вернувшейся Эльвире он объясняется в любви. В отчаянии она хватается кинжал, чтобы смерть избавила ее от позора, но в эту минуту через потайную дверь входит Эрнани. Не успевают начаться объяснения между соперниками, как сопровождаемый свитой врывается де Сильва. Он в страшном гневе: кто посмел проникнуть в покой его племянницы и невесты, благородной Эльвиры? Негодование его утихает, когда выясняется, что незванный посетитель — сам король. Карлос выдает Эрнани за одного из своих приближенных и тем спасает его. Но вождь повстанцев не может простить короля, отец которого убил его отца. Он исчезает, клянясь отомстить.

Великолепный зал в замке де Сильвы. На стенах портреты предков. Дамы и кавалеры ожидают выхода Эльвиры, которую старый де Сильва сейчас поведет к венцу. Какой-то пилигрим просит приюта, и хозяин рад оказать страннику гостеприимство. Это переодетый Эрнани, бежавший после жестокого поражения от войск короля. Входит Эльвира. Увидев любимую в подвенечном наряде, полный отчаяния Эрнани предлагает себя в качестве свадебного подарка: его преследуют, за его голову назначена богатая награда, пусть выдадут его королю. Де Сильва клянется, что Эрнани в безопасности — долг гостеприимства свят для него. Он спешит вооружить свиту, чтобы замок стал неприступным. Эльвира и Эрнани остаются наедине. Происходит объяснение, вернувшийся де Сильва застаёт невесту в объятиях другого. К замку приближается король; повелев открыть перед ним ворота, де Сильва прячет Эрнани, так как не может выдать того, кто просил у него приюта. Однако за оскорбление будет страшно мстить. Напрасно Карлос требует выдать ему мятежника. Старый гранд непреклонен. Тогда Карлос ставит условие: он уйдет либо с Эрнани, либо с Эльвирой. Де Силь-

ва предпочитает последнее. Король со свитой и Эльвирой покидают замок. Лишь тогда де Сильва открывает потайную дверь, за которой скрывается Эрнани, и предлагает ему поединок. Но юноша отказывается: он не может поднять оружие на старика и готов принять смерть от его руки. Узнав, что Эльвиру увез король, он открывает де Сильве, что Карлос — их соперник. Заключено страшное условие: они вместе отомстят королю, а потом, в тот миг, когда де Сильва захочет отнять жизнь Эрнани, он затрубит в охотничий рог.

Подземелье в Аквисгроне (Ахене), древнем германском городе, где находится гробница императора Карла Великого. Сюда, к праху своего славного предка, пришел испанский король в ожидании решения судьбы. Он один из претендентов на титул императора, но он же — объект ненависти заговорщиков, членов Священной Лиги, которая поклялась расправиться с ним. Наверху происходит торжественное избрание императора Священной Римской империи, а здесь, у склепа Карла Великого, должны собраться заговорщики. Карлос скрывается в склепе, подземелье заполняют закутанные в плащи люди, среди которых де Сильва и Эрнани. Они тянут жребий; убийство Карлоса выпадает на долю Эрнани. Де Сильва просит уступить ему эту мрачную честь. Взамен он готов вернуть охотничий рог, а с ним жизнь. Эрнани гордо отказывается. Слышны три пушечных выстрела. Они извещают об избрании императором короля Испании Карлоса. Входят придворные, несущие императорские регалии, с ними Эльвира. Из дверей склепа показывается Карлос. Заговорщики схвачены. Император велит отделить вельмож от плебеев. Плебеи ждут темница, вельмож — плаха. Эрнани решительно переходит к вельможам. Он — не безвестный разбойник, его имя — дон Хуан Арагонский, он не пожертвует честью ради жизни. Эльвира умоляет императора о пощаде, и Карл Пятый решает начать свое правление с акта милосердия. Он прощает заговорщиков и отдает Эльвиру в жены счастливому сопернику.

Терраса в замке дона Хуана Арагонского в Сарагосе. Радость и веселье царят на пестром маскараде. Подходит к концу свадебный пир.

Гости уже собираются расходиться. Среди них то здесь, то там появляется мрачная фигура в черном домино и маске. На незнакомца обращают внимание, но он выскальзывает в сад. Наконец счастливые Эрнани и Эльвира остаются одни. Издалека доносится звук охотничьего рога. Это де Сильва требует жизни Эрнани. Все ближе звук рога. Де Сильва предлагает выбор — яд или кинжал. Напрасно Эльвира молит о снисхождении. Жестокий старик непреклонен. Эрнани закалывается, Эльвира падает без чувств.

Музыка

«Эрнани» отличает эмоциональная насыщенность музыки, мужественная энергия и неистощимая мелодическая изобретательность. Это новый этап творчества итальянского маэстро, знаменующий выход за рамки драматургии ранних опер, основанной на массовых хоровых сценах. Здесь внимание сосредоточено на переживаниях немногих героев драмы.

Опера открывается краткой прелюдией, в которой звучат две темы: сумрачная, в ритме похоронного марша клятва Эрнани и распевная, пленяющая красотой мелодия любви Эрнани и Эльвиры.

I акт носит название «Разбойник» и состоит из двух картин. 1-я, определяемая композитором как интродукция, открывается хором «Ну, выпьем, друзья», героически-воинственным, в ритме тарантеллы, за которым следуют речитатив и каватина Эрнани «Как, павши на цветок, роса» с прихотливой, гибкой мелодией. Далее хоровые эпизоды вторгаются в кабалетту Эрнани, выдержанную в ритме болеро. Начало следующей картины посвящено характеристике Эльвиры. Ее каватина «Эрнани, Эрнани, избавь меня» — виртуозная, темпераментная, дает возможность певице показать красоту и технические возможности голоса, но является и музыкальным портретом гордой, пылкой грандессы. Светлый непритязательный хор девушек создает контраст с последующей остродраматической сценой с королем. Терцет Карлоса, Эльвиры и Эрнани исполнен силы и страсти. Пленяет широким распевом

каватина де Сильвы. Завершает акт развернутый финал, в котором сплетаются голоса шести солистов и хора.

II акт — «Гость» — развивается от торжественно-праздничной массовой сцены к трагическому финальному дуэту де Сильвы и Эрнани, где появляется мелодия клятвы Эрнани. В центре акта — любовный дуэт Эльвиры и Эрнани, в котором господствуют романтический порыв, страсть и нежность.

III акт — «Милосердие» — центральный по драматургии. Речитатив-раздумье Карлоса «О Боже, они здесь, на могильных плитах» вводит в мрачную атмосферу действия. Каватина «О, Карл Великий» передает благородство и величие короля. Хор заговорщиков «Пусть Кастилии лев вновь проснется» — один из важнейших в опере — проникнут патриотической освободительной идеей. В финале трепетная мольба Эльвиры «Чувства высокие, святые», в которой прекрасная пластика кантилены соединяется с глубокой выразительностью речевых интонаций, эмоционально подводит к хору, торжественно славящему милосердие императора. На его фоне выделяется партия де Сильвы, полного гнева, жаждущего отмщения.

IV акт — «Маскарад» — начинается радостным хором придворных «Блаженством сияют». Лирический дуэт Эльвиры и Эрнани «Видишь, как звезды в лазури небесной», с пленительной темой любви, прерывается зловещим звуком охотничьего рога. В финальном ансамбле органично сплетаются три разноплановые партии — страстное отчаяние Эльвиры, безнадежное страдание Эрнани и неумолимая мстительность де Сильвы. Опера заканчивается экстатическим прощанием влюбленных и мрачной репликой де Сильвы «Свершилось!».

Макбет

Опера в 4 актах (9 картинах)

Либретто Ф. Пиаве

Действующие лица

Дункан, король шотландский (*без речей*)

Малькольм, его сын (*тенор*)

Макбет, военачальник (*баритон*)

Банко, его друг, военачальник (*бас*)

Флинс, сын Банко (*без речей*)

Макдуф, тан Файфа (*тенор*)

Леди Макбет (*сопрано*)

Придворная дама (*меццо-сопрано*)

Врач (*бас*)

Шотландские вельможи, барды, убийцы, английские солдаты,
слуги, ведьмы, духи

Действие происходит в Шотландии в середине XI в.

История создания

В 1846 г. у Верди одновременно возникли замыслы «Разбойников» по Шиллеру и «Макбета» по Шекспиру. Отдав предпочтение «Макбету» (1606), композитор, давно увлекавшийся творчеством великого английского драматурга, был захвачен работой. Он сам составил либретто в прозе, распределил материал поактно, наметил главные узлы действия, места для сольных номеров. Существенно сократив количество картин, опустив некоторые сцены, связанные с второстепенными персонажами, Верди сумел сохранить в неприкосновенности основную сюжетную линию шекспировской трагедии, ее дух. В центре произведения — леди Макбет, злой гений мужа, толкающая его на все новые преступления во имя власти.

После тщательной работы над либретто композитор передал его поэту Ф. Пиаве (1810—1876), который должен был превратить прозаический текст в стихи. Почти одновременно шла работа над текстом и музыкой. К середине декабря 1846 г. было завершено I действие, через неделю — II, к середине января 1847 г. — III. Вся опера была закончена в середине февраля, после чего началась работа непосредственно над постановкой. Верди принимал в ней самое активное участие: консультировался с учеными-историками, отбирал декорации и костюмы, вникал в техническое оснащение спектакля, связанное с появлением призраков. Особое внимание уделил выбору исполнителей.

Премьера «Макбета» состоялась 14 марта 1847 г. во Флоренции. Успех не был бесспорным. Слишком непривычным оказался спектакль без любовной интриги, мрачный по колориту, с достаточно новым и потому трудным для восприятия музыкальным языком. Однако сам композитор остался доволен результатом своей работы. Не случайно партитуру оперы он посвятил своему старшему другу и покровителю, отцу первой, нежно любимой, безвременно умершей жены, Антонио Бареcci.

Через 17 лет, в 1864 г. Верди получил предложение осуществить постановку «Макбета» в Париже и с энтузиазмом откликнулся на него. Он заново написал большую часть III акта, так как по канонам французской «большой оперы» здесь полагался балет. Так появилась балетная пантомима злых духов. Заново были сочинены хор шотландских изгнанников в последнем акте и сцена битвы. Измененным оказался и финал — вместо предсмертного монолога Макбета Верди написал хор бардов, прославляющих победителей. В этой редакции опера была поставлена в Париже, в Лирическом театре 21 апреля 1865 г., но тоже без большого успеха.

Сюжет

Пустынная местность в Шотландии. Ночь. Гроза. Ведьмы водят хором, радуясь непогоде. Макбет и Банко возвращаются с поля боя. Ведьмы приветствуют Макбета, называя его таном Гламиса, таном Кавдора, наконец — королем. Макбет растерян: да, он тан Гламиса, но тан Кавдо-

ра жив и здоров, как и король Шотландии Дункан, которому они оба верно служат. В ответ на просьбу Банко открыть будущее и ему, ведьмы говорят темно и загадочно, что он выше Макбета и ниже его, и исчезают вдаль. Вельмож разыскивает гонец короля. Тан Кавдора изменил. Дункан казнил его, а его владения и титул жалует Макбету.

Леди Макбет в своих покоях в замке Инвернес читает письмо мужа. Он сообщает ей о странной встрече, об исполнении части предсказания. Преступный замысел созревает в душе властолюбивой и гордой женщины: Макбет по шотландским законам имеет право на трон — он двоюродный брат короля, ближайший его кровный родственник. Так пусть же сбудется предсказание ведьм. Сама судьба идет ей навстречу: король Дункан сейчас будет здесь, в замке. Мрачные размышления леди прерывает Макбет. Она убеждает мужа, что Дункан не должен уехать живым из их владений. Поддавшись уговорам супруги, Макбет принимает роковое решение. Взяв кинжал, он отправляется в покои уснувшего короля. Злое дело совершено. Во власти пережитого, Макбет не может прервать поток воспоминаний: он слышал, как слуги Дункана молились во сне, просили Всевышнего отвести беду. Теперь нужно подбросить им оружие убийства, но у Макбета не хватает духа вернуться на место преступления, и леди сама идет в покои короля и возвращается с окровавленными руками. Слышится настойчивый стук в ворота. Это прибыли соратники Дункана Банко и Макдуф, тан Файфа. Макдуф проходит в спальню короля, чтобы разбудить его, но возвращается в смятении: свершилось страшное злодейство. Как бы в порыве неистового гнева, Макбет закалывает слуг, возле которых нашли кинжал, запятнанный кровью. В сердце Банко закрадывается сомнение: он помнит предсказание ведьм!

Макбет сумел внушить шотландским вельможам, что старый Дункан был убит слугами по наущению собственного сына. Малькольм бежал в Англию. Законный наследник трона боялся за свою жизнь, но его поступок был истолкован как признание вины. И вот теперь сбылось предсказание ведьм: Макбет избран королем. Но его мучает мысль, что все совершенное — напрасно. Не его потомки воспользуются плодами убийств. Трон займет отпрыск Банко, если ведьмы и ему пред-

сказали правду. И в преступных душах нового короля и его жены зарождается решение восстать против рока. Банко и его сын должны быть уничтожены.

В окрестностях замка наемные убийцы ждут Банко и Флинса, которые этой дорогой направляются на пир к Макбету. Ждать приходится недолго. Банко падает, сраженный, но Флинсу удается спастись.

Парадная зала в замке Инвернес. Все готово для пира. Входит убийца, на нем кровь Банко. С ужасом узнает Макбет, что Флинс бежал. Он возвращается к гостям, лицемерно сожалея об отсутствии Банко, но внезапно видит его призрак на своем месте во главе стола. Он в смятении. Напрасно леди Макбет призывает мужа сохранять твердость духа. Праздник расстроен. Теперь и Макдуф, и другие шотландские вельможи начинают подозревать правду.

Макбет снова пытается судьбу у ведьм. Они вызывают духов преисподней, от которых преступный король слышит успокаивающие предсказания: его не может лишить жизни тот, кто рожден женщиной; он в безопасности, пока Бирнамский лес не двинется на его замок. Но окончательное решение его судьбы все то же: перед Макбетом проходят призраки восьми будущих королей, потомков Банко. Последним идет сам убитый с зеркалом. Макбета разыскивает жена. Вдвоем они решают, что нужно убить Малькольма и Макдуфа со всей его семьей.

Лагерь шотландских изгнанников. Горько сокрушаются они о своей судьбе. Предается отчаянию и гневу Макдуф: его жена и дети погибли от рук наемников преступного короля, его замок сожжен. Вместе с законным наследником трона Шотландии Малькольмом он готов идти в бой против узурпатора.

Ночью леди Макбет во сне бродит по замку и тщетно старается смыть кровь, которой, как ей чудится, запачканы ее руки. Ужасны ее бредовые речи, их слышат врач и придворная дама.

Все бегут в ужасе от Макбета, но он твердо верит в свою звезду: ведь поразить его не может тот, кто женщиной рожден. Приближенные приносят страшную весть — скончалась королева. Другая весть не менее страшна: на замок двинулся Бирнамский лес! Это возмратив-

шиеся шотландские изгнанники взяли в руки и привязали к шлемам ветви, чтобы враги не могли сосчитать их. А вот и Макдуф, пылающий жаждой мщения. Он объявляет королю, что не рожден женщиной, его вырезали из материнского чрева. Сбылись предсказания. В жестокой схватке Макбет падает, сраженный таном Файфа. Шотландия свободна от тирана.

Музыка

«Макбет» — важный этап в творчестве Верди. Наряду с героико-патристическими массовыми сценами здесь впервые центральное место заняли углубленные психологические характеристики. Герои оперы — не просто злодеи. Верди удалось воплотить в музыке всю сложность шекспировских образов. Композитор расширил круг выразительных средств, достигая большой драматической силы в речитативах, обращая внимание на жизненно правдивую декламацию как основу музыкального языка. Значительно большее чем раньше значение приобрел оркестр, который определяет эмоциональную окраску действия, рисует картины грозы и битвы. «Макбет» — романтическая опера, поражающая выразительностью мелодики, темпераментом, накалом страстей.

Краткая прелюдия вводит в мрачную, сгущенную атмосферу действия и мир образов спектакля.

I акт состоит из двух картин. Основное место в 1-й занимают хоры ведьм. Дуэт Макбета и Банко «Вот и сбылось» насыщен раздумьями, колебаниями, ужасом. 2-я картина начинается с музыкальной характеристики леди Макбет. Виртуозная каватина «Муж мой, приди же» сменяется кабалеттой «Дункана в наш замок сам рок посылает», пронизанной решительностью и непреклонной злой волей. Большой дуэт Макбета и леди «Странные стоны мне слышались» — развивающаяся драматическая сцена. Музыка Верди достигает здесь подлинно шекспировских высот. Полным ужаса речитативным репликам Макбета, его патетической мелодии, прерывающейся тревожными восклицаниями, противопоставлена спокойная, даже грациозная партия леди, которая стремится во что бы то ни стало отвлечь мужа, подавить его страх. В финале секстет с хо-

ром «О, злодейство» объединяет всех действующих лиц. Завершается акт ярким хором в традициях вердиевских массовых сцен, уже прославивших его в прежних сочинениях.

II акт разделен на три картины. 1-я содержит арию леди Макбет «Волею темной» — многогранную, психологически правдивую. Начало арии звучит широко и торжественно, затем появляется бравурность, которая сменяется зловещим шепотом; за патетическими восклицаниями следует сосредоточенный хорал, а заключительный раздел отличается героическим подъемом. 2-я картина открывается небольшим хором убийц «Кто прислал вас». Ария Банко «О, что за время страшное» полна величия и благородства. 3-я картина — грандиозная массовая сцена. Застольная леди Макбет «Пусть бурно пенится вино» изобилует фиоритурами и при всей внешней праздничности рисует образ бессердечной властной женщины. Реплики Макбета полны ужаса; упреки леди таинственны и многозначительны, в них звучат печаль и насмешка, страстная настойчивость и мольба. Финал акта образует квартет с хором «Бал начать я приглашаю».

III акт живописует злые колдовские силы. Хор ведьм «Мякнул черный кот» зловещ и таинствен. В тех же красках выдержаны сцена с призраками и балет-пантомима. Финальный дуэт Макбета и леди «Ты все узнал» отличается мрачной торжественностью, стремительными напряженными интонациями, страстностью и мощью.

В IV акте три картины. 1-я обрамлена хоровыми сценами. Хор шотландских изгнанников «Отчизна, ты в оковах» — едва ли не лучший из скорбно-патриотических хоровых полотен Верди, вызывавших энтузиазм его современников. Он отличается внутренним напряжением, психологической глубиной и искренней болью, готовой прорваться мощью. В центре картины — скорбная ария Макдуфа «Да, в грозный и кровавый час», в которой страдание и гнев сочетаются с жаждой отомстить за гибель семьи и трагедию отчизны. Героическим подъемом, решимостью проникнут дуэт Малькольма и Макдуфа. Заключает картину их мужественная кабалетта с хором «Родина зовет к нам». 2-я картина — сцена сомнамбулизма леди Макбет. Ее отличает новаторская форма. Это

непрерывно развивающийся монолог, основанный на декламационности, удивительно чуткий к тончайшим движениям души. Воспоминания о совершенном зле, страх за судьбу мужа, муки одиночества и нечистой совести, безысходная тоска сменяются грустной просветленностью. В отличие от шекспировского образа, всегда отталкивающего, музыка Верди этой сцене вызывает сострадание; боль женщины, не вынесшей груза своих преступлений, трогает и волнует. В 3-й картине ария Макбета «Окончен мой путь» проникнута чувством отверженности и одиночества. Оркестровая картина битвы — грандиозная fuga радостно возбужденного характера. Завершает оперу торжествующий хор бардов «Настал великий день» с лапидарной мелодией, четким маршевым ритмом, заканчивающийся широким гимническим распевом.

Риголетто

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Ф. Пиаве

Действующие лица

Герцог Мантуанский (*тенор*)

Риголетто, придворный шут (*баритон*)

Джильда, его дочь (*сопрано*)

Джованна, служанка Джильды (*меццо-сопрано*)

Спарафучиле, бандит (*бас*)

Мадалена, его сестра (*меццо-сопрано*)

Граф Монтероне (*бас*)

Придворные:

Марullo (*баритон*),

Борса (*тенор*),

Граф Чепрано (*бас*),

Графиня Чепрано (*меццо-сопрано*)

П а ж (*сопрано*)

О ф и ц е р (*баритон*)

Придворные, пажи, слуги

Действие происходит в Мантуе (Италия) в XVI в.

История создания

В основу сюжета оперы положена драма В. Гюго «Король забавляется», написанная в 1832 г. После первого представления в Париже, вызвавшего политическую манифестацию, она была запрещена как подрывающая авторитет королевской власти. Гюго подал в суд, обвинив правительство в произволе и восстановлении цензуры, уничтоженной революцией 1830 г. Судебный процесс получил широкий общественный резонанс, но запрет снят не был — второе представление пьесы «Король забавляется» состоялось во Франции лишь полвека спустя. Сюжет «Риголетто» Верди считал лучшим из всех, положенных им на музыку: «Здесь есть сильные ситуации, разнообразие, блеск, пафос. Все события обусловлены легкомысленным и пустым характером герцога; страхи Риголетто, страсть Джильды и пр. создают замечательные драматические эпизоды». Композитор по-своему трактовал произведение Гюго, что вызвало протест со стороны писателя. В исторической пьесе с массовыми сценами и многочисленными подробностями жизни и быта двора Франциска I (1515—1547) Верди прежде всего заинтересовала психологическая драма. Сюжет приобрел более камерное звучание; акцент был перенесен на показ личных взаимоотношений героев в напряженных, острых ситуациях. Некоторые сокращения были вызваны не только специфическими особенностями оперного жанра и индивидуальным замыслом композитора, но и опасениями цензурного запрета. Однако избежать столкновения с цензурой Верди не удалось.

В начале 1850 г. он разработал подробный план оперы, носившей название «Проклятье», и поручил написать текст Ф. Пиаве (1810—1876) — опытному либреттисту, который сотрудничал с Верди на протяжении многих лет. Часть музыки была уже написана, когда цензура потребовала коренной переработки либретто. Композитору предложили убрать

исторический персонаж — короля, заменить безобразного главного героя (шута Трибуле) традиционным оперным красавцем и т.д. Верди решительно отверг требования цензуры, однако действие оперы долго переносили из страны в страну, изменяли заглавие, пока, наконец, Франциск I не превратился в герцога Мантуанского, Трибуле — в Риголетто, а опера получила более нейтральное название по новому имени шута. Партитура «Риголетто» была закончена чрезвычайно быстро — за 40 дней. Премьера состоялась 11 марта 1851 г. в Венеции и была принята восторженно.

Сюжет

Бал во дворце герцога Мантуанского. Герцог ухаживает за графиней Чепрано, вызывая ревность ее мужа. Шут зло издевается над графом Чепрано и советует Герцогу нынче же ночью похитить прелестную графиню; взбешенный Чепрано клянется отомстить Риголетто. Веселье бала нарушается появлением графа Монтероне, который требует от Герцога возвратить ему дочь. Шут глумится над Монтероне. Герцог приказывает заключить графа под стражу. Монтероне грозит Герцогу страшным мщением за бесчестье дочери и проклинает шута.

Проклятье Монтероне не дает покоя Риголетто. Возвращаясь поздно вечером домой, он встречает наемного убийцу Спарафучиле, предлагающего ему свои услуги. Шут тревожится за судьбу нежно любимой дочери Джильды, которая живет в глухом предместье со служанкой Джованной. Он умоляет служанку беречь Джильду, никуда не выходить с ней, кроме церкви, — Риголетто боится Герцога и его развращенной челяди. Джильда смущена, ведь в церкви она встретила юношу, чья красота пленила ее. Неожиданно девушка видит его перед собой. Это Герцог, переодетый студентом. Он пылко клянется Джильде в вечной любви. Оставшись одна, девушка предается сладостным мечтам. А тем временем у дома Риголетто собираются придворные: они задумали похитить Джильду, считая ее любовницей шута. Мучимый мрачными предчувствиями, Риголетто возвращается домой

и в темноте сталкивается с ними. Чтобы рассеять подозрения шута, один из придворных рассказывает о готовящемся похищении графини Чепрано, которая живет рядом. Риголетто соглашается помочь придворным. Тогда ему надевают маску, повязав ее сверху платком. Издаля доносятся приглушенные крики Джильды. Риголетто срывает повязку и в ужасе убеждается, что его дочь похищена.

Герцог огорчен: прекрасная незнакомка исчезла, все поиски оказались тщетными. Придворные, желая развеселить его, рассказывают о ночном приключении — любовница Риголетто теперь во дворце. Герцог радостно спешит в свои покои. Напевая песенку, входит Риголетто; он повсюду ищет дочь, скрывая отчаяние под напускной беззаботностью. Узнав, что Джильда во дворце, он требует, чтобы ему вернули дочь, но придворные глухи к угрозам и мольбам шута. В это время Джильда в слезах выбегает из покоев Герцога. Риголетто клянется отомстить за позор дочери; встреча с Монтероне, которого ведут в темницу, укрепляет его решимость. Джильда в страхе умоляет отца простить Герцога.

Притон Спарафучиле на берегу реки. Глухая ночь. Сюда приходит переодетый Герцог; он увлечен красавицей Маддаленой, сестрой бандита. Убедившись в измене возлюбленного, Джильда прощается со своими светлыми грезами. Отец отсылает ее в Верону; переодевшись в мужской костюм, она должна нынче ночью покинуть Мантую. Риголетто остается, чтобы заплатить Спарафучиле за убийство и самому бросить в реку труп ненавистного Герцога. Начинается гроза. Маддалена, очарованная молодым красавцем, просит брата пощадить его. После долгих уговоров Спарафучиле соглашается убить первого, кто постучится в дверь. Этот разговор слышит Джильда; она по-прежнему любит Герцога и пришла, чтобы предупредить его о грозящей опасности. Для спасения возлюбленного Джильда готова отдать жизнь. Она смело входит в дом бандита. Гроза стихает. Возвращается Риголетто. Спарафучиле выносит мешок с телом. Шут торжествует — наконец он отмщен! Собираясь бросить труп в воду, Риголетто с ужасом слышит веселую песенку Герцога. Он разрезает мешок и видит умирающую Джильду.

Музыка

Опера строится на резких контрастах, ей присущи динамичное развитие действия, напряженное столкновение страстей. В центре — острая психологическая драма, многосторонне очерчивающая образ Риголетто — язвительного шута, нежного, глубоко страдающего отца, грозного мстителя. Ему противостоит легкомысленный и развращенный Герцог, обрисованный на фоне придворной жизни. Душевная чистота, беззаветная преданность воплощены в образе юной Джильды. Эти контрастные характеры выпукло, с замечательным богатством психологических оттенков воплощены в музыке.

В оркестровой прелюдии звучит трагический лейтмотив проклятья, который имеет в опере важное значение; он сменяется беззаботной музыкой бала, открывающей I акт. На фоне танцев и хоров танцевального склада возникает блестящая жизнерадостная баллада Герцога «Та иль эта — я не разбираю». Напряженный драматизм вносит проклятье Монтероне «Вновь оскорбленье»; патетическая вокальная мелодия поддерживается грозным оркестровым нарастанием. Во 2-й картине зловещая встреча со Спарафучиле в начале и похищение Джильды в конце обрамляют светлые эпизоды, связанные с характеристикой героини. Небольшой дуэт Риголетто и Спарафучиле предваряется мотивом проклятья. В монологе Риголетто «С ним мы равны» раскрывается широкий диапазон переживаний героя: проклятья судьбе, насмешки над Герцогом, ненависть к придворным, нежная любовь к дочери. Дуэт Риголетто и Джильды пленяет лирически теплыми напевными мелодиями. Дуэт Джильды и Герцога начинается в мечтательных тонах; красивая мелодия признания Герцога «Верь мне, любовь — это солнце и розы» согрета искренним чувством. Колоратурная ария Джильды «Сердце радости полно» рисует образ счастливой любящей девушки. Светлое, безмятежное настроение арии контрастирует с таинственным приглушенным звучанием хора придворных «Тише, тише».

II акт начинается арией Герцога «Вижу голубку милую»; певучая мелодия передает нежное, восторженное чувство. За арией следует хвастливый хор придворных. В большой драматической сцене с хором пере-

даны душевные муки Риголетто; взрывы гнева («Куртизаны, исчадье порока») сменяются страстной мольбой («О синьоры, сжаьтесь вы надо мною»). Дуэт Риголетто и Джильды открывает бесхитростный рассказ Джильды «В храм я вошла смиренно»; затем голоса героев объединяются в просветленной и скорбной мелодии. Мрачным контрастом звучит проклятье Монтероне. Ему отвечают полные решимости фразы Риголетто «Да, настал час ужасного мщенья».

В III акте важное место занимает характеристика Герцога — популярнейшая песенка «Сердце красавицы». В музыке квартета с замечательным совершенством воплощены противоречивые чувства и противоположные характеры, воедино сплетены развязные признания Герцога, насмешливые ответы Маддалены, скорбные вздохи Джильды, мрачные реплики Риголетто. Следующая сцена, сопровождаемая мужским хором за кулисами, поющим с закрытым ртом, проходит на фоне грозы, которая подчеркивает душевное смятение Джильды; драматизм достигает апогея в тот момент, когда из-за сцены доносится беззаботная песенка Герцога. Завершает оперу грозный лейтмотив проклятья.

Трубадур

Опера в 4 актах (8 картинах)
Либретто С. Каммарано и Л. Бардаре

Действующие лица

Граф ди Луна (баритон)
Леонора, герцогиня (сопрано)
Азучена, цыганка (меццо-сопрано)
Манрико, трубадур (тенор)
Феррандо, приближенный графа (бас)
Инес, наперсница Леоноры (сопрано)

Р у и с, друг Манрико (*тенор*)

С т а р ы й ц ы г а н (*бас*)

Г о н е ц (*тенор*)

Подруги Леоноры, приближенные графа, монахи, воины,
цыгане

Действие происходит в Бискайе и Арагоне (Испания) в XV в.

История создания

Сюжет «Трубадур» заимствован из одноименной пьесы испанского драматурга А. Г. Гутьерреса (1812—1884), с успехом поставленной в Мадриде в 1836 г. Это — типичная романтическая драма с запутанной интригой и кровавой развязкой, с непременными поединками, мщением, ядом и роковыми тайнами. Она привлекла Верди яркостью красок, остротой сценических ситуаций, кипением страстей. Душевная стойкость, героика борьбы с мрачными силами угнетения живо волновали соотечественников Верди — современников и участников освободительных движений, потрясавших Италию в XIX в.

«Трубадур» был задуман Верди в 1850 г. Несмотря на то, что в либретто С. Каммарано (1801—1852) интрига оказалась излишне запутанной, идея и образы героев выписаны рельефно, крупным штрихом. Композитор тщательно обдумывал план оперы, а музыку написал за 29 дней. Завершение работы задержалось из-за внезапной смерти либреттиста. По оставшимся эскизам Каммарано конец III и весь IV акт дописал поэт Л. Э. Бардаре (1820— после 1874). Премьера состоялась 19 января 1853 г. в Риме. Опера сразу завоевала всеобщее признание.

Сюжет

Феррандо, приближенный графа ди Луна, рассказывает о трагических событиях, которые произошли много лет назад. У старого графа было два маленьких сына. Однажды утром у постели младшего появилась страшная цыганка. С той поры мальчик стал чахнуть: ведьма навела на него порчу. Ее схватили и сожгли, но дочь цыганки ото-

мстила графу: она украла малютку, и больше никто его не видел. Лишь на том месте, где казнили колдунью, нашли обгоревшие кости ребенка. Старый граф прожил недолго. Не веря в смерть младшего сына, он взял клятву со старшего — нынешнего графа ди Луна, что тот не прекратит поисков пропавшего брата. Но поиски оказались напрасными. Воины в смятении: в полночь дух сожженной ведьмы блуждает в окрестностях замка, принимая различные обличья. Раздается отдаленный звон колокола — бьет полночь. Охваченные суеверным ужасом воины разбегаются.

В радостном волнении ждет Леонора трубадура Манрико. Она рассказывает Инес о первой встрече с ним на рыцарском турнире. С тех пор она долго не видела трубадура — их разлучила война. Напрасно Инес предостерегает Леонору — сердце ее навеки отдано Манрико. Появляется граф ди Луна. Он бросается к балкону Леоноры, но песня трубадура заставляет его остановиться. Леонора спешит к Манрико. Между соперниками вспыхивает ссора; Леонора умоляет графа пощадить Манрико, но тот, терзаемый ревностью, обнажает меч.

Цыганский табор в горах Бискайи. Рассвет. Цыгане с песнями принимаются за работу. Лишь Азучена мрачна. Оставшись наедине с Манрико, она рассказывает, как ее мать была сожжена по приказанию старого графа ди Луна. Тогда Азучена, украв у графа сына, решила бросить его в тот же костер, но, обезумев от горя, совершила страшную ошибку — сожгла собственного ребенка. Манрико поражен услышанным — значит, он не сын Азучены? Цыганка успокаивает его, напоминая о своей любви. Пусть Манрико отомстит за нее и не пощадит графа ди Луна, как он сделал это в недавнем поединке. Трубадур и сам не может объяснить внезапно вспыхнувшего сострадания: он уже готовился нанести поверженному графу последний удар, как вдруг какой-то тайный голос остановил его. Но теперь он будет беспощаден. Гонец передает Манрико послание его друга Руиса: Леонора, получив ложное известие о гибели Манрико, решила постричься в монахини. Напрасно Азучена удерживает сына — он не в силах жить без Леоноры.

Думая, что трубадур убит, граф ди Луна готовится похитить Леонору из монастыря — теперь уже никто не встанет между ними. Леонора ласково прощается с Инес; она не скорбит о своей судьбе: лучше монастырь, чем жизнь без Манрико. Вместе с монахинями она направляется к алтарю. Внезапно путь им преграждает граф ди Луна с приближенными: вместо монастыря Леонора пойдет с ним под венец. Появление Манрико поражает всех. Граф в гневе — его враг воскрес из мертвых. Леонора не может поверить счастливому избавлению. Подоспевший Руис с воинами заставляет приближенных графа отступить.

Лагерь графа ди Луна. Солдаты готовятся к осаде замка, в котором укрылись Леонора и Манрико. Граф, мучимый ревностью, надеется вновь разлучить их. Солдаты приводят связанную Азучену — ее схватили как шпионку. Феррандо узнает в ней цыганку, похитившую когда-то маленького брата графа ди Луна. В отчаянии Азучена зовет Манрико. Злобная радость графа безгранична: он не только отомстит за брата, но и казнит мать своего злейшего врага.

Долгожданный миг бракосочетания Леоноры и Манрико омрачен тревогой: замок окружен врагами, предстоит жестокий бой. Опасности не страшат Манрико; любовь Леоноры удесятерит его силы. Взмолванный Руис сообщает, что Азучена попала в руки графа ди Луна и ей грозит костер. Манрико полон решимости спасти мать; его призыв вдохновляет воинов на схватку.

В тюремной башне томится трубадур. Леонора готова любой ценой спасти возлюбленного. В отчаянии она умоляет графа освободить Манрико, но ее мольбы лишь усиливают его злобу и ревность. Наконец, Леонора решается на последнее средство: клянется, что станет женой графа, зная, что смерть освободит ее от данного обета. Пока граф отдает приказ тюремной страже, Леонора выпивает заключенный в перстне яд. Радость переполняет душу девушки — теперь Манрико спасен.

В мрачной темнице Манрико и Азучена ждут смерти. Страдания надломили цыганку; ее мучат страшные видения, чудится костер, на котором сожгли мать. Нежная заботливость Манрико успокаивает ее; засыпая, она грезит о родных горах, о прежней безмятежной жизни. Входит Леонора. Она принесла Манрико свободу: двери темницы для него от-

крыты, но она не может бежать с ним. Страстно упрекает Манрико возлюбленную — она забыла свои клятвы. Свобода, купленная такой ценой, ему не нужна. Лишь когда яд начинает действовать, Манрико узнает о героическом самопожертвовании Леоноры. Вошедший граф убеждается в тщетности своих надежд. Он приказывает казнить Манрико. Проснувшаяся Азучена в ужасе останавливает графа, но поздно — казнь свершилась. Тогда цыганка открывает графу страшную правду: он убил родного брата. Теперь ее мать отомщена.

Музыка

«Трубадур» — драма сильных, романтически приподнятых характеров, воплощенная в острых конфликтах, трагических столкновениях. При этом композитор большое внимание уделил показу жизненного фона разворачивающихся событий. Колоритные образы цыган, монахов, солдат, очерченные в рельефных, запоминающихся хорах, придали опере разнообразие. Музыка «Трубадура» богата красивыми, свободно льющимися мелодиями, близкими народным напевам. Не случайно многие из них стали в Италии широко известными и любимыми народом революционными песнями.

I акт — «Дуэль». 1-я картина играет роль пролога, передавая мрачную атмосферу средневекового замка, предвосхищая последующие кровавые события. В центре картины — каватина Феррандо с хором «Два у графа сыночка милых было», которая начинается в спокойно-повествовательной манере, но все более насыщается тревожным чувством, взволнованной порывистостью. 2-я картина открывается светлой, безмятежной каватиной Леоноры «Полна роскошной прелести, ночь тихая стояла»; красивая, задумчивая мелодия сменяется жизнерадостными танцевальными мотивами, украшенными колоратурами. Романс Манрико «Вечно один с тоскою» раскрывает лирические черты образа; арфа в оркестре подражает звучанию лютни, на которой импровизирует влюбленный трубадур. В терцете маршеобразная, воинственная музыкальная тема графа ди Луна сопоставляется с напевной мелодией Леоноры и Манрико.

II акт — «Цыганка» — также включает две картины. В 1-й хор цыган «Видишь, на небе заря заиграла» рисует мир вольнолюбивых людей; плавная мелодия переходит в бодрый, энергичный марш, сопровождаемый звонкими ударами молота о наковальню. В этом обрамлении печально звучит песня Азучены «Пламя, взвиваясь, все озаряет»; ее страстный напев появляется в опере неоднократно. За песней следует скорбный, трагический рассказ Азучены «В оковах в огонь с проклятьем». В дуэте с Азученой образ Манрико приобретает новые черты — в его партии появляются призывные, героические мелодии. В начале 2-й картины — большая ария графа ди Луна «Взор ее приветный, ясный». Центральный эпизод финала — развернутый ансамбль с хором, который передает оцепенение героев, пораженных неожиданной встречей.

III акт — «Сын цыганки». В 1-й картине царит воинственное оживление; энергичные возгласы хора солдат, блестящие фанфары приводят к маршевой мелодии «Вот нас сзывает труба полковая». В терцете Азучены, графа и Феррандо господствуют мелодии Азучены. Ее грустная песня «В страшной бедности жила я» передает нежную любовь к сыну, а героический напев «Зачем вы так безжалостны» — ненависть и гордое презрение к врагам. В центре 2-й картины — образ Манрико. Его ария «Когда пред алтарем ты поклялась моей быть вечно» отмечена красотой и благородством мелодии. Знаменитая кабалетта «Нет, не удастся дерзким злодеям», подхватываемая мужским хором, насыщена могучей волей, героическим порывом.

IV акт — «Казнь». В 1-й картине главное место занимает характеристика Леоноры. Ее ария «Вздохи любви и печали» перерастает в большую драматическую сцену; проникновенная, полная страстного чувства мелодия сочетается со зловещей заупокойной молитвой (хор монахов) и восторженной песней Манрико, доносящимися из-за кулис. Дуэт Леоноры и графа ди Луна основан на столкновении контрастных музыкальных образов — стремительной, полетной темы героини и упорно непреклонных реплик графа; второй эпизод дуэта («Спасен! Спасен, свободен он!») проникнут восторженным ликованием: блестящие, легкие колоратуры Леоноры переплетаются с радостными восклицаниями ди Луна.

Этой ликующей музыке противостоит мрачное начало последней картины оперы. Дуэттино Азучены и Манрико передает смену горестных настроений; в оркестре звучат мотивы первой песни Азучены, рисуя жуткие видения казни; тихой печалью пронизано напевное обращение цыганки к сыну «Да, я устала, ослабли силы»; ее мечты воплощены в безыскусной мелодии, близкой колыбельной. Краткое успокоение нарушается появлением Леоноры — возникает взволнованный ансамбль; гневной речи Манрико отвечают умоляющие фразы Леоноры, с ними сплетается просветленная песня Азучены «В милые горы мы возвратимся», грезящей о вольных просторах.

Травиата

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Ф. Пиаве

Действующие лица

Виолетта Валери (*сопрано*)
Флора Бervуа, ее подруга (*меццо-сопрано*)
Аннина, горничная Виолетты (*сопрано*)
Альфред Жермон (*тенор*)
Жорж Жермон, его отец (*баритон*)
Гастон, виконт де Леторьер (*тенор*)
Барон Дюфоль (*баритон*)
Маркиз д'Обиньи (*бас*)
Доктор Гренвиль (*бас*)
Жозеф, слуга Виолетты (*тенор*)
Слуга Флоры (*бас*)
Комиссионер (*бас*)
Гости, маски, слуги

Действие происходит в Париже и его окрестностях в середине XIX в.

История создания

Сюжет «Травиаты» заимствован из драмы А. Дюма-сына (1824—1895) «Дама с камелиями». Прототипом героини явилась знаменитая парижская куртизанка Мари Дюплесси, чья красота и незаурядный ум привлекали многих выдающихся людей. Среди ее поклонников был и Дюма, тогда начинающий литератор. Их разрыв и последовавшее затем путешествие Дюма молва приписывала настоящим его отца — прославленного автора «Трех мушкетеров». Вернувшись в Париж, Дюма не застал Мари в живых — она умерла от туберкулеза в 1847 г. Когда появился роман «Дама с камелиями», в его героине Маргарите Готье все узнали Мари Дюплесси, а в Армане Дювале — юноше, которого Маргарита полюбила чистой и беззаветной любовью, склонны были видеть самого автора. В 1848 г. Дюма переработал роман в пьесу, однако премьера ее состоялась лишь 4 года спустя: цензура долго не разрешала постановку, считая пьесу безнравственной, бросающей вызов моральным устоям буржуазного общества. Получив, наконец, доступ на сцену, «Дама с камелиями» сразу же завоевала успех и обошла все театры Европы. На премьере в Париже присутствовал Верди, который вскоре принялся за создание оперы. Его сотрудником был Ф. Пиаве (1810—1876) — один из лучших итальянских либреттистов того времени. Композитор активно участвовал в разработке либретто, добиваясь сжатости действия. «Травиата» была поставлена 6 марта 1853 г. в Венеции и потерпела фиаско.

Верди сделал героиней своей оперы женщину, отвергнутую обществом; он подчеркнул это названием («Травиата» — по-итальянски падшая, заблудшая). Композитор показал благородство, душевную красоту Виолетты, ее превосходство не только над легкомысленной средой, которая ее окружает, но и над добродетельным представителем светского общества — отцом Альфреда. Горячее сочувствие к жертве социального неравенства, беспощадное осуждение лицемерной буржуазной морали, показ на оперной сцене современной жизни — все это нарушало обычную традицию и было главной причиной провала оперы. Однако Верди верил, что «Травиата» добьется признания. Через

год опера вновь была поставлена в Венеции и имела огромный успех. Для этой постановки Верди согласился убрать современные костюмы: действие было перенесено на полтора столетия назад (вскоре, однако, он восстановил прежнюю обстановку драмы). Спустя некоторое время «Травиата» стала одной из самых знаменитых опер. Дюма, услышав ее, сказал: «Через пятьдесят лет никто не вспомнил бы о моей «Даме с камелиями», но Верди обессмертил ее».

Сюжет

В доме куртизанки Виолетты Валери царит шумное веселье: поклонники Виолетты празднуют ее выздоровление. Среди гостей — Альфред Жермон, недавно приехавший в Париж из провинции. С первого взгляда он полюбил Виолетту чистой восторженной любовью. Его пылкие чувства вызывают удивление и насмешки присутствующих. По просьбе гостей Альфред пост застольную песню — гимн любви и радости жизни. Из соседнего зала доносятся звуки вальса; гости устремляются туда. С Виолеттой, внезапно почувствовавшей себя плохо, остается Альфред. Он горячо убеждает Виолетту изменить образ жизни, поверить его чувству. Вначале Виолетта отвечает шутками на страстные признания Альфреда. Однако на прощание дарит ему цветок, значая свидание на завтра. Оставшись одна, Виолетта с волнением вспоминает нежные речи Альфреда. Впервые в своей блестящей и легкомысленной жизни она столкнулась с подлинным чувством; в ее сердце зажглась ответная любовь.

Виолетта и Альфред, покинув Париж, уединились в загородном доме. Здесь, в сельской тиши, они нашли свое счастье. Безмятежные грезы Альфреда прерывает приход служанки Аннины, которая проговаривается, что Виолетта тайно распродает свои вещи. Пораженный и пристыженный жертвой возлюбленной, он отправляется в Париж, чтобы уладить денежные дела. Виолетта рассеянно просматривает полученные письма. В одном из них — приглашение от старой подруги Флоры на бал-маскарад. Виолетта равнодушно откладывает

его в сторону. Появляется отец Альфреда — Жорж Жермон. Он обвиняет Виолетту в том, что она ведет его сына к гибели, губит репутацию их семьи. Виолетта в отчаянии: любовь к Альфреду — ее единственная радость. А жить осталось недолго: она смертельно больна. Уступая настояниям Жермона, Виолетта решается пожертвовать своим счастьем. Она пишет возлюбленному прощальное письмо. Возвратившийся Альфред удивлен волнением и слезами Виолетты, а после ее ухода находит письмо, которое повергает его в отчаяние. Жермон зовет сына вернуться в родной Прованс, к семье, но тот не слушает его. Внезапно Альфред замечает оставленное на столе приглашение Флоры. Охваченный ревностью, он спешит в Париж, чтобы отомстить за измену.

Бал-маскарад у Флоры. Веселье в разгаре. За карточным столом, среди других игроков, Альфред. Входит Виолетта с бароном Дюфолем. Флора радостно встречает ее. Пестрая суета бала чужда Виолетте; она мучительно переживает разрыв с любимым. Альфред ищет ссоры с бароном. Виолетта, в тревоге за жизнь возлюбленного, пытается предотвратить дуэль. Но Альфред сзывает гостей и при всех оскорбляет Виолетту, бросая ей в лицо деньги — плату за любовь.

Сломленная страданиями и болезнью, покинутая друзьями, Виолетта медленно угасает. Доктор Гренвиль обнадеживает ее, но Виолетта знает, что конец близок. Она велит служанке раздать деньги бедным и, оставшись одна, перечитывает письмо Жермона, который сообщает о скором возвращении сына. Теперь Альфред знает все: отец рассказал ему о самопожертвовании Виолетты. С улицы доносится веселый шум карнавала. Вбегает взволнованная Аннина. Она сообщает, что Альфред вернулся. Счастье влюбленных беспредельно; они мечтают навсегда покинуть Париж и начать новую жизнь. Но силы оставляют Виолетту; радость сменяется бурным отчаянием — она не хочет умирать, когда счастье так близко! Вошедший Жермон с раскаянием убеждается, что его запоздалое согласие на возвращение сына к Виолетте уже не может ее спасти. В последнем порыве Виолетта бросается к Альфреду и умирает на его руках.

Музыка

«Травиата» — одна из первых в мировой оперной литературе лирико-психологических опер — интимная драма нежных и глубоких чувств. Современный сюжет, простота и обыденность интриги позволили Верди создать подлинно реалистическое произведение, поражающее правдивостью, трогательное человечностью. В опере использованы ритмы и мелодии бытовой музыки — главным образом вальса, то веселого и грациозного, то драматичного и скорбного.

Небольшая оркестровая прелюдия строится на двух темах: первая воссоздает печальный облик умирающей; вторая — широко струящаяся светлая мелодия любви.

В I акте два раздела: первый рисует беспечный мир, в котором живет Виолетта, второй содержит ее лирическую характеристику. Радостный хор гостей вводит в атмосферу шумного праздника. Приподнятое настроение сохраняется и в ликующей застольной песне Альфреда «Высоко поднимем мы кубки веселья», подхватываемой Виолеттой и хором, и в стремительном вальсе за сценой. Центральный эпизод дуэта — нежное признание Альфреда «В тот день счастливый», выразительная мелодия которого повторяется в опере неоднократно, приобретая значение темы любви. Дуэт завершается беззаботным хором гостей. В большой арии Виолетты напевная, задумчивая мелодия в духе медленного вальса «Не ты ли мне в тиши ночной» передает мечты о счастье; ей противостоит блестящая, расцвеченная колоратурами вторая часть арии «Быть свободной, быть беспечной», в которую вплетается музыкальная тема любви (ее повторяет за сценой Альфред).

II акт, состоящий из двух картин, развивается от безмятежного счастья к мучительным сомнениям и драматическому взрыву чувств. Ария Альфреда «Мир и покой в душе моей» окрашена в светлые, спокойные тона. Противоречивые настроения воплощены в развернутом дуэте Виолетты и Жермона — столкновении двух сильных характеров. В арии Жермона «Ты забыл край милый свой» напевная чувствитель-

ная мелодия очерчивает облик любящего и преданного отца. Финал II акта — бал-маскарад — перекликается с началом оперы, но теперь беззаботному веселью гостей противопоставлен драматизм переживаний Виолетты. Маскарадные хоры цыганок и испанских матадоров оттеняют следующую за ними сцену карточной игры; на фоне мрачного звучания кларнетов выделяются скорбные, патетические фразы Виолетты. Возбужденное объяснение Виолетты с Альфредом вырастает в развернутую массовую сцену — кульминацию драмы; акт завершается драматичным октетом с хором.

III акт резко контрастирует с предшествующим. Он открывается небольшим оркестровым вступлением, построенным на знакомой по прелюдии музыкальной теме умирающей Виолетты. Отголоски этой печальной мелодии сопровождают диалог Виолетты со служанкой; светлым воспоминанием звучит у скрипок тема любви. Центральный эпизод акта — ария Виолетты «Простите вы навеки, о счастье мечтанья» — пронизан щемящей грустью расставания с жизнью. Одиночество Виолетты подчеркивается неожиданно врывающимся шумным карнавальным хором. Дуэт Виолетты и Альфреда передает взволнованные, трепетные чувства влюбленных; светлая, мечтательная мелодия «Край мы покинем, где так страдали» сменяется музыкой бурного отчаяния «Как страшно, горько смерти ждать». Последний финал составляет большой квинтет. Обращение Виолетты к Альфреду «Этот портрет, любимый мой» овеяно дыханием смерти — в оркестре слышатся траурные аккорды; им контрастирует просветленная тема любви.

Сицилийская вечерня

Опера в 5 актах (6 картинах)
Либретто Э. Скриба и Ш. Дюверье

Действующие лица

Г и де М о н ф о р, губернатор Сицилии, наместник короля
Карла Анжуйского (*баритон*)

А р р и г о, молодой сицилиец (*тенор*)

Д ж о в а н н и да П р о ч и д а, сицилийский врач (*бас*)

Французские офицеры:

С и р д е Б е т ю н (*бас*),

Г р а ф В о д е м о н (*тенор*)

Французские солдаты:

Т и б о (*тенор*),

Р о б е р (*бас*)

Сицилийцы:

Д а н и э л и (*тенор*),

М а н ф р е д (*тенор*)

Г е р ц о г и н я Е л е н а, сестра герцога Фридриха Австрийского
(*сопрано*)

Н и н е т т а, ее камеристка (*контральто*)

Сицилийцы, французские солдаты

Действие происходит в Палермо и его окрестностях в марте 1282 г.

История создания

В 1852 г. Верди получил от парижского театра Большой оперы предложение написать оперу на либретто французского драматурга Э. Скриба (1791—1861), прославленного либреттиста того времени. Либретто «Сицилийской вечерни», созданное Скрибом совместно с Ш. Дюверье (1803—1866), было готово к январю 1854 г. В основу сюжета Скриб по-

ложил один из героических эпизодов прошлого итальянского народа — известное в истории под названием «Сицилийской вечерни» восстание, свергнувшее 30 марта 1282 г. власть поработителя Сицилии Карла Анжуйского, сына французского короля Людовика VIII. Верди привлекла возможность создать оперу на патриотический сюжет, но, еще не зная работы Скриба, он относился к ней с сомнением. Вообще блестящая, но поверхностная драматургия этого модного либреттиста была чужда Верди. Его опасения усугублялись и тем, что французский драматург, пишущий либретто для Парижа, мог изобразить французов в более выгодном свете, нежели борющихся с ними сицилийцев. Знакомство с либретто подтвердило опасения композитора. Однако Верди продолжал работу над оперой. Он стремился преодолеть трафаретность и мелодраматичность либретто, подчеркнуть в музыке национальный колорит, внимательно изучая сицилийские народные песни и танцы, собирая исторические документы, в том числе описания народных празднеств.

«Сицилийская вечерня» была закончена в 1855 г. Премьера, состоявшаяся в парижском театре Большой оперы во время Всемирной выставки, 13 июня 1855 г., прошла с успехом. В Италии под давлением цензуры оперу удалось поставить, лишь сменив название и перенеся действие в Португалию: в Парме «Сицилийская вечерня» именовалась «Джованна ди Гусман».

Сюжет

На площади Палермо пьют и веселятся французские солдаты. Из церкви выходит герцогиня Елена. Она в трауре. Сегодня годовщина гибели ее брата, казненного губернатором Сицилии Монфором. Один из веселящихся солдат, Робер, требует, чтобы Елена спела для победителей — хозяев Сицилии. Елена поет о моряках, попавших в бурю. Они молят Творца о помощи, не зная, что спасение, победа в их руках. Воодушевленные сицилийцы подхватывают песню, призывающую к борьбе. Появляется Монфор, а вскоре и Арриго, неожиданно освобожденный из тюрьмы. Арриго говорит Елене, что жаждет отомстить Монфору. Тот слышит его слова, но вместо того чтобы схватить мятежника, терпеливо

беседует с ним. Он предлагает Арриго службу в французских войсках. Молодой сицилиец отвергает его предложение. Монфор запрещает ему приближаться к замку Елены, но Арриго пренебрегает и этим. Монфор провожает его встревоженным взором.

К пустынному берегу недалеко от Палермо причаливает шлюпка. Это вернулся на родину вождь борющихся за свободу сицилийцев Прочида. К нему спешат друзья — Елена и сопровождающий ее Арриго. Когда Прочида уходит, Арриго признается Елене в любви. Он знает, что простой солдат — не чета высокородной герцогине, но таить свое чувство больше не может. Объяснение прерывает Бетюн: Арриго ждут во дворце Монфора. Юноша отказывается идти, но его обезоруживают и уводят. На берегу собираются крестьяне. Слышатся звуки веселой тарантеллы. Начинается пляска. Приходят и солдаты-французы. Сицилийцы возмущены их развязным поведением. Прочида призывает к борьбе и отмщению.

Монфор у себя в кабинете перечитывает письмо жены. Много лет назад она тайно бежала, захватив с собой сына. Перед смертью она просит за него: это враг Монфора — Арриго. Стража вводит Арриго, которому граф открывает тайну его рождения. Юноша потрясен. Его отец — тиран, злодей!

В губернаторском дворце бал. Заговорщики во главе с Прочидой пробрались сюда, чтобы убить Монфора. Арриго раздирают противоречивые чувства. Не выдержав, он отводит от Монфора кинжал, занесенный Еленой. Заговорщики схвачены. Они проклинаят предателя.

Арриго приходит в тюрьму, где заключены Елена и Прочида. Он открывает им причину своего поведения: Монфор дал ему жизнь, он спас Монфора от смерти; теперь они чужие и снова враги. Елена прощает его, но Прочида непреклонен. Появляются Монфор и стража. Сицилийцев должны вести на казнь. Арриго молит графа освободить друзей или казнить его вместе с ними. Монфор согласен помиловать заговорщиков, но при одном условии: Арриго должен во всеуслышание назвать его отцом. И юноша выполняет условие. Торжествующий Монфор дарит пленникам свободу и дает согласие на брак сына с Еленой.

Готовится свадебное празднество. Елена счастлива. Она верит, что ее брак принесет родине мир и покой. Но Прочида открывает ей, что свадебный звон колоколов будет сигналом к восстанию. Елена в отчаянии: ведь для Арриго это означает смерти! Желая спасти его, девушка отказывается от свадьбы — колокол не зазвонит к праздничной вечерне, восстание сорвется. Юноша обвиняет ее в измене любви, Прочида — в измене родине. Появившийся Монфор, не слушая Елену, дает знак начать торжество. Слышится звон колоколов. Ворвавшиеся сицилийцы убивают французов.

Музыка

«Сицилийская вечерня» написана в жанре французской «большой оперы» со свойственной ей декоративно-живописной трактовкой исторического сюжета. Важную роль играют хоры, танцы, ансамбли. Музыка воплощает свободолобивый пафос, сильные страсти.

В симфонии (увертюре) сосредоточены музыкальные темы, характеризующие главных героев и основные события оперы.

I акт открывается массовой сценой, подготавливающей выход Елены. Ее первая характеристика — героически призывная каватина «Несется корабль по волнам океана», переходящая в хоровой эпизод. В речитативе Арриго и Монфора распевная инструментальная мелодия в оркестре передает тайные чувства отца, не решающегося высказать их сыну.

Во II акте в арии Прочида «О мой Палермо» запечатлены черты мужества, благородства, всепоглощающей любви к родине. Глубокой лирикой и патетикой проникнут любовный дуэт Елены и Арриго. Затем следуют массовые сцены — зажигательная тарантелла, хор сицилийцев «От стыда и обид», проникнутый гневом и возмущением, переплетающийся с беззаботной баркаролой французов.

III акт включает две картины. В 1-й мучительные воспоминания Монфора («Да, не любила и была права») сменяются драматически насыщенной сценой; на фоне радостно взволнованной мелодии Монфора «Стоит взглянуть мне на облик любимый» звучат отрывистые речитативные фразы растерянного Арриго. 2-я картина распадается на две части:

традиционный для французской «большой оперы» балет и ансамбль, где в веселую, непринужденную праздничную музыку вплетаются настороженные интонации заговорщиков; соединяются голоса торжествующих французов, сицилийцев, проклинающих поработителей, и охваченного отчаянием Арриго.

IV акт начинается скорбными хоральными аккордами, передающими мрачную атмосферу тюрьмы и душевное состояние Арриго. Его ария «Грешил я счастьем» проникнута сдержанной печалью; выразительная песенная мелодия проста и благородна. Большой дуэт Арриго и Елены «Это ты меня звал?» состоит из нескольких разделов: мольбы Арриго и гневные реплики Елены, речитативный рассказ Арриго, взволнованно лиричный дуэт согласия. В квартете, принадлежащем к числу лучших ансамблей Верди, соединяются проникновенная лирика Елены («Прощай, страна родная»), отчаяние Арриго, жестокость Монфора, мужественная суровость Прочиды.

V акт строится на резких контрастах. Его начало — безмятежный хор в ритме вальса, обаятельное болеро Елены «Встаю я вместе с зарею»; середина — напряженно драматическая сцена Елены и Прочиды, к которым позже присоединяется Арриго; финал — героический хор сицилийцев, славящих свободу.

Симон Бокканегра

*Опера в 3 актах (4 картинах) с прологом
Либретто Ф. Пиаве и А. Бойто*

Действующие лица

В прологе:

С и м о н Б о к к а н е г р а, корсар на службе Генуэзской республики (*баритон*)

Я к о п о Ф ь е с к о, генуэзский патриций (*бас*)

П а о л о А л ь б и а н и, генуэзский золотых дел мастер (*баритон*)

П ь е т р о, генуэзский простолюдин (*баритон*)

В последующих актах:

Симон Бокканегра, первый дож Генуи (*баритон*)

Мария Бокканегра, его дочь, под именем Амелии
(*сопрано*)

Якопо Фьеско, под именем Андреа (*бас*)

Габриель Адорно, генуэзский дворянин (*тенор*)

Паоло, придворный, фаворит дожа (*баритон*)

Пьетро, придворный (*баритон*)

Служанка Амелии, капитан лучников, герольд, солдаты,
моряки, ремесленники, сенаторы, придворные

Действие происходит в Генуе и ее окрестностях в 1-й половине XIV в.

История создания

23 сентября 1339 г., во время народного восстания, свергнувшего власть аристократов-патрициев, моряки и ремесленники Генуи избрали первым пожизненным дожем Симона Бокканегру. Ему удалось на время смягчить междоусобицы, раздиравшие республику, как и всю Италию, что привело к возвышению Генуи. Образ Бокканегры вдохновил А. Г. Гутьерреса (1812—1884) — одного из первых испанских романтиков, сделавшего молодого Симона корсаром на службе Генуэзской республики. Верди обратился к драме Гутьерреса «Симон Бокканегра» (1843) в августе 1856 г., когда работал над новой редакцией «Трубадура», написанного на его же сюжет. Композитора привлекло своеобразие фигуры главного героя — дожа-плебея, и он хотел, чтобы либретто его постоянного сотрудника Ф. Пиаве (1810—1876) также отличалось своеобразием формы. Волновала Верди, как и его современников, общественная проблематика драмы — итальянские междоусобицы, призыв к единству. Была здесь и дорогая для композитора, начиная с его первой оперы, тема страданий любящего отца, осложненная конфликтом между отцовским чувством и долгом правителя. Несмотря на чрезвычайно запутанный сюжет, свойственный испанской романтической драматургии, в пьесе Гутьерреса можно найти переклички с высоко ценимым Верди Шекспи-

ром, в частности, в психологически углубленной разработке сложных характеров. Не случайно работа над «Симоном Бокканегрой», занявшая примерно полгода, шла в то время, когда Верди вел переговоры о постановке задуманного, но так и не написанного «Короля Лира».

Премьера «Симона Бокканегры» состоялась 12 марта 1857 г. в Венеции и не имела успеха у публики, хотя критика отметила новаторские черты, а через два года опера с шумом провалилась в миланском театре Ла Скала. Однако Верди числил ее среди лучших своих сочинений и почти четверть века спустя, осенью 1880 г., вновь обратился к «Симону Бокканегре», еще более усилив новаторские черты музыкальной драматургии. Он предложил своему новому либреттисту А. Бойто (1842—1918), только что вручившему Верди либретто «Отелло», подчеркнуть политические мотивы в поведении действующих лиц, ввести сцену заседания Совета, где использовать текст письма Петрарки к дожу Генуи. Премьера последней редакции состоялась 24 марта 1881 г. в театре Ла Скала с огромным успехом.

Сюжет

Площадь в Генуе. Ночь. Честолюбивый плебей, золотых дел мастер Паоло Альбиани вместе со своим помощником Пьетро собирает моряков и ремесленников, чтобы добиться избрания дожем Симона Бокканегры — молодого корсара на службе Генуэзской республики. Однако мысли Симона заняты иным. Он любит Марию, дочь патриция Якопо Фьеско, и мечтает добиться ее руки. Узнав о связи дочери с Бокканегрой, гордый патриций скрыл ее позор во дворце, тайна которого вызывает тревожное любопытство и страх толпы. Однако мелькающий в окнах свет — не блуждающие огоньки привидений, а пламя похоронных свечей — Мария умерла. У ее гроба Фьеско дает клятву мстить низкому соблазнителю. Не подозревая о случившемся, Бокканегра, встретившись с Фьеско на пороге дворца, умоляет его о прощении. Тот согласен на примирение только при условии, что Симон отречется от маленькой дочери, чтобы Фьеско воспитал ее достойной наследницей патрицианско-

го рода. Но Бокканегра рассказывает об исчезновении девочки из уединенного домика на берегу моря, где он прятал ее от посторонних глаз. С презрением отталкивает Фьеско Симона и с жестокой радостью наблюдает, как тот спешит во дворец. Вскоре из дворца доносится его отчаянный возглас «Мария!», которому с улицы отвечают крики «Бокканегра!». В радостном возбуждении Паоло и Пьетро сообщают потрясенному горем Бокканегре, что народ избрал его дожем Генуи.

Прошли годы. Сад на берегу моря у дворца Гримальди в окрестностях Генуи, залитый лунным светом. Брезжит заря. Амелия с беспокойством ждет возлюбленного, молодого дворянина Габриеля Адорно. Он, как и старый падре Андреа, под именем которого скрывается Фьеско, принимает участие в заговоре патрициев против дожа, казнившего его отца. Андреа сомневается в глубине чувств Габриеля к Амелии и сообщает молодому патрицию, что она — сирота, взятая из монастыря и заменившая умершую дочь Гримальди. О том же из уст самой Амелии узнает дож, прибывший во дворец Гримальди, чтобы посватать ее за своего фаворита Паоло. Услышав ее рассказ о детстве в уединенном домике на берегу моря, о встрече с неизвестной прекрасной дамой, Бокканегра убеждается, что Амелия — его потерянная дочь Мария. Теперь о браке с ненавистным ей Паоло не может быть и речи, и тот, оскорбленный отказом, решает похитить Амелию с помощью Пьетро.

Зал Совета. Дождь окружен советниками — патрициями и плебеями, среди последних — Паоло и Пьетро. Бокканегра призывает забыть междоусобицы и примириться с вечной соперницей Генуи Венецией — ведь они дети одной матери. Но Паоло иронизирует над письмом Петрарки с призывом к миру, так вдохновившим дожа, и все советники стоят за объявление войны. С улицы доносятся крики, толпа плебеев следует за Габриелем, обвиняя его в убийстве. Советники-плебеи обнажают мечи против советников-патрициев, толпа требует мести патрициям, смерти дожу. Габриель, считая дожа виновным в похищении Амелии, бросается на него с мечом. Внезапно появляется сама Амелия и умоляет о прощении Габриеля. Рассказ Амелии о похищении вновь заставляет советников взяться за оружие. Бокканегра призывает их к миру, а трепещущего

от страха Паоло, в котором подозревает виновника происшедшего, заставляет провозгласить проклятье похитителю, подхватываемое всеми присутствующими.

Кабинет дожа во дворце. Паоло, потрясенный проклятьем, мучимый завистью и жадой мести, решает любым способом погубить Бокканегру. Он подсыпает ему в чашу медленно действующий яд и предлагает арестованным заговорщикам-патрициям убить дожа во время сна. Фьеско с презрением отказывается, а Габриель, поверивший словам Паоло, что дож сделал Амелию своей любовницей, решается на убийство. Возвратившийся Бокканегра, утолив жажду из чаши, погружается в сон. Габриеля, уже занесшего над ним меч, останавливает Амелия. Узнав истину, он умоляет возлюбленную и дожа о прощении, и Бокканегра посылает Габриеля вестником мира к заговорщикам, чьи призывы к оружию вновь будоражат город.

Празднично иллюминированная Генуя ликует, приветствуя кортеж новобрачных и славя Бокканегру. Паоло, приговоренный к смерти за измену, утешается тем, что дож умрет первым — подсыпанный им яд уже действует. Торжествующий Фьеско сообщает об этом дожу, и Бокканегра узнает в вестнике смерти своего старого противника, которого считал давно умершим, — отца Марии. Теперь он готов выполнить поставленное перед ним когда-то условие примирения — Бокканегра нашел свою дочь и возвращает ее Фьеско, который не может сдержать слез. Появляются счастливые новобрачные Амелия и Габриель в сопровождении пышной свиты. Весть о близкой смерти дожа поражает всех. Бокканегра благословляет молодую чету и счастливый умирает на руках дочери, завещав власть дожа Габриелю Адорно.

Музыка

«Симон Бокканегра» — одна из наиболее мрачных опер Верди, написанная в темных тонах. С тревожной атмосферой жизни средневекового города, наполненной звоном оружия и бесконечными распрями, гармонируют суровые, властные, психологически сложные характеры

Бокканегры, Паоло, Фьеско. Стремясь возможно правдивее передать мотивировки их поступков, противоречивость душевных переживаний, Верди широко использует вокальную декламацию, необычные хроматические гармонии, инструментальные лейтмотивы. Музыка развивается непрерывным потоком, не разделяясь на самостоятельные, замкнутые номера.

Небольшое оркестровое вступление, рисующее безмятежное спокойствие ночной природы и спящего города, контрастирует с общим мрачным колоритом пролога. Это подчеркнуто звучанием только низких голосов (3 баритона и бас) и преимущественно мужского хора. Массовые сцены обрамляют центральный эпизод — романс Фьеско и дуэт с Бокканегрой. Несмотря на авторское обозначение «романс», это настоящий драматический монолог, где господствует не широкое пение, а суровая декламация солиста («Скорби полна душа отца») и стонущие реплики хора. Свободно сменяющие друг друга декламационные и распевные фразы на фоне рельефных тем в оркестре рисуют драматическое столкновение Бокканегры и Фьеско.

1-я картина I акта выделяется преимущественно светлым колоритом и лирическим камерным складом. В небольшом оркестровом вступлении возникает образ залитого лунным светом спокойного моря. Так подготавливается ария Амелия «Темная ночь на исходе, смеются звезды и море». Ей отвечает близкая по настроению серенада Габриеля за сценой «Небо без звезд» в ритме баркаролы. Она непосредственно переходит в любовный дуэт «О, как сияет неба свод» со столь же светлыми темами. Два следующих дуэта (Габриеля и Фьеско, Амелии и дожа) построены на постоянной смене темпов, характера оркестрового сопровождения, реплик героев, фраз певучих и речитативных. В центре последнего дуэта — рассказ Амелии «Сиротою в домике бедном», пленяющий светлой, певучей мелодией. Однако завершается акт не трогательной, нежнейшей кульминацией — слиянием голосов обретших друг друга отца и дочери, а зловещими речитативными репликами Паоло и Пьетро. 2-я картина — грандиозный массовый финал с постоянной сменой драматических событий, мастерски сплетенных в единое, непрерывно развива-

ящееся действие. После величавого речитатива дожа напряжение нарастает с постепенно приближающимся звучанием хора и завершается драматическим столкновением Бокканегры и Габриеля. Рассказ Амелии о похищении «Был тих чудный вечер» разряжает напряжение. Насыщенный внутренней силой призыв дожа к примирению «Плебеи! Патриции!» перерастает в большой ансамбль с хором, над которым парит просветленная мелодия Амелии «Мира! Мира!». Мрачно окончание акта: грозный возглас «Да будет проклят» звучит вначале у дожа, затем у Паоло и повторяется квартетом с хором — мощно, потом едва слышно, словно шепотом, полным ужаса.

II акт отличается камерным складом — в нем чередуются дуэтные и сольные эпизоды и лишь в самом конце использован хор за сценой. Яркостью и оригинальностью отмечен свободно развивающийся монолог Паоло «Себя должен был проклясть я», в котором передана непрерывная смена мрачных мыслей. Центр акта — взволнованная ария Габриеля «Ревность гложет сердце мне» и дуэт с Амелией «О повтори, что ты чиста». Разнообразны эпизоды финала, где выделяется небольшой декламационный монолог Бокканегры «Дож! Опять милосердие к предателям проявишь?». Краткий, приглушенно звучащий возбужденный диалог Амелии и Габриеля «Старика ты готов поразить», скорбная мольба Габриеля «Прости, прости, Амелия» и просветленный терцет Амелии, Габриеля и дожа «Мать дорогая, в царстве небесном» контрастно сопоставлены с заключительным эпизодом. Здесь из-за кулис доносится постепенно приближающийся хор без сопровождения «На бой, на бой» с энергичной и грозной мелодией в ритме марша.

III акт краток и играет роль эпилога. Подобно II акту, он почти лишен массовых сцен. В оркестровом вступлении развивается тема последнего хора предшествующего акта, контрастно завершаясь ликующими хоровыми возгласами за кулисами «Слава дожу!». Так же контрастно сопоставляются мрачный диалог Паоло и Фьеско о близкой смерти дожа с торжественными аккордами хоровой молитвы «Любовь благослови их» (она звучит без сопровождения за сценой). Краткое ариозо Бокканегры

«О море!» противостоит ариозо Фьеско «Упоен безграничною властью», которое напоминает траурный марш. Дуэт примирения героев «Плачу, в твоём признании звучит мне голос неба» — один из наиболее трогательных мужских дуэтов, которыми так богаты оперы Верди. В просветленные тона окрашен заключительный квартет с хором «О Боже, дай им счастье».

Бал-маскарад

Опера в 4 актах (6 картинах)
Либретто А. Соммы и Ф. Пиаве

Действующие лица

Р и ч а р д, граф Варвик, губернатор Бостона (*тенор*)

Р е н а т о, креол, его секретарь (*баритон*)

А м е л и я, жена Ренато (*сопрано*)

У л ь р и к а, колдунья, негритянка (*контральто*)

О с к а р, паж графа (*сопрано*)

С и л ь в а н о, моряк (*бас*)

Враги графа:

С а м у э л ь (*бас*),

Т о м (*бас*)

С у д ь я (*бас*)

С л у г а А м е л и и (*тенор*)

Дворяне, моряки, заговорщики, слуги, народ

Действие происходит в Бостоне и его окрестностях в XVIII в.

История создания

В 1857 г. в поисках либретто для новой оперы Верди обратился к пьесе французского драматурга Э. Скриба (1791—1861) «Густав III Шведский», которая в это время шла в Риме. В основу ее был положен подлинный исторический факт. Убийство шведского короля Густава III в 1792 г. на

маскарадном балу в оперном театре представителем дворянской оппозиции, начальником гвардии графом Анкарстремом произвольно трактовалось в романтическом духе: большую роль играли мотивы личной ревности, таинственных предчувствий (предсказание колдуньи), борьбы между любовью и долгом. В 1832 г. в Париже была поставлена 5-актная опера Обера «Густав III, или Бал-маскарад», либретто для которой написал сам драматург по своей пьесе. Верди предложил А. Сомме (1810—1863), венецианскому адвокату и литератору, автору ряда драматических произведений, написать новое либретто по драме Скриба. 14 января 1858 г., когда Верди приехал в Неаполь с готовой оперой, названной им «Месть в домино», чтобы передать ее для постановки в театр Сан-Карло, в Париже политический эмигрант итальянец Ф. Орсини произвел покушение на Наполеона III. Это вызвало новый взрыв реакции в Италии. И раньше либреттисту и композитору приходилось обходить многочисленные рогатки цензуры, теперь же опера была категорически запрещена. Новый вариант либретто написал один из служащих полицейского цензурного управления.

Дирекция театра, желая заставить композитора примириться с навязанным ему либретто, попыталась подвергнуть его аресту, пока он не переделает оперу или не уплатит неустойку. В ответ Верди подал в суд. Когда об этом узнали неаполитанцы, в городе поднялось такое возмущение, что король Фердинанд II повелел прекратить дело и разрешить композитору выезд из Неаполя. Однако оперу все же пришлось переделывать. Действие было перенесено из Швеции в Северную Америку, король Густав стал английским губернатором Бостона графом Ричардом Варвиком, его убийца граф Анкарстрем превратился в секретаря Ренато, креола. Изменились некоторые мотивировки, на первый план выступила личная драма героев. Сомма не считал возможным подписаться под либретто, искаженным подобным образом. Вместо фамилии либреттиста оперы «Бал-маскарад» (так она стала теперь называться) ставились буквы NN. Позднее окончательную доработку либретто под руководством композитора осуществил Ф. Пиаве (1810—1876).

Премьера «Бала-маскарада» состоялась 17 февраля 1859 г. в Риме. Успех был огромный. В наше время действие оперы переносится нередко в Стокгольм и главному герою возвращается имя Густава III, короля шведского.

Сюжет

Граф Ричард принимает в своем замке придворных. Оскар — паж Ричарда — просит его ознакомиться со списком гостей, приглашенных на предстоящий бал-маскарад. С радостью граф видит имя тайно любимой им Амелии, жены его друга и секретаря Ренато. А воти он сам — пришел предупредить графа о готовящемся покушении. Уверенный в любви своих подданных, граф не склонен принимать предупреждение всерьез. Судья приносит приговор об изгнании колдуньи, негрятки Ульрики. За нее вступается Оскар. Ричард предлагает всем отправиться к Ульрике, чтобы самим убедиться, справедливы ли слухи о ее колдовстве.

Жилище колдуньи. Среди ожидающих предсказаний — граф, переодетый моряком. Появляется слуга Амелии. Его госпожа хочет поговорить с Ульрикой наедине. Все удаляются. Амелия признается, что любит Ричарда и просит избавить ее от преступной страсти. Колдунья велит ей сорвать ночью на кладбище волшебный цветок: он прогонит любовь. Ричард, подслушавший разговор, решает пойти на кладбище вслед за любимой. А сейчас он тоже хочет узнать свою судьбу. Ульрика предсказывает ему скорую гибель. Убийцей будет тот, кто сегодня первым подаст ему руку. Входит запоздавший Ренато и пожимает графу руку. Ричард смеется над колдуньей: верный друг не может стать убийцей.

На кладбище Амелия ищет цветок. Появляется Ричард и признается ей в любви. Неожиданно влюбленных застает Ренато: не узнав жену, он предупреждает графа о приближении заговорщиков и отдает ему свой плащ. Ричард берет с друга клятву, что тот проводит закутанную в плащ и вуаль даму до города, не заговаривая с ней, не пытаясь узнать, кто она. Заговорщики, встретившие вместо графа его секретаря, разъярены. Они

хотят узнать имя дамы. Ренато обнажает шпагу. Чтобы спасти мужа, Амелия сбрасывает вуаль. Ренато потрясен. Он будет мстить Ричарду и неверной жене.

Кабинет Ренато. Амелия молит во имя их сына сохранить ей жизнь. Ренато решает пощадить жену, но отомстить графу. Являются заговорщики. Жребий убить Ричарда выпадает Ренато; это должно произойти на маскараде.

Комната во дворце. Ричард подписывает указ о назначении Ренато послом в Англию, чтобы не встречаться больше с Амелией. Так велят ему честь и долг. Паж передает графу письмо без подписи. Это Амелия, догадавшаяся о заговоре, предупреждает Ричарда о грозящей ему на маскараде смертельной опасности. Но Ричард думает только об одном: он в последний раз увидит любимую.

На балу среди гостей заговорщики. Ренато выпытывает у Оскара, в каком наряде граф. Амелия и Ричард расстаются навеки. Ренато поражает соперника кинжалом. Умиравший Ричард прощает его и клянется, что честь Амелии не была запятнана.

Музыка

Музыка оперы отличается живостью, красотой, богатством мелодий, выразительностью оркестровых красок. Действие изобилует яркими контрастами: мрачные сцены сменяются радостными, драматическая развязка происходит на фоне бала. Композитор широко использует песенные и танцевальные жанры. Драматургическое мастерство Верди особенно полно проявляется в ансамблевых сценах.

Прелюдия построена на двух противостоящих друг другу музыкальных образах — лирической мелодии любви Ричарда и зловещей, колючей теме заговорщиков.

I акт обрамлен хоровыми сценами. В центре его — характеристики главных действующих лиц. Ариозо Ричарда «Вновь предо мной блеснет она» построено на теме любви и рисует обаятельный, восторженный образ молодого влюбленного. Полно благородства ариозо Ренато «Обле-

ченный свыше властью», написанное в ритме болеро. Баллада пажа Оскара «С ней звезды заодно» звучит весело и беззаботно.

Мрачный характер носит оркестровое вступление ко II акту. Заклинание Ульрики «Царь тьмы подземной» зловеще и величественно. Печальное обращение Амелии к колдунье «Позабыть хочу я» напоминает бытовой романс. В терцете мелодический распев партий Амелии и Ричарда сплетается с короткими речитативными репликами колдуньи. Романтически приподнятая канцона Ричарда «Волна ль не изменит мне в море седая» дополняет его портрет, данный в I акте, новыми чертами — мужеством, отвагой, юношеским задором. Беспечность Ричарда, трепет заговорщиков, страх и смятение Оскара, удивление Ульрики переданы в квинтете.

В III акте большая оркестровая прелюдия рисует зловещий пейзаж, который гармонирует с чувствами, волнующими Амелию. Выразительна ее ария «Я волшебной траве», развивающаяся от спокойной грусти к напряженному, полному отчаяния драматизму. Большой дуэт с Ричардом богат контрастами: короткие восклицания, мольбы испуганной Амелии, подвижная, словно задыхающаяся мелодия страстного признания Ричарда, поэтически возвышенная лирика заключительного раздела подводят к драматическому терцету (Амелия, Ричард, Ренато). В полном контрастов финале насмешливые реплики заговорщиков подчеркивают отчаяние Амелии, гнев и горечь Ренато.

В IV акте три картины. В 1-й выделяются две трагические арии, следующие одна за другой: Амелии «Умру, но умоляю» и Ренато «Ты разбил сердце мне». В квинтете мстительности Ренато и заговорщиков горю Амелии противопоставлена беспечность Оскара. 2-ю картину составляет романс Ричарда «Меня навек покинешь ты»; в оркестре повторяется тема любви. Финальная картина разворачивается на фоне блестящей музыки бала. Песня Оскара «Мы то скрываем» — изящный вальс, полный наивного лукавства. Прощальный дуэт Амелии и Ричарда, написанный в ритме менуэта, глубоко драматичен. В заключительном ансамбле с хором объединены противоречивые чувства прощающегося с жизнью Ричарда, оплакивающих его Амелии и Оскара, потрясенных великодушием графа, заговорщиков и Ренато.

Сила судьбы

Опера в 4 актах (8 картинах)
Либретто Ф. Пиаве и А. Гисланцони

Действующие лица

Маркиз ди Калатрава (*бас*)
Леонора ди Варгас, его дочь (*сопрано*)
Дон Карлос, ее брат (*баритон*)
Дон Альваро (*тенор*)
Прециозилла, молодая цыганка (*меццо-сопрано*)
Отец-настоятель францисканского монастыря (*бас*)
Фра Мелитоне, францисканский монах (*бас*)
Трабукко, погонщик мулов, позже бродячий торговец
(*тенор*)
Курра, камеристка Леоноры (*меццо-сопрано*)
Алькальд, военный хирург, крестьяне, погонщики мулов, стран-
ники, солдаты, маркитантки, рекруты, монахи, нищие

Действие происходит в Испании и Италии в середине XVIII в.

История создания

В 1861 г. Верди получил от петербургской дирекции императорских театров заказ на оперу для итальянской труппы, с 1843 г. постоянно выступавшей в столице России. Избранный композитором «Рюи Блаз» Гюго не был разрешен царскими чиновниками, и тогда он остановился на драме «Дон Альваро, или Сила судьбы» испанского драматурга и политического деятеля А. П. де Сааведры, герцога Риваса (1791—1865), на которую обратил внимание еще 5 лет назад. Эта грандиозная пятиактная пьеса в стихах и прозе знаменовала рождение испанской романтической драматургии, близкой неистовому романтизму Гюго, и на ее премьере в Мадриде (1835) также происходили бои со сторонниками от-

жившего классицизма. Верди привлекли прежде всего многочисленные массовые сцены, которые по его настоянию были еще более расширены либреттистом Ф. Пиаве (1810—1876), постоянным сотрудником композитора. В частности, была введена комическая проповедь монаха в солдатском лагере, для которой Верди заимствовал почти дословно текст из пьесы Шиллера «Лагерь Валленштейна». Яркий, пестрый, веселый, грубый и трагический мир народной жизни изображен с истинно шекспировским размахом и нередко оттесняет на задний план личную драму героев. Развитие ее в «Силе судьбы», подобно другим пьесам испанских романтиков, к которым обращался Верди, запутанно и лишено бытового правдоподобия. Однако герои захватывают глубиной и силой страстей, цельностью характеров, возвышенных и непреклонных как в любви и дружбе, так и в ненависти и мести. Увлеченность Верди сюжетом была настолько велика, что он сочинял музыку, не дожидаясь окончания либретто, лишь только получал от Пиаве текст нескольких сцен.

Для знакомства с певцами и руководства репетициями Верди дважды приезжал в Петербург (осенью 1861 и 1862 гг.). Премьера, на которую дирекция не пожалела средств, состоялась 10 ноября 1862 г. в Большом театре в Петербурге силами итальянской труппы в присутствии автора и имела лишь внешний успех. В конце 60-х гг. для постановки в Милане Верди сделал 2-ю редакцию; стихи для нового финала написал либреттист и писатель А. Гисланцони (1824—1893). Премьера «Силы судьбы» в миланском театре Ла Скала 20 февраля 1869 г. положила начало популярности оперы, которая особенно возросла во 2-й половине XX в.

Сюжет

Дворец маркиза ди Калатравы в Севилье. Ночь. Отходя ко сну, маркиз ласково прощается с дочерью Леонорой, которая с трудом сдерживает слезы. Этой ночью она собирается бежать из дома с пылко любящим ее Альваро. Она понимает, что гордящийся древностью рода маркиз никогда не даст согласия на ее брак с чужеземцем. Альваро торопит возлюб-

ленную, но она колеблется. В это время маркиз врывается в комнату с обнаженной шпагой, проклиная дочь и ее соблазнителя. Он приказывает слугам обезоружить Альваро, но тот готов принять смерть от руки отца своей возлюбленной и отбрасывает пистолет. От удара об пол раздается выстрел, и пуля поражает старого маркиза. Пока слуги хлопочут над умирающим, Альваро увлекает Леонору за собой.

Деревенская таверна. Крестьяне и погонщики мулов веселятся, молодая цыганка Прециозилла гадает, странники проходят с молитвой. Здесь и дон Карлос под видом студента, разыскивающий сестру и ее похитителя. Он расспрашивает погонщика мулов Трабукко о пришедшем с ним молчаливом юноше, сторонящемся шумного застолья. Это переодетая Леонора, которая, узнав брата, спешит скрыться.

Монастырь в горах с церковью «Мадонна ангелов». У запертых ворот появляется измученная Леонора в мужском наряде. Она молит Настоятеля дать ей приют. Случай разлучил Леонору с Альваро, и она уверена, что возлюбленный забыл ее. Монахи совершают в церкви торжественный обряд, Отец-настоятель благословляет Леонору на духовный подвиг. Она уйдет от мира, и страшное проклятие постигнет всякого, кто попытается проникнуть в пещеру отшельника или узнать его имя.

Лес в окрестностях Веллетри в Италии. Ночь. Альваро, завербовавшийся под чужим именем в испанскую армию, стал прославленным капитаном гренадеров. Вспоминая о прошлом, он находит лишь один светлый миг в жизни — встречу с Леонорой в Севилье, где он жил изгнанником. Ведь он — индеец, последний из царственного рода инков, чей отец, поднявший восстание против чужеземного ига, сложил голову на плахе. Теперь Альваро ищет смерти, уверенный, что только на небесах он сможет встретиться с Леонорой. Услышав крики, он бросается на помощь и спасает от рук убийц незнакомого офицера. Молодые люди клянутся в дружбе, не зная, что являются злейшими врагами: спасенный — дон Карлос, брат Леоноры.

Утро. Отдаленные звуки битвы. Гренадеры вносят тяжелораненного Альваро. Дон Карлос обещает другу, что за свой подвиг тот будет на-

гражден орденом Калатравы. Услышав это имя, Альваро приходит в смятение, и у Карлоса зарождаются подозрения. Альваро берет с друга клятву выполнить его последнюю волю — уничтожить письма, хранящиеся в ларчике. Оставшись один, Карлос долго борется с искушением, наконец, открывает ларчик и видит портрет Леоноры. Врач сообщает, что Альваро будет жить. Радость охватывает Карлоса: теперь он отомстит проклятому индейцу!

Военный лагерь близ Веллетри. Проходит ночной патруль. Брезжит утро. Карлос встречается с оправившимся от ран Альваро, открывает свое имя и вызывает его на дуэль. Тщетно Альваро напоминает о прежней дружбе, рассказывает о своем благородном происхождении, уверяет в чистоте чувств к Леоноре, убеждает в роковой случайности выстрела, погубившего старого маркиза. Карлос непреклонен: он клянется разыскать и убить сестру после того, как отомстит ее соблазнителю. Вмешательство патруля прекращает поединок. Карлоса уводят, а Альваро в ужасе, что снова чуть не обагрив руки кровью Варгасов, решает постричься в монахи. Лагерь пробуждается. Солдаты пьют и веселятся с маркитантками, среди которых и цыганка Прециозилла, предсказывающая всем удачу. Бродячие торговцы предлагают товар, нищие с детьми просят подаяния, рекруты оплакивают свою горькую судьбу, монах Мелитоне грозит грешникам божьей карой. Всех объединяет призыв Прециозиллы идти в бой за родину.

Монастырь «Мадонна ангелов» в горах Испании. Привратник фра Мелитоне бранится с нищими. Под именем падре Рафаэля здесь искупает грехи Альваро. Но дон Карлос находит своего врага и снова вызывает его на дуэль; не внемля мольбам о прощении, он дает ему пощечину и вынуждает Альваро обнажить шпагу.

Глухое ущелье, залитое лунным светом. Леонора в одежде отшельника на пороге пещеры молит Бога о покое, не в силах забыть Альваро. Раздается звон клинков, и перед Леонорой предстает Альваро — он зовет отшельника исповедать умирающего. Чудесная встреча влюбленных трагична: дон Карлос, умирая от руки Альваро, в последний миг наносит сестре смертельный удар. Обреченный на жизнь без лю-

бимой, Альваро в отчаянии проклинает судьбу, Настоятель призывает его к смирению, а умирающая Леонора пытается внушить надежду на встречу в небесах.

Музыка

Ни в одной из опер Верди не создал столь многочисленных, разнообразных, реалистических картин народной жизни истинно шекспировского размаха. Некоторые решены в необычном для композитора комическом ключе и предвосхищают «Фальстафа», другим присущ величаво суровый или блестящий героический склад. Лирико-драматические сцены отличаются романтической силой выражения возвышенных чувств, яркостью индивидуальных характеристик, красотой и проникновенностью мелодий.

Большая увертюра построена на основных темах оперы; ее открывает тревожный лейтмотив судьбы, предвещающий трагические события.

I акт краток и содержит лишь лирические, преимущественно светлые сцены, раскрывающие образы влюбленных. Таковы романс Леоноры «Вдаль от любимой родины» и дуэт с Альваро, который начинается и заканчивается быстрыми эпизодами восторженного характера. Резкий контраст образует тревожный, стремительно разворачивающийся финал.

II акт распадается на две картины. 1-я обрамлена беззаботными масовыми сценами. Хор и танец (сегедилья) сменяются песней Прециозиллы с хором «Под звук барабана», где маршевый ритм чередуется с танцевальным. Большая молитва (двойной хор — странников и народа — с квинтетом солистов) медленным темпом и сосредоточенным складом оттеняет последующую шутиливую сценку мнимого студента и погонщика мулов Трабукко. К ней примыкает энергичная баллада перодетого Карлоса «Я Переда, студент из Саламанки». В заключительной сцене объединяются фрагменты песни Прециозиллы, хора и танца погонщиков мулов, баллады студента. 2-я картина посвящена судьбе Леоноры. Ее скорбная ария у врат монастыря «Дева святая» завершается просветленной мольбой «Не оставляй меня в беде» с хором монахов за сценой. В следующем дуэте смятенные фразы Леоноры чередуются со

сдержанными репликами Отца-настоятеля. Тесно связан с предшествующим хоровой финал; к хору монахов — то грозному, то торжественному, с участием Настоятеля и Мелитоне, в конце присоединяется прозрачная, словно тающая мелодия Леоноры «Внемли мне, Дева ангелов».

Две первые картины III акта идут без перерыва. Краткий мужской хор игроков, доносящийся из-за кулис, служит контрастом к романсу Альваро, открывающемуся большим оркестровым вступлением с проникновенным соло кларнета. Столь же выразительны скорбные вокальные мелодии романса, то декламационного склада, то широко распевные («О Леонора, ангел мой»). Два кратких дуэттино Альваро и Карлоса разделены изобразительной картиной битвы (с репликами хирурга и ординарцев) и контрастны по настроению. Первое — героическая клятва дружбы, напоминающая торжественный марш, вторая — клятва предсмертная, близкая траурному маршу. В большой сцене и арии Карлоса «Тайна сокрыта в письмах наверно» медленная, благородная мелодия уступает место быстрой, бравурной, полной жажды мести. 3-я картина III акта, как и 1-я, открывается небольшим мужским хором, который контрастно предваряет ариозо Альваро «Отдохнуть хоть немного нигде не удастся» с уже известной темой солирующего кларнета. В следующем дуэте с Карлосом господствуют скорбно взволнованные мелодии Альваро. Завершает акт грандиозная массовая сцена. В ней царят беззаботные эпизоды (песня цыганки Прециозиллы, ариетта бродячего торговца Трабукко), которые лишь ненадолго уступают место печальным унисонным мужским хорам нищих и рекрутов и снова сменяются танцевальным хором маркитанток (с Прециозиллой) и вихревой тарантеллой. Разнохарактерны два последних номера: комическая проповедь фра Мелитоне, где бытовая скороговорка перемежается гневными возгласами, пародирующими речи церковников, и героический «Ратаплан» — виртуозное соло Прециозиллы с хором без сопровождения.

В IV акте — две картины. 1-я начинается комическими сценами с участием фра Мелитоне: буффонной арией «Отчего детей так много», перебиваемой репликами нищих, дуэтом с Настоятелем «Вот вчера на огороде» и кратким диалогом с Карлосом. В последнем, наиболее развер-

нотом дуэте Альваро и Карлоса фразы Карлоса сохраняют горделивый, надменный склад, а певучие мелодии Альваро отмечены не свойственными ему прежде сдержанностью и смирением («Прошрое мною забыто»). Финальная картина содержит две лирические вершины оперы. Скорбно просветленная ария Леоноры (композитор дает ей обозначение «мелодия») «Мира, покоя дай мне, о Боже» открывается повторением в оркестре лейтмотива судьбы. В заключительном терцете сурово примиренные фразы Настоятеля «Не проклинай, а склонись пред Творцом» сопоставляются с отчаянными возгласами Альваро и нежной, согретой надеждой и верой мелодией Леоноры «В радостный, светлый мир иной».

Дон Карлос

Опера в 4 актах (7 картинах)

Либретто Ж. Мери, К. дю Локля и А. Гисланцони

Действующие лица

Филипп II, король Испании (*бас*)

Дон Карлос, его сын, инфант испанский (*тенор*)

Родриго, маркиз ди Поза (*баритон*)

Великий инквизитор, слепой 90-летний старец (*бас*)

Монах (император Карл V) (*бас*)

Королева Елизавета (*сопрано*)

Принцесса Эболи (*меццо-сопрано*)

Тебальдо, паж Елизаветы (*сопрано*)

Графиня Аремберг, придворная дама (*без речей*)

Граф ди Лерма (*тенор*)

Королевский герольд (*тенор*)

Голос с неба (*сопрано*)

Придворные, монахи, 6 фламандских депутатов, солдаты, народ

Действие происходит в Испании в 1568 г.

История создания

«Дон Карлос» был заказан Верди в ноябре 1865 г. директором театра Большой оперы в Париже; французское либретто написали Ж. Мери (1798—1866) и К. дю Локль (1832—1903). Опера была закончена в сентябре 1866 г. Премьера состоялась 11 марта 1867 г. на сцене театра Большой оперы в Париже и прошла без особого успеха. Для постановки в Лондоне и Болонье в том же году был сделан итальянский перевод, повлекший за собой некоторые переделки музыки. В 1882—1883 гг. Верди значительно переработал оперу; в создании новых сцен принимал участие итальянский либреттист А. Гисланцони (1824—1893). Эта редакция, поставленная с успехом на сцене миланского театра Ла Скала 10 января 1884 г., много короче 1-й; вместо 5 актов — 4 (исключен I, события которого разворачиваются во Франции), сняты традиционные для жанра французской «большой оперы» не связанные с действием балетные эпизоды; изменения коснулись ряда сцен. Эта редакция стала наиболее репертуарной. В 1886 г. в Модене была осуществлена еще одна итальянская редакция: как и 1-я, французская, она состояла из 5 актов (в связи с чем был восстановлен первоначальный вариант II акта), но без балета; с согласия Верди эта редакция была издана в 1898 г.

В основу либретто оперы положена трагедия Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский» (1787). Используя историческую легенду, популярную на протяжении XVII—XVIII вв., Шиллер придал ей политическую окраску. В либретто политическая линия несколько сокращена, в связи с чем резко уменьшилась роль маркиза Позы — главного, но слишком риторичного героя Шиллера, сжата роль принцессы Эболи, втянутой в трагедии в политические интриги, исключен ряд персонажей. Однако свободолюбивый дух Шиллера сохранен и даже усилен, благодаря введению отсутствующих в драме массовых сцен, в том числе потрясающей по силе воздействия картины аутодафе — сожжения еретиков. Изменен и финал: если трагедия заканчивалась своеобразным многоточием (король передает своего мятежного сына в руки Великого инквизитора), то в опере инфант спасен благодаря появлению введенного либреттистом нового персонажа — императора Карла V, деда Карлоса.

Исторический император (скончавшийся за 10 лет до происходящих в опере событий) в конце блестящего 40-летнего царствования отрекся от престола в пользу своего сына, Филиппа II, и удалился в монастырь Сан-Джусто, где в полном одиночестве провел два года — живое олицетворение бренности земной власти.

Сюжет

Под мрачными сводами монастыря Сан-Джусто, где молятся король Филипп и королева Елизавета, инфант дон Карлос ждет своего верного друга Родриго ди Позу. Монахи выходят из часовни; один из них преклоняет колени перед гробницей императора Карла V — властителя полумира, отца Филиппа. Карлос открывает Родриго тайну своей любви к королеве, прося у него помощи и утешения. Родриго в ужасе: принц пылает страстью к мачехе! Воин и борец за свободу, Поза пытается укрепить дух инфанта — он напоминает Карлосу об угнетенной, поработенной Испанией Фландрии, которая ждет и зовет его. Карлос и Родриго клянутся в вечной дружбе и верности идеям свободы.

В ожидании королевы придворные дамы развлекаются в тенистом саду. Принцесса Эболи поет игривую песню о покрывале, под которым арабский властитель не узнал собственную жену: он признался ей в любви, умоляя занять место опостылевшей супруги. Появляется грустная и задумчивая Елизавета. Она не может забыть короткого мига счастья: отец Елизаветы, французский король, предназначал ее в жены дону Карлосу; молодые люди полюбили друг друга с первого взгляда; однако Филипп решил сам жениться на невесте сына. Родриго, недавно вернувшийся из путешествия, передает Елизавете послание из Франции от королевы-матери и вместе с ним — записку от Карлоса. Он просит королеву оказать милость инфанту, смятение и печаль которого замечены всеми при дворе, и быть его заступницей перед королем. Эболи уверена, что причина печали Карлоса — его тайная любовь к ней. Придворные дамы удаляются, оставив Елизавету и Карлоса вдвоем. Спокойные поначалу слова Карлоса становятся все более

возбужденными; он упрекает королеву в холодности и бездушии. Опыленная его пылкими речами, Елизавета готова отдаться порыву страсти, но мысль о долге перед королем заставляет ее подавить свои чувства. Карлос в отчаянии убегает. Застав королеву одну и в волнении, король, мучимый подозрениями, сурово наказывает нарушившую этикет придворную даму — графиню Аремберг, изгоняя ее из страны. Елизавета нежно прощается с верной подругой. Король останавливает маркиза ди Позу. Жестокий и подозрительный, он поражен смелостью Родриго, его гордыми, свободолюбивыми речами и проникается к нему доверием: Филипп открывает Родриго свое сердце и просит следить за Карлосом и Елизаветой. На прощанье он дает ди Позе неожиданный совет — остерегаться Великого инквизитора. Изумленный Родриго целует руку короля.

В полночь в садах королевы в Мадриде Эболи назначает свиданье Карлосу. Она в маске, и инфант принимает ее за Елизавету. Пылкие признания замирают на его устах, когда Эболи снимает маску. Охваченная ревностью, она догадывается о любви Карлоса к королеве и грозит им страшной мезьей. Появившийся Родриго заносит над Эболи кинжал, но Карлос удерживает его. Слова Эболи о милостях, оказанных Родриго королем, рожают в душе инфанта подозрения, однако он продолжает верить другу и по его просьбе отдает ди Позе все документы, связанные с готовящимся во Фландрии восстанием.

На площади перед собором Аточской богородицы народ прославляет короля, монахи ведут осужденных на казнь. Внезапно путь королю преграждают шесть фламандских депутатов, которых привел дон Карлос. Они умоляют Филиппа дать свободу Фландрии. Король, поддержанный монахами, грозит непокорным расправой. Обнажив шпагу, Карлос клянется быть защитником фламандского народа. Филипп приказывает обезоружить инфанта, но стража и гранды стоят в растерянности; тогда он сам выхватывает шпагу у начальника стражи. В этот момент Родриго обезоруживает Карлоса; все поражены. В благодарность король дарует маркизу титул герцога. Костер для осужденных разгорается; голос с неба сулит им утешение.

В своем кабинете в Мадриде король погружен в мрачные думы. Его мучат мысли о неверности королевы, о близкой смерти, об одиночестве. Он просит совета и помощи у Великого инквизитора: простится ли ему смерть сына, если он должен будет казнить мятежного инфанта? Великий инквизитор благословляет эту жертву для блага церкви и трона. Но он требует от короля другой жертвы — маркиза ди Позу, чье свободолобие потрясает основы веры. Король отказывается — впервые он нашел настоящего человека! — но под конец вынужден склониться перед властью церкви. Вбегает взволнованная Елизавета. Она умоляет короля о защите и справедливости: у нее похищена шкатулка, которая ей дороже жизни. Филипп берет со своего стола шкатулку и взламывает ее — там лежит портрет Карлоса. Елизавета с достоинством выслушивает угрозы короля, но не выдерживает его оскорблений и падает без чувств. На зов Филиппа входят Эболи и ди Поза. Родриго полон решимости — настал час принести себя в жертву Испании. Эболи, мучимая раскаянием, бросается к ногам королевы: любя Карлоса, отвергнутая им, она в порыве ревности предала королеву. Елизавета прощает ее, и тогда Эболи признается, что, обвиняя королеву в измене, она сама оказалась виновной, уступив любовным притязаниям короля. Елизавета приказывает Эболи до рассвета покинуть королевский двор и удалиться в монастырь или в изгнание. Эболи прокладывает свою красоту, принесшую ей столько страданий.

В темницу, где томится дон Карлос, приходит Родриго ди Поза. Он принял на себя вину инфанта — теперь король считает его вождем заговора во Фландрии и не замедлит отомстить. А Карлос будет жить и править свободной Фландрией и Испанией. За решеткой показываются монахи и солдат с аркебузой. Раздается выстрел, и смертельно раненный Родриго падает на руки Карлоса. В сопровождении придворных появляется король; он возвращает инфанту свободу. Карлос гневно обвиняет Филиппа в убийстве и отрекается от отца. Король обнажает голову над телом Родриго. В это время раздается набат: народ штурмует тюрьму, чтобы освободить инфанта. Филипп приказывает открыть ворота. Гранды бросаются на защиту короля. Внезапно появив-

шийся Великий инквизитор заставляет толпу восставших покорно опуститься на колени.

У гробницы Карла V в монастыре Сан-Джусто Елизавета в последний раз встречается с Карлосом. Она воодушевляет инфанта на борьбу за свободу Фландрии; пусть мысль о самопожертвовании Родриго поможет ему. Карлос должен найти в себе силы подавить любовь и расстаться с Елизаветой — его ждет славная смерть на поле боя. Неожиданно входят король и Великий инквизитор; в его руки Филипп отдает сына. Внезапное появление Карла V, которого все считали давно умершим, поражает присутствующих ужасом, и император спасает ошеломленного Карлоса от расправы, укрывая его в своей гробнице.

Музыка

«Дон Карлос» явился важной вехой на творческом пути Верди, непосредственно подготовив одно из его величайших достижений — «Аиду». Композитор с замечательным мастерством раскрыл здесь сложные, противоречивые психологические переживания и характеры действующих лиц, их острые столкновения. Личная драма героев пронизана отзвуками больших исторических событий; потому такое важное место заняли массовые сцены. Их пышность и грандиозный размах, как впоследствии в «Аиде», призваны подчеркнуть мощь государства и церкви — той враждебной, неумолимой силы, которая губит естественные порывы, любовь и счастье человека.

I акт распадается на две картины. Мрачные хоральные аккорды оркестрового вступления и ария Монаха с хором «Карл Великий правил страхом» определяют эмоциональную атмосферу 1-й картины. Контрастом звучит лирический романс Карлоса «Вмиг слились в одном дыханье», полный светлых воспоминаний о днях короткого счастья. Быстрая смена настроений отличает дуэт Карлоса и Родриго: широкие, уверенные фразы Родриго, взволнованные, горестные возгласы Карлоса венчает героическая клятва дружбы «Ты, кто посеял в сердцах». 2-я картина открывается хором придворных дам, к которому примыкает «Песня о по-

крывале» Эболи с характерными восточными мелодическими оборотами и украшениями, подхватываемая пажом и женским хором. Оригинально последующее терцеттино, где учтивым светским фразам Родриго и Эболи противопоставлены речитативные реплики смущенной Елизаветы. В центре этой сцены — романс Родриго «Все мы на принца с верой взираем» с певучей, благородной мелодией. Богат различными настроениями большой дуэт Карлоса и Елизаветы; он начинается печальной мелодией «Пришел просить я милости у королевы», которую сменяют светлые лирические темы; в конце дуэта прорываются бурные драматические чувства. Грустью пронизаны красивые певучие мелодии романса Елизаветы «Не плачь, моя подруга». Заключительный дуэт Филиппа и Родриго — развернутая сцена-диалог, построенная на частой смене речитативных фраз.

II акт также состоит из двух картин — лирической камерной и драматической массовой. Оркестровая прелюдия к 1-й картине в духе ноктурна развивает мелодию романса Карлоса, рисуя его мечты о Елизавете. Те же настроения сохраняются в дуэте Карлоса и Эболи. Тревожные раздумья героев перед трагическими событиями воплощены в терцете Эболи, Карлоса и Родриго. В конце в оркестре вновь проходит героическая тема клятвы дружбы из I акта. Грандиозный финал (2-я картина) — одна из лучших массовых сцен Верди. Ее открывает и замыкает торжественный хор народа, обрамляющий мрачное шествие осужденных. В центре — драматическая сцена с фламандскими депутатами. Их скорбная мелодия перерастает в большой ансамбль, где гневным фразам короля и монахов противостоят мольбы других героев и народа.

В 1-й картине III акта драматизм неуклонно нарастает. Интродукция и сцена Филиппа «Нет, не любила меня» раскрывают душевные муки короля; скорбные мелодии оркестра сменяются выразительным речитативом, незаметно переходящим в широкие напевные фразы. Скрытым драматизмом пронизана сцена Филиппа и Великого инквизитора — столкновение двух сильных характеров; короткие, сухие реплики и гневные возгласы сопровождаются суровыми, грозными аккордами оркестра. Лихорадочное волнение царит в сцене Филиппа и Елизаветы; некоторое

успокоение наступает лишь в квартете, где приглушенным репликам «про себя» Филиппа, Эболи и Родриго противостоит широкая мелодическая линия королевы. Завершающая картину драматическая ария Эболи «О дар проклятый, о красота» характеризует ее страстную, неукротимую натуру. 2-я картина III акта — смерть Родриго и мятеж. Образ героя раскрывается здесь с лирической стороны — в мягких, певучих мелодиях. Им контрастирует бурная динамика массовой сцены, построенной на перекличках коротких, гневных реплик.

IV акт завершает драму Елизаветы и Карлоса. Мрачные хоральные аккорды предшествуют большой арии Елизаветы «Ты, познавший тщету всех надежд и стремлений». Строгий скорбный напев, переходящий в широкую, словно парящую мелодию, обрамляет всю арию; в середине, подобно светлым воспоминаниям, мелькают обрывки мелодий первого лирического дуэта. Они звучат и в прощальном дуэте Карлоса и Елизаветы, богатым оттенками настроений. Выделяются героическая маршеобразная мелодия «Пламя свободы зажгло твою кровь» и завершающая дуэт торжественная, сдержанная тема «Так прощай, в этом мире мы навек расстаемся». Словно мотив рока звучат последние хоральные аккорды, открывавшие I и последний акты; теперь они сопровождают трагическую развязку оперы.

Аида

*Опера в 4 актах (7 картинах)
Либретто А. Гисланцони*

Действующие лица

Царь Египта (*бас*)

Амнерис, его дочь (*меццо-сопрано*)

Аида, рабыня, эфиопская царевна (*сопрано*)

Радмес, начальник дворцовой стражи (*тенор*)

Р а м ф и с, верховный жрец (*бас*)

А м о н а с р о, царь эфиопский, отец Аиды (*баритон*)

Г о н е ц (*тенор*)

Жрецы, жрицы, придворные, воины, рабы, пленные эфиопы,
египетский народ

Действие происходит в Мемфисе и Фивах во времена владычества фараонов.

История создания

В 1868 г. по случаю торжеств, связанных с открытием Суэцкого канала, египетское правительство предложило Верди написать оперу на национальный египетский сюжет; премьера оперы приурочивалась к открытию театра в Каире. Верди отклонил неожиданный заказ. Но в 1870 г., познакомившись со сценарием «Аиды», заинтересовался и дал согласие. Автором сценария был французский египтолог О. Э. Мариетт; он использовал легенду (изложенную в расшифрованном им папирусе) из эпохи длительной борьбы фараонов древнего Египта против Нубии (Эфиопии); по рисункам Мариетта готовились декорации и костюмы для постановки «Аиды». Прозаический текст оперы написал французский либреттист К. дю Локль (1832—1903), стихотворное итальянское либретто — А. Гисланцони (1824—1893). Верди принимал активное участие в разработке сюжета, тщательно изучал историю и искусство древнего Египта.

Премьера «Аиды» состоялась 24 декабря 1871 г. в Каире, а 8 февраля следующего года — в миланском театре Ла Скала. Обе постановки имели триумфальный успех.

Сюжет

Во дворце фараона в Мемфисе получена весть о нашествии эфиопов. Начальник дворцовой стражи Радамес мечтает о славе полководца. В награду за победу он потребует освобождения своей возлюбленной Аиды, пленницы фараона. Появившаяся Амнерис, тайно влюбленная в Радамеса, поражена его волнением. Дочь фараона догадывается о его любви к рабыне. Смущение Аиды усиливает ее подозрения. Фараон тор-

жественно сообщает волю богов: египетские войска поведет Радамес; все благословляют его на битву. Аида в смятении, в ее душе разгорается мучительная борьба между любовью к Радамесу и страхом за отца — царя эфиопов Амонасро.

В храме происходит обряд посвящения Радамеса. Жрецы вызывают к богам о ниспослании победы Египту. Верховный жрец вручает Радамесу священный меч.

Амнерис в радостном возбуждении ожидает возвращения Радамеса, одержавшего победу над эфиопами. При виде Аиды ее сомнения и ревность пробуждаются с новой силой. Желая выведать у пленницы тайну, дочь фараона говорит, что Радамес погиб. Аида не может скрыть отчаяния. В гневе Амнерис грозит рабыне страшной карой. С площади доносятся звуки триумфального марша — народ приветствует победителя. Аида молит богов о смерти — она не в силах отказаться от своей любви.

Торжественная встреча египетских войск на площади в Фивах. Перед фараоном проходят пленные эфиопы, среди них Амонасро. Он поспешно предупреждает бросившуюся к нему дочь: никто не должен знать его имени и сана. Амонасро называет себя военачальником эфиопского царя, погибшего в кровопролитной битве. Пленники умоляют о пощаде, к ним присоединяется весь народ. Но жрецы требуют смерти побежденных. Наконец, по совету верховного жреца, фараон решает оставить в качестве заложников Аиду и ее отца. Радамесу он отдает руку своей дочери. С торжеством наблюдает Амнерис горе Аиды.

На берегу Нила, в храме Изиды, Амнерис готовится к бракосочетанию с Радамесом. Аида ждет возлюбленного, чтобы проститься с ним навеки: она не перенесет разлуки — Нил будет ей могилой. С грустью вспоминает Аида о своей прекрасной родине, которую ей не суждено больше увидеть. Внезапно появляется Амонасро. Он узнал о любви дочери к Радамесу, о ее соперничестве с Амнерис. Отец рисует перед Аидой картины счастливой, вольной жизни на родине и требует, чтобы она выведала, какой дорогой поведет Радамес войска против эфиопов. Встретив отказ, он проклинает Аиду: она не дочь царя, а покорная рабыня фараона, предавшая свою родину. Измученная душевной борьбой

Аида соглашается исполнить требование отца — принести в жертву отчизне свою любовь. Увидев приближающегося Радамеса, Амонасро прячется. Радамес уверен в победе, в грядущем счастье, но Аида не разделяет его надежд: дочь фараона погубит их. Есть лишь один путь к спасению — бежать в Эфиопию. Радамес колеблется, он не может покинуть родину. Однако упреки Аиды заставляют его решиться. А когда Аида спрашивает, какой дорогой пойдут египетские войска, ничего не подозревающий Радамес говорит ей об этом. Появляется торжествующий Амонасро и Радамес в ужасе узнает, что выдал военную тайну эфиопскому царю. Тщетно Амонасро и Аида успокаивают его, убеждая не медлить с побегом: Радамес отдает себя в руки вышедшего из храма верховного жреца. Аида с отцом спасаются бегством.

В подземелье готовится суд над Радамесом. Амнерис умоляет его покаяться, обещая свою любовь, корону Египта, если он откажется от Аиды. Но Радамес непреклонен — ради любви к Аиде он пожертвовал честью и родиной. Дочь фараона охвачена противоречивыми чувствами: она то грозит Радамесу страшным мщением, то страстно молит богов о его спасении. Верховный жрец Рамфис выносит приговор — изменник будет живым погребен в подземелье храма. Амнерис в отчаянии проклинает бесчеловечность жрецов.

Радамес перед смертью мечтает о возлюбленной. Внезапно раздаётся слабый стон, и Радамес видит Аиду, которая, узнав о его участи, решила проникнуть в подземелье. Смерть не страшна влюбленным. Теперь никто не сможет разлучить их. Из храма доносится пение жрецов. Над камнем, закрывающим вход в подземелье, в глубокой тоске склоняется Амнерис, моля богов о душевном покое.

Музыка

В «Аиде» личная драма, полная острых коллизий, разворачивается на красочном фоне монументальных массовых сцен, пышных шествий и танцев. В образах жестоких жрецов Верди заклеил ненавистное ему мракобесие церковников. Этим беспощадным силам противостоят душев-

ная красота и нравственная стойкость Аиды и Радамеса: их любовь выдерживает все испытания, не отступая даже перед смертью.

В оркестровой прелюдии сжато изложен конфликт драмы: хрупкой, прозрачной мелодии скрипок, рисующей образ женственной, любящей Аиды, противостоит неумолимо грозная тема жрецов. Она растет и ширится, захватывая весь оркестр, но лейтмотив любви все же побеждает.

В I акте две картины. 1-я обрамлена сольными эпизодами — развернутыми характеристиками Радамеса и Аиды. Широкая, согретая искренним чувством мелодия романса Радамеса «Милая Аида» сопровождается нежными репликами солирующих деревянных духовых инструментов. В терцете Амнерис, Радамеса и Аиды слышатся тревога, смятение. Следующая, массовая сцена открывается торжественным маршем «К берегам священным Нила». Большая сольная сцена Аиды «Вернись с победой к нам» передает борьбу противоречивых чувств в душе героини; порывистые, взволнованные мелодии уступают место просветленной молитве «Боги мои». 2-я картина — хоровая сцена посвящения Радамеса — отличается восточным колоритом. Заунывная молитва жриц, сопровождаемая арфами, сменяется легкой, причудливой по рисунку мелодией священного танца; затем следует величественный героический хор жрецов «Боги, победу дайте нам», где солистами выступают Рамфис и Радамес; мощное нарастание приводит к объединению хора жрецов и молитвы жриц.

II акт открывается прозрачным женским хором, прерываемым страстными фразами Амнерис; средний раздел этого номера — подвижный танец мавританских рабов. Большой дуэт Аиды и Амнерис — остро-драматическое столкновение героинь; горделивые, властные мелодии Амнерис противопоставлены скорбным, смятенным репликам Аиды. Центральный раздел дуэта — проникновенная мольба Аиды «Прости и сжался, скрывать нет сил»; одиночество рабыни оттеняется доносящимся издали торжественным маршем. 2-я картина — финал акта — представляет собою грандиозную сцену народного ликования (хор-марш народа, гимн жрецов, танец с драгоценностями). На этом фоне выделяется драматическая сцена Аиды и Амонасро. Волевым, энер-

гичным рассказом охарактеризован царь эфиопов; проникновенно звучит его страстная мольба о жизни «Но ты — царь, и твой суд беспристрастный», к которой присоединяются Аида и хор пленников. Резким контрастом врывается гневная, непреклонная тема жрецов «Царь, не слушай мольбы их коварной». В заключение повторяется триумфальный марш, в него вплетаются торжествующие возгласы Амнерис, горестная мелодия Аиды и Радамеса.

В кратком оркестровом вступлении к III акту прозрачные, трепетные звучания воссоздают поэтичную картину южной ночи. Романс Аиды «Небо лазурное и воздух чистый» сопровождает безмятежный наигрыш гобоя. Большой дуэт Аиды и Амонасро насыщен разнообразными переживаниями; бурное воинственное проклятье эфиопского царя контрастирует с душевной надломленностью его дочери. В дуэте Аиды и Радамеса героические мелодии Радамеса сопоставляются с призывами тоскующей Аиды (они сопровождаются печальным напевом гобоя).

В 1-й картине IV акта основное место занимает характеристика Амнерис. В двух больших сценах раскрывается сложный душевный мир героини, охваченной противоречивыми чувствами: любви, ревности, жажды мести. Мелодия дуэта Амнерис и Радамеса имеет мрачный, трагический оттенок. Сцена суда над Радамесом — один из наиболее драматичных эпизодов оперы. Суровая оркестровая тема жрецов сменяется бесстрастным хором, глухо доносящимся из подполья. Им противостоят мятущиеся, полные скорби и отчаяния реплики Амнерис «Боги, сжальтесь»; грозно звучит хор приговора «Радамес, мы выносим решение». Заключительная картина — дуэт Аиды и Радамеса; его просветленные, воздушные мелодии пленяют редкой красотой и пластичностью.

Отелло

Опера в 4 актах
Либретто А. Бойто

Действующие лица

О т е л л о, мавр, полководец Венецианской республики (*тенор*)
Я г о, знаменосец (*баритон*)
К а с с и о, капитан (*тенор*)
Р о д е р и г о, венецианский патриций (*тенор*)
Л о д о в и к о, посол Венецианской республики (*бас*)
М о н т а н о, предшественник Отелло в управлении островом Кипр (*бас*)
Г е р о л ь д (*бас*)
Д е з д е м о н а, жена Отелло (*сопрано*)
Э м и л и я, ее служанка, жена Яго (*меццо-сопрано*)
Солдаты и матросы Венецианской республики, жители Кипра, дети

Действие происходит в приморском городе на острове Кипр в конце XV в.

История создания

В августе 1879 г. композитор и либреттист А. Бойто (1842—1918) познакомил Верди с эскизами своего либретто по трагедии Шекспира «Отелло» (1604). Верди одобрительно отозвался о них, но согласия писать оперу не дал. Бойто, преклонявшийся перед гением Верди и мечтавший о сотрудничестве с ним, настаивал и вскоре принес законченное либретто. Лишь в начале 1881 г. Верди принялся за сочинение, которое растянулось на долгий срок. Композитор стремился создать произведение, достойное великого литературного первоисточника: Шекспир был его самым любимым писателем. В создании либретто «Отелло» Верди принадлежала ведущая роль. По его указаниям Бойто несколько

раз менял план, заново переписывал сцены. Шекспировский текст подвергся существенным изменениям. Композитор сконцентрировал действие вокруг основного конфликта — столкновения Отелло и Яго, освободив интригу от мелких бытовых подробностей.

Завершив сочинение в ноябре 1886 г., Верди принял непосредственное участие в постановке «Отелло». Премьера состоялась 5 февраля 1887 г. в Милане в театре Ла Скала и вылилась в подлинный триумф итальянского национального искусства. Вскоре эта опера была признана во всем мире лучшим, наиболее совершенным творением Верди.

Сюжет

Полководец Венецианской республики Отелло, разбивший в сражении турецкий флот, возвращается на остров Кипр. Его встречают радостные приветствия народа. Лишь Родеригο мрачен: он влюблен в жену Отелло Дездемону и тщетно добивался ее взаимности. Яго обещает ему помощь. Тайно ненавидя мавра, он умело скрывает коварство под личиной дружбы. Оскорбленный тем, что Отелло назначил капитаном не его, а Кассио, Яго замышляет месть. Во время народного праздника в честь победы Яго подпаивает Кассио. По его совету Родеригο затевает с капитаном ссору, в которую вовлекаются все присутствующие. Появление Отелло прекращает схватку. Коварный план Яго начинает осуществляться: разгневанный мавр лишает Кассио чина. Дневной шум стихает. В тишине звездной ночи Отелло и Дездемона предаются воспоминаниям о первых днях любви.

Яго лицемерно утешает Кассио, советуя прибегнуть к заступничеству Дездемоны. Одновременно он привлекает внимание Отелло к беседующим Кассио и Дездемоне, заронив в его душу ревнивые подозрения. При виде жены, окруженной жителями острова и детьми, устилающими ее путь цветами, сомнения Отелло рассеиваются. Однако, когда Дездемона обращается к мужу с просьбой простить Кассио, в душе Отелло снова вспыхивает ревность. Напрасно Дездемона успокаивает его; он грубо отбрасывает платок, которым она повязала ему голову. Эмилия поднимает пла-

ток, чтобы отдать своей госпоже, но Яго выхватывает его и прячет, угрозами заставляя жену молчать — этот платок он подбросит Кассио. Отелло в бешенстве требует от Яго доказательств измены Дездемоны. Тот рассказывает, как во сне Кассио шептал нежные признания, повторяя имя супруги Отелло, и уверяет мавра, что видел в руках у Кассио платок Дездемоны. Оскорбленный в своей любви, Отелло клянется отомстить.

Парадный зал замка. По совету Яго Отелло неотступно следит за Дездемоной. Ссылаясь на головную боль, он просит у жены подаренный им платок — залог любви. Исчезновение платка и новые просьбы Дездемоны за Кассио вызывают его ярость. Он бросает жене оскорбительные упреки в измене. Потрясенная Дездемона уходит. Отелло остается один, подавленный и отчаявшийся; его счастье разбито, вера в любовь, в добро уничтожена — ему осталась только месть. Яго умело разжигает ревность и бешенство Отелло. Заставив мавра спрятаться, он заводит с Кассио шуточный разговор о его любовнице Бьянке, давая понять Отелло, что речь идет о Дездемоне. Кассио с недоумением показывает Яго найденный им у себя в доме платок. Теперь Отелло больше не сомневается в измене жены — он узнал пропавший платок. Участь Дездемоны решена; Отелло велит Яго достать яду, но тот советует задушить Дездемону в постели, а с Кассио он сумеет справиться сам. Обманутый Отелло в благодарность награждает клеветника чином капитана. Прибывший во дворец посол Венецианской республики привез приказ: Отелло должен покинуть Кипр и возвратиться в Венецию; его преемником на острове назначен Кассио. Услышав ненавистное имя, Отелло не в силах больше сдерживаться. Он при всех оскорбляет Дездемону, в гневе бросая ее наземь. Присутствующие поражены. В ярости Отелло велит всем удалиться. С улицы доносятся крики народа, прославляющие благородного полководца; Яго злобно торжествует победу над лежащим без чувств героем.

Комната Дездемоны. Ночь. Дездемону тревожат мрачные предчувствия, неотвязные мысли о смерти. В задумчивости она напевает грустную песню об иве — о бедной девушке, покинутой любимым. Простившись с Эмилией, Дездемона погружается в молитву. Неслышно входит

Отелло. Решившись на убийство, он не может подавить в себе любви и, склонившись над уснувшей Дездемоной, долго любуется ее чистой красотой. Но решение его непоколебимо, и он душит жену. Вбегает Эмилия. Узнав о совершившемся злодеянии, она зовет на помощь и перед всеми разоблачает козни Яго. Потрясенный мавр в отчаянии закалывается и умирает с мыслью о Дездемоне.

Музыка

«Отелло» — музыкальная трагедия, поражающая правдивостью и глубиной воплощения человеческих характеров. Необычайной рельефностью и драматической силой отмечены музыкальные портреты героев. Важную роль играет оркестр, передающий эмоциональную атмосферу событий, богатство психологических оттенков. Хоровые эпизоды дополняют образы главных персонажей, выражая отношение к ним народа.

I акт открывается грандиозной вокально-симфонической картиной бури, которая сразу же вводит в гущу напряженной борьбы, острых столкновений и косвенно характеризует Отелло. Вершина этой динамичной сцены — появление Отелло, сопровождаемое ликующим хором. В сцене пирушки (хор «Радости пламя») оркестровое сопровождение рисует разгорающиеся огни праздничных костров. Застольная песня Яго пронизана едким сарказмом. Дуэт Отелло и Дездемоны «Темная ночь настала», предваряемый проникновенным звучанием солирующих виолончелей, изобилует напевными мелодиями. В конце в оркестре появляется страстный, экстатический лейтмотив любви.

Во II акте основное место занимают характеристики Яго и Отелло. Образ Яго — сильного, не знающего колебаний, но душевно опустошенного человека — запечатлен в большом монологе «Верю в Творца жестокого»; в твердых, решительных фразах звучит скрытая издевка, усиливаемая оркестровым сопровождением; в заключение слышится взрыв язвительного хохота. Выразительный контраст создает кипрский хор «Ты посмотришь — все заблестит», подчеркивающий чистоту и непорочность Дездемоны; просветленный характер музыки создается звучанием дет-

ских голосов, прозрачным аккомпанементом мандолин и гитар. В квартете (Дездемона, Эмилия, Отелло, Яго) широкие, полные благородства мелодии Дездемоны противостоят взволнованным, горестным фразам Отелло. Ариозо Отелло «С вами прощаюсь навек, воспоминанья», сопровождаемое воинственными фанфарами, близко героическому маршу. Контрастом служит рассказ Яго о сне Кассио «То было ночью»; его вкрадчивая, завораживающая мелодия, рисунок сопровождения напоминают колыбельную. Дуэт Отелло и Яго — клятва мести — перекликается с ариозо Отелло.

III акт строится на резком противопоставлении торжественных массовых сцен, в которых народ приветствует Отелло, и его глубокого душевного смятения. Дуэт Отелло и Дездемоны открывается нежной мелодией «Здравствуй, супруг мой милый». Постепенно реплики Отелло становятся все более тревожными и взволнованными; в конце дуэта начальная лирическая мелодия звучит иронически и обрывается гневным возгласом. Разорванные, мрачные, словно застывшие фразы монолога Отелло «Боже, Ты мог дать мне позор» выражают его подавленность и оцепенение; певучая мелодия второй части пронизана сдержанной скорбью. Замечательный септет с хором — вершина драмы; ведущая роль принадлежит здесь Дездемоне, ее проникновенные мелодии полны горестных предчувствий.

В IV акте главенствует образ Дездемоны. Скорбное оркестровое вступление с солирующим английским рожком создает трагическую атмосферу обреченности, предвещая близкую развязку. Это настроение усиливается в простой, народной по складу песне Дездемоны с повторяющимися тоскливыми восклицаниями «Ива! Ива! Ива!». Широким диапазоном чувств отличается краткое оркестровое интермеццо (появление Отелло), завершаемое лейтмотивом любви. Диалог Отелло и Дездемоны, построенный на кратких, нервных репликах, сопровождается тревожной пульсацией оркестра. Последняя характеристика Отелло — небольшой монолог «Я не страшен, хоть и вооруженный»; декламационные фразы передают лихорадочную смену мыслей. В конце оперы, оттеняя драматизм развязки, в оркестре вновь проходит лейтмотив любви.

Фальстаф

Опера в 3 актах (6 картинах)

Либретто А. Бойто

Действующие лица

Сэр Джон Фальстаф (баритон)

Форд, муж Алисы (баритон)

Фентон (тенор)

Доктор Кайус (тенор)

Слуги Фальстафа:

Бардольф (тенор),

Пистоль (бас)

Миссис Алиса Форд (сопрано)

Миссис Мэг Педж (меццо-сопрано)

Миссис Квикли (меццо-сопрано)

Наннетта, дочь Форда (сопрано)

Хозяин таверны «Подвязка», паж, слуги Форда, замаскированные духами

Действие происходит в Виндзоре (Англия) в царствование короля Генриха IV (начало XV в.).

История создания

Заканчивая «Отелло», Верди был убежден, что это его последняя опера. Но в 1890 г. либреттист «Отелло» А. Бойто (1842—1918) прислал ему либретто «Фальстафа», созданное на основе двух произведений Шекспира: комедии «Виндзорские проказницы» и комедийных интермедий из исторической хроники «Генрих IV» (1597). Композитор давно мечтал написать оперу по шекспировской комедии, но различные препятствия мешали реализации замысла. Возможно, он не мог забыть провала первой комической оперы «Король на один день» (1840).

И, создавая «Фальстафа», Верди настолько не был уверен в успехе, что предполагал показать новую оперу лишь в кругу друзей, на своей вилле Сант-Агата.

Партитура сочинялась не спеша, с тщательным обдумыванием деталей и была завершена летом 1892 г. Премьера «Фальстафа» состоялась 9 февраля 1893 г. в миланском театре Ла Скала и вылилась в грандиозное чествование 80-летнего композитора. Правительство решило присвоить Верди титул маркиза ди Буссето, но маститый маэстро, оставшийся до конца жизни убежденным демократом, решительно воспротивился этому намерению.

Сюжет

В таверне «Подвязка» старый сэр Джон Фальстаф неторопливо потягивает вино. С угрозами врывается доктор Кайус, которого накануне подпоили и ограбили. Но ловкие пройдохи и бездельники Пистоль и Бардольф, гримасничая и притворяясь, разыгрывают невинных простаков. Одураченный Кайус вынужден убраться ни с чем. Однако дела собутыльников из рук вон плохи, кошелек толстого Джона пуст. Он пишет письма двум прекрасным дамам, Алисе Форд и Мэг Педж, надеясь на их расположение и ключ от кассы. Слуги отказываются участвовать в этой бесчестной затее. С записками отправлен паж.

В саду мистера Форда встречаются веселые кумушки Алиса и Мэг. Женщины со смехом и издевками цитируют изысканные послания Фальстафа, полученные обеими, и решают подшутить над незадачливым рыцарем. Алиса готова назначить свидание, завлечь престарелого донжуана и одурачить. Слуги Фальстафа открывают планы своего господина ревнивцу Форду. Разгневанный супруг решает учредить надзор за женой и войти в доверие к старому повесе, представившись под вымышленным именем. Так возникает двойной заговор, в котором не принимают участие лишь дочь Форда Наннетта и Фентон, поглощенные своей любовью.

Ничего не подозревающий Фальстаф беспечно попивает херес в таверне. Появляется миссис Квикли с поручением от миссис Форд: в час, когда муж выходит из дому, красотка с нетерпением будет ждать свидан-

ния с Фальстафом. Свой нежный привет шлет и прекрасная Мэг Педж — ее тоже пленил сэр Джон. Явившийся под именем Фонтаны Форд угощает Фальстафа отличным вином и вручает туго набитый кошелёк, призывая помочь ему соблазнить Алису, в которую он якобы давно и безнадежно влюблен. Сэр Джон доверительно сообщает, что как раз сейчас отправляется на свидание к Алисе и осыпает насмешками ее мужа-рогоносца. Форд взбешен, ему кажется, что два страшных рога давят ему голову. Но он овладевает собой и рука об руку с принарядившимся Фальстафом покидает таверну.

В доме Форда Алиса и Мэг потешаются над старым Фальстафом. Квикли сообщает, что план их удался и представляет в лицах свидание с толстяком. Не смеется только Наннетта: отец решил выдать ее замуж за доктора Кайуса. Алиса берет в руки лютню — и заговорщицы занимают намеченные позиции. Не подозревающий ловушки Фальстаф входит, весело напевая. Раздается голос Квикли, предупреждающей о появлении Мэг. Фальстаф прячется за ширмы. Мэг, задыхаясь от еле сдерживаемого смеха, рассказывает о страшной ревности Форда. Но выдумка, которая должна была напугать спрятанного сэра Джона, неожиданно оказывается правдой — в комнату с толпой слуг врывается разгневанный супруг. Он приказывает обыскать весь дом. Старому рыцарю приходится забраться в корзину для белья, а его место за ширмами занимают Фентон и Наннетта: общая суматоха несколько не мешает их страстным признаниям. Душно и тесно было Фальстафу в его убежище, но еще неприятнее развязка: по приказанию Алисы престарелый донжуан выброшен вместе с грязным бельем из окна в канаву, над ним от души потешаются виндзорские насмешники.

Вновь Фальстаф на своем обычном месте в таверне «Подвязка». Он не может смириться с постигшим его позором, с содроганием вспоминая о холодной мутной ванне. Но подогретое вино и ласковое солнце возвращают ему прежнюю веселость. Внезапное появление Квикли выводит Фальстафа из душевного равновесия. Ловкой посланнице быстро удастся смягчить его гнев — она принесла письмо от Алисы, которая просит простить ее за случившееся и назначает свидание в полночь у ду-

ба Герна в парке. Алиса, Форд, Наннетта, Кайус с любопытством выглядывают из-за угла — удастся ли новая хитрость? Но простодушный Фальстаф и на этот раз верит басням Квикли. Она рассказывает старинное предание о том, как черный охотник Герт повесился на старом дубе, и теперь там по ночам собирается всякая нечисть. Фальстаф готов прийти в назначенный час.

Ровно в полночь у старого дуба появляется закутанный в широкий плащ, с оленьими рогами на голове неугомонный Фальстаф. В лесу мелькают причудливые огоньки, раздается шум трещоток, погремущек. Духи и феи, чертенята и вампиры окружают поверженного рыцаря, бьют и щиплют его, заставляя покаяться во всех грехах. Натешившись вволю, они снимают маски — наконец-то Фальстаф понял, что снова попал в ловушку. Форд решает завершить удавшийся маскарад свадьбой Наннетты и Кайуса. Но хитростью женщин обвенчаны Наннетта и Фентон. Старый Джон доволен, что одурачен не только он. Хорошая шутка всегда по душе славному рыцарю: ведь смеется тот, кто смеется последним.

Музыка

Последнее творение Верди великолепно завершает полуторавековую традицию итальянской оперы-буффа с ее пьянящей динамикой, непрерывным нагнетанием комедийной интриги. Органичное сочетание веселой буффонады с острой сатирой, светлой шутиливой лирики с психологически пронизательной обрисовкой основного образа определяет своеобразие оперы. Ее музыкальный язык рельефен, отличается богатством и свежестью красок. Впечатляют яркая характеристичность оркестра, гибкость вокальных партий, где вердиевская кантилена отступает на задний план и появляется новая для итальянской комической оперы декламационность.

1-я картина представляет собой развернутую характеристику Фальстафа. Искрящаяся весельем, хотя и несколько тяжеловесная тема открывает оперу. Поучительное наставление Фальстафа слугам «Воруйте вежливо и с тактом» звучит как ханжески-благочестивый напев, подчер-

кивающий комедийность ситуации. Беспечный нрав героя раскрывается в задорной песенке «Если ночью по тавернам», то вкрадчиво игривой, то нарочито громоподобной, маршеобразной. Терцет Фальстафа, Бардольфа и Пистоля выдержан в легких скерцозных тонах; шутливые переключки голосов местами носят пародийный характер (фальцет сэра Джона, изображающего страстное признание Алисы). Центральное место в характеристике Фальстафа занимает монолог о чести; соединение патетически окрашенной декламации с комическими эффектами в оркестре изобличает его иронический смысл. В начале 2-й картины звучит грациозное, неудержимо летящее прозрачное скерцо. Шутливый квартет (без сопровождения) «Ах, бочка пивная» передает насмешки кумушек над толстым рыцарем. Более активен и напорист ансамбль возмущенных мужчин «Он бездельник, плут, разбойник». Как лирическое интермеццо возникает краткий любовный дуэт Наннетты и Фентона. Заключительный нонет покоряет прозрачностью звучания, четкостью выразительных мелодических линий, совершенством полифонического стиля и художественного мастерства.

В 1-й картине II акта великолепной характеристической зарисовкой является сцена Фальстафа и Квикли; с бесподобным комизмом музыка передает иронически-почтительные приветствия коварной кумушки, ее вкрадчивую речь, тяжкие вздохи по поводу «страданий» Алисы и наивную податливость сэра Джона, уверенного в своей неотразимости. Напыщенно и горделиво звучит его ариозо «Ну, старый Джон, действуй смелее». Однако хохочущая музыка оркестрового вступления и заключения вскрывает истинное отношение композитора к самовлюбленному герою. Психологически многогранна сцена Фальстафа с мнимым Фонтаной; она ведет от беспечно игривой песенки «Любовь, любовь» и бахвальства старого Джона, глумящегося над мужем-рогоносцем, к арии ревности Форда. Верди не жалеет сатирических красок: резкие скачки в мелодии, диссонирующие созвучия сопровождают выкрики охваченного кошмарами супруга «Рогатый! Буйвол! Ах, я злосчастный!» Во 2-й картине грациозная песенка лукавой Алисы «Женщин веселых в Виндзоре все знают», которую подхватывают Наннетта и Мэг, предшествует

эффектному появлению Фальстафа, напевающего любовный мадригал. Трогательно наивна его песенка «Был я когда-то молоденьким пажом». Динамичная сцена безумных поисков Форда создана в традициях блестящих, стремительных финалов-буффа.

Монолог Фальстафа в начале III акта, сосредоточенный и скорбный, выражает горестные мысли опозоренного рыцаря; как воспоминания о былой славе звучат отголоски ариозо II акта, приобретающие минорную окраску («Да, старый Джон»). Причудлив и таинствен рассказ Квикли о черном охотнике Герне. Изящна и легка песенка Алисы «Возьмем с собой ребяток». В оркестровом вступлении ко 2-й картине призывные сигналы валторн и отдаленная переключка сторожей воссоздают таинственно-поэтическую картину ночного парка, освещенного луной. Нежно звучит напев любовной песни Фентона. Словно легкое дуновение ветерка, проносится в оркестре порхающая тема лесных фей. В характере шутильной скороговорки написан хор «Щиплемся, колемся». Искрится весельем и остроумием блестящая по мастерству грандиозная fuga «Вся наша жизнь — шутка» (децимет с хором), завершающая оперу.

Пьетро Масканьи

1863—1945

Масканьи — представитель веризма (по-итальянски — истинный, правдивый), нового направления в итальянской опере, возникшего в 1890-е гг. Веристы обращались к сюжетам из современной жизни обычных людей и воплощали их с предельной простотой, не озабоченные раскрытием социальных или философских проблем. Их краткие, одно-двухактные оперы прежде всего театральны: начинаясь в преддверии катастрофы, они заканчиваются в момент кровавой развязки. Последовательное развитие сложных, противоречивых характеров несвойственно веристам, развернутые арии и монологи уступают место небольшим ариозо с чувственно яркой, доступной, мгновенно воздействующей мелодией. Именно таким мелодиям веристы обязаны широчайшей популярностью своих опер.

Пьетро Масканьи родился 7 декабря 1863 г. в Ливорно. В 16 лет написал первое крупное сочинение (в духовном жанре), в 18 благодаря поддержке мецената поступил в Миланскую консерваторию, но не проявил никакого интереса к занятиям и через 3 года, в 1884 г., бросил ее, не получив диплома. Работая дирижером в Парме и Чериньоле, Масканьи мечтал о карьере второго Верди и писал большую романтическую оперу «Вильям Ратклиф» по трагедии Гейне. Однако узнав о конкурсе в Милане на одноактную оперу, в короткий срок создал «Сельскую честь» (1890).

Впоследствии Масканьи занимал должность директора консерватории в Пезаро и Национальной музыкальной школы в Риме, много гастролировал как дирижер и с 1929 г. руководил миланским театром Ла Скала. Небывалый успех «Сельской чести», принесшей композитору славу «самого итальянского» гения, как его называли на родине, не помешал Масканьи позже осудить своего оперного первенца, отказаться от принципов веризма и вернуться к уже отжившим романтическим жан-

рам. В течение долгой жизни композитор написал еще 14 опер, в том числе «Друг Фриц» (1891), «Вильям Ратклиф» (1894), «Ирис» (1898), «Изабо» (1911), «Паризина» (1913), «Лодолетта» (1917), «Маленький Марат» (1921), «Нерон» (1935). Они ставились в разных странах, однако Масканьи так и вошел в историю как автор одной оперы.

Умер Масканьи 2 августа 1945 г. в Риме.

Сельская честь

Опера в 1 акте

Либретто Дж. Тарджони-Тодзетти и Г. Менаши

Действующие лица

Сантуцца, молодая крестьянка (*сопрано*)

Туриду, молодой крестьянин (*тенор*)

Лучия, его мать (*контральто*)

Альффо, возчик (*баритон*)

Лолла, его жена (*меццо-сопрано*)

Крестьяне, крестьянки, дети

Действие происходит в деревушке в Сицилии в день Святой Пасхи в современную эпоху (1880-е гг.).

История создания

«Сельская честь» знаменовала рождение нового направления в истории итальянской оперы — веризма. В литературе оно возникло еще в середине 1870-х гг. в творчестве Дж. Верги (1840—1929) — автора бытовых новелл из жизни современных крестьян, преимущественно Сицилии, одной из самых отсталых провинций Италии (уроженцем которой был писатель). Это истории любви, ревности и мести, изложенные сжато, без повествовательных моментов, описаний и обобщений, с натуралистическим показом реальной действительности, во всей ее обнаженно-

сти и грубости, с примитивными, нередко животными чувствами и несложными, прямолинейными характерами. Веристы часто переделывали свои новеллы в краткие драмы, как, например, «Сельская честь» (1884) из сборника «Жизнь полей» Верги. В ней блистала знаменитая итальянская трагическая актриса Э. Дузе, выдвинувшая на первый план образ страдающей героини и сгладившая натуралистические черты, так что Верга считал ее автором драмы больше, чем себя.

Именно «Сельская честь» привлекла друзей Масканьи, молодых поэтов Дж. Тарджони-Тодзетти (1859—1934) и Г. Менаппи (1867—1925), когда композитор решил принять участие в конкурсе одноактных опер, который был объявлен миланским нотоиздателем Э. Сонцоньо в 1889 г. Срок был очень коротким, и музыка создавалась почти одновременно с либретто. Вслед за либреттистами композитор усилил романтические черты, сосредоточив внимание на трагических переживаниях брошенной Сантуццы и превратив деревенского донжуана Туридду в страдающего, обреченного героя, отчасти напоминающего Хозе из «Кармен» Бизе.

8 марта 1890 г. «Сельская честь» была признана лучшей среди 73 представленных на конкурс произведений и 17 мая с триумфом поставлена в Риме. Опера быстро распространилась по всему миру, ее популярность заставила забыть о драме Верги, который много лет спустя признался: «Из всех моих сочинений живет одна только «Сельская честь», да и то заслуга в этом не моя, а Пьетро Масканьи».

Сюжет

Раннее пасхальное утро в сицилийской деревушке. Слышна сицилиана: это молодой красавец Туридду воспевает свою возлюбленную Лолу; он готов отказаться от небесного блаженства, если их грешная страсть не позволит им встретиться в раю.

Занимается заря, крестьяне направляются в церковь на праздничную службу. Молодая крестьянка Сантуцца печальна. Жители деревни осуждают ее — Сантуцца не сумела сберечь свою девичью честь. Она повсюду ищет Туридду, расспрашивает о нем у его матери, хозяйки остерии Лю-

чии. Возвращается из поездки возчик Альфио. Недалекий и грубоватый, он доволен жизнью, собой и женой Лолой, не подозревая о ее встречах с Туридду. Сантуцца рассказывает Лючии, как ее сын, уходя в солдаты, взял клятву верности со своей возлюбленной Лолы, а вернувшись, узнал, что она вышла замуж за Альфио. Туридду искал забвения в объятиях Сантуццы, безоглядно полюбившей его. Но Лола позавидовала их счастью и, изменив мужу, вновь увлекла Туридду. Тщетно опозоренная Сантуцца пытается вернуть своего неверного возлюбленного — ее упреки, мольбы и жалобы только раздражают Туридду, особенно когда он слышит насмешки беззаботной и уверенной в своей власти Лолы. Грубо оттолкнув надоевшую Сантуццу, он спешит в церковь вслед за Лолой, а Сантуцца, не помня себя от ревности, рассказывает Альфио об измене жены. Альфио клянется отомстить. Возвращаясь с пасхальной службы, крестьяне заходят в остерию Лючии, чтобы выпить по стаканчику вина, которым угощает всех Туридду. Однако Альфио грубо отказывается пить с Туридду, и тот кусает его за правое ухо, вызывая таким образом соперника, по сицилийскому обычаю, на поединок. Затем, мучимый раскаянием, Туридду прощается с ничем не подозревающей матерью, поручая ее заботам Сантуццы, и спешит на роковую встречу с Альфио. Тревожно перешептывающиеся крестьяне вновь собираются у остерии, охваченные предчувствиями Сантуццы и Лючии прислушиваются к неясному, постепенно приближающемуся крику женщины и, наконец, понимают: убит Туридду!

Музыка

«Сельская честь» — жестокая кровавая мелодрама. Необузданные страсти, экспрессия чувств воплощены в эмоционально напряженных мелодиях, «рыдающих», переходящих в крик кульминациях, поддержанных простым, но броским оркестровым сопровождением. Каждый из героев охарактеризован небольшой песней в народном духе и лишь Сантуццу, терзаемую противоречивыми чувствами, композитор наделил более сложным номером — романсом. Ей же принадлежит повторяющаяся оркестровая тема — зловещий лейтмотив рока.

Единственный акт «Сельской чести» разделен инструментальным интермеццо на две части. Первую открывает оригинальная оркестровая прелюдия. Она не только содержит завязку драмы, используя темы из дуэта главных героев, но и включает вокальный эпизод: за сценой звучит сицилиана Туридду «О Лола, глаз твоих волшебных сиянье», пленяющая полной горячего, искреннего чувства мелодией (исполняется на сицилийском диалекте).

Большая жанрово-бытовая массовая сцена открывается хором с колокольным перезвоном «Воздух наполнен цветов ароматом», отмеченным жизнерадостным настроением и народным складом. В центре находится канцонетта Альфио «Бодрый конь летит стрелой» — с энергичными возгласами, подхватываемыми хором, с угловатыми скачками мелодии, внезапными ритмическими переборами. Завершением этого раздела служат праздничные пасхальные песнопения: хоровая молитва на латинском языке, с возгласами «Аллилуйя» под аккомпанемент органа, доносящаяся из глубины церкви; прославление воскресшего Христа; подхваченное Сантуццей и Лючией оно приобретает гимнический, экстатический характер. Два центральных драматических номера — романс Сантуццы и ее дуэт с Туридду — образуют первую кульминацию оперы. Романс Сантуццы «Помните, как в солдаты ваш уходил Туридду» — скорбный, патетический, с постоянной сменой кратких напевных фраз, резких возгласов, говорка, напряженных взрывов в оркестре. Дуэт Сантуццы и Туридду насыщен яркими, приподнятыми мелодиями; развитие его прерывается легкой, беззаботной песенкой Лолы «Цветок зеркальных вод» (подражание старинному жанру народной песни — сторнелло). Светлое, умиротворенное оркестровое интермеццо снимает эмоциональное напряжение и открывает вторую часть оперы. Здесь, как и в первой, сопоставляются жанровые и драматические разделы, но развитие более сжато и устремлено к трагической развязке. Среди жизнерадостных народных сцен выделяется застольная Туридду с хором «Пенится вино в стакане». Вторую драматическую кульминацию образует финал оперы. Его центром является знаменитое прощание Туридду с матерью: внезапные смены кратких декламационных фраз и патетически приподнятых мелодий рисуют душевное смятение, отчаяние, предчувствие неизбежной гибели.

Руджеро Леонкавалло

1858—1919

Леонкавалло явился одним из основоположников веризма в итальянском музыкальном театре на рубеже XIX—XX вв. Жизнь простых людей сквозь призму острых драматических ситуаций, сжатость устремленного к финалу действия, кровавая развязка порождали музыку исключительной эмоциональной силы воздействия. Мелодика, как главный выразительный компонент, обогащалась драматическим речитативом, театральной патетикой, столь свойственной итальянскому темпераменту.

Жизненный и творческий путь Руджеро Леонкавалло складывался весьма непросто. Он родился 8 марта 1858 г. в Неаполе. Окончив консерваторию в родном городе, в 1876 г. прослушал курс лекций в Болонском университете и получил звание доктора литературы. Впоследствии это позволило ему написать большое число оперных либретто. Сильное воздействие на него оказало знакомство с Вагнером (1877). Тогда же Леонкавалло создал свою первую оперу «Чаттертон» и, вероятно, задумал, под сильным вагнеровским влиянием, вторую — «Сумерки». Современники видели в Леонкавалло талантливого «музыканта-поэта» с широким литературным кругозором, в какой-то мере продолжавшим традиции А. Бойто — автора известной оперы «Мефистофель» и либреттиста последних опер Верди.

Однако трудности жизненного пути помешали осуществиться многим замыслам Леонкавалло. Лучшие годы прошли в тяжелых лишениях. Деятельность его была весьма разнообразной: пианист в кабаре, учитель пения, корреспондент провинциальных газет, руководитель военного оркестра при дворе брата вице-короля Египта и даже участник сражения с англичанами, после которого Леонкавалло должен был спастись бегством, переодевшись арабом. Переехав в Париж (1882), он продол-

жает выступать ради заработка в качестве пианиста в кафе, общается с видными французскими музыкантами, устанавливает связи с издателями на родине. Первый серьезный успех приносит третья опера — «Паяцы» (1892). Затем было написано еще 7 опер и несколько оперетт. Среди них известность получили «Богема» (1897) и «Заза» (1900), отчасти продолжающие сюжетную линию «Паяцев».

Леонкавалло скончался 9 августа 1919 г. в Монтекатини, недалеко от Флоренции.

Паяцы

*Опера в 2 актах с прологом
Либретто Р. Леонкавалло*

Действующие лица

К а н и о (в комедии П а я ц), хозяин труппы странствующих комедиантов (*тенор*)

Актеры:

Н е д д а, жена Канио (К о л о м б и н а) (*сопрано*),

Т о н и о (слуга Т а д д е о) (*баритон*),

Б е п п о (А р л е к и н) (*тенор*)

С и л ь в и о, молодой крестьянин (*баритон*)

Крестьяне и крестьянки

Действие происходит в Калабрии вблизи Монтальто 15 августа 1865 г. в день Успения пресвятой Богородицы.

История создания

Успех оперы Масканьи «Сельская честь» (1890) стимулировал поиски Леонкавалло в области «маленькой драмы». Реальное событие, литературно обработанное Дж. Вергой (1840—1929) в повести «Недда» (1874), послужило канвой либретто, к сочинению которого Леонкавалло при-

ступил в конце 1891 г. Образы бродячих музыкантов, актеров были ему хорошо знакомы из опыта личной жизни. Обращение к миру артистической богемы, социально незащищенной и бесправной, вынужденной играть «кукольную драму», когда сила реальных страстей превосходит ее во много раз, придало произведению Леонкавалло совершенно особый ракурс. Как истинный верист, он великолепно чувствовал сцену и обладал особым даром в создании острых, драматически выигрышных ситуаций. Вся драма разыгрывается в течение одного дня. II акт служит как бы динамической репризой I через временную разрядку напряжения в театральной интермедии. Великолепная находка Леонкавалло — пролог, в котором выражается основная концепция драмы.

В течение 5 месяцев текст и музыка были написаны полностью. Талантливая и необычная партитура тотчас была приобретена миланским издателем Э. Сонцоньо. Существует ошибочная версия об участии «Паяцев» в объявленном им конкурсе (1889) на лучшую одноактную оперу, победительницей в котором вышла «Сельская честь», но время создания этих произведений различно. Премьера «Паяцев» состоялась 21 мая 1892 г. в Милане, и опера вскоре получила мировую известность. В 1906 г. Леонкавалло совершил гастрольную поездку по городам Европы и Америки в качестве дирижера «Паяцев».

Сюжет

Тонио, одетый клоуном, высоким слогом говорит о масках старинной комедии. Смысл его обращения к публике в том, что и актеры — живые люди, обычно разыгрывающие события подлинной жизни.

Площадь заполняется народом. Крестьяне окружают повозку странствующих комедиантов, радостно приветствуя их. Все ждут веселого спектакля, смеха, шуток, забавных проделок. Канио обещает не обмануть их надежд, разыграв вечером фарс о влюбленном Паяце. Несколько крестьян предлагают до начала спектакля пойти выпить вина в таверну. Канио и Бешпо принимают приглашение. Тонио остается с Неддой, надеясь в отсутствие мужа объясниться ей в любви. Но она отвер-

гает незадачливого поклонника, больно ударив его хлыстом. Тонио взбешен и жаждет мести. Удобный случай скоро представляется. К Недде приходит молодой крестьянин Сильвио, которому она отвечает взаимностью. Уступая настойчивым мольбам, Недда обещает нынче ночью бежать с ним. Вот когда Тонио может отомстить! Он незамедлительно приводит Канио. Сильвио удастся скрыться. Угрожая жене ножом, Канио требует назвать имя соперника. Беппо с трудом предотвращает беду, напоминая, что близится время представления и пора выходить на сцену.

Публика, собравшаяся на площади, давно ожидает начала спектакля. На подмостках, сколоченных кое-как у балагана, разыгрывается комедия с традиционными масками. Коломбина все приготовила к ужину, ожидая Арлекина. Слуга Таддео, появившись на пороге, любуется своей госпожей, вручая ей корзину с покупками. Он готов признаться в любви, но под окном раздается любовная серенада Арлекина. Его впускают через окно, и он тотчас же выпроваживает Таддео, бесцеремонно схватив его за ухо. Свидание влюбленных прерывается внезапным возвращением мужа. Играющий Паяца Канио вновь испытывает муки жестокой ревности, только что пережитой им. Не в силах совладать с собой, он смертельно ранит Коломбину-Недду. Поспешивший на помощь Сильвио также сражен им. Крестьяне в ужасе сбегаются к подмосткам. «Комедия окончена», — обращается Тонио к публике.

Музыка

Драматургия «Пяцев» — типичной веристской оперы — развивается в двух планах: психологическом и жанровом. Но в центре внимания — личная драма героев. Яркие их музыкальные характеристики, воплощающие контрастные переживания: ревность и жажду мести (сгущенный драматизм, ритмическая напряженность, резкие скачки); нежную любовь (светлый колорит, плавная напевность). Наиболее гибкой формой служит ариозо, сочетающее декламационную выразительность с чувственной прелестью вокальной мелодики.

Пролог открывается кратким оркестровым вступлением, излагающим содержание оперы в противостоянии образов веселого лицедейства и подлинной жизненной драмы. В патетическом обращении Тонио к публике несколько разделов. Благородством дышит мелодия «Печальной вереницей воспоминанья», звучащая в унисон с виолончелями. Далее в оркестре появляется тема любви, предваряющая широкую кантилену «Забудьте на краткий миг, что перед вами актеры».

I акт начинается звуками трубы (сигналы которой нарочито фальшивы) и ударами барабана. Хор крестьян звучит грациозно и шутливо. Глубокое чувство к Недде раскрывается в ариозо Канио «Сердце Недды, любовь ее», выразительная кантилена которого сочетается с драматической декламационностью среднего раздела «Когда жена Паяцу на сцене изменяет». В свадебном хоре празднично звучат колокола, им отвечает изобразительный хор «Дин-дон — колокольный звон». Сцена и баллада Недды «Стая вольных птиц в солнечном небе», рисуящая ее мечты об иной жизни, отличается легкостью, подвижностью. Индивидуальными чертами отмечено ариозо Тонио «Да, я уродлив». В его дуэте с Неддой пульс музыки прерывист, точно следует за сменой настроений действующих лиц. Темой любви, уже известной по прологу, начинается страстный дуэт Сильвио и Недды. Особенно нежно и проникновенно звучит последний раздел «Вспомни тот сад», в котором велика роль оркестра. Знаменитый речитатив и ариозо Канио «Смейся, Паяц, над разбитой любовью» насыщен патетикой глубокого душевного страдания.

Вступительный хор II акта возвращает к исходной ситуации оперы. В комедии масок звучат лирическая серенада Арлекина, жеманно кокетливый гавот Коломбины, забавная сценка с участием влюбленного Таддео, изящный дуэт Коломбины и Арлекина. Драматическое начало привносит появление Канио. Пафосом безысходной скорби окрашено его ариозо «Была в жизни моей ты последней надеждой». Но в оркестре утверждается иная тема — любви Недды и Сильвио, а после генеральной паузы, наступившей в момент трагической развязки, патетично и мощно у всего оркестра звучит тема ариозо Канио из I акта, приобретающая черты траурного апофеоза.

Джакомо Пуччини

1858—1924

Пуччини — классик итальянской оперы конца XIX — первой четверти XX вв., наследник Верди. Его произведения относятся к жанру лирико-психологической драмы, начало которому было положено вердиевской «Травиатой». Выступив одновременно с Масканьи и Леонкавалло, которые открыли новое направление в итальянской опере — веризм, Пуччини оказался шире и глубже их. Певец любви, он в отличие от веристов не удовлетворяется прямолинейным изображением страсти, ревности и жестокого убийства. Его герои — нередко простые, маленькие люди, любящие и ревнующие, но их переживаниям присуща тонкость, одухотворенность, поэтичность, в их взаимоотношениях всегда есть место нежности, состраданию, самопожертвованию. Как и другие итальянские композиторы, Пуччини пленяет яркостью и пластичностью мелодий, но при этом его музыкальный язык отличается и богатством гармоний, и разнообразием оркестровки, что позволяет раскрыть сложные психологические переживания, создать разнообразные многоплановые характеры.

Джакомо Пуччини родился 22 декабря 1858 г. в Лукке, в семье потомственных музыкантов. С детства пел в церковном хоре и работал органистом. Учился в Музыкальном институте в Лукке (который закончил духовным сочинением — Мессой) и в консерватории в Милане (дипломная работа — симфоническое Каприччио). Основной жанр творчества Пуччини — опера. Первые две были написаны сразу по окончании консерватории — «Виллисы» (1883) и «Эдгар» (1889). Стилистически незрелые, использующие устаревшие к тому времени легендарно-фантастические сюжеты немецкого и французского романтизма, они, однако, неоднократно ставились на сцене.

Зрелость Пуччини приходится на 1890—1900-е гг., когда он создает одну за другой свои самые популярные оперы: «Манон Леско» (1892), «Богему» (1895), «Тоску» (1899), «Мадам Баттерфляй» (1903). В них полностью раскрывается лирическое дарование композитора, воплотившего трогательные образы беззаветно любящих женщин, наделенных печальной судьбой.

Следующие полтора десятилетия отмечены поисками новых сюжетов и жанров. «Девушка с Запада» (1910) — своеобразный вестерн из жизни американских золотоискателей. «Ласточка» (1916) — лирико-комическая опера, задуманная как немецкая оперетта для венского театра. «Триптих» (1918) — 3 одноактные оперы, предназначенные для исполнения в один вечер и объединенные по принципу контраста: «Плащ» — кровавая современная драма любви и ревности в стиле веризма; «Сестра Анджелика» — лирическая драма материнской любви, развертывающаяся в обстановке женского католического монастыря; «Джанни Скикки» — сатирическая опера-буффа, использующая, однако, средневековый сюжет. Завершает путь Пуччини монументальная, красочная «Турандот», работу над которой прервала смерть композитора, последовавшая 29 ноября 1924 г. после операции в клинике в Брюсселе.

Манон Леско

Опера в 4 актах
Либретто анонимное

Действующие лица

Манон Леско (*сопрано*)

Леско, ее брат, сержант королевской гвардии (*баритон*)

Шевалье Рене де Грие, студент (*тенор*)

Эдмунд, его друг, студент (*тенор*)

Жеронт де Равуар, генеральный казначей (*бас*)
Хозяин почтового двора, танцмейстер, парикмахер,
сержант, фонарщик, капитан корабля, девушки,
горожане, студенты, музыканты, аристократы,
куртизанки, солдаты

Действие происходит во Франции и Северной Америке во 2-й половине XVIII в.

История создания

В основу оперы положен роман французского писателя аббата А. Ф. Прево (1697—1793) «История кавалера де Грие и Манон Леско» (1731), составляющая 7-й том «Записок знатного молодого человека, удалившегося от света». В течение долгого времени запрещенная во Франции, она столетие спустя неоднократно воплощалась во французском музыкальном театре. Наибольшую популярность завоевала опера «Манон» Массне (1884). Увлечшись романом Прево в конце 1889 г., Пуччини не побоялся вступить с ней в соперничество, утверждая, что его опера будет совершенно иной: «Массне воспринимает этот сюжет как француз — с пудренными париками и менуэтом, я же как итальянец — со страстью и отчаянием». Сочинение заняло несколько лет, так как композитор постоянно вмешивался в работу либреттистов, боясь, как бы они не испортили сюжет. Первоначально автором либретто, по совету нотоиздателя Рикорди, стал Леонкавалло, но вскоре между либреттистом и композитором обнаружились расхождения. Затем молодой драматург М. Прага сделал общий набросок сценария, по которому поэт Д. Олива стал писать стихи. Отвергнув это либретто из-за прямого следования за оперой Массне, Пуччини стал сотрудничать с опытным драматургом и либреттистом Л. Илликой (1859—1919) и драматургом и поэтом Дж. Джакозой (1847—1906). В результате либретто «Манон Леско», имевшее столько авторов, вышло в свет без подписи.

Оно достаточно далеко отходит от романа Прево. Действие перенесено во вторую половину XVIII в. Образ де Грие облагорожен: он не

замешан ни в шулерстве, ни в обмане богатого любовника Манон, не повинен ни в чьей смерти и по инициативе Пуччини превращен из знатного аристократа в бедного студента. Количество второстепенных персонажей сведено к минимуму, жанровые эпизоды служат простым фоном любовной драмы, причем число их уменьшается по мере приближения к трагической развязке.

Премьера «Манон Леско» состоялась 1 февраля 1893 г. в Турине. Она прошла с триумфом, вызвав слезы не только публики, но и певцов. Композитор называл ее своей первой любовью и второй сердечной привязанностью (после самой любимой — «Мадам Баттерфляй»). Критика провозгласила «Манон Леско» подлинно классической оперой, а Пуччини — истинно итальянским гением.

Сюжет

На почтовой станции в Амьене гуляющие ожидают прибытия дилижанса. Студенты ухаживают за девушками. Среди них Эдмунд, шутивно объясняющийся в любви, и де Грие, еще не испытывавший этого чувства. Из прибывшего дилижанса выходят Манон, ее брат, сержант Леско, и генеральный казначей Жеронт. Манон привлекает всеобщее внимание юностью, красотой и печальным видом и мгновенно зажигает в душе де Грие восторженную любовь. Леско объясняет Жеронту, что отец отправляет Манон в монастырь, и тот решает увезти ее в Париж и сделать своей содержанкой. Договорившись с хозяином почтового двора о карете, он отправляется в таверну, а Леско садится за карты и вино со студентами. Де Грие, узнавший от Эдмунда о планах Жеронта, полон решимости спасти Манон от сетей старого развратника. Он признается ей в любви, предлагает стать его женой, и она соглашается бежать с ним в карете Жеронта. Студенты смеются над обманутым старым волокитой, но Леско философски утешает его: Манон недолго останется с бедняком де Грие, и тогда он приведет сестру к Жеронту.

В роскошно убранной гостиной в доме Жеронта в Париже Манон ожидает гостей и грустит о покинутом ею влюбленном юноше. Леско, полу-

чив от сестры тяжелый кошелек, отправляется за де Грие. Вокруг Манон суется парикмахер, музыканты исполняют в ее честь мадригал, танцмейстер обучает танцам. Приходят друзья Жеронта, старые аристократы, целуют ей руки, дарят цветы и драгоценности, она кокетничает с ними, танцуя менуэт. Когда все расходятся, появляется де Грие. Взаимные упреки вскоре сменяются страстными признаниями, и неожиданно возвратившийся Жеронт застаёт Манон в объятиях де Грие. Грозя мстью, он поспешно уходит, а испуганный Леско сообщает, что по доносу Жеронта Манон будет арестована и сослана в Америку как распутница. Манон в ужасе, она готова уступить настояниям де Грие и вернуться к нему, однако не в силах расстаться с подарками Жеронта. Пока она собирает драгоценности, Жеронт приводит стражу, и по его приказу сержант арестовывает Манон. Леско обезоруживает бросившегося на ее защиту де Грие: если его задержат, кто же спасет Манон?

Порт в Гавре. Де Грие надеется освободить Манон, подкупив с помощью Леско солдат охраны. Однако их замысел раскрыт, поднимается тревога, народ сбегается к казармам. Солдаты ведут арестанток на корабль. Леско рассказывает всем горестную историю Манон, и народ сочувствует разлучаемым влюбленным. Де Грие в отчаянии умоляет капитана взять его на корабль и вместе с Манон отправляется в вечное изгнание.

В выжженной солнцем бесконечной пустыне под Новым Орлеаном блуждают Манон и де Грие. Мучимая жаждой, она теряет последние силы, с раскаянием вспоминает о своих грехах и умирает на руках безутешного де Грие.

Музыка

«Манон Леско» — лирико-психологическая драма, где динамика внешнего действия ослаблена, а основное место занимают внутренние переживания героев. Не случайно столь велика роль развернутых диалогов, лишенных всякой событийности. Музыкальные характеристики главных героев отличаются тонкостью и новизной: преобладают небольшие ари-

озо с фразами короткого дыхания, легко переходящими от говорка к широким всплескам кантилены, а иногда и к бурным, эмоционально насыщенным возгласам; гибко переданы оттенки речи, мгновенные смены настроений.

I акт носит название «В Амьене». Его отличает мастерство общего построения: на фоне светлых, остро ритмованных массовых сцен естественно рождаются психологические зарисовки главных героев. Это шутовское ариозо де Грие «Среди вас, мои красотки», первая встреча влюбленных, которая сопровождается страстной темой любви в оркестре и завершается ариозо де Грие «Право, она прелестна». Идиллический любовный дуэт «Прийти я к вам обещала» прерывается репликами Леско и Эдмунда и незаметно переходит в финальную комическую сцену с хором «Легкий ветер, пролетая», который построен на повторении темы первого ариозо де Грие.

II акт — «В Париже» — открывается изящной стилизацией томной пасторальной музыки XVIII в. Таковы первая оркестровая тема, сопровождающая сцену с парикмахером, «Мадригал» в честь Манон, исполняемый приглашенными Жеронтом музыкантами (мечцо-сопрано с женским хором — музыка заимствована из Мессы Пуччини), менуэт с хором, завершаемый виртуозным соло Манон «Рано утром Тирсис». Выделяется краткое ариозо героини «Ах, в этом блеске роскоши». Резким контрастом звучит большой дуэт Манон и де Грие «Ты, ты, любимый мой». Его первая часть насыщена трагическими восклицаниями, перебивающими друг друга короткими репликами; во второй — просветленные мелодии, полные томления, упоения страстью («Ах, милый, приди!»). Кульминацию акта образует патетически скорбное ариозо де Грие «Ах, Манон, в мыслях вновь изменяешь ты мне».

III акту предшествует оркестровое интермеццо под названием «Тюрьма. Путешествие в Гавр» (которому Пуччини предпосылает эпиграф — большую цитату из романа Прево: слова де Грие о силе своей любви, отчаянных попытках спасти Манон, готовности следовать за ней хоть на край света). Любовные темы, уже звучавшие в опере, предстают здесь в скорбных, трагических вариантах, пред-

восхищая общее настроение III акта. Он носит название «Гавр» и не содержит контрастных светлых эпизодов. Даже массовая сцена, в отличие от предшествующих, не снимает напряжения: это траурное шествие — переключка осужденных на изгнание женщин с репликами толпы, то насмешливыми, то сочувствующими. Венчает весь акт экспрессивное, полное отчаянных рыданий ариозо де Грие «О, если вы хоть раз любили».

IV акт — «В Америке» — представляет собой огромный любовный диалог Манон и де Грие, в котором возвращаются, развиваются, видоизменяются важнейшие темы оперы. В центре — большая ария Манон «Снова потеряна, забыта», содержащая самые типичные черты музыкального стиля Пуччини.

Богема

Опера в 4 актах

Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы

Действующие лица

Рудольф, поэт (*тенор*)

Марсель, художник (*баритон*)

Шонар, музыкант (*баритон*)

Коллен, философ (*бас*)

Альсиндор, государственный советник (*бас*)

Бенуа, домохозяин (*бас*)

Мими, вышивальщица (*сопрано*)

Мюзетта, гризетка (*сопрано*)

Парпиньоль, продавец игрушек (*тенор*)

Студенты, гризетки, горожане, торговцы, разносчики, солдаты, официанты, дети

Действие происходит в Париже около 1830 г.

История создания

В 1851 г. в Париже вышла книга А. Мюрже (1822—1861) «Сцены из жизни богемы». До того на протяжении ряда лет в литературно-артистической газете «Корсар» она публиковалась в виде отдельных новелл, а в 1840 г. была поставлена пьеса, созданная Мюрже в соавторстве с Т. Барьером на основе некоторых сцен будущей книги. И пьеса и книга имели колоссальный успех. Впервые в литературе и театре появились новые герои — представители полуголодной артистической молодежи, жизнь которых автор знал не понаслышке: он сам вышел из этой среды, и в образе одного из персонажей, Рудольфа, отчетливо выявлялись автобиографические черты. Обращение Пуччини к единственной из книг Мюрже, пережившей своего автора, тоже не случайно: и для него это произведение было во многом автобиографично. Обучаясь в Милане, он бедствовал, жил в крошечной каморке, деля ее с кузеном, часто голодал, прятался от кредиторов, конфликтовал с квартирохозяином; позднее, в годы первого признания и долгожданной материальной независимости, стал центром колонии художников, артистов и писателей, которая по его инициативе называлась «Клуб богемы».

Идеей оперы на этот сюжет композитор увлекся в 1893 г. Либреттистами стали Л. Иллика (1853—1919) и Дж. Джакоза (1847—1906), однако Пуччини сам наметил план и характеры действующих лиц. Они во многом изменены по сравнению с первоисточником. Исчез элемент иронии и даже гротеска, отчетливый у Мюрже. Кардинально изменился образ Мими, сохранивший лишь внешнее сходство с той эгоистичной и черствой парижской мидинеткой, какой изобразил ее писатель. Основываясь на главе «Муфта Франсины», либреттисты придали Мими черты этой менее подробно описанной, но удивительно привлекательной героини книги и создали поэтичный и обаятельный тип девушки-труженицы, музы поэта. Опоэтизированной оказалась и Мюзетта. Что же касается четырех друзей, то они преобразились кардинально: если в «Сценах из жизни богемы» все изображенные события — лишь дань молодости, о которой приятно вспомнить, достигнув полного благополучия, и даже смерть

Мими не нарушает душевного покоя Рудольфа, то у Пуччини героини полны благородства, отзывчивы и участливы.

Пуччини был настолько захвачен темой, что начал писать музыку в 1894 г., не дожидаясь окончания либретто. Одновременно с ним над оперой на тот же сюжет работал Леонкавалло, что привело к серьезной размолвке между музыкантами. К концу 1895 г. «Богема» была закончена. Ее премьера состоялась 1 февраля 1896 г. в Турине. Прием оказался не слишком горячим. В прессе появились критические оценки. Однако успех нарастал с каждым спектаклем.

Сюжет

В холодной мансарде Марсель работает над картиной. Рудольф оставил заказанную ему статью, которая никак не получается, и любуется видом из окна — это единственное преимущество жизни под самой крышей. Пытаясь согреть комнату, он кидает в камин большую стопу исписанной бумаги, рукопись своей драмы. Коллен, который тщетно пытался достать хоть немного денег, вернувшись ни с чем, радуется неожиданному теплу. Внезапный приход мальчишек-посыльных изменяет настроение друзей: принесены корзины с провизией, дрова, вино, сигары. Вслед за ними является и податель появившихся благ Шонар; ему повезло — дама, которой надоел своими криками попугай, живущий у соседа с верхнего этажа, наняла его, чтобы он играл как можно громче, заглушая несносную птицу. Шонар так старался, что попугай сдох, а друзья могут теперь утолить голод. Как будто узнав о том, что в мансарде появились деньги, в дверях возникает домовладелец. Он пришел получить плату за жилье. Молодым людям удастся его спровадить, а сами они отправляются в кабачок, который носит имя античного божка веселья Мома. Задерживается лишь Рудольф — надеется все-таки закончить статью. Не успевает он взяться за работу, как робкий стук в дверь отвлекает его. На пороге изящная девушка с ключом и потухшей свечой в руках. Она запыхалась, озябла и почти теряет сознание — подъем по высокой крутой лестнице чересчур утомителен для нее. Рудольф восхи-

шен незнакомкой, которая оказывается его соседкой. Ей нужно всего лишь зажечь свечу, но эта процедура растягивается надолго — молодые люди чувствуют взаимную симпатию. Они рассказывают о себе, и наконец звучит признание в любви. Когда с улицы слышатся голоса трех друзей, призывающих Рудольфа, к веселой компании присоединяются оба — и Рудольф и Мими.

В Латинском квартале накануне Рождества предпраздничная суeta. Продавцы зазывают прохожих. Рудольф и Мими рассматривают товары в модной лавке. Дети с шумом окружают продавца игрушек Парпиньоля. Четверо друзей и Мими занимают места за одним из столиков, стоящих перед кафе на улице. Шонар комически благословляет влюбленных. К ним подходит красивая, богато одетая дама в сопровождении важного старика. Это гризетка Мюзетта и ее покровитель государственный советник Альсиндор. Она отсылает своего спутника с каким-то поручением и присоединяется к веселой компании за столом. Мюзетта и Марсель любят друг друга, но нищая жизнь не устраивает капризную красавицу, поэтому она нашла себе богача. Молодые люди беззаботно пируют, а когда слуга подходит со счетом, Мюзетта велит отдать его старому господину, который сейчас появится. Проходит патруль, и вместе с ним друзья удаляются. Вернувшийся наконец Альсиндор видит вместо Мюзетты предъявленный ему счет с кругленькой суммой и падает в обморок.

Кабачок у заставы на Орлеанской дороге. Вместо вывески — картина Марселя. Художник и сейчас работает здесь. В окно видно, что в кабачке светло и шумно, а на улице снег, февральская стужа. В поисках Марселя сюда приходит Мими. Она жалуется ему на Рудольфа: юный поэт теперь постоянно мрачен, чем-то расстроен, таится от нее. Марсель вызывает Рудольфа на улицу, а Мими прячется и из разговора двух друзей узнает причину дурного настроения любимого: у него нет средств, чтобы дать Мими то, в чем она нуждается. В их комнате сыро и холодно, часто нечего есть, а она серьезно больна и может умереть. Мими не в силах сдержать рыданий. После трогательного объяснения влюбленные решают расстаться до весны. А в это время в кабачке между Марселем и Мюзеттой вспыхивает ссора.

Марсель и Рудольф снова в своей старой мансарде. Приходят Шонар с хлебом и Коллен с селедкой. Это все, что удалось раздобыть на ужин. Расправившись со скудной едой, друзья танцуют, причем Марсель изображает даму. Шонар и Коллен разыгрывают шуточную дуэль. Их веселье прерывает Мюзетта. Здесь, внизу, Мими. Она так слаба, что не может подняться по крутой лестнице. Рудольф и Марсель бросаются за ней, приводят, бережно поддерживая, и укладывают в постель. Мими никак не может согреться, ее руки холодны как лед. Мюзетта вынимает из ушей серьги и отдает их Марселю — это на доктора и лекарство для Мими. Больная остается наедине с Рудольфом. Они вспоминают первую встречу, погасшую свечу. Вновь звучат слова любви. Возвращаются Мюзетта и Марсель, он принес лекарства, она — муфту, о которой мечтала Мими. С детской радостью берет она муфту и, опустив на нее голову, засыпает. Мюзетта, приготовляя лекарство, тихо молится. Рудольф просит друзей не шуметь, чтобы не разбудить больную. Вот и лекарство готово. Но оно опоздало. Мими умерла.

Музыка

«Богему» отличает органичное слияние музыки и драмы, гармоничное сочетание всех элементов спектакля, тонкое ощущение французского, парижского колорита, поэтическая одухотворенность и романтическая возвышенность. Опере свойственны сквозное симфоническое развитие, пластичность мелодики, изысканная оркестровая звукопись. Лирические сцены чередуются с бытовыми зарисовками, картинами праздничного веселья, которые играют роль красочных бликов, расцветчивающих общий зыбкий, туманный и холодный фон, постоянно ощущаемый за стенами мансарды или на улицах.

I акт начинается без увертюры, с краткой активной, жизнерадостной темы богемы. Непринужденно разворачивается диалог Марселя и Рудольфа, в котором впервые появляется лирическая мелодия, являющаяся лейтмотивом поэта («Видом люблюсь»). Большую жанровую сцену, разнообразную по настроениям, сменяет лирический диалог

Рудольфа и Мими. В него включены два сольных эпизода. Первый — известная ария Рудольфа «Холодная ручонка», рисующая облик мечтательного и восторженного юноши. Второй — «Зовут меня Мими» — спокоен и нежен.

II акт открывается яркой массовой сценой. В ней звучат два хора, фанфары, отдельные оживленные реплики солистов, детский хор. Музыкальная вершина акта — вальс Мюзетты «Я хороша» — виртуозный, с прихотливой изменчивой мелодией и капризным ритмом, который подхватывают ансамбль солистов и хор. Завершением акта служит комически-воинственный марш «Как хороши саперы и стрелки», к нему присоединяются четверо друзей.

Начало III акта — импрессионистская звукопись раннего зимнего утра. За сценой возникает тема вальса Мюзетты. Раздаются короткие тихие реплики отдельных групп хора. Это звуки пробуждающегося города — выкрики уличных торговцев, извозчиков. Слышатся звон бубенцов, утренние колокола. Основное место в этом акте занимает характеристика Мими. Ее сцена с Марселем «Мне помощь окажите» основана на взволнованных речитативах. Дуэт Марселя и Рудольфа нагнетает напряжение, которое доходит до кульминации в терцете. Ариозо Мими «Я с любовью в душе» проникновенно и трогательно. Заключительный квартет — один из самых ярких оперных ансамблей — строится на противопоставлении мягкого, нежного, исполненного грусти прощания влюбленных и доносящейся из кабачка перебранки Марселя и Мюзетты.

Первый раздел IV акта вновь посвящен жанровым зарисовкам, включающим в себя танцы. Перелом наступает с появлением Мюзетты. Комически-трогательно прощание с плащом — ариозо Коллена «Плащ мой, слуга примерный». Дуэт Рудольфа и Мими «Я притворилась спящей», начинаясь строго и сдержанно, достигает огромной силы чувства. В нем появляются омраченные реминисценции первого любовного дуэта. Завершает оперу скорбное звучание темы Мими в ритме траурного марша.

Тоска

Опера в 3 актах

Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы

Действующие лица

Флория Тоска, знаменитая певица (*сопрано*)

Марио Каварадосси, художник (*тенор*)

Барон Скарпиа, шеф полиции (*баритон*)

Чезаре Анжелотти, бывший консул Римской республики
(*бас*)

Ризничий (*баритон*)

Сполетта, полицейский агент (*тенор*)

Шароне, жандарм (*бас*)

Пастух (*альт*)

Кардинал, тюремщик, солдаты, сбирь, горожане

Действие происходит в Риме в июне 1800 г.

История создания

Мысль о «Тоске» впервые появилась у композитора в 1889 г. Тогда он просил издателя Рикорди, занимавшегося его делами, поговорить с французским драматургом В. Сарду (1831—1908) о разрешении использовать его драму в качестве основы либретто. Но Рикорди не ото-звался на просьбу Пуччини: по-видимому, он считал, что знаменитый писатель не пожелает иметь дело с начинающим автором. В 1895 г. Пуччини, наконец, увидел пьесу на сцене. Это было во время гастролей во Флоренции знаменитой французской трагической актрисы Сары Бер-нар, для которой «Тоска» и была написана. Желание создать оперу на этот сюжет охватило композитора с новой силой. Его увлеченность не была случайной. Каждому итальянскому художнику время борьбы за освобождение его родины от иностранных угнетателей было особенно

дорого. Дед Пуччини Доменико, республиканец, живший в годы наполеоновских войн, трагически погиб в период реакционного переворота 1815 г., и композитор вполне мог представить его на месте героев «Тоски».

Пуччини неизменно вдохновляла возможность соперничества, соревнования. В «Манон Леско» он шел по стопам Массне, при создании «Богемы» столкнулся с Леонкавалло, над оперой «Тоска», либретто которой писал Л. Иллика (1859—1919), уже начал работать А. Франкетти. По настоянию композитора Рикорди расторг договор с Франкетти и заключил его с Пуччини, передав ему права на либретто Иллики. В 1896 г. к сотрудничеству был привлечен Дж. Джакоза (1847—1906). К тому времени первоначальные наброски либретто вызвали горячее одобрение Верди, которого особенно взволновал текст предсмертной арии Каварадосси. Весной 1899 г. Пуччини в Париже встретился с Сарду и получил согласие на использование драмы. Годом позднее состоялась еще одна встреча композитора с драматургом, на которой были согласованы все изменения, внесенные в пьесу.

В основе «Тоски» — события, развернувшиеся в Риме вскоре после победы Наполеона в битве при Маренго — победы совершенно неожиданной, одержанной тогда, когда в Италии уже праздновали его поражение. Сарду вывел на сцену подлинных исторических лиц, использовал множество подробностей, предельно конкретизировал обстановку действия, которое происходит на протяжении суток — с утра 17 до рассвета 18 июня 1800 г. Такая трактовка давала благодарный материал для традиционной исторической оперы, которую и собирался писать Франкетти. Но Пуччини стремился к другому. По его настойчивым требованиям все второстепенные детали были убраны, сюжет предельно упрощен. Из 5 действий осталось только 3, в которых сосредоточены завязка, кульминация и развязка трагедии. События развиваются подобно отпущенной пружине. Основных действующих лиц, по существу, три. Изменен характер героини. У Сарду это типичная шикарная дива, к тому же считающая грехом свою любовь к художнику-вольнодумцу. У Пуччини Флория — большая артистка, верная дочь своей страдающей родины.

Премьера «Тоски» состоялась 14 января 1900 г. в Риме и прошла довольно успешно, хотя реакция публики не была однозначной. Критика также высказала разноречивые суждения. Лишь после нескольких спектаклей успех начал нарастать.

Сюжет

Церковь Сант-Андреа в Риме. Сюда из последних сил добрался бежавший из заключения бывший консул Римской республики, а ныне политический преступник Анджелотти. Он прячется в капелле своей сестры маркизы Аттаванти. Художник Каварадосси на установленных в глубине церкви лесах работает над изображением Марии Магдалины. Ризничий возмущен тем, что она становится похожей на маркизу Аттаванти. Каварадосси отрицает сходство: в мыслях его одна лишь возлюбленная — Тоска, ничьи другие черты не могут появиться под его кистью. После ухода Ризничего из капеллы осторожно показывается Анджелотти. Он знаком с художником и доверяет ему, а потому обращается с просьбой о помощи. Услышав голос Тоски, он прячется снова, прихватив корзину с едой, которую предлагает ему Каварадосси. Певице тоже кажется, что Магдалина похожа на красавицу маркизу. Это вызывает взрыв ревности, но художнику удается успокоить любимую. Флория уходит, а Каварадосси предлагает беглецу спрятаться в его доме. Слышен пушечный выстрел, извещающий о том, что побег раскрыт. Мужчины спешат уйти. Церковь заполняется народом. Пришло известие о победе над Наполеоном, в честь ее начинается торжественная служба. Среди молящихся появляются шеф полиции Рима Скарпиа и полицейский агент Сполетта. Их интересует капелла Аттаванти, где они, рассчитывая найти следы беглеца, обнаруживают веер, забытый маркизой, и пустую корзину из-под еды. Увидев возвратившуюся в церковь Тоску, которая надеялась снова встретиться с любимым, Скарпиа решает использовать ее в дьявольской игре. Обратив внимание певицы на сходство Магдалины с маркизой, на то, что Каварадосси, который должен работать на лесах, почему-то отсутствует, а здесь забыт веер, он искусно разжигает ревность

Тоски. Когда же она бросается вон из церкви, Скарпия посылает за ней полицейского агента в расчете на то, что разъяренная женщина приведет их к тайному убежищу художника.

Палаццо Фарнезе. В своем кабинете Скарпия ждет результатов интриги. Его ожидания оправдались лишь наполовину: Тоска действительно привела агента к Каварадосси, и тот схвачен, но Анджелотти найти не удалось. Скарпия надеется пытками вырвать у художника правду, а Тоску приказывает привести к нему в кабинет. Певица находится в парадных залах дворца, участвуя в празднестве в честь победы над Наполеоном (хотя битва еще не закончилась). Скарпия сам начинает допрашивать Каварадосси, но его усилия тщетны. Появившейся Тоске художник успевает шепнуть, что тайна должна быть сохранена во что бы то ни стало. Его уводят на пытку. Стоны и крики любимого лишают Флорию самообладания, и она открывает секрет тайника в саду. По приказу Скарпия жандармы вносят измученного Каварадосси, и тот слышит распоряжение шефа полиции, из которого становится ясно, что тайна раскрыта. Художник проклинает Тоску. Прибегает Сполетта со страшной новостью: известие о победе оказалось ложным. Наполеон победил при Маренго и теперь приближается к Риму! Потрясшее Скарпия сообщение придает силы узнику, торжествующе восклицает он: «Победа!» Скарпия велит увести его и назначает на утро казнь. В ответ на мольбы Тоски он предлагает спасти жизнь Каварадосси, если певица согласится принадлежать ему. Ведь Скарпия давно мечтает о ее любви. Флория соглашается — у нее нет иного выхода. Шеф полиции обещает, что расстрел художника будет произведен холостыми патронами, а после мнимой экзекуции он сможет покинуть Рим. Однако давая распоряжение Сполетте, Скарпия говорит, что узник должен быть «расстрелян как Пальмиери». Тоска не догадывается, что Пальмиери действительно расстреляли. После ухода Сполетты Скарпия пишет пропуск для Каварадосси, а Тоска, оглядывая в отчаянии комнату, замечает на столе нож. Она хватается его, и когда Скарпия подходит к ней, раскрыв объятия, вонзает нож ему в грудь. В ужасе глядя на труп, певица осторожно высвобождает из мертвой руки заветный пропуск, затем ставит свечи в высоких канделябрах по обе стороны тела и выскальзывает из дворца.

Верхняя площадка замка Сант-Анджело. Здесь ждет расстрела Каварадосси. Вбегает Тоска и возбужденно рассказывает, что казнь будет мнимой. Марио лишь должен получше притвориться, чтобы солдаты ничего не заподозрили, а потом они смогут уехать. Входят солдаты. Залп — и художник падает. Тщетно взывает к нему Флория: расстрел оказался настоящим. Врываются Сполетта и жандармы, открывшие, что Скарпия убит. Тоска бросается вниз с высокой крепостной стены.

Музыка

«Тоска» — музыкальная драма, основанная на конфликте между силами мрака, угнетения, с одной стороны, и света, свободы, с другой. В центре ее три образа: жестокий, бесчеловечный Скарпия, мягкий, лиричный, с чертами жертвенности Каварадосси и самый индивидуализированный, яркий и развивающийся — Тоска. Опера пронизана выразительными мелодиями, которые звучат и в завершенных ариозных эпизодах, и в речитативных сценах, проникают в оркестровую ткань.

Несколько тактов вступления предваряют сцену появления Анжелотти, основанную на его неустойчивых, тревожных, как бы задыхающихся темах. Ария Каварадосси «Таинственная гармония» с широкой мелодией гимнического плана оттеняется монотонным бормотанием Ризничего. Ариозо Тоски «Наш домик маленький» изящно, с оттенком кокетства. Большая дуэтная сцена влюбленных проникнута искренним горячим чувством. Новые краски привносит яркий жанровый эпизод Ризничего с мальчиками-певчими, которые радуются празднику и двойной оплате их пения. Большая сцена Скарпия и Тоски, драматургически противопоставленная сцене влюбленных из первой половины акта, разнообразна по настроениям. Заключительный монолог Скарпия «Иди, Тоска» звучит зловеще на фоне органа и католической молитвы.

II акт открывается моносценой Скарпия, раскрывающей его бездушие и жестокость. Зловещим контрапунктом остродраматичному развитию действия звучат доносящиеся издалека стилизованный гавот и тор-

жественная старинная кантата, в которой солирует Тоска. Кульминация акта — героический гимн Каварадосси «Победа, победа». Обращение Скарпия к Тоске «Пусть вы давно», начинаясь краткими музыкальными фразами, приводит к протяженной мелодии, словно шеф полиции не только певцу, но и сам себя убеждает в искреннем чувстве. Глубокой печалью проникнута ария Тоски «Сцене и любви посвящала жизнь». Оркестровое заключение пронизано траурными ритмами.

III акт начинается инструментальным вступлением, рисующим предутренний пейзаж. Издалека слышна нехитрая песенка пастуха, затем колокольный перезвон. Острым трагическим контрастом этим мирным звучаниям является предсмертная ария Каварадосси «Горели звезды», полная мужественной скорби. Диалог Марио и Тоски — драматургическая реминисценция их первой любовной сцены. В финале, построенном на оstinatном проведении ритма траурного шествия, с огромным внутренним напряжением у всего оркестра звучит тема прощания Каварадосси с жизнью.

Мадам Баттерфляй

(Чио-чио-сан)

Опера в 2 актах (3 картинах)

Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы

Действующие лица

Мадам Баттерфляй (Чио-чио-сан) (*сопрано*)

Судзуки, ее служанка (*меццо-сопрано*)

Б. Ф. Пинкертон, лейтенант американского флота (*тенор*)

Кэт Пинкертон, его жена (*меццо-сопрано*)

Шарплес, американский консул в Нагасаки (*баритон*)

Горо, сват (*тенор*)

Принц Ямадори (*тенор*)

Бонза, дядя Баттерфляй (бас)

Родственники Баттерфляй: мать, тетка, кузина, сын;
комиссар, чиновник регистратуры, подруги Баттерфляй,
слуги

Действие происходит в Нагасаки в конце XIX в.

История создания

В 1900 г. Пуччини, будучи в Лондоне в связи с английской премьерой «Тоски», увидел пьесу американского драматурга Д. Беласко (1853—1931) «Мадам Баттерфляй». Она написана по повести американского писателя Д. Л. Лонга «Гейша», в основе которой лежал истинный случай. Беласко удалось снять некоторую сентиментальность и оттенок банальности, присутствующие в повести, создать глубоко волнующий, трагический, привлекательный образ любящей женщины, оказавшийся очень близким композитору. Режиссер, превосходно знающий сцену, Беласко сумел придать активное развитие сюжету, удачно использовать зрительные эффекты. В частности, наиболее поразил Пуччини прием «звучащей паузы» — сцена ночного ожидания мужа, в которой были использованы новейшие средства световой и декорационной техники. Постепенно наступает ночь, загораются звезды, затем медленно светлеет небо, появляются первые лучи утренней зари, а неподвижная фигурка маленькой женщины застыла в терпеливом ожидании. По-видимому, при выборе сюжета для новой оперы сказалось и общее увлечение японской культурой, бытом и традициями, которое отчетливо проявилось на рубеже веков и сменило существовавший до того интерес к Ближнему Востоку. Не случайно незадолго до того появился и роман «Мадам Хризантема» французского писателя П. Лоти, безусловно, как это явствует даже из названия, оказавший воздействие на пьесу Беласко.

Для создания либретто композитор обратился к своим постоянным сотрудникам Л. Иллике (1859—1919) и Дж. Джакозе (1847—1906). Сам он также принимал активное участие в создании драматической основы будущей оперы — искал наиболее устраивающую его форму, то пре-

дельно сжимая сюжет, то растягивая его. Возникали варианты, приближающиеся по драматургии к будущим одноактным пуччиниевским операм, объединенным в триптих, либреттисты же настаивали на большом трехактном спектакле. Компромисс был достигнут, когда соавторы решили остановиться на двух актах.

Пока создавалось либретто, Пуччини собирал музыкальный и этнографический материал, изучал труды по японскому искусству, религиозные обряды и особенности быта Японии. Большую помощь в работе оказала композитору японская драматическая актриса Сада Якко, с которой он много беседовал, вслушиваясь в интонации, темп и ритм ее речи, в тембр голоса. В начале 1903 г. работа над оперой была прервана, так как Пуччини серьезно пострадал в автокатастрофе. Вернуться к сочинению он смог только осенью и завершил партитуру 27 декабря 1903 г.

Премьера «Мадам Баттерфляй» состоялась 17 февраля 1904 г. на сцене театра Ла Скала в Милане. Опера была освистана. Публика не поняла ее новаторского смысла. После некоторых сокращений, коснувшихся сцены Баттерфляй с родственниками в I акте и партии Кэт Пинкертон, а также общей композиции II акта, который композитор разделил на 2 картины, опера была поставлена в Брешии. Эта премьера (28 мая 1904 г.) имела огромный успех.

Сюжет

Американский моряк Пинкертон осматривает домик, который маклер и сват Горо подыскал ему для временной жены. Среди иностранцев в Японии принято покупать себе жену-японку на то время, пока они живут здесь, и Пинкертон, увлекшийся молоденькой гейшей, купил ее у Горо за 100 иен. Сейчас он знакомится со слугами, которые переходят к нему вместе с домом на склоне холма над портом. Консул Шарплес предупреждает Пинкертона, что тот собирается вести опасную игру: ведь для него это временное приключение, о котором он забудет, вернувшись на родину, а девушка, мадам Баттерфляй (по-японски Чио-чио-сан) — бабочка, как зовут ее окружающие, — искренне любит его и восприни-

мает свой брак всерьез. Но Пинкертон не желает ничего слушать. Он увлечен, его любят, вот и прекрасно, незачем задумываться о том, что будет дальше. Появляется Баттерфляй. Ей всего пятнадцать лет. Она действительно похожа на мотылька, прелестного и хрупкого, которого так легко смять невзначай. Раньше ее семья была богатой, но отец, навлекший на себя немилость императора, по его приказу покончил с собой, и девушке пришлось стать гейшей, чтобы зарабатывать на хлеб себе и матери. Баттерфляй тихо признается Пинкертону, что была у миссионера: ради любимого мужа она собирается отказаться от веры предков и принять христианство. Комиссар и чиновник регистратуры составляют необходимые документы и поздравляют новобрачных. Явившиеся вместе с Баттерфляй родные и подруги присоединяются к поздравлениям, но согласный хор пререзает зловещий голос Бонзы, который проклинает племянницу, отказавшуюся от богов своих предков. Все в ужасе. Возмущенный Пинкертон бесцеремонно прогоняет гостей и утешает Баттерфляй, уверяя ее в своей пламенной любви.

Судзуки, верная служанка, молит богов, чтобы они сжалились над бедняжкой Баттерфляй. Три года прошло со дня свадьбы. Давно уехал Пинкертон. Он не знает, что его маленькая японская жена родила сына. Все понимают, что Баттерфляй брошена, но она верит и ждет. Кончились деньги. Жить становится все труднее. Шарплес и Горо пытаются объяснить молодой женщине, что ждать мужа бессмысленно. Но Баттерфляй никого не слушает. Она прогоняет нового жениха, принца Ямадори. Слова Шарплеса, который хочет подготовить ее к печальному известию, она понимает по-своему, а когда консул, оставив намеки, прямо говорит ей, что надо принять предложение Ямадори, готова прогнать и его. Шарплес просит прощения, и Баттерфляй гордо показывает ему ребенка. Она уверена, что Пинкертон не может бросить ее с сыном. Если же это случится, ей снова придется стать гейшей или просить подаянья. Проводив расстроенного Шарплеса, Баттерфляй видит в окно, как в гавань входит корабль Пинкертона. Муж скоро будет здесь! Украсив дом цветами, молодая женщина садится ждать его.

Ночь прошла в ожидании. Уснул сынишка, задремала и сама Баттер-

фляй. Утром Судзуки отправляет ее отдохнуть. Пинкертон, узнав от консула, что у него есть сын, явился за ним в сопровождении Шарплеса и Кэт — жены-американки. Потрясенная Судзуки обещает уговорить свою госпожу отдать ребенка. Пинкертон уходит, а услышавшая из спальни голоса Баттерфляй видит Кэт. Страшная правда наконец раскрывается перед ней. Она согласна отдать сына — воля отца священна, — но прийти за ним должен сам Пинкертон. Отослав всех из комнаты, она берет кинжал, которым покончил с собой ее отец, кинжал с надписью: «С честью тот умирает, кто с бесчестьем мириться не может». Простившись с сыном, она закалывается.

Музыка

«Мадам Баттерфляй», определенная композитором как «японская трагедия», решена в жанре лирико-психологической драмы, по смыслу близкой моноопере. В центре ее — образ главной героини, на которой сконцентрировано все внимание. Музыка рисует ее превращение из беспечной, доверчивой и счастливой девушки-мотылька в женщину, потерявшую все, чем она жила. От внешнего действия композитор отказывается ради концентрации действия внутреннего, психологического. Его развитие определяет сквозную музыкальную драматургию, при которой речитативные сцены органично перерастают в ариозные, распевные. В опере использованы подлинные японские мелодии, ассимилированные в общеевропейском стиле.

Краткое оркестровое вступление представляет собой начало четырехголосной фуги, основанной на подвижной энергичной теме. Эта тема продолжает звучать и в большой речитативной сцене, иллюстрируя хлопотливую атмосферу действия. Ариозо Пинкертона «Скиталец янки», предваряемое мотивом американского гимна, рисует довольно привлекательный, но поверхностный, эгоистичный и беспечный характер. Появление Баттерфляй сопровождается звучанием в оркестре темы ее любви — прекрасной, спокойной, расцветающей мелодии. Рассказ Баттерфляй «Легко ли остаться нищим» исполнен горечи. Он сменяется коло-

ритной жанровой сценой, в основе которой подлинные японские мелодии, в том числе — тема национального японского гимна. Серьезен, полон искреннего чувства монолог Баттерфляй «Да, пред своей судьбою». Зловещие и гневные возгласы Бонзы омрачают атмосферу сцены. Большой дуэт Баттерфляй и Пинкертон проникнут нежностью и любовью, насыщен прекрасными певучими мелодиями.

II акт состоит из двух картин. 1-я открывается сдержанной, строгой молитвой Судзуки, мелодия которой заимствована из японского ритуала. Знаменитая ария Баттерфляй «В ясный день желанный» с яркой, гибкой, ритмически разнообразной мелодией, согрета любовью и верой в счастье. Полон внутреннего напряжения большой диалог Баттерфляй с Шарплесом. Сцена чтения письма Шарплесом основана на колоритном сочетании монотонного звучания его голоса с глубоко эмоциональными репликами молодой женщины; в конце появляется ритм траурного шествия. Обращение к сыну «Знаешь, что посмел тот господин» — мрачное, скорбное противопоставление предшествовавшему видению счастья. Новый контраст — небольшое ариозо Баттерфляй «Пусть цветы своими лепестками», где чувства как бы льются через край. Заключение картины — импрессионистская зарисовка, в которой на оркестровые блики накладывается мелодия хора, поющего с закрытым ртом. Вступление ко 2-й картине рисует восход солнца. Это тончайшая инструментальная звукопись, воссоздающая впечатление наступающего утра — от первых бледных рассветных лучей до ликования сплошного потока солнечного света. Простая и нежная колыбельная Баттерфляй «Спи, спи, мой милый» оттеняется безнадежным рефреном Судзуки «Бедная Баттерфляй». Разнохарактерна по настроениям сцена Судзуки, Пинкертон и Шарплеса. Благородный широкий распев Шарплеса («Того, что здесь случилось») сменяется растерянными и негодующими репликами Судзуки. Ария Пинкертон «Прощай, мирный мой приют» рисует проснувшиеся угрызения совести легкомысленного моряка. Трагическая вершина всей оперы — полное любви и муки обращение Баттерфляй к сыну «Моя надежда, любовь, и жизнь, и радость», в кульминации которого появляется мерный шаг траурного марша.

Девушка с Запада

Опера в 3 актах

Либретто Г. Чивинини и К. Дзангарини

Действующие лица

Минни, хозяйка бара «Полька» на прииске (*сопрано*)

Джек Ренс, шериф (*баритон*)

Дик Джонсон (Рамеррес), главарь бандитской шайки
(*тенор*)

Ник, кельнер бара «Полька» (*тенор*)

Эшби, агент транспортной компании (*бас*)

Золотоискатели:

Сонора (*баритон*),

Трин (*тенор*),

Сид (*баритон*),

Белло (*баритон*),

Гарри (*тенор*),

Джой (*тенор*),

Хеппи (*баритон*),

Ларкинс (*бас*)

Уоллес, бродячий певец (*баритон*)

Билли Джекребит, индеец (*бас*)

Воукли, его жена (*меццо-сопрано*)

Джозе Кастро, метис из банды Рамерреса (*бас*)

Золотоискатели

Действие происходит в Калифорнии в 1849—1850 гг.

История создания

В 1905 г. в Нью-Йорке Пуччини присутствовал на премьере драмы Д. Беласко (1853—1931) «Девушка с Золотого Запада». Спектакль произвел

на композитора огромное впечатление, привлёк суровым романтическим колоритом Калифорнии в период охватившей страну как страшная эпидемия «золотой лихорадки». Пуччини задумал создать оперу, в которой воплотились бы образы, близкие героям Брета Гарта и Джека Лондона, типичные для целого этапа американской жизни. Работа сильно осложнилась из-за того, что в 1906 г. умер постоянный сотрудник Пуччини Дж. Джакоза. По совету издателя Рикорди композитор обратился к писателю К. Дзангарини (1874—1943), хорошо знавшему английский язык. Затем к созданию либретто был привлечен Г. Чивинини (1873—1954). По-видимому, новые либреттисты не смогли полностью удовлетворить Пуччини, так как больше он с ними не сотрудничал. Основные изменения в либретто внес он сам — коренным образом переделал финал драмы и превратил четырехактную пьесу в трехактную оперу.

Партитура «Девушки с Запада» была завершена летом 1910 г. 10 декабря состоялась премьера в Нью-Йорке, которая сопровождалась триумфальным успехом.

Сюжет

В баре «Полька» собираются золотоискатели. Одни пришли сюда выпить, другие — играть в карты. Агент транспортной компании Эшби рассказывает об отчаянной шайке бандитов, которая объявилась в округе. Постепенно разговор переходит на другую тему: кое-кто здесь увлечен хозяйкой «Польки» красоткой Минни. Разговор становится все более возбужденным, разгораются страсти, вот-вот начнется драка. Ее предотвращает сама неожиданно появившаяся Минни. Она отбирает у спорщиков кольты и восстанавливает мир. Все наперебой принимаются ухаживать за девушкой, но для нее они — лишь добрые друзья. Минни достает Библию, и завсегдатаи бара принимают «отвечать урок»: рассказывать, о чем она читала в прошлый раз. Урок прерывается приходом почтальона. Все жадно накидываются на письма, а шериф Ренс тем временем объясняется хозяйке в любви. В бар входит незнакомец. Это Джонсон, главарь шайки бандитов, известный под именем Ра-

мерреса. Увидев Минни, он от неожиданности теряется. Оказывается, они встречались раньше, и красота девушки запала ему в душу. Вздволнована и Минни — она тоже узнала того, кто обратил на себя ее внимание в прошлую встречу. Недоверчивый и подозрительный Ренс пытается настроить золотоискателей против пришельца, но Минни ручается за него. Все дружески приветствуют Джонсона, затем переходят в танцевальный зал. В бар с криком «Повесить!» Эшби вталкивает Кастро. Тот видит Рамерреса и, чтобы отвести от него опасность, объявляет, что выдаст главаря шайки, и уводит золотоискателей. Остаются только Минни и Джонсон, который признается девушке в любви.

В избушке Минни Воукли, жена индейца Билли, качает ребенка. Минни наряжается в ожидании гостя. Приходит Джонсон, и девушка отсылает индеанку. Доверчиво беседует она с молодым человеком. Тем временем поднимается сильная метель. Сквозь шум и вой ветра откуда-то доносятся крики. Они все приближаются. Спрятав Джонсона, Минни открывает дверь. Золотоискатели сообщают ей, что Джонсон — это главарь банды Рамеррес и его следы ведут сюда. Минни успокаивает их и выпроваживает из избушки, но как только дверь за ними закрывается, начинается трудное объяснение. Доверие Минни обмануто. К тому же всем известно, что Рамеррес увлечен местной красоткой Ниной Микельтореной. Джонсон пытается убедить любимую, что никто кроме нее ему не нужен, что он тяготится своей жизнью и мечтает об иной — трудовой и скромной — рядом с нею. Не слушая, Минни гневно прогоняет молодого человека. Джонсон покорно уходит, но не успевает сделать и нескольких шагов по тропинке, как падает раненый. И Минни забывает о своем гневе. Во что бы то ни стало она должна спасти любимого. С трудом втащив раненого в комнату, она прячет его на антресолях. Сразу же является шериф. Ему нетрудно обнаружить Джонсона: того выдают капли крови, просочившиеся сквозь доски потолка. Минни предлагает Ренсу сыграть в покер: если он выиграет, девушка ответит на его любовь, но если выиграет она, Джонсон останется на свободе. Понимая, что идет на страшный риск, Минни подменяет карты и выигрывает. Ренс оставляет Минни с истекающим кровью Джонсоном.

На лесной поляне шериф и Ник ждут поимки бандита. Золотоискатели приводят связанного Джонсона. Ему в лицо бросают обвинения в грабежах и убийствах. Он отвергает обвинения: убийцей он никогда не был! Его собираются линчевать, и перед смертью Джонсон просит только об одном: пусть Минни не узнает о его позорном конце, пусть думает, что он ушел, чтобы начать новую жизнь, и ждет его. Но Минни уже здесь. В отчаянии молит она пощадить любимого. Девушка напоминает золотоискателям, что делила с ними нужду, мирила их, когда они ссорились, ухаживала за ними, когда они были больны, учила тому, что знала сама, и не требовала благодарности. А теперь просит оставить в живых человека, который сам искренне раскаивается и уже вступил на новый путь. Золотоискатели признают ее правоту. Джонсона освобождают. Вместе с Минни он прощается с Калифорнией, чтобы далеко отсюда начать другую жизнь.

Музыка

«Девушка с Запада» отмечена стремительностью действия, яркой театральностью, свежестью музыкального языка и оркестровой палитры. Композитор использует ритмы регтайма и хабанеры, интонации американского фольклора и подлинных индейских песен, вводит банджо. Все это создает неповторимый колорит, характерный для Калифорнии, находящейся на стыке английской, испанской, индейской и африканской культур. Развитие музыки отличается непрерывностью, отсутствуют закругленные вокальные номера, место арий и ариозо занимают монологи, рассказы. Исключение составляют лишь небольшое ариозо Джонсона в III акте и песня Уоллеса.

Краткое оркестровое вступление вводит в атмосферу оперы.

I акт открывается широко развернутой жанрово-бытовой сценой. Ее лирическая кульминация — меланхолическая песня бродячего певца Уоллеса «Далеко ты, край родной», с мелодией подлинной калифорнийской баллады, имеющая большое смысловое и драматургическое значение. Сильного драматического накала достигают последующие массовые эпизоды. Перелом наступает в момент выхода Минни, в оркестре появля-

ется распевная лирическая тема, рисующая ее привлекательный облик. Диалог Минни и Ренса вначале сдержан, приглушен; затем партия шерифа приобретает лирическую окраску («Минни, родной свой дом»), а в речах девушки воцаряется спокойствие («Любовь куда дороже»). В сцене Минни, Джонсона и Ренса ведущую роль играет оркестр. Он передает внутреннее волнение Минни и Джонсона, речитативные фразы которых внешне безразличны. На вальс-бостон эстрадного характера (хор без сопровождения имитирует звуки оркестра) накладываются злобные реплики Ренса. Беззаботный танцевальный ритм вытесняется мрачным маршем, на фоне которого разворачивается сцена с бандитом Кастро. Большой дуэт Минни и Джонсона, начинаясь в спокойных лирических тонах («Мистер Джонсон, вы здесь остались»), достигает затем огромной эмоциональной силы.

Краткое оркестровое вступление ко II акту наделено экзотически терпким индейским колоритом. Колыбельная Воукли «Мой мальш, мой маленький» близка подлинному индейскому напеву. Те же суровые архаичные звучания сохраняются в диалоге Воукли и Билли («Крем и бисквиты хозяйке»). Сцена Минни и Джонсона («Ах, как вы прекрасны») покоряет широким мелодическим дыханием, искренностью и эмоциональной полнотой. С приходом золотоискателей в музыку появляются тревожные краски. Скорбный рассказ Джонсона «Позволь мне только слово» сопровождается мелодико-ритмическими оборотами похоронного марша. Нервное напряжение царит в финальной игре Минни и Ренса в покер.

III акт начинается беседой Ника и Ренса, звучащей на фоне одиночных, словно застылых аккордов. Последующие хоровые сцены носят возбужденный характер. Ариозо Джонсона «Пусть Минни верит» полно отчаяния и скорби. В сцене Минни с золотоискателями глубоко драматические интонации сменяются жалобными, ласковыми, моляще-страстными. Заключительный дуэт Минни и Джонсона «Прощай, моя Калифорния» (в сопровождении хора) носит просветленный, умиротворенный характер. Последние такты оперы основаны на мелодии песни Уоллеса о родине.

Джанни Скикки

Опера в 1 акте
Либретто Дж. Форцано

Действующие лица

Джанни Скикки (50 лет) (*баритон*)

Лауретта, его дочь (21 год) (*сопрано*)

Родственники Буозо Донати:

Дзита, по прозвищу Старуха, двоюродная сестра

Буозо (60 лет) (*меццо-сопрано*)

Ринуччо, племянник Дзиты (24 года) (*тенор*)

Герардо, племянник Буозо (40 лет) (*тенор*)

Нелла, его жена (34 года) (*сопрано*)

Герардино, их сын (7 лет) (*сопрано*)

Бетто ди Синья, зять Буозо, бедно и плохо
одетый (неопределенного возраста) (*бас*)

Симоне, двоюродный брат Буозо (70 лет) (*бас*)

Марко, его сын (45 лет) (*баритон*)

Чьеска, жена Марко (38 лет) (*меццо-сопрано*)

Маэстро Спинеллоччо, врач (*бас*)

Аманти ди Николао, нотариус (*баритон*)

Свидетели:

Пинеллино, сапожник (*бас*),

Гуччо, красильщик (*бас*)

Действие происходит во Флоренции в 1299 г.

История создания

Еще в начале 1900-х гг., вскоре после премьеры «Тоски», у Пуччини возникает мысль продолжить создание оперных произведений из итальянской жизни, и он подумывает о трилогии по Данте «Ад» — «Чис-

тилище» — «Рай». Но обращается к Данте только к концу жизни. Счастливой подсказкой сюжета «Джанни Скикки» Пуччини был обязан молодому певцу и журналисту, в дальнейшем видному театральному деятелю и оперному режиссеру Дж. Форцано (1884—1976), автору либретто второй части пуччиниевского триптиха — «Сестра Анджелика». Рассказ о плутнях флорентийца так увлек композитора, что он чуть не отложил в сторону предыдущую работу. Наконец-то он мог осуществить свою давнишнюю мечту о создании оперы-буффа, которая заставила бы публику смеяться. Эпизод из XXX песни «Божественной комедии» (1307—1321) был лишь зерном, из которого выросло либретто. Данте говорит о Джанни Скикки очень кратко: он, обманщик и лицедей, ради собственной выгоды принял обличье умершего богача Буозо Донати и подделал его завещание. Это был реальный персонаж, человек низкого звания, живший во Флоренции в эпоху Данте.

Либреттист и композитор совместно разработали план и сценарий оперы. Действующих лиц изобрел Форцано, давший также новую жизнь основному герою, представленному в дантовом «Аду» лишь в виде несчастного грешника, обезумевшего от страданий. Характеры, представленные в опере, точно соответствуют классическим амплуа буффа: хитрый и находчивый герой-простолудин, потомок Арлекина итальянской комедии масок, влюбленная пара, мешающие их счастью престарелые родственники, доктор-шарлатан, напыщенный нотариус. За внешне наивной, традиционной историей авторы «Джанни Скикки» не скрывают едкой сатиры на современные нравы. Не чужд им и мрачный гротеск в духе театра-гиньоль. Но все же «Джанни Скикки» прежде всего — веселая опера.

Закончив партитуру «Сестры Анджелики» 17 сентября 1917 г., Пуччини приступил к сочинению музыки «Джанни Скикки». Опера была закончена 20 апреля 1918 г. Премьера «Джанни Скикки» состоялась почти одновременно в двух театрах: 14 декабря 1918 г. в Нью-Йорке, 11 января следующего года — в Риме.

Сюжет

Спальня богатого флорентийца Буозо Донати. Коленопреклоненные родственники читают молитвы у ложа новопреставленного. Постепенно их мыслями завладевают мечты о наследстве. Кому оно достанется? Надо срочно отыскать завещание! Начинаются лихорадочные поиски. Все в комнате перерыто, перевернуто, сдвинуто со своих мест, обрывки бумаг носятся в воздухе. Наконец удача улыбнулась Ринуччо, который надеется, получив свою долю наследства, немедленно обвенчаться с дочерью простолюдина Скикки, Лауреттой. С этой мыслью он и посылает за ней маленького Герардино, а старая Дзита тем временем разворачивает перед сгорающими от нетерпения наследниками заветный пергамент. Гневу родственников нет границ: все свое достояние скупец Буозо отписал монахам. Надо как-то изменить волю умершего! И вот тут-то Ринуччо называет имя ловкого на выдумки Джанни Скикки, умеющего находить выход из самых сложных ситуаций. Однако его внезапное появление с дочерью Лауреттой в доме богатого патриция вызывает новый прилив негодования. Возмущенный Скикки готов уйти, но Лауретта, горячо любящая Ринуччо, уговаривает отца помочь. И Джанни осеяет дерзкая мысль: он велит убрать в соседнюю комнату тело Буозо и вынести канделябры, а сам прячется за пологом кровати. Стук в дверь возвещает о приходе доктора Спинелло. Все дружно выпроваживают его, уверяя, что самочувствие больного улучшилось и он решил немного поспать. О том же говорит из своего укрытия и Джанни, искусно имитируя голос Буозо. Тогда решают послать за нотариусом, чтобы составить новое завещание. Родственники помогают Джанни Скикки облачиться в платье Буозо и поочередно сулят ему немалый куш, если получают значительную часть наследства. Лукавый Скикки напоминает им о жестокой каре, ожидающей виновного в подлоге и соучастников, — отсечении руки и ссылке. С приходом нотариуса начинается торжественный ритуал составления нового завещательного распоряжения. По крохам одаривает мнимый Буозо родственников, заставляя их умирать от ожидания, кто же полу-

чит дом, доходные виноградники, деньги. И с ужасом слышат, что все это завещается лучшему другу — Джанни Скикки. Вскипевших от негодования, вновь обманутых наследников Джанни охлаждает напоминанием о расплате за подлог и лжесвидетельство. Но едва щедро одаренный нотариус выходит за дверь, как родственники набрасываются на Джанни с неистовой руганью, на ходу растаскивая вещи, уже принадлежащие ему. Общая потасовка не мешает молодым влюбленным чувствовать себя самыми счастливыми на свете. Переполнен нежностью к ним и Джанни Скикки. Ради счастья дочери он не жалеет о содеянном и его не страшат вечные муки в аду, на которые осудил его великий Данте.

Музыка

«Джанни Скикки» нередко называют лучшей оперой-буффа XX в. Музыка отличается изяществом, остротой мелодического рисунка, свежестью гармоний, подчас близких джазу, вниманием к оркестру при сохранении ведущей роли вокальных партий. Характерная для композитора эмоциональность, выразительность итальянской кантилены в сольных эпизодах и дуэтах взаимодействует с динамичными ансамблевыми сценами сквозного развития, создавая гибкую оперную форму. Учащенное биение пульса комедийной интриги и островки чистой лирики рожают неповторимую атмосферу.

Яркая театральность жизнерадостной, щедро излучающей кипучесть южного темперамента оперы ощущается с первых тактов — стремительной и блестящей интрады. На фоне оркестрового остинато — многократно повторяющегося мотива всхлипов, вздохов — звучат отдельные возгласы, короткие фразы притворного оплакивания Буозо, достигающие кульминации в унисонных стенаниях девяти персонажей. В групповом портрете родственников словно скользящим световым лучом ненадолго высвечиваются плаксивая Дзита, порывистый, готовый разжечь интригу Бетто, осторожный, взвешивающий каждое слово старший по возрасту Симоне. И только музыкальный портрет пылкого Ринуччо являет собой пример выразительной певу-

чей мелодии, задушевность и страстность которой подчеркнуты ритмопластикой вальса-бостона. Ариозо Ринуччо «Наконец-то я увижу счастье с Лауреттой» обрамляется двумя большими ансамблями родственников. Более развернутый второй сольный эпизод Ринуччо имеет несколько разделов: восхваление достоинств Джанни Скикки, восторженный гимн родному городу «Флоренция на дерево похожа» в манере тосканской песни, с более подвижной последней частью; в оркестровом сопровождении слышны отзвуки баркаролы. Лирической кульминацией оперы является пользующееся популярностью ариозо Лауретты «О помощи нам, папа». Единение родственников, согласившихся на условия Джанни, передается октетом согласия, в котором преобладает унисонное звучание голосов, почтительно приветствующих и провожающих доктора. Неприкрытой иронией окрашена краткая ариетта Джанни Скикки в ритме фокстрота «К смерти готов бедняга»; печально и вместе с тем грозно звучит песня «Прощай, Флоренция», напоминающая своеобразный старинный напев. Общий ансамбль родственников, восторженно приветствующих выдумку Скикки, разбивается затем на небольшие дуэты и терцеты; как мрачный контраст возникает повторение фразы «Прощай, Флоренция», исполняемой в унисон всеми участниками обмана. Сцена с нотариусом сопровождается музыкой благочестивой и простодушной. Потом Скикки издевательски напевает «Прощай, Флоренция», украшая клятву все новыми фиоритурами. Лирическая тема первого ариозо Ринуччо становится ведущей в нежном заключительном дуэте счастливых влюбленных, а кодой служат разговорные фразы Джанни Скикки, обращенные непосредственно к публике: «Ну, разве могли деньги Буозо получить лучшее применение!».

Турандот

Опера в 3 актах (5 картинах)
Либретто Дж. Адами и Р. Симони

Действующие лица

Принцесса Турандот (*сопрано*)
Альтоум, китайский император, ее отец (*тенор*)
Тимур, свергнутый татарский царь (*бас*)
Неизвестный принц (Калаф), его сын (*тенор*)
Лю, молодая рабыня (*сопрано*)
Пинг, великий советник (*баритон*)
Панг, великий прорицатель (*тенор*)
Понг, великий повар (*тенор*)
Мандарин (*баритон*)
Персидский принц (*без речей*)
Палач (*без речей*)
Императорская гвардия, слуги палача, дети, 8 мудрецов,
служанки, тени умерших, толпа

Действие происходит в Пекине в сказочные времена.

История создания

Сюжет «Турандот» изложен в повести азербайджанского писателя XII в. Низами, которая включалась в различные европейские сборники персидских сказок XVIII в. Оттуда и почерпнул его итальянский драматург К. Гоцци (1720—1806) для своей «сказки для театра» (1761). Переводя пьесу Гоцци на немецкий язык (1801), Шиллер усилил ее драматизм, укрупнил характеры героев и заново написал сцену загадок Турандот. Пуччини еще больше подчеркнул драматическую атмосферу действия. Даже веселые маски итальянской комедии Панталоне, Тарталья, Бригелла, получив китайские имена Пинг, Понг, Панг, из безобидных болту-

нов превратились в жестоких, хотя и выступающих в шутовском облике, врагов героя. Счастливая развязка оперы, в отличие от пьесы, омрачена жертвенной смертью Лю. Этот трогательный образ создан Пуччини, отказавшимся от героини Гоцци — пленной принцессы, тайной соперницы Турандот, энергичной и коварной, которая хитростью выведывает тайну героя и предает его. Пуччини противопоставил два контрастных женских образа: холодную, жестокую, не знающую человеческих чувств принцессу Турандот и хрупкую, нежную рабыню Лю; в их духовном поединке победа остается за Лю, своей смертью утверждающей торжество любви.

Мысль о создании оперы захватила Пуччини в ноябре 1919 г. Он принял непосредственное участие в разработке либретто, подсказывая сценические ситуации и драматические мотивы либреттистам — плодовитому драматургу Дж. Адами (1878—1946) и поэту Р. Симони (1875—1952). В апреле 1921 г. началось сочинение музыки. Чувствуя, что пишет свое последнее произведение, композитор спешил, однако работа над оперой растянулась на несколько лет — вплоть до 1924 г. либреттисты не могли закончить последний акт. Заключительный дуэт и финал «Турандот» после смерти Пуччини по оставленным им эскизам завершен его учеником, композитором Ф. Альфано.

Премьера состоялась 25 апреля 1926 г. в миланском театре Ла Скала под управлением А. Тосканини. Когда отзвучали последние аккорды, написанные Пуччини, дирижер опустил палочку и сказал: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро». Занавес медленно опустился; исполнители и публика в глубоком молчании покинули театр. Опера прозвучала полностью лишь на следующий день.

Сюжет

У стен императорского дворца в Пекине, украшенных головами казненных, Мандарин читает толпе указ: всякий, кто хочет удостоиться руки принцессы Турандот, должен разгадать три загадки; кто не отве-

тит — будет казнен. Нынче ночью казнь ждет юного персидского принца. В возбуждении толпа бросается ко дворцу, но стража отталкивает народ. На землю падает старик. Молодая девушка в отчаянии зовет на помощь. Из толпы выбегает юноша — в старике он узнал своего отца. Их неожиданная встреча безрадостна: враги лишили старого Тимура трона и изгнали из родной страны; сын Калаф вынужден скитаться на чужбине, скрывая от всех свое имя. Тимура повсюду сопровождает верная Лю — рабыня, безответно влюбленная в Калафа. На площади идут приготовления к казни. Спускается ночь. С восходом луны народ ждет появления Турандот. Торжественное шествие приближается. На встречу ему движется другое, погребальное — это персидского принца ведут на казнь. Народ сочувствует ему и умоляет Турандот о пощаде. Калаф шлет гневные проклятья жестокосердой принцессе. Но вот, наконец, она появилась — и Калаф ослеплен ее красотой. Напрасно отец отговаривает его: он решил добиться любви Турандот. Внезапно путь Калафу преграждают три маски — министры Пинг, Понг, Панг. Они предостерегают принца, насмеваются над ним, вызывают тени погибших из-за любви к Турандот. На башне дворца возникает фигура палача с отрубленной головой персидского принца в руках. Лю умоляет Калафа уйти — она и отец не переживут его смерти. Калаф тронут мольбами, но не может отказаться от любви к Турандот. Он трижды ударяет в гигантский гонг, объявляя о своем решении принять участие в состязании.

Пинг, Понг, Панг размышляют о судьбе неизвестного принца, решившего разгадать загадки Турандот: что принесет утро — свадьбу или казнь? Они мечтают вернуться к мирной, безмятежной жизни среди природы, вдали от императорского дворца. Но всё новые влюбленные безумцы хотят попытаться счастья, и все новые головы сносит палач в честь принцессы. Когда же придет тот, кто победит Турандот, сумеет внушить ей любовь, избавит страну от непрекращающихся казней?

На пышно разукрашенной площади перед дворцом собирается народ. В толпе — Тимур и Лю. Мудрецы несут шелковые свитки — в них ответы на загадки Турандот. Наконец, появляется император Альтоум. Он

убеждает принца отказаться от состязания. Мандарин вновь повторяет страшные условия испытания. Во главе торжественного шествия показывается Турандот. Она полна ненависти ко всему мужскому роду: когда-то, много тысяч лет назад, в этом самом дворце чужеземный завоеватель овладел китайской принцессой, и крик ее, через века, отозвался в сердце Турандот. За это бесчестье она мстит всем пришельцам. Никто не сможет стать ее мужем: загадок будет три — смерть одна. Но Калаф гордо отвечает ей: загадок будет три — одна жизнь! Турандот загадывает первую загадку: что за яркое виденье рождается ночью и манит человека, а утром умирает, чтобы ночью возродиться? Это — надежда, что влечет к Турандот, — отвечает принц. И мудрецы подтверждают: да, разгадка первой загадки — надежда, так записано в их свитках. Встревоженная, задает принцесса вторую загадку: что подобно пламени и не пламя? Если гибнет человек — оно застывает, а если побеждает — то пылает словно солнце? В смущении молчит Калаф. Император, Лю, весь народ ободряют его — и он находит разгадку: это — кровь, что пылает в его жилах от любви к Турандот. Гнев и страх овладевают принцессой, и она спешит задать третью загадку: что подобно льду, но от огня замерзает? Хочешь быть свободным — оно держит тебя в рабстве, а станешь его рабом — сделает царем? Турандот торжествующе издевается над принцем: что это за лед, в котором он сгорит? Но Калаф разгадывает и третью загадку: это — Турандот, и лед ее сердца сгорит в пламени его любви. Народ славит победителя. Турандот в ужасе умоляет императора не отдавать ее в жены чужеземцу, но император непреклонен — его слово священо. Однако Калаф не хочет получить руку Турандот против ее воли — ему нужна любовь принцессы. Калаф бесстрашно предлагает Турандот разгадать к восходу солнца только одну загадку: во всем Пекине ни один человек не знает его имени; пусть принцесса назовет его, и тогда он готов умереть.

В саду императорского дворца слышна отдаленная переключка глашатаев: под страхом смерти этой ночью никто не должен спать в Пекине — таков приказ Турандот; до восхода солнца должно быть открыто имя неизвестного принца. А Калаф мечтает о любви Турандот: лишь

в его объятиях она узнает эту тайну; восходящее солнце озарит его победу. Появляются три маски; за ними следуют призраки. Пинг, Понг, Панг искушают Калафа любовью, богатством и, наконец, состраданием — тысячи людей погибли в муках, если к утру Турандот не будет знать его имени. Но Калаф противостоит всем искушениям: пусть погибнет весь мир — он не откажется от Турандот. Лю уверяет, что она одна знает имя принца, но никакие пытки не заставят ее открыть эту тайну. Турандот поражена мужеством рабыни: что дает ей такую силу? Это — сила любви, ради которой Лю готова отдать жизнь; скоро ее узнает и Турандот — и Калаф завоеует свое счастье. Но Лю уже не увидит этого — выхватив у стражника кинжал, она закалывается. Тимур и народ горько оплакивают смерть Лю. Траурное шествие медленно удаляется. Пылкими речами и поцелуями Калаф пробуждает любовь в холодном сердце Турандот. Мужество и страсть чужеземца победили ее гордость — теперь она принадлежит ему. И тогда принц открывает Турандот свое имя. Ночь кончилась. Светает.

Перед собравшимся народом, в присутствии императора, Турандот разгадывает загадку Калафа: его имя — любовь. Император соединяет их руки. Все прославляют любовь — солнце жизни.

Музыка

«Турандот» — драма сильных страстей, разворачивающаяся на колоритном фоне, где причудливо перемешаны восточная пышность и кровавая жестокость, реальность и символика. Небольшие лирические ариозо, рисующие переживания главных героев, перемежаются грандиозными массовыми сценами с мощно звучащими хорами и многокрасочными оркестровыми эпизодами. Музыкальный язык оперы сложен, использованы многие достижения современной гармонии, а вокальные партии двух главных персонажей рассчитаны на выдающиеся голоса.

В I акте скорбные сцены встречи и прощания героев чередуются с разнохарактерными фоновыми эпизодами — то драматическими, то шутовскими, то лирическими. Речь Мандарина, сопровождаемая жест-

кими аккордами и причудливой инструментовкой (ксилофон, гонг), вводит в общую эмоциональную атмосферу акта; грозно звучит угловатый мотив казни. С ним контрастирует печальная мелодия хора народа и горестные восклицания Лю и Калафа. Выход слуг палача решен в плане жуткого гротескного танца-марша. Затем следует хор ожидания Турандот с восточными переливами в оркестре (арфа, флейта, челеста); к нему примыкает светлый детский хор с мелодией в китайском духе. Трагическим контрастом звучит траурный марш с хором (шествие персидского принца на казнь). Своеобразна сцена трех масок — Пинга, Понга, Панга с быстро сменяющимися краткими, насмешливыми мелодиями и ритмическими переборами. Сольные лирические эпизоды сосредоточены в конце акта. Ариозо Лю «О господин мой» отличается хрупкостью линий. Ариозо Калафа «Не плачь, моя Лю» полно печали; его широкую скорбную мелодию подхватывает ансамбль с хором.

Во II акте — две картины, следующие без перерыва. 1-я, рисующая ночную сцену трех масок, близка к аналогичной сцене из I акта: насмешливая, стремительная скороговорка сменяется мечтательными лирическими мелодиями в китайском духе. 2-я картина — кульминация оперы. В центре ее — сцена загадок, обрамленная торжественными хорами и двумя ариозо Турандот. Первое «В столице этой сто тысяч лет тому назад» построено на чередовании различных мелодий; одна из них напоминает колыбельную, другая — приподнятая, патетическая, торжествующая. Сцена загадок представляет собой драматический диалог Турандот и Калафа: краткие декламационные фразы острого, угловатого мелодического рисунка, напряженно звучащие в высоком регистре, передают накал чувств героев; каждая строфа завершается репликами хора. Последующее ариозо Турандот «О повелитель, сын неба» рисует смятение героини. В оркестровом сопровождении небольшого ариозо Калафа звучит светлая распеваемая тема любви.

III акт также состоит из двух картин. Он открывается изысканным ноктюрном; отдаленная переключка глашатаев и удары гонга придают

сму тревожный оттенок, контрастирующий безмятежности последующего ариозо Калафа «Этой ночью спать не будут»; в этом ариозо, напоминающем романс, широко развивается певучая тема любви, выражая уверенность героя в близкой победе. Разливу лирики противопоставит сцена трех масок с причудливо мелькающими краткими мотивами. Центральная сцена, посвященная Лю, состоит из ряда контрастных эпизодов. Ариозо «Много сил любовь таит» звучит светло и прозрачно. Скорбным и страстным чувством полно предсмертное ариозо «Ах, сердце в лед ты заковала»; эту прекрасную патетическую мелодию — лебединую песню Пуччини, которой он, как и его героиня, прощался с жизнью, подхватывает Тимур и развивает хор; возникает погребальное шествие. В завершающем картину дуэте Калафа и Турандот выделяются мелодии Калафа — вначале суровые и решительные, затем певучие и лиричные. Заключительная картина коротка; в ней господствует торжественное, ликующее настроение; марш сменяется отгадкой Турандот и хором, построенным на теме любви.

Россия

М. И. Глинка

1804—1857

Наследие Глинки составляет славу и гордость отечественной культуры. Глинка усвоил и обобщил опыт русской музыкальной традиции в ее разнообразных жанрах, представленных как народной музыкой, песенной и инструментальной, так и произведениями предшественников. Одной из его величайших заслуг является претворение и преобразование народно-песенных элементов в музыку высокого трагедийного плана, приобретающую классические черты.

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая (1 июня) 1804 г. в имении Новоспасское Смоленской губернии, в семье помещика. Уже к 12 годам определилось призвание будущего композитора. В 1817 г. его отправляют в Петербург, где определяют в Благородный пансион при Педагогическом институте. Музыкаль мальчик занимается у лучших столичных педагогов. С 1822 г. появляются его первые сочинения — фортепианные пьесы, романсы. В 1830 г. Глинка предпринимает поездку в Италию, где изучает оперную музыку и школу бельканто. Позднее в Берлине берет уроки теории и композиции у выдающегося теоретика З. Дена.

Возвратившись на родину с солидным багажом музыкальных впечатлений и знаний, композитор приступает к созданию историко-патриотической оперы «Жизнь за царя» (1836), а сразу после ее завершения начинает работу над второй оперой — «Руслан и Людмила» (1842). В эти же годы появляются романсы, музыка к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский». Результатом второй поездки за границу — в Париж и Испанию — явились оркестровые сочинения «Арагонская хота» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», основанные на испанских народных мелодиях. Одно из значительнейших сочинений ком-

позитора — симфонические вариации на темы двух русских песен «Камаринская». В последние годы жизни он работал над оперой по пьесе А. А. Шаховского «Двумужница». Жанр своего нового произведения Глинка определил как бытовую оперу-драму из народной жизни.

Скончался композитор 3 (15) февраля 1857 г. в Берлине.

Жизнь за царя

Опера в 4 актах (6 картинах) с эпилогом
Либретто Е. Розена, В. Жуковского, Н. Кукольника

Действующие лица

Иван Сусанин, крестьянин села Домнино (*бас*)
Антонида, его дочь (*сопрано*)
Богдан Собинин, жених Антонида (*тенор*)
Ваня, сирота, воспитанник Сусанина (*контральто*)
Начальник польского отряда (*баритон*)
Польский гонец (*тенор*)
Русский народ, польские воины

Действие происходит в окрестностях Костромы, в западной части России и в Москве в 1613 г.

История создания

Мысль написать оперу, посвященную историческим событиям начала XVII в. и подвигу костромского крестьянина Ивана Сусанина, подсказал Глинке осенью 1834 г. В. А. Жуковский (1783—1852). Он же позднее — как свидетельствует сестра композитора Л. И. Шестакова — предложил название «Жизнь за царя». Эта идея сразу увлекла Глинку, так как отвечала его давней мечте сочинить монументальную и национальную по стилю оперу на историко-патриотический сюжет. Либретто поначалу вызвался написать Жуковский. Но сочинив в конце 1834 г.

текст эпилога, поэт изменил свое намерение и порекомендовал в качестве либреттиста неперменного участника своих «литературных суббот» Е. Ф. Розена (1800—1860). Это был высокообразованный человек (родом из прибалтийских немцев) — поэт, драматург, переводчик, критик, сотрудничавший в ряде изданий Пушкина, перед которым преклонялся.

К работе над либретто Розен приступил весной 1835 г., имея на руках детально разработанный композитором сценарный план оперы, озаглавленной «Иван Сусанин». Но задача оказалась не из легких, ибо часть музыки была уже написана, и либреттисту, по словам Глинки, «надлежало подделывать слова под музыку, требовавшую иногда самых странных размеров». Стихотворные размеры, сообразуясь с характером мелодий, указывал либреттисту В. Ф. Одоевский. В итоге композитор остался удовлетворенным трудом либреттиста, хотя и видел стилистические погрешности текста. Замысел задуманной вначале трехчастной оперы-оратории со временем значительно разросся. А после премьеры была еще дополнительно сочинена сцена Вани у ворот монастыря на текст поэта и драматурга Н. В. Кукольника (1809—1868).

Весной 1836 г. петербургский Большой театр принял оперу к постановке. Премьера состоялась 27 ноября (9 декабря) того же года в день открытия театра после реконструкции. Оперу горячо приветствовали Пушкин, Жуковский, Гоголь, С. Т. Аксаков, П. А. Вяземский, М. Ю. Виельгорский, В. Ф. Одоевский. Последний писал: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки». Однако придворные круги были шокированы «простонародным» характером музыки, называли ее «мужицкой», «кучерской». И в 40—50-х гг. опера давалась изредка, преимущественно в дни официальных торжеств. Лишь с 60-х гг., когда театры заполнила разночинно-демократическая интеллигенция, «Жизнь за царя» стала самым репертуарным спектаклем.

После 1917 г. творение Глинки долгое время не звучало по причине якобы монархической окраски (если не считать наивных «переделок»,

шедших в 20-е г. под названием «Сerp и Молот», «Жизнь за Совет»). Лишь 27 февраля 1939 г. опера была возрождена на сцене московского Большого театра под названием «Иван Сусанин». Однако в новом либретто, написанном поэтом С. М. Городецким, исторические события получили искаженное освещение. В частности, царь в тексте не упоминается, и непонятно, почему польские завоеватели, направлявшиеся в Москву, оказываются под Костромой (у Розена это мотивировано: здесь, в монастыре, укрывался царь Михаил, которого чужеземцы намеревались взять в плен). И Сусанин — вопреки историческому преданию — спасает не царя, а Минина и его ратников. Да и фонетическая сторона текста Городецкого плохо согласуется с требованиями Глинки. Учитывая все это, московский Большой театр в 1989 г. восстановил «Жизнь за царя» в редакции, близкой авторской.

В основе сюжета — легендарный подвиг Ивана Осиповича Сусанина, который сумел завести польский отряд в лесную глушь, пожертвовав собой ради спасения первого царя из дома Романовых — Михаила. 16-летний боярин Михаил Федорович был избран Земским собором на царство 21 февраля 1613 г. Это событие приблизило конец «смутного времени», наступившего после кончины последнего царя из династии Рюриковичей Федора, сына Ивана Грозного, и вступления на престол Бориса Годунова (1598). То было время самозванцев, безвластия и польской интервенции. Не сумев договориться о престолонаследнике и страшась народных бунтов, бояре призвали править страной королевича Владислава, сына польского короля Сигизмунда III, и пустили чужеземное войско в Москву. Лишь в конце 1612 г. ополчение Минина и Пожарского освободило Москву, однако другие города, включая Смоленск, еще оставались в руках поляков.

В опере Глинки Сусанин идет на верную гибель, преисполненный веры, что спасение законного царя положит конец лихолетью и возродит Русь как независимое государство. Впервые простой крестьянин обрисован — вопреки сложившимся в русском оперном театре традициям — не в комедийно-бытовом плане, а в возвышенно-трагедийном. Он воплощает духовное величие народа, его мужество

и любовь к Отчизне. Центральное место отведено цельному, монолитному образу народа как вершителю истории.

Сюжет

Село Домнино под Костромой. Антонида с нетерпением ждет своего суженого Богдана Собинина, сражавшегося под Москвой с поляками. Жених прибывает с радостной вестью — войско Пожарского освободило Москву! Теперь молодые просят Сусанина не откладывать день свадьбы. Но отец считает необходимым повременить: беспокоило еще на Руси. Лишь прослышав о решении Земского собора избрать царем боярина Михаила Федоровича, Сусанин уступает и соглашается на свадьбу.

Бал в замке польского военачальника. Рыцари и их дамы уверены, что настал час победы над москалями и Русью будет править королевич Владислав. Танцы прерываются появлением гонца с тревожной вестью: царем московским вместо Владислава поставлен Михаил Романов. Однако боярин еще не знает о своем избрании, ибо находится в Ипатьевском монастыре под Костромой. Группа рыцарей принимает дерзкое решение — пробраться в монастырь и взять Романова в плен.

В семье Сусанина ожидают радостных дней, готовятся к свадьбе, встрече гостей на девичник. Внезапно в избу входят поляки и, выдавая себя за послов, требуют от Сусанина проводить их к царю. Их угрозы не помогают — Сусанина не страшит гибель за Русь. Пока «послы» совещаются как сломить его упрямство, Сусанин незаметно просит Ваню предупредить царя об опасности; сам же он постарается до зари завести непрошенных гостей в лесные дебри. Затем, после предложения поляков щедро одарить его золотом, Сусанин с притворным удовлетворением соглашается стать их проводником и уводит врагов. Покинувшую в горе Антониду пытаются утешить пришедшие на девичник подружки. Собинин призывает крестьян собрать ратников и поспешить вослед врагу.

Прогалина в дремучем лесу. Ночь. Отряд Собинина тщетно пытается вызвать Сусанина: метель замела все следы.

Ваня, загнав коня, успел до утренней зари добежать до Ипатьевского монастыря. С трудом разбудив царских слуг, он извещает их о грозящей беде — с зарею поляки разгадают умысел Сусанина и сами попытаются найти путь к монастырю; здесь же все безоружны.

Измученные долгим блужданием по ночному лесу, поляки ложатся отдыхать. Бодрствует лишь один Сусанин, погруженный в свои думы. Пробудившихся врагов все сильнее охватывают подозрения — сбился проводник с пути или коварно обманул их? С восходом зари Сусанин, наконец, признается, что завел чужеземцев в непроходимую глушь на погибель. В исступлении поляки расправляются с Сусаниным. Слишком поздно, но их все же настигают ратники Собинина.

Москва празднует свое освобождение и воцарение Михаила Романова. Одинокó чувствуют себя на Красной площади сраженные тяжелой утратой Антонида, Ваня и Собинин; столица узнала о подвиге Сусанина, и они приглашены на торжество. Приближается царское шествие. Народ славит доблесть ратников, святую Русь и законного царя.

Музыка

«Жизнь за царя» — первая русская классическая опера, ознаменовавшая рождение самобытного национального стиля в отечественной музыке. Глинка сумел органично синтезировать достижения мировой оперно-симфонической культуры и стилевые особенности родного фольклора, крестьянской песенности, бытовой песни-романса. Новаторским был и жанр «отечественной героико-трагической оперы» (определение, данное композитором). Классически стройную драматургию отличает сочетание эпической величавости с обостренным драматизмом и широтой симфонического развития. Конфликт раскрывается сопоставлением двух национальных и жанровых сфер — музыкальных тем русского народно-песенного склада и остро ритмованных польских танцев. Впервые в русской опере на смену разговорным диалогам, чередовавшимся с вокальными номерами, пришел распевный речитатив. Огромна роль народно-хоровых сцен — от бытовых до ораториальных, в традициях русской хоровой культуры.

Увертюра в обобщенной форме раскрывает основной конфликт. Русским песенным темам противопоставлены зловещие интонации в ритме мазурки. Венчает симфоническое развитие музыка победного звучания.

I акт — экспозиция целостного образа русского народа и главных героев. В монументальной хоровой интродукции выражены духовная сила и сплоченность народа, его решимость постоять за Отчизну. Как клятва звучит привольная мелодия мужского хора «Страх не страшусь», близкая крестьянским протяжным и одновременно — мужественным солдатским песням; она чередуется с женским хором в духе приветливых русских хороводных; в заключительной фуге мелодии обоих хоров объединяются. Лирическая каватина Антонида «В поле чистое гляжу» и радостно-оживленное рондо «Во слободке за рекою» очерчивают безмятежно-чистый облик героини; весенний настрой ее души оттеняют грациозные колоратуры. Первое высказывание Сусанина «Что гадать о свадьбе» исполнено достоинства и спокойного мужества; здесь использована народная мелодия, записанная композитором с голоса ямщика. Протяжную песню гребцов «Лед реку в полон забрал» сопровождает (при повторном проведении) плясовой оркестровый наигрыш, имитирующий звучание балалаек. Собинин охарактеризован разудалой молодецкой песней «Эх, когда же с поля чести». Элегическая мелодия трио «Не томи, родимый» (Собинин, Антонида, Сусанин) сродни бытовым романсам. Завершает действие полный патриотического воодушевления ансамбль с хором, где запевалой выступает Собинин, — маршевая песня «После битвы молодецкой».

II акт — экспозиция польского лагеря, данная в обобщенном плане — чередой блестящих и эффектных танцев с хором. В них и надменность, беспечная самонадеянность рыцарей, и пленительная грация их дам. Танцевальную сюиту составляют воинственный полонез с изящным женским хором в центре, темпераментный краковяк, интимно-лирический вальс и лихая, бравурная мазурка, которая в дальнейшем получает значение вражеского лейтмотива.

В III акте конфликт обнажается: музыка, в которой господствуют умиротворение, идиллические тона, сменяется — после вторжения инозем-

цев — остро драматическими звучаниями. Их предвещает симфонический антракт, основанный на горестной мелодии романса Антонида «Не о том скорблю, подруженьки». Открывающая действие песня Вани «Как мать убили» с аккомпанементом в духе колыбельной «выражает тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодетелю» (Глинка). В дуэте Сусанина с Ваней, мечтающим сразиться за Русь, фанфарные интонации и маршевые ритмы приносят в музыку героические тона. Оживленный, благодаря переключкам вокальных групп, хор крестьян «Мы на работу в лес» контрастно подготавливает безмятежный семейный квартет «Милые дети» (Сусанин, Собинин, Ваня, Антонида); он включает в себя молитвенный эпизод и финал, излучающий радостную энергию («Время к девичнику»). В музыку следующей сцены Сусанина с детьми («Итак, я дожил, слава Богу») неожиданно вторгается агрессивная тема полонеза; к ней присоединяется тема мазурки, принимающая угрожающий характер. Ответы Сусанина полякам связаны с двумя важнейшими народно-хоровыми сценами оперы: величавая кантилена «Высок и свят наш царский дом» предвещает победный финальный хор «Славься», а гордый вызов «Страх не страшусь» воскрешает начало интродукции — тему мужского хора-клятвы. Изумительно по своей проникновенности ариозо, обращенное к дочери, «Ты не кручинься, дитятко мое». По-весеннему светел женский свадебный хор «Разгулялася, разливалася», и тем сильнее щемящая боль романса Антонида «Не о том скорблю, подруженьки». Завершается акт боевым по духу хором «Черных вранов перебьем».

Антракт к IV акту, состоящему из трех картин, рисует застывший в зимнем оцепенении лес. В 1-й картине тревожный хор ратников «Давно ни одной нет встречной души» сменяется героически-призывной арией Собинина «Братцы, в метель». 2-я картина открывается возбужденным речитативом Вани «Бедный конь в поле пал» и певучим ариозо «Ты не плачь, сиротинушка!». В арии с хором «Зажигайте огни!» партия Вани обретает волевою, героический характер. 3-я картина — трагическая кульминация оперы. В оркестровой теме мазурки, сопровождающей хор поляков «Устали мы», слышится уже не воинственный дух, а подавлен-

ность, болезненный надлом. В арии Сусанина «Ты придешь, моя заря!» с потрясающей силой выражена мужественная скорбь прощания с жизнью. За арией следует речитативный монолог Сусанина «Давно ли с семьей своей», где в оркестре проходят темы Собинина, Антонида и Вани; на кульминации же словно прорывается наружу дотоле сдерживаемая мучительная боль («Ах ты, бурная ночь»). В оркестровом интермеццо — картине поднимающейся метели — применена полифоническая форма фугато. Гневные и яростные ответы Сусанина врагам («Я вам скажу в ответ», «Туда завел я вас») обрамляют его вдохновенное ариозо «Румяная заря», пронизанное радостным сознанием исполненного долга и трагическим величием.

В симфоническом антракте к эпилогу мотивы мазурки вытесняются темой клятвы «Страха не страшусь». Крайние разделы эпилога — хор «Славься». Этот, по определению Глинки, «гимн-марш» восходит к величаво-торжественной хоровой музыке России XVIII—начала XIX вв. Атмосферу ликования подчеркивают звонкие мелодические узоры высоких голосов, мощное звучание духового-сценического оркестра, перезвон колоколов. Резким контрастом воспринимается средний раздел — трио «Ах, не мне, бедному» (Ваня, Антонида, Собинин), своеобразный реквием памяти героя, погибшего мученической смертью.

Руслан и Людмила

Опера в 5 актах (8 картинах)
Либретто В. Ширкова и М. Глинки

Действующие лица

Светозар, великий князь Киевский (*бас*)
Людмила, дочь его (*сопрано*)
Руслан, киевский князь, жених Людмилы (*баритон*)
Ратмир, князь хазарский (*контральто*)

Ф а р л а ф, князь варяжский (*бас*)
Г о р и с л а в а, пленница Ратмира (*сопрано*)
Ф и н н, добрый волшебник (*тенор*)
Н а и н а, злая волшебница (*меццо-сопрано*)
Б а я н, певец (*тенор*)
Ч е р н о м о р, злой волшебник (*без речей*)
Г о л о в а его брата (*хор*)

Бояре, народ, девы волшебного замка, рабы Черномора

Действие происходит в Киеве и сказочных краях во времена Киевской Руси.

История создания

Еще при жизни Пушкина Глинка задумал оперу по его юношеской поэме «Руслан и Людмила» (1820). Великий поэт заинтересовался этим замыслом и даже принял участие в обсуждении плана будущей оперы. Однако трагическая гибель Пушкина прервала наметившееся содружество. Первоначальный план оперы был составлен второстепенным поэтом и драматургом К. А. Бахтуриным (1809—1841), по поводу чего известно горестное восклицание Глинки: «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю». Окончательный текст написан поэтом и любителем музыки, приятелем композитора В. Ф. Ширковым (1805—1856) при самом активном участии Глинки. К созданию либретто в той или иной степени оказались причастны также другие друзья его — писатель Н. В. Кукольник (1809—1868), этнограф и историк Н. А. Маркевич (1804—1860) и сын директора императорских театров драматический цензор М. А. Гедеонов (1814 — конец 1850-х гг.).

Текст оперы существенно изменен по сравнению с первоисточником. Юношеская легкость, озорство, ирония уступили место эпическому началу, лирика стала более глубокой и возвышенной. Внесены отдельные коррективы в сюжет: у Руслана в либретто два, а не три соперника, Ратмир и Фарлаф, и хазарский князь становится бескорыстным помощником Руслана, так как любовь его возвратила себе прекрасная пленница

Горислава (ее нет у Пушкина). Особую роль приобретает образ вещего Баяна, мельком упоминаемый поэтом.

Работа над музыкой оперы велась на протяжении нескольких лет. Наиболее интенсивно — в 1837 г., когда был почти полностью завершен и представлен в дирекцию театров I акт. Летом следующего года в имении Каченовка на Украине исполнялись персидский хор, марш Черномора и сочиненная там же баллада Финна. В 1838 г. был написан еще ряд номеров, в том числе каватина Гориславы, а весной 1839 г. — каватина Людмилы из I акта. Летом 1840 г. за три недели появились величественная интродукция и ария Руслана «О поле, поле». Полностью партитура оперы была завершена в апреле 1842 г. Премьера состоялась 27 ноября (9 декабря) 1842 г. в Петербурге, в Большом театре.

Сюжет

Киевский князь Светозар празднует свадьбу дочери Людмилы и славного витязя Руслана. Среди гостей — неудачливые соперники Руслана хазарский князь Ратмир и варяжский витязь Фарлаф. Вещий певец Баян поет о героическом прошлом, затем его мысль обращается к новобрачным: их ждут суровые дни. Людмила клянется в любви своему избраннику — в этом залог ее счастья с Русланом. Баян запекает другую песнь — о великом певце, который сохранит для потомков историю Людмилы и Руслана. Внезапно слышатся раскаты грома, наступает тьма. Когда она рассеивается, юной княжны нет среди пирующих. Светозар призывает рыцарей найти исчезнувшую дочь и обещает отдать ее в жены спасителю.

На север ведет дорога Руслана. Он приходит к пещере Финна — мудрого старца, который открывает ему имя похитителя Людмилы. Это злой волшебник, карла Черномор, во владения которого еще никому не удалось проникнуть. Но славный витязь сумеет победить злодея. Ему только нужно остерегаться козней коварной волшебницы Наины, которая мстит всем, кому помогает Финн.

Фарлаф тоже решил попытать счастья. Но опасный путь надоел ему. Он дрожит от страха при каждом шорохе. Пугает его и ветхая старушка, попавшаяся навстречу. Это Наина. Она успокаивает трусливого витязя: волшебница поможет победить Руслана и овладеть Людмилой. Вне себя от радости, Фарлаф обещает во всем слушаться старухи.

Руслан попадает на бранное поле, усеянное костями павших воинов. Посреди поля — огромная Голова, которая с ужасной силой начинает дуть на витязя. Преодолевая поднявшийся ветер, Руслан поражает Голову копьем. Пошатнувшись, она приоткрывает спрятанный волшебный меч. Только им и можно сразить Черномора, хитрого и злого брата Головы, срубившего ее.

Следующим испытанием становится волшебный замок Наины. Сладкоголосые девы манят путников отдохнуть, забыться в их объятиях. Их чарам поддаются и Руслан и Ратмир, которого тщетно молит вспомнить о былой любви покинутая им и пришедшая сюда на его поиски Горислава. Появление Финна рассеивает волшебство Наины. Витязи продолжают свой нелегкий путь.

Тоскует в неволе Людмила. Волшебные сады Черномора не радуют ее взор. Постылы танцы волшебных дев и дары, посылаемые коварным властителем. Появляется он сам — карла с огромной бородой, которую несут на подушках арапчата. Звук боевого рога возвещает о появлении Руслана, вызывающего похитителя Людмилы на смертный бой. Чудесный меч отсекает бороду Черномора, в которой таится его сила, — волшебник повергнут. Но Людмила погружена в непробудный волшебный сон.

Ратмир сопровождает Руслана со спящей княжной в Киев. Их ночлег в долине омрачен новой бедой: Людмила опять похищена. Исчез и Руслан.

Коварный похититель княжны Фарлаф привез ее в стольный Киев. Светозару возвращена дочь, но ни Фарлаф, ни помогающая ему Наина не в силах ее разбудить. Догнавший похитителя лишь в Киеве Руслан с помощью волшебного перстня Финна разрушает злые чары. Прекрасная княжна просыпается. Все славят храброго витязя и светлых богов.

Музыка

Жанр «Руслана и Людмилы» можно определить как народно-эпическую, сказочно-фантастическую оперу, воспевавшую героические странствия, верную любовь, победу добра над злом. Отличаясь масштабностью и статуарностью, она сочетает в себе хоровую ораториальность, развитые вокальные партии, включающие арии и ансамбли, пышное экзотическое зрелище, связанное с танцевальной пластикой. Наряду с богатством вокальной мелодики и вокальных форм очень велика роль оркестра, его многообразных тембровых красок. Русский национальный мелос соседствует с ориентальным.

Ослепительно яркое звучание увертюры словно концентрирует потоки солнечной энергии, живописует богатырскую мощь древней Руси, прославляет верную любовь. В среднем разделе слышатся отголоски борьбы, звучат «аккорды оцепенения», связанные со сценой похищения Людмилы; в заключение проходит причудливая гамма Черномора, после которой еще ярче загорятся светоносные аккорды, открывавшие увертюру.

I акт примечателен развернутой интродукцией. На фоне торжественных звучаний оркестра и хора арфой и фортепиано имитируются переборы струн гуслей Баяна, с достоинством открывающего свадебный пир песней «Дела давно минувших дней». Ему вторит мужской хор, напев которого эпически суров. После хора-славления молодых звучит вторая песня Баяна «Есть пустынный край», вновь обрамляемая радостным хором «Светлому князю и здравье и слава». Лирическим центром акта является каватина Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой». Хор «Лель таинственный» с архаичной мелодией прерывают «аккорды оцепенения», которые знаменуют вторжение злых фантастических сил. Общее настроение выражено в знаменитом каноне «Какое чудное мгновенье!». Завершается акт призывом Ратмира «О витязи, скорей во чисто поле» и мужественным квартетом с хором «Дорог час, путь далек».

II акт открывается симфоническим вступлением сумрачного, таинственного характера. Причудливый отрывистый мотив, интонируемый деревянными духовыми инструментами, рисует образ Наины. Баллада

Финна «Добро пожаловать, мой сын» основана на простой песенной теме, полной душевного благородства. Центр 2-й картины составляет рондо Фарлафа «Близок уж час торжества моего», написанное в традициях итальянских арий для баса-буффо. В 3-й картине — большая ария Руслана «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями». Ее величавое скорбное вступление приводит к полному героического воодушевления основному разделу, который сменяется лирическим обращением к Людмиле.

В III акте вслед за обвораживающим оркестровыми красками вступлением нежно струится женский Персидский хор («Ложится в поле мрак ночной»), основанный на подлинной иранской мелодии. Каватина Гориславы «Любви роскошная звезда» отличается драматизмом. Извилистая и прихотливая как затейливый восточный узор мелодия арии Ратмира «И жар и зной сменила ночи тень», в которой композитор использовал подлинный татарский напев. Грациозны, полны изящества танцы обольстительных дев Наины.

IV акт открывается помпезной музыкой, рисующей царство Черномора. Яркий контраст составляет печальная ария Людмилы «Ах ты доля-долюшка», своей простой мелодией близкая протяжной русской песне. Выход Черномора сопровождается гротескным маршем. Сюита восточных танцев включает медленный пластичный турецкий, более быстрый арабский и стремительную мужественную лезгинку (две темы, на которых она построена, наиграл Глинке художник Айвазовский, слышавший их от крымских татар).

Основное место в 1-й картине V акта занимает мечтательный и проникновенный романс Ратмира «Она мне жизнь, она мне радость». В заключительной картине главенствуют хоры: «Ах ты, свет Людмила», проникнутый глубокой печалью, близкий ему по настроению «Не проснется птичка утром», а в финале — жизнеутверждающий «Слава великим богам», воспроизводящий музыку увертюры и тем самым стройно завершающий оперу.

А. С. Даргомыжский

1813—1869

Даргомыжский — композитор, продолживший традиции Глинки и внесший новую, драматическую струю в русскую музыку, уделявший большое внимание психологической разработке образов. Его значение в истории отечественного музыкального искусства определяется не только собственным творчеством, но и тем влиянием, которое он оказал на своих младших современников, композиторов «Могучей кучки».

Александр Сергеевич Даргомыжский родился в имении Троицкое Тульской губернии 2 (14) февраля 1813 г. в семье чиновника. Мальчик получил разностороннее образование в Петербурге, куда семья переехала в 1817 г. Решающую роль в выборе жизненного пути сыграло сближение с Глинкой в 1835 г. По его тетрадам, в которых зафиксированы занятия с педагогом З. Деном, молодой любитель музыки изучил теорию, гармонию, контрапункт и инструментовку. Первое крупное сочинение Даргомыжского — опера «Эсмеральда» (1838), за ней следуют опера-балет «Торжество Вакха» (1848), «Русалка» (1855), «Каменный гость» (1869). Последнюю оперу композитор закончить не успел, как и еще два оперных замысла — «Рогдана» и «Мазепа». Кроме того, в числе его сочинений — «Баба-Яга» и «Чухонская фантазия» для оркестра, романсы и песни, вокальные ансамбли и хоры.

Умер композитор 5 (17) января 1869 г. в Петербурге.

Русалка

Опера в 4 актах (7 картинах)

Либретто А. Даргомыжского

Действующие лица

Князь (*тенор*)

Княгиня (*меццо-сопрано*)

Мельник (*бас*)

Наташа, его дочь, потом Русалка (*сопрано*)

Ольга, сирота, преданная Княгине (*сопрано*)

Сват (*баритон*)

Ловчий (*баритон*)

Русалочка, 12 лет (*без пения*)

Бояре, охотники, крестьяне, русалки

Действие происходит на берегу Днепра в допетровские времена.

История создания

После премьеры «Эсмеральды» композитор, оставшийся неудовлетворенным своей первой оперой, стал подыскивать новый сюжет. Он решил, что складу его дарования больше подойдет либретто из русской жизни, связанное с простыми, но сильными чувствами, лишенное романтического флера. Вслед за Глинкой Даргомыжский обратился к наследию Пушкина и остановил свое внимание на неоконченной драме «Русалка» (1829—1832). Работа над оперой началась в 1848 г., причем композитор сам решил написать либретто. Оставив в неприкосновенности сюжетную канву, он ввел хоровые сцены, дописал финал. Кроме того, существенным изменениям подверглись стихи Пушкина в первых двух актах, в которых сохранились, в основном, первые, определяющие смысл строки: далее Даргомыжский изменяет их ритм, делая более удобным для музыкального воплощения. Опера была за-

вершена в 1855 г. и через год, 4 (16) мая 1856 г. в петербургском Театре-цирке состоялась ее премьера. Спектакль был поставлен неряшливо и вызвал разноречивые отклики прессы. Возобновленная лишь через 10 лет, опера получила заслуженное признание и надолго вошла в репертуар русских оперных театров.

Сюжет

Грубоватый и корыстный Мельник поучает дочь, как нужно обращаться с возлюбленным. А вот и он: Князь, полонивший сердце прекрасной мельничихи, прискакал, чтобы объясниться с ней. Наташа счастлива его появлением, рада и подарку — ожерелью, которое любимый надевает ей на шею. Мельник зовет собравшихся крестьян потешить Князя песнями и плясками, но тот невесел. Наташе он признается, что их ожидает разлука. Она догадывается, что Князь женится на другой. В отчаянии Наташа пытается вспомнить: что-то важное она должна была сказать любимому, наконец вспоминает — она будет матерью. Пообещав не оставить ее и ребенка, Князь уезжает. После драматического объяснения с отцом, не помня себя от горя, Наташа бежит к Днепру и бросается в волны.

Пышно и весело празднует Князь свадьбу. Своим чередом идет старинный русский свадебный обряд. Внезапно в него вторгается печальная песня обманутой девушки. Князь узнает голос Наташи и негодует: кто посмел пустить ее? Продолжается свадебное действо, но когда молодой муж целует Княгиню, раздается стон. Смятение овладевает пирующими.

Княгиня тоскует в своем тереме. Давно прошли дни, когда Князь любил ее. Теперь все чаще она остается одна. Лишь верная Ольга скрашивает ее одиночество. И сейчас она пытается развлечь Княгиню веселой песней. Княжеский Ловчий приходит с сообщением, что Князь, отослав домой свою свиту, остался на берегу Днепра.

Давно развалилась мельница на берегу Днепра — 12 лет прошло с тех пор, как приезжал Князь к своей Наташе. Но и теперь его влечет

сюда неведомая сила. Появление Князя спугивает русалок, приплывших поиграть при луне. Князь с грустью вспоминает прежнее счастье. Внезапно перед ним появляется косматый старик в лохмотьях. Это безумный Мельник, который воображает себя вороном, сторожем этих мест. Он набрасывается на Князя; его вырывают из рук старика вернувшиеся по приказу Княгини охотники.

Подводный терем русалок на дне Днепра. Наташа стала их царицей. Она посылает русалок наверх, играть под луною, но никого не трогать сегодня. А дочери своей, маленькой Русалочке, велит встретить на берегу отца и рассказать ему, что Наташа по-прежнему любит его и ждет к себе. Она мечтает о любви и мести разлучнице.

Князь снова у развалившейся мельницы. Навстречу ему выходит Русалочка и зовет за собой, к любящей его матери. Прибежавшая вместе с Ольгой Княгиня пытается остановить мужа, но Мельник сталкивает его в воду.

Снова дно Днепра. Русалки влекут тело Князя к ногам своей повелительницы.

Музыка

Даргомыжский определил жанр «Русалки» как «большая опера». Это первая русская психологическая бытовая музыкальная драма. В развитии действия ведущую роль играют широко развернутые ансамбли, включающие в себя выразительные, правдиво передающие оттенки речи мелодические речитативы. Часто именно они определяют кульминационные моменты. Музыкальный язык оперы основан на национально-фольклорных мотивах, часто подлинных, и романсовой бытовой лирике XIX в. Своеобразно использован хор, который почти не принимает действительного участия в событиях, а используется как бытовой элемент русской жизни.

Увертюра вводит в мир основных образов. В ней звучат многочисленные мотивы, которые в дальнейшем будут характеризовать грусть Князя, растерянность Наташи, свадебный пир, заклинания Русалки.

В I акте ария Мельника «Ох то-то все вы, девки молодые» рисует облик грубоватого, хваткого мужика, крепкого хозяина, не брезгающего никаким барышом. В следующем затем терцете его партия противопоставлена любовным речам Наташи и Князя. Хор крестьян «Ах ты, сердце мое» выдержан в духе протяжной народной песни. Его сменяет веселая хороводная «Заплетися, плетень». Вслед за ней крестьяне запевают плясовую «Как на горе мы пиво варили», подлинный народный напев которой («Среди двора из-под древа») был записан Даргомыжским от деревенских исполнителей. Драматический центр акта — дуэтная сцена Князя и Наташи «Нет, не развеет дум тяжелых», которая развивается от тайной грусти к трагической кульминации. Дуэт Наташи и Мельника «Ба, ба, ба, ба, что вижу» также насыщен сменой настроений — от бурной радости Мельника к глубокому отчаянию. Он органично переходит в финал с хором, где соло Наташи «Днепра царица» — несколько измененная быстрым темпом народная песня «Куда бежать, тоску девать».

II акт открывается свадебным хором «Как во горнице светлице» (мелодия заимствована композитором из сборника народных песен Львова-Прача). Ария-дуэт Княгини и Князя «Подруги детства», обильно украшенная фиоритурами, воспринимается как традиционное причитание невесты; за ним следует беззаботное дуэтино жениха и невесты. Здравный хор «Да здравствует наш князь молодой» сменяется славянским и цыганским танцами. Озорной хор девушек «Сватушка, сватушка» и веселая суeta раздачи им денег внезапно прерываются грустной протяжной песней «По камушкам, по желту песочку» (голос Наташи). Ансамблем с хором, выражающим страх и смятение, заканчивается акт.

1-я картина III акта начинается арией Княгини «Чу! Кажется, трубят!», выдержанной в духе бытового романса. Контрастом ей служит веселая песня Ольги «Как у нас на улице». Во 2-й картине после беззаботного хора русалок «Свободной толпою с глубокого дна» звучит каватина Князя «Невольно к этим грустным берегам» — лирическая вершина оперы. В его дуэте с Мельником сменяются разные настроения: веселье несчастного безумца, глубокая грусть в моменты просветления, печаль Кня-

зя, угрызения совести, растерянность. В конце сцены к ним присоединяется хор охотников «Братцы, это голос князя».

В IV акте 1-я картина живописует русалочье царство. Танцы русалок не имеют фантастического характера, а напоминают скорее русскую девичью пляску и вальс. Обращение Наташи к Русалочке «Ты нежнее к нему приласкайся» носит характер бытового романса. Ее ария «Давно желанный час настал!» звучит величественно и непреклонно. 2-я картина образует непрерывно развивающийся финал, в котором вслед за сценой Князя с Русалочкой звучит соло Княгини «Много лет уже», а в последующий ансамбль включаются хоры охотников и русалок. 3-я картина — краткий эпилог — чисто инструментальная. Партия оркестра основана на непрерывно повторяющемся мотиве-заклинании Наташи — царицы русалок.

Каменный гость

Опера в 3 актах (4 картинах). Пьеса А. Пушкина

Действующие лица

Дон Жуан (*тенор*)

Ле порелло, его слуга (*бас*)

Донна Анна, вдова командора де Сальва (*сопрано*)

Лаура, актриса (*меццо-сопрано*)

Ее гости: 1-й (*тенор*), 2-й (*бас*), Дон Карлос (*бас*)

Монах (*бас*)

Статуя командора (*бас*)

Действие происходит в Испании.

История создания

Мысль написать оперу на неизменный текст «маленькой трагедии» Пушкина «Каменный гость» (1830) возникла у Даргомыжского в 1863 г., но в то время, по его словам, он «отшатнулся перед ко-

лоссальностью этой работы». Однако замысел был столь увлекательным и новаторским, что композитор исподволь начал писать отдельные сцены. В апреле 1868 г. Даргомыжский сообщал друзьям, что «Каменный гость» готов на три четверти, а в ноябре, что опера близка к завершению. Еще в процессе создания новое детище Даргомыжского вызывало живой интерес современников, особенно молодежи, группировавшейся вокруг Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи, Мусоргского и Стасова. Они были подлинными энтузиастами этого произведения. На музыкальных вечерах в доме композитора исполнялись и обсуждались только что написанные сцены; обстановка искренней заинтересованности и одобрения способствовала работе над оперой. И все же закончить ее автору не удалось. После смерти Даргомыжского, в соответствии с его желанием, «Каменный гость» был дописан по авторским эскизам Кюи и оркестрован Римским-Корсаковым.

Первое исполнение оперы состоялось 4 (16) февраля 1872 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге.

Сюжет

Монастырское кладбище в окрестностях Мадрида. Здесь укрылся Дон Жуан со своим верным слугой Лепорелло. Изгнанный из столицы за дерзкие похождения, стоившие жизни многим его противникам, Дон Жуан тайно вернулся в Мадрид. Теперь он ждет ночи, чтобы под покровом темноты проникнуть в город, а пока, в предвкушении новых приключений, вспоминает былые забавы. От Монаха Дон Жуан узнает, что это кладбище каждый день посещает донна Анна, вдова некогда убитого им на дуэли командора де Сальва. Он ждет ее прихода и из своего укрытия видит, как она смиренно следует за Монахом. Дон Жуан решает вернуться завтра с тем, чтобы познакомиться с донной Анной. А сейчас, пока не взошла луна, надо спешить в Мадрид. Лепорелло, ворча про себя — кому не прискучит эта беспокойная, полная скитаний и опасностей жизнь! — покорно идет за хозяином.

В доме актрисы Лауры вечеринка. Друзья и поклонники наперебой расхваливают ее талант, просят что-нибудь спеть. Пение Лауры приводит гостей в восторг. Растроган даже мрачный дон Карлос, но узнав, что слова песни принадлежат ее прежнему возлюбленному, Дон Жуану, приходит в бешенство. Ведь безбожник и негодяй убил его родного брата! Лаура готова прогнать дерзкого кавалера, однако гости примиряют их и после новой песни расходятся. Лаура оставляет у себя вспыльчивого дона Карлоса: он ей понравился. Их беседу нарушает появление Дон Жуана. Лаура радостно бросается к нему. Поединок неизбежен, и дон Карлос настаивает на том, чтобы он состоялся немедленно. Дон Жуан соглашается. Соперники бьются, и дон Карлос падает мертвым.

Убив дона Карлоса, Дон Жуан под видом отшельника скрылся в монастыре. Но все к лучшему: здесь он каждый день видит донну Анну и сегодня уж непременно с ней заговорит. Его воспоминания о дуэли с Командором прерываются приходом донны Анны. Со смешанным чувством любопытства и страха вникает она страстным, полным искусной лести речам незнакомого поклонника, называющего себя доном Диего. Цель достигнута: донна Анна соглашается принять его завтра у себя в доме. Упоенный победой, Дон Жуан бросает дерзкий вызов судьбе: он приглашает на это свидание Командора с тем, чтобы тот стоял во время встречи на часах. Леденящий ужас охватывает его и Лепорелло, когда они видят, что статуя в ответ на приглашение кивает в знак согласия.

Комната в доме донны Анны. Пылкие признания не могут оставить холодным сердце молодой женщины. Но вот Дон Жуан обронил неосторожное слово о своей виновности перед донной Анной. Нет, он не хочет касаться этой мрачной тайны, иначе донна Анна его возненавидит! Но она настаивает, и Дон Жуан, убедившись, что успел вызвать ответное чувство, открывает свое имя. Он не раскаивается в том, что убил Командора, и готов умереть от ее руки. Но в сердце донны Анны нет ненависти, со смущением она обнаруживает, что любит своего врага. Торжествуя, Дон Жуан наклоняется, чтобы поцеловать донну Анну.

В этот момент слышатся тяжелые шаги и в дверях появляется статуя Командора; донна Анна падает без чувств, Дон Жуан бесстрашно отвечает на рукопожатие каменной статуи. Оба проваливаются в преисподнюю.

Музыка

Задумав оперу на полный текст пушкинского «Каменного гостя», Даргомыжский поставил перед собой новаторскую по тому времени задачу, потребовавшую обновления оперных принципов. За исключением двух песен Лауры, опера написана гибким мелодизированным речитативом, тонко отражающим мельчайшие оттенки чувства, мысли, характер, повадку героев. Моментами речитатив переходит в пение ариозного плана. Оркестровое сопровождение чутко комментирует и дополняет смысл вокальных партий. Подобная музыкальная детализация делает «Каменного гостя» оригинальным образцом камерной оперы.

І акту предшествует краткая оркестровая прелюдия. Нетерпеливым, энергичным фразам Дон Жуана отвечают ворчливые реплики Лепорелло. При воспоминании Дон Жуана о погибшей возлюбленной Инезе музыка окрашивается в нежно-светлые акварельные тона, в оркестре слышна гибкая томная мелодия. Состоянием сладостной грусти проникнуто ариозо Дон Жуана. Появление Монаха сопровождают сосредоточенные хоральные созвучия; речь благочестивого старца степенна и строга. Кристально прозрачные аккорды деревянных духовых инструментов характеризуют донну Анну. В ином ключе решена 2-я картина — яркая жанровая сцена. Бравурное оркестровое вступление вводит в обстановку веселой вечеринки в доме Лауры. Ее две песни — «Оделась туманом Гренада», в ритме темпераментной хоты, и пылкая серенада «Я здесь, Инезилья» — отмечены испанским колоритом. Покоем и негой дышит ариозо Лауры «Как небо тихо». С появлением Дон Жуана течение музыки резко меняется. Она становится возбужденной, нервной, порывистой. Сцена ссоры с доном Карлосом сопровождается драматическим нарастанием, которое достигает высшего напряжения в оркестровом эпизоде поединка, насыщенном изобразительными

детальями, острыми диссонирующими гармониями. Затем музыка возвращается в прежнее русло, в ней появляется оттенок нежного томления. Завершается акт полным любовного восторга оркестровым послесловием.

II акт представляет собой большую диалогическую сцену. Композитор чутко вскрывает психологические перипетии беседы Дон Жуана и донны Анны. Первая же оркестровая фраза метко рисует двойственный облик героя, одетого монахом: слышны строгие хоральные звучания, но страстный аккомпанемент выдает Дон Жуана. Просветленные гармонии возвещают о приходе донны Анны; музыка ее партии полна обаяния, чистоты и кротости. Вкрадчиво звучат начальные фразы Дон Жуана; он подделывается под тон донны Анны, но постепенно дыхание живого чувства пробивается сквозь оболочку смирения. Музыка становится все более возбужденной, взволнованной; пылкая восторженность сменяется горькой безнадежностью, страстная мольба — светлой надеждой. Изменяется и речь донны Анны, приобретая все более непосредственный характер. Заключительная сцена (приглашение статуи) основана на зловещей теме Командора; под конец она проносится в оркестре подобно свирепому вихрю, сулящему гибель.

Начало III акта выдержано в тонах спокойной беседы. Первый драматический взлет возникает, когда Дон Жуан открывает свое имя. Далее музыка приобретает лирический оттенок, рисуя нежный, обаятельный образ донны Анны. Постепенно возникает тревога: мрачной тенью, как предвестник катастрофы, проходит в басах лейтмотив Командора. Ощущение ужаса непрерывно нарастает, и в тот миг, когда Командор увлекает Дон Жуана в преисподнюю, на слушателя обрушивается лавина зловещих звучаний. Заканчивается опера тихо и просветленно.

А. Н. Серов

1820—1871

Серов — выдающийся музыкальный критик, один из основоположников отечественного музыкознания, видный композитор, оперы которого в свое время были в числе наиболее репертуарных. Наследие его оттеснили на второй план появившиеся позднее шедевры композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, которые, однако, не прошли мимо его смелых художественных открытий.

Александр Николаевич Серов родился в Петербурге 11 (23) января 1820 г. в семье чиновника-финансиста. Очень рано проявились его литературно-художественные склонности. Восьми лет его начали обучать игре на фортепиано, а затем на виолончели. В 1840 г. Серов окончил Училище правоведения, позднее служил чиновником Министерства юстиции. Тогда же начал усиленно заниматься музыкальным самообразованием. В формировании оперных идеалов Серова особую роль сыграло творчество Глинки, с которым он познакомился в 1842 г.

В 1851 г. началась интенсивная музыкально-критическая деятельность Серова. Особенно много работ он посвятил Глинке, Даргомыжскому, Моцарту, Бетховену, Вагнеру, русской и украинской народной песне. Как композитор он получил признание лишь в 43 года, когда в Петербурге была поставлена его героико-драматическая опера «Юдифь» на библейский сюжет (1863). Еще больший успех имела историко-бытовая романтическая опера «Рогнеда» (1865), в которой использованы летописные предания о супруге князя Владимира и об утверждении христианства на Руси. Последняя опера композитора, «Вражья сила» (1870), осталась незаконченной. В 1870 г. Серов был избран в руководство Русского музыкального общества.

Умер композитор 20 января (1 февраля) 1871 г. в Петербурге.

Вражья сила

Опера в 5 актах

Либретто А. Островского, П. Калашиникова и Н. Жохова

Действующие лица

Илья, богатый московский купец, живущий в монастыре
у брата (*бас*)

Петр, сын Ильи (*баритон*)

Даша, жена Петра (*сопрано*)

Агафон, отец Даши, посадский из Владимира (*тенор*)

Степанида, мать Даши, посадская из Владимира (*меццо-сопрано*)

Афимья, тетка Петра (*меццо-сопрано*)

Спиридоновна, хозяйка постоянного двора (*меццо-сопрано*)

Груня, ее дочь (*меццо-сопрано*)

Вася, молодой купеческий сын (*тенор*)

Еремка, кузнец на постоянном дворе (*бас*)

Купцы, приезжие, ямщики, охотники, стрелец, сбитенщик,
приличник, дудари, волынщики, ряженные, народ

Действие происходит в Москве и ее окрестностях в XVII в.

История создания

Весной 1867 г. Серов решил написать оперу на сюжет пьесы А. Н. Островского (1823—1886) «Не так живи, как хочется» (1854). На эту мысль композитора натолкнул его друг и восторженный почитатель А. П. Григорьев. Тема крушения старинного русского патриархального уклада, разрушения религиозных устоев затронула его за живое. Серов задумал обновить русскую оперу и тематически (городская жизнь, купеческий быт), и жанрово (народно-русская музыкальная драма), и стилистически (основа — русская народная песня). Драма Островско-

го давала для этого богатые возможности; в ней звучит множество народных песен, которые дорисовывают душевное состояние героев и характеризуют быт.

Предложение Серова переделать пьесу в оперное либретто поначалу не встретило сочувствия у драматурга. Однако композитор сумел убедить его, и в начале июня 1867 г. Островский приступил к написанию либретто, а уже к концу года первый вариант был готов. В пьесе были произведены некоторые сокращения и изменения, в частности, действие оказалось перенесено из конца XVIII в. в XVII в. К законченным фрагментам текста композитор тут же сочинял музыку. Однако летом 1868 г. он почувствовал неудовлетворенность благополучной развязкой: по первоначальному замыслу драма должна была завершаться убийством Даши, но в окончательном варианте Островский закончил ее сценой религиозного покаяния Петра. В работе над оперой наступила длительная пауза. Привлеченный в начале 1870 г. к сотрудничеству драматург П. И. Калашников (1826—1897) написал текст IV—V актов, но композитора он не удовлетворил. Спас положение молодой друг Серова, студент Петербургского университета Н. Ф. Жохов (даты жизни неизвестны), который сумел доработать либретто в духе требований композитора. «Спешите, спешите, — как будто на помощь утопающему», — умолял Серов своего нового сотрудника. В этом письме — страх не успеть свершить задуманное. Либретто последнего акта Серов получил к концу 1870 г., на сочинение музыки судьбе было угодно отпустить меньше месяца. Четыре акта были сданы в дирекцию Мариинского театра, и оперная труппа уже разучивала партии. Но V акт так и остался неоркестрованным. Работу над оперой завершил профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев.

Премьера «Вражьей силы» состоялась 7 (19) апреля 1871 г. в Мариинском театре в Петербурге и вызвала живой интерес слушателей. 20 мая 1947 г. в филиале Большого театра в Москве опера была поставлена в редакции Б. В. Асафьева, который заново ее оркестровал и написал новый вариант последнего акта, приближенный к драме Островского.

Сюжет

Светлица в богатом купеческом доме. Не в радость Даше масленичное веселье, она оплакивает свою загубленную жизнь. Муж Даши Петр, когда-то тайно увезший ее из родительского дома, охладел к ней. Отец Петра купец Илья, доживающий свой век в монастыре, и его сестра Акимья гневно укоряют вернувшегося с гулянки Петра. Увлечение мужа дочерью хозяйки постоялого двора красавицей Груней становится известным Даше от приятеля Петра, купеческого сына Васи, и она бежит из мужниного дома к родителям.

Изба на постоялом дворе. Его хозяйка бойкая Спиридоновна потчует и потешает гостей. Развлекают их песнями и кузнец-скоморох Еремка и дочь хозяйки Груня. На постоялом дворе случайно встречаются Даша и ее родители, собравшиеся навестить дочь. Из их разговора Груня узнает, что добивающийся ее любви Петр женат. Родители осуждают Дашу, советуют смириться и терпеть.

Груня, глубоко оскорбленная обманом Петра, приглашает подруг в надежде заглушить душевную боль. Явившемуся с гостинцами Петру она указывает на дверь. Еремка за хорошую мзду вызывается помочь: он отведет Петра к колдуну, и тот сумеет приворожить Груню.

Московская ямская слобода. В разгаре масленичное гулянье. Из кабака выходят Петр, Еремка и двое бражников. Возвращаются с катанья Груня с Васей. Вася признается, что это он разболтал Даше об измене мужа. Подслушавший разговор Петр бросается душить Васю, но народ связывает буяна. С шумом проезжающий поезд проводов Масленицы отвлекает от разыгравшихся страстей, но ненадолго. Петр поддается на уговоры Еремки порешить жену. Для этого надо заманить Дашу в лесную избушку. Случайно слышавший все Вася бежит оповестить о готовящемся злодействе родных Даши.

Глухой Волчий Буерак. Полуразвалившаяся избушка в глубине занесенного снегом оврага. Сюда ночью в метель приходит Петр, ему чудятся то Груня с Васей, то колдун. Вот, наконец, и Еремка с Дашей, кото-

рой сказали, что муж при смерти. Петр наносит жене смертельный удар ножом. Еремка скрывается, заслышав отдаленный звон бубенцов. Это Вася привез отца Петра и родителей Даши. Илья проклинает сына-убийцу, предрекая ему Божье возмездие.

Музыка

«Вражья сила» — народно-бытовая музыкальная драма, примечательная яркой национальной характерностью, широко использующая бытовавшие в городских низах крестьянские напевы. Серов цитирует свыше 20 подлинных песен, хороводных, плясовых и протяжных, а также обращается к городской песне-романсу. Колоритные жанровые сцены масленичного гулянья заметно возвышаются над психологической сферой оперы, контрастно сопоставляются с эпизодами житейской драмы.

Оркестровое вступление вводит в атмосферу масленичного загула и одновременно — семейной драмы, намечая важнейший образный контраст. Крайние разделы основаны на мелодии хора «Как у нашего двора» — лейттеме масленичного веселья. В центре — драматические переживания Даши (тема квартета II акта).

I акт открывает горестная протяжная песня Даши «Чует, чует ретивое». Патетической проповеди Ильи противопоставлена доносящаяся из-за кулис озорная песня «Как у нашего двора». Разудалое ариозо Петра «Покуда сердце молодо» — жизненное кредо героя. Центральная его характеристика — монолог «Эх, головушка моя буйная», в котором выражены и дремлющая недожизненная сила, и тоскливые думы о постылой жене, и радужные мечты о возлюбленной. Вторая песня Даши «Чуют ли, знают ли» завершается бурным излиянием чувств. Вася обрисован протяжной песней «Эх! Востоскуйся» (где использована народная мелодия «И что на свете престоком») и чувствительным песенным ариозо «Эх! Злая мне доля досталась!». Венчает акт патетическое ариозо Даши «Ах, Боже мой».

В начале II акта преобладают жанровые сцены: песня Спиридоновны «Ох, купцы-молодцы», родственная бойким городским напевам; знаме-

нитая песня Еремки «Широкая Масленица», построенная в форме диалога с хором. Ее хоровая кульминация пронизана стихийной первозданной силой. Лукавая песня Груни «Ах, никто меня не любит» основана на подлинной хороводной «У ворот батюшкиных». Лирическое ариозо Груни «Что за радость» дополняют ее кокетливое обращение к жениху «Ты ходи ко мне почаще» и ариозо «Приласкай, так не отстанет». Контрастна им горестная песня Даши «Аль не слышишь, матушка» (подлинная протяжная «Калина с малиною»). Акт завершается драматическим квартетом, выражающим горе Даши и ее родителей, прозрение Груни.

В III акте печальная песня Груни «Ах, что ж ты мой сизый голубчик» (подлинная народная мелодия) чередуется с обостренно-экспрессивными репликами. Хор девушек «Я не знаю, как мне с милым помириться» неоднократно повторяется, цементируя действие. Плясовая песня Еремки «Я на камушке сижу» — подлинная народная. Песня Груни «В некотором царстве» носит эпический характер. В сцене Еремки и Петра рефреном служит народная плясовая «Куманечек».

Прелюдия к IV акту построена на зловеще трансформированных темах Еремки и Петра. Разительный контраст — сцена масленичного гулянья, где удивительно живо воссоздана атмосфера шумной ярмарочной сутолоки и бесшабашного угарного веселья. Впечатление безостановочного движения пестрой толпы создается непрерывной сменой эпизодов. Характеристика Петра дополняется разгульной песней и монологом «Не залить вином мне тоску мою». Обращенная к нему отповедь Груни «Здравствуй, молодец удалый» исполнена гордого достоинства. Сцена проводов Масленицы построена на темах песни Еремки «Широкая Масленица», ведущая роль в ней принадлежит оркестру, на партию которого наслаиваются реплики различных групп народа. Дуэт Петра и Еремки завершается молодецкой песней «В дальний край».

Антракт к V акту рисует завывания вьюги и одновременно передает полубредовое состояние измученного Петра. В центре акта — сцена его галлюцинаций. Венчает оперу гневный монолог Ильи «Невинная, безгрешная».

А.Г. Рубинштейн

1829 — 1894

Один из выдающихся деятелей музыкальной культуры России XIX в., Рубинштейн оставил глубокий след в ее истории. Он — инициатор создания профессионального музыкального образования, первый директор старейшей — Петербургской — консерватории. Он — гениальный пианист, покоривший Европу своим непревзойденным искусством. Рубинштейн создал немало талантливых сочинений в разных жанрах, а его опера «Демон» до сих пор пользуется непреходящим успехом у певцов и широкой публики.

Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16 (28) ноября 1829 г. в местечке Вихватинец на границе Украины и Бессарабии в культурной еврейской семье. Когда мальчику исполнилось шесть лет, семья переехала в Москву. В это время уже проявились выдающиеся музыкальные способности ребенка. В 1841—1843 гг. он совершил первое заграничное музыкальное турне вместе со своим педагогом фортепианной игры А. Виллуаном и пользовался огромным успехом. До 1849 г. Рубинштейн жил за рубежом, где занимался у крупнейших педагогов теорией музыки и композицией. Вернувшись на родину, выступал как пианист, дирижер и композитор. В 1850 г. им закончена опера «Дмитрий Донской», за ней последовали «Месть» (1852), «Сибирские охотники» (1852), «Фомка-дурачок» (1853). Большой художественной ценности эти сочинения не представляют, но являются свидетельством стойкого интереса к жанру оперы, настойчивого стремления им овладеть. После нового периода концертных зарубежных поездок в 1858 г. Рубинштейн надолго обосновался в Петербурге, где активно занимался концертной и музыкально-общественной деятельностью.

Среди наиболее значительных сочинений последующих лет — оперы «Фераморс» (1862), «Демон» (1871) и «Нерон» (1876). Его перу принадлежат также оперы «Дети степей» (1860), «Маккавеи» (1874), «Купец Калашников» (1879), «Среди разбойников» (1883), «Попугай» (1884), «Горюша» (1888). Среди произведений других жанров наиболее известны Вторая симфония («Океан»), Четвертая симфония («Драматическая»), фортепианные концерты, а среди вокальных сочинений — «Персидские песни» и романсы на стихи Лермонтова, Пушкина, Гейне, Гете.

Умер композитор 8 (20) ноября 1894 г. в Петергофе под Петербургом.

Д Е М О Н

Опера в 3 актах (7 картинах)

Либретто П. Висковатова

Действующие лица

Князь Гудал (*бас*)

Тамара, его дочь (*сопрано*)

Няня Тамары (*контральто*)

Князь Синодал, жених Тамары (*тенор*)

Старый слуга (позже — сторож в монастыре) (*бас*)

Гонец (*тенор*)

Демон (*баритон*)

Ангел (*контральто*)

Злые и добрые духи, подружки Тамары, гости, слуги, татары,
отшельницы

Действие происходит в Грузии в 1-й половине XIX в.

История создания

Сюжет поэмы Лермонтова «Демон» (1829—1841) не раз привлекал музыкантов. С конца 1860-х до середины 1880-х гг. на него написаны музыкальная картина П. Бларамберга, симфония Направника, опера

Б. Фитингоф-Шеля (1871, переработана в 1886). Однако самым ярким воплощением лермонтовского произведения оказалась опера Рубинштейна. Композитор заинтересовался этим сюжетом в начале 1871 г. Желая, чтобы литературная основа была на уровне поэтического первоисточника, он просил написать либретто крупнейших поэтов того времени — сначала А. Н. Майкова, а затем, когда их кратковременное сотрудничество успехом не увенчалось, Я. П. Полонского. Но и здесь его постигла неудача. Тогда композитор обратился к исследователю творчества Лермонтова П. А. Висковатову (1842—1905), который активно взялся за работу. Однако его стихотворные тексты не могли удовлетворить Рубинштейна. Вскоре между соавторами возник конфликт, который привел к тому, что Рубинштейн стал сам перерабатывать полученные от либреттиста материалы. Своим замыслом он был чрезвычайно увлечен и сочинял очень интенсивно: несмотря на все сложности, в течение весны — лета 1871 г. опера была закончена.

Премьера «Демона» состоялась в Петербурге, в Мариинском театре 13 (25) января 1875 г. и имела большой успех у публики, хотя суждения прессы оказались разноречивыми.

Сюжет

Горное ущелье, по дну которого струится Арагва. По одну его сторону видна угловая башня замка князя Гудала, по другую возвышается высокая мрачная скала. На эту скалу темной бурной ночью опускается Демон и проклинает раскинувшийся перед ним мир. Тщетно взывает к нему Ангел. Демон отвергает любовь и милость Творца, и Ангел предупреждает: ему нельзя говорить о любви, нельзя касаться того, что небу мило.

После страшной бури ясно и тихо в долине Арагвы. Девушки из замка Гудала вместе с его дочерью Тамарой спускаются по каменным ступеням за водой. Демон, отдыхающий на скале, очарован красотой Тамары. Его взгляд вызывает у девушки непонятную тревогу. Няня успокаивает ее: скоро придет жених, и все тревоги кончатся. Но Демон обращается к Тамаре со словами любви, и она испуганно спешит в замок.

Караван жениха Тамары, князя Синодала, задержала буря, разразившаяся в горах. Путники располагаются на ночлег, и Старый слуга уговаривает князя помолиться в придорожной часовне. Она поставлена в память об убитом и с тех пор хранит путников от мусульманского кинжала. Князь не слышит предостережений — его помыслы устремлены лишь к невесте. Засыпает лагерь, Демон зловеще смотрит на него с вершины, и вот уже подкрадываются неслышно татары. В жестокой схватке князь смертельно ранен.

Праздничное веселье царит в замке Гудала. Готовится свадебный пир. Но вместо молодого князя верный скакун приносит его бездыханное тело. Склонившаяся в отчаянии над погибшим женихом Тамара слышит утешения и любовные признания Демона. В тоске и смятении она умоляет отца отпустить ее в монастырь.

Монастырский сад и кладбище. Видны портал храма, часть монастырского дома; во тьме ночи светится лишь одно окно — в келье Тамары. Сюда является Демон, но на пути его встает Ангел: пусть вспомнит дух зла, он не должен касаться того, что небу мило! Гнев овладевает Демоном, он бросается за ограду монастыря.

У открытого окна кельи тоскует Тамара. Внезапно распахивается дверь, в ее проеме — Демон. Он умоляет девушку ответить на его любовь. Все более страстны, убедительны его речи. Слабеют силы Тамары, торжествующий дух целует ее, но в это мгновение ярко вспыхивает погасшая с появлением Демона лампада, и в ее свете является Ангел. Вырвавшись из объятий искусителя, девушка устремляется к Ангелу и падает бездыханной. Ангел гонит Демона прочь. Проклиная мир, Демон исчезает. В страшных раскатах грома рушится монастырь.

Ангел возносится к небу с душой Тамары.

Музыка

«Демон» — лирическая опера. В ее музыкальном языке отчетливо прослеживается связь с русским лирическим романсом; она богата задушевыми мелодиями, яркими жанрово-бытовыми сценами. Следуя тра-

дициям Глинки, Рубинштейн с большой убедительностью и мастерством отобразил в музыке восточные мотивы, воспроизвел местный колорит.

Краткое оркестровое вступление рисует бурю в горах.

В 1-й картине I акта участвуют три хора — адских духов, природы и небесных духов. Музыкальные краски постепенно светлеют — от мрачного хора «Над землею снова Демон пролетел» к радостной хвале Творцу. Резким контрастом вступает монолог Демона «Проклятый мир, презренный мир». 2-я картина открывается прозрачным хором девушек «Ходим мы к Арагве светлой», расцвеченным орнаментальными узорами вокализа Тамары. Обращение Демона «Дитя, в объятиях твоих» полно страстного чувства. Мрачными, зловещими красками рисуется начало 3-й картины. Соло князя Синодала «Сердце бьется беспокойно», отличающееся экзотическими восточными интонациями, переходит в романс «Обернувшись соколом», близкий по настроению и краскам предшествовавшему эпизоду. Затаенно и настороженно звучит мужской хор «Ноченька темная». Естественно вырастающее из него ариозо Синодала «Ноченькой темною ветры послушные» отличается искренней нежностью, глубоким чувством. Заключение картины — бурная сцена схватки и дуэт умирающего князя и Старого слуги.

II акт начинается праздничным хором «В день веселья мы собрались». Далее мужественная, темпераментная лезгинка сменяется томным, полным восточной неги женским танцем. Трагический контраст привносит последующая развернутая сцена, в которой участвуют все солисты и хор. Ее кульминацией становятся два романса Демона — «Не плачь, дитя» и «На воздушном океане» с широкой, певучей мелодией. Они как бы парят над всем происходящим, резко контрастируя драматизму сцены своим спокойствием, плавностью, величием. Заключение акта возвращает к господствующим настроениям скорби, растерянности, жажды мщения.

III акт предваряется симфоническим антрактом, в котором строгие хоральные аккорды соседствуют с обрывками начального мотива романса Демона («На воздушном океане»), звучащими искаженно, как бы лихо-

радно. Так сталкиваются размеренность и благочестие монастырской жизни со страстями, принесенными Демоном в душу Тамары. 1-ю картину открывает соло сторожа «Спит христианский мир», исполненное спокойствия и веры. Встреча Демона и Ангела построена на противопоставлении драматических восклицаний Демона умиротворенной речи Ангела. В начале 2-й картины романс Тамары «Ночь тепла, ночь тиха» полон душевного волнения. Большая, непрерывно развивающаяся дуэт-ная сцена Тамары и Демона богата различными настроениями: эпизод «Я тот, которому внимала» исполнен величия и горделивой уверенности; соло «О, если б ты могла понять» своим безудержным порывом вызывает Тамару на нежный, полный чувства ответ «Кто б ни был ты»; вслед за торжественной клятвой Демона «Клянусь я первым днем творенья» вступает аскетичный хор монахинь (за сценой) «Всесозидающий, вечно благой». Симфоническое заключение картины живописует разрушение монастыря. 3-я картина состоит из хора ангелов «Мы душу грешную, душу любившую».

А. П. Бородин

1833 — 1887

Бородин — выдающийся композитор, видный ученый-химик, неутомимый научно-общественный деятель. Его музыкальное наследие невелико, но разнообразно по жанрам и содержанию. Интерес композитора к богатырским образам русского героического эпоса отразился в опере «Князь Игорь» и двух симфониях, впечатляющих могучей силой, величавым размахом. Его музыкальный стиль отмечен гармонической ясностью, тяготением к монументальности и классической завершенности. Щедрый мелодический дар композитора питался как русской народной песней, так и восточной музыкой.

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября (12 ноября) 1833 г. в Петербурге. В 1856 г. окончил Медико-хирургическую академию, а через два года получил степень доктора медицины. Интерес к музыке пробудился у Бородина рано. В детские и юношеские годы он увлекался игрой на виолончели, флейте, фортепиано и сочинял как любитель. Творческая активность композитора возросла благодаря сближению с Балакиревым и участию в деятельности его кружка, который получил впоследствии наименование «Могучей кучки». В Первой симфонии Бородин выступил как убежденный приверженец новой русской музыкальной школы. Ее исполнение (1869) принесло композитору общественное признание. Тогда же были задуманы два монументальных сочинения — опера «Князь Игорь» и Вторая симфония, которую Стасов впоследствии метко назвал «Богатырской». Иная, лирическая сфера настроений преобладает в камерных произведениях — двух струнных квартетах и романсах начала 80-х гг. Последние крупные сочинения Бородина — симфоническая картина «В Средней Азии» и незаконченная Третья симфония.

Бородин скончался 15 (27) февраля 1887 г. в Петербурге.

Князь Игорь

*Опера в 4 актах (5 картинах) с прологом
Либретто А. Бородина*

Действующие лица

Игорь Святославич, князь Северский (*баритон*)
Ярославна, его жена во втором браке (*сопрано*)
Владимир Игоревич, его сын от первого брака (*тенор*)
Владимир Ярославич, князь Галицкий, брат княгини
Ярославны (*высокий бас*)

Половецкие ханы:

Кончак (*бас*),

Гзак (*бас*)

Кончаковна, дочь хана Кончака (*контральто*)

Овлур, крещеный половчанин (*тенор*)

Гудочники:

Скула (*бас*),

Ерошка (*тенор*)

Русские князья, бояре, ратники, няня Ярославны, народ,
половецкие ханы, невольницы, подруги Кончаковны

Действие происходит в Путивле и в половецком стане в 1185 г.

История создания

В апреле 1869 г. Стасов предложил Бородину в качестве оперного сюжета памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» (1185—1187). По словам композитора, сюжет пришелся ему «ужасно по душе». Чтобы глубже проникнуться духом старины, Бородин побывал в окрестностях Путивля (под Курском), изучал исторические источники: летописи, старинные повести («Задонщина», «Мамаево побоище»), исследования о половцах, музыку их потомков, былины, эпические пес-

ни. Большую помощь ему оказывал Стасов, крупнейший знаток русской истории и древней литературы. Текст и музыка писались одновременно, в течение 18 лет, но опера так и не была завершена. После смерти Бородина Римский-Корсаков и Глазунов на основе авторских эскизов дописали недостающие эпизоды и дооркестровали ее.

Премьера «Князя Игоря» на сцене Мариинского театра в Петербурге 23 октября (4 ноября) 1890 г. прошла с успехом.

«Слово о полку Игореве» повествует о походе князя Новгород-Северского Игоря Святославича на половцев. Из тщеславия он захотел добиться победы без помощи других князей и потерпел поражение. Осуждая междоусобные распри, неизвестный создатель поэмы страстно призывал русских князей к единению. Композитор подчеркнул в опере не столько политическую направленность «Слова», сколько его народно-эпические черты. Чтобы оттенить облик Игоря, Бородин по совету Стасова противопоставил ему фигуру князя Галицкого, олицетворяющего стихию княжеских раздоров.

Сюжет

В древнем русском городе Путивле князь Игорь собирается с дружиной в поход на половцев. Народ торжественно славит князя. Внезапно землю окутывает мрак — начинается солнечное затмение. Видя в этом недоброе предзнаменование, народ и бояре отговаривают Игоря; умоляет князя остаться и его жена Ярославна. Игорь непреклонен. Поручив заботы о жене ее брату Владимиру Галицкому, он ведет дружину на битву с врагом.

Галицкий воспользовался отъездом Игоря. Вместе с челядью он бражничает, бесчинствует; разгульным пиром верховодят захмелевшие гудочники Скула и Ерошка, бежавшие из Игорева войска. Галицкий лелеет мечту сесть в Путивле князем, а пока всячески притесняет жителей. Дерзко похитив девушку, князь прогоняет подружек, явившихся просить о ее освобождении.

Защиты от наглого обидчика девушки ищут у Ярославны. Но, несмот-

ря на решительность и твердость, княгиня не в силах справиться с бра- том. Бояре приносят недобрую весть: в неравном бою погибла вся рать, Игорь ранен и вместе с сыном взят в плен, а к Путивлю подходят полчища половцев. Слышен тревожный набат, возвещающий о вражеском нашествии.

Вечер в половецком стане. Девушки-половчанки песнями и плясками развлекают дочь хана Кончаковну. Но лишь свидание с полюбившимся ей княжичем Владимиром может развеять грусть красавицы. В тяжком раздумье Игорь. Крещеный половчанин Овлур предлагает ему побег. Игорь мечтает вырваться из плена, но колеблется — не пристало русскому князю бежать тайно. Его благородством и отвагой восхищен воинственный хан Кончак. Он принимает Игоря как почетного гостя. Хан готов отпустить его, если Игорь даст слово не поднимать меча против половцев. Но Игорь смело заявляет, что, обретя свободу, он снова соберет на хана полки. Чтобы рассеять мрачные думы князя, Кончак велит невольницам петь и плясать.

С богатой добычей возвращается ханское войско. Узнав о беде, постигшей родной Путивль, Игорь решается на побег и, когда стражи засыпают, договаривается с Овлуром. Кончаковна, подслушавшая этот разговор, умоляет Владимира не покидать ее. Но любовь борется в душе княжича с чувством долга. Тогда Кончаковна будит спящий стан и задерживает Владимира; Игорю удастся бежать. Разгневанные ханы требуют смерти княжича, но Кончак объявляет Владимира своим зятем.

Ранним утром в Путивле на городской стене горько плачет Ярославна. Она обращается к ветру, солнцу, Днепру с мольбой вернуть ей милого супруга. В отдалении показываются всадники. Это Игорь, сопровождаемый Овлуром. Их видят ошеломленные Скула и Ерошка. Изворотливый Скула предлагает ударить в колокол, чтобы первыми оповестить народ о возвращении князя. Хитрость удастся. На радостях гудочки прощены. Вместе с народом они приветствуют Игоря.

Музыка

«Князь Игорь» — народно-эпическая опера. Сам композитор указывал на ее близость к глинкинскому «Руслану». Эпический склад проявляется в богатырских музыкальных образах, в масштабности форм, в неторопливом, как в былинах, течении действия.

В большой увертюре, основанной на мелодиях оперы, противопоставлены образы русских и половцев. Средний эпизод рисует картину ожесточенной битвы.

Могучий хор пролога «Солнцу красному слава» (на подлинный текст из «Слова») сродни суровым, величественно-строгим напевам древних эпических песен. Этим хором обрамлена зловещая оркестровая картина затмения и речитативная сцена, в которой обрисованы испуганные бояре, встревоженная, любящая Ярославна, грубоватый Галицкий и мужественно-непреклонный Игорь.

Музыка 1-й картины I акта своим бесшабашным, разгульным характером резко контрастирует настроениям пролога. Песня Галицкого «Только б мне дожждаться чести» напоминает залихватскую пляску. В хоре девушек «Ой, лихонько» тонко воспроизведены особенности жалобных народных причитаний. С напускной важностью звучит грубовато-комическая песня гудочников «Что у князя да Володимира». Во 2-й картине рельефно очерчен образ обаятельно женственной, но волевой Ярославны. В ариозо «Немало времени прошло с тех пор» выражена ее тоска и тревожные предчувствия; целомудренно-сдержанная, строгая по характеру музыка постепенно приобретает страстно-взволнованный характер. Далее действие драматизируется, достигая наибольшей напряженности в сцене Ярославны с боярами. Хоры бояр «Мужайся, княгиня» и «Нам, княгиня, не впервые» полны суровой, грозной силы.

II акт посвящен картинам жизни половецкого стана. В каватине Кончаковны «Меркнет свет дневной» слышатся любовные призывы, страстное томление, чувственная нега. Поэзией юношеской любви, очарованием роскошной южной ночи овеяна каватина Владимира Игоревича «Медленно день угасал». Ария Игоря «Ни сна, ни отдыха» — много-

гранный портрет главного героя: здесь запечатлены и горестные думы о судьбах родины, и страстная жажда свободы, и любовь к Ярославне. Властным, жестокими и великодушным предстает хан Кончак в арии «Здоров ли, князь?». Акт завершается ослепительно красочными сценами половецких плясок, сопровождаемых хором. Контрастно чередуются плавная женская пляска, необузданная, исполненная стихийной силы мужская и стремительная, легкая пляска мальчиков. Постепенно все группы вовлекаются в буйно-темпераментный вихревой танец.

В III акте в изображении половцев на первый план выступают воинственность и жестокость, воплощенные в хоровых и оркестровых эпизодах.

В IV акте музыка развивается от скорби ко всеобщему ликованию. Глубокая, неизбывная печаль слышится в ариозо Ярославны «Ах, плачу я», близком народным причитаниям. Ариозо выливается в народный плач — хор поселян «Ох, не буйный ветер завывал», который звучит как подлинная русская протяжная песня. Празднично-торжествен финальный хор «Знать, Господь мольбы услышал».

М. П. Мусоргский

1839 — 1881

Мусоргский — великий композитор-реалист, создатель ярко самобытного, новаторского искусства. Художественные взгляды Мусоргского сложились под воздействием революционно-демократических идей 1860-х гг. Композитор видел свою цель в правдивом изображении жизни угнетенного народа, в обличении социальных уродств самодержавно-крепостнического строя. Эту цель он преследовал и обращаясь к переломным периодам русской истории. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — говорил Мусоргский. Он обладал даром глубокого и чуткого проникновения в психологию народа, что позволило создать галерею своеобразных национальных характеров. Новизна замыслов заставляла Мусоргского искать новые формы и средства музыкальной выразительности, обогатившие мировое искусство.

Модест Петрович Мусоргский родился 9(21) марта 1839 г. в имении Карево Псковской губернии. С 1849 г. обучался в Петропавловской школе, а затем в Школе гвардейских подпрапорщиков (Петербург), попутно продолжал начатые еще в детстве занятия на фортепиано. По окончании школы (1856) Мусоргский сблизился с Даргомыжским, а год спустя — с Балакиревым, Стасовым, Кюи. Так образовалось ядро «Могучей кучки», к которому впоследствии примкнули Бородин и Римский-Корсаков.

В наиболее крупной работе раннего периода — незавершенной опере «Саламбо» (1866) — проявился интерес композитора к историческим сюжетам, связанным с народными движениями. Одновременно в камерно-вокальном жанре возникла серия «народных картинок» (определение автора), в которых зазвучала тема протеста против бесправия и нищеты крестьянства («Калистрат», «Колыбельная Еремушке»), ряд

сатирических произведений («Семинарист», «Классик», «Раек»), цикл «Детская». Композитор создал симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе» на сюжет народных преданий и бытовую оперу по Гоголю «Женитьба» (1868; осталась незавершенной). Вершиной центрального периода явилась музыкальная драма «Борис Годунов» (1872). Последние крупнейшие произведения Мусоргского — оперы «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка», над которыми композитор работал до конца жизни, но завершить не успел.

Мусоргский скончался 16(28) марта 1881 г. в Петербурге.

Борис Годунов

Опера в 4 актах (8 картинах) с прологом (из 2 картин)

Либретто М. Мусоргского

Действующие лица

Борис Годунов (*баритон*)

Дети Бориса:

Федор (*меццо-сопрано*),

Ксения (*сопрано*)

Мамка Ксении (*низкое меццо-сопрано*)

Князь Василий Иванович Шуйский (*тенор*)

Андрей Щелканов, думный дьяк (*баритон*)

Пимен, летописец-отшельник (*бас*)

Самозванец под именем Григория (*тенор*)

Марина Мнишек, дочь сandomирского воеводы (*меццо-сопрано*)

Рангони, тайный иезуит (*бас*)

Бродяги:

Варлаам (*бас*),

Мисаил (*тенор*)

Шинкарька (*меццо-сопрано*)
Юродивый (*тенор*)
Никитич, пристав (*бас*)
Митюха, крестьянин (*бас*)
Ближний боярин (*тенор*)
Боярин Хрушов (*тенор*)
Иезуиты:

Лавицкий (*бас*),
Черниковский (*бас*)

Бояре, стрельцы, пристава, паны, сандомирские девушки,
калики перехожие, народ московский

Действие происходит в Москве, на литовской границе, в Сандомирском замке, под Кромами в 1598—1605 гг.

История создания

Мысль написать оперу на сюжет исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов» (1825) Мусоргскому подал его друг, видный историк В. В. Никольский. Мусоргского чрезвычайно увлекла возможность претворить остроактуальную для его времени тему взаимоотношений царя и народа, вывести народ в качестве главного действующего лица оперы. «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей, — писал он. — Это моя задача. Я попытался решить ее в опере».

Работа, начатая в октябре 1868 г., протекала с огромным творческим подъемом. Через полтора месяца уже был готов I акт. Композитор писал либретто оперы, привлекая материалы «Истории государства Российского» Карамзина и другие исторические документы. По мере сочинения отдельные сцены исполнялись в кружке «кучкистов», собиравшихся то у Даргомыжского, то у сестры Глинки Л. И. Шестаковой. В конце 1869 г. «Борис Годунов» был завершен и летом следующего года представлен театральному комитету. Его члены, обескураженные идейно-художественной новизной, отвергли оперу под предлогом отсутствия выигрышной женской роли. Композитор внес ряд изменений, добавил польский акт и сцену под Кромами. Однако 2-я редакция, законченная

летом 1872 г., также не была принята дирекцией императорских театров. «Борис Годунов» был поставлен лишь благодаря энергичной поддержке передовых артистических сил, в частности, певицы Ю. Ф. Платоновой, избравшей оперу для своего бенефиса.

Премьера «Бориса Годунова» состоялась 27 января (8 февраля) 1874 г. в Мариинском театре в Петербурге. Демократическая публика встретила оперу восторженно. Консервативная же критика и аристократические круги отнеслись к ней резко отрицательно.

Вскоре оперу стали давать с произвольными сокращениями, а в 1882 г. вообще сняли с репертуара. «Ходили слухи, — писал Римский-Корсаков, — что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре». «Борис Годунов» был возобновлен в Петербурге много лет спустя (1896) на сцене Большого зала Консерватории в редакции инструментовке Римского-Корсакова. С этого времени началось триумфальное шествие «Бориса Годунова» по сценам театров мира. В 1928 г. в Ленинграде была возрождена подлинная авторская редакция, а в 1959 г. опера поставлена в инструментовке Шостаковича.

Сюжет

Во дворе Новодевичьего монастыря пристав угрозами заставляет собравшийся народ просить боярина Бориса Годунова принять царский венец. Борис упорно отказывается от престола. Об этом сообщает народу думный дьяк Щелканов. Проходят калики перехожие, ратующие за избрание Бориса. Пристав оглашает указ бояр — завтра все должны быть в Кремле и ждать там приказаний.

На следующее утро народ, собравшийся перед Успенским собором, покорно славит Бориса, согласившегося венчаться на царство. Но торжество не радует государя — тягостные предчувствия терзают его.

В келье Чудова монастыря старик-отшельник Пимен пишет правдивую летопись о Борисе, повинном в гибели законного наследника престола — царевича Димитрия. Подробностями убийства заинтересовался молодой инок Григорий Отрепьев. С волнением он узнает, что царе-

вич был его ровесником, и принимает дерзкое решение: назваться Димитрием и вступить в борьбу с Борисом.

Григорий появляется в корчме на литовской границе вместе со случайными попутчиками — беглыми монахами Варлаамом и Мисаилом. Входят пристава: они разыскивают Гришку Отрепьева. Читая царский указ, Гришка называет приметы Варлаама. Много преступника схватывают, но обман обнаруживается, и Самозванцу приходится бежать.

Царский терем в Кремле. Борис утешает дочь Ксению, горящую об умершем женихе. И в семье, и в государственных делах нет царю удачи. Тщетны его старания заслужить любовь народа, мучительны воспоминания о совершенном преступлении. Князь Василий Шуйский, хитрый и коварный царедворец, приносит известие о появлении в Литве Самозванца, назвавшегося именем Димитрия, которого поддерживают король и паны. Борис в смятении. Он сурово допрашивает Шуйского — свидетеля смерти Димитрия — действительно ли погиб царевич? Однако дослушать рассказ Борис не в силах: ему мерещится призрак убитого младенца.

Девушки развлекают песнями скупающую в Сандомирском замке Марину Мнишек. Честолюбивая полька, мечтающая занять престол московских царей, хочет пленить Самозванца. В интересах католической церкви этого требует от нее и иезуит Рангони.

Вместе с толпой веселящихся панов Марина выходит из замка в сад. Здесь ее поджидает Самозванец. Хитростью и лаской Марина разжигает его любовь. Она будет принадлежать ему, когда он во главе польского войска овладеет Москвой и станет властелином Руси.

Площадь перед собором Василия Блаженного. Народ жадно ловит слухи о приближении Самозванца. Он верит, что Димитрий жив и спасет от произвола Бориса. Начинается царское шествие. Голодный люд протягивает руки с отчаянной мольбой: «Хлеба!». Юродивый бросает в лицо самодержца тяжкое обвинение: он просит Бориса зарезать обидевших его мальчишек, как он зарезал маленького царевича.

В Грановитой палате Кремля собралась боярская дума. Все взволнованы вестью о Самозванце. Запоздавший Шуйский рассказывает о тай-

ных страданиях Бориса. Неожиданно перед взорами бояр предстает и сам царь, в страхе отгоняющий от себя призрак ребенка. Муки Бориса достигают предела, когда намеренно приведенный Шуйским летописец Пимен повествует о чудесном исцелении слепого, помолившегося над могилкой Димитрия. Царь не выдерживает и падает без чувств. Очнувшись, он зовет сына Федора и, едва успев произнести последние слова напутствия и провозгласить его царем, умирает.

На лесной прогалине, близ селения Кромы, народ глумится над Борисовым воеводой, расправляется с попавшимися под руку иезуитами. Варлаам и Мисаил подстрекают взбунтовавшийся народ, рассказывая о пытках и казнях на Руси. Ярким пламенем разгорается восстание. Появляется Самозванец, все радостно приветствуют его. Но Юродивый предрекает народу новые невзгоды.

Музыка

«Борис Годунов» — народная музыкальная драма, многогранная картина эпохи, поражающая шекспировским размахом, смелостью контрастов. Действующие лица обрисованы с удивительной яркостью и психологической проницательностью. В музыке с потрясающей силой раскрыта трагедия одиночества и обреченности царя, новаторски воплощен мятежный, бунтарский дух русского народа.

Пролог состоит из двух картин. Оркестровое вступление к 1-й выражает скорбь и трагическую безысходность. Хор «На кого ты нас покидаешь» сродни заунывным народным причитаниям. Обращение дьяка Щелканова «Православные! Неумолим боярин!» проникнуто величавой торжественностью и сдержанной печалью. 2-я картина пролога — монументальная хоровая сцена, предваряемая колокольным звоном. Торжественная величальная Борису «Уж как на небе солнцу красному» основана на подлинной народной мелодии. В центре картины — монолог Бориса «Скорбит душа», в музыке которого царственное величие сочетается с трагической обреченностью.

1-я картина I акта открывается кратким оркестровым вступлением; музыка передает однообразный скрип пера летописца в тишине уединенной кельи. Мерный и сурово-спокойный монолог Пимена («Еще одно, последнее сказанье») очерчивает строгий и величавый облик старца. Властный, сильный характер чувствуется в его рассказе о царях московских. Григорий охарактеризован как неуравновешенный, пылкий юноша. 2-я картина включает в себе сочные бытовые сцены. Среди них — песни шинкаря «Поймала я сиза селезня» и Варлаама «Как во городе было во Казани» (на народные слова); последняя насыщена стихийной силой и удалью.

II акт широко обрисовывает образ Бориса Годунова. Большой монолог «Достиг я высшей власти» насыщен мучительно скорбным чувством, тревожными контрастами. Душевный разлад Бориса обостряется в беседе с Шуйским, чьи речи звучат вкрадчиво и лицемерно, и достигает предельного напряжения в заключительной сцене галлюцинаций.

1-я картина III акта открывается изящно-грациозным хором девушек «На Висле лазурной». Ария Марины «Как томительно и вяло», выдержанная в ритме мазурки, создает портрет надменной аристократки. Оркестровое вступление ко 2-й картине живописует вечерний пейзаж. Романтически взволнованны мелодии любовного признания Самозванца. Сцена Самозванца и Марины, построенная на острых контрастах и капризных сменах настроений, завершается полным страсти дуэтом «О царевич, умоляю».

1-я картина IV акта — драматически напряженная народная сцена. Из жалобного стона песни Юродивого «Месяц едет, котенок плачет» вырастает потрясающий по силе трагизма хор «Хлеба!». 2-я картина завершается психологически острой сценой смерти Бориса. Его последний монолог «Прощай, мой сын!» окрашен в трагически просветленные, умиротворенные тона. 3-я картина — исключительная по размаху и мощи монументальная народная сцена. Начальный хор «Не сокол летит по поднебесью» (на подлинную народную мелодию величальной песни) звучит насмешливо и грозно. Песня Варлаама и Мисаила «Сол-

нце, луна померкнули» основана на мелодии народной былины. Кульминация картины — бунтарский хор «Расходилась, разгулялась», полный стихийного, неукротимого разгула. Средний раздел хора «Ой ты, сила» — размашистый напев хороводной песни, который, развиваясь, приводит к грозным, гневным возгласам «Смерть Борису!». Опера завершается резким контрастом: торжественным въездом Самозванца и плачем Юродивого.

Хованщина

Опера в 5 актах (6 картинах)

Либретто М. Мусоргского

Действующие лица

Князь Иван Хованский, начальник стрельцов (*бас*)

Князь Андрей Хованский, его сын (*тенор*)

Князь Василий Голицын (*тенор*)

Досифей, глава раскольников (*бас*)

Боярин Шакловитый (*баритон*)

Марфа, раскольница (*контральто*)

Сусанна, старая раскольница (*сопрано*)

Подьячий (*тенор*)

Эмма, девушка из Немецкой слободы (*сопрано*)

Пастор (*бас*)

Варсонофьев, приближенный Голицына (*бас*)

Кузька, стрелец (*тенор*)

Клеврет Голицына (*тенор*)

Стрешнев, боярин (*тенор*)

Стрельцы, раскольники, санные девушки и персидские рабыни князя Ивана Хованского, петровские «потешные»,
народ

Действие происходит в Москве в 1682—1689 гг.

История создания

Весной 1870 г. Мусоргский заинтересовался русской историей конца XVII в., периодом, связанным с движением стрельцов и раскольников. Через два года по совету Стасова он решил написать оперу о событиях этого времени. В отличие от других произведений Мусоргского либретто «Хованщины» не имеет литературного первоисточника. Материал для сюжета оперы композитор черпал в различных исторических исследованиях и подлинных документах XVII в. Живое, деятельное участие в работе принимал Стасов, которому Мусоргский посвятил свое творение. Смерть помешала композитору довести сочинение до конца. Римский-Корсаков привел в порядок оставшиеся материалы, дописал последний акт, инструментовал оперу и в 1883 г. предложил ее дирекции императорских театров. Однако предложение было отклонено.

«Хованщина» впервые прозвучала на частной петербургской сцене 9 (21) февраля 1886 г. (силами любителей из музыкально-драматического кружка). В 1913 г. антреприза Дягилева поставила оперу в Париже, а затем в Лондоне в редакции Стравинского и Равеля. С 1960-х гг. некоторые театры исполняют «Хованщину» в оркестровой редакции Шостаковича.

В опере многопланово показаны судьбы русского народа в сложный период начала царствования Петра I. Воссоздавая эпизоды борьбы феодальной России против юного Петра, композитор связал ее с заговором главы стрельцов Ивана Хованского, которого поддерживали раскольники. Идея оперы глубоко трагична. Как чуткий художник, Мусоргский понимал неизбежность гибели старого порядка, но видел, что и петровские реформы не принесли народу облегчения. Поэтому стрельцы (исключая главарей) и раскольники обрисованы с большим сочувствием.

Сюжет

Красная площадь в Москве. Светает. Боярин Шакловитый — ставленник царевны Софьи — диктует Подьячему донос Петру: начальник стрельцов князь Иван Хованский задумал посадить на престол сына и вод-

ворить на Руси старый порядок. У столба, который поставили стрельцы в память своей недавней победы, останавливаются пришлые люди; с ужасом узнают они о жестокой расправе с неугодными стрельцам боярами. Тем временем стрельцы приветствуют своего предводителя — Ивана Хованского. Тут же и сын князя Андрей, который преследует своими любовными притязаниями Эмму, девушку из Немецкой слободы. На ее защиту встает раскольница Марфа, недавняя возлюбленная Андрея. Эту сцену застаёт возвратившийся Иван Хованский. Ему самому приглянулась Эмма, но Андрей готов скорее убить ее, чем отдать отцу. Занесенный над девушкой нож властно отводит Досифей, глава раскольников.

Кабинет князя Василия Голицына — канцлера и фаворита царевны Софьи. Князь погружен в мрачное раздумье, его одолевает страх перед будущим. Марфа, явившаяся гадать князю, предсказывает ему опалу. Суеверный Голицын в смятении. Чтобы сохранить пророчество в тайне, он велит слуге утопить гадалку. Но Марфа успевает скрыться. В доме Голицына собираются противники Петра. Беседа Голицына и Хованского — скрытых соперников, ненавидящих и боящихся друг друга, переходит в ссору, которую прекращает Досифей. Он призывает их смирить кичливую гордость, подумать о спасении Руси. Вбегает взволнованная Марфа. Она рассказывает о своем чудесном спасении, пришедшем от петровцев. С тревогой слышат заговорщики имя Петра. Но еще страшней весть, принесенная Шакловитым: царь Петр узнал о заговоре, заклеил его хованщиной и велел с ним покончить.

Стрелецкая слобода в Замоскворечье. Тяжело переживает Марфа измену князя Андрея. Досифей ласково утешает ее. Проснувшиеся пьяные стрельцы предаются буйному, бесшабашному веселью. Его прерывает насмерть перепуганный Подьячий. Стрелась беда: нещадно побивая жителей слободы, приближаются петровские рейтары (наемные всадники). Стрельцы ошеломлены. Они просят Хованского вести полки в бой. Но, страшась Петра, князь призывает стрельцов покориться и разойтись по домам.

Слуга Голицына предупреждает Хованского, укрывшегося в своем подмосковном имении, что его жизнь в опасности. Хованский вспыхи-

вает гневом — кто посмеет тронуть его в собственной вотчине? Появляется Шакловитый с приглашением от царевны Софьи на тайный совет. Хованский приказывает подать себе парадные одежды. Однако едва князь выходит из палаты, как наемник Шакловитого поражает его кинжалом.

Петр расправился с заговорщиками: князь Голицын отправлен под конвоем в ссылку, рейтарам приказано окружить раскольниковы скиты. Не знает о крушении заговора лишь Андрей Хованский. Он не верит Марфе, сообщившей ему об этом, и тщетно трубит в рог, созывая свой полк. Однако увидев стрельцов, идущих на казнь, Андрей понимает, что все погибло, и в страхе просит Марфу спасти его. Стрельцы уже склоняют головы на плахи, но в последний момент посланный Петром боярин Стрешнев объявляет указ о помиловании.

Поляна в глухом бору. Лунная ночь. В одиночестве скорбит Досифей; он сознает обреченность раскольников и свою ответственность за их судьбу. Исполненный мужественной решимости, он обращается к братии с призывом сгореть в огне во имя святой веры, но не сдаться. Раскольники готовы предать себя сожжению. Вместе с братией гибнет и Андрей, которого увлекает в огонь Марфа, мечтая в смерти соединиться с любимым.

Музыка

Мусоргский определил жанр «Хованщины» как народную музыкальную драму. Здесь с особой силой проявился мелодический дар композитора. Опера изобилует плавными, свободно льющимися мелодиями, зачастую близкими к протяжным крестьянским песням. Наряду с выпуклыми, ярко индивидуальными характеристиками главных действующих лиц, большое место в опере занимают хоровые сцены, рисующие широкий социальный фон эпохи, различные группы народа — стрельцов, раскольников, московский люд. С поразительным мастерством композитор передает многоплановость непрерывно развивающихся событий.

Оркестровое вступление «Рассвет на Москве-реке» воплощает символическую картину пробуждения древней Москвы; слышится колоколь-

ный звон к заутрене, зов стрелецкой трубы; народная по складу мелодия течет нескончаемым песенным потоком.

I акт показывает сложные взаимоотношения различных слоев народа. Эпизоды быстро сменяют друг друга, создавая атмосферу беспокойства, тревоги. Множество одновременно происходящих событий объединяется музыкой. В то время как Шакловитый диктует донос, слышится веселая плясовая нежня московского люда «Жила кума», затем — хор стрельцов «Гой вы, люди ратные»; последний, близкий старым солдатским напевам, дышит силой, буйной удалью. Эта динамичная сцена замыкается хором «Ой ты, родная матушка-Русь», печальной думой о родине. Могучее нарастание пронизывает сцену встречи Хованского, которая увенчивается торжественной величальной «Слава лебедю». В терцете на фоне отчаянных возгласов Эммы и возбужденных восклицаний Андрея выделяется плавная, сдержанная, полная страстного лиризма речь Марфы. Скорбный призыв Досифея «Приспело время» рисует облик сурового и гордого старца. Хор раскольников «Боже, отжени слова лукавствия» близок к подлинным старообрядческим напевам.

II акт состоит из двух разделов. В центре первого гадание Марфы (заключение «Силы потайные» и пророчество «Тебе угрожает опала»); музыка его окрашена в зловещие, то мистически-таинственные, то безысходно-печальные тона. Второй раздел — спор князей, в который вторгается фанатичный гимн раскольников «Победихом».

III акт начинается прекрасной лирической песней Марфы «Исходила младешенька», основанной на подлинной народной мелодии. Ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» — один из наиболее глубоких и благородных по музыке эпизодов оперы. Разухабистая хоровая песня «Ах, не было печали» и заразительно-веселая, в духе частушек песня Кузьки о сплетне «Заводилась в закоулках» передают разгульное веселье стрельцов. В их хоре-причитании «Батя, батя, выйди к нам!» слышится шемящая жалоба, страх, бессилие.

В 1-й картине IV акта значительное место занимает красочная вокально-танцевальная сюита. Протяжная хоровая песня «Возле речки, на лу-

жочке», бойкая плясовая «Гайдучок» и величальная «Плывет, плывет лебедушка» основаны на народных мелодиях. Включенный в картину танцевальный номер «Пляски персидок» выдержан в восточном стиле. 2-я картина открывается драматичным оркестровым вступлением, в котором развивается мелодия пророчества Марфы. Обращение Марфы к Андрею «Видно, ты не чуял, княже» — стон сильной и страстной души. В сцене казни мелодия хора стрельцов приобретает характер траурного шествия. Акт завершает блестящий победный марш преображенцев.

Оркестровое вступление к V акту, по словам композитора, изображает «шум леса, то усиливающийся, то утихающий, как морской прибой». Возвышенно-благородный монолог Досифея «Здесь, на этом месте» проникнут глубоким трагизмом. В основе заключительного хора «Господь мой» — напев старообрядческой молитвы.

Сорочинская ярмарка

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто М. Мусоргского

Действующие лица

Черевик (*бас*)

Хивря, жена Черевика (*меццо-сопрано*)

Парася, дочь Черевика, падчерица Хиври (*сопрано*)

Кум (*баритон*)

Грицько, парубок (*тенор*)

Афанасий Иванович, попович (*характерный тенор*)

Цыган (*бас*)

Чернобог (*баритон*)

Торговцы, цыгане, евреи, казаки, бесы, ведьмы

Действие происходит в селе Большие Сорочинцы близ Полтавы в начале XIX в.

История создания

Летом 1874 г., работая над «Хованщиной», Мусоргский задумал оперу на сюжет повести Гоголя «Сорочинская ярмарка» (из 1-й части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», 1831). По словам Стасова, композитор мечтал создать «малороссийскую роль» для своего старшего друга — замечательного певца (баса) О. А. Петрова. К сочинению музыки Мусоргский приступил лишь в 1876 г. Весной следующего года был набросан сценарный план. Либретто создавалось композитором одновременно с музыкой, некоторое участие в его составлении принимал друг Мусоргского, поэт А. А. Голенищев-Кутузов (1848—1913). В 1879 г. композитор побывал на Украине, познакомился с ее природой и бытом, записал много народных песен. Выступая в концертах, он исполнял на фортепиано два отрывка из новой оперы — «Гопак веселых парубков» и интермеццо «Сонное видение парубка», выросшее из симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе» (1867). Опера сочинялась с увлечением, однако с длительными перерывами. Одно время Мусоргский даже думал от нее отказаться: его смущала «невозможность великорусу... овладеть малорусским речитативом». Желая поддержать композитора материально, группа друзей сделала ему заказ на срочное окончание оперы. Летом 1880 г. музыкальные журналы уже сообщали о готовящейся премьере. Однако болезнь и смерть прервали работу. Первые два акта были почти закончены, для третьего Мусоргский успел написать только «Думку» Параси и заключительный гопак. Фрагменты оперы прозвучали в концертном исполнении в день 30-летия со дня смерти композитора 16 (29) марта 1911 г. в Петербурге.

Многие музыкальные деятели пытались досочинить и отредактировать «Сорочинскую ярмарку» (Лядов, Кюи, Н. Н. Черепнин, В. Г. Каратыгин, Ю. С. Сахновский). Премьера ее состоялась 8 (21) октября 1913 г. в Москве, в Свободном театре. Лучшая редакция (на основе автографов Мусоргского) принадлежит музыковеду П. А. Ламму и композитору В. Я. Шебалину, который завершил произведение, придерживаясь авторских черновых записей, и оркестровал его (1930). В этой редакции «Сорочинская ярмарка» была впервые показана 21 декабря 1931 г. в ленинградском Малом оперном театре.

Сюжет

Жаркий солнечный день. Бурлит шумная ярмарка. Сюда приехал Черевик, чтобы продать пшеницу и кобылу. С ним его дочка, красавица Парася. Желая запугать торговцев и выманить у них товары подешевле, Цыган рассказывает толпе, будто неподалеку, в старом сарае, поселилась Красная свитка; она принадлежит черту и наводит на людей порчу. Тем временем парубок Грицько нежно беседует с Парасей, красота которой покорила его сердце. Черевик вначале недоволен смелыми ухаживаниями парубка, но узнав, что Грицько — сын его старинного приятеля, не возражает против сватовства. Теперь необходимо зайти в шинок. Оттуда Черевик возвращается домой поздно вечером вместе с Кумом. Неласково встречает муженька Хивря. Но нет предела ее гневу, когда выясняется, что жених — тот самый парубок, который недавно насмеялся над нею. Слышавший этот разговор Грицько сильно опечален. Однако Цыган вызывается помочь при условии, что парубок дешево продаст ему своих волов.

Хивря, выдворив под благовидным предлогом супруга из дому на всю ночь, с нетерпением ждет своего возлюбленного Афанасия Ивановича. Наконец, попович появляется, щедро рассыпая высокопарные комплименты. Хивря потчует гостя. Но ухаживания поповича прерывает стук в ворота — это Черевик и Кум с гостями. Трясущегося от страха возлюбленного Хивря прячет на полатах. Нежданные пришельцы до смерти напуганы Красной свиткой, по слухам появившейся на ярмарке. Лишь выпив хмельного, они понемногу успокаиваются. Кум заводит рассказ про черта, который заложил шинкарю свою красную свитку и теперь в обличье свиньи ищет ее по всей ярмарке. Внезапно показавшееся в окне свиное рыло приводит всех в неописуемый ужас. Гости и хозяева спасаются бегством.

Парубки во главе с Цыганом хватают и вяжут Черевика с Кумом якобы за то, что они украли кобылу. По хитро задуманному плану Цыгана в роли избавителя выступает Грицько. В награду парубок требует немедленно сыграть свадьбу, на что Черевик с радостью соглашается.

В мечтах о Парасе счастливый жених засыпает. Ему снится, что Чернобог со свитой справляет шабаш, который прекращается лишь с ударами церковного колокола.

Парася тоскует по своему милому. Тем радостней встреча влюбленных. Воспользовавшись отсутствием жены, Черевик благословляет молодых. Подоспевшая некстати Хивря тщетно пытается помешать им. Цыган с парубками под общий смех уносят Хиврю.

Музыка

«Сорочинская ярмарка» — одна из самых жизнерадостных русских опер, в полной мере раскрывшая богатое комическое дарование Мусоргского. В ней сочной кистью нарисованы картины народного быта и чарующей украинской природы, метко очерчены национальные характеры. Добродушный юмор переплетается с обаятельной лирикой в характеристиках Параси и Грицько. Музыкальный язык оперы близок к украинскому фольклору. Мусоргский использовал 13 подлинных народных напевов; мелодии же, созданные композитором, нередко трудно отличимы от народных.

Оркестровое вступление озаглавлено «Жаркий день в Малороссии». Безмятежные наигрыши обрамляют мягкую, ласковую мелодию, связанную с образом Параси. Второй раздел, вводящий в атмосферу пестрой ярмарки, основан на теме задорного хора дивчат.

I акт открывается колоритной массовой сценой. Выкрики торговцев чередуются с разудалой народной песней казаков и парубков «Гаю, гаю, молодцы», с веселой песней дивчат «Ой вы, молодцы». В центре этой сцены — мечтательное ариозо Параси «Ах, тятя, что ж это за ленты», рассказ Цыгана «Здорово! Добрые люди», в конце которого звучит таинственный мотив Красной свитки, и дуэт Черевика и парубка «Разве можно с моей дочкой», где использована народная шуточная песня. В дуэте Черевика и Кума широкие раздольные песни «Вдоль по степям» и «Ой, чумак, ты дочумаковался», основанные на подлинных народных мелодиях, сменяются шуточной «Ой, ру-ду-ду». Сцена Черевика и Хив-

ри «Ну, жинка» построена на декламационно выразительном речитативе, властном и сварливом у Хиври, комически важном у Черевика. Думка парубка «Зачем ты, сердце» выдержана в духе элегических песен-романсов.

Во II акте развернутую характеристику получает образ Хиври. В диалоге Хиври с Черевиком речитативные фразы чередуются с песенными эпизодами; некоторые основаны на народных мелодиях. В сольной сцене Хиври «Приходи скорей, мой миленький» грациозная, кокетливая музыка первого раздела уступает место подлинным мелодиям украинских песен: лихой «Ой ты, дивчина» (слова Шевченко), лирически-задумчивой «Утоптала стеженьку» и бойкой плясовой «Отколи ж я Брудеуса». Замечательна сочным юмором сцена Хиври и поповича; особенно комично появление в устах ухажера мелодических оборотов церковного пения (излюбленный пародийный прием Мусоргского). Завершается акт юмористическим финалом, в котором переплетаются хоровые и сольные эпизоды; среди них выделяется таинственный рассказ Кума.

1-я картина III акта состоит из ряда речитативных диалогов между Цыганом, Черевиком, Кумом и парубком. Предваряющее 2-ю картину вокально-симфоническое интермеццо «Сонное видение парубка» включает в себя мрачный хор «Сатана», дикую пляску ведьм и бесов в честь Чернобога и шабаш, где разрабатываются прозвучавшие ранее танцевальные мелодии. Во 2-й картине выделяется думка Параси «Ты не грусти», в которой печальная проникновенная лирика сменяется веселой народной песней «Зелененький барвиночку». Дуэт Параси и Грицько «Любимый мой» основан на мелодии, сопровождавшей их первую встречу. Завершается опера веселым гопаком, мелодия которого заимствована из украинской песни «На бережку у ставка».

П. И. Чайковский

1840—1893

Чайковский — композитор, составивший эпоху в истории мировой музыкальной культуры. Жизнь его — образец непрерывного, настоящего труда. Плодотворную работу композитора он сочетал с деятельностью педагога, критика-публициста, дирижера. Творчество Чайковского глубоко национально: он создал галерею замечательных образов русских людей, запечатлел картины родной природы. Чуткий реалист-психолог, Чайковский с огромной эмоциональной силой и жизненной правдой отразил духовный мир современников. Основная идея его творчества — протест против темных сил, воздвигающих препятствия на пути человека к счастью. Даже приводя эту борьбу к трагическому завершению, Чайковский подчеркивал конечное торжество гуманистических идеалов.

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 г. в Воткинске на Урале. Его музыкальность проявилась рано. Однако родители определили его в Петербургское училище правоведения, где он пробыл с 1850 по 1859 г. Лишь в 1862 г., порвав с чиновничьей карьерой, Чайковский поступил в незадолго до того основанную Петербургскую консерваторию; окончив ее спустя три года, переселился в Москву, где стал профессором только что открывшейся консерватории.

Последующее 10-летие прошло в напряженной творческой, педагогической и общественной деятельности. Одна за другой возникают лирически светлая Первая симфония, насыщенная стихией народной песни и танца Вторая, 1-й фортепианный концерт, опера «Кузнец Вакула» (1874). Одночастные симфонические произведения «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини» намечают трагическую линию,

которая выявляется особенно ярко в последние годы. Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин» (1878) знаменуют расцвет творчества композитора. В 80-х гг. круг тем и образов, привлекавших Чайковского, расширяется. Об этом свидетельствуют его произведения зрелого периода: оперы «Орлеанская дева» (1879), «Мазепа» (1883), «Чародейка» (1887), симфония «Манфред», Пятая симфония. С 1887 г. Чайковский выступает как дирижер в крупнейших городах Европы и Америки, пропагандируя русскую музыку. Его творчество повсеместно встречает широчайшее признание. В 1893 г. в Кембриджском университете в Англии ему было присвоено почетное звание доктора музыки. В последний период (1887—1893) композитор создал наиболее трагические произведения — оперу «Пиковая дама» (1890) и Шестую симфонию, а рядом — полные тепла и солнечного света балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик» и оперу «Иоланта» (1891).

Чайковский умер 25 октября (6 ноября) 1893 г. в Петербурге.

Евгений Онегин

Опера в 3 актах (7 картинах)

Либретто П. Чайковского и К. Шиловского

Действующие лица

Л а р и н а, помещица (*меццо-сопрано*)

Ее дочери:

Т а т ь я н а (*сопрано*),

О л ь г а (*контральто*)

Ф и л и п п ь е в н а, няня (*меццо-сопрано*)

Е в г е н и й О н е г и н (*баритон*)

Л е н с к и й (*тенор*)

К н я з ь Г р е м и н (*бас*)

Р о т н ы й (*бас*)

Зарецкий (*бас*)
Трике, француз (*тенор*)
Гильо, камердинер Онегина (*без речей*)
Крестьяне, гости

Действие происходит в деревне и в Петербурге в 1820-х гг.

История создания

В мае 1877 г. певица Е. А. Лавровская посоветовала Чайковскому написать оперу на сюжет пушкинского «Евгения Онегина». Вначале эта мысль показалась композитору, по его словам, дикой, но вскоре он так увлекся ею, что в одну ночь набросал сценарий и принялся за музыку. Либретто было им написано в сотрудничестве с К. С. Шиловским (1849—1893). Из пушкинского романа в стихах (1831) — «энциклопедии русской жизни», как назвал его Белинский, — Чайковский взял лишь то, что было связано с душевным миром и личными судьбами героев, скромно назвав свою оперу «лирическими сценами». Композитор писал: «Я ищу интимную, но сильную драму, основанную на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». «Евгений Онегин» был закончен в январе 1878 г.

Чайковский волновался за судьбу своей оперы, в которой не было традиционных сценических эффектов, а исполнение требовало максимальной простоты и искренности. Поэтому он решил поручить ее молодежи — ученикам Московской консерватории. 17 (29) марта 1879 г. в исполнении учащихся консерватории на сцене Малого театра состоялась премьера «Евгения Онегина». Вскоре с большим успехом опера была поставлена на сценах Большого театра в Москве (1881) и Мариинского в Петербурге (1884) и стала одним из самых популярных произведений.

Сюжет

Летний вечер. Сад в усадьбе Лариных. Юные голоса дочерей — Татьяны и Ольги — вызывают у Лариной и няни Филипьевны воспоминания о молодости. Издали доносятся звуки протяжной песни. Это крес-

Татьяне пришли поздравить барыню и принесли с собой разукрашенный цветами и лентами сноп — символ законченной жатвы. Песни крестьян привлекают внимание девушек — задумчивой, мечтательной Татьяны и беззаботной, шаловливой Ольги. В гости к Лариным приезжают их сосед Владимир Ленский, влюбленный в Ольгу восторженный юноша-поэт, и его друг Онегин, светский молодой человек, недавно прибывший из Петербурга и скучающий в деревенской глуши. Татьяна глубоко взволнована встречей с Онегиным, в нем она видит своего избранника.

Комната Татьяны. Девушка не может уснуть и просит Няню рассказать о ее молодости. Но и это не рассеивает волнения. Поглощенная новым, неизвестным ей чувством, она пишет Онегину письмо, признаваясь в любви.

В тенистом саду Лариных девушки с песнями собирают ягоды. В смятении вбегает Татьяна. Онегин приехал, сейчас он будет здесь. С трепетом она ожидает ответа на свое признание. Онегин учтив, сдержан. Он тронут искренностью Татьяны, но ответить на ее любовь не может. Потрясенная девушка с горечью выслушивает его нравоучения.

В доме Лариных бал. На именины Татьяны съехалось множество гостей. Француз Трике, окруженный барышнями, поет написанные им в честь именинницы куплеты. Провинциальный бал с пересудами, сплетнями обывателей наводит на Онегина жестокую скуку. Чтобы отомстить Ленскому, который привез его сюда, он начинает ухаживать за Ольгой. Ленский возмущен поведением друга, кокетством и легкомыслием невесты. Во время мазурки вспыхивает ссора. В порыве гнева оскорбленный Ленский бросает Онегину вызов. Присутствующие безуспешно пытаются примирить друзей.

Зимним утром у мельницы назначена дуэль. Задолго до рассвета сюда прибыл Ленский с секундантом Зарецким. Мысли и чувства его обращены к Ольге. Что готовит ему грядущий день? Появляется запоздавший Онегин. Противники колеблются, они вспоминают былую дружбу, но пути к примирению отрезаны. Дуэлянты становятся к барьеру. Раздается выстрел, и Ленский падает, сраженный насмерть.

В богатом особняке собралась петербургская знать. Блестящий столичный бал в разгаре. Среди гостей Онегин, возвратившийся из странствий. Ни путешествия, ни светские удовольствия не могут рассеять его тоски. Появляется князь Грешин с супругой, в которой изумленный Онегин узнает Татьяну. Князь рассказывает ему о своей счастливой женитьбе, представляет его Татьяне. Онегин только теперь понимает совершенство той, чье первое девичье чувство было им когда-то отвергнуто. Охваченный внезапной любовью к Татьяне, он решает добиться свидания с нею.

У себя в гостиной Татьяна в волнении читает письмо Онегина. Она до сих пор любит его. Неожиданно входит Онегин. В его словах признание и раскаяние. Татьяна вспоминает их первую встречу, когда счастье было так возможно, так близко. Но прошлого не воротить; вызывая к чести и гордости Онегина, Татьяна просит оставить ее. Девические иллюзии больше не властны над нею. Онегин остается один.

Музыка

«Евгений Онегин» — непревзойденный образец лирической оперы, в которой поэзия Пушкина гармонически слилась с прекрасной, душевной музыкой, полной сердечного тепла и драматизма. С поразительным совершенством Чайковский охарактеризовал этически прекрасный облик Татьяны, подчеркнув в нем русские национальные черты.

Краткое оркестровое вступление вводит в мир поэтических грез и душевных порывов Татьяны.

В I акте три картины. 1-я многогранно обрисовывает фон действия и знакомит с образами главных героев. Дуэт Татьяны и Ольги «Слышали ль вы», близкий русскому бытовому романсу, проникнут безмятежным элегическим настроением. К пению девушек присоединяется беседа Лариной и Филиппьевны: дуэт превращается в квартет. В сцене с крестьянами протяжная песня «Болят мои скоры ноженьки» сменяется задорной шуточной «Уж как по мосту-мосточку». Ария «Я не способна к грусти томной» — портрет беспечной и резвой Ольги. В лирически-

восторженном ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» возникает облик пылкого, романтического юноши. В центре 2-й картины — образ Татьяны. Рассказ Няни, выдержанный в спокойной повествовательной манере, противостоит взволнованным речам девушки. В сцене письма с замечательной психологической чуткостью запечатлены разнообразные душевные состояния героини: страстный порыв, робость, отчаянная решимость и, наконец, утверждение любви. Смятение Татьяны выразительно оттеняется симфоническим эпизодом восхода солнца и наигрышем пастуха. В центре 3-й картины — ариозо Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом», обрамленная прозрачным и светлым хором девушек; сдержанно-размеренная речь Онегина лишь ненадолго оживляется теплым чувством.

II акт, состоящий из двух картин, открывается увлекательным вальсом. Наивно-простодушные куплеты Трике «Какой прекрасный этот день» и другие бытовые эпизоды создают контраст к сцене ссоры; напряженный драматический диалог героев звучит на фоне мазурки. Ариозо Ленского «В вашем доме» — проникновенное воспоминание о прошлом; к нежной, плавной мелодии постепенно присоединяются Онегин, Татьяна, Ольга, а затем и взволнованный хор гостей. В начале 5-й картины элегическая ария Ленского «Куда, куда вы удалились», полная печали, светлых воспоминаний и тягостных предчувствий, покоряет мелодической красотой и искренностью выражения. Дуэт Ленского и Онегина «Враги, враги» передает состояние мрачного раздумья. Трагически звучит в оркестре мелодия предсмертной арии Ленского, завершающая картину.

III акт начинается торжественным полонезом. Ария Гремина «Любви все возрасты покорны» проникнута благородным, мужественным лиризмом. В заключительном ариозо Онегина, отражая вспыхнувшую в нем любовь, звучит страстная мелодия из сцены письма Татьяны. 7-ю картину составляет дуэт Татьяны и Онегина — взволнованный, полный эмоциональных контрастов, заканчивающийся стремительным нарастанием и драматическим срывом.

Орлеанская дева

Опера в 4 актах (6 картинах)

Либретто П. Чайковского

Действующие лица

К а р л VII, французский король (*тенор*)

А р х и е п и с к о п (*бас*)

Д ю н у а, французский рыцарь (*баритон*)

Л и о н е л ь, бургундский рыцарь (*баритон*)

И о а н н а д' А р к (*сопрано*)

Т и б о д' А р к, ее отец (*бас*)

Р а й м о н д, жених Иоанны (*тенор*)

Б е р т р а н д, старый крестьянин (*бас*)

А г н е с а С о р е л ь, фаворитка короля (*сопрано*)

Г о л о с в х о р е ангелов (*сопрано*)

Французские, бургундские и английские рыцари, монахи,
цыгане, пажы, шуты, карлики, менестрели, палачи,
народ

Действие происходит во Франции в 1429—1431 гг.

История создания

Подвиг героини французского народа Жанны (Иоанны) д'Арк, как сюжет для оперы, заинтересовал Чайковского в 1878 г. Такой интерес возник не случайно. Трагедия Шиллера «Орлеанская дева» (1801) пользовалась, благодаря переводу Жуковского (1817—1821), большой популярностью в прогрессивных кругах России. Популярность эта еще более возросла в период общественного подъема 1870—1880-х гг., хотя пьеса была запрещена к сценическому представлению. Тем не менее великая трагическая актриса Ермолова нередко читала на вечерах, устраиваемых студенческой молодежью, монологи из «Орлеанской девы», воспламеняя сердца демократической аудитории.

В основу сюжета положен эпизод Столетней войны между Францией и Англией. Французские рыцари и крестьяне, одушевленные отвагой и пламенным призывом крестьянской девушки, побеждают англичан под Орлеаном (8 мая 1429 г.). Отсюда прозвание Жанны — Орлеанская дева. Попавшая в плен к англичанам, оклеветанная, она по приговору католического суда в 1431 г. была предана сожжению в Руане, принадлежавшем Бургундскому герцогу, который воевал на стороне англичан.

После лирических сцен «Евгения Онегина» Чайковский хотел создать театральное произведение более монументального плана, где лирика сочеталась бы со сценически-декоративной манерой письма. Трагедия Шиллера давала в этом отношении благодарный материал. К тому же композитор мог воспользоваться превосходным переводом Жуковского. В конце 1878 г. Чайковский приступил к осуществлению замысла, одновременно составляя либретто и сочиняя музыку. Он поставил перед собой нелегкую задачу: не только сокращал или частично дополнял текст драмы, но и, прочтя некоторые исторические исследования, пьесу современного французского драматурга Ж. Барбье «Жанна д'Арк», внес ряд новых сюжетно-сценических мотивов, которые преимущественно коснулись финала. У Шиллера он носит символический характер: Иоанна разрывает оковы и героически погибает на поле боя.

Работа над монументальным сочинением заняла у Чайковского лишь 9 месяцев; партитура была завершена в августе 1879 г. Позже композитор внес в нее некоторые изменения. Вопреки цензурным препятствиям «Орлеанская дева» была поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге 13(25) февраля 1881 г.

Сюжет

Тяжкие думы одолевают пастуха из деревни Домреми, старого Тибо, отца 17-летней Иоанны: наступили трудные времена — враг может в любой момент ворваться в родной край, и дочь должна иметь защитника. Тибо хочет выдать ее замуж за Раймонда. Иоанна, однако, противится. В этот грозный час иные мысли владеют ею: она отъединилась от под-

руг и часто проводит у векового дуба в страстной молитве ночи напролет. Но Тибо не верит ей — не предалась ли она темным силам ада? Внезапно появляется толпа беженцев — англичане близятся, вдали разгорается зарево пожара. Старик Берtrand рассказывает, как много горя принесла война, а правители Франции бездействуют, среди них есть и предатели. Орлеан окружен, сообщает бежавший с поля брани воин. Вдохновенно пророчествует Иоанна о близкой победе над врагом. Решение ее принято: час настал. С грустью она прощается с родными местами, чувствуя, что сюда более не вернется. Иоанне слышатся голоса ангелов, призывающие ее на ратный подвиг.

В то время как поля родины обагрятся кровью французов, которых теснят англичане, безвольный король Карл VII вместе со своей возлюбленной Агнесой Сорель предаются развлечениям. Смелый рыцарь Дюнуа обличает его нерешительность, призывает стать во главе войск. Приходят вести одна горше другой: скоро падет Орлеан. Дюнуа покидает короля, который готов отказаться от царства ради любви Агнесы. Но в этот печальный миг слышится шум за стенами замка. Врывается Дюнуа. Победа! Дева-воительница воодушевила бойцов, повела их за собой, заставила бежать врагов. Кто же она? Чудесным даром обладает Иоанна: она отгадывает сны короля, предвидит будущее. Всех потрясает ее рассказ о том, как явились ей видения, заставившие сменить пастуший посох на ратный меч. Народ славит освободительницу-деву.

Англичане еще не ушли с французской земли. В одной из битв Иоанна в глухой чаще вступает в бой с бургундским рыцарем Лионелем. Он падает, сраженный мечом Иоанны. Отброшен шлем с забралом. Но девушка не в силах нанести последний удар: прекрасен лик молодого рыцаря. Нарушен священный обет — впервые Иоанна пощадила врага. Ее душевное благородство и красота покоряют рыцаря. И когда появляется Дюнуа с радостным известием, что Реймс отвоеван у англичан, Лионель сдается в плен, дабы стать в ряды сражающихся французов. Иоанна не может прийти в себя: как она искупит свой грех?

Старинный город Реймс, в кафедральном соборе которого короновались французские короли, ликует. Во главе с Карлом VII направляется в собор торжественная процессия. Здесь и Дюнуа с мечом, и Лионель со скипетром, и Иоанна со знаменем. Народ восторженно приветствует ее, но Иоанна, склонив голову, безучастна: она предчувствует беду. В толпе народа — Тибо. Он пришел сюда, чтобы изобличить дочь: не святая помощь, а силы ада оторвали ее от родной земли ради честолюбивых помыслов. Он хочет спасти душу дочери, и когда процессия возвращается из собора, старый пастух грозно вопрошает ее, считает ли она себя святой и чистой. Иоанна в смятении безмолвна: она согрешила, изменила обету, полюбив Лионеля. В зловещей тишине раздаются удары все нарастающего грома. Народ потрясен молчанием освободительницы-девы.

Иоанна уходит в лес. Сомнения раздирают ее душу. Неожиданно она встречает Лионеля. Чувство любви торжествует над долгом. Но миг безграничной радости краток: Иоанне грезятся голоса ангелов, проклинающих ее. Она хочет бежать от Лионеля. В этот момент их окружает отряд англичан. Лионель смертельно ранен, он умирает на руках Иоанны. Враги уводят ее.

Иоанна будет казнена в Руане. Народ заполняет площадь. Солдаты ведут Иоанну, привязывают к столбу. Палач разжигает костер. Огонь разгорается. Народ жалеет несчастную. Но Иоанна не ощущает боли: ей слышатся голоса ангелов — она прощена! В страстном порыве, умирая, она вызывает к небесам.

Музыка

«Орлеанская дева» — одно из самых монументальных оперных творений Чайковского. Написанная в широкой декоративной манере с использованием больших хоровых масс и развернутых ансамблей, она в то же время отмечена лирико-психологической глубиной, характерной для творчества композитора. На фоне хоровых массивов рельефно выделяется образ главной героини, правдиво обрисованной в многооб-

разии присущих ей душевных конфликтов. Этот образ главенствует в опере; его развитие определяет разворачивание драматургии произведения.

Музыка оркестрового вступления (интродукции) призвана передать основные черты характера Иоанны: наивную простоту, веру, страстное упоение мечтой, героическую целеустремленность.

Пасторальный хор девушек открывает I акт. В терцете Тибо, Раймонда, Иоанны назревает психологический конфликт, который прерывается большой хоровой сценой народного смятения, где выделяется взволнованный рассказ Бертранда. Иоанна увлекает всех своей молитвой «Царь вышних сил». Хор подхватывает гимнический напев. Ария Иоанны «Простите вы, холмы, поля родные», трогаящая непосредственностью, скорбно-сосредоточенна, но в лирике уже отчетливо прорываются героические черты. Они полностью утверждаются в заключении акта, после хора ангелов, в страстном монологе Иоанны «Вы, сонмы ангелов небесных».

В оркестровом вступлении ко II акту развивается тема гимна. Контрастом ему служат интермедийные сцены, характеризующие окружение короля. Стилизованный во французском духе хор менестрелей сменяется зажигательной пляской цыган, а танец пажей и карликов (сначала в характере менуэта, потом — оживленный) — гротескной пляской шутов. Дуэт Карла и Дюнуа завершается мужественной клятвой, тогда как дуэт Агнесы с Карлом отмечен изнеженными чертами. Драматургический центр акта — массовая сцена. Выход Иоанны предваряется маршевой темой. Ее рассказ «Святой отец, меня зовут Иоанна» лирически проникновенен и в то же время героичен; здесь повторяется тема хора ангелов из предшествующего акта. Финал — развернутый ансамбль с хором.

Вся 1-я картина III акта насыщена драматической конфликтностью, знаменующей переломный момент в судьбе Иоанны. Краткое оркестровое вступление живописует бой. На этом напряженном фоне проходят начальные эпизоды встречи Иоанны с Лионелем. Следующая картина построена на динамическом противопоставлении начального торже-

ственного марша и хора славления девы-воительницы обличениям Тибо. Это — кульминация драмы, воплощенная в звучании больших хоровых масс. Особенно впечатляет финальный септет с хором, который открывается возгласом Тибо «Ответствуй мне».

В 1-й картине IV акта основное место занимает любовный дуэт Иоанны и Лионеля. В оркестровом эпизоде передано упоение страстью, что подготавливает лирически восторженную мелодию дуэта «О чудный, сладкий сон». Единством мрачного похоронного настроения проникнута 2-я картина. В оркестре, неуклонно нарастая, звучит зловеющий траурный марш. На фоне его — выкрики солдат, скорбные возгласы народа. Одновременно слышится и пение ангелов, и отпевание монахов, и страстные призывы к небесам Иоанны.

Мазепа

Опера в 3 актах (6 картинах)

Либретто В. Буренина и П. Чайковского

Действующие лица

М а з е п а, гетман Украины (*баритон*)

К о ч у б е й (*бас*)

Л ю б о в ь, его жена (*меццо-сопрано*)

М а р и я, их дочь (*сопрано*)

А н д р е й, молодой казак (*тенор*)

О р л и к, палач (*бас*)

И с к р а, полковник, друг Кочубея (*тенор*)

П ь я н ы й к а з а к (*тенор*)

Казак, слуги Кочубея, сердюки, монахи, палачи

Действие происходит на Украине в начале XVIII в.

История создания

Летом 1881 г. во время отдыха на Украине Чайковский набросал план оперы на сюжет поэмы Пушкина «Полтава» (1828). В его распоряжении было либретто, созданное В. П. Бурениным (1841—1926) для петербургского композитора К. Ю. Давыдова, который отказался от своего замысла. Не без колебаний приступил Чайковский к сочинению музыки. Необходимость сочетать личную драму Марии с историей заговора Мазепы ставила перед ним сложную задачу. Вспоминая о работе над «Мазепой», длившейся более двух лет, Чайковский замечал, что ни одно сочинение не давалось ему с таким трудом. Партитура была готова в апреле 1883 г.

Премьера «Мазепы» состоялась почти одновременно в Большом театре в Москве — 3 (15) февраля 1884 г. и в Мариинском театре в Петербурге — 7 (19) февраля. Опера имела скромный успех, спустя два сезона была снята с репертуара и возобновлена в Мариинском театре лишь в 1903 г.

Сюжет

Живописные окрестности Полтавы. Роскошный сад у дома Кочубея. К его юной дочери Марии приплыли в легких челнах подруги. Сплетая венки и бросая их в воду, они гадают о суженых. Мария отказывается от веселой прогулки. Ее больше не влекут девичьи забавы. В сердце Марии — любовь к седовласому гетману Мазепе. Напрасно молодой казак Андрей говорит ей о своем чувстве. А тем временем Кочубей с почетом принимает знатного гостя. Покидая гостеприимный дом, гетман просит у Кочубея руки Марии. Кочубей возмущен предложением 70-летнего старика. Вспыхивает ссора. Разгневанный Мазепа призывает вооруженную свиту и предлагает Марии выбор между ним и родными. После мучительных колебаний девушка бросается в объятия Мазепы. Друзей, пытающихся удержать Марию, встречают обнаженные сабли сердюков (стражи гетмана). Торжествующий Мазепа грозит Кочубею местью.

В доме Кочубея собрались верные друзья. Скорбь отца разделяют Любость, горестно причитающая по дочери, Искра и Андрей. Кочубей принял решение: он разоблачит замыслы Мазепы — низкий честолюбец задумал отторгнуть Украину от России. Нужно немедленно предупредить царя Петра об измене. Друзья Кочубея поддерживают его. Донос вызывает его доставить в Москву пылающий ненавистью к Мазепе Андрей.

В мрачном подземелье томится закованный в цепи Кочубей. План его рухнул: Петр не поверил доносу и выдал Кочубея гетману. Наутро казнь. Мысль о том, что он умрет, не отомстив Мазепе, не дает Кочубею покоя. Палач Орлик, верный прислужник гетмана, допрашивает его, требуя, чтобы тот указал, где находятся его сокровища. С горькой иронией старик рассказывает о трех кладах: о своей чести, о чести дочери, украденных у него Мазепой, о мести, с которой он предстанет перед Богом.

Распахнуты двери богато убранной комнаты во дворце Мазепы. Мазепа один. Его терзают угрызения совести: что будет с Марией, когда она узнает о казни отца? Мария, не подозревающая о вероломстве Мазепы, по-прежнему горячо любит его. Но ей чудится, будто гетман к ней охладел. Чтобы рассеять ее подозрения, Мазепа посвящает Марию в свои честолюбивые планы. И все же, оставшись одна, она испытывает смутное чувство тревоги. Ее грустные думы прерывает мать. Тайно пробралась она в замок, чтобы сообщить Марии страшную весть о предстоящей казни отца. Ошеломленная Мария падает без чувств.

Поле в окрестностях Белой Церкви, резиденции Мазепы. Все готово к казни. Народ сочувствует Кочубею и Искре. В момент казни вбегают Мария и Любовь. Но поздно, палачи уже успели свершить кровавое дело.

Ночь после Полтавского боя. Запущенный сад, полуразрушенная терраса Кочубеева дома. Появляется Андрей. Напрасно в огне сражения он искал ненавистного гетмана — изменник бежал с поля боя. К дому подъезжают утомленные бешеной скачкой Мазепа и Орлик. Андрей бросается на Мазепу с обнаженной саблей; тот смертельно ранит его. Из-за деревьев выходит помешавшаяся от горя Мария. Потрясенный Мазепа пытается успокоить ее. Но Мария не узнает гетмана. Ей ненавистен этот чужой страшный человек. Орлик напоминает, что близка погоня, и Мазепа сно-

ва вскакивает на коня. Мария склоняется над раненым Андреем, но не узнает и его. Казак умирает под колыбельную песню безумной Марии.

Музыка

«Мазепа» занимает в творчестве Чайковского особое место. Остроконфликтная личная драма разворачивается на широком историческом фоне, а музыкально-драматургическое решение сочетает принципы лирико-психологической и исторической оперы. Рядом с интимными, лирически окрашенными сценами возникают развитые хоровые и симфонические эпизоды, которые воссоздают бурное дыхание и драматизм исторических событий.

В оркестровом вступлении сопоставляются контрастные музыкальные темы; одни, связанные с образом мстительного гетмана, вызывают представление о дикой, стремительной скачке, другие, светлые, лирически напевные, повествуют о его любви.

Нежная девичья песня в народном духе открывает 1-ю картину I акта. Взволнованно ариозо Марии «Какой-то властью непонятной». Дуэт Марии и Андрея, насыщенный драматическими переживаниями, сменяется народной массовой сценой, в которой чередуются торжественная музыка выхода Мазепы, игровая песня «Нету, нету здесь мосточка» и зажигательный гопак. В сцене ссоры Мазепы и Кочубея вслед за ариозо гетмана «Мгновенно сердце молодое» возникает развернутый ансамбль с хором. В начале 2-й картины — причитание Любове «Где ты, мое дитячко», задушевная печальная песня, подхватываемая хором женщин. Монолог Кочубея «В былые дни» выдержан в сурово-повествовательных тонах. Следующий его монолог «Нет, дерзкий хищник» полон решимости. Финальная сцена заговора против Мазепы — большой ансамбль, перерастающий в мощный хор.

Лаконичное скорбное вступление к 1-й картине II акта рисует страдания Кочубея и противопоставленные им мстительность и злобу Мазепы. Ариозо Кочубея «Три клада» передает благородство и внутреннюю силу человека, убежденного в своей правоте. Оркестровое вступление ко 2-й картине воплощает контраст между умиротворенной поэтичной летней

ночью и жестокостью Мазепы. В его монологе «Тиха украинская ночь» выражены душевная смятенность и буйное властолюбие, а в ариозо «О Мария» широко льющаяся мелодия дышит светлым покоем и лаской. В сцене Марии с Мазепой небольшие ариозо Марии, овеянные тоской и нежностью, трепетностью чувств, противопоставлены рассказу гетмана о заговоре; в оркестре сначала приглушенно и таинственно, а затем мощно и торжественно звучит суровый, чеканный марш. Глубоким драматизмом пронизан рассказ Любви о предстоящей казни. Картина завершается большим дуэтом Марии с матерью. 3-я картина — одна из самых мрачных в опере. Это большая массовая сцена, насыщенная трагизмом. Шуточная песня пьяного казака вносит неожиданный контраст. Грозный и торжественный, постепенно нарастающий марш противостоит скорбной молитве осужденных, которую подхватывает хор.

III акту предшествует симфонический антракт «Полтавский бой» — батальная картина, живописующая битву русских со шведами, торжество победы и триумфальное шествие петровских войск. Затем звучит мягкая, задумчивая ария Андрея «Здесь дни текли». Сцена последней встречи Мазепы и Марии исполнена подлинного трагизма; обрывки нежных любовных признаний сменяются острой, изломанной музыкой, передающей безумие героини. Колыбельная Марии «Спи, младенец мой прекрасный», нежная, светлая и ласковая, завершает оперу.

Черевички

Опера в 4 актах (8 картинах)

Либретто Я. Полонского

Действующие лица

Вакула, кузнец (*тенор*)

Солоха, его мать, ведьма (*меццо-сопрано*)

Бесизпекла, фантастическое лицо (*баритон*)

Ч у б, пожилой казак (*бас*)
О к с а н а, его дочь (*сопрано*)
Кумовья Чуба:
 П а н а с (*бас*),
 п а н Г о л о в а (*тенор*)
Школьный учитель из бурсаков (*тенор*)
Светлейший (*баритон*)
Парубки, дивчата, духи, придворные, запорожцы

Действие происходит в Диканьке на Украине и в Петербурге в конце XVIII в.

История создания

В 1870 г. дирекция Петербургского русского музыкального общества заказала Серову оперу на сюжет «Ночи перед Рождеством» Гоголя. Ввиду внезапной смерти композитора (1871) был объявлен конкурс имени Серова на сочинение названной оперы на либретто поэта Я. П. Полонского (1819—1898). Чайковский принял в конкурсе участие. Опера под названием «Кузнец Вакула» писалась с увлечением и через три месяца была закончена. В 1874 г. жюри в составе крупнейших композиторов и авторитетных музыкантов — Римского-Корсакова, Направника, Рубинштейна — единогласно решило присудить Чайковскому сразу две премии — первую и вторую. Поставленная на сцене петербургского Мариинского театра 24 ноября (6 декабря) 1876 г. опера была тепло принята публикой. Однако требовательный к себе композитор спустя 10 лет переработал ее и переименовал в «Черевички». 2-я редакция была дополнена новыми сценами, более развитыми стали музыкальные характеристики героев. Премьера, состоявшаяся в московском Большом театре 19 (31) января 1887 г., упрочила успех произведения. Дирижировал «Черевичками» автор, впервые вставший за дирижерский пульт.

Интерес к произведениям Гоголя Чайковский испытывал на протяжении всей жизни, однако «Черевички» остались единственной его го-

голевской оперой. На основе повести, поэтично рисующей жизнь украинского села («Вечера на хуторе близ Диканьки» вышли в свет в 1831—1832 гг.), Полонский написал удачное, по мнению композитора, либретто, в котором значительно усилил лирическую линию, связанную с Оксаной и Вакулой, развил сцены Солохи с Бесом, местами же сохранил подлинный гоголевский текст.

Сюжет

Кокетливая молодящаяся Солоха, слывущая в округе ведьмой, не прочь погулять в новогоднюю ночь. Своими желаниями она делится с ясным месяцем. Неожиданно подкрадывается ухаживающий за ней Бес. Он хочет отомстить кузнецу Вакуле, сыну Солохи, который в церкви так размалевал его фигуру, что даже черти смеялись в аду. Сегодня для мести представляется удобный случай. Вакула пойдет в новогодний вечер к своей возлюбленной Оксане, отец которой, Чуб, приглашен к дьяку на варенуху. А Бес тем временем похитит месяц и раздует вьюгу. Тогда Чуб останется дома и встретит Вакулу такими крепкими тумачами, что кузнец не напрасно помянет черта. Поднимается вьюга, меркнут звезды. Верхом на помеле вылетает из трубы Солоха, вслед за нею спешит Бес. А на земле в это время жизнь идет своим чередом: Панас и Чуб направляются в гости к дьяку, но, застигнутые врасплох метелью, решают отыскать шинок. Расчеты Беса не оправдались.

Празднично одетая Оксана охорашивается перед зеркалом, любясь своей красотой. Незаметно вошедший Вакула останавливается в восхищении. Не так просто завладеть ее сердцем. Тем временем Чуб, успевший посетить шинок, навеселе возвращается домой. Сделав вид, что в темноте не узнал Чуба, Вакула выпроваживает его за дверь. Оксана упрекает незадачливого кузнеца. Чтобы досадить Вакуле, она говорит, будто у нее есть другой возлюбленный. Удрученный кузнец уходит. Оксана сожалеет, что так жестоко дразнила Вакулу. Ее думы рассеивают веселые подружки и парубки, но она отка-

зывается идти с ними колядовать. Оставшись одна, Оксана признается себе, что любит Вакулу.

Воротившиеся Солоха и Бес, чтобы развлечься, решают сплясать гопака. Пляс прерывается громким стуком в дверь. Солоха прячет Беса в мешок. Входит пан Голова, один из ее многочисленных поклонников. Новый стук в дверь прерывает их беседу. Солоха прячет Голову в другой мешок и впускает Школьного учителя. Его назойливые ухаживания не имеют успеха; даже песенка, специально сочиненная для Солохи, не смягчает ее сердца. Но опять стучатся; гость в смятении. Солоха прячет Школьного учителя в последний свободный мешок. В хату входит Чуб. Ласково встречает Солоха желанного гостя. Однако неожиданно возвращается домой сын Вакула. Не на шутку перепуганная Солоха предлагает Чубу влезть в тот самый мешок, где притаился Школьный учитель. Вошедшему Вакуле Солоха советует переночевать в кузнице. Тот соглашается, но хочет забрать с собой мешки, хотя поднять их не в силах. А ведь совсем недавно он гнул пятаки, ломал подковы руками; видно, тоска и безответная любовь вконец иссушила молодца. Упрямый кузнец не желает поддаваться кручине и вытаскивает мешки.

Молодежь колядует под окнами, звенит весельем рождественская ночь. К колядующим присоединяется Оксана. Проходит Вакула, нагруженный тяжелыми мешками. У подружки Одарки Оксана замечает чудесные черевички. Вакула обещает ей достать такие же. Но Оксане этого недостаточно: она торжественно объявляет, что выйдет за него замуж только если получит черевички, что носит сама царица. Вконец расстроенный Вакула уходит с маленьким заплечным мешком, в котором спрятался Бес. Остальные мешки остаются лежать у дороги, и молодежь устремляется к ним. Ко всеобщему удивлению из мешков вылезают Чуб, Голова, Школьный учитель.

Зимняя ночь; река, залитая лунным светом. Сюда забрел охваченный мрачными думами Вакула. Решив покончить с собой, он мысленно прощается с Оксаной. Внезапно из мешка выскакивает Бес и, оседлав Вакулу, требует, чтобы он отдал ему душу за Оксану. Но кузнецу удается

перехитрить Беса. Сделав вид, что он расписывается кровью, Вакула хватается Беса за хвост и, в свою очередь, садится ему на спину. Напрасно Бес просит отпустить его. Вакула приказывает тотчас же лететь в Петербург к царице за черевичками.

Роскошная приемная в царском дворце. Появляются Вакула и Бес. Вакула присоединяется к запорожцам, ожидающим приема.

Дворцовый зал заполнен гостями. В танцах кружатся пары. Среди гостей — запорожцы и Вакула, к которым милостиво обращается Светлейший. Кузнец выпрашивает царицны черевички.

Яркое солнце освещает площадь в Диканьке. Солоха и Оксана горько оплакивают Вакулу, исчезнувшего неизвестно куда. Его неожиданное появление вызывает всеобщую радость. Вакула при всем народе просит у Чуба прощения. Растроганный Чуб согласен выдать за него дочь. Девушка бросается к Вакуле, он преподносит ей черевички. «Не надо, не хочу, я и без них!» — говорит счастливая Оксана. Народ славит жениха и невесту.

Музыка

«Черевички» носят подзаголовок — комико-фантастическая опера. На фоне красочных образов украинской природы, фантастики и народного быта разворачивается трогательная история Оксаны и Вакулы, рассказанная с задушевым лиризмом и тонким юмором. Это одна из немногих опер Чайковского, главные герои которой — простые люди из народа и где большое место отведено бытовым сценам.

В увертюре даны музыкальные характеристики представителей реального и фантастического мира.

1-я картина I акта открывается песней Солохи «Ой, как светит месяц», в которой лирическая созерцательность сменяется оживленной, бойкой пляской. Искрящаяся юмором сцена сговора Солохи с Бесом пронизана острыми танцевальными ритмами; ее вершиной является дуэт «Оседлаю помело», выдержанный в движении неистового галопа. Ария Беса «Гей вы, ветры буйные» напоминает таинственные древние заклинания. Картина завершается симфоническим эпизодом бури. Задумчи-

вое ариозо Оксаны в начале 2-й картины «Цвела яблонька в садочке» (подлинная народная украинская мелодия) передает изменчивые настроения девушки: задумчивое обращение к портрету покойной матери сменяется лукавым кокетством. Признание Вакулы «О, что мне мать, что мне отец» полно любви, нежности и в то же время решительности. Дуэт — ссора Оксаны и Вакулы — разворачивается на фоне хора колядующих.

В 1-й картине II акта в сцене Солохи с поклонниками каждый получает рельефную музыкальную характеристику: гопак у Беса, важные и степенные речи у Головы, церковные напевы у Школьного учителя, любовные мелодии у Солохи и Чуба. Нарочитая серьезность квинтета перепуганных гостей усиливает комизм положения. Контрастно звучит горестно-тоскливое ариозо Вакулы «Ах, мне опостыл и дом родимый». Сочной народной сценой начинается 2-я картина. В основе хора — подлинная обрядовая песня-колядка; в средней части — лирическая песня, протяжная и задумчивая, контрастирующая с веселой пляской. Оркестр имитирует наигрыши народных инструментов. Песня Оксаны «Черевички невелички» проникнута задором. Картина завершается острой комедийной сценой (появление Головы, Школьного учителя и Чуба из мешков).

Оркестровое вступление к 1-й картине III акта рисует поэтичный зимний пейзаж. Ария-песня Вакулы «Слышит ли, девица, сердце твое» — трогательная, полная глубокого чувства дума. Музыка полета Вакулы и Беса использует мотив дуэта Беса и Солохи «Оседлаю помело» из I акта. В центре 2-й картины — хор запорожцев. В 3-й картине блестящий полонез и изящный менуэт в духе музыки XVIII в. воссоздают обстановку придворного бала. Венчают картину русский танец и пляска запорожцев, напоминающая украинский казачок.

IV акт начинается горестным плачем Солохи и Оксаны, близким к народным причитаниям. Жизнерадостный заключительный хор написан в характере светлой песни.

Чародейка

Опера в 4 актах
Либретто И. Шпажинского

Действующие лица

Князь Никита Данилыч Курлятев, великокняжеский
наместник в Нижнем Новгороде (*баритон*)

Княгиня Евпраксия Романовна, жена его (*меццо-сопрано*)

Княжич Юрий, их сын (*тенор*)

Настасья, по прозвищу Кума, хозяйка заезжего двора
у перевоза через Оку, молодая женщина (*сопрано*)

Фока, дядя ее (*баритон*)

Мамыров, старый дьяк (*бас*)

Ненила, сестра его, постельница княгини (*меццо-сопрано*)

Поля, подруга Кумы (*сопрано*)

Балакин, гость нижегородский (*тенор*)

Гостиные сыновья:

Потап (*бас*),

Лукаш (*тенор*)

Пасий, бродяга под видом чернеца (*тенор*)

Кудьма, колдун (*баритон*)

Девушки, гости из Нижнего, княжеские холопы, охотники, скотоморохи, народ

Действие происходит в Нижнем Новгороде и его окрестностях в последней четверти XV в.

История создания

В 1884 г., после постановки «Мазепы», Чайковский начал поиски нового оперного сюжета. Первоначально он остановился на «Цыганах» Пушкина и уже начал набрасывать сценарный план оперы, однако что-то

в нем композитора не устраивало, и поиски продолжались. В начале 1885 г. М. И. Чайковский в разговоре с братом упомянул о «Чародейке» И. В. Шпагинского (1848—1917). Драмы и комедии этого автора в 80-х гг. шли на многих русских сценах и пользовались неизменным успехом, благодаря умело построенной интриге, ярким характерам, эффектным сценическим положениям. Познакомившись с драмой Шпагинского, композитор пришел в восторг от сцены Кумы с Княжичем. Вопрос был решен: Чайковский обратился к драматургу с просьбой переделать пьесу в оперное либретто. Тот дал согласие, и к концу лета Чайковский получил готовый текст. Драма подверглась существенным изменениям. Было сокращено количество актов, исчезли многие второстепенные действующие лица, отсечены побочные сюжетные линии. Более выпуклым стал образ главной героини, превратившейся в яркий национальный тип. С другой стороны, усилилось народное начало: композитор настоял на введении во II акт самостоятельной народной сцены, которая отсутствовала в пьесе. Расширилась роль народа и в IV акте.

К сочинению музыки Чайковский приступил в конце сентября 1885 г. К январю следующего года были закончены два первых акта. Далее работа несколько замедлилась, так как композитора отвлекали концертные поездки. В конце лета 1886 г. он завершил черновые эскизы оперы; партитура была дописана только 6 мая 1887 г., когда в Мариинском театре уже готовилась постановка. Еще на репетициях выяснилось, что спектакль получился слишком длинным. Чайковскому пришлось тогда же сделать ряд сокращений и изменений, однако и после этого опера осталась громоздкой.

Премьера «Чародейки» состоялась в Петербурге 20 октября (1 ноября) 1887 г. В репертуаре она не удержалась, чем композитор, очень любивший это свое произведение, был крайне расстроен.

Сюжет

Постоялый двор у впадения Оки в Волгу. Его содержит молодая вдова Настасья, прозванная Кумой. Издалека привлекает Кума разный народ: останавливаются тут люди по делу, едут и просто погулять, повеселить-

ся. Злые языки говорят, что Настасья — чародейка. Вот и сейчас на заезжем дворе веселая гульба, но готовится лихо: по навету дьяка Мамырова, ненавидящего Куму, едет сам князь-наместник. Пирующие, в страхе за Куму, собираются оружием защищать ее, однако молодая женщина успокаивает их. Ничьей защиты ей не надо, она справится сама. Умными ласковыми речами она смирят гнев грозного князя. Вместо того чтобы покарать чародейку, Курлятев одаривает ее драгоценным перстнем, а спесивого и злобного дьяка Мамырова по подсказке Настасьи заставляет всем на потеху плясать вместе со скоморохами.

Неясной тоской томится княгиня. Призвав дьяка Мамырова, она требует сказать ей правду о князе. Мамыров искусно разжигает в ней ревность и жажду мести и убеждает, что наместник околдован чародейкой. Княгиня оскорблена до глубины души. Ее охватывает мрачное раздумье. Но приходит сын, княжич Юрий, и любящая мать скрывает свои заботы. С сыном она говорит о его близкой свадьбе. О том же хочет поговорить с ней князь, но первые же его слова вызывают страшное раздражение княгини. Она обрушивает на неверного мужа поток обвинений. Вzbешенный князь отвечает на них угрозами. Через частокол, окружающий сад наместника, перелезает княжеский псарь с окровавленным ножом, за ним — еще двое из княжеской челяди. Их преследует возбужденная толпа. Из дома прибегают слуги князя, между ними и народом начинается настоящее побоище, которое разжигает Мамыров. Появившемуся на шум княжичу с трудом удастся разнять дерущихся. Княгиня, узнавшая от доброхотных наущников, что князь опять отправился за Оку, на заезжий двор, не выдерживает и посвящает сына в позорную тайну. Юрий, потрясенный признанием матери, клянется убить Настасью.

Князь снова у Кумы — не на постоялом дворе, а в ее жилой избе. Он молит Настасью о любви, сулит богатые подарки, наконец, пытается овладеть ею силой. Но Настасья неумолима: она скорее умрет, чем уступит старику. Князь уходит, разъяренный. Он не догадывается о причине такой стойкости женщины, которая слывет легкомысленной: Кума горячо и безнадежно любит его сына. Подружка Кумы Поля прибегает с известием, что княжич поклялся ее убить, чтобы отомстить за страда-

ния матери; ей нужно скорее бежать — ведь он уже близко. Но Кума и не думает уходить. Она встретит свою судьбу, своего любимого, а там что Бог даст. В темную избу прокрадывается Юрий. В поисках Кумы он отдергивает полог кровати и видит ее, во всем блеске красоты, ожидающую его без страха. Кинжал выпадает из рук княжича. Настасья оправдывается перед ним и признается в любви. Постепенно оттаивает душа княжича, раскрывается навстречу беззаветному чувству. В сердце юноши вспыхивает ответная страсть.

У входа в пещеру колдуна Кудмы в мрачном лесу неподалеку от берега Оки договорился Юрий встретиться с Настасьей, чтобы бежать куда-нибудь подальше, из-под власти нижегородского наместника. Готовы подставы на дороге, верные люди проводят Куму по реке. Но первой на условленном месте оказывается княгиня. Она пришла купить у колдуна яд, чтобы отравить Настасью. В одежде нищей странницы княгиня не вызывает подозрений у молодой женщины, которую доставили сюда на лодке знакомые нижегородцы. Она подает Куме ковшик с отравленной водой и скрывается. Радостное свидание влюбленных заканчивается трагически: яд начинает действовать. В страшных муках умирает Настасья. Торжествующей матери княжич бросает обвинение — она разрушила его счастье, погубила невинную. Княгиня велит бросить тело Кумы в черный омут. Княжича с трудом отрывают от любимой, слуги пытаются его утешить. Тем временем появляется старый князь, гнавшийся следом за Настасьей. Он уверен, что Юрий спрятал от него Куму, и, никого не слушая, бросается на сына с ножом. Миг, и княжич повержен насмерть. Разражается страшная гроза. В раскатах грома, при всполохах небесного огня княгиня проклинает мужа. Князь сходит с ума.

Музыка

«Чародейка» представляет собой своеобразный сплав жанровых разновидностей оперы: решенная в основном как лирико-психологическая драма, она содержит развернутые народно-бытовые массовые сцены. Музыка пронизана народным мелосом. Напряженное драматичес-

кое развитие свойственно преимущественно крупным диалогическим эпизодам. Велика роль оркестра.

Интродукция, открывающая оперу, основана на двух мелодиях первого ариозо Настасьи и вводит в мир русских образов, раздольной русской природы, необъятной волжской шири.

Основу I акта составляют народные сцены, широко выписанные, разнообразные и динамичные. Дуэт Кумы и Поли с женским хором «Пойду ль, выйду ль я» — проникновенная лирическая песня. Ариозо Кумы «Глянуть с Нижнего» отличается свободным распевом в духе протяжной русской песни. С появлением князя и Мамырова характер музыки резко меняется: вместо народно-песенных интонаций появляются мрачные, грозные, тяжелые звучания. Кратким суровым репликам князя отвечают спокойные, сдержанные речи Настасьи, постепенно переходящие в распевные фразы («Кто ябедным наветом замыслил погубить»). Финал акта — знаменитый децимет с хором без оркестрового сопровождения — раскрывает различные, порою противоположные эмоции: изумление гостей, восхищение князя, радость Кумы, ненависть Мамырова. Задорная пляска скоморохов венчает действие.

Вступление ко II акту драматически напряженно и рисует мрачную обстановку княжеского дома. Тоскливый хор девушек-вышивальщиц за сценой «Как не туча стелет по небу» прерывается резкими, раздраженными репликами княгини. Рассказ Мамырова «Я князя сам навел гнездо ее порушить» звучит зловеще. Ариозо княгини «Так вот беда пришла откуда» отличается декламационным складом мелодии, то и дело прерывающейся, словно от возмущения ей не хватает дыхания. В дуэте княгини и Юрия «Дай нам Бог в счастье жить» господствуют мягкие, плавные интонации, напоминающие колыбельную. Полон ненависти монолог Мамырова «Меня, меня плясать заставить». В ариозо князя «А образ той пригожницы живет всегда со мной» отражены страсть и тоска по красавице-чародейке. Глубоко драматична сцена князя и княгини («Меня изволил ты позвать»). Динамичная, возбужденная народная сцена завершается успокоенной, умиротворенной

мелодией хора «Дай тебе Боже век вековать». Ариозо княжича «Убить ее — и весь расчет» полно яростного порыва.

III акт — самый краткий, кульминационный и переломный. Здесь нет массовых эпизодов, строго ограничено число действующих лиц. Он содержит в себе две дуэтные сцены, противоположные по смыслу и развивающиеся в зеркальной симметрии. Предваряет акт краткое оркестровое вступление, в котором раскрывается тоска Настасьи, ее страх перед князем. Сцена и дуэт Кумы и князя «Ты, государь, потупив очи, молчишь» начинается спокойно-рассудительно, но далее звучит страстное признание князя «Нет сладу с собою». Логика действия приводит к драматической кульминации «Проклятая, в живых не разойдемся». Вторая дуэтная сцена — Кумы и княжича — уникальна по психологической глубине и убедительности воплощения чувств героев. Гневные обвинения княжича вызывают печальные, полные горькой иронии ответные реплики Настасьи. Их сменяют убеждающие, настойчивые интонации рассказа Кумы о притязаниях князя («Моим упорством распаленный»), а потом нежное признание «Везде я, сокол мой, украдкой за тобой». Смягчаются интонации Юрия, и в них проникают нежность, волнение. Заключение дуэта — «Хоть изойди весь белый свет» звучит восторженным гимном.

Вступление к IV акту насыщено драматизмом и предвещает близкую развязку трагедии. Ариозо Юрия «Милее мне всего на свете она теперь» проникнуто трепетным чувством. Полна злой силы сцена княгини с Кудьмой; ее центр — дуэт «Огня лютей», близкий древним заклинаниям. Ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?» с гибкой мелодией, основанной на одной повторяющейся вновь и вновь интонации, напоминает любовную волшебную, словно это тоже заклинание, но проникнутое нежностью и тоской. Взмолвленный любовный дуэт княжича и Настасьи «В тревоге сердечной» оттеняют злорадные голоса княгини и Кудьмы. В остро драматической финальной сцене буря человеческих страстей (монолог князя «Что сделал я») сливается с бурей в природе.

Пиковая дама

Опера в 3 актах (7 картинах)

Либретто М. Чайковского

Действующие лица

Герман (*тенор*)

Граф Томский (*баритон*)

Князь Елецкий, жених Лизы (*баритон*)

Друзья Германа:

Чекалинский (*тенор*),

Суринов (*бас*),

Чаплицкий (*тенор*),

Нарумов (*бас*)

Графиня (*меццо-сопрано*)

Лиза, ее внучка (*сопрано*)

Полина, подруга Лизы (*контральто*)

Маша, горничная Лизы (*сопрано*)

Гувернантка (*меццо-сопрано*)

В интермедии:

Прилепа (*сопрано*),

Милослав (Полина) (*контральто*),

Златогор (Томский) (*баритон*)

Нянюшки, гувернантки, гуляющие, распорядитель бала, гости,
дети, игроки

Действие происходит в Петербурге в конце XVIII в.

История создания

Сюжет пушкинской «Пиковой дамы» не сразу заинтересовал Чайковского. Однако со временем эта повесть все более овладевала его воображением. Особенно взволновала Чайковского сцена роковой встречи Германа с Графиней. Ее глубокий драматизм захватил композитора, выз-

вав горячее желание написать оперу. Сочинение было начато во Флоренции 19 февраля 1890 г. Опера создавалась, по словам композитора, «с самозабвением и наслаждением» и была закончена в предельно короткий срок — 44 дня. Премьера состоялась в Петербурге, в Мариинском театре 7 (19) декабря 1890 г. и имела огромный успех.

Вскоре после опубликования повести (1833) Пушкин записал в дневнике: «Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку, туза». Популярность повести объяснялась не только занимательностью фабулы, но и реалистическим воспроизведением типов и нравов петербургского общества начала XIX столетия. В либретто оперы, написанном братом композитора М. И. Чайковским (1850—1916), содержание пушкинской повести во многом переосмыслено. Лиза из бедной воспитанницы превратилась в богатую внучку графини. Пушкинский Герман — холодный, расчетливый эгоист, охваченный одной лишь жадой обогащения — предстает в музыке Чайковского как человек с огненным воображением и сильными страстями. Различие общественного положения героев вносит в оперу тему социального неравенства. С высоким трагедийным пафосом в ней отражены судьбы людей в обществе, подчиненном беспощадной власти денег. Герман — жертва этого общества: стремление к богатству незаметно становится у него навязчивой идеей, заслоняющей любовь к Лизе и приводящей к гибели.

Сюжет

На залитых солнцем аллеях Летнего сада много гуляющих, дети играют под присмотром нянюшек, гувернанток. Сурин и Чекалинский беседуют о своем приятеле Германе: все ночи напролет, мрачный и молчаливый, он проводит в игорном доме, но не прикасается к картам. Станным поведением Германа удивлен и граф Томский. Ему Герман открывает тайну: он страстно влюблен в прекрасную незнакомку, но она богата, знатна и принадлежать ему не может. К друзьям присоединяется князь Елецкий. Он сообщает о предстоящей женитьбе. В соп-

ровождении старой Графини приближается Лиза, в которой Герман узнает свою избранницу; в отчаянии он убеждается, что Лиза — невеста Елецкого. При виде мрачной фигуры Германа, его пылающего страстью взора, зловещие предчувствия охватывают Графиню и Лизу. Тягостное оцепенение рассеивает Томский. Он рассказывает светский анекдот о Графине. В дни молодости она однажды проиграла в Париже все состояние. Ценой любовного свидания молодая красавица узнала тайну трех карт и, поставив на них, вернула проигрыш. Сурин и Чекалинский решают подшутить над Германом — они предлагают ему узнать у старухи тайну трех карт. Но мысли Германа поглощены Лизой. Начинается гроза. В бурном порыве страсти Герман клянется добиться любви Лизы или погибнуть.

Комната Лизы. Вечереет. Опечаленную подругу девушки развлекают русской пляской. Оставшись одна, Лиза поверяет ночи, что любит Германа. Неожиданно Герман появляется на балконе. Он пылко признается Лизе в любви; узнав, что она выходит замуж, Герман готов покончить с собой. Стук в дверь прерывает свидание. Входит старая Графиня. Скрывшийся за портьерой Герман вспоминает о тайне трех карт. После ухода Графини жажда жизни и любви с новой силой пробуждается в нем. Лиза охвачена ответным чувством.

Бал-маскарад в доме богатого столичного сановника. Князь Елецкий, встревоженный холодностью невесты, уверяет ее в своей любви и преданности. Среди гостей Герман. Чекалинский и Сурин продолжают подшучивать над приятелем; их таинственное нашептывание о магических картах угнетающе действует на его расстроенное воображение. Начинается представление — пастораль «Искренность пастушки». По окончании интермедии Герман сталкивается со старой Графиней; мысль о богатстве, которое сулят три карты, овладевает Германом. Получив от Лизы ключи от потайной двери, он решает выведать у старухи тайну.

Ночь. Пустая спальня Графини. Входит Герман; он с волнением всматривается в портрет Графини в молодости, но, заслышав приближающиеся шаги, прячется. В сопровождении приживалок возвращается Графиня. Недовольная балом, она предается воспоминаниям о прошлом и за-

сыпает. Неожиданно перед ней появляется Герман. Он умоляет открыть тайну трех карт. Но старая Графиня молчит. Взмешенный Герман грозит пистолетом; испуганная старуха падает замертво. Герман в отчаянии. Близкий к безумию, он не слышит упреков прибежавшей на шум Лизы. Лишь одна мысль владеет им: Графиня мертва, а тайны он не узнал.

Комната Германа в казармах. Поздний вечер. Герман в задумчивости перечитывает письмо Лизы: она просит его прийти в полночь на свидание. Герман снова переживает случившееся, в его воображении встают картины смерти и похорон старухи. В вое ветра ему слышится зауспокойное пение. Германа охватывает ужас. Он хочет бежать, но ему мерещится призрак Графини. Она называет заветные карты: «Тройка, семерка, туз». Герман повторяет их как в бреду.

Зимняя канавка. Здесь Лиза должна встретиться с Германом. Она хочет верить, что любимый не виновен в смерти Графини. Башенные часы бьют полночь. Лиза теряет последнюю надежду. Наконец, появляется Герман. Охваченный маниакальной идеей выигрыша, он машинально повторяет за Лизой слова любви. Из его несвязного рассказа Лиза в ужасе убеждается, что он убийца. В порыве безумия Герман отталкивает Лизу и убегает. В отчаянии Лиза бросается в воду.

Игорный дом. Идет игра. Герман одну за другой ставит две карты, названные Графиней, и выигрывает. Все ошеломлены. Упоенный победой, Герман ставит на третью карту весь выигрыш. Вызов Германа принимает князь Елецкий. Герман объявляет туза, но вместо туза в руках его оказывается дама пик. В исступлении смотрит он на карту, в ней ему чудится дьявольская усмешка старой Графини. В припадке безумия он кончает с собой. В последнюю минуту в сознании Германа возникает светлый образ Лизы. С ее именем на устах он умирает.

Музыка

«Пиковая дама» — одно из величайших произведений мирового оперного искусства. Эта музыкальная трагедия потрясает психологической правдивостью воспроизведения мыслей и чувств героев, их надежд

и страданий, яркостью картин эпохи, напряженностью музыкально-драматического развития. Характерные черты стиля Чайковского получают здесь наиболее полное и совершенное выражение.

В основе оркестровой интродукции — три контрастных образа: повествовательный, связанный с балладой Томского; зловещий, рисующий образ старой Графини; страстно-лирический, характеризующий любовь Германа к Лизе.

I акт открывается светлой бытовой сценой. Хоры нянюшек, гувернанток, задорный марш мальчиков выпукло оттеняют драматизм последующих событий. В ариозо Германа «Я имени ее не знаю», то элегически-нежном, то порывисто-взволнованном, запечатлены чистота и сила его чувства. Дуэт Германа и Елецкого сталкивает резко контрастные состояния героев: страстные жалобы Германа «Несчастный день, тебя я проклинаю» переплетаются со спокойной, размеренной речью князя «Счастливы день, тебя благословляю». Центральный эпизод картины — квинтет «Мне страшно!» — передает мрачные предчувствия участников. В балладе Томского зловеще звучит припев о трех таинственных картах. Бурной сценой грозы, на фоне которой звучит клятва Германа, завершается 1-я картина. 2-я распадается на две половины — бытовую и любовно-лирическую. Идиллический дуэт Полины и Лизы «Уж вечер» овеян светлой грустью. Мрачно и обреченно звучит романс Полины «Подруги милые». Контрастом ему служит живая плясовая песня «Нужа, светик-Машенька». Вторую половину картины открывает ариозо Лизы «Откуда эти слезы» — проникновенный монолог, полный глубокого чувства. Тоска сменяется восторженным признанием «О, слушай, ночь». Нежно печальное и страстное ариозо Германа «Прости, небесное создание» прерывается появлением Графини; музыка приобретает трагический оттенок; возникают острые, нервные ритмы, зловещие оркестровые краски. Картина завершается утверждением светлой темы любви.

В 3-й картине (II акт) фоном развивающейся драмы становятся сцены столичного быта. Начальный хор в духе приветственных кантов екатерининской эпохи — своеобразная заставка картины. Ария князя Елецкого «Я вас люблю» обрисовывает его благородство и сдержанность. Па-

стораль «Искренность пастушки» — стилизация музыки XVIII в.: изящные, грациозные хоры и танцы обрамляют идиллический любовный дуэт Прилепы и Миловзора. В финале в момент встречи Лизы и Германа в оркестре звучит искаженная мелодия любви: в сознании Германа наступил перелом, отныне им руководит не любовь, а неотвязная мысль о трех картах. 4-я картина, центральная в опере, насыщена тревогой и драматизмом. Она начинается оркестровым вступлением, в котором угадываются интонации любовных признаний Германа. Хор приживалок («Благодетельница наша») и песенка Графини (мелодия из оперы Гретри «Ричард Львиное сердце») сменяются музыкой зловеще затаенного характера. Ей контрастирует проникнутое страстным чувством ариозо Германа «Если когда-нибудь знали вы чувство любви».

В начале 5-й картины (III акт) на фоне заупокойного пения и завываний бури возникает возбужденный монолог Германа «Все те же думы, все тот же страшный сон». Музыка, сопровождающая появление призрака Графини, завораживает мертвенной неподвижностью. Оркестровое вступление к 6-й картине окрашено в мрачные тона обреченности. Широкая, свободно льющаяся мелодия ариозо Лизы «Ах, истомилась, устала я» близка русским протяжным песням; вторая часть «Так это правда, со злодеем» полна отчаяния и гнева. Лирический дуэт Германа и Лизы «О да, миновали страданья» — единственный светлый момент. Он сменяется замечательным по психологической глубине эпизодом бреда Германа о золоте. 7-я картина начинается бытовыми номерами: застольной гостей, легкомысленной песней Томского с хором игроков «Если б милые девицы» (слова Державина). С появлением Германа музыка становится нервно-возбужденной. Упоение победой и жестокая радость слышатся в его ариозо «Что наша жизнь? Игра!». Завершает оперу трепетно-нежная тема любви в оркестре.

Иоланта

Опера в 1 акте
Либретто М. Чайковского

Действующие лица

Рене, король Неаполитанский, граф Прованский (*бас*)

Роберт, герцог Бургундии (*баритон*)

Граф Водемон, бургундский рыцарь (*тенор*)

Эбн-Хакка, мавританский врач (*баритон*)

Альмерик, оруженосец короля (*тенор*)

Бертран, привратник дворца (*бас*)

Иоланта, дочь короля Рене, слепая (*сопрано*)

Марта, жена Бертрана, ее кормилица (*контральто*)

Подруги Иоланты:

Бригитта (*сопрано*),

Лаура (*меццо-сопрано*)

Прислужницы и подруги Иоланты, свита

короля, войско герцога Бургундского, оруженосцы

Действие происходит в горах южной Франции в XV в.

История создания

В феврале 1883 г. в одном из номеров журнала «Русский вестник» была опубликована драма датского писателя Г. Герца (1798—1870) «Дочь короля Рене». Чайковский прочел ее, был очарован поэтичностью и лиризмом и решил написать оперу на этот сюжет. Однако другие замыслы надолго отодвинули его воплощение. По-видимому, окончательное решение сочинить оперу по драме Герца пришло в 1888 г., когда «Дочь короля Рене» (в переводе Вл. Зотова) была поставлена на сцене Малого театра в Москве. В 1890 г. композитор получил заказ от дирекции Императорских театров на одноактные балет и опе-

ру для постановки в один вечер и предложил «Дочь короля Рене». Либретто оперы написал брат композитора М. И. Чайковский (1850—1916), закончивший работу к апрелю 1891 г. Театральная дирекция рассчитывала получить партитуры оперы и балета к осени, чтобы в следующем сезоне осуществить их постановку, но по просьбе Чайковского срок представления был отложен на год. Тем не менее за «Иоланту» — так стала называться опера — композитор взялся летом 1891 г. В течение двух месяцев была написана вся музыка, а к концу года закончена оркестровка.

Премьера «Иоланты» состоялась 6 декабря 1892 г. в Мариинском театре в Петербурге.

Сюжет

В цветущей долине среди гор южной Франции стоит дворец короля Неаполя и графа Прованса Рене. Здесь король укрывает свою дочь Иоланту, слепую от рождения. Она просватана герцогу Бургундии Роберту, и король Рене надеется излечить ее к тому времени, как герцог явится за невестой. Пока же объявлено, что Иоланта воспитывается в Испании, в одном из монастырей. В заботе о душевном спокойствии любимой дочери король запретил говорить при ней о свете, красках, зрении: она не должна догадываться о своем несчастье. Чтобы вернее сохранить тайну, в это укромное убежище нет входа посторонним; тот, кто проникнет в сад, окружающий дворец, — умрет. Много лет удавалось королю сохранять детское неведение дочери, но теперь, когда она повзрослела, ее томят неясные подозрения. Откуда кормилица Марта знает, что Иоланта плачет? Ведь она ничем не выдала слез: ее голос не дрожит, ее глаз Марта не касалась. Кормилица и подружки успокаивают девушку, она засыпает, и слуги уносят ее с террасы в комнату. Король Рене приводит мавританского врача Эбн-Хакиа и с трепетом ждет его решения. Врач объявляет, что Иоланта должна узнать о своем несчастье, иначе никакое лечение не поможет. Рене колеблется: ведь врач не может ручаться, что Иоланта прозреет! Сад пустеет. Перед входом появляются два чужеземных рыцаря. Это заплу-

тавшие в горах герцог Бургунский и его друг граф Водемон. Они читают надпись, запрещающую вход, и Водемон убеждает герцога уйти, но тот слишком измучен скитаниями и не боится угроз. К тому же он рад любой задержке в пути: долг призывает его к королю Рене, с дочерью которого он обручен еще ребенком, но сердце его отдано Матильде Лотарингской. Водемон поднимается по ступеням террасы и, взглянув в окно, видит спящую Иоланту. Ее красота поражает юношу, но герцог подозревает волшебные чары в неестественном дневном сне красавицы. Разбуженная их голосами Иоланта предлагает вина незнакомцам. Герцог предостерегает Водемона и отправляется искать свой отставший отряд. Водемон полон восхищения. Пылкие признания рвутся с его уст, но они непонятны Иоланте: ведь он говорит о красоте, которую видит. Внезапно рыцарь понимает, что очаровавшая его девушка слепа. В неистовом порыве он воспевае лучший из Божьих даров — свет. Возвратившиеся король и врач понимают, что тайна, так долго скрываемая, раскрыта. Король в отчаянии, но Эбн-Хакиа уверен, что в этом спасение Иоланты. Однако Иоланта не может желать того, о чем не имеет представления. А значит, лечение не поможет. И король объявляет, что дерзкий, преступивший запрет, будет казнен. Его спасение — в выздоровлении королевской дочери. Полная решимости спасти юношу, которого полюбила всей душой, Иоланта уходит с врачом. Король просит прощения у Водемона: рыцарь свободен, Рене только хотел вызвать у дочери желание прозреть. Рыцарь просит руки Иоланты, однако она обручена. Возратившийся со свитой герцог Бургундский преклоняет колени перед королем, и Водемон узнает, что пленившая его незнакомка — невеста друга и господина. Он умоляет Роберта признаться королю в своей сердечной тайне. Король возвращает герцогу его слово. Эбн-Хакиа приводит Иоланту с повязкой на глазах. Повязка снята, и перед потрясенной девушкой впервые открывается незнакомый мир. Ей страшно, она никого не узнает. Отец ласково успокаивает Иоланту предлагает ей защитника — Водемона, который клянется Иоланте в верности до могилы. Все опускаются на колени и благодарно славят Творца.

Музыка

Последняя опера Чайковского принадлежит к числу его самых светлых, жизнеутверждающих сочинений. Здесь нет ни одного отрицательного персонажа, оперу пронизывает идея всепобеждающей силы любви. В музыке господствует лирическая стихия. Каждый герой охарактеризован арией, которая ярко рисует его облик. В центре произведения — Иоланта, определяющая развитие от тьмы к свету. Симфонические принципы совмещаются с рельефностью завершенных музыкальных форм, красота звучания оркестра — с выразительностью мелодического речитатива и кантиленного пения.

Интродукция (оркестровое вступление) выдержана в сумрачных красках. Ползучие интонации, специфические тембры деревянных духовых инструментов рисуют образ девушки, не знающей света, оказавшейся под властью тьмы.

Ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала» полно неясной тоски, неосознанных стремлений. Ласков и простодушен терцет с хором «Вот тебе ландыши, розы, лилии, вот васильки». Хор, начинающийся как терцет Бригитты, Лауры и Марты («Спи, пусть ангелы крылами напевают сны»), выдержан в характере спокойной колыбельной. Глубокая душевная мука звучит в молитве короля Рене «Господь мой, если грешен я». Ариозо Эбн-Хакиа «Два мира, плотский и духовный» величественно, поначалу спокойно, но постепенно разрастается в гимническом звучании. Ария Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей» покоряет темпераментом, силой страсти. Ему отвечает Водемон мягким лирическим романсом «Нет, чары ласк красы мятежной». Большая дуэтная сцена Водемона и Иоланты «Вы мне предстали как виденье» полна искреннего волнения, нежности, зарождающегося глубокого чувства. Соло Иоланты «Твое молчанье непонятно» насыщено печалью и горечью. Дальнейшее развитие сцены органично приводит к гимническому эпизоду «Чудный первенец творенья», воспевающему свет, Творца, мироздание. Октет с хором «Ты, ослепленный мыслью ложной» передает разноречивые чувства — удовлетворение вра-

ча, поглощенность Иоланты мыслями о Водедоне, сомнения юноши, возмущение приближенных короля. Соло Иоланты «Нет! Назови мученья, страданья, боль» покоряет страстным порывом, самоотверженностью, силой любви. Оно переходит в дуэт с Водемоном, где снова прославляется «Чудный первенец творенья, первый миру дар Творца». Трогательно в своей кроткой нежности обращение Иоланты «Нет, рыцарь, нет! Жизнь так прекрасна». Заключает оперу молитва Иоланты «Прими хвалу рабы смиренной», к которой присоединяются все присутствующие возвышенным и благоговейным хором.

Э. Ф. Направник

1839—1916

Направник вошел в историю русской музыки прежде всего как выдающийся дирижер, сыгравший неоценимую роль в развитии национальной оперы. Известен он и как даровитый композитор: ему принадлежат 4 оперы, 4 симфонии, оркестровые и фортепианные пьесы, фортепианный концерт, камерные ансамбли, хоры, романсы. Направник не обладал яркой творческой индивидуальностью, его произведения отмечены влиянием разных композиторов и более других — Чайковского. Однако его лучшее сочинение — опера «Дубровский» — отличается крупными художественными достоинствами; она принесла автору заслуженную известность.

Эдуард Францевич Направник, чех по национальности, родился 12 (24) августа 1839 г. в деревне Бишть близ чешского города Градец Кралове. Будущий композитор получил музыкальное образование в Органной школе в Праге. В 1861 г. переехал в Петербург, где обрел вторую родину. Спустя два года стал репетитором и органистом Мариинского театра, а в 1869 г. — его бессменным главным дирижером. Выступал также в качестве дирижера симфонических концертов Русского музыкального общества. В Мариинском театре под руководством Направника было поставлено 80 опер. В то время как театральная дирекция, отражавшая вкусы аристократических кругов, отдавала предпочтение итальянской опере, он пропагандировал творчество русских композиторов, осуществил постановки опер Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рубинштейна, Серова; «Руслан и Людмила» Глинки впервые прозвучала без купюр и искажений под управлением Направника. На сцене Мариинского театра он поставил также собственные оперы: «Нижегородцы» (1868), «Гарольд» (1885), «Дубровский» (1894), «Франческа да Римини» (1902).

Направник скончался 10 (23) ноября 1916 г. в Петрограде.

Дубровский

Опера в 4 актах (5 картинах)

Либретто М. Чайковского

Действующие лица

Андрей Дубровский (*бас*)
Владимир, его сын (*тенор*)
Кирилл Петрович Троекуров (*баритон*)
Маша, его дочь (*сопрано*)
Князь Верейский (*бас*)
Дефорж, француз (*тенор*)
Исправник (*баритон*)
Заседатель (*бас*)
Шабашкин, приказный (*тенор*)
Дворовые Дубровских:
 Архип (*бас*),
 Гришка (*тенор*),
 Антон (*баритон*)
Егоровна, няня (*меццо-сопрано*)
Таня, горничная Маши Троекуровой (*сопрано*)
Крепостные, гости, приказные, разбойники

Действие происходит в средней России в начале XIX в.

История создания

В основе оперы — одноименная повесть Пушкина (1832). Либретто, написанное М.И.Чайковским (1850—1916), незначительно отличается от литературного первоисточника. Так, встреча Владимира Дубровского с Дефоржем в опере происходит не в гостинице для приезжающих, а в лесу, где француза схватывают разбойники; Дубровский открывает Маше свое имя позднее, нежели в повести, — когда узнает, что она дол-

жна стать женой князя Верейского. В либретто существенно изменен только конец. У Пушкина Владимир после неудавшейся попытки предотвратить брак Марьи Кирилловны с князем Верейским распускает свою шайку и скрывается за границу. В опере же, тяжело раненный, он умирает на руках Маши. Зато иначе, по сравнению с повестью, охарактеризованы главные герои. Пушкинская Марья Кирилловна, будучи обвенчанной с князем, просит Дубровского оставить ее в покое. В опере Маша, всецело отдавшись чувству, не соглашается выйти замуж за князя и готова ради любимого бросить дом и отца. Образ Дубровского — бесстрашного мстителя, окутанного у Пушкина ореолом гордой и суровой романтики, обрисован в опере в лирически-чувствительных тонах.

Направник был так увлечен «Дубровским», что начал работать над музыкой еще до завершения либретто, в создании которого принимал участие режиссер Мариинского театра О.О.Палечек (1842—1915). Сочинение длилось два года (1893—1894). Премьера состоялась 3 (15) января 1895 г. в Петербурге, на сцене Мариинского театра под управлением автора.

Сюжет

Кистеневка, усадьба Дубровских. После долгого отсутствия в родительский дом возвращается Владимир. Старик Дубровский, измученный болезнью, признается сыну, что не старость его сломила, а людская несправедливость. Его обидел дворовый генерала Троекурова — соседа, с которым он до того находился в приятельских отношениях. Дубровский потребовал наказать дерзкого холопа, но генерал в ответ лишь посмеялся над его бедностью. Мало того: чтобы показать свою власть, он подкупил судей и собирается отнять у Дубровских имение и крестьян. Владимир клянется отцу отомстить за поруганную честь. Приехавший Троекуров извещает старого Дубровского, что по решению суда Кистеневка ему более не принадлежит. Однако сосед предлагает мир и даже готов просить прощения. Гордый старик с негодованием отвергает примирение и гонит Троекурова прочь. Это душевное потрясение оказывается для старого Дубровского роковым, и вскоре он умирает.

Крестьяне, вернувшиеся с похорон барина, возмущены тем, что из господского дома несутся хмельные песни. Это развлекаются приказные и заседатель, привезшие решение уездного суда. Владимиру Дубровскому с трудом удастся предотвратить расправу. Но затем и сам он не выдерживает. Приняв отчаянное решение, Владимир просит вывести всех своих людей и с помощью дворовых поджигает родительский дом.

Маша, дочь Троекурова, вместе с крестьянскими девушками собирает в лесу грибы. Ее горничная Таня ради шутки пугает всех именем Дубровского, который, по слухам, стал главарем шайки разбойников. Но Маша не считает его злодеем; она сочувствует Дубровскому, видя в его судьбе тяжкий укор своей семье. Если б ей довелось встретиться с ним, она постаралась бы искупить родительский грех и вернуть Дубровского к честной жизни. Эти слова слышит Дубровский, который следил за девушками, собираясь похитить Машу и тем отомстить своему врагу. Но теперь он решительно отказывается от этого намерения — в его душе зарождается глубокое чувство. Разбойники подводят к своему предводителю смертельно напуганного француза Дефоржа. Дрожа от страха, он объясняет Дубровскому, что направляется в имение Троекурова в качестве учителя. Счастливая мысль осеняет Владимира. Он забирает у француза документы и дает ему крупную сумму денег с условием, чтобы тот вернулся на родину. Дефорж с радостью соглашается. Простившись с товарищами, с которых берет слово не обижать француза, Дубровский спешит в имение Троекурова.

В доме Троекурова Дубровский-Дефорж музицирует с Машей. Урок пения прерывается появлением хозяина с гостем — князем Верейским. Троекуров рассказывает ему о смелом поступке Дефоржа, который, оставшись один на один с медведем, ничуть не испугался и выстрелом из револьвера убил зверя. Рассказ приводит Машу в восхищение. После отъезда гостя Троекуров сообщает дочери, что князь сделал ей предложение. По мнению Троекурова, это блестящая партия; правда, Верейский стар, зато богат и умен. Маша умоляет отца отказать князю, угрожает убежать из дома в монастырь. Но Троекуров неумолим.

Неожиданно в комнату падает камень, обернутый в записку. В ней учитель обещает девушке помощь. Теперь Маша понимает, что любит Дефоржа.

В парке Троекурова празднуется помолвка Маши и князя Верейского. Появившийся исправник озабочен: получены сведения, что Дубровский скрывается где-то поблизости. Но Троекуров похвально, что Дубровский ему не страшен. В танцующем с Машей Дефорже исправник подозревает атамана разбойников. И хотя Троекуров пытается его разуверить, тот решает принять меры. Архип извещает Дубровского, что через час они будут окружены. Владимир отказывается бежать — он должен повидать Машу. Оставшись с любимой наедине, Дубровский открывает ей свое имя и свои мечты. Маша, преодолев мгновенный испуг, также признается в своем чувстве. Пронзительный свист возвращает влюбленных к действительности — это товарищи Дубровского вновь напоминают об опасности. Владимир пытается скрыться, но бегство не удастся — его смертельно ранят. В отчаянии Маша падает на труп любимого.

Музыка

«Дубровский» — лирико-драматическая опера. Она отличается убедительным и ярким решением, умелым использованием возможностей голосов, которые композитор знал в совершенстве, выразительностью лирики, напевностью мелодий. Хотя по художественным достоинствам «Дубровский» и уступает классическим произведениям русского музыкального театра, его прочная популярность у слушателей не случайна.

В оркестровом вступлении музыка хоровых эпизодов, скорбная и гневно-протестующая, сопоставлена с элегической мелодией известного романса Дубровского. (Имеется и другой вариант вступления, музыка которого вводит в мир лирических чувств Дубровского и Маши.)

Развитие в 1-й картине I акта идет от светлых настроений к мрачным. В трио Андрея Дубровского, Владимира и няни Егоровны «Все радости счастья былого» передано волнение встречи. Эти же чувства

воплощены в хоре крестьян «Здравствуй, ты, барин наш», выдержанном в духе величальных песен. Спокойно-задумчивое ариозо старого Дубровского «Кто б верить мог» постепенно проникается душевной болью и гневом; оно завершается полным благородной патетики призывом к отмщению. На мелодии последнего раздела ариозо основан небольшой дуэт Дубровских «Отец, тебе я обещаю». С приездом Трокурова в музыке нарастают тревога, смятение. Заканчивается картина скорбным плачем Егоровны с хором «На кого, отец, покидаешь нас». 2-я картина представляет собой преимущественно массовую сцену. Жалобным причитаниям народа «Ох! Схоронили мы» и его возмущенным, угрожающим репликам противопоставлена разбитная песенка приказных «Полюби меня, Параша». Горестное раздумье Дубровского — речитатив «Итак, все кончено» — сменяется ласково-нежной просветленной мелодией ставшего популярным романса «О, дай мне забвенье, родная», выдержанного в плавном ритме колыбельной. Песня приказных «Ах вы, сени» совершает перелом в чувствах Дубровского. Бурная музыка его ариозо «Теперь мой дом» завершает картину.

II акт состоит из двух разделов. Первый содержит характеристику Маши. Ее романс «В светлом молчанье» овеян мечтательным настроением. За ним следуют хоры девушек: «Посмотрите, барышня», полный наивного простодушия и беспечности, и «Ох, не березонька», близкий народным протяжным песням. Мелодия страстно-взволнованного ариозо Маши «О, если б с ним я повстречалась» повторяется затем в ариозо Дубровского «Сейчас еще». В сцене с разбойниками сопоставление хоровых реплик, проникнутых бесшабашной силой, с жалобными фразами Дефоржа создает юмористический эффект. Завершает сцену беззаботная французская песенка Дефоржа.

Оркестровое вступление к III акту, основанное на страстной мелодии любви, контрастно оттеняет мягкий, изящный по мелодическому рисунку вокализ Маши, родственный песням-романсам начала XIX в. Утонченный по стилю французский романс Дубровского «Никогда не видеть» (на слова Мюссе) — иносказательное признание в любви —

окрашен задумчивой грустью; его мелодия повторяется в дуэте Маши и Дубровского, следующем за квартетом «Что с ней». В квартете выражено охватившее главных героев волнение любви (другие участники ансамбля — Троекуров и князь Верейский). Сцена Троекурова с дочерью драматична; в партии Маши слышится вначале мольба, затем — отчаянная решимость. Завершается акт пылким, восторженным ариозо Маши «Но кто же он».

В IV акте праздничной массовой сцене противопоставлена интимно-лирическая, завершающаяся драматической развязкой. Торжественный хор гостей и крестьян «Здоровье нареченных!» сменяется русской пляской. После ариозо Троекурова действие вновь разворачивается на фоне танцев — контрданса и полонеза. Поэтичный ноктюрн для струнного оркестра, живописующий опустевший парк лунной ночью, переключает действие в сферу интимных переживаний. В развернутой сцене Маши и Дубровского воплощены оттенки чувств — от тихой нежности до восторженного упоения счастьем. Дубровский повторяет мелодию ариозо Маши из II акта «О, если б с ним я повстречалась». Эпизод «Владимир! Боже мой!» полон горя и отчаяния. Последний дуэт «Час примиренья» звучит просветленно.

С. В. Рахманинов

1873—1943

Рахманинов — выдающийся композитор, пианист и дирижер — вписал яркую страницу в историю мировой музыкальной культуры. В 5 фортепианных концертах, 3 симфониях, 3 операх, 2 кантатах, сочинениях для фортепиано и романсах запечатлены неповторимые черты его творчества: острота жизненных конфликтов, патетика, проникновенный лиризм.

Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта (1 апреля) 1873 г. в имении Онег Новгородской губернии. С четырехлетнего возраста обучался игре на фортепиано. Серьезные занятия музыкой начались в Московской консерватории, которую Рахманинов закончил как пианист (1891) и композитор (1892). Его яркая художественная индивидуальность раскрылась еще в консерваторские годы, в Первом фортепианном концерте (1891) и опере «Алеко» (1892). Подлинный расцвет творчества наступил в начале XX в. с созданием таких шедевров, как Второй и Третий фортепианные концерты, фортепианные прелюдии и этюды-картины, а также Вторая симфония и одноактные оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» (1904).

В декабре 1917 г. Рахманинов отправился в зарубежную концертную поездку в скандинавские страны, а затем поселился в США. Вдали от родины он пережил творческий кризис. После десятилетней паузы были созданы немногие произведения — Четвертый концерт и Рапсодия на темы Паганини для фортепиано с оркестром, Третья симфония и Симфонические танцы. Одной из главных в них стала тема далекой родины.

Рахманинов скончался 28 марта 1943 г. в Беверли-Хилз (Калифорния).

Алеко

Опера в 1 акте

Либретто В. Немировича-Данченко

Действующие лица

А л е к о (*баритон*)

М о л о д о й ц ы г а н (*тенор*)

З е м ф и р а (*сопрано*)

С т а р и к, отец Земфиры (*бас*)

С т а р а я ц ы г а н к а (*контральто*)

Цыгане

Действие происходит в цыганском таборе в современную эпоху (конец XIX в.).

История создания

Весной 1892 г., за месяц до выпускного экзамена по классу композиции Рахманинов получил задание написать дипломную работу — оперу на либретто В.И. Немировича-Данченко (1858—1943) по поэме Пушкина «Цыгане». Предложенный сюжет увлек композитора; опера была написана в кратчайший срок — за 17 дней, что говорило о незаурядном мастерстве и талантливости 19-летнего автора. Экзаменационная комиссия поставила Рахманинову высшую оценку; имя его было занесено на мраморную доску отличия. Премьера «Алеко», состоявшаяся 27 апреля (9 мая) 1893 г. в московском Большом театре, имела успех.

В либретто поэма Пушкина (1824) сильно сокращена, местами изменена. Немирович-Данченко осовременил сюжет, переосмыслив его применительно к эпохе 80—90-х гг. Действие сразу вводит в драматически напряженную ситуацию. Основной конфликт — столкновение вольных, далеких от цивилизованного мира цыган с гордым, одиноким Алеко. Бежавший из «неволи душных городов», мечтавший обрести душевный

покой в степях под гостеприимным кровом кочевников, он, однако, отмечен проклятием своего общества. Композитор, уделивший характеристике мучительных переживаний Алеко главное внимание, еще более углубил стремление либреттиста к сближению героя с современным поколением.

Сюжет

На берегу реки раскинулся цыганский табор. Вечер. Среди цыган Алеко; уже два года, как он покинул светское общество и кочует вместе с цыганами. Алеко и юная Земфира полюбили друг друга, но вскоре она к нему охладела. Отец Земфиры вспоминает дни молодости и свою несчастную любовь. Лишь год была верна ему Мариула. Оставив маленькую дочь, она ушла к другому. Алеко не может понять, почему цыган не отомстил изменнице; сам он, не колеблясь, даже спящего врага столкнул бы в бездну. Но Земфира и ее тайный возлюбленный, Молодой цыган, думают иначе: любовь свободна! Печаль, навеянную рассказом Старика, цыгане хотят развеять веселыми плясками. Во время танца Земфира и Молодой цыган скрываются. Мучительная ревность вспыхивает в душе Алеко. Ночь он проводит в тягостном раздумье. Светает. За курганом Земфира прощается с Молодым цыганом. Она торопится. Но Алеко уже здесь. Тщетно он пытается вернуть любовь Земфиры. Обуреваемый ревностью, Алеко убивает любовников. На шум сбегаются цыгане. Отец Земфиры, а вместе с ним весь табор требуют, чтобы убийца покинул их. Настает утро. Табор трогается в путь. Алеко в отчаянии, он вновь одинок.

Музыка

«Алеко» — камерная лирико-психологическая опера с напряженным драматическим действием. Образы героев предстают на фоне картин природы и цыганского быта. Музыка покоряет искренностью выражения и мелодической щедростью.

В оркестровой интродукции мелодии флейт и кларнетов, овеянные чистотой и покоем, сопоставлены с мрачным, зловещим мотивом, связанным с образом Алеко. Хор «Как вольность, весел наш ночлег» про-

никнут безмятежным лирическим настроением. Рассказ Старика «Волшебной силой песнопенья» отмечен благородством и мудрой простотой. Яркие краски, темпераментные ритмы вносит в музыку цыганская пляска; в женском танце плавное, сдержанное движение сменяется задорно оживленным; мужской танец, основанный на подлинной цыганской мелодии, завершается бурным, неистовым плясом. Драма начинает стремительно разворачиваться в последующих номерах. Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» очерчивает ее характер, сильный и страстный, своевольный и дерзкий. Каватина Алеко «Весь табор спит» создает романтический образ героя, томимого муками ревности; при воспоминании о любви Земфиры возникает широкая, обаятельно-красивая мелодия. Оркестровое интермеццо живописует поэтическую картину рассвета. Романс Молодого цыгана «Взгляни, под отдаленным сводом», выдержанный в ритме вальса, проникнут радостным ощущением полноты жизни. После роковой развязки музыка передает глубокую скорбь Алеко, горестное чувство одиночества.

Н. А. Римский-Корсаков

1844—1908

Римский-Корсаков — выдающийся композитор, музыкально-общественный деятель, педагог — оставил огромное творческое наследие. Оно включает 15 опер, 3 симфонии, ряд оркестровых сочинений, романсы. Ему принадлежат также два сборника русских народных песен, книги и статьи по различным вопросам музыкального искусства. Индивидуальность Римского-Корсакова наиболее полно раскрылась в его операх. Они отмечены горячим интересом к истории, быту, поэтическим представлениям и обычаям народа. В них широко использованы мотивы народных былин и сказок, сокровища русского песенного фольклора.

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 (18) марта 1844 г. в Тихвине недалеко от Петербурга. Музыкальные способности мальчика проявились рано, но по семейной традиции в 12-летнем возрасте его определили в Морской корпус в Петербурге. В 1861 г. он завязал тесные творческие связи с кружком Балакирева («Могучей кучкой»), в который входили Кюи, Мусоргский, а несколько позднее — Бородин. Общение Римского-Корсакова с балакиревским кружком было прервано двухлетним кругосветным плаванием, которое послужило источником разнообразных впечатлений, отразившихся в творчестве. Наиболее значительные произведения раннего периода — симфоническая картина «Садко» и опера «Псковитянка» (1872). В 1871 г. Римский-Корсаков был принят в число профессоров Петербургской консерватории и занимал эту должность на протяжении почти 40 лет. Пристальное изучение русской и украинской народной песни вызвало к жизни оперы «Майская ночь» (1879) и «Снегурочка» (1881), отразившие увлеченность Римского-Корсакова сказочностью и языческой мифологией.

Период наиболее интенсивного творчества начинается в середине 90-х гг. За фантастической оперой-балетом «Млада» (1889) последовали опера-колядка «Ночь перед Рождеством» (1895), опера-былина «Садко» (1896), лирические оперы «Боярыня Вера Шелога» (1898, одноактная — пролог к «Псковитянке») и «Царская невеста» (1898). На рубеже XX в. внимание композитора вновь привлекает опера-сказка, но под воздействием новых настроений в русском обществе она приобретает иной, чем прежде, идейный смысл. Ирония в «Сказке о царе Салтане» (1900) уступает место политической аллегории в «осенней сказочке» «Кашей Бессмертный» (1902) и бичующей сатире в «Золотом петушке» (1907). К последнему периоду творчества относится также драматическая опера-легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1903), завершающая эпическую линию развития русского музыкального театра.

Римский-Корсаков умер 8 (21) июня 1908 г. в усадьбе Любенск под Петербургом.

Псковитянка

Опера в 3 актах (6 картинах)
Либретто Н. Римского-Корсакова

Действующие лица

Царь Иван Васильевич Грозный (*бас*)
Князь Юрий Иванович Токмаков, царский
наместник и степенный посадник во Пскове (*бас*)
Боярин Никита Матута (*тенор*)
Князь Афанасий Вяземский (*бас*)
Михаил Андреевич Туча, посадничий сын (*тенор*)
Юшко Велебин, гонец из Новгорода (*бас*)
Бомелий, царский лекарь (*бас*)
Княжна Ольга Юрьевна Токмакова (*сопрано*)

Боярышня Степанида Матута, ее подруга (*сопрано*)
Мамки:

Власьева,

Перфильевна (*меццо-сопрано*)

Псковские бояре, посадничьи сыновья, московские стрельцы,
народ

Действие происходит во Пскове и его окрестностях в 1570 г.

История создания

Когда в 1868 г. Римский-Корсаков задумал написать крупное оперное произведение, ему было 24 года. Мечтал об этом и его друг Мусоргский, в том же году приступивший к сочинению «Бориса Годунова» на текст пушкинской трагедии. Римский-Корсаков также избрал для своей оперы исторический сюжет. Выбор его остановился на драме «Псковитянка» поэта Л. А. Мея (1822—1862), опубликованной в 1860 г. Речь в ней идет, как и в трагедии Пушкина, о важном, переломном этапе русской истории.

В центре пьесы образ Ивана Грозного. В освещении его фигуры и государственной деятельности драматург следовал взглядам современных ему историков, идеализировавших Ивана IV, нередко пренебрегавших действительными историческими фактами. О деспотизме, жестокости царя, умертвившего в Новгороде десятки тысяч людей по ложному доносу о заговоре, в драме Мея только упоминается. Показан же Грозный как государственный деятель большого ума и крепкой воли. Образ получился сильным, многосторонним. Вымышленным является мотив псковской вольницы, который был очень созвучен демократическому зрителю 60-х гг. прошлого века.

Не внося изменений в историческую концепцию и трактовку образов главных действующих лиц пьесы, Римский-Корсаков подверг ее текст частичным сокращениям. Полностью был выпущен I акт драмы, носящий характер своего рода пролога, где рассказывается, как появилась на свет Ольга, незаконная дочь тогда еще молодого царя Ивана IV, прозванного позже Грозным.

Композитор четыре года работал над оперой. В 1872 г. она была закончена и 1 (13 января) 1873 г. поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге. Этому предшествовали большие мытарства в цензуре, требовавшей изъять из либретто намеки на республиканскую форму правления во Пскове. Считался также неуместным показ на оперной сцене Ивана Грозного. Вопреки этим препятствиям и нападкам консервативной прессы, «Псковитянка» имела большой успех среди передовых театральных слоев, особенно у студенческой молодежи, а боевая песня вольницы приобрела у студентов широкую популярность.

Тем не менее композитор продолжал работать над произведением. В 1876—1877 гг. Римский-Корсаков создал 2-ю редакцию оперы, а в 1891—1892 — окончательную, 3-ю. В этом виде она ставится по сей день. Но Римский-Корсаков никак не мог расстаться со своим любимым детищем. Еще 2-ю редакцию «Псковитянки» он дополнил некоторыми эпизодами из I акта драмы Мея. Весной же 1898 г. композитор положил на музыку весь текст этого акта. Так родилась одноактная опера «Боярыня Вера Шелога»¹, которая как пролог к «Псковитянке» и вместе с ней была впервые показана на сцене Московской частной оперы Мамонтова 15 (27) декабря 1898 г.

Сюжет

Богат и славен князь Токмаков, царский наместник во Пскове. Но тревогой объаты псковичи — должен прибыть сюда грозный царь Иван Васильевич. Есть и другая забота у Токмакова — он хочет выдать замуж

¹ Краткое содержание оперы «Вера Шелога»: у Веры, жены старого боярина Шелоги, гостит ее незамужняя сестра Надежда, невеста князя Токмакова. Вера невесела: ее страшит возвращение мужа — за время его долгого отсутствия она родила дочь Ольгу. Однажды, гуляя с девушками у Печерского монастыря, Вера встретила молодого царя Ивана, полюбила его. Ольга — дочь царя, а не Шелоги. Как встретит ее нелюбимый муж? Шелога приезжает с Токмаковым. Догадываясь, что это не его ребенок, он в гневе допрашивает Веру. Но Надежда берет вину на себя, смело заявляя, что это ее дитя. Позже (об этом рассказывается в опере «Псковитянка») Токмаков женился на Надежде и удочерил Ольгу. Она стала любимицей Пскова. Отсюда название драмы Мея и оперы Римского-Корсакова.

дочь Ольгу за степенного боярина Матуту. Она же любит Михайло Тучу, посадничего сына, отважного воина псковской вольницы. А пока веселятся в саду подруги Ольги, ведут беседу мамки Власьевна и Перфильевна. Многое знает о семье Токмаковых Власьевна. Хочет выпытать у нее Перфильевна: ходит слух, будто Ольга не княжья дочь. Слышится знакомый посвист — Туча пришел на свидание. Сын бедного посадничего, он знает, что к Ольге засылает сватов богатый Матута. Нет более Туче житья во Пскове, он хочет покинуть родные места. Ольга просит его остаться, авось удастся ей умолить отца справить их свадьбу. А вот и Токмаков — он ведет беседу с Матутой, поверяет ему семейную тайну. Спрятавшись в кустах, Ольга узнает из этой беседы, что она дочь свояченицы Токмакова, которая была замужем за боярином Шелогой. Девушка в смятении. Вдали возникает зарево костров, раздаются удары колокола: псковичей сзывают на вече.

На торговую площадь стекаются толпы псковичей. Бурлят народные страсти — страшные вести привез гонец из Новгорода: пал великий город, с жестокой опричниной идет царь Иван Васильевич на Псков. Токмаков пытается успокоить народ, призывает смириться, встретить грозного царя хлебом-солью. Не по душе этот совет вольнолюбивому Михайле Туче: надо бороться за независимость родного города, пока же скрыться в лесах, затем, если придется, с оружием в руках выступить против опричников. Отважная вольница уходит с ним. Народ в растерянности расходится.

Решено торжественно встретить Грозного. На площади перед домом Токмакова расставляются столы, разносится еда, брага. Но невеселые это приготовления. Еще более тоскливо на душе у Ольги. Никак не опомниться ей от подслушанных слов Токмакова; как часто ездила она на могилу к названной матери, не подозревая, что рядом лежит ее родная мать. Власьевна утешает Ольгу: быть может, Токмаков так сказал, желая отвадить от нее Матуту. Но девушка не слушает старую мамку: почему так бьется ее сердце в ожидании Грозного? Близится торжественное шествие, впереди его скачет на взмыленном коне царь Иван Васильевич.

Токмаков принимает у себя в доме царя. Но тот недоверчив и злобен — всюду мерещится ему измена. Ольга подносит царю мед. Смело

и прямо глядит она в очи царя. Тот поражен ее сходством с Верой Шелогой, выпрашивает у Токмакова, кто же мать девушки. Жестокою правду узнает Грозный: боярин Шелога бросил Веру и погиб в битве с немцами, а сама она душевно заболела и умерла. Потрясенный царь сменяет гнев на милость: Псков хранит Господь!

Густым лесом вечером отправилась Ольга с девушками в Печерский монастырь. Немного поотстав от них, на условленном месте она встречается с Тучей. Сначала девушка молит его вернуться с ней во Псков. Но нечего ему там делать, не хочет он покориться Грозному. Да и зачем Ольге возвращаться к Токмакову, когда она не дочь ему? Они хотят начать новую, вольную жизнь. Внезапно на Тучу нападают слуги Матуты. Юноша падает раненый; лишается чувств Ольга — ее на руках уносит стража Матуты.

Неподалеку, у реки Медедни, расположилась царская ставка. Ночью Грозный в одиночестве предается тяжким раздумьям. Рассказ Токмакова всколыхнул воспоминания о былом увлечении. Раздумья прерываются известием, что царская стража схватила Матуту, пытавшегося похитить Ольгу. Царь в бешенстве не слушает наветов боярина на вольного псковича, гонит Матуту прочь. Вводят Ольгу. Сначала недоверчив Грозный, затем откровенное признание девушки в своей любви к Туче и ее ласковая, проникновенная беседа покоряют царя. Но что за шум раздается в ставке? Туча, оправившись от раны, напал со своим отрядом на стражников, он хочет освободить Ольгу. В гневе царь приказывает перестрелять вольницу, а дерзкого юношу привести к нему. Однако Туче удается избежать плена. Издалека до Ольги доносятся прощальные слова песни любимого. Она выбегает из шатра и падает, сраженная шальной пулей. В отчаянии Грозный склоняется над телом дочери.

Музыка

«Псковитянка» — народная музыкальная драма. По драматургии и стилю она близка «Борису Годунову» Мусоргского. В обоих произведениях ожили события далекого прошлого. Но сказались и отличия, прису-

щие индивидуальному творческому облику авторов: Мусоргский преимущественно выражал трагическое восприятие русской истории, а Римский-Корсаков — при всем драматизме конфликтов — светлое, более умиротворенное. Вместе с тем в «Псковитянке» он сумел рельефно передать разнообразие жизненных явлений.

В увертюре намечен основной конфликт оперы. Сумрачно, настороженно звучит главная тема Грозного. Ей противостоит порывистая волевая мелодия песни Тучи — образ псковской вольницы. Затем появляется широкая, как народная песня, тема Ольги.словно в схватке, темы Грозного и вольницы сцепляются в драматичном развитии, но побеждает величавая главная тема царя Руси.

Веселой игрой в горелки Ольгиных подруг открывается I акт оперы. Вслед за беседой старых мамок Власьева поет выдержанную в духе народных сказителей «Сказку про царевну Ладугу». Встреча Ольги с Тучей завершается проникновенно нежным дуэтом «Да останься, милый мой», в которой композитор использовал мелодию народной песни. В конце звучат набатные звоны, призывающие псковичей на вече. Из этих звонов, к которым присоединяются музыкальные темы царя, вырастает последующий симфонический антракт. 2-я картина, изображающая псковское вече, — одна из лучших в опере. Как волны прибоя звучат возгласы народного хора, образуя музыкально-смысловую стержень картины. Рассказ гонца «Поклон и слово Нова-города, ваш брат старшой открасовался» вызывает еще большую волну народного гнева. Обращение Токмакова, пытающегося умиротворить разыгравшиеся страсти, «Отцы и братья, мужи-псковичи» вносит успокоение. Но призыв Тучи снова вызывает народное волнение. Опять звучит тема стихийного порыва народа, которая увенчивается боевой песней Тучи «Осудари псковичи» (в ее основе мелодия народной песни). Хор, подхватывая ее, удаляется.

I-я картина II акта начинается печальной хоровой песней в духе народных плачей «Грозен царь идет во великий Псков». Чистый целомудренный облик Ольги впервые так полно раскрывается в ее скорбном ариозо «Ах, мама, мама, нет мне более красного веселья»,

которое предшествует беседе с Власьевной. Праздничный колокольный звон сопровождает въезд Грозного во Псков. Начальная сцена 2-й картины пронизана суровой музыкальной темой Грозного. Желчью и издевкой полна его речь. Перелом наступает с выходом Ольги. Нежно и мягко ее обращение «Царь-государь, с тобою целоваться твоей рабе победной недостойно». Хор поет величальную песнь «Изпод холмика, под зеленого». В конце картины тема Грозного звучит мощно и торжественно.

Развернутый симфонический антракт, названный композитором «Лес, царская охота, гроза», открывает III акт. Хор девушек «Ах, мати дубрава зеленая» выдержан в духе протяжных народных песен. Выразителен дуэт Ольги и Тучи «Ах, желанный мой», в котором запечатлен характер взволнованной речи. Величавой музыкой начинается 2-я картина — Грозный наедине со своими думами. Центральное место занимает беседа царя с Ольгой, богатая различными оттенками настроений. Композитор предстает в этой сцене замечательным мастером психологического портрета. Плавной-спокойной речи Ольги «Еще ребенком несмышленным я молилась за тебя» противостоит словно искаженный душевной болью вопрос царя «Скажи мне лучше без утайки, кем чаще — букой аль царем Иваном тебя пугали в детстве?». Издали доносится мелодия боевой песни Тучи (на другие, чем прежде, слова) «Али негде, негде теперь наточить ни мечей, ни топоров», которую подхватывает хор вольницы. Кратко обрисована сцена битвы с возгласом Тучи «За Псков, за старину!». Трагическое прощание Грозного с дочерью проходит на фоне его главной музыкальной темы. Завершает оперу хоровой эпилог «Свершилось волей Божьей: пал Великий Псков с гордой волею». Хор звучит эпически величаво, в него вплетаются некоторые мелодические обороты, напоминающие музыкальную характеристику Ольги.

Майская ночь

*Опера в 3 актах (4 картинах)
Либретто Н. Римского-Корсакова*

Действующие лица

Голова (*бас*)

Левко, его сын (*тенор*)

Свояченица Головы (*меццо-сопрано*)

Ганна (*меццо-сопрано*)

Писарь (*бас*)

Винокур (*тенор*)

Каленик (*бас*)

Русалки:

Панночка (*сопрано*),

Наседка (*меццо-сопрано*),

Ворон (*сопрано*),

Мачеха (*меццо-сопрано*).

Парубки, девушки, десятские, утопленницы-русалки

Действие происходит в Малороссии, близ Диканьки, на Троицкой или Русальной неделе в начале XIX в.

История создания

По словам Римского-Корсакова «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (1831—1832) с детства были его любимейшей книгой, а «Майская ночь» нравилась больше других повестей этого цикла. Мысль использовать ее сюжет для оперы была подсказана летом 1872 г. Н. Н. Пургольд, невестой Римского-Корсакова, которой опера и была впоследствии посвящена. Работа началась летом 1877 г. Композитор написал план и либретто, стремясь сохранить не только ход гоголевского повествования, но и его красочный разговорный язык,

и сделал первые музыкальные наброски. Сочинение оперы заняло около года.

Премьера «Майской ночи» состоялась 9 (21) января 1880 г. в петербургском Мариинском театре. Опера имела значительный успех, но вскоре, обезображенная купюрами и неряшливым исполнением, перестала привлекать интерес публики и после 18 представлений была снята с репертуара.

Сюжет

Веселые песни звучат майским вечером на улице украинского села: это парубки и дивчата затеяли игру в «Просо». Лишь молодой казак Левко не участвует в игре. Он торопится к своей возлюбленной, красавице Ганне. Ласковой песней зовет он ее на свидание. И хотя отец Левко — старый Голова — до сих пор не дал согласия на женитьбу, влюбленные счастливы. Ганна просит рассказать старинное предание о полуразвалившемся панском доме, что таинственно чернеет над озером. Левко не хочет тревожить девушку страшной историей, но уступает ее настойчивым просьбам. Давным-давно жил в этом доме вдовец-сотник с красавицей дочкой. Он женился, но молодая жена невзлюбила падчерицу. Она была ведьмой и сделала так, что сотник выгнал дочь из дому. Девушка с горя бросилась в озеро и обернулась русалкой. Однажды вместе с подругами она утащила в воду мачеху, но та тоже прикинулась русалкой. Так и не знает Панночка, которая из ее подруг — злая мачеха-ведьма. Пока рассказывал Левко, на землю спустились сумерки. Девушки весело подтрунивают над пьяным Калеником, который никак не может найти своей хаты. С шутками они указывают ему дорогу в хату Головы. А тем временем Голова, воспользовавшись отсутствием Левко, прокрался к Ганне, чтобы опять докучать ей любовными признаниями. Левко решил как следует проучить Голову, сложив про него насмешливую песню.

Голова и его Свояченица чинно беседуют с почтенным гостем Винокуром. Неожиданно в хату вваливается пьяный Каленик. Не замечая никого, он располагается спать, как у себя дома, и вовсю поносит Голо-

ву. Только хотел возмущенный хозяин выпроводить незванного гостя, как камень, пущенный чьей-то рукой, выбил стекло, и с улицы послышалась озорная, насмешливая песня парубков про Голову. В гневе он выскочил из хаты, чтобы поймать зачинщика, и возвратился, таща перодетого Левко. Внезапно светильник погас, и вместо сына в чулане оказалась запертой Свояченица, которую ловкие парубки подсунули Голове в темноте. К торжествующему Голове пришел Писарь с вестью, что главный смутьян пойман и посажен в казенную хату. Но Голова уверен, что виновника поймал он сам. Чтобы разрешить спор, он отпирает чулан и с изумлением видит Свояченицу.

Голова, Писарь и Винокур крадучись приближаются к казенной хате и по очереди заглядывают в замочную скважину. Их охватывает суеверный страх: они вновь видят Свояченицу. Голова решает не пожалеть добра и спалить хату вместе с сатаной в женском образе. Лишь Писарь осмеливается приотворить дверь. По его требованию узница перекрестилась, а после того, как на Голову обрушился поток ругательств и упреков, уже не осталось сомнений в том, что перед ними в самом деле не черт, а Свояченица.

Левко, оставив веселую ватагу парней, спустился к озеру. Все его думы обращены к любимой. Он напевает о ней ласковую, задушевную песню. И, словно привлеченная звуками музыки, в окне полуразрушенного дома показалась Панночка, а по берегу озера русалки повели хороводы. Они затеяли игру в ворона, и Левко, по просьбе Панночки, указал ведьму. С торжествующими возгласами русалки увлекли ее на дно, а благодарная Панночка, дав казаку записку для отца, пропала. Парубок проснулся с запиской в руке. Приблизившиеся Голова, Писарь, Винокур и десятские (сельская стража) признали в Левко зачинщика вчерашнего переполоха и бросились вязать его, но, к удивлению присутствующих, Левко передал отцу записку, в которой комиссаровой рукой предписывалось Голове женить сына на Ганне. Радостно встретились влюбленные; теперь ничто уже не мешает их счастью.

Музыка

Несмотря на простоту сюжета и относительно скромные размеры, «Майская ночь» привлекает разнообразием музыкального содержания. Наряду с лирическими сценами, в ней представлены комедийно-бытовые и фантастические эпизоды, картины народных обрядов, в обрамлении и на фоне которых разворачивается действие. Музыка имеет преимущественно лирический характер, основой ее служат многочисленные напевные, легко запоминающиеся мелодии, среди которых немало народных.

Увертюра, построенная на темах оперы, начинается поэтичными звуками валторн; музыка постепенно оживляется, приводя к стремительной, темпераментной коде.

I акт открывается хороводом «Просо» (слова и мелодия народные), основанным на перекличке двух хоров. Гибкая, привольно льющаяся песня Левко «Солнышко низко, вечер уж близко» полна восторженно-теплого чувства. Следующий за ней лирический дуэт «О, не бойся, калиночка красная» вырастает в большую сцену; певучим фразам Ганны сопутствуют то капризные, то мечтательные реплики солирующей скрипки в оркестре; заключительный эпизод сцены — рассказ Левко «Давно это было», в котором свободно чередуются речитативно-аризонные фразы. Прощание Ганны и Левко звучит на фоне печальной троицкой песни девушек «Завью венки» (слова и музыка народные). С ней контрастирует последующая комическая сцена с пьяным Калеником, музыка которой выдержана в ритме гопака. В терцете (Ганна, Левко, Голова) выразительные мелодии Ганны оттеняются умоляющей скороговоркой Головы. Акт завершается раздольной песней Левко и парубков «Хлопцы, слышали ли вы?».

Во II акте две картины, изобилующие комедийными ситуациями. В 1-й выделяются таинственно-вкрадчивый рассказ Винокура «Вечером, как помнится, не поздней вот этого» и сменяющая его задорная песня парубков (из I акта). Картина заканчивается комической трехголосной фугеттой (Голова, Писарь, Винокур) «Пусть все знают, что зна-

чит власть»; ее напыщенная важность подчеркивается сопровождением флейты пикколо и малого барабана. В начале 2-й картины обращает на себя внимание комическое фугато «Сатана! Это сам сатана!», передающее оцепенение и страх Головы, Писаря и Винокура. Сочным юмором окрашена захлебывающаяся, дробная скороговорка Свояченицы.

III акт распадается на две большие контрастные сцены — фантастическую и бытовую. Оркестровое вступление живописует поэтичную картину южной ночи, полной таинственных, неясных звуков. Ариозо Левко «Как тихо, как прохладно тут» и его песня «Спи, моя красавица» проникнуты безмятежным, мечтательным настроением. Полная восхищения песня Левко «Ой ты, месяц», близкая к украинским народным напевам, прерывается чарующими лирическими фразами Панночки, которые сопровождаются легкими, как дуновение ветерка, прозрачными пассажами арф. Выдержанный в изящном танцевальном ритме хор русалок «Заманивать молодца пением» пленяет чистотой и свежестью напевной мелодии. Светлым, прозрачным колоритом обладает хороводная песня русалок «Собирайтесь, девицы, собирайтесь, красные», родственная народным игровым. Сцена игры в ворона основана на мотивах, напоминающих древние языческие заклинания. Фантастическая часть акта заканчивается нежным лирическим дуэтом Панночки и Левко «О, как легко мне теперь» и оркестровой картиной солнечного восхода. С хрупкой, поэтичной музыкой фантастических эпизодов выпукло контрастируют грубовато-комичные речитативы Головы, Писаря и Винокура. Окончание речитативной сцены идет на фоне русальной обрядовой песни женского хора «Порох, порох по дороге», которая сменяется песней мужского хора «Святая неделя, зеленые святки» быстрого, решительного характера; затем оба напева, полифонически объединяясь, звучат одновременно. Ликующий, взволнованный дуэт Ганны и Левко и торжественный величальный хор завершают оперу.

Снегурочка

Опера в 4 актах с прологом
Либретто Н. Римского-Корсакова

Действующие лица

Царь Берендей (*тенор*)
Бермята, ближний боярин (*бас*)
Весна - красна (*меццо-сопрано*)
Дед - Мороз (*бас*)
Девушка - Снегурочка (*сопрано*)
Бобыль - Бакула (*тенор*)
Бобылиха, его жена (*меццо-сопрано*)
Лель, пастух (*альт*)
Купава, молодая девушка, дочь богатого слобожанина
(*сопрано*)
Мизгирь, торговый гость из посада Берендеева (*баритон*)
2 брjуча (*тенор, бас*)
Царский отрок (*меццо-сопрано*)
Леший (*тенор*)
Масленица — соломенное чучело (*бас*)
Свита царя, гусяры, слепые, скоморохи, берендеи всякого звания
обоего пола, лешие, свита Весны — птицы, цветы

Действие происходит в стране берендеев в доисторическое время.

История создания

В начале 70-х гг. Римский-Корсаков познакомился со сказкой Островского «Снегурочка» (1873). Тогда она не произвела на него большого впечатления. «В зиму 1879—1880 гг., — вспоминал композитор, — я снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивительную поэтическую красоту... Не было для меня на свете лучшего сюжета,

не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна». Опера сочинялась летом 1880 г. в глухой русской деревне. Композитор говорил впоследствии, что ни одно произведение не давалось ему с такой легкостью и быстротой, как «Снегурочка». В 1881 г. опера была завершена.

Премьера «Снегурочки», состоявшаяся 29 января (10 февраля) 1882 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге, прошла с большим успехом. Оперу восторженно принял и Островский: «Музыка к моей «Снегурочке» удивительна, я ничего не мог себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнерусского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки».

Оптимистическая идея оперы — прославление могущественных животворных сил природы — коренится в народной поэзии. Противопоставлены два мира — реальный и фантастический, олицетворяющий, по словам композитора, «вечные, периодически выступающие силы природы». Яриле-солнцу — «творческому началу, вызывающему жизнь в природе и людях» (Римский-Корсаков) — враждебен Мороз. Снегурочка, пастух Лель, царь Берендей — персонажи полуреальные, полуфантастические. Опера воплощает вместе с тем мысль о великой преобразующей силе искусства.

Сюжет

Красная горка в волшебном царстве Берендея. Лунная ночь. Окруженная свитой птиц, опускается на землю Весна-красна. Лес еще дремлет под снегом, в стране царит холод. 15 лет назад у Весны и Мороза родилась дочка Снегурочка, и с той поры разгневанный Ярило-солнце дает земле мало света и тепла; лето стало коротким, зима — долгой и суровой. Появляется Мороз. Он обещает Весне покинуть страну берендеев. Но кто же будет оберегать Снегурочку? Ведь Ярило только и ждет случая зажечь в сердце девушки губительный огонь любви. Родители решают отпустить дочку в слободку Берендеевку под присмотр бездетного Бакулы-Бобыля. Снегурочка счастлива: давно уже ее влекут к людям

чудесные песни пастуха Леля. Поручив Лешему охранять дочку, Весна и Мороз уходят. Приближается толпа берендеев. Они провожают Масленицу, весело приветствуя наступление весны. Бобыль замечает появившуюся из лесной чащи Снегурочку. К великой радости Бобыля она просит взять ее в дочери.

Пастух Лель поет Снегурочке песни, но, заслышав зов веселых подружек, бросает цветок, подаренный Снегурочкой, и убегает. Девушка обижена. К ней подходит Купава: она спешит поделиться своим счастьем — ее любит пригожий Мизгирь, и скоро будет их свадьба. Вот и сам жених, явившийся с богатыми дарами. По старинному обычаю он должен выкупить невесту у подружек. Но, увидев Снегурочку, Мизгирь, плененный ее красотой, отказывается от Купавы. Обманутая невеста в слезах обращается к пчелкам и хмелю с мольбой наказать обидчика. Народ, возмущенный изменой Мизгирия, советует Купаве просить заступничества у доброго и справедливого царя Берендея.

Царский дворец. Гуслеры славят мудрого Берендея. Но на душе у него тревожно: Ярило-солнце гневается за что-то на берендеев. Чтобы умиротворить грозное божество, царь решает завтра, в Ярилин день, обвенчать всех невест и женихов. Вбегает Купава. Она рассказывает о своем несчастье. Негодующий Берендей велит привести Мизгирия и осуждает его на вечное изгнание. Мизгирь не оправдывается. Он только просит Берендея взглянуть на Снегурочку. Красота девушки поражает царя. Узнав, что Снегурочка не ведает любви, он понимает причину гнева Ярилы-солнца. И Берендей объявляет: юноша, который сумеет до рассвета заставить Снегурочку полюбить себя, получит ее в жены. Мизгирь просит отсрочить изгнание и клянется зажечь сердце девушки.

Догорает вечерняя заря. Берендей на поляне в заповедном лесу справляют канун наступающего лета. В награду за песни царь предлагает Лелю выбрать себе красавицу по сердцу. Лель выбирает Купаву. Это до слез огорчает Снегурочку. Мизгирь обращается к ней с взволнованными словами любви, но Снегурочка не может ответить на непонятное ей чувство. Леший заколдовывает лес, дразнит Мизгирия призраком Снегурочки. На опустевшую поляну выходят Лель и Купава, которая нежно бла-

годарит своего нового жениха за то, что он спас ее от позора. Снегурочка, видевшая это, в отчаянии. Она решает просить у матери Весны сердечного тепла.

Ярилина долина. Светает. В ответ на просьбу дочери Весна надевает на нее волшебный венок. Теперь Снегурочка знает чувство любви, и новая встреча с Мизгирем зажигает ее ответной страстью. Скоро взойдет солнце, и, помня наставление родителей, Снегурочка торопит возлюбленного бежать от губельных для нее лучей Ярилы. Но в долину спускается Берендей со свитой. При первых лучах восходящего светила царь берендеев благословляет женихов и невест. Появляется Мизгирь со Снегурочкой. Девушка говорит царю о своей безмерной любви. Однако недолго длится счастье Снегурочки. Узнав горячее человеческое чувство, дочь Мороза стала доступной мести Ярилы. Яркий луч рассекает утренний туман и падает на Снегурочку. Даже предчувствуя близкую гибель, она благодарит мать за сладкий дар любви — и тает. В отчаянии Мизгирь бросается в озеро. Народ поражен. Но мудрый Берендей спокоен: ведь существование Снегурочки было нарушением законов природы; с ее чудесной кончиной Ярило перестанет сердиться, и в стране восстановится счастливая жизнь. Лель, а за ним весь народ, запевает хвалебный гимн Солнцу.

Музыка

«Снегурочка» — самая поэтичная опера Римского-Корсакова. Композитор называл ее «весенней сказкой» и считал своим лучшим творением. «Снегурочка» поражает удивительно чутким, любовным воспроизведением картин народного быта, обрядов древнего язычества, чудесных образов сказок. Музыка, проникнутая неувыдаемой свежестью и мудрой простотой народных песен, окрашена мягкой лирикой, весенними тонами расцветающей природы.

Оркестровое вступление к прологу — красочный музыкальный пейзаж, живописующий пробуждение природы от зимней спячки: суровая, угрюмая мелодия Мороза сменяется нежными, обаятельными напевами Весны. Хор «Сбирались птицы» основан на народной мелодии; оркестр имитирует голоса птиц. В арии Снегурочки «С подружками по ягоду

ходить» легкие и грациозные переливы голоса перекликаются с прозрачными и холодноватыми напевами флейты. В лирически-проникновенной ариетте Снегурочки «Слыхала я, слыхала» ласково-нежным и хрупким вокальным фразам вторит выразительная мелодия гобоя. Колоритная обрядовая сцена «Проводы Масленицы» состоит из ряда хоровых эпизодов народно-песенного склада; мелодия на слова «Веселенько тебя встречать, привечать» — народного происхождения.

I акт открывается протяжной песней Леля «Земляничка-ягодка» и веселой плясовой «Как по лесу лес шумит». Ариетта Снегурочки «Как больно здесь» проникнута настроением нежной грусти. Рассказ Купавы «Снегурочка, я счастлива» передает восторженное, порывистое чувство; ариозо «Пчелки, пчелки крылатые» выдержано в духе народных причетов.

Во II акте, наряду с хоровыми эпизодами, значительное место занимают сцены-диалоги. Неторопливая величаво-спокойная песня гусяров «Вещие, звонкие струны рокочут» напоминает старинные эпические напевы. В дуэте Берендея с Купавой сбивчивая, взволнованная речь Купавы оттеняется ласковыми, утешающими репликами царя. Торжественно звучит гимн берендеев «Привет тебе, премудрый». В каватине Берендея «Полна, полна чудес» на фоне мерного оркестрового сопровождения спокойно струится мечтательная, поэтичная мелодия.

III акт начинается большой массовой сценой. Девушки и парни поют веселую хороводную песню «Ай, во поле липенька», Бобыль лихо отплясывает под разудалый напев «Купался бобер» (обе темы народные). «Пляска скоморохов» — виртуозный симфонический эпизод, изобилующий яркими оркестровыми красками, увлекательными ритмами. Третья песня Леля «Туча со громом сговаривалась» начинается пастушским наигрышем кларнета; на его фоне возникает широкая, привольная мелодия. Вдохновенно звучит лирическое ариозо Мизгиря «На теплом синем море».

IV акт передает нарастание лирических чувств героини. Любовный дуэт Снегурочки и Мизгиря полон восторженного упоения счастьем. В арии Снегурочки «Великий царь» вновь звучит, на этот раз тепло и взволнованно, мелодия ее ариетты из пролога. Сцена таяния Снегурочки — одна из трогательнейших в мировой оперной литера-

туре. Хрупкая нежность ее образа оттеняется величественным, лучезарным звучанием заключительного хорового гимна «Свет и сила, бог Ярило».

Ночь перед Рождеством

Опера в 4 актах (9 картинах)
Либретто Н. Римского-Корсакова

Действующие лица

Ц а р и ц а (*меццо-сопрано*)

Г о л о в а (*баритон*)

Ч у б, пожилой казак (*бас*)

О к с а н а, его дочь (*сопрано*)

П а н а с, Чубов кум (*бас*)

С о л о х а, вдова, по слухам — ведьма (*альт*)

К у з н е ц В а к у л а, ее сын (*тенор*)

Д ь я к О с и п Н и к и ф о р о в и ч (*тенор*)

П а ц ю к, старый запорожец, знахарь (*бас*)

Ч е р т (*тенор*)

Девушки, парубки, казаки, бабы, темные и светлые духи,

Коляда и Овсень, звезды, придворные

Действие происходит в Диканьке на Украине, в Петербурге и в воздушном пространстве в конце XVIII в.

История создания

Сюжет повести Гоголя, опубликованной в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832), давно волновал Римского-Корсакова. Но он полагал, что не вправе взяться за разработку этого сюжета, коль скоро он был использован в опере Чайковского «Черевички» («Кузнец Вакула» в первоначальной редакции). В 1893 г. Чайковский умер, и Римский-Корсаков более не считал себя связанным какими-

либо моральными обязательствами. Он задумал оперу иначе, чем Чайковский — не в лирико-бытовом плане, а в сказочном, с привлечением фантастического элемента. Хотелось ему также связать этот сюжет со старинными языческими поверьями, которые получили отражение в обрядовой стороне русского крестьянского быта. Намеки на такие обряды имелись в гоголевской повести. Римский-Корсаков широко развил их в своем либретто, усилил и черты фантастики, связанной с изображением сил природы.

Опера была начата весной 1894 г. и в следующем году закончена. Представленная в дирекцию Мариинского театра, она была задержана цензурой, так как среди действующих лиц находилась царица (в повести Гоголя Екатерина II), а представителей дома Романовых тогда запрещалось показывать на оперной сцене. Все же композитору удалось преодолеть сопротивление цензуры, и опера была исполнена в Мариинском театре в Петербурге 23 ноября (10 декабря) 1895 г.

Сюжет

Поздним вечером накануне Рождества вылетает на помеле из хаты Солоха, мать Вакулы. На крыше другой хаты — Черт. Он очень зол на Вакулу, который в церкви так размалевал его фигуру, что смеялись даже черти в аду. Чтобы отомстить кузнецу, Черт хочет похитить луну с неба, раздуть вьюгу, тогда Чуб не слезет с печи, останется дома, и Вакула не сможет навестить свою возлюбленную Оксану, Чубову дочь. Сказано — сделано. Черт с Солохой улетают и скрываются в синеве ночи. Причудливое черное облако, очертаниями своими похожее на них, приближается к месяцу. Становится темно. Поднимается метель. Сквозь нее пробирается подгулявший Панас, направляясь к хате Чуба. Ничто не может остановить кумов, идущих в гости к Дьяку. И Вакуле не спится; в сомнении он бродит вокруг Чубовой хаты — любит ли его Оксана? Проплутав в темноте, не найдя хаты Дьяка, Чуб возвращается. Но и своей хаты ему не найти. Чуб решает тогда навестить Солоху. Светает. Вновь месяц и звезды показываются на небе.

Охорашиваясь перед зеркалом, Оксана любит себя. Незаметно вошедший Вакула восхищен ее красотой. Но не так просто завладеть сердцем красавицы. Она скучает, ждет подруг, чтобы поколядовать; подружки придут, расскажут славные сказки. А вот и они! Одна из девушек в новых сапожках. Оксана жалуется, что никто не сделает ей такой подарок. В ответ на готовность Вакулы достать любые черевички Оксана, издеваясь, требует таких, что сама царица носит. Достанет — выйдет за него замуж, а нет — пусть уходит.

Солоха с Чертом отогреваются у печи: холодно было в небе в морозный вечер. Пляшут, обнимаются. Пляс прерывается громким стуком в дверь. В избе валяются мешки с углем. В такой мешок, вытряхнув из него уголь, Солоха еле успевает спрятать Черта, как входит Голова, один из ее поклонников. Только выпил он чарку водки — опять стук. Солоха прячет Голову в другой мешок и выпускает Дьяка. Но и его ухаживания недолги: снова стучатся. Солоха прячет Дьяка в последний свободный мешок. Приходит Чуб. Ласково встречает Солоха желанного гостя. Однако неожиданно возвращается домой Вакула. Не на шутку перепуганная Солоха прячет Чуба в тот мешок, где уже сидит Дьяк. Вакула хочет вынести из хаты мешки, но они оказываются очень тяжелыми. Видно, тоска вконец иссушила молодца. Упрямый кузнец не желает поддаться кручине, взваливает мешки на спину и выносит их из хаты.

Вакула с мешками направляется к кузнице и здесь сбрасывает их. В Светлую ночь молодежь колядует под окнами. Затеваются игры. Панас, перевернув на себе шубу шерстью вверх, изображает козу. Девушки закидывают его снегом. Веселится и Оксана. Сумрачный стоит в стороне Вакула. Он решил покинуть село и прощается с гордой девушкой. Оксана смущена: не наложит ли кузнец на себя руки с горя? Но вновь общее веселье увлекает ее. Молодежь развязывает мешки, из которых один за другим вылезают сконфуженные Чуб, Дьяк, Голова. Столь странное появление незадачливых поклонников Солохи молодежь встречает безудержным смехом и затейливыми шутками.

Что же делать дальше Вакуле? С небольшим заплечным мешком, где, как думается ему, находятся кузнечные принадлежности, он отправля-

стся за советом к старому знахарю Пацкоку. В изумлении взирает кузнец, как тот сидит у себя в хате на полу по-турецки. Перед ним две деревянные миски: одна с варениками, другая со сметаной. Вареники, выплескиваясь из миски, шлепаются в сметану и, перевернувшись, отправляются ему в рот. Едва оправившись от удивления, Вакула спрашивает у Пацкока, как ему связаться с нечистой силой, чтобы заставить ее помочь его горю. «Тому недалеко ходить, у кого черт за плечами», — невозмутимо, продолжая есть, отвечает Пацкок. В недоумении Вакула снимает мешок с плеч — оттуда выскакивает Черт. Тот готов помочь ему, если кузнец продаст свою душу. Но когда Вакула хватается за шиворот, угрожая крестным знамением, Черт обещает сделать все, что он захочет. Вакула приказывает доставить его к Царице. Черт оборачивается крылатым конем, Вакула вскакивает на него, оба исчезают во тьме.

Вакула несется на своем коне в воздушном пространстве. Играют, пляшут звезды, заводят хоровод. Набегают тучи. Завела свои игры и бесовская нечисть — среди них Пацкок и Солоха, пытающиеся преградить дорогу Вакуле. Но уже сквозь мглу виднеется столица, освещенная огнями.

На петербургском балу в окружении придворных появляется Царица. Перед ней падает ниц Вакула. Его прямая, смелая речь ей нравится. Царица дарит кузнецу свои самые дорогие черевички.

Обратно мчится Вакула с драгоценной ношей. Светлые духи сопровождают его. На небе зажигается ярким светом Утренница; мимо проплывают Коляда и Овсень со своей свитой. Наступает рассвет. Вдали виднеется Диканька, озаренная первыми лучами солнца. Слышится колокольный звон.

Внезапное исчезновение Вакулы породило различные толки: одни говорят, что он повесился, другие — утопился. Грустно Оксане: только сейчас она поняла, кого потеряла. Вдруг, откуда ни возьмись, перед ней предстает Вакула с черевичками в руках. Но не нужны они Оксане: и без черевичек она готова выйти замуж за кузнеца. Согласен на это и Чуб, прежде не любивший Вакулу, — не может он простить Солохе коварства. Прибывает молодежь, Голова, Дьяк и Панас. Все рады возвращению Вакулы. Свадьба будет веселой.

Музыка

«Былью-колядкой» назвал Римский-Корсаков свою оперу «Ночь перед Рождеством». Снабдил он ее и эпиграфом: «Сказка — складка, песня — быль». Тем самым композитор как бы подчеркнул, что его произведение носит сказочно-фантастический характер, а музыка пронизана песенностью, связанной со старинными украинскими и русскими обрядами. С этой целью Римский-Корсаков тщательно изучил подлинные напевы колядок, которые послужили основой для мелодики оперы, пленяющей тонкой лирикой и сочным изображением быта украинского села.

Оркестровое вступление к I акту — поэтичная зарисовка морозного вечера с его словно застывшей прозрачной атмосферой. Начальные аккорды этого вступления часто звучат впоследствии. В 1-й картине напев колядки выразительно передан в дуэте Солохи с Чертом «Украдем мы месяц с неба», а веселая украинская песня — в дуэте подгулявших Чуба и Панаса «Нет, пойдем мы ко дяку на кутью». Светлым лирическим чувством с оттенком грусти проникнуто ариозо Вакулы «Чудесная дивчина». 2-я картина начинается арией Оксаны «Что людям вздумалось расславить, что хороша я?»; капризная смена настроений наряду с использованием виртуозных колоратур призвана охарактеризовать холодноватый, кокетливый облик девушки. В центре картины — протяжная колядка подруг Оксаны «На лугу красна калина стоит». Акт заканчивается веселым хором молодежи, подсмеивающейся над Вакулой.

1-я картина II акта содержит ряд колоритных портретов поклонников Солохи. Сначала звучит задорная песня-пляска с Чертом «Ой, коляда, колядица моя». Степенно приветствие Головы «Здравствуй, милая Солоха». Разукрашенная, цветистая речь отличает Дьяка. Напориста, энергична песня Чуба и Солохи «Гей, чумаче, чумаче». Заключение служит песня-жалоба Вакулы «Где ты, моя сила молодецкая?». 2-я картина преимущественно хоровая. Она открывается широко развитой сценой колядования — это один из лучших хоров оперы. После прощания Вакулы с Оксаной недоумение озадаченной молодежи выражено в хоре «Он повредился, его оставьте». Картину завершает большой квинтет с хором.

III акт состоит из четырех кратких картин. В музыке 1-й главенствует зарисовка комично-важного облика знахаря Пацюка. Сказочный полет Вакулы — содержание 2-й картины. Вначале возникают феерические балетные сцены игр и плясок звезд; их сменяет хоровая бесовская колядка, характер которой делается все более угрожающим. В 3-й картине торжественный полонез с хором призван обрисовать придворный быт, что образует яркий контраст к окружающим его фантастическим сценам. 4-я картина вновь показывает Вакулу в сказочном полете, но сейчас небосклон озарен иными красками — более мягкими и нежными. Ими окрашена музыка театрального действия с хором «Поезд Овсенья и Коляды». Развернутое оркестровое заключение живописует рассвет.

В IV акте бытовые сцены чередуются с лирическими. Комический оттенок имеет дуэт баб-сплетниц «Что ж, разве лгунья я какая?». Теплый, человеческий образ Оксаны запечатлен в арии «Вряд ли есть другой такой парубок». Радостным чувством проникнут дуэт Оксаны и Вакулы «Чудная Оксана, нет тебя краше». Опера завершается эпическим хоровым финалом, названным композитором «В память Гоголя»; музыка его напоминает русские величальные песни.

Садко

Опера в 3 актах (7 картинах)

Либретто Н. Римского-Корсакова и В. Бельского

Действующие лица

Настоятели новгородские:

Ф о м а Н а з а р ь и ч, старшина (*тенор*),

Л у к а З и н о в ь и ч, воевода (*бас*)

С а д к о, гуслиря и певец в Новгороде (*тенор*)

Л ю б о в ь Б у с л а е в н а, молодая жена его (*меццо-сопрано*)

Н е ж а т а, молодой гуслиря из Киева-города (*контральто*)

Скоморошины удалые:

Д у д а (*бас*),

С о п е л ь (*тенор*)

Заморские торговые гости:

В а р я ж с к и й (*бас*),

И н д и й с к и й (*тенор*),

В е д е н е ц к и й (*баритон*)

О к и а н - М о р е, царь морской (*бас*)

В о л х о в а, царица прекрасная, его дочь молодшая, любимая
(*сопрано*)

В и д е н и е: Старчище могуч-богатырь во образе калики пере-
хожего (*баритон*)

Новгородский люд обоего пола и всякого сословия,
торговые гости, корабельщики, скоморохи, волхи,
чуда морские

Действие происходит в Новгороде в полусказочное-полуисторическое время (конец X в.).

История создания

Об опере на сюжет новгородской былины о Садко Римский-Корсаков думал еще в 1880-х гг., но к работе над ней приступил лишь летом 1894 г. Своим замыслом композитор поделился со Стасовым — выдающимся ученым-демократом и музыкальным критиком, с которым его связывала длительная дружба. Стасов, ссылаясь на многочисленные варианты былины, советовал шире показать картины реальной жизни и быта древнего Новгорода. Опера по первоначальному плану, в котором много места уделялось сказочно-фантастическим сценам, была закончена к осени 1895 г. Однако со временем Римский-Корсаков принял стасовские предложения и летом следующего года подверг произведение серьезной переработке, воспользовавшись при этом помощью В.И.Бельского (1866—1946) — будущего либреттиста «Сказки о царе Салтане», «Сказания о граде Китеже» и «Золотого петушка». Рядом с образом народного певца-гуслира Садко возник образ его жены Лю-

бавы — преданной, любящей женщины; народные сцены были значительно развиты и обогащены новыми эпизодами.

Осенью 1896 г. опера была предложена дирекции петербургского Мариинского театра, но встретила холодный прием; Николай II вычеркнул ее из репертуара. Впервые «Садко» был поставлен на сцене Московской частной оперы Мамонтова. Премьера состоялась 26 декабря 1897 г. (7 января 1898 г.) и прошла с большим успехом.

Сюжет

В богатых хоромах пируют новгородские купцы. С ними молодой гуслиар Нежата из Киева, скоморохи Дуда и Сопель, городские настоятели Фома Назарыич и Лука Зиновыич. Гости торговые похваляются своим богатством и властью, Нежата поет былинку о могучем Волхе Всеславииче. Но Садко корит купцов за пустую похвальбу. Он мечтает о странствиях, чтобы далеко по просторам земли разнести славу Новгорода. Не понравились дерзкие речи богатым настоятелям и купцам, и прогнали они Садко.

Садко пришел на пустынный берег Ильмень-озера и запел печальную песню. Услыхало его Ильмень-озеро; легкий ветерок всколыхнул воду, тростниками прошелестел, и увидел Садко, что плывет к берегу стадо лебедей. Вышли они на берег и обернулись девицами, а среди них прекрасная царевна Волхова, любимая дочь царя Морского. Полонили ее чудные песни Садко, и пообещала она гуслиару на прощание три рыбки золото-перо, что водятся в Ильмень-озере, предсказала богатство и счастье. Близится рассвет, из озерной глубины послышался голос Морского царя, зовущего дочерей. Царевна Волхова и ее сестры, вновь обернувшись лебедями, уплыли вдаль от берега.

Ждет не дождется Любава своего беспокойного мужа. Она не понимает его мечтаний и горько сетует на судьбу. Пришел Садко; с любовью она бросилась к нему, а он ее и слушать не хочет: околдовала его своей красотой царевна Волхова. Вспомнилось ему обещание морской царевны, и решил он пойти на люди, попытать своего счастья.

На новгородской пристани у Ильмень-озера вокруг заморских торговых гостей толпится народ. Купцы и настоятели со скоморохами смеются над рассказом гуслияра о рыбе чудной золото-перо, что водится в Ильмень-озере; Садко предложил им биться об заклад. Забросил он сеть в озеро и вытащил ее с тремя рыбами золото-перо, а мелкая рыбешка превратилась в слитки золота. Садко стал самым богатым человеком в Новгороде. Он собрал дружину, накупил товаров, снарядил 30 кораблей и 1 корабль. Заморские купцы — варяжский, индийский, веденецкий — рассказывают о далеких странах, чтобы Садко знал, куда держать путь. Корабли отплыли в дальние неведомые края.

Прошло 12 лет. Однажды остановился корабль Садко среди моря. Поняли новгородцы, что Морской царь требует дани. Корабельщики бросали в море бочки с золотом, серебром, жемчугом — все стоит корабль с поникшими парусами. Они стали метать жребий: кого из них требует к себе царь Морской, и жребий пал на Садко. Бросили на воду дубовую доску, и только Садко ступил на нее, как поднялся ветер, паруса наполнились, и корабль скрылся вдали. Садко остался один среди синего моря. Он ударил по струнам своих гуслей, и, словно в ответ, донеслись голоса дочерей царя Морского и царевны Волховы. Вода заволновалась, расступилась, и гуслир опустился в пучину моря.

Он оказался в лазоревом подводном тереме перед царем Морским и царицей Водяницей. Царь приказал Садко петь величальную песню, и так ему понравилось чудное пение, что он предложил гуслияру остаться и взять себе в жены царевну Волхову. Подводные жители встретили молодых веселыми танцами. Вот Садко взялся за гусли, и все царство пустилось в неистовую пляску. На море поднялась буря, стали тонуть корабли, но появился Старчище могуч-богатырь и тяжелой палицей выбил гусли из рук Садко. Он возвестил конец власти царя Морского, а дочери его назначил стать рекой. Царство подводное погрузилось в морские глубины, Садко с Волховой в раковине, запряженной косатками, устремились на волю, к Новгороду.

Садко уснул на зеленом берегу Ильмень-озера, убаюканный пением Волховы. И лишь уснул, рассеялась морская царевна алым утренним

туманом по зеленому лугу. Садко пробудился, услышав горестные жалобы своей жены Любавы Буслаевны. Взошло солнце, туман растаял, и открылась взорам река Волхова, а по ней уже бегут к Ильмень-озеру корабли с дружиной Садко. Навстречу им высыпал народ. Все дивятся неожиданному возвращению Садко с кораблями, а больше всего — широкой реке Волхове, которая пролегла от Ильмень-озера до самого синего моря. Садко поведал о своих чудесных странствиях, и народ восславил гуслияра, Волхову-реку и великий Новгород.

Музыка

Авторское определение жанра «Садко» — опера-былина. Это яркий образец эпической оперы, для которой характерно замедленное, плавное действие, воскрешающее дух былинных сказов. Портреты главных действующих лиц даются в широко развитых вокальных номерах, картины народной жизни и быта — в монументальных хоровых сценах. Музыка насыщена яркими, выпуклыми контрастами. Образы сказочного подводного царства, воплощаемые средствами гибкой, прихотливой мелодики и необычных гармоний, противопоставлены картинам реальной жизни и образам русских людей, в обрисовке которых главным выразительным средством является народная песенность.

Опера открывается величавым оркестровым вступлением «Окиан-море синее».

Картина 1-я — большая хоровая сцена, насыщенная буйным весельем. Ее среднюю часть составляют два эпизода: степенная, неторопливая былина Нежаты и сцена Садко с хором, в центре которой его певучий речитатив «Кабы была у меня золота казна», незаметно переходящий в арию. Картина завершается задорной пляской скоморохов, которая сплетается с музыкой начального хора. Картина 2-я чередует фантастические и лирические сцены. Краткое оркестровое вступление рисует тихий вечер на берегу Ильмень-озера и подготавливает начало задумчиво-печальной песни Садко «Ой ты, темная дубравушка». Хор девиц подводного царства с колоратурным пением морской царевны выдер-

жан в прозрачных светлых тонах и полон безмятежного покоя. Оживленная хороводная песня Садко сменяется мечтательным любовным дуэтом, в который временами вплетаются отголоски хороводной песни. Прощание Садко и Волховы прерывается доносящимися издали таинственными сигналами труб и призывами Морского царя.

Небольшое оркестровое вступление к 3-й картине предшествует речитативу и арии Любавы, проникнутым грустью и тоской; при появлении Садко печаль сменяется радостным оживлением. В следующей сцене взволнованным, полным любви и озабоченности репликам Любавы противопоставлены мечтательные фразы Садко; в оркестре звучат мелодии царевны Волховы. Решительный речитатив Садко и страстная молитва покинутой Любавы завершают сцену. 4-я картина занимает центральное место в композиции оперы. Она состоит из двух частей: монументального хорового торжества и эпизодов, связанных с Садко. В первой части могучие хоры народа, монотонное пение калик перехожих, озорные скоморошьи припевки и наигрыши, таинственные пророчества волхов, голоса настоятелей и Нежаты тесно переплетаются, объединяясь в развернутый ансамбль, подготавливающий появление Садко. Следует ряд речитативных эпизодов (спор с купцами, ловля рыбы), которые венчаются торжественным хором «Слава, слава тебе, молодой гусляр» и сверкающим фанфарным лейтмотивом золота. Обращение Садко к дружине и хоры дружинников, выдержанные в духе привольной русской песни, обрамляют величавое пение Нежаты «Как на озере на Ильмене». Суровая, мужественная песня Варяжского (скандинавского) гостя сменяется созерцательно-лиричной песней Индийского гостя и светлой, льющейся широким мелодическим потоком песней Веденецкого (венедианского: город Веденец — Венеция) гостя. Садко запекает раздольную русскую песню «Высота ль, высота поднебесная» (мелодия и текст народные), которую подхватывают дружина и народ; поддержанная оркестром, она ширится и крепнет, приводя к ликующему, могучему заключению.

Оркестровое вступление к 5-й картине рисует морской пейзаж. В хоровой сцене Садко с корабельщиками, передавая их недобрые пред-

чувствия, мелодия песни «Высота ль, высота» приобретает печальную окраску. Ария Садко (прощание с дружиной) близка к скорбным протяжным народным напевам. Оркестровый эпизод, построенный на темах моря, золотых рыбок и Морского царя, изображает погружение Садко в пучину. Картина 6-я начинается хором девиц подводного царства с участием Волховы. К светлой величавой песне Садко «Синее море грозно, широко» присоединяются голоса Волховы, царя Морского и его дочерей. Яркими оркестровыми красками переливается «Шествие чуд морских». Радостная свадебная песня сменяется колоритными танцами речек и ручейков, золотоперых и серебروشуйных рыбок. Плясовая песня Садко, вначале спокойная, постепенно оживает, превращаясь в неистовую общую пляску. Звучит грозный речитатив Старчища на фоне могучих аккордов органа. В симфоническое развитие музыкальных тем моря вплетаются голоса Садко и Волховы. Картина 7-я открывается проникновенной, лирически теплой колыбельной песней Волховы. Ярким контрастом ей звучат тоскливые причитания Любавы, переходящие в радостный любовный дуэт. Вновь слышна мужественная мелодия песни «Высота ль, высота», которая служит основой монументального ансамбля с хором, венчающего оперу мощным, ликующим гимном.

Моцарт и Сальери

Опера в 1 акте (2 картинах)

Пьеса А. Пушкина

Действующие лица

Моцарт (*тенор*)

Сальери (*баритон*)

Слепой скрипач (*без речей*)

Действие происходит в Вене в первые дни декабря 1791 г.

История создания

В начале 1897 г. Римский-Корсаков положил на музыку одну сцену из «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830). Летом композитор написал еще две сцены, а в августе завершил оперу. Многие причины побудили его обратиться к этому сюжету. Римский-Корсаков преклонялся перед Пушкиным. Особенно пленяла его мудрость поэта в прославлении оптимистического начала в деятельности человека. Композитор стремился отразить в своей музыке светлые стороны жизни. Не удивительно, что его привлек лучезарный облик Моцарта. Одна из ведущих тем творчества Римского-Корсакова — воспевание могучей созидательной силы искусства. Так возникли образы пастуха Леля в «Снегурочке», гусяра Садко. Разработке этой темы и посвящена «маленькая трагедия» Пушкина, которую Лядов назвал «лучшей биографией Моцарта». Содержательность ее при лаконизме изложения поразительна: здесь поэтически точно и рельефно воссоздан облик великого венского музыканта, поставлены важные вопросы о сущности искусства, о роли этического начала в нем, охарактеризован творческий процесс художника.

Обратившись к пушкинской трагедии, Римский-Корсаков хотел решить еще одну, на сей раз специфически музыкальную задачу. В эти годы композитор особое внимание уделял мелодической выразительности, следствием чего явилось создание около 50 романсов. В таком же стиле была задумана и опера. Образцом Римскому-Корсакову послужил «Каменный гость» Даргомыжского, также выдержанный в ариозно-речитативной манере. Подобно Даргомыжскому он писал музыку на почти неизменный пушкинский текст, только сделал в монологах Сальери некоторые сокращения. Вслед за ними к «маленьким трагедиям» Пушкина обратились Кюи («Пир во время чумы», 1900) и Рахманинов («Скупой рыцарь», 1904).

В ноябре 1897 г. Римский-Корсаков показал «Моцарта и Сальери» у себя на дому. Публичная премьера состоялась 6 (18) ноября 1898 г. на сцене Московской частной оперы Мамонтова.

Сюжет

Сальери, упорным трудом достигший славы и признания, предается тяжелым раздумьям. Покой его нарушен — явился Моцарт. Все легко дается ему, ибо он гений. Мучительно завидует Сальери. К нему приходит Моцарт в отличном расположении духа; с ним старый слепой скрипач, который наигрывал на улице популярные мелодии из его опер. Но Сальери раздражает неумелая игра старика — он гонит его прочь. Моцарт садится за фортепиано, играет свою новую фантазию. Сальери потрясен ее глубиной, смелостью, стройностью. Решение созрело: Моцарт должен погибнуть.

Сальери пригласил Моцарта отобедать с ним в трактире. Но тот задумчив, пасмурен. Недобрые предчувствия угнетают его. Как-то пришел к нему человек, одетый во все черное, и заказал заупокойную мессу — реквием. И кажется Моцарту, что этот реквием он пишет для себя, что недолго осталось ему жить. В это время Сальери украдкой бросает яд в стакан с вином. Моцарт выпивает его, играет отрывок из реквиема, потом уходит. И вновь мучительными сомнениями объята душа Сальери: неужто, как вскользь сказал Моцарт, «гений и злодейство две вещи несовместные»?

Музыка

«Моцарт и Сальери» — самая лаконичная опера Римского-Корсакова. Ее отличает тончайшая психологическая разработка образов, что вызывает непрерывную текучесть музыкальной ткани.

Краткое оркестровое вступление передает сосредоточенно-печальное настроение. Первый монолог Сальери «Все говорят: нет правды на земле! Но правды нет и выше» — раздумья человека, прошедшего большой жизненный путь. Центр монолога — «Я, наконец, в искусстве безграничном достигнул степени высокой» (звучит печальный мотив вступления). Приход Моцарта характеризуется более светлой музыкой, которую завершает мелодия из моцартовского «Дон Жуана» (ария Церлины «Ну, прибеги меня, Мазетто»), исполненная уличным скрипачом. Сле-

дующий важный эпизод — фортепианная фантазия, сочиненная Римским-Корсаковым в духе Моцарта. Содержание ее определяется следующими словами: «Я весел. Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак или что-нибудь такое». Второй монолог Сальери насыщен большим напряжением; под конец звучат драматические эпизоды из фантазии. В оркестровом вступлении ко 2-й картине использованы начальные, светлые страницы той же фантазии: так усиливается контраст к последующим эпизодам, в которых все более нагнетается трагический колорит. Зловеще, как приговор Сальери, задумавшему убить Моцарта, звучат слова последнего «Гений и злодейство две вещи несовместные». Заклочительный краткий монолог Сальери, предельно драматичный, завершается торжественно-мрачными аккордами.

Царская невеста

Опера в 4 актах
Либретто И. Тюменева

Действующие лица

Василий Степанович Собакин, новгородский купец
(бас)

Марфа, его дочь (сопрано)

Опричники:

Григорий Григорьевич Грязной (баритон),
Григорий Лукианович Малюта Ску-
ратов (бас)

Боярин Иван Сергеевич Лыков (тенор)

Любаша (меццо-сопрано)

Елисей Бомелий, царский лекарь (тенор)

Домна Ивановна Сабурова, купеческая жена
(сопрано)

Д у н я ш а, ее дочь, подруга Марфы (*контральто*)
П е т р о в н а, ключница Собакиных (*меццо-сопрано*)
Два знатных вершника (Иван Грозный с приближенным),
опричники, бояре, песенники, сенные девушки, слуги,
народ

Действие происходит в Александровской слободе под Москвой осенью 1572 г.

История создания

Исторические драмы Л. А. Мея (1822—1862) на протяжении многих десятков лет притягивали к себе Римского-Корсакова. На «Царскую невесту» он обратил внимание еще в 1868 г., когда искал сюжет для первой оперы. Однако выбор его пал все же на «Псковитянку». В начале 90-х гг. он снова стал подумывать о «Царской невесте», колеблясь между ней, другой драмой Мея — «Сервилией» и былинной о Садко, на которой в результате остановился. И только ранней весной 1898 г. начал, наконец, воплощаться давнишний замысел. В работе над либретто композитору помогал его бывший ученик, большой знаток литературы и старины И. Ф. Тюменев (1855—1927).

«Царская невеста» посвящена историческим личностям и событиям жестокого времени Ивана Грозного. В центре драмы Мея — трагическая судьба третьей жены царя Марфы Васильевны Собакиной, умершей через 16 дней после свадьбы от неизвестной болезни. Используя подлинные факты, Мей, однако, достаточно вольно трактовал их. Так, нет доказательств участия Бомелия в отравлении Марфы, как неизвестна и причина ее болезни. Нет данных о связи между смертью Марфы и казнью Грозного, а Лыков был казнен Иваном IV за год до описываемых событий. Тем не менее в драме Мея убедительно показана эпоха, психологически достоверно разворачивается действие, сочными красками обрисованы живые характеры.

Римский-Корсаков, работавший над либретто вместе с Тюменевым, ограничился лишь необходимым вмешательством в драму. Сокращения, связанные со спецификой жанра, не затронули общего замысла и осо-

бенностей драматургии. Были изъяты второстепенные действующие лица, сжаты некоторые диалоги и монологи. Зато введены тексты для ансамблей и хоров, добавлены два кратких, но значительных по смыслу эпизода: безмолвное появление царя Ивана во II акте и сбор опричников у князя Гвоздева-Ростовского, усиливающие драматическую насыщенность действия.

Работа над партитурой заняла все лето и часть осени 1898 г. Премьера «Царской невесты» состоялась 22 октября (3 ноября) в Московской частной опере Мамонтова.

Сюжет

Просторная горница в доме Грязного. Опричник ждет гостей, но мысли его заняты совсем другим. Прошли времена, когда он мог украсть приглянувшуюся девушку и запереть ее в своем доме. Теперь он полюбил по-настоящему и посватался к красавице Марфе Собакиной, но отец Марфы, новгородский купец, отказал наотрез: дочь его просвата на боярину Ивану Лыкову. Грязной еще не знает, что будет делать, но полон решимости не допустить этой свадьбы. И гостей он созвал с тайной целью — повстречаться, а то и подружиться с Лыковым, покороче свести знакомство с царским лекарем немцем Бомелием. Собираются гости — опричники с Малютой, Лыков и Бомелий. По просьбе Малюты Лыков рассказывает, как живут люди в других краях, откуда он недавно вернулся. Хозяин зовет песенников и песенниц, те славят государя, потом пляшут перед гостями. Малюта спрашивает, где крестница его, Любаша. Увезли ее из Каширы, и многих горожан покрестил он там своим шестопером, когда отбивались от погони, потому и зовет ее крестницей. А живет она здесь у Грязного в любовницах. Малюта просит Любашу спеть. Опричники спохватываются, что пора к заутрене, где будет государь, и расходятся. Грязной задерживает Бомелия и просит у него приворотного зелья. Любаша подслушивает этот разговор и понимает, что опостылела любимому, что на сердце у него другая. После ухода Бомелия она пытается поговорить с Гряз-

ным, как прежде, но слышит от него, что любовь прошла. В отчаянии она решает отворожить милого друга от разлучницы.

В монастыре окончилась служба. Опричники спешат в дом князя Гвоздева-Ростовского. Им боязливо кланяются, поспешно уступают дорогу. Кому-то, видно, плохо будет. Но об этом лучше не говорить. Кстати, для разговоров есть более интересный повод: царские смотрины, на которые со всех сторон привезены самые красивые девки — и княжны, и боярышни, и купеческие дочки. Марфа с подругой Дуняшей Сабуровой и нянькой Петровной возвращаются с вечерни домой. Стороной медленно проезжают незнакомые всадники. Один из них — это Иван Грозный — окидывает Марфу властным пронзительным взглядом. Испуганная девушка спешит скрыться в доме. Любаша, решившая разведать, кто ее соперница, заглядывает в окошко и поначалу успокаивается, но выглядывает снова и застывает потрясенная. В первый раз на глаза ей попала Дуняша. А Марфа так хороша, что не разлюбит ее Григорий. Любаша стучит в дверь Бомелия и просит у него отравы. Он согласен, но плата за порошок — любовь Любашы. Она отшатывается от лекаря с ужасом и гневом, однако смех и радостные восклицания, что доносятся из дома Собакиных, заставляют ее решиться.

В горнице у Собакиных хозяин принимает гостей — боярина Лыкова и Григория Грязного, который напросился в дружки к жениху. Ждут девушек — они с матерью Дуняши вот-вот должны вернуться с царских смотрин. Все обеспокоены: вдруг выбор царя падет на Марфу? Входит радостно взволнованная Домна Сабурова и начинает взахлеб рассказывать, как долго государь беседовал с ее Дуняшей, а на Марфу лишь глянул зорко. Думая, что царев выбор пал на другую, Собакин и Лыков решают отпраздновать помолвку. Григорий как дружка наполняет чарки жениха и невесты и незаметно в вино, предназначенное Марфе, подсыпает зелье, данное Бомелием. Он не знает, что порошок подменен Любашей. Когда появляется Марфа, Грязной подносит ей и Лыкову чарки на расписном подносе. По обычаю они должны быть осушены до дна. Но не успевает Марфа поставить опустевшую чарку, как являются бояре с царским словом: Марфа Собакина выбрана невестой царя.

В царском тереме тяжкие раздумья терзают Василия Собакина. Неожиданно и странно занемогла его дочь, взятая сюда после объявления ее царской невестой. Грязной прислан к Марфе с царским словом: Иван Лыков под пыткой признался в отравлении и казнен. Услышав страшную весть, несчастная и без того измученная болезнью девушка теряет рассудок. Ей кажется, что она в саду с любимым. Обращаясь к Грязному, она называет опричника Ваней, мечтает о свадьбе с ним и как страшный сон вспоминает свое избрание царской невестой. Жестокий опричник не выдерживает. Перед всеми кается он в злодействе: это он дал Марфе зелье и оговорил соперника! Из толпы сенных девушек выбегает Любаша — пусть знает бросивший ее дружок, чья вина. Грязной закалывает Любашу и в отчаянии прощается с Марфой. Его уводят.

Музыка

«Царская невеста» — лирико-бытовая драма на исторический сюжет — отличается богатством характеров, ярко выраженных в ариях главных действующих лиц. Хоровые эпизоды оттеняют действие. Опера изобилует контрастами, конфликтными столкновениями. Господствует выразительный и многообразный мелодизм, который, как правило, имеет своими истоками разные жанры русской народной песни.

Большая увертюра основана на двух контрастных темах, далее они не будут звучать. Первая, стремительная, драматическая, вводит в атмосферу событий, вторая, нежная, лирическая, рисует пленительный облик Марфы, еще не знающей печали. Лишь в самом конце звучат две мелодии из оперы — тема страданий Марфы и безмятежный мотив из ее первой арии.

I акт носит название «Пирушка». Он открывается речитативом и арией Грязного «Куда ты, удаль прежняя, девалась», в которой рисуется образ своевольного, не лишённого душевной широты и привлекательности человека, охваченного искренним чувством. Пленяет простотой и благородством ариозо Лыкова «Иное все, и люди и земля». Подблюдная хоровая песня «Слава на небе солнцу высокому» — старинное рус-

ское народное славление. Ее сменяет плавная, женственная хоровая плясовая «Яр-хмель». Песня Любаши «Снаряжай скорей, матушка родимая», которая звучит без сопровождения, выдержана в духе протяжной народной песни. Это своего рода предсказание судьбы Марфы, разлученной с любимым. Трио «Ох, не верится» объединяет задушевную мелодию Грязного, мечтающего о любви Марфы, жалобы Любаши на свою горькую долю и бесстрастные интонации Бомелия, повествующего о тайнах природы. Дуэт Любаши и Грязного «Знать, не любишь больше» отмечен искренним чувством, печалью, горечью и приводит к кульминации в сольном эпизоде Любаши «Ведь я одна тебя люблю», полном безоглядной страсти.

II акт — «Приворотное зелье» — открывается бытовой сценой. Говор толпы сменяется хором опричников «Всех, кажись, оповестили», вносящим тревогу. Светла и безмятежна ария Марфы «В Новгороде мы рядом с Ваней жили». Распевный речитатив переходит в задушевную кантилену, затем появляются легкие радостные колоратуры. Создается полный безыскусной прелести образ чистой и нежной души — яркий контраст страстной, мятущейся натуре любовницы Грязного. Появление царя Ивана сопровождает оркестровая тема из «Псковитянки», величественная и зловещая, и окрашенная в сумрачные тона мелодия «Славы» из I акта. Светлыми красками отмечен квартет Марфы, Лыкова, Дуняши и Собакина «Погоди, моя милая!». Ария Любаши «Господь тебя осудит» полна неизбывной печали; как голос сердца льется мелодия удивительной красоты. Окончание акта — разгульная песня опричников «То не соколы в поднебесье».

III акт — «Дружко» — открывается звучанием «Славы» в строгих торжественных гармониях. Индивидуализированы партии почтенного Собакина, томимого предчувствием беды Лыкова и смятенного Грязного в терцете «Что Господа гневить». Ариетта Грязного «Пускай во всем Господня будет воля» нарочито беззаботна, притворно дружелюбна. Полно радостного волнения ариозо Домны Сабуровой «Вот, батюшка, пустили нас в хоромы». Ария Лыкова «Туча ненастная мимо промчалась» выражает его надежду на счастье, любовь и радость. Секстет благо-

словения жениха и невесты поддержан величальным хором в духе народных песен. Его прерывает торжественное оркестровое звучание темы царя Ивана Грозного.

IV акт — «Невеста». В оркестровом вступлении господствуют настроения тревоги, мрачных предчувствий. Ария Собакина «Не думал, не гадал» — тяжкое раздумье любящего отца, бессильно наблюдающего гибель дочери. Квнтет с хором «Загублена страдалица царевна» тревожен и полон драматизма. Большая ария Марфы «Иван Сергееч, хочешь, в сад пойдем?» отличается удивительной красотой мелодии, проникновенным лиризмом. В ней воплощены хрупкая красота, безмятежное спокойствие, которое оттеняется оркестровыми красками, привносящими болезненность, тревогу. Признание Любаши «Разведайся со мною» звучит со зловещей удовлетворенностью. Невыносимой душевной болью наполнено последнее обращение Грязного к Марфе «Страдалица невинная, прости».

Сказке о царе Салтане,
о сыне его славном и могучем богатыре
Гвидоне Салтановиче
и о прекрасной царевне-Лебеди

*Опера в 4 актах (6 картинах) с прологом
Либретто В. Бельского*

Действующие лица

Царь Салтан (*бас*)

Царица Милитриса (*сопрано*)

Ее сестры:

Ткачиха (*меццо-сопрано*),

Повариха (*сопрано*)

Сватья баба Бабариха (*контральто*)

Царевич Гвидон (*тенор*)

Царевна Лебедь - птица (*сопрано*)

Старый дед (*тенор*)

Гонец (*баритон*)

Скоморох (*бас*)

3 корабельщика, придворные, народ, 33 морских витязя
с дядькой Черномором, белка, шмель

Действие происходит в городе Тмутаракани и на острове Буяне в сказочные времена.

История создания

Истоки замысла оперы по пушкинской «Сказке о царе Салтане» (1831) точно не установлены. Есть основания полагать, что эту мысль подал Римскому-Корсакову Стасов. Разработка сценария началась зимой 1898—1899 г. Окончить оперу предполагалось к столетию со дня рождения Пушкина. Весной 1899 г. композитор приступил к сочинению музыки. К осени опера была написана, а в январе следующего года завершена работа над партитурой.

Премьера «Сказки о царе Салтане» состоялась 21 октября (2 ноября) 1900 г. на сцене Московской частной оперы — Товарищества Солодовниковского театра.

Опера относится к излюбленному композитором сказочному жанру, но среди аналогичных произведений занимает рубежное положение. Солнечная, полная легкого юмора, она воссоздает обаятельные черты жизнерадостной сказки Пушкина. Однако за внешней непритязательностью сюжета скрывается многозначительный смысл. В условиях русской действительности конца XIX в. в «Сказку о царе Салтане» был привнесен новый оттенок. Мягкий юмор приобретает в обрисовке глуповатого, незадачливого царя и его придворного окружения характер нескрываемой иронии, которая предвосхищает остросатирическую направленность последующих сказочных опер Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок».

Сюжет

Зимним вечером в деревенской светлице три сестры сидят за пряжей. Старшая и средняя хвастают своей красотой и дородством, а младшая молчит. За кротость и скромность сестры считают ее дурочкой и заставляют работать на себя. Размечтались они, чем каждая прославилась бы, если бы царь взял ее замуж. Старшая хвалится задать невиданный пир, средняя — в одиночку наткать на весь мир полотна, а младшая пообещала родить для батюшки-царя богатыря-сына. Все это слышал притаившийся под окошком царь Салтан. Он входит в светлицу и объявляет решение: жить всем трем во дворце, старшей быть поварихой, средней — ткачихой, а младшей — царевой женой. Царь ушел с младшей сестрой, а две другие да Бабариха стали советоваться, как расстроить счастье удачливой дурочки. И задумали они обмануть Салтана.

Царь уехал на войну, а тем временем родился у молодой царицы Милитрисы сын. Мирно течет жизнь на царском дворе. Одна лишь царица не знает покоя: тревожит ее, что долго нет гонца с ответным письмом от Салтана. Напрасно Скоморох пытается развлечь ее своими прибаутками; не веселят ее ни сказки Старого деда, ни притворная доброта сестер, приносящих ей подарки. Но вот появляется развязный и болтливый Гонец; ловкие заговорщицы успели, подпоив его, подменить Салтанову грамоту. Народ мнется в нерешительности, но отступает перед угрозами торжествующих сестер и Бабарихи: бочку с Милитрисой и царевичем пускают в море.

Пустынный берег острова Буяна. Сюда, вняв мольбам царицы, волна вынесла бочку. Милитриса жалобно сетует на судьбу, а заметно подросший царевич весело резвится, радуясь светлому миру. Сделав лук, он отправляется на поиски дичи, но внезапно замечает громадного коршуна, который преследует лебедя, и метко пущенной стрелой убивает его. К изумлению царицы и царевича Лебедь-птица вышла из моря и заговорила человеческим языком. Она пообещала отплатить добром за добро и исчезла. Наступила ночь. Мать и сын уснули. А с первыми лучами утренней зари из тумана по волшебству возник город. Под праздничный

колокольный трезвон и пушечную пальбу из ворот его появляется торжественная процессия. Радостно приветствуют Гвидона жители сказочного города Леденца и просят стать их правителем.

Стал Гвидон князем, но мучает его тоска по отцу. Он смотрит с грустью вслед кораблю, который держит путь в царство Салтана. На зов Гвидона из моря появляется Лебедь-птица. Узнав причину его печали, она превращает князя в шмеля, чтобы он мог догнать корабль и увидеть отца.

Корабль приплыл к Салтанову царству. Царь приглашает корабельщиков в гости, угощает их и расспрашивает о чудесах, которые они видели, путешествуя по белу свету. Корабельщики рассказывают о волшебном появлении города Леденца на пустынном острове, о белке, грызущей золотые орешки, о 33 морских витязях и о славном могучем князе Гвидоне, правителе этого города. Салтан удивлен; он хочет посетить чудесный город; обеспокоенные Ткачиха и Повариха отговаривают его. Бабариха рассказывает о чуде, какого нет в городе Леденце, — о заморской царевне неопишуемой красоты. Обозленный кознями заговорщиц, шмель по очереди жалит их и, вызвав всеобщий переполох, улетает.

Снова печальный Гвидон бродит у моря. Рассказ Бабарихи не идет у него из памяти. В тоске призывает Гвидон Лебедь-птицу и, поведав ей о своей горячей любви к неизвестной красавице, просит помочь ему. Волнение Гвидона трогает Лебедь-птицу, и она оборачивается прекрасной царевной, о которой он так пылко мечтал. Царица Милитриса благословляет молодую чету.

В радостном нетерпении Гвидон и Милитриса ждут приезда Салтана. Под колокольный звон и приветствия народа царь со свитой вступает во дворец. Начинается показ чудес города Леденца. Перед изумленными взорами царя и гостей предстает в хрустальном домике волшебная белочка, проходят 33 морских богатыря, показывается прекрасная царевна-Лебедь и, наконец, возлюбленная Салтанова жена — царица Милитриса. Царь со слезами обнимает ее и сына, на радостях прощает завистливых сестер. Начинается буйный пир.

Музыка

«Сказка о царе Салтане» — одно из наиболее солнечных произведений оперной литературы. Музыка ее, озаренная безоблачной радостью, мягким юмором, а кое-где и иронией, течет легко, непринужденно, насыщена мелодическими оборотами и затейливыми ритмами народных песен и плясок. Значительную роль играют симфонические эпизоды, которые органически включены в сценическое действие, дополняют его.

На протяжении всей оперы повторяется праздничный фанфарный клич; он возникает в начале каждой картины как призыв: «Слушайте! Смотрите! Представление начинается!». Открывается им и введение к опере, занимающее место увертюры. В прологе безмятежно льется песня старшей и средней сестер, выдержанная в народном духе. Ворчливым репликам Бабарихи и дробной скороговорке сестер отвечает широкая лирическая мелодия Милитрисы. Грубовато-помпезный марш и решительные вокальные фразы обрисовывают облик своенравного царя Салтана.

I акту предшествует маршеобразное оркестровое вступление, которому предпослан эпиграф из пушкинской сказки, рассказывающий об отъезде царя на войну. Действие начинается спокойной колыбельной песней, основанной на подлинной народной мелодии; на протяжении акта она повторяется несколько раз, передавая неторопливо размеренный ход жизни. Юмором народных прибауток проникнут шутливый диалог Скомороха и Старого деда. Появление царевича сопровождается мелодией детской народной песенки «Ладушки». Приветственным хором народа заканчивается первая половина акта. Вторая представляет собой свободное чередование сольных и хоровых эпизодов, среди которых выделяется жалобное ариозо Милитрисы «В девках сижено». Акт завершается скорбным причитанием хора.

Оркестровое вступление ко II акту, рисующее картину моря, передает содержание предпосланного ему стихотворного эпиграфа Пушкина. Горестные причитания Милитрисы оттеняются оживленными репликами царевича. Ариозо Лебеди «Ты, царевич, мой спаситель» сочетает ли-

рически обаятельную песенную мелодию с гибкими, виртуозными мелодическими оборотами. Вторая половина акта полна радостного возбуждения.

Краткое оркестровое вступление к III акту изображает морской пейзаж. В центре 1-й картины дуэт Гвидона и Лебеди, заканчивающийся симфоническим эпизодом «Полет шмеля». Во 2-й картине много движения, ансамблевых эпизодов, музыка пронизана бойкими частушечными мелодиями и ритмами. Заключительная сцена суматохи, где на словах «Всех шмелей от этих пор не пускать на царский двор» появляется воинственная мелодия марша Салтана, отмечена неподдельным комизмом.

Центральный эпизод 1-й картины IV акта — дуэт: взволнованным, страстным речам Гвидона отвечают спокойные, ласковые фразы Лебеди. Сцена преображения сопровождается кратким оркестровым интермеццо, в котором ликующе-торжественно звучит мелодия царевны Лебеди, близкая напеву народной песни «Во пиру была». Та же мелодия лежит в основе восторженного любовного дуэта Гвидона и Лебеди. Последней картине оперы предшествует большое симфоническое вступление «Три чуда», содержание которого раскрывается в стихотворном эпиграфе из Пушкина. Сменяют друг друга, разделяемые праздничными фанфарами, колокольная тема города Леденца, изящно оркестрованная мелодия народной песни «Во саду ли, в огороде» (которую по сказке поет чудесная белочка), мужественный марш, характеризующий морских витязей, и обаятельные напевы царевны Лебеди; все они сплетаются в феерически сверкающий звуковой узор. Так же наполнена энергией, светом и безудержным ликованием музыка последней картины. Радостен приветственный хор. Любовный дуэт Милитрисы и Салтана передает ощущение полноты счастья. Хоровое заключение пронизано задорными частушечными ритмами, бойкими припевками; на вершине стремительного нарастания у хора и всех действующих лиц ликующе звучит мелодия фанфарного клича.

Кашей Бессмертный

*Опера в 1 акте (3 картинах)
Либретто Н. Римского-Корсакова*

Действующие лица

Кашей Бессмертный (*тенор*)
Кашеевна, его дочь (*меццо-сопрано*)
Царевна Ненаглядная краса (*сопрано*)
Иван-королевич, ее жених (*тенор*)
Буря-богатырь — ветер (*бас*)
Голоса Кашеевой свиты

Действие происходит в царстве Кашея и в Тридесятom царстве в сказочные времена.

История создания

В ноябре 1900 г. музыкальный критик Е.М.Петровский (1873—1918) предложил Римскому-Корсакову либретто оперы «Иван-королевич» («Кашей Бессмертный»). Оно заинтересовало композитора, хотя многое ему не понравилось — прежде всего неясность, сбивчивость изложения, манерность поэтической речи. В дальнейшем он сам составил либретто по предложенной ему сюжетной канве. Музыка создавалась с июня 1901 по март 1902 г.

Римский-Корсаков воспользовался распространенным сюжетом из русского народного эпоса, но в либретто были привнесены некоторые новые, самостоятельно разработанные драматические мотивы. Среди них главный связан с образом дочери Кашея, в слезе которой зачарована его смерть. Идейное содержание оперы получилось многозначным и предстало в аллегорической форме: пять действующих лиц сказки — не столько конкретные личности, наделенные неповторимой индивидуальностью, сколько символические фигуры. Сложнее всего об-

раз Кашея: это олицетворение и злобной, жестокой силы, и изжившей себя старости, душащей все живое. Мир Кашеева царства невольно вызывал представление о самодержавной власти, сковывающей силы народа, а Кашей ассоциировался с обликом тогдашнего всемогущего обер-прокурора Синода Победоносцева, которого Блок назвал колдуном, своим стеклянным глазом заворожившим Россию. Лишена добрых, теплых чувств и обольстительная дочь Кашея, убивающая тех, кто жаждет смерти Кашея или, иначе говоря, — свободы. Один из таких витязей — Иван-королевич, а его помощник, буйный ветер Буря-богатырь — олицетворение стихийных сил народа, все сметающих на своем пути.

Премьера состоялась 12 (25) декабря 1902 г. на сцене Московской частной оперы — Товарищества Солодовниковского театра. Успех был большой, но политический смысл «осенней сказочки» Римского-Корсакова еще не был разгадан. Помогли этому события 1905 г., вызвавшие огромный общественный подъем. Радикально настроенные студенты Петербургской консерватории попросили композитора разрешить им поставить «Кашея». Сбор предназначался для помощи жертвам Кровавого воскресенья 9 января. Спектакль, показанный 27 марта (9 апреля) в помещении театра Пассаж, приобрел характер революционной манифестации. Полиция потребовала, чтобы публика покинула зал; предполагавшийся затем концерт был отменен. Опера прозвучала как пророчество близкой гибели самодержавия.

Сюжет

Уныло, мрачно в Кашеевом царстве. Глухая осень. Небо затянуто густыми тучами. Томится в заточении Царевна Ненаглядная краса, насильно разлученная со своим возлюбленным Иваном-королевичем. Она молит, чтобы злобный кудесник дал ей возможность повидать жениха. В волшебном зеркальце Царевна видит дочь Кашея, а рядом с ней Ивана-королевича. Кашей испугался — предвидится ему собственная гибель — и разбил зеркальце. Из подземелья он вызывает Бурю-богатыря, шлет его к дочери, закликает, чтобы вернее она хоронила его смерть

в своей слезинке. А Царевна просит буйный ветер разыскать ее суженого и рассказать ему, как томится она в неволе.

Тридесатое царство, где живет Кашеевна, находится на скалистом острове у безбрежного синего моря. Кругом раскинулись чудесные сады с зарослями ярко-красных маков и бледно-лиловой белены. Лунной ночью выходит к морю Кашеевна с кубком волшебного питья. Многих витязей она убила своим мечом. Та же участь ждет и Ивана-королевича. Не ведая того, в поисках Царевны он приходит в чудесный сад. Ослепленный красотой Кашеевны, Королевич на миг забывает о невесте. Волшебным питьем и поцелуем Кашеевна усыпляет его, заносит меч, но в нерешительности останавливается: прекрасен лик спящего витязя. И в тот момент, когда, стараясь пересилить себя, она готовится нанести удар, врывается гонец Кашея Буря-богатырь. Буйный ветер развеивает чары волшебницы. Очнувшись от сна, Иван-Королевич с Бурей-богатырем устремляются в Кашеево царство. Туда же мчится Кашеевна.

Тем временем Царевна усыпила Кашея своей злой колыбельной, призывая на него смерть. В сонное царство врывается на крыльях ветра Королевич. Радость встречи с Царевной безмерна. Но на пути влюбленных встает Кашеевна. Она готова отпустить Царевну, но не может расстаться с витязем — страсть пробудилась в ее холодной душе. Царевна пожалела Кашеевну, подошла к ней, обняла, поцеловала. Какое-то новое, неизведанное чувство испытала дочь Кашея. Она словно переродилась. Кашеевна превращается в прекрасную плакучую иву. А вместе с ее слезами смерть приходит и к Кашею. Буря-богатырь широко распахивает ворота — из царства смерти открыт путь в царство свободы.

Музыка

«Кашей Бессмертный» занимает особое место в ряду других опер Римского-Корсакова. Светлое начало жизни, которое он утверждал своим творчеством, здесь уступает место изображению мрачных, теневых сторон. Совершенно изменяется и музыкальный язык композитора: для обрисовки Кашеева царства и жестоких чар Кашеевны он применяет то

резкие, то изысканные и пряные гармонии, поражающие новизной и необычностью. Они полностью соответствуют выражению поэтического замысла Римского-Корсакова, который свету берендеева царства в своей «весенней сказке» — «Снегурочке» — противопоставил мрак Кашеева царства — в «осенней сказочке».

В небольшом оркестровом вступлении главная тема Кашея, мертвенно-ползучая, будто оцепеневшая, сопоставляется с выразительной, близкой народной, мелодией Царевны. Глубоко человеческая песенность выявляется в ее печальной жалобе «Дни без просвета, бессонные ночи». В музыке словно проносятся порывы ветра, и на этом фоне возникает терцет: к голосу Бури-богатыря присоединяются Кашей и Царевна. Зловещий склад имеет ариозо Кашея «Природы постигнута тайна, мной найден бессмертия дар». Издевкой над томящейся в плену Царевной звучат голоса Кашеевой свиты за сценой «Вьюга белая, метель, опуши сосну и ель». Изобразительная живописность этого развернутого хорового эпизода заканчивает 1-ю картину. Начало 2-й изысканно, исполнено волшебного очарования, присущего дочери Кашея. Иные черты ее образа предстают в маршеобразной пляске с мечом «Меч мой заветный». Негой полно ариозо Королевича «О слушай, ночь и сад благоуханный». Пряным дурманом веет от его дуэта с Кашеевной «Затуманился ум, рдеют щеки как мак». Картина завершается вторжением Бури-богатыря с его буйной песней и кратким терцетом. В оркестровом интермеццо перед 3-й картиной разрабатывается главная тема Кашея. Ее отзвуки слышны в певучем дуэте Царевны с Королевичем «Разлуки минул час». Драматический перелом наступает с приходом Кашеевны. Квартет — последняя остановка действия перед развязкой. Кульминационный момент связан с поцелуем Царевны. Ее чистота и душевное благородство воспеваются в кратком оркестровом эпизоде, предшествующем смерти Кашеевны. Столь же лаконично передана гибель беснующегося в ярости Кашея. Звучит невидимый хор, торжественно возглашающий «Конец этому царству».

Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии

Опера в 4 актах (6 картинах)

Либретто В. Бельского

Действующие лица

Князь Юрий Всеволодович (*бас*)

Княжич Всеволод Юрьевич, его сын (*тенор*)

Феврония, дочь и сестра древолазов (*сопрано*)

Гришка Кутерьма, бражник (*тенор*)

Федор Поярок, ловчий княжича (*баритон*)

Отрок (*меццо-сопрано*)

Гусляр (*бас*)

Медведчик (*тенор*)

Богатыри татарские:

Бедяй (*бас*),

Бурндай (*бас*)

Райские птицы:

Сирин (*сопрано*),

Алконост (*контральто*)

Княжи стрельцы, лучшие люди, нищая братия, народ, татары

Действие происходит в Заволжье в лето от сотворения мира 6751.

История создания

В основу сюжета положена древнерусская легенда XIII столетия, эпохи татаро-монгольского владычества. Реальные исторические события приобрели в ней фантастическую окраску: град Китеж спасен от разорения татарами Божьим произволением — он сделался невидим и стал местом идеальной, по народным представлениям, земной жизни. Как оперный сюжет эта легенда привлекла внимание Римского-Корсакова в 1898 г. Тогда же возникла мысль связать ее с образом Февронии —

героини распространенной в народе муромской повести о Петре и Февронии. Этот образ занял центральное место в либретто В. И. Бельского (1866—1946). В работе либреттист и композитор широко пользовались разнообразнейшими мотивами народно-поэтического творчества. Как утверждал Бельский, «во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, заговора или иного плода русского народного творчества». В созданной галерее национальных типов есть небывало новые для оперной сцены. Таков потрясающий своей драматичностью и жизненной правдой образ Кутерьмы — человека морально сломленного, раздавленного нищетой. По своей социально-обличительной силе он не имеет равных в мировой оперной литературе. Трагические судьбы главных героев показаны в нераздельной связи с судьбой народа, переживающего тяжкую годину татарского нашествия, на фоне картин русской природы, быта, патриотической борьбы с безжалостным врагом. В соответствии с содержанием народных легенд, наряду с реальными, в опере возникают волшебные картины райской природы и чудесно преображенного града Китежа.

К сочинению музыки композитор приступил в начале 1903 г. К концу сентября следующего год партитура была закончена. Первое представление «Сказания о невидимом граде Китеже» состоялось 7 (20) февраля 1907 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге.

Сюжет

В глухой чаще заволжских лесов стоит избушка Февронии. Дни девушки полны покоя, тихих радостных дум. На ее голос сбегаются звери, слетаются птицы. Однажды появился незнакомый молодец в одежде княжьего ловчего. Юношу поразили восторженные речи девушки о красоте природы, о счастье жить под величавыми сводами лесов, радуясь сиянию солнца, аромату цветов, блеску голубого неба. Пришлись они друг другу по сердцу и решили обменяться кольцами. Только успел молодец отправиться в обратный путь, как появились стрель-

цы-охотники во главе с Федором Поярком, разыскивающие своего товарища. От них Феврония узнала, что незнакомый юноша, с которым она обручилась, — княжич Всеволод, сын старого князя Юрия, правящего в Великом Китеже.

На торговой площади Малого Китежа толпится народ, ожидающий в нетерпении приезда жениха и невесты. Поводырь с медведем смешит толпу; седой как лунь Гусляр поет былинку. Ропщут китежские богатеи, недовольные тем, что княгиней станет простая крестьянка. Увидев пьяного Гришку Кутерьму, они дают ему денег, чтобы он напился допьяна и как следует «почествовал» невесту. Китежане радостно приветствуют свою госпожу. Но Гришка Кутерьма подступает к Февронии с наглыми речами, издеваясь над ее простым происхождением и бедностью. Народ его прогоняет, и по знаку дружки — Федора Поярка — девушки заводят свадебную песню. Неожиданно песня обрывается. Слышатся звуки военных рогов, и на площадь выбегают в смятении толпы народа, преследуемые татарами. Татары злы: никто из жителей не соглашается выдать своего князя, показать дорогу к Великому Китежу. С угрозами они набрасываются на Кутерьму, и бражник не выдерживает: убоявшись страшных мук, он соглашается вести татарскую рать.

У одной из церквей Великого Китежа в полночь собрался народ, чтобы выслушать вестника — Федора Поярка, ослепленного врагами. Присутствующих потрясает его скорбный рассказ о народном бедствии и о том, что, по слухам, ведет татар к Великому Китежу Феврония. По призыву старого князя Юрия народ возносит мольбы о спасении. Княжич Всеволод просит отца благословить его с дружиной на ратный подвиг и выступает навстречу врагам. Только их песня затихла вдали, как город окутался светлым, золотистым туманом, сами тихо загудели колокола, предвещая избавление.

Темной, непроглядной ночью Гришка привел татар, а с ними пленную Февронию к озеру Светлояру. Но татарские воины не верят предателю; дожидаясь утра, они накрепко привязали его к дереву и принялись за дележ награбленной добычи. Татары похваляются своей победой над

китежской дружиной, рассказывают о гибели княжича Всеволода. Между воинами разгорается спор — кому владеть полонянкой Февронией. В пылу ссоры Бурундай ударом топора убивает соперника. Феврония горько плачет о своем погибшем женихе. Гришку Кутерьму мучают угрызения совести. Он в отчаянии просит Февронию отпустить его на волю, чтобы он мог замолить тяжкий грех предательства. Февронии жаль несчастного бражника, и она освобождает его от пут. Гришка хочет бежать и не может: колокольный звон наполняет его душу непреодолимым страхом. Кинулся он к озеру, чтобы утопиться, и остоленел: первые лучи восходящего солнца скользнули по водной глади, озарили пустой берег Светлояра, а под ним в озере — отражение стольного града Великого Китежа. С диким воплем Кутерьма бросился прочь. Увидели отражение невидимого города и татары. Забыв обо всем, они в ужасе бежали от страшного места.

В глухой чаще керженских лесов, через бурелом и цепкие кустарники пробиваются Феврония и Кутерьма. Их мучит голод и усталость. Не выдержав мук совести и страшных видений, Кутерьма пропадает в дремучей чащобе. Обессиленная Феврония опускается на траву, призывая избавительницу-смерть. Вокруг нее расцветают невиданные цветы, свечи загораются на ветвях деревьев, голоса райских птиц пророчат покой и счастье, а из дальней прогалины приближается призрак княжича Всеволода. Феврония радостно бросается навстречу, и молодые медленно удаляются к Великому Китежу.

На площади чудесно преображенного города их встречает народ в белых одеждах. Затейливые терема озарены ярким серебристым сиянием, лев и единорог с серебряной шерстью сторожат княжеские хоромы, райские птицы поют, сидя на высоких шпильях. Под звуки райских свирелей народ запекает свадебную песню, недопетую в Малом Китеже. Но Феврония вспоминает о несчастном, безумном Гришке Кутерьме, которому не суждено войти в блаженный Китеж, и решает послать ему весть. Наконец грамотка написана, и молодые под торжественное пение и колокольный звон величаво шествуют в собор к венцу.

Музыка

«Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» — опера-легенда. Замедленное развитие действия, обилие широких выразительных мелодий песенно-русского характера придают ей самобытную окраску, колорит далекой седой древности.

Оркестровое вступление «Похвала пустыне» живописует картину леса с шелестом листвы и птичьим пением; здесь звучат напевные мелодии Февронии.

Музыка I акта проникнута светлым лирическим настроением. Песня Февронии «Ах ты лес, мой лес, пустыня прекрасная» отмечена душевной чистотой, безмятежным покоем. Большая сцена Февронии с княжичем постепенно наполняется ликующим, восторженным чувством. Любовный дуэт, теплый и душевный, завершает ее. Акт заканчивается могучими горделивыми фанфарами, символизирующими образ Великого Китежа.

II акт — монументальная историческая фреска, написанная широкой кистью. Скорбная былина Гусляра (пророчество о грядущем бедствии) выдержана в стиле старинного эпического сказа. За ней следует хор, напоминающий народные причитания-плачи. Многосторонняя характеристика Гришки Кутерьмы. Перезвоны бубенцов в оркестре, радостные возгласы соединяются в торжественном хоре, приветствующем Февронию. В сцене встречи Февронии и Кутерьмы ее плавным, лирическим, напевным мелодиям противопоставлена угловатая, судорожная речь бражника. Вторжение татар знаменует резкий поворот действия; вплоть до конца акта в музыке властвует стихия мрачных красок, угрожающих, жестких звучаний, которыми обрисовано татарское нашествие.

III акт состоит из двух картин, связанных симфоническим антрактом. 1-я окрашена в темные, суровые тона, подчеркивающие драматизм происходящих событий. Сумрачный, скорбный рассказ Поярка, прерываемый взволнованными репликами хора, образует широкую сцену, насыщенную большим внутренним напряжением. Настроением тяжелого раздумья и глубокой печали проникнута ария князя Юрия «О слава, богат-

ство суетное!». Героическая песня дружины, которую запекает Всеволод, омрачена чувством обреченности. Заключительный эпизод картины полон таинственно мерцающих звучаний, приглушенного гула колоколов и волшебного оцепенения. В симфоническом антракте «Сеча при Керженце» с потрясающим реализмом, зримой наглядностью обрисована схватка татар с русскими. Достигнув предельного драматизма, сеча обрывается; слышны лишь отголоски удаляющейся дикой скачки, которой противостояла ныне сломленная прекрасная мелодия песни китежской дружины. Устало, безрадостно звучит в начале 2-й картины хор татар «Не вороны голодные». Причитания Февронии напоминают протяжную народную песню. Тоска, лихорадочное возбуждение, страстная мольба, скорбь, радость, ужас — эти нервно чередующиеся состояния передают страшные душевные муки Кутерьмы. Смятенные хоровые фразы татар и грозный набат завершают акт.

IV акт также состоит из двух картин, связанных вокально-симфоническим антрактом. 1-я картина распадается на два больших раздела. В центре первого — Кутерьма. Музыка с огромной трагической силой передает острый душевный разлад человека, теряющего рассудок, дикие видения его галлюцинирующей фантазии. Второй раздел посвящен показу чудесного преображения природы. Картина заканчивается светлым лирическим дуэтом Февронии и княжича. Без перерыва следует вокально-симфонический антракт «Хождение в невидимый град»; на фоне лучезарного, величавого шествия, радостных перезвонов звучит затейливое пение райских птиц. Во 2-й картине создается неподвижная, словно застывшая в сказочном очаровании панорама чудесного града. Вокальные фразы солистов, хоровые эпизоды мерно и степенно следуют друг за другом; их мажорное звучание озаряет музыку мягким и ровным сиянием. Лишь свадебная песня и сумрачные образы, возникающие в сцене письма Февронии, напоминают о минувших грозных событиях.

Золотой петушок

Опера в 3 актах с прологом и эпилогом
Либретто В. Бельского

Действующие лица

Царь Додон (*бас*)

Его сыновья:

Царевич Гвидон (*тенор*),

Царевич Афрон (*баритон*)

Воевода Полкан (*бас*)

Ключница Амелфа (*контральто*)

Звездочет (*тенор-альтино*)

Шемаханская царица (*сопрано*)

Золотой петушок (*сопрано*)

Рать Додона, рабыни и свита Шемаханской царицы, народ

Действие происходит в Тридесятom царстве в сказочные времена.

История создания

В октябре 1906 г. в записных книжках Римского-Корсакова появились первые музыкальные эскизы к опере «Золотой петушок». Тогда же он сообщил о своем замысле другу — либреттисту В. И. Бельскому (1866—1946). Партитура была закончена в августе 1907 г.

«Золотой петушок» — последняя опера Римского-Корсакова. Интерес к сказочным сюжетам сопутствовал композитору на всем его творческом пути. Однако в последние годы он все более насыщал их современным звучанием, все последовательнее обличал монархическую власть. Уже в «Салтане» показан вздорный, смешной, неумный царь. «Кашей Бессмертный» стал зловещим символом мрачной силы, которая губит все живое, устремленное к свободе, — недаром в 1905 г. исполнение этой оперы вылилось в политическую демонстрацию. И, наконец, «Золотой петушок»

прозвучал как откровенная сатира на русское самодержавие. Композитор не скрывал такого замысла. В письме к своему ученику М. О. Штейнбергу он писал: «Царя Додона хочу осрамить окончательно». А эпиграфом к опере избрал фразу из своей «Майской ночи»: «Славная песня, сват! Жаль только, что Голову в ней поминают не совсем благопристойными словами». Эти политические намеки не прошли мимо цензуры. Для тяжелобольного композитора начались мытарства, вероятно, ускорившие его кончину. Но на все требования сделать купюры, искажающие идейное содержание оперы, Римский-Корсаков отвечал отказом.

Премьера «Золотого петушка» состоялась уже после смерти композитора 24 сентября (7 октября) 1909 г. в Москве в театре Зимина.

В основе оперы — одноименная стихотворная сказка Пушкина (1834). Бельский дополнил ее большими сценами, рельефно обрисовал действующих лиц. Так, например, он ввел новый персонаж — ключницу Амелфу, которая занята домашними делами царя, тогда как Полкан — его сторожевой пес — делами государственными. Имени Полкана нет у Пушкина — он называется Воеводой, и речь его ограничивается только несколькими фразами. И сыновья Додона — Гвидон и Афрон — лишь упомянуты. Свободно развит в либретто сложный фантастический образ Шемаханской царицы или, иначе говоря, дополнено содержание II акта. Авторы оперы стремились не только к тому, чтобы показать соблазны чувственной красоты: самодержавная власть еще сильнее посрамляется при участии царицы. Более того — она с помощью Звездочета карает смертью Додона.

Сюжет

На сцене — загадочный старец в причудливом одеянии. Это Звездочет. Он предупреждает зрителей: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

Тревожно в царстве Додона: нет ему покоя от внешнего врага. Снова и снова созывает он заседание думы. Рядом с ним — грубый, но не лишенный здравого смысла воевода Полкан — правая рука царя. Восседающий на троне среди степенных бояр, Додон обращается за помощью к царевичам-сыновьям Гвидону и Афрону. Устал Додон от ратных дел,

кто же даст ему мудрый совет? Самоуверенно выступает Гвидон. Он всю ночь думал о делах государства и решил поставить рать вокруг столицы. Ничего, что враг разорит страну, — главное, чтобы царь Додон и его приближенные могли спокойно жить. Все в восторге славят ум Гвидона. Недоволен лишь Полкан. Его беспокоит близость вражеской рати: а что, если ей вздумается обстрелять город и дать залп по царскому терему? Тогда с советом выступает младший, любимый сын Додона — Афрон. Распустить надо доблестное войско, а за месяц перед нападением соседа собрать вновь и принять бой. Все в восторге славят ум Афрона. И опять Полкан нарушает общее словословие. А как быть, если враг не предупредит за месяц, что он идет с войной? Бояре возмущены и готовы заподозрить Полкана в измене. Уже хотят бить и вязать воеводу, но царь останавливает бояр, спрашивая их совета. Однако они не имеют своего мнения. Есть еще один путь — гаданье на бобах или на квасной гуще. Спор бояр прерывает появившийся Звездочет. Волшебник надумал подарить Додону Золотого петушка. Если в стране будет спокойно, Петушок возвестит: «Ки-ри-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!» А в случае вражеского нападения он прокричит: «Ки-ри-ку-ку! Берегись, будь начеку!» Счастье Додона безмерно. Он торжественно обещает Звездочету выполнить его первую волю как свою. Теперь, когда править государством можно при помощи Петушка, Додон спокоен. Весеннее солнышко располагает ко сну. Ключница Амелфа убаюкивает Додона, а следом за ним засыпает и стража, и сама Амелфа. Царю снится вещий сон; его манит чудная красавица. Вдруг сонный покой нарушает тревожный крик Петушка. Народ в страхе. Прибежавший Полкан будит Додона. Царь сзывает сыновей на ратный подвиг. Нехотя отправляются царики воевать. Снова покой воцаряется в столице. Мирно звучит петушинный крик. Опять засыпает Додон. Но недолго длится сладкий сон. Новый тревожный крик Петушка рождает еще большее смущение. Теперь в поход надо идти самому царю.

Ночь. Мрачное ущелье. Сюда с опаской спускается Додоново войско. Стая хищных птиц вьется над трупами убитых цариц. Додон

оплакивает детей, вонзивших мечи друг в друга. Полкан призывает отомстить за жестокое убийство. Но кому? Наступает рассвет. Вырисовываются очертания роскошного шатра. Вот где укрылся враг! Пушкари, дрожа от страха, по приказу Полкана наводят пушки на шатер. Медленно распахиваются его створки. И доблестная рать пускается наутек. Только Додон и Полкан замирают в ожидании. Из шатра выходит чудная красавица, та самая, что приснилась царю. Она называет себя Шемаханской царицей и объявляет, что собирается завоевать город Додона. Рабыни подносят ему чашу с вином, а она поет прекрасные песни и танцует. Додон на все готов ради царицы. Чтобы развеять ее грусть, он, повязав голову платочком, пускается в шутовской пляс и, наконец, предлагает ей выйти за него замуж и ехать домой.

С нетерпением и страхом ожидает народ возвращения царя. Почему молчит Петушок? Что случилось? Народ молит Амелфу рассказать правду. Ключница выдумывает сказки о подвигах Додона и сообщает, что царь едет не один, а с девицей, которая станет царицей. Гвидон же и Афрон погибли злою смертью. Приближается торжественное шествие царя Додона и Шемаханской царицы. Причудлива свита невесты. Кого только нет здесь: и великаны, и карлики, и одноглазые страшные циклопы, и рабыни, и арапчата. Царя и царицу радостно приветствует раболепный народ. Но веселье нарушает неожиданно появившийся Звездочет. Ведь обещал Додон за редкий подарок — Золотого петушка — исполнить все, что пожелает Звездочет. И вот время пришло. Волшебник, не сводя взора с красавицы, просит отдать ему Шемаханскую царицу. Та же зло хохочет. Додон пытается отговорить старика, готов отдать ему полцарства, но не нужна Додонова страна Звездочету, только девицу требует он. Тогда в ярости царь ударяет жезлом по лбу Звездочета и убивает его. Солнце прячется за тучи, гремит гром. Вся столица содрогнулась, только Шемаханской царице все нипочем — смеется она. Додон в страхе: как бы не было беды. И точно: Петушок покружил над Додоном и клонул его; тот упал замертво. Раздались страшные раскаты грома, небо заволокло тучами, наступила полная тьма. Как только снова

просветлело, обнаружилось исчезновение Петушка и царицы. Народ тоскливо оплакивает царя Додона.

Появившийся Звездочет объясняет зрителям: кровавая развязка не должна их волновать.

Музыка

«Золотой петушок», имеющий авторский подзаголовок «небылица в лицах», — редкий в мировой классике пример сатирической оперы. В соответствии со своим замыслом композитор показал здесь два мира. Остро шаржированно охарактеризованы царь и его свита. Пародией на героиню звучат высказывания Додона, лающей речью наделен Полкан, причетом — ключница Амелфа. В противовес им образы загадочного мудреца Звездочета и жестоко-обольстительной Шемаханской царицы окутаны фантастикой. Вместе с тем музыкальный язык оперы глубоко национален: в нем отражены особенности русской песенности и бытовых жанров, ориентальные мотивы.

Краткое оркестровое вступление открывается задорным кличем Петушка, который сменяется восточной мелодией, прихотливо изысканной, исполненной любовного томления. А прозрачный звон колокольчиков уведомляет о выходе Звездочета в прологе.

В I акте обрисовано Додонино царство: торжественный глуповато-примитивный марш становится его характеристикой. Переломный момент — появление Звездочета. Восточный рисунок мелодии сближает его с Шемаханской царицей — фантастические образы будто связаны невидимыми нитями. Петушок наделен двумя кличами — спокойным, возвещающим о благополучии в стране Додона, и тревожным, предупреждающим о грозящей опасности. Народного склада напевы свойственны ключнице Амелфе. Сон Додона основан на плавном, баюкающем повторении «спокойного» призыва Петушка. Новые краски вносят восточные мотивы, рельефно обрисовывающие обольстительный облик Шемаханской царицы. На развитии «тревожного» клича Петушка строится сцена общего смятения и страха. Все завершает марш.

Музыка начала II акта рисует зловещее ущелье, где лежат убитые сыновья Додона. Изменился облик марша — ранее ухарский, победный, он звучит теперь неуверенно, робко. Ария Шемаханской царицы «Отвесь мне, зоркое светило» — характеристика томной восточной красавицы; ее прозрачная, светлая музыка относится к лучшим страницам оперы. Чарующий образ царицы раскрывается во второй арии «Сброшу чопорные ткани». В ответ Додон запекает свою любовную песнь «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть» (на мотив «Чижика»). Контрастом служит ария воспоминаний царицы «Как доедешь до Востока», мелодии которой завораживают чудесной, словно парящей красотой. Новый обличительный эпизод, по сатирическому блеску не знающий себе равных в русской оперной классике, — пляс Додона.

Таинственно-настороженная музыка оркестрового вступления к III акту прерывается грозным кличем Петушка. Он разрабатывается в мольбе народа. Широко развито в оркестре шествие царя Додона и Шемаханской царицы — центр всего акта. И здесь, как в I акте, переломный момент наступает с появлением Звездочета. В его арии «Подари ты мне девицу, Шемаханскую царицу» снова возникает фантастический колорит. За сценой расправы над Додоном следует краткий оркестровый эпизод, живописующий разбушевавшуюся грозу. Заключительный хор народа — плач забитых людей; в его мелодии своеобразно преломлен Додонов марш. Эпизод, характеризующий Звездочета, вместе с прологом обрамляет оперу. Последний раз слышится клич Петушка, которому противостоит лейтмотив царя Додона.

И. Ф. Стравинский

1882—1971

Стравинский — один из выдающихся представителей музыкального искусства XX в. Он автор свыше 130 произведений. Гениальное дарование, острый, пытливый ум, феноменальная эрудиция и блестящее мастерство позволили ему охватить в своем творчестве почти все формы и средства выразительности, виды и жанры.

Игорь Федорович Стравинский родился 5 (17) июня 1882 г. в Ораниенбауме близ Петербурга. Учился на юридическом факультете Петербургского университета, с 1903 г. брал частные уроки композиции у Римского-Корсакова. Первые значительные сочинения Стравинского — Симфония и вокальная сюита «Фавн и пастушка», Фантастическое скерцо и «Фейерверк» для оркестра (1905—1908). В дальнейшем творческая судьба композитора была тесно связана с труппой «Русского балета» Дягилева, гастролировавшей в Париже; здесь в 1910—1913 гг. состоялись премьеры его балетов «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная». Годы первой мировой войны Стравинский провел в Швейцарии, где написал для музыкального театра стилизованное скоморошье действо «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916) и «Историю солдата» (1918). Первый, русский период его творчества завершился комической оперой «Мавра» (1922) и хореографической кантатой «Свадебка» (1923).

С начала 20-х гг. Стравинский жил во Франции. Второй, неоклассический период связан с воздействием на его творчество музыкальной культуры прошлых эпох, по моделям которой созданы многие произведения 20-х — начала 30-х гг.: опера-оратория «Царь Эдип» (1927), балеты «Пульчинелла» на музыку Перголези, «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи» на музыку Чайковского, Симфония псалмов для хора и оркестра, мелодрама «Персефона». Итогом этого периода стала опера «По-

хождения повесы» (1951), написанная в США, куда Стравинский переехал в 1939 г. Последний период творчества, начавшийся в 1952 г., отмечен усилением интереса к добаховской музыке и одновременно овладением додекафонной техникой композиции школы Шёнберга. В тематике преобладают библейские сюжеты, послужившие основой для ряда вокально-инструментальных сочинений, в том числе оперы-балета «Потоп» (1962).

Стравинский скончался 6 апреля 1971 г. в Нью-Йорке.

Мавра

Опера в 1 акте
Либретто Б. Кохно

Действующие лица

П а р а ш а (*сопрано*)

М а т ь (*контральто*)

С о с е д к а (*контральто*)

Г у с а р В а с и л и й (*тенор*)

Действие происходит в Коломне на окраине Петербурга в начале XIX в.

История создания

Опера «Мавра» была задумана Стравинским весной 1921 г. в Лондоне, когда он работал над инструментовкой нескольких номеров из «Спящей красавицы» Чайковского для возобновления балета в антрепризе Дягилева. Стравинскому захотелось написать оперу, которая была бы близка стилю Чайковского. С поэтом Б. Кохно (1904—1991) он разработал план либретто по повести в стихах Пушкина «Домик в Коломне» (1830). Опера получила название «Мавра» по имени кухарки, в которую преобразается влюбленный в Парашу гусар Василий. Возникла необходимость домыслить ряд образов, у Пушкина лишь упомяну-

тых (гусар, соседка). Полемическая направленность, содержащаяся в повести при всей внешней простоте и незамысловатости ее сюжета, сохранилась и в опере. Она была посвящена композитором памяти Пушкина, Глинки, Чайковского.

Сочинение музыки началось в конце лета 1921 г., оркестровка завершена 9 марта 1922 г. Премьера состоялась 3 июня того же года в антрепризе Дягилева на сцене парижской Большой оперы. На родине композитора «Мавра» была поставлена 21 декабря 1973 г. в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве.

Сюжет

Из окна домика высматривает Параша милого друга, гусара Василия. Его шумное появление и развязный тон приводят девушку в замешательство. Однако, преодолев смущение, она пытается выяснить причину отсутствия кавалера в течение трех дней. Допрос не по душе Гусару. Он клянется в любви. Параша, услышав страстное признание, верит ему. Влюбленные договариваются о свидании, и Гусар уходит. Мать Параша не может смириться со смертью кухарки, которая в течение многих лет помогала вести хозяйство. Найти ей замену очень трудно: ведь дешевая прислуга так редка! Мать посылает Парашу на поиски кухарки, а сама предается воспоминаниям о недавнем благоденствии. В этом ей помогает подросшая Соседка. Пока они судачат, Параша приводит новую кухарку по имени Мавра. Внешне она не очень пригожа, но готова работать за любое вознаграждение. Вдову это устраивает. Наконец-то Параша остается вдвоем с Гусаром. Восторгам влюбленных нет границ. Лишь окрик Матери заставляет их расстаться: пора идти в церковь. Кухарке же нужно приниматься за дело. Оставшись в одиночестве, Гусар решает побриться. За этим занятием и застает прислугу неожиданно вернувшаяся вдова; она падает в обморок. Прибежавшая Соседка кричит: «Держите вора!». Гусар выкакивает в окно. Тщетно пытается вернуть его Параша.

Музыка

В музыке «Мавры» проявилась любовь Стравинского к определенному вокальному стилю, представленному в образах русской и итальянской оперы первой половины XIX в. Композитор допускает свободное смешение народно-песенной и романсовой сфер, бельканто и откровенной цыганщины. Пестрый интонационный сплав дополняется элементами джазовой музыки, сочетающей ритмическую остроту с характерной тембровой окраской. Реставрируя модель оперы-буффа, основанной на сольных и ансамблевых номерах, композитор обогащает ее новизной приемов, гротескно их заостряя.

Оркестровое вступление открывается пасторальными наигрышами деревянных духовых инструментов; их высокие светлые тембры резко контрастируют неуклюжей теме в басах. Неприхотливый лирический напев затем варьируют солирующие инструменты.

Ария Параши «Друг мой милый» пронизана чувством трепетного ожидания, она близка типу протяжной лирической песни; ее мелодия, однако, не всегда укладывается в рамки стереотипного гитарного аккомпанемента, то запаздывая, то звуча как бы невпопад, что придает образу слегка иронический оттенок. Разудалая песня Гусара «Колокольчики звенят» напористой динамикой цыганского напева взрывает меланхолическую самозабвенность арии Параши. Следующая сцена-дуэт насыщена яркими темами, характеризующими экспансивность Гусара и жеманное кокетство Параши; одна из ее тем звучит в ритме задорной польки. Момент наивысшего расцвета чувства («Страсть сильнее становится») отмечен выразительной кантиленой: канонические вступления голосов, радостные рулады сопрано создают особую просветленность лирической кульминации. Характеристика Матери Параши основана на сопоставлении контрастных по жанровой природе тем. Речитатив «Избави Бог прислугу, дочь моя, терять» приближен к интонациям бытовой разговорной речи; в арии «Нет, не забыть вовеки мне» преувеличенная патетика вокальной партии, отрывистые аккорды траурного марша в сопровождении создают образ скорби, приобретающей пародийные черты; в среднем разделе появляется ритмически активная танцевальная

тема. В дуэте Матери с Соседкой унисонное пение двух низких женских голосов сменяется восторженным каноном с характерным синкопированным ритмом. Торжественный марш сопровождает появление Параша с новой кухаркой. Возникает короткий дуэт и большой квартет «памяти кухарки Феклуши», в котором широко распеты фразы Мавры становятся мелодической основой развитого полифонического ансамбля — драматического центра оперы; фарсовость ситуации подчеркнута пронзительными возгласами трубы, руладами новой кухарки и бравурностью (или, наоборот, молитвенностью) партий остальных персонажей. Дуэт Параша и Гусара начинается ликованием влюбленных «Параша! Какая радость!». Как тема счастливого предчувствия воспринимается реминисценция из арии героини. Тихая мечтательная музыка сменяется страстно упоенной; в нежных вздохах томления возникает еще одна лирическая кульминация — в духе медленного вальса («Когда вдвоем, в союзе третьим бывает нежный купидон»). Черты «жестокоего романа» и танго совмещены в последнем сольном номере Гусара «Я жду, я жду покорно!», сопровождаемом соло трубы, которому контрастируют шарманные наигрыши, доносящиеся с улицы; звуковая разноголосица усиливает нарастающую тревогу. Комедийная развязка пародийно подчеркнута музыкой траурного характера.

Похождения повесы

Опера в 3 актах (9 картинах) с эпилогом
Либретто У. Одена и Ч. Колмена

Действующие лица

Трулав (бас)

Энн, его дочь (сопрано)

Том Рейкуэлл, жених Энн (тенор)

Ник Шедоу (баритон)

М а т у ш к а Г у с ы н я, содержательница дома свиданий
(*меццо-сопрано*)

Б а б а - т у р ч а н к а, циркачка (*меццо-сопрано*)

С е л л е м, аукционщик (*тенор*)

Н а д з и р а т е л ь в доме умалишенных (*тенор*)

Завсегдатаи дома свиданий, слуги, горожане, сумасшедшие

Действие происходит в Англии в XVIII в.

История создания

Замысел оперы зародился в 1947 г., когда Стравинский в Чикагском институте искусств обратил внимание на цикл гравюр знаменитого английского художника XVIII в. У. Хогарта «Похождения повесы». По словам композитора, в его воображении возник ряд оперных сцен и был составлен предварительный план отдельных музыкальных кусков, арий, ансамблей, хоров. В этом же году совместно с поэтом У. Оденом (1907—1974) был разработан сценарий, почти не отличающийся от опубликованного впоследствии либретто. В создании либретто принял участие друг Одена Ч. Колмен, написавший ряд сцен. Содержание двух серий хогартовских гравюр дополнено несколькими новыми сюжетными ходами. Введен традиционный мотив козней дьявола, вторгающегося с соблазнами в судьбу героя. По предложению Одена в сценарии появились матушка Гусыня и безобразная герцогиня, превратившаяся затем в Бабу-турчанку, а также эпизод с чудо-машиной. В первоначальном плане намечалось усилить связь с античным театром, чем объясняется упоминание в финале Персефоны, Орфея, Эвридики, Ахилла. По сравнению с хогартовской серией в опере изменена последовательность картин: сцена аукциона приближена к развязке в сумасшедшем доме. Новые ситуации и образы придали сюжету нравоучительный смысл, обличая дух буржуазного предпринимательства.

Сочинение музыки началось в 1948 г., партитура закончена 7 апреля 1951 г. Избрав первоначально в качестве модели оперы-буффа Мопарта, Стравинский в процессе создания «Похождений повесы» приблизился

к жанру трагикомедии «Дон Жуана». В ней смешиваются комедийное и серьезное, гротесковые черты сочетаются с лирико-драматическими и даже трагическими.

Премьера «Похождений повесы» состоялась 11 сентября 1951 г. в Венеции (на английском языке). В русском переводе опера впервые была поставлена в московском Камерном музыкальном театре 25 августа 1978 г.

Сюжет

Яркий весенний день. Деревенская усадьба Трулава. Его дочь Энн мечтает вместе с женихом Томом о счастливом будущем. Расчетливый Трулав надеется устроить Тома в богатый банкирский дом. Но Тому не хочется обременять себя работой. Ему грезятся более легкие пути в жизни. И словно отвечая его тайным помыслам, появляется Ник Шэдоу и сообщает, что Тома ждет в Лондоне богатое наследство. Том ликует, Энн с грустью провожает его.

Веселье и беззаботные развлечения в заведении матушки Гусыни. Тому чужда эта обстановка. Он мечтал не о такой любви. Часы бьют полночь. Ник увлекает приятеля в общий хоровод.

Осенняя ночь. В усадьбе Трулава Энн грустит в ожидании вестей от Тома. Она решает отправиться на его поиски.

Утро в лондонском доме Тома. Он разочарован в свете, вспоминает жизнь на лоне природы, любимую. Но Ник придумал для него новую забаву и предлагает жениться на циркачке. Том не в силах сопротивляться воле Ника. Он еще надеется, что будет счастлив.

Осенним вечером перед домом Тома появляется Энн. Ее сердце сжимается от недобрых предчувствий. Энн замечает странную процессию. Слуги несут паланкин, из которого выходит Том и выглядывает Баба-турчанка, с любопытством рассматривающая незнакомку. Расстроенная Энн уходит, а Баба-турчанка развлекает толпу, охотно показывая свою большую черную бороду.

Встреча с Энн не прошла бесследно для Тома. Он с раздражением

слушает за завтраком болтовню Бабы-турчанки. Не развлекают его ни ласки, ни развязная песенка. Женой Тома овладевает дикая ревность. Она с яростью бросает оземь все, что попадает ей под руку. Том спокойно натягивает Бабе-турчанке на лицо парик, заставляя умолкнуть на полуслове, и, безразличный ко всему, заваливается спать. Наутро Ник пытается увлечь Тома чудо-машиной, которая превращает мусор в хлеб. Тот принимает всерьез эту фантастическую затею и согласен на любые расходы, чтобы осчастливить людей.

Имущество Тома распродается с молотка. Все в доме пришло в запустение, покрыто пылью. Аукционщик бойко выкрикивает цены, зазывает покупателей. Приходит Энн, разыскивающая Тома. Аукционщик срывает парик с Бабы-турчанки, и она продолжает гневную речь с той фразы, на которой остановилась. Энн надеется, что ее любовь поможет спасти Тома.

Ночью на кладбище происходит решающая встреча Тома и Ника. В азартной игре в карты Том закладывает свою душу дьяволу (а Ник Шэдоу и есть дьявол!). Лишь верная любовь Энн спасает Тома. Ник побежден и проваливается в бездну. Но Том лишается рассудка, ему чудится, что он Адонис.

В Бедламе, доме умалишенных, Том-Адонис призывает всех приготовиться к встрече с Венерой, его возлюбленной. Появляется Энн. Том не узнает ее и откликается только на имя Адониса. Колыбельная Энн успокаивает его. Трулав уводит дочь, оставляя Тома в одиночестве. Тот умирает. Сумасшедшие оплакивают его.

В эпилоге участники спектакля провозглашают мораль, которая учит трудолюбию, достойному образу жизни.

Музыка

В «Похождениях повесы» Стравинский возрождает классический тип оперы, в которой преобладает номерной принцип, используются традиционные формы XVII—XVIII вв.: речитатив под аккомпанемент клавирина, определенные виды арий. Но, прибегая к стилизации, Стравин-

ский не изменяет собственной творческой манере. Гротеск он сочетает с лирикой, динамику оперного действия — с контрастной сменой эпизодов, обнаруживая виртуозное владение разными стилями вокального письма, оркестрово-тембровой палитрой.

Вступительные фанфары труб и валторн возвещают о начале представления. В 1-й картине I акта традиционные ансамбли — дуэт Энн и Тома «Леса зелены, птица и зверь играют» и трио — воплощают идиллические чувства. В арии Тома «Над всеми властвует фортуна» выражено его жизненное кредо; ворчливые реплики фагота придают ему несколько иронический оттенок. Нарочитой торжественностью отмечена выходная ария Ника «Прекрасная дама, уважаемые господа!». Драматургическим центром 1-й картины служит квартет, фиксирующий разную реакцию присутствующих на сообщение о неожиданном наследстве: восторг Тома, тревогу Энн, смущение Трулава, ликование Ника. Яркой жанровостью отличаются хоровые номера 2-й картины. Ритмическая острота, подвижность сообщают скерцозный оттенок простой песенной мелодии первого хора «Мы скитаемся в ночи», который становится своеобразным рефреном действия. Контрастом служит элегическая каватина Тома «Любовь так часто предается». Ее грустный напев подхватывает женский хор. Заключительный хор о волшебных фонариках звучит как веселая детская песенка-игра с задорными переключками голосов. Прозрачное звучание деревянных духовых в начале 3-й картины рисует сумрачный осенний день. Речитатив и ария Энн «Нет вестей от Тома» носят печальный характер. Решительность, радостная приподнятость отличает кабалетту Энн «Я иду к нему», насыщенную виртуозными колоратурами.

Развитие 1-й картины II акта идет от скорбного оцепенения, внутренней самоуглубленности к светлому порыву, вере в торжество жизни. Тяжелое раздумье Тома сменяется мужественной решимостью в средней части арии «О, разные песни Лондона!», основанной на контрасте медленного и быстрого темпов. С насмешкой обращается к нему Ник в бравурной арии «В юности раб прекрасной дамы». Дуэт-финал «Мой рассказ для юных и для старых» имеет подвижный жиз-

нерадостный характер. 2-я картина отмечена лирико-драматическими чертами. Трепетность чувства и страх перед неизведанным выражены в речитативе и ариозо Энн «О сердце, будь сильным!». Ее сцена-дуэт с Томом изобилует порывистыми восклицаниями, краткими взволнованными репликами. В элегическом трио (присоединяется Баба-турчанка) сохраняется индивидуальность музыкальных характеристик, контрастность образов. 3-я картина посвящена эксцентрическому образу Бабы-турчанки. Ее буффонная скороговорка «Как я говорила, оба брата» и фривольная песенка «Приди, милый» сменяются арией мести с яростными воплями глиссандо и другими пародийными чертами. Демонстрируя чудо-машину, Ник забавно вокализует «фа-ля-ля-ля». Его радостное возбуждение контрастирует с душевной подавленностью Тома, раскрывающейся в кратком ариозо «О Ник, я видел странный сон».

В 1-й картине III акта многообразно представлены средства оперной выразительности. Вначале хор обрисовывает обстановку аукциона, выступая будто от автора. Затем он становится действующим лицом, принимая участие в распродаже. Элементами игры, живого общения проникнута ария аукционщика Селлема «Кто слышит меня». Кульминационный момент связан с вторжением Бабы-турчанки, которая с середины фразы продолжает свою арию мести, прерванную в предыдущем акте. Трижды возникает за сценой баллада Ника и Тома, с издевкой комментирующих происходящее («Продается жена, старая, уродливая»). Лирической теплотой, взаимным доверием окрашен дуэт Энн и Бабы-турчанки «Ты любишь его». Хоральной прелюдией струнного квинтета открывается 2-я картина — сцена на кладбище — самая мрачная в опере. В дуэтах Ника и Тома прослеживаются этапы карточной игры и ее роковой исход. Противопоставление двух воль, двух характеров закрепляется в каноне «Теперь в его словах», которым отмечен поворотный момент в судьбах героев. Торжество злой воли Ника сопровождается помпезным маршем. Пасторальные наигрыши деревянных духовых возвещают о наступлении утра. По-детски наивны и трогательны фразы безумного Тома («С венком из роз я сажу на земле, Адонис имя мое»).

Вступление к 3-й картине стилизовано в духе менуэта. Черты хрупкости сохраняются в ариозо Тома «Приготовьтесь, тени героев». Его образ драматизируется в диалоге с сумасшедшими, хор которых «Оставьте все любовь и надежду» также написан в ритме менуэта. Радостно взволнованное ариозо Тома «Я ждал тебя так долго» и лирический дуэт с Энн подводят к центральному номеру — колыбельной Энн «Осторожно плыви, маленькая лодочка», куплеты ее перемежаются фразами хора. Траурным звучанием медных и струнных сопровождается дуэтино Энн и Трулава «Рано или поздно все превращается в прах». Последний трагический монолог Тома дополняется хором оплакивающих его безумных. В эпилоге возвращается искрометное веселье начальных тем оперы, музыка прославляет радость жизни.

С. С. Прокофьев

1891—1953

Среди крупнейших композиторов XX в. Прокофьев занимает одно из первых мест. Его богатое творческое наследие получило широкое признание во всем мире. Композитор оставил более 130 произведений, в том числе 8 опер, 7 симфоний, оратории и кантаты, инструментальные концерты и ансамбли, фортепианные сочинения, романсы. Его музыке, полной оптимизма, свойственны энергия и напористая стремительность развития, упругие ритмы, широта мелодического дыхания, чистый, светлый лиризм, возвышенность.

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 11 (23) апреля 1891 г. в Екатеринославской губернии в имении Сонцовка. В раннем детстве на его редкую одаренность обратили внимание Танеев и Глазунов. С 1904 г. Прокофьев занимался в Петербургской консерватории, которую окончил в 1909 г. как композитор, а в 1914 г. как пианист. В консерваторский период началась его плодотворная артистическая деятельность. Юношеские сочинения — Первый фортепианный концерт, оперы «Маддалена» (1911, 2-я ред. 1913) и «Игрок» (1916). Классическая симфония, а также выступления в качестве пианиста обнаружили самобытное дарование, смелость, новизну мысли большого художника.

С 1918 по 1932 г. Прокофьев жил за рубежом, где создал оперы «Любовь к трем апельсинам» (1919) и «Огненный ангел» (1927), балет «Блудный сын», 3 симфонии, 3 фортепианных концерта. По возвращении на родину щедрый талант композитора расцвел с особой полнотой. Прокофьев то воскрешает славные страницы русской истории, создавая величественные картины, потрясающие глубоким драматизмом, то обращается к волнующим темам современности. В этот период написаны балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка» и «Каменный цветок», кантата

«Александр Невский», три последние симфонии, оперы «Семен Котко» (1939), «Обручение в монастыре» (1940), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Война и мир» (1953).

Прокофьев умер 5 марта 1953 г. в Москве.

Игрок

Опера в 4 актах (6 картинах)

Либретто С. Прокофьева

Действующие лица

Генерал в отставке (*бас*)

Полина, его падчерица (*сопрано*)

Алексей, репетитор детей Генерала (*тенор*)

Бабуленька (*меццо-сопрано*)

Маркиз (*тенор*)

Мистер Астлей, богатый англичанин (*баритон*)

Мадемуазель Бланш, дама полусвета (*контральто*)

Князь Нильский (*тенор-фальцет*)

Барон Вурмергельм (*бас*)

Баронесса Вурмергельм (*без речей*)

Потапыч, слуга (*баритон*)

Директор игорного дома, 2 крупье, игроки, обитатели отеля,
прислуга, носильщики

Действие происходит в воображаемом городе Рулеттенбурге, близ Спа, в 1865 г.

История создания

Опера «Игрок» по роману Достоевского (1863—1866) была написана Прокофьевым в поразительно короткий срок: с ноября 1915 по апрель 1916 г. (оркестровка закончена в октябре). Композитор использовал 15 из 17 глав романа, отказавшись от кратко изложенной Дос-

товским развязки событий. Он составил либретто из диалогов романа, сократив их и несколько перекомпоновав. Лишь для картины рулетки, которая стала кульминацией оперы, Прокофьев сочинил оригинальный текст (в соавторстве с Б.Н.Демчинским). Экспрессивность сюжета, почти точное следование прозе Достоевского обусловили новаторскую композицию оперы. Вместе с тем в ней отчетливы переключки с «Пиковой дамой» Пушкина — Чайковского.

Постановка «Игрока» предполагалась в 1916 г. в Мариинском театре в Петрограде, но музыкальный язык оперы показался исполнителям слишком сложным. Вторично этот театр заинтересовался «Игроком» в 1927 г., после успешной премьеры «Любови к трем апельсинам». Тогда же композитор сделал новую редакцию «Игрока». Но премьера состоялась в Брюсселе 29 апреля 1929 г. на французском языке. Первым постановку «Игрока» на русском языке осуществил театр Ванемуйне в г.Тарту (Эстония) 26 сентября 1970 г.

Сюжет

В саду отеля в Рулеттенбурге встречаются его обитатели. Их связывают сложные и странные отношения. Генерал без ума от Бланш и мечтает жениться на ней, но красавица-авантюристка ждет, пока он получит богатое наследство от находящейся по слухам при смерти тетки, которую все называют Бабуленькой. Хищно ожидает смерти Бабуленьки и Маркиз, который опутал денежными обязательствами Генерала, а кроме того, имеет какие-то виды на Полину — другую наследницу богатой старухи. Алексей, домашний учитель в семье Генерала, безумно и безнадежно влюблен в Полину. Ради нее он готов на любые безумства. Однако сейчас он не сумел выполнить ее поручение — выиграть для нее в рулетку крупную сумму денег, срочно понадобившуюся ей для какой-то особенной цели. Девушка дала ему свои бриллианты, чтобы, заложив их, он поставил вырученное на кон. Но счастье отвернулось от него, все деньги проиграны. Расстроенная неудачей, взвинченная, Полина подстрекает Алексея на неприличную выходку по отношению к барону и баронессе Вурмергельм.

В вестибюле отеля Генерал распекает Алексея за учиненный им скандал и отказывает ему от места. Молодой человек оскорблен тем, что Генерал объяснялся с бароном и принес ему свои извинения: он, Алексей, дворянин, совершеннолетний, и может сам отвечать за свои поступки. Он вызовет барона на дуэль за то, что тот обратился с претензиями не к нему самому, а к его нанимателю! С Генерала мгновенно слетает вся фанаберия, он подсылает к Алексею Маркиза, который принимает-ся уговаривать его не подымать шума. Увидев, что его увещевания не достигают цели, Маркиз прибегает к последнему средству — передает от Полины записку, в которой содержится требование прекратить школьничество. Алексей растерян: почему столько шума вокруг его поступка? И какую власть имеет Маркиз над Полиной, что она явно по его просьбе пишет эту записку? Часть недоумений разъясняет мистер Астлей: в один из прошлых сезонов Бланш, оставшись без богатого покровителя, опрометчиво обратилась к барону с просьбой сделать за нее ставку и по требованию его жены была с позором изгнана из игорного зала. Сейчас, когда дело идет к ее свадьбе с Генералом, им нельзя привлекать к себе внимание. На вопрос о Полине англичанин категорически отказывается отвечать. Внезапный приезд Бабуленьки, восседающей в кресле-коляске, вызывает смятение. Только Полина и Алексей искренне рады ее выздоровлению. Сразу разгадав положение Генерала, Бабуленька разрушает все его надежды.

В гостиной игорного дома мечется Генерал: Бабуленька увлеклась азартной игрой в рулетку и проиграла уже сорок тысяч. Бланш зло иронизирует над ним и откровенно флиртует с князем Нильским. Генерал, Бланш, Маркиз просят Алексея заставить Бабуленьку прекратить игру. Новое известие: старуха проиграла сто тысяч. Оставив все деньги на рулетке, Бабуленька объявляет о немедленном отъезде. Генерал в исступлении бросается за ней, но лакей Потапыч преграждает вход в ее комнату.

Вернувшись в свою каморку, Алексей с удивлением видит Полину. Она показывает ему письмо Маркиза, из которого Алексею становится ясно, что тот соблазнил Полину, а теперь, когда лопнула надежда на

богатое наследство, он ее бросает, простив Генералу часть долга, составляющую приданое Полины. Алексей торопится в игорный дом, чтобы выиграть для Полины эти деньги — пятьдесят тысяч франков, которые она сможет швырнуть в лицо негодяю.

Ярко освещенный зал с рулеткой. Алексей выигрывает подряд все ставки. Крупье вынуждены закрыть один стол, затем второй. Невиданное зрелище поражает завсегдатаев игорного дома. Выигрыш Алексея достигает двухсот тысяч.

Снова каморка Алексея. Измученная, в отчаянии и горячке, Полина ожидает молодого человека, которому готова отдать свою любовь. Он прибегает с полными карманами денег, как в лихорадке выбрасывает их на стол, потом, спохватившись, отделяет для девушки пакет с пятьюдесятью тысячами. Ему все еще чудятся голоса крупье. Полина в ужасе пытается прервать это безумство, зовет Алексея уехать вместе в Россию, за Бабуленькой. Но ее возбужденные реплики не достигают цели. Теперь для игрока главное — игра. В исступлении Полина бросает в лицо Алексею предназначенную ей пачку денег и убегает.

Музыка

В «Игроке» Прокофьев развивает традиции лирико-психологической оперы, но в остро экспрессивной, подчас гротесковой манере. Речитатив, мелодическая декламация как основа музыкальных характеристик сочетаются с широкими симфоническими обобщениями, оттеняются оstinатными ритмами, выразительностью отдельных гармонических комплексов. Действие развивается динамично, напряженно, в стремительных переходах от одного состояния к другому. Психологическая насыщенность музыки дополнена ярко-театральной зрелищностью.

Импульсивное оркестровое вступление вводит в атмосферу нервной взвинченности.

В начале I акта речитативными репликами очерчены характеры действующих лиц, намечен основной драматический конфликт. Взволно-

ванно звучит ариозо Алексея «Добродетельный фатер», полное внутреннего негодования и сарказма. Чертами глубокого психологизма окрашена сцена Алексея с Полиной; проникновенная лирика контрастирует с внезапными вспышками гнева.

Во II акте углубляются портретные характеристики таких персонажей, как Генерал, Бланш, Маркиз, решенные средствами музыкальной сатиры. Особняком стоит образ Бабуленьки с ее по-русски распевной, широкой мелодией в духе протяжных народных песен. Квартет Бабуленьки, Генерала, Маркиза, Бланш подчеркивает контрастность их характеров и стремлений.

III акт приносит развязку событий, связанных с ожидаемым наследством. Переживания действующих лиц воссоздаются посредством выразительной, эмоционально чуткой декламации. Страстная увлеченность Алексея Полиной раскрывается в его монологе «Мне б только быть при ней»; из речитативных интонаций монолога вырастает ариозо, отмеченное напряженностью мелодического развития. Ариозо Бабуленьки открывает новую сторону образа: лирическая проникновенность музыки связана с чувством одиночества, душевной опустошенности. В монологе Генерала «Что же мне делать?» пародийно преломляются характерные обороты плача-причета.

В IV акте, состоящем из трех картин с двумя интерлюдиями, драматический конфликт достигает наибольшей напряженности. В 1-й до предела обострена линия взаимоотношений Полины и Алексея. 2-я картина — самая новаторская: игра в рулетку, большая динамичная сцена, построенная на многоплановых подвижных ансамблях. Музыкально-драматической кульминацией последнего акта служит вторая интерлюдия: хор за сценой, словно голоса, преследующие Алексея, повторяет «Двести тысяч, двести тысяч выиграл!». В 3-й картине лирический дуэт Алексея с Полиной «Послушай, ведь ты меня любишь» лишь ненадолго включает сферу распевных мелодий, душевной умиротворенности. Последние реплики Алексея, передающие его крайнее возбуждение, переходят в нервный прерывистый хохот.

Любовь к трем апельсинам

Опера в 4 актах (10 картинах) с прологом

Либретто С. Прокофьева

Действующие лица

Король Треф (*бас*)

Принц, его сын (*тенор*)

Принцесса Клариче, племянница короля (*контральто*)

Леандр, первый министр (*баритон*)

Труффальдино, человек, умеющий смешить (*тенор*)

Панталоне, приближенный короля (*баритон*)

Маг Челий, покровительствует королю (*бас*)

Фата Моргана, покровительствует Леандру (*сопрано*)

Принцессы в апельсинах:

Линетта (*контральто*),

Николетта (*меццо-сопрано*),

Нинетта (*сопрано*)

Кухарка (*хриплый бас*)

Фарфарелло, дьявол (*бас*)

Смеральдина, арапка (*меццо-сопрано*)

Церемониймейстер (*тенор*)

Герольд (*бас*)

Десять чудиков, трагики, комики, лирики, пустоголовые,
чертянята, медики, придворные

Действие происходит в сказочном царстве в сказочные времена.

История создания

Первая комическая опера Прокофьева создавалась за рубежом, но замысел ее связан с театральными впечатлениями дореволюционной России, где в поисках новых форм спектакля делались попытки возродить ис-

кусство старинной итальянской комедии масок. В 1914—1915 гг. режиссер Мейерхольд издавал журнал «Любовь к трем апельсинам». Его название было заимствовано из сказки итальянского драматурга К. Гоцци (1720—1806), созданной в традициях народного театра масок. В первом номере журнала К. Вогак, Вс. Мейерхольд и В. Соловьев опубликовали вольную сценическую обработку этой сказки. Молодого композитора в ней привлекли поэтичность вымысла, жизнеутверждающая основа народной фантастики, остроумное смешение сказки, шутки, сатиры. Необычным было сочетание трех разных планов действия. Первый — сказочные персонажи: Принц, Труффальдино. Второй — подземные силы, от которых они зависят: Маг Челий, Фата Моргана. И, наконец, третий: Чудаки, комментирующие развитие интриги.

Прокофьев сам разработал либретто оперы. Ее партитура была завершена к октябрю 1919 г. Премьера состоялась 30 декабря 1921 г. в Чикаго. 18 февраля 1926 г. постановку «Любови к трем апельсинам» осуществил ленинградский Академический театр оперы и балета.

Сюжет

Представители различных театральных жанров сражаются на гусиных перьях. Трагики требуют высоких трагедий, философских решений мировых проблем; комики жаждут бодрящего, оздоравливающего смеха; лирики мечтают о романтической любви; пустоголовые хотят фарсов, двусмысленных острот. Десять чудаков гигантскими лопатами разгребают ссорящихся и объявляют о начале настоящего представления.

Король Треф в отчаянии. Его сын, наследный Принц, болен ипохондрической болезнью. Медики считают пациента безнадежным. Но Король вспоминает о чудотворной силе смеха. При дворе объявляется начало веселых праздников.

Горячую заинтересованность в судьбе героев проявляют волшебники: добрый Маг Челий и злая Фата Моргана. За кабалистическим занавесом происходит символическая игра в карты. Челий проигрывает.

Племянница Короля Клариче мечтает наследовать престол. Это по ее указке первый министр королевства Леандр осуществляет гнусную измену, подготавливая медленную смерть Принца. Леандр кормит королевского отпрыска трагической прозой, запекает в пищу зловередные стихи. Узнав, что при дворе появился весельчак Труффальдино, Клариче требует от Леандра решительных действий. По ее мнению, Принцу нужен опий или пуля.

Между тем Труффальдино тщетно пытается рассмешить больного. Тот и слышать не хочет ни о каких развлечениях. Даже комический танец Труффальдино не может отвлечь наследника от мыслей о болезни и лекарствах. Потеряв терпение, Труффальдино взваливает сопротивляющегося Принца на плечи и отправляется с ним на праздник.

Одно за другим следуют веселые представления. Дерутся на дубинах уродцы с огромными головами. Пьяницы и обжоры, толкаясь и перегоняя друг друга, устремляются к фонтанам с пищей и вином. Принц остается безучастным. Случайно его внимание привлекает потасовка между Труффальдино и Фатой Морганой, одетой жалкой старухой. Принц издает неуверенное «Ха, ха, ха!». Постепенно его смех становится громче. Все придворные, глядя на Принца, содрогаются от неистового хохота. В гневе Фата Моргана заклинает Принца влюбиться в три апельсина. Им овладевает желание немедленно отправиться на поиски апельсинов. В качестве спутника он берет с собой Труффальдино. Дьявол Фарфарелло, вооружившись мехами, дует им в спину.

Маг Челий тщетно пытается утратить Принца предстоящими испытаниями. Принц непреклонен. Челий вручает ему волшебный бантик и предупреждает, что апельсины можно открывать только у воды.

Преодолевая страх и робость, путешественники устремляются к кухне злой великанши Креонты. Им преграждает путь грозная Кухарка. Труффальдино удается заинтересовать ее волшебным бантиком, а Принц тем временем похищает три апельсина.

В знойной пустыне Принц и Труффальдино изнемогают от усталости — апельсины выросли и стали очень тяжелыми. Принц засыпает, а Труффальдино решает полакомиться апельсиновым соком. Один за

другим он разрезает два апельсина. Из них появляются белые девушки, которые на глазах растерявшегося забавника умирают от жажды. Труффальдино в ужасе убегает. Просыпается Принц. Ему не терпится узнать, что содержит в себе апельсин. Выходит третья девушка. Она признается Принцу, что давно любит его и ждет освобождения. Подобно своим сестрам, Нинетта умоляет дать ей напиток. Выручают чудачки. Они выставляют на сцену ведро воды. Принц отправляется во дворец, чтобы предупредить короля о предстоящей свадьбе. Тем временем арапка Смеральдина с помощью волшебной булавки превращает Принцессу в крысу.

За кабалистическим занавесом Маг Челий и Фата Моргана жесточно спорят о судьбе своих героев. Спор переходит в потасовку. Вновь приходится вмешаться чудачкам. Они заманивают Фату Моргану в высокую башню и запирают ее. Теперь Маг Челий может выручить своих любимцев.

В тронной зале королевского дворца все готово к обручению Принца. Вдруг придворные замечают огромную крысу. Челий заклинает ее вновь превратиться в принцессу Нинетту. Открывается предательство Клариче, Леандра и арапки Смеральдины. Король решает казнить изменников. Они пытаются спастись бегством и попадают в преисподнюю Фаты Морганы. Придворные славят Короля и счастливых влюбленных — Принца и Принцессу.

Музыка

«Любовь к трем апельсинам» — одна из самых веселых и жизнерадостных опер XX в. Быстрая смена разнохарактерных и рельефно очерченных эпизодов создает непрерывный ток музыки, увлекательный ритм спектакля.

Звонкая фанфара возвещает о начале представления. В прологе в стремительном темпе проносится разноголосый хор трагиков, комиков, лириков, пустоголовых. В оркестре комично повторяется один и тот же звук, призывая к всеобщему вниманию.

В 1-й картине I акта торжественно и скорбно, хотя и не без иронии, звучит тема королевского величия, рисуящая удрученное состояние правителя. Хор-скороговорка суетящихся и перебивающих друг друга медиков завершается жестоким приговором «Непреодолимое ипохондрическое явление». В ответ раздаются стенания Короля, которому вторит Панталоне. Изящная скерцозная тема сопровождает вбегающего вприпрыжку Труффальдино. Затаенно извивается тема Леандра, рельефно передавая его вкрадчивую кошачью повадку. Устрашающие звучания низких духовых инструментов, подобные завываниям адских вихрей, открывают 2-ю картину. Оглушительные аккорды сопутствуют появлению Мага Челия, Фаты Морганы. Пронзительный вой чертенят усиливает фантастический колорит. В 3-й картине музыка рисует образ экстравагантной, резкой в движениях Клариче, отдающей нетерпеливые приказания Леандру. Маршеобразные ритмы пронизывают ее обличительную речь «Действовать с такою флегмою». Испуганный Леандр, словно подергиваясь от нервного тика, отвечает ей ариозо «Я его кормлю».

Развернутые симфонические эпизоды определяют динамическое развитие II акта. Комичен начальный танец Труффальдино. Издалека доносится жизнерадостный, полный неукротимой энергии марш, получивший большую известность как самостоятельный концертный номер; его упругая поступь становится все отчетливее, дерзкая труба, раскатистая дробь барабанчика рисуют приближение праздничного шествия. Марш словно призывает покончить с нытьем и апатией, обратиться к действительному, радостному приятию жизни. Во 2-й картине композитор мастерски живописует комедийную сцену боя неуклюжих уродцев на королевском празднестве. На многократном повторении одного и того же избегающего мотива строится эпизод всеобщего хохота. Радость придворных выливается в темпераментном танце, который лихо звучит у медных духовых инструментов. Резким контрастом служит заклатье Фаты Морганы, призванное утратить необычностью созвучий, оглушительными оркестровыми эффектами. В ариозо Принца «Мое вооружение» пародируется заносчивая воинственность; в сопровождении возникает ритм скачки.

Таинственно звучит тремоло низких струнных инструментов в начале 1-й картины III акта, характеризую магическое кружение Челия, вызывающего дьявола Фарфарелло. В ритме тарантеллы проносится стремительное полетное скерцо, предваряющее 2-ю картину; красочные оркестровые тембры, легкие, отрывистые звучания придают музыке дерзновенного похода Принца неуловимо призрачный оттенок. В 3-й картине основное место занимают лирические эпизоды, оттеняя атмосферу шуток, веселых чудачеств. Скорбные фразы принцесс «Дай мне пить», выражающие мольбу и страдание, становятся все короче, создавая эффект постепенного угасания жизни. Восторженным чувством проникнуто признание Принца «Принцесса, принцесса, я ищу тебя». Взмолвленный, порывистый характер имеет его ария «Сил не было, чтоб удержать».

В IV акте фантастическим колоритом отмечена сцена перебранки Мага Челия и Фаты Морганы. Шутливый оттенок присущ хору чудаков. Оркестровый эпизод погони за злодеями и здравица в честь Короля и новобрачных завершают оперу.

Огненный ангел

Опера в 5 актах (7 картинах)

Либретто С. Прокофьева

Действующие лица

Рупрехт, рыцарь (*баритон*)

Рената, его возлюбленная (*драматическое сопрано*)

Хозяйка придорожной гостиницы (*меццо-сопрано*)

Гадалка (*меццо-сопрано*)

Агриппа Неттесгеймский (*высокий тенор*)

Иоганн Фауст, доктор философии и медицины (*бас*)

Мефистофель (*тенор*)

Настоятельница монастыря (*меццо-сопрано*)

Инквизитор (*бас*)

Яков Глок, книготорговец (*тенор*)

Матвей Виссман, университетский товарищ Рупрехта
(*баритон*)

Лекарь (*тенор*)

Работник (*баритон*)

Хозяин таверны (*баритон*)

Граф Генрих (*без речей*)

Крошечный мальчик, слуга в таверне (*без речей*)

Три скелета, три соседа, свита Инквизитора, монахини

Действие происходит в Германии в XVI веке.

История создания

Опера «Огненный ангел» по одноименному историческому роману (1907—1908) В. Я. Брюсова (1873—1924) задумана Прокофьевым в США, большая ее часть создавалась в Германии (в Баварских Альпах, вблизи монастыря Этталь), а завершена она была во Франции, охватив в общей сложности почти 8 лет интенсивной композиторской работы в первые годы пребывания за границей (1919—1927). Для неосуществленной постановки в Нью-Йорке в 1930 г. была сделана новая редакция. Премьера «Огненного ангела» состоялась 14 сентября 1955 г. в Венеции, уже после смерти Прокофьева.

Первоначальный текст либретто записывался композитором на полях книги Брюсова, увлекшей его романтикой средневековых легенд, мистерий, искусной стилизацией библейских символов. Еще более заинтересовала Прокофьева история женской души, опаленной страстью к неземному избраннику. Именно этот психологический аспект романа оказался главенствующим в опере и подчинил себе его внешний слой, связанный с мистикой, дьявольщиной, колдовством. Сосредоточив внимание на драме двух реальных персонажей, Ренаты и Рупрехта, Прокофьев переосмысливает роль последнего в качестве действующего лица, а не только повествователя, каковым он является у Брюсова. Укрупняя

ется и образ героини, очищенный от бытовых подробностей и подчиненный лишь одной силе страсти к некоему идеалу света и красоты в виде Огненного ангела. Ритуальный смысл огня, соединяясь с мотивом жертвенного очищения, придает последним страницам оперы особую экзотическую озаренность, хотя поведение Ренаты в финале отнюдь не продиктовано христианским смирением, как у Брюсова, а, напротив, наполнено бунтарской силой противостояния воинствующим силам суеверия в лице Инквизитора. Контрдействие в опере представляет большая группа обывателей и фарисеев, олицетворяющих разные лики зла. Эпизодические роли Хозяйки гостиницы, Гадалки, книготорговца Глока, расхожих оперных злодеев в виде Мефистофеля и Фауста по-прокофьевски остро характеристичны, а исторический философ-схоласт Агриппа Неттесгеймский приближен к театральным магам. Но борьба добра и зла сосредоточена и в душе главной героини, обуславливая противоречивость ее поведения.

Сюжет

Мансарда в придорожной гостинице. Рыцарь Рупрехт в сопровождении Хозяйки появляется в убогой каморке. За стеной слышатся отчаянные причитания галлюцинирующей Ренаты. Рупрехт взламывает дверь в соседнюю комнату и видит мятущуюся в неопишемом ужасе молодую женщину, полуодетую, с распущенными волосами. Страшные видения преследуют ее, и она бросается к Рупрехту в поисках защиты. Рыцарь, обнажив шпагу, рассекает воздух крест накрест и, не зная, что еще предпринять, читает латинскую молитву. В благодарность за спасение Рената пытается рассказать Рупрехту о своей жизни. Видение Огненного ангела явилось ей примерно в 8 лет. Он назвал себя Мадизлем и принимал участие во всех ее детских играх, а ночью уносил в неведомые страны, показывал соборы, неземные лучезарные селения. Став старше, по велению Мадизеля она вела жизнь подвижницы, подвергала себя истязаниям и голодала, целыми часами стояла на коленях в молитвах и была способна исцелить больных подобно избраннице Бога. В 16 лет она умо-

ляла Огненного ангела обвенчаться с ней, чем не на шутку рассердила его. И все же, исчезая огненным облаком, он обещал ей вернуться в облике человека. Граф Генрих, который увез Ренату в свой замок, ни за что не хотел признаться, что он и есть Мадизэль, и через год исчез навсегда. Рената отправилась на его поиски; по ночам ее смущали страшные видения. Рената безмерно благодарна Рупрехту за то, что он избавил ее от них, однако отвергает любовные притязания рыцаря и просит сопровождать ее в Кельн на поиски Генриха. Хозяйка гостиницы приводит Гадалку с котом, жабой и сухими кореньями. Рената с любопытством слушает ее ворожбу до тех пор, пока старуха с криками «кровь, кровь» не набрасывается на нее. Рупрехт поспешно уводит Ренату прочь.

В Кельне Рената увлечена изучением книги черной магии, с помощью которой надеется разыскать Генриха. Книготорговец Яков Глок приносит еще две рукописи о магических фигурах и заклинаниях, а вечером обещает дополнить их трактатом о кабалистике. Не обращая внимания на упреки и пылкие признания Рупрехта, готового ради любви к ней на любое самопожертвование, Рената начинает готовить зелье. Раздаются стуки в стену — это маленькие демоны откликнулись на заклинания Ренаты и обещают скорое появление Генриха. Восторженно провозглашая его имя, Рената устремляется к двери — но за нею нет никого. Обессиленная, она рыдая падает на пол, и верный Рупрехт клянется проникнуть в тайны магии, чтобы помочь ей.

У Агриппы Неттесгеймского Рупрехт с благоговением слушает великого магистра в мантии и малиновой шапочке, в окружении трех черных мохнатых псов и множества древних фолиантов.

Вблизи недостроенного Кельнского собора находится дом Генриха. Рупрехт пытается отвлечь Ренату от назойливых видений, но женщина просит лишь об одном: убить Генриха, которого она ошибочно принимала за Мадизэля. Рыцарь не без содрогания обещает вызвать его на поединок. Рената, оставшись одна, обращается с молитвой к Мадизэлю, умоляя простить ее.словно в ответ на ее призывы, распахивается большое окно на втором этаже, в проеме которого в облике Огненного ангела предстает Генрих. Позади него виден Рупрехт, произносящий гневные слова обли-

чения. Вернувшись к Ренате, он с удивлением видит ее коленопреклоненной, словно в бреду повторяющей, что нельзя убить Мадизэля.

Обрыв над Рейном стал местом поединка. Рупрехт тяжело ранен, над ним склонился его друг Матвей. Противник, закутавшись в огненный плащ, величественно удаляется с секундантом. Матвей отправляется за лекарем. Рената иступленно уверяет Рупрехта в любви.

Рената намеревается уйти в монастырь. Попытки Рупрехта отговорить ее лишь разжигают огонь ненависти, в припадке которой Рената ранит себя садовым ножом, готова таким же образом расправиться с неугодным ей рыцарем. Уютно расположившись в саду перед таверной, беседуют Мефистофель и Фауст. Их обслуживает крошечный мальчик, которого заглатывает ловкий фокусник Мефистофель, чтобы затем выплюнуть в мусорный ящик. Хозяин таверны взбешен проделками подозрительных весельчаков, он подозревает их в сговоре с нечистой силой.

В мрачном подземелье с каменными сводами Настоятельница монастыря исповедует новопосвященную сестру Ренату. Она обеспокоена тем, что с появлением новой монахини в тихой обители обнаружили таинственные стуки, прикосновения нечестивых в темноте, страшные припадки у послушниц. В монастыре ждут появления Инквизитора — только он может изгнать демонов. Монахини трепетно опускаются перед ним на колени. Но темные силы оказываются сильнее устрашающего посоха и заклинаний вновьприбывшего: со всех сторон слышатся стуки, самые юные монахини бьются в истерику, другие кружатся в фантастическом танце. Несколько человек тщетно пытаются защитить Ренату от всеобщего гнева; ее простодушные слова о невинности вызывают лишь новый взрыв ненависти и недоверия к ней. Среди воплей отчаяния и проклятий звучит гневный голос Инквизитора, приказывающего сжечь ведьму на костре.

Музыка

«Огненный ангел» ближе всего подходит к жанру остроэкспрессивной романтической драмы, в которой воплощение конкретной исторической эпохи сплетается с фантастикой и мистикой, пронизывающей средневе-

ковые легенды. Отсюда и принципы музыкальной драматургии: обращение к развернутым вокально-симфоническим формам, большая роль оркестра и оркестровых лейтмотивов, яркая очерченность интонационно-драматургического конфликта (что позволило композитору преобразовать музыку оперы в Третью симфонию).

Отказавшись от традиционной увертюры, Прокофьев с первых же тактов представляет фанфарной темой горделивый и мужественный образ Рупрехта-рыцаря. Выход Ренаты сопровождается темой ее галлюцинаций, возникающей как причет-скороговорка «Отойди, отойди от меня» на фоне зыбкого тремоло струнных инструментов. В момент драматической кульминации звучит тема отчаяния Ренаты, усиленная тембром солирующей трубы. Сквозным музыкально-драматическим развитием пронизан ее рассказ. С именем Огненного ангела появляется замечательная по красоте и лирической выразительности тема любви Ренаты, с которой связаны все эпизоды воспоминаний о чудесном пришельце, — типичный пример прокофьевской возвышенной лирики. Сцена с Гадалкой имеет поначалу пародийно-гротескный оттенок, предсказание кровавой развязки отмечено более агрессивной маршеобразной поступью.

Во II акте две картины. Размеренно спокойным движением ровных длительностей передается сосредоточенность Ренаты, читающей магические книги. Пробудившейся в ней надежде на встречу с Генрихом отвечают нежные тембры английского рожка, флейты, солирующей скрипки. Им противостоят гулкие басовые звуки тубы — словно потаенные темные силы, к которым готова обратиться Рената. Взволнованной темой, рожденной прерывистой от нетерпения речью, открывается ариозо Ренаты «Но мы должны найти Генриха!». Контрастное жанровое начало привносит музыка таинственного, осторожно ступающего Глока; его появление обрамляет большую драматическую сцену Рупрехта и Ренаты. Она основана на симфоническом развитии прозвучавших ранее мотивов. Напевно и выразительно проходит в оркестровой версии тема любви Рупрехта, пылкое признание которого прерывается насмешливыми репликами Ренаты. Небольшой

оркестровой интермедией поэтично рисуется картина наступившего вечера. Долгая пауза предшествует отчаянному призыву Ренаты «Генрих! Генрих!», поддержанному унисонами оркестра. 2-я картина посвящена характеристике Агриппы Неттесгеймского; звучание высокого тенора придает его проповедям несколько ироничный оттенок мага ненастоящего, театрального.

III акт также состоит из двух картин. В 1-й господствует тема любви Ренаты. Вначале она полнозвучно и ярко проходит у труб и тромбоны, затем преобразуется в смятенном сознании героини в тему гибели лучших надежд. Оркестровыми средствами воссоздается во 2-й картине поединок Рупрехта с Генрихом и бред впавшего в забытие раненого рыцаря.

Велика роль оркестра и в начале IV акта, в сцене размолвки Ренаты с Рупрехтом. Немало комедийных эффектов используется в сцене Мефистофеля и Фауста. Как забавная воркотня престарелых шутников звучат переключки фагота и кларнета. Крошечный мальчик охарактеризован пассажами флейты в высоком регистре. Буффонной скороговоркой отмечен дуэт «Мы побывали в Египте, Палестине».

Строгим хоралом открывается V акт. Скупыми средствами охарактеризован Инквизитор. Хор монахинь разделяется на несколько групп и вырастает в грандиозную кульминацию всей оперы, в которой виртуозно используются приемы контрастной полифонии. Заключительная сцена представляет собой черную мессу, не знающую равных в мировой оперной литературе по масштабности замысла, активности симфонического развития всех средств выразительности, неуклонно возрастающей драматической напряженности.

Обручение в монастыре

(Дуэнья)

Опера в 4 актах (9 картинах)

Либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон

Действующие лица

Дон Жером, севильский дворянин (*тенор*)

Его дети:

Фердинанд (*баритон*),

Луиза (*сопрано*)

Дуэнья при Луизе (*контральто*)

Антонио, возлюбленный Луизы (*тенор*)

Клара, подруга Луизы (*меццо-сопрано*)

Мендоза, богатый рыботорговец (*бас*)

Дон Карлос, обедневший дворянин, его приятель (*баритон*)

Отец Августин, настоятель монастыря (*баритон*)

Монахи:

отец Елустаф (*тенор*),

отец Шартрез (*баритон*),

отец Бенедиктин (*бас*)

Лауретта, служанка Луизы (*сопрано*)

Розина, служанка Клары (*контральто*)

Лопец, слуга Фердинанда (*тенор*)

Приятель дона Жерома (*без речей, играет на корнете-а-пистоне*)

Санхо, слуга дона Жерома (*без речей, играет на большом барабане*)

Монахи, монахини, гости, маски, торговки, слуги

Действие происходит в Севилье в XVIII в.

История создания

Опера Прокофьева создана по пьесе английского драматурга Р. Б. Шеридана (1751—1816) «Дуэнья» (1775), написанной в жанре английской комической оперы (с музыкой тестя писателя). В ней, наряду с меткостью остроумных комедийных зарисовок, большое место занимает утверждение светлых чувств молодых влюбленных. Композитор значительно усилил лирическое содержание, дорисовал поэтический фон любовной интриги — ночной карнавал, оживленную набережную Севильи, уединенный женский монастырь. В связи с этим он изменил название на «Обручение в монастыре», отодвинув главную героиню комедии Шеридана — Дуэнью — на второй план.

Прокофьев создавал либретто на основе английского подлинника, выполняя одновременно роль переводчика; стихотворные тексты писал М. Мендельсон (1915—1968). В декабре 1940 г. опера была закончена. Весной следующего года московский Оперный театр имени Станиславского предполагал осуществить ее постановку. Грозные события Отечественной войны помешали этому. Прокофьев переключился на создание героико-патриотической оперы «Война и мир».

Только 3 ноября 1946 г. опера под названием «Дуэнья» была поставлена на сцене ленинградского Театра оперы и балета имени Кирова.

Сюжет

Площадь в Севилье перед домом дона Жерома. Ловкий рыботорговец Мендоза сулит почтенному дворянину огромные прибыли в совместной торговле. Сделка будет скреплена рукой дочери Жерома — Луизы. Жером с восторгом описывает красоту дочери. Но и Мендоза не менее красноречиво рассказывает о достоинствах различных рыб, демонстрируемых его слугами. На смену старикам приходят молодые. Сын Жерома, пылкий Фердинанд, мечтает о прекрасной и своенравной Кларе д'Альманца. Сумерки приводят Антонию под окно его возлюбленной Луизы. Свидание влюбленных прерывает голос рассерженного Жерома. Он принимает решение немедленно выдать Луизу замуж за Мендозу. На улицах гаснут огни карнавала. Севилья погружается в сон.

Луиза мечтает о счастье с Антонио. Жених, избранный отцом, внушает ей чувство отвращения. Но упрямый старик поклялся не выпускать дочь из дому, пока она не исполнит его волю. Тщетно Фердинанд пытается защитить сестру. На помощь приходит Дуэнья. Она разыгрывает тайную передачу любовного послания от Антонио. Жером перехватывает письмо и в запальчивости приказывает няньке покинуть дом. На этом и построен план женщин: в платье Дуэньи ускользает от отца Луиза.

На набережной Севильи бойко торгуют рыбой. Мендоза доволен — дела идут отлично. Карлос не разделяет восторгов друга. Он мечтает о предметах, достойных рыцаря: драгоценных камнях, оружии, золоте. Очаровательные беглянки, Луиза и Клара д'Альманца, также покинувшая родной дом, но из-за злой мачехи, разрабатывают план дальнейших действий. Клара рассчитывает найти приют в монастыре. Луиза, назвавшись именем подруги, просит подошедшего Мендозу разыскать Антонио. Просьба хорошенькой девушки по душе Мендозе: он полагает, что так сумеет отвлечь внимание молодого человека от дочери дона Жерома.

С трепетом ожидает Мендоза свидания с невестой. Но Луиза почему-то капризничает и не хочет встречаться с женихом в присутствии отца. Жером вынужден удалиться. Входит Дуэнья, переодетая Луизой. Мендоза, заикаясь от волнения, просит красавицу откинуть вуаль и лишается дара речи: уж больно страшна и стара невеста! Тотчас же ловкая Дуэнья переходит в наступление: она восторгается бородой Мендозы, его мужественным видом. Лесть завораживает жениха, он готов просить благословения Жерома. Но Дуэнья далее плетет хитроумную интригу: Мендоза должен выкрасть ее из родительского дома. Тот на все согласен.

Медленно текут часы для Луизы, ожидающей Антонио. Но вот Мендоза приводит ее возлюбленного. Радость молодых людей безгранична. Обманутый Мендоза также доволен, думая, что избавился от соперника. Он восторженно рассказывает новым друзьям о своей невесте и предстоящем ее похищении. Луиза и Антонио лукаво ему поддакивают.

Дон Жером с упоением музицирует, разыгрывая с друзьями любимый менуэт. Он никак не может понять, зачем дочь тайно бежала с человеком, предназначенным ей в мужья. Карлос приносит письмо от Мендо-

зы с просьбой простить и благословить его. Послание с аналогичной просьбой приносит чумазый мальчишка от Луизы. Жером удивлен чудачеством дочери — почему бы не написать им вместе? — и благословляет обоих, заказывая в честь новобрачных парадный ужин.

В саду женского монастыря бродит Клара: неужели ей суждено навек остаться среди монахинь? С обнаженной шпагой вбегает Фердинанд. Мендоза рассказал ему об измене возлюбленной. Слепленный ревностью, Фердинанд не узнает Клару в монашеском одеянии. А Клара поверила наконец в искренность чувств Фердинанда и вслед за ним покидает смиренную обитель, желая соединить свою судьбу с любимым.

В пьяном разгуле проходит жизнь в мужском монастыре. Внезапное появление клиентов заставляет монахов обратиться к пению благочестивых псалмов. Это Антонио и Мендоза пришли с просьбой обвенчать их с возлюбленными. Звон монет из оброненного просителями кошелька оказал магическое действие: настоятель согласен совершить обряд венчания.

К празднично освещенному дому Жерома съезжаются гости. А хозяину не до них: молодых все нет, и Фердинанд куда-то исчез. Но вот появляется счастливый Мендоза. Его супруга восторженно бросается на шею папочки — и Жером с ужасом узнает в ней Дуэнью. Не замедлили явиться и Луиза с Антонио, вместо объяснения протягивая письмо отца с согласием на брак. Не успел Жером оправиться от изумления, как перед ним упали на колени Фердинанд с монашкой. Совсем растерялся отец, но вдруг в жене сына он узнает Клару д'Альманца — одну из самых богатых девушек Севильи. Потерпев убыток на замужестве дочери, он компенсирует его женитьбой сына. А одураченный Мендоза пусть убирается с нянькой прочь. С легкой душой развеселившийся хозяин открывает свадебный пир.

Музыка

В опере комическое и лирическое сосуществуют на равных основаниях. Музыка искрится юмором, пленяет мелодической красотой. С неистощимой фантазией, легко, непринужденно композитор следует за пол-

ным забавных неожиданностей развитием интриги, с искренней симпатией обрисовывая лирических героев.

Оживленной музыкой сопровождается выход донна Жерома в I акте. Задорно звучит песенка о рыбах (дуэт Жерома и Мендозы). Тема ариозо «Ах, как взглянете», где Жером расписывает красоту дочери, повторяется и в ариозо Мендозы, расхваливающего свой товар. Патетикой проникнуто признание Фердинанда «Ах, Клара, Клара дорогая». Светла, поэтична серенада Антонио, исполняемая под аккомпанемент гитары. В арии Жерома «Если есть у вас дочь» комично пародируются жалобы старика на беспокойную жизнь. Разнообразны танцы масок: легкое подвижное паспье, исполненная страстной неги ориенталия (восточный танец), восхитительное болеро. Причудлива и изменчива тема, сопровождающая редеющие группы участников карнавала. Три виолончели за кулисами имитируют игру ансамбля бродячих музыкантов; им отвечают скрипки, повторяющие веселый, задорный припев песенки о рыбах.

Грация, прихотливая мелодия флейты сопровождает проделки Луизы в начале 2-й картины (II акт). Диалогическая сцена-дуэт «Конечно, конечно, Антонио не Крез» основана на противопоставлении одухотворенной мечты Луизы и расчетливых намерений Дуэньи. Полны комизма эпизоды перебранки Жерома с детьми и его ссоры с Дуэньей. 3-ю картину открывает разноголосый хор торговков рыбой. Смущение и растерянность Луизы и Клары переданы в кратком дуэте «Ты бежала». Поэтичная ариетта в ритме медленного вальса раскрывает чувства Клары к Фердинанду. Хвастливое самодовольство рыботорговца ярко запечатлено в его речитативной фразе «Мендоза хитрый мальчик». Рыцарственный склад души Карлоса передан в романсе «Нет большего счастья», выдержанном в духе старинного мадригала. В 4-й картине ариозо Жерома о прелестях дочери предваряет сцену встречи Мендозы и Дуэньи. Льстивая вкрадчивость речи мнимой Луизы закреплена в ее ариозо «Сеньор, какое удивленье». Знойным испано-цыганским колоритом отмечена песенка Дуэньи «Когда вокруг зеленой девочки». Дуэт «Сегодня вечером» увлекает стремительным темпом.

Поэтичная музыка вступления к 5-й картине (III акт) рисует тихий вечер. Задумчиво и нежно ариозо Луизы. Центральный эпизод образует сцена встречи влюбленных; в оркестре звучит вдохновенная тема серенады Антонио. Квартет «Как светло на душе» (к влюбленным присоединяются Мендоза и Карлос) являет собой совершенный образец лирического ансамбля Прокофьева. С бесподобным юмором обрисована сцена музицирования у Жерома в 6-й картине. В 7-й картине пленительную серенаду — дуэт Луизы и Антонио — сменяет проникновенная сцена мечтаний Клары.

8-я картина (IV акт) содержит хлесткую сатиру. Застольная хоровая песня «Бутылка — солнце нашей жизни» ярко обрисовывает захмелевших монахов, особенно впечатляет вызывающе удалой припев «Вертись, мир веселый!». Во вступлении к 9-й картине смятенно и растерянно звучит в оркестре тема арии Жерома «Если есть у вас дочь». Появление счастливых пар новобрачных сопровождается музыкой, заимствованной из предшествующих актов. Задорен и радостен приветственный хор гостей. Веселые куплеты Жерома «Я понимаю молодых» звучат под аккомпанемент звонких, подобно хрустальным колокольчикам, стаканов.

Война и мир

Опера в 5 актах (13 картинах) с прологом
Либретто С. Прокофьева и М. Мендельсон-Прокофьевой

Действующие лица

Князь Николай Андреевич Болконский (*бас*)
Князь Андрей Болконский, его сын (*баритон*)
Княжна Марья, сестра князя Андрея (*меццо-сопрано*)
Граф Илья Андреевич Ростов (*бас*)
Наташа, его дочь (*сопрано*)

Соня, кузина Наташи (*меццо-сопрано*)
Ахросимова, родственница Ростовых (*меццо-сопрано*)
Дуняша, ее горничная (*меццо-сопрано*)
Император Александр I (*без речей*)
Пьер Безухов (*тенор*)
Элен, его жена (*контральто*)
Анатолий Курагин, брат Элен (*тенор*)
Поручик Долохов, его приятель (*бас*)
Ямщик Балага (*бас*)
Цыганка Матреша (*контральто*)
Фельдмаршал Михаил Илларионович
Кутузов (*бас*)

Русские генералы:

Бенигсен (*баритон*),
Барклай де Толли (*тенор*),
Ермолов (*бас*),
Раевский (*баритон*)

Подполковник Василий Денисов (*бас*)
Платон Каратаев, пленный (*тенор*)
Тихон Щербатый, партизан (*бас*)
Наполеон, император Франции (*баритон*)

Его маршалы и генералы:

Бертье (*бас*),
Бельяр (*бас*),
Коленкур (*без речей*),
Даву (*бас*)

Французские офицеры и солдаты:

капитан Рембаль (*бас*),
лейтенант Бонне (*тенор*),
Жако (*бас*),
Жерар (*тенор*)

Французский аббат, доктор, 2 французские актрисы,
2 немецких генерала, 3 сумасшедших, хозяин бала, гости,

русские и французские офицеры, адъютанты и солдаты,
ополченцы и партизаны, жители Москвы,
прислуга Болконских, Ростовых и Ахросимовой

Действие происходит в России в 1809—1812 гг.

История создания

Опера создавалась на протяжении 12 лет. Ее первоначальный план возник в апреле 1941 г. После нападения фашистской Германии охваченный патриотическим порывом, композитор совместно с женой М. А. Мендельсон-Прокофьевой (1915—1968) разработал подробный сценарий и в августе начал писать музыку. В середине апреля 1942 г. опера была в основном закончена. В последующие годы она расширялась, дополнялась новыми картинами и эпизодами, редактировалась. В концертном исполнении опера прозвучала в Москве 16 октября 1945 г.

12 июня 1946 г. на сцене Малого оперного театра в Ленинграде состоялась премьера 1-й части «Войны и мира» — начальных 7 картин (к этой постановке была дописана 2-я картина — «Бал у екатерининского вельможи») и будущей 10-й «Сцена военного совета русского генералитета в Филях», созданная для предполагавшейся постановки 2-й части. Требова­тель­ный к себе автор продолжал работать над оперой до последних дней жизни. Премьера обеих частей «Войны и мира» также была осуществлена Малым оперным театром (1 апреля 1955 г.), однако в ней были сделаны многочисленные купюры, вплоть до пропуска двух картин.

В эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир», написанной в 1863—1869 гг., дана обширная галерея действующих лиц, показаны разнообразные картины жизни светского общества и народа в период, когда решались исторические судьбы России. Содержание романа, естественно, не могло полностью войти в оперу. Композитор вместе с либреттистом отобрали те эпизоды и события, которые давали наиболее благодарный материал для создания музыкально-драматического произведения. Не пытаясь точно следовать за развитием сюже-

га романа, авторы выделили узловые моменты. Их основной задачей было выявить патриотическую идею толстовской эпопеи, показать красоту и богатство душевного мира героев.

Сюжет

Андрей Болконский проездом остановился в имении графа Ростова. Он полон горестных мыслей, безрадостным представляется ему будущее. Звонкий голос Наташи Ростовой прерывает печальное раздумье. Вздолнованная красотой весенней ночи, она обращается к кузине Соне. Неудержимое ликование юности, случайным свидетелем которого стал князь Андрей, вселяет в него надежду на счастье.

На великосветском балу танцуют гости. Продолжают съезжаться приглашенные. Среди них граф Ростов с дочерью, Пьер Безухов с женой — красавицей Элен, ее брат Анатоль Курагин. Веселье в разгаре, но Наташа Ростова, которую никто не замечает, чувствует себя одинокой. На тур вальса по просьбе Пьера ее приглашает Болконский. Наташа преображается — она счастлива. Андрей очарован ею.

Андрей сделал Наташе предложение. Граф Ростов привозит дочь в дом Болконских, чтобы познакомиться с родными жениха. Однако старый князь отказывается принять гостей. Встревоженный Ростов оставляет Наташу с сестрой Андрея княжной Марьей. Неожиданно входит старик Болконский. В гневе он оскорбляет Наташу, считая ее недостойной своего сына.

На балу у Элен Безуховой Анатоль Курагин признается Наташе в любви. Смущенная и растерянная Наташа не в силах разобраться в охвативших ее чувствах.

В кабинете Долохова Курагин предается мечтам о скорой встрече с Наташей, которую он собирается похитить и увезти за границу. Долохов пытается отговорить Анатолия от рискованной затеи, но Курагин непреклонен: он не желает думать о последствиях. С лихой тройкой прибыл ямщик Балага. Анатоль прощается с цыганкой Матрешей и отправляется в путь.

Наташа в особняке Ахросимовой с нетерпением ожидает появления Курагина. Горничная Дуняша рассказывает ей, что Соня выдала тайну побега. Ахросимова предотвращает похищение. Наташа в отчаянии. Ее душевные муки усиливаются после того, как от Пьера Безухова она узнает, что Курагин женат.

Пьер возвращается домой, где застает Анатоля. В ярости Пьер требует от него вернуть письмо Наташи и немедленно покинуть Москву. Испуганный Анатолий соглашается. Трусость Курагина вызывает презрение и ненависть Пьера. Его печальные размышления прерываются известием о начале войны с Наполеоном.

На Бородинском поле ополченцы строят укрепления. Они полны решимости выиграть предстоящий бой. Невдалеке подполковник Денисов рассказывает командиру егерского полка Андрею Болконскому о своем плане партизанской войны. Встреча с Денисовым, когда-то влюбленным в Наташу, всколыхнула в душе князя Андрея воспоминания недавнего прошлого. Радостно приветствуемый войсками, фельдмаршал Кутузов обходит позиции. Он обращается к проходящим полкам со словами, вдохновляющими на подвиг. Кутузов подзывает князя Болконского и предлагает ему служить в штабе. Но Болконский не хочет расставаться с людьми, которых полюбил в дни грозных испытаний. Раздается гром первых выстрелов — начинается Бородинское сражение.

Шевардинский редут. Отсюда Наполеон следит за схваткой. Он не сомневается в успехе. Однако вместо привычных сообщений о блистательных победах один за другим прибывают адъютанты, прося подкреплений. Наполеон растерян. Он не в силах понять, почему руководимые им войска не обращают в бегство неприятеля, почему военное счастье изменило ему.

В деревенской избе в селе Фили собрался военный совет русского командования. Фельдмаршал Кутузов призывает решить — рисковать ли потерей армии в сражении под Москвой или оставить город без боя. Мнения генералов разделились. Бенигсен и Ермолов предлагают принять сражение; Барклай де Толли и Раевский возражают, доказывая, что позиция у Воробьевых гор невыгодна, а противник обладает численным

превосходством. Выслушав генералов, фельдмаршал отдает приказ об отступлении. Все расходятся. Кутузов остается один, погруженный в раздумье о судьбе родины, провидя за днями суровых испытаний грядущую победу русского народа.

Пустынные улицы Москвы озарены пламенем пожара. Французские офицеры Рембаль и Бонне с тревогой говорят о событиях последних дней. Город, покинутый жителями, встретил их неприветливо. Армия разбрелась по домам, охваченная азартом грабежа. С гневом наблюдают оставшиеся москвичи за разбоем французских солдат. Появляется Пьер; он узнает, что Ростовы уехали из Москвы, оставив все имущество и захватив с собой раненых, среди которых князь Андрей. Пьер полон решимости отомстить за страдания народа, принять участие в борьбе. Маршал Даву приказывает расстреливать всех, кто заподозрен в поджоге Москвы. Случай помогает Пьеру, оказавшемуся среди арестованных, избежать этой участи. Его присоединяют к отряду пленных, где он знакомится с Платоном Каратаевым. Входит окруженный свитой Наполеон. Перед ним внезапно рушится стена здания. Зарево пылающей Москвы предвещает гибель его армии. Двигается скорбное шествие с телами расстрелянных москвичей.

В темной избе в Мытищах лежит в бреду тяжелораненый князь Андрей. В его болезненно возбужденном сознании бессвязно чередуются кошмары и воспоминания о минувших днях; мучительно предчувствие приближающейся смерти. В дверях показывается потрясенная горем Наташа. Она бросается к князю Андрею и молит простить ее за все страдания, которые причинила ему. Успокоенный, вновь испытывший счастье, Андрей умирает.

Остатки армии Наполеона беспорядочно отступают по заснеженной Смоленской дороге, пробиваясь сквозь пургу и метель. Под конвоем ведут русских пленных; среди них Пьер и Каратаев. На французский отряд нападают партизаны во главе с Денисовым, Долоховым, Щербатым и после короткого боя освобождают пленных. Радостными возгласами партизаны встречают появление Кутузова. Он обращается к народу со словами благодарности за мужество в борьбе с врагом.

Музыка

«Война и мир» — выдающееся достижение музыкального театра XX в. Глубина, размах замысла, монументальные масштабы придали произведению необычные черты. Правдивое раскрытие душевной драмы героев сочетается с показом картин быта, исторических событий, сыгравших огромную роль в жизни русского народа; лирическое начало, углубленный психологизм переплетаются с величавой эпичностью. Стремительное развитие действия, быстрая, динамичная смена контрастных эпизодов, подобных кинематографическим кадрам, усиливают драматизм музыки. Своеобразно построение оперы: первые 7 картин посвящены личным взаимоотношениям основных героев, последние 6 — преимущественно теме народной борьбы.

Опера открывается хоровым эпиграфом-прологом «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию»; воцаряется атмосфера мужественно-суровой торжественности. За прологом следует оркестровая увертюра; в ней главенствуют героико-патриотические образы; использована также музыка, обрисовывающая лирические переживания главных героев.

1-я картина — «Отрадное» — выдержана в мягких акварельных тонах, выразительно передающих поэзию весенней ночи. В двух монологах Андрея (в начале и в конце картины) мечтательно-элегические мелодии сочетаются с мужественно-взволнованными. В центре картины — ариозо Наташи и ее дуэт с Соней «Ручей, выходящий по светлomu песку» (на текст Жуковского). 2-я картина — «Бал у екатерининского вельможи» — контрастирует с предыдущей. Все действие разворачивается на фоне танцев. Торжественный, величественный полонез сменяется полной огня мазуркой. Прекрасно воссоздают дух эпохи два хора на тексты Батюшкова и Ломоносова. Пленительная мелодия вальса характеризует зарождение чистой любви князя Андрея и Наташи.

3-я картина — «В особняке старого князя Болконского» — раскрывает новые стороны образа Наташи; в ее ариозо «А может быть, он придет нынче» передана драма оскорбленного чувства, страстная мечта о счастье. Скупыми, но меткими штрихами выписан облик старого кня-

зя Болконского; отрывистые фразы речитатива подчеркивают его раздражительность и резкость. 4-я картина — «В гостиной у Элен» — начинается веселым вальсом. На фоне вкрадчивой мелодии «вальса обольщения» Курагин признается Наташе в любви («С той поры, как я встретил вас»).

Лаконичная 5-я картина — «В кабинете Долохова» — ярко обрисовывает образ развращенного Анатоля Курагина. Сочным колоритом отмечена песня ямщика Балаги «Эх, люблю я лихо мчаться». Небольшое оркестровое вступление к 6-й картине — «В особняке у Ахросимовой» — рисует волнение Наташи, ожидающей Анатоля. Непрерывное драматическое развитие, глубина, сила выражения душевных мук делают эту картину одной из лучших в опере; особенно выделяется диалог Наташи с Ахросимовой. 7-я картина — «В кабинете у Пьера» — посвящена характеристике Безухова. Этой картиной завершается показ мирной жизни в преддверии Отечественной войны.

В центре 8-й картины — «Перед Бородинским сражением» — хорové сцены народнопесенного склада, в которых замечательно переданы исторический колорит эпохи, чувство патриотизма, уверенность в победе. Народные черты подчеркнуты и в образе Кутузова; его арии «Бесподобный народ» придан эпический оттенок; мелодия далее развивается в хоре «Всколыхнулся народ». Чувство горячей любви к отчизне выражено в монологе князя Андрея «Но я скажу тебе». Быстрая, динамичная смена эпизодов создает драматически напряженную атмосферу подготовки к решающей схватке с врагом. 9-я картина — «В ставке Наполеона на Шевардинском редуте» — по характеру отлична от соседних; нервные, судорожные ритмы, короткие, обрывистые мелодии подчеркивают тревожность обстановки. В двух монологах Наполеона, оттеняемых звучащим издали хором русских солдат «Вступим, братцы, в смертный бой», раскрывается крах его высокомерных замыслов. В 10-й картине — «Военный совет русского командования в Филях» — вырисовывается эпический образ Кутузова, запечатленный в его прекрасной, мужественной арии «Величаяя, в солнечных лучах». Хор солдат «Землю родимую» воскрешает дух Отечественной войны.

11-я картина — «Горящая Москва, захваченная неприятелем» — наиболее развернутая в опере. Здесь впервые непосредственно противопоставлены русский и французский лагеря. Страдание, гнев народа с волнующим драматизмом переданы в сцене расстрела и хорах «Не бывать Москве вовек ничьей слугой» и «В ночь темную». Французы показаны в начале картины беспечно веселящимися (песенки Жако «Милая сказала» и Жерара «Пойдем со мной, краса моя»), а в конце охваченными ужасом (эпизод бегства актеров, сцена пожара). В 12-й картине — «В избе в Мытищах» — музыка достигает наивысшего драматизма. На фоне мерно повторяющейся фразы «Пи-ти, пи-ти», исполняемой хором за сценой и придающей всей картине зловещий колорит, тихо звучит голос умирающего князя Андрея «Тянется, все тянется, растягивается». Как воспоминание о родине, на словах «Отечество, златоглавая Москва» ненадолго появляется мелодия арии Кутузова, а после прихода Наташи, как образ светлой любви, озарившей последние минуты жизни князя Андрея, звучит вальс из 2-й картины. 13-я картина — «Смоленская дорога». Оркестровое вступление с поразительным реализмом изображает разбушевавшуюся метель, завывание ветра. Чередование контрастных эпизодов передает динамику событий: отступление французских войск, убийство Каратаева, приход русских партизан (выделяются монологи Пьера, Денисова, Щербатого). Опера завершается обращением Кутузова к народу и величавым, ликующим хором-апофеозом «За Отечество шли мы в смертный бой».

Д. Д. Шостакович

1906—1975

Шостакович — музыкальный гений XX в., явление уникальное во всей истории мировой культуры. В его творчестве, как ни у какого другого художника, отразилась сложная, жестокая, подчас фантазмагорическая эпоха, противоречивая и трагическая судьба человека, нашли воплощение те потрясения, которые выпали на долю его современников. Композитор на протяжении творческого пути обращался ко всем жанрам. Его симфонии, квартеты и другие камерные ансамбли вошли в мировую сокровищницу музыкального искусства. Его перу принадлежат балеты и оперы, оратории и вокальные циклы, фортепианные сочинения, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам. Ему равно близки трагедия и гротеск, глубокая проникновенная лирика и эпос. В молодые годы Шостаковичу были свойственны искрометное веселье и жизнерадостность, которые впоследствии под влиянием жизненных реалий ушли из его музыки.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 12 (25) сентября 1906 г. в Петербурге. В 1919 г. поступил в Петроградскую консерваторию на факультеты специального фортепиано и композиции, которые закончил соответственно в 1923 г. и 1925 г. Его дипломная работа — Первая симфония — приносит юноше широкое признание. Последующие годы отмечены первыми опытами в разных жанрах, в том числе — театральных (балеты «Золотой век», «Болт», опера «Нос», 1928). В 30-е гг. начинается расцвет творчества композитора: создаются Четвертая, Пятая и Шестая симфонии, опера «Леди Макбет Мценского уезда» (1932), блестящий искрометный фортепианный концерт — последнее сочинение такого характера. Редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» (1936), посвященная опере Шостаковича, резко переломила его творческую судьбу. После этого разгрома он на многие годы отказывается

от жанров, связанных с текстом, оперные замыслы остаются неосуществленными. Центральное место в творчестве отныне занимают симфонии, в которых композитор отображает свое видение мира и судеб родной страны. Лишь в 1942 г., находясь в эвакуации в Куйбышеве (Самара), он принялся за сочинение оперы «Игроки» на неизменный текст комедии Гоголя, но, написав примерно четверть музыки, оставил работу над ней. Значительнейшие сочинения военных лет — Седьмая (Ленинградская) и Восьмая симфонии.

Начиная с 1943 г. жизнь Шостаковича связана с Москвой. Кроме сочинения он занимается педагогикой. Все больше времени вынужден уделять общественной деятельности. Партийное постановление «Об опере «Великая дружба» Мурадели» в 1948 г., нанесшее основной удар снова по Шостаковичу, заставило его на несколько лет отказаться и от симфонического творчества. С 1949 по 1953 гг. создается в основном музыка к кинофильмам. Потрясающим автобиографическим документом этого времени становится Первый концерт для скрипки с оркестром, получивший известность только после 1953 г. В Десятой симфонии отразились раздумья композитора после смерти Сталина. Шостакович начинает вновь обращаться к музыке, связанной со словом. Это Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии, несколько вокальных циклов.

Шостакович скончался 9 августа 1975 г. в Москве.

Нос

Опера в 3 актах (10 картинах)

Либретто Е. Замятина, Г. Ионина, А. Прейса и Д. Шостаковича

Действующие лица

К о в а л е в П л а т о н К у з ь м и ч, коллежский ассессор
(баритон)

И в а н, лакей Ковалева (*тенор*)

Н о с (*тенор*)

И в а н Я к о в л е в и ч, цирюльник (*бас*)

П р а с к о в ь я О с и п о в н а, его супруга (*сопрано*)

К в а р т а л ь н ы й н а д з и р а т е л ь (*тенор-альтино*)

Т о р г о в к а б у б л и к а м и (*сопрано*)

Д о к т о р (*бас*) -

Ч и н о в н и к из газетной экспедиции (*бас*)

Я р ы ж к и н, приятель Ковалева (*тенор*)

П о д т о ч и н а А л е к с а н д р а Г р и г о р ь е в н а, штаб-офицерша (*меццо-сопрано*)

Е е д о ч ь (*сопрано*)

Отъезжающие и провожающие, 8 дворников, 10 полицейских,
7 господ, Старичок, 2 вновь прибывших, 2 франта,
Спекулятор, Мать, 2 сына, Старая барыня с приживалками,
Тоненькая дама, Будочник, Гайдук, Извозчик,
Привратник полицмейстера, Лакей графини, Кучер,
молящиеся, обыватели, полицейские, Хозрев-Мирза,
евнухи

Действие происходит в Петербурге с 25 марта по 7 апреля 183... г.

История создания

С детства одним из самых любимых писателей Шостаковича был Гоголь. Композитора, которому были свойственны ирония, любовь к гротеску, часто озорство, а порою и язвительность, привлекал писатель, умевший самые, казалось бы, реалистические ситуации доводить до абсурда, изображать и откровенно фантастические случаи, используя их для гротескного показа действительности. «Нос» (1836) в качестве основы первой оперы привлек музыканта сочетанием бытового реализма и фантастики, острой иронией, переходящей в сарказм. Наверное, в выборе сюжета сыграло роль и юношеское озорство — Шостаковичу не исполнилось еще 21 года, когда он принялся за сочинение оперы. Первоначальную работу над либретто он осуществил сам: определил число и содержание

картин, круг действующих лиц. Примечательно, что количество их по сравнению с повестью увеличено, тогда как обычно при написании либретто преобладает противоположная тенденция. Шостакович стремился возможно шире показать петербургских обывателей, разные их типы — от важной барыни до торговки бубликами. Это вызвало необходимость дополнительного по сравнению с повестью текста. Писать его самому или поручить кому-либо композитор не захотел. Возникло остроумное решение — заимствовать отрывки из других сочинений Гоголя. Так, в сцене Подточиной с дочерью использованы ситуация и текст «Женитьбы», на станции дилижансов мать прощается с сыновьями словами матери Остапа и Андрия из «Тараса Бульбы», старая барыня с приживалками произносит предсмертные реплики Пульхерии Ивановны из «Старосветских помещиков», отъезжающие приятели Петр Федорович и Иван Иванович беседуют диалогами из повести «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а в хор прощающихся включена фраза из «Мертвых душ». Подобное есть и в последней картине — «На Невском проспекте». Единственное заимствование из другого автора, оказавшееся удивительно в стиле произведения — слова песенки лакея Ковалева Ивана, взятые из 2-й главы V книги «Братьев Карамазовых» Достоевского (романс Смердякова).

В поисках профессионального либреттиста композитор первоначально обратился к Е. И. Замятину (1884—1937), но со временем роль маститого писателя свелась к консультациям по вопросам языка и стиля, а в конкретной работе над либретто Шостаковичу стали помогать два совсем еще молодых литератора — Г. Е. Ионин (сведений нет) и А. Г. Прейс (1905—1942). Чтобы наиболее полно воплотить повесть Гоголя в музыку, либретто было построено по принципу, близкому к киносценарию, с частой сменой кадров, их свободным монтажом. Возможно, на выборе такой структуры сказалась и практика юного композитора в кино, где ему приходилось подрабатывать тапером, и одно из сильнейших музыкальных впечатлений — от постановки в 1926 г. оперы Берга «Воцек», и влияние режиссерских новаций Мейерхольда, в частности, при постановке «Ревизора».

Опера создавалась урывками на протяжении года. Шостакович начал ее писать летом 1927 г. в Ленинграде и Пушкине (Царском Селе). Затем работа была прервана и продолжалась уже в Москве: там композитор несколько месяцев зимой 1927—1928 гг. служил заведующим музыкальной частью в театре Мейерхольда, а в свободное время сочинял II акт оперы. III акт создавался весной 1928 г. после возвращения из Москвы. В начале 1928 г. Малый оперный театр Ленинграда включил «Нос» в репертуарный план. Еще до премьеры, после показа оперы в концертном исполнении, она подверглась сокрушительной критике. Несмотря на это, театр не отказался от спектакля, но премьера была отложена на полгода. Она состоялась 18 января 1930 г. и также попала под огонь критики. После 14 спектаклей «Нос» был изъят из репертуара почти на полвека.

Сюжет

Жена цирюльника Прасковья Осиповна печет хлеб. Иван Яковлевич, разрезав еще теплый хлеб, обнаруживает в нем нос майора Ковалева. Разъяренная супруга выгоняет мужа из дому.

Иван Яковлевич мечется по набережной, стараясь избавиться от носа. Наконец он выбрасывает узелок в реку, но его задерживает полицейский.

Квартира коллежского асессора, или, как он сам себя называет, «состоящего в майорском чине» Ковалева. Проснувшись утром, Ковалев обнаруживает, что у него нет носа. В смятении Ковалев бежит к полицмейстеру.

Казанский собор. Среди идущих к обедне Ковалев замечает важного господина в мундире статского советника и узнает в нем свой исчезнувший нос. Он робко обращается к носу, но тот с негодованием отвергает претензии и, воспользовавшись тем, что Ковалев засмотрелся на тоненькую даму приятной наружности, исчезает.

В газетной экспедиции, где толчется разный народ, Ковалев хочет дать объявление о пропавшем носе, но чиновник отказывается его напечатать.

На квартире Ковалева лакей его Иван играет на балалайке и поет. Возвращается в глубоком унынии Ковалев и принимается рассматривать лицо в зеркало.

Станция дилижансов. Квартальный устраивает засаду, расставляет везде полицейских. Проходят приезжающие и отъезжающие господа, появляется торговка бубликами. Наконец, дилижанс отправляется — и за ним с криком устремляется какой-то статский советник. Квартальный свистит, все бросаются на него. Когда толпа, образовавшаяся вокруг упавшего статского советника, расходится, виден лежащий на земле нос. Довольный квартальный заворачивает его в платок и уносит.

Квартальный приносит нос Ковалеву и, получив вознаграждение, уходит. Ковалев пытается приставить нос на место, но тот не держится. Вызванный слугою доктор отказывается помочь. Лучше всего положить нос в банку со спиртом, советует он. После ухода доктора Ковалев продолжает тщетные попытки приладить нос на место. За этим занятием застает его приятель, Ярыжкин. Они решают, что в несчастье повинна штаб-офицерша Подточина, нанявшая ворожею, чтобы отомстить Ковалеву за пренебрежение ее дочерью. Ковалев пишет ей письмо. Подточина с дочерью гадают на картах. Иван приносит письмо Ковалева. Подточина ничего не понимает в нем и отвечает, что если Ковалев посватается к ее дочери, она готова удовлетворить его просьбу. Получив ответ, Ковалев заключает, что Подточина не виновата.

Ковалев, проснувшись, обнаруживает нос на месте. Иван Яковлевич приходит брить его.

По городу прошел слух, что у Ковалева сбежал нос. Все, включая знатного перса Хозрев-Мирзу, оживленно обсуждают событие. На Невском проспекте собирается толпа. Появляется Ковалев: его нос красуется на своем месте.

Музыка

«Нос» — первая комическая опера, появившаяся в нашей стране после «Золотого петушка», произведение оригинальное, безусловно экспериментальное, во многом новаторское не только в русской (советской), но и в мировой музыке. Это совершенно новый тип оперы — без героев, без любовной интриги. В ее драматургии сосуществуют два плана, бытовой и фантастический, которые в русской классической

опере противопоставлялись; здесь же фантастическое непосредственно вторгается в бытовое, переплетается с ним и музыкально не выделено. Опера имеет единый сатирический колорит, несмотря на широкий круг используемых средств — от строгой полифонии до городского фольклора и оперетты, от примитивных попевок до атональности. В «Носе» представлены различные бытовые жанры — полька, галоп, вальс, песня. В то же время композитор отказывается от привычных оперных форм и обращается к потоку живой, свободно льющейся речи, то нарочито приземленной, то остро шаржированной. Огромную роль приобретает оркестр, в который введены арфы, фортепиано, домры, балалайки и множество ударных инструментов (трещотка, кастаньеты, бубен, тамтам, флексатон), что позволяет достигать как звукоизобразительности, так и гротесковых эффектов.

Оперу открывает озорное вступление, которое сопровождает пантомимическую сцену бритья Ковалева.

I акт распадается на четыре картины. В 1-й робким заискивающим интонациям Ивана Яковлевича отвечают все более возмущенные и напористые речи его супруги. В конце картины в оркестре мощно и торжественно звучит сопровождаемая режущими ухо диссонансами мелодия гимна «Гром победы, раздавайся, веселися храбрый Росс». Это пародия одновременно и на сам гимн О. Козловского, и на созданный на его основе Чайковским хор «Славься сим, Екатерина» из «Пиковой дамы». Во 2-й картине царит настроение тревоги. Оркестровая партия передает метания Ивана Яковлевича. Соло квартального звучит в нарочито высокой напряженной тесситуре, а Иван Яковлевич, как бы не в силах петь, отвечает ему говором. Оркестровое вступление к 3-й картине комически звукоподражательно (просыпающийся майор). Реплики Ковалева, поначалу нейтральные, становятся постепенно взволнованными и даже отчаянными. Венчает картину галоп — отъезд Ковалева. 4-я картина привносит контраст. Здесь господствуют медленные, строгие звучания. Над оркестром и хором как бы парит мелодия, исполняемая солисткой невидимого хора. В диалоге Ковалева с Носом его реплики торопливы, сбивчивы, многословны и отличаются большими скачками

в мелодии, обилием хроматизмов, изменчивостью ритма, тогда как ответы Носа кратки и спокойны.

II акт, состоящий из двух картин, начинается музыкальной сценой перед занавесом — Ковалев едет на извозчике к полицмейстеру. 5-я картина — красочная зарисовка со множеством действующих лиц. Среди них лакей с широкораспевной, в духе оперных «благородных» партий мелодией «Поверите ли, сударь», хихикающие 8 дворников, равнодушный чиновник, к которому Ковалев обращается с возбужденной, наполненной восклицаниями речью, переходящей в жалобный распев («Я не могу вам сказать»). Яркий комический эффект производит октет дворников, которые дают объявления — одновременно каждый свое. Антракт между 5-й и 6-й картинами выдержан в полифонической манере. Фугированное изложение темы, сдержанной, патетичной, с элементами баховских инструментальных речитативов, в благородном звучании струнных передает мучительные переживания Ковалева. Его внезапно сменяет треньканье балалайки: слуга Иван распевает душещипательную песню «Непобедимой силой привержен я к милой». Монолог Ковалева «Боже мой! Боже мой, за что такое несчастье?» исполнен отчаяния.

III акт состоит из четырех картин. 7-я картина — широко и мастерски выписанное полотно. Комический ансамбль квартального с полицейскими сменяется разговорным эпизодом отъезжающих. Дуэт отъезжающих Ивана Ивановича и Петра Федоровича строится на контрасте коротких фраз первого и длинных гротесковых — второго, в которые время от времени врываються реплики полицейских. Новую краску привносят женские голоса — старая барыня с приживалками; возникают ассоциации с «Пиковой дамой». Ярко колоритна торговка бубликами с ее возгласами на одном звуке «Бублики, бублики, бублики!». Нонет полицейских и торговли «Славная бабешка» — музыкальный центр картины, которая завершается сценой избиения Носа («Так его»). 8-я картина делится на ряд эпизодов. В начале ее звучит рассказ квартального «Странным случаем его перехватили», полный самолюбования и упоения успехом. Удивительно комично выпрашивание им чаевых: трижды повторяется фраза «А средств на воспитание совершенно нет», причем ни

в вокальной, ни в оркестровой партии не меняется ни один звук. В диалоге Ковалева с доктором жалобной скороговорке ассессора противостоят веские, уверенные реплики лекаря, переходящие в соло «Верите ли, что я никогда из корысти не лечу», с благородным, в духе классических арий распевом. Следующий эпизод решен оригинально: действие происходит одновременно в квартирах Ковалева и Подточиной. Разделенные по времени моменты — написание письма Ковалевым и его чтение Подточиной, ответ Подточиной и его получение Ковалевым музыкально и сценически совмещены. Дуэт Подточиной с дочерью решен средствами жестокого романа; в квартете Подточиной, дочери, Ковалева и Ярыжкина сплетаются партии четырех находящихся в разных местах персонажей. Между 8-й и 9-й картинами расположена большая ансамблевая интермедия «Нос майора Ковалева прогуливается здесь», разыгрываемая перед занавесом. Она построена на кратких фразах групп гуляющих. 9-й картина основана на танцевальной музыке — звучит гротесковая легкомысленная полька и пародийный наигрыш, напоминающий «Камаринскую». Ковалев на радостях пляшет и поет «Ах ты такой и эдакий камаринский мужик».

Катерина Измайлова

(Леди Макбет Мценского уезда)

Опера в 4 актах (9 картинах)

Либретто А. Прейса и Д. Шостаковича

Действующие лица

Борис Тимофеевич Измайлов, купец (*высокий бас*)

Зиновий Борисович, его сын, купец (*тенор*)

Катерина Львовна, жена Зиновия Борисовича (*сопрано*)

Сергей, работник (*тенор*)

Аксинья, кухарка (*сопрано*)

Задрипанный мужичок (*тенор*)
Священник (*бас*)
Квартальный (*баритон*)
Учитель (*тенор*)
Сонетка, каторжница (*контральто*)
Старый каторжник (*бас*)
Работники и дворян Измайловых, гости, городовые,
каторжники, часовые

Действие происходит в российском уездном городе в середине XIX в.

История создания

Сюжетной основой оперы послужила повесть Н. С. Лескова (1831—1895) «Леди Макбет Мценского уезда» (1864), одна из страшных страниц русской литературы, обличающих «темное царство» дореформенной купеческой России. Дикий произвол, бессмысленная жестокость, надругательство над человеком, грубый разврат — такими красками писатель изображает мир, в котором купчиха Катерина Львовна Измайлова чувствует себя как рыба в воде. Недаром Лесков уподобляет ее щуке — самой хищной рыбе русских рек. Она убивает свекра, мужа, ни в чем не повинного мальчика Федю Лямина, сонаследника ее состояния, чтобы ничто не мешало удовлетворению ее страсти к приказчику.

Либреттист А. Г. Прейс (1905—1942) и руководивший его работой композитор существенно переосмыслили сюжет повести. Почти ничего не меняя в поступках Катерины Львовны (было убрано лишь убийство Федю Лямина), они изменили их мотивы. Главная героиня предстала не только как порождение, но и как жертва домостроевского уклада купеческого быта. Ее протест против бесправия и издевательств, утверждение человеческого достоинства приняли уродливые, жестокие формы той среды, в которой она сложилась. Внутренние мотивы ее поведения выступают не только из словесного текста, но в первую очередь из музыки. Катерина Измайлова — единственный персонаж оперы, способный чувствовать по-человечески, знающий сильные душевные порывы, стремящийся вырваться из тупого, звериного захолустного быта.

Композитор назвал свою оперу «трагической сатирой». В отличие от бытовой повести Лескова, здесь сильно развито гротескное начало, особенно в обрисовке общества, окружающего главных героев. Священник — циник и солдафон, гости на свадьбе, развращенная дворянка, звероподобные полицейские больше напоминают персонажей Гоголя и Щедрина, нежели Лескова. Сцена же в полицейском участке прямо заимствована у Салтыкова-Щедрина. В некоторых эпизодах (например, прощание Катерины с отъезжающим мужем) чувствуется влияние «Грозы» Островского.

Опера писалась в 1930—1932 гг. Первое представление состоялось 22 января 1934 г. на сцене ленинградского Малого оперного театра под названием «Леди Макбет Мценского уезда», а два дня спустя опера была показана в Москве, в Музыкальном театре имени Немировича-Данченко под названием «Катерина Измайлова». Через два года она была подвергнута жесткой критике в редакционной статье газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» и, несмотря на мировое признание, на несколько десятилетий исчезла из репертуаров советских театров. Чтобы вернуть на сцену дорогое ему произведение, Шостакович единственный раз поступился своим принципом никогда ничего не переделывать и в 1956 г. сделал новую редакцию, внося некоторые исправления в словесный текст и написав два симфонических антракта (в том числе знаменитую пассакалью). Но и в этом виде опера далеко не сразу была разрешена к постановке.

Премьера новой редакции под названием «Катерина Измайлова» состоялась 26 декабря 1962 г. в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко в Москве.

Сюжет

Беспросветная скука царит в доме именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова. Его молодая жена Катерина Львовна изнывает от безделья и одиночества. А тут еще свекор Борис Тимофеевич донимает попреками. Подозрительный старик уверен, что Катерина только и думает, как бы сбежать с каким-нибудь молодцом. Работник Измайловых

сообщает, что на далекой мельнице прорвало плотину. Зиновий Борисович собирается в дорогу. После окрика старого купца дворян поднимает притворный плач. Старик требует, чтобы сын взял с Катерины клятву на иконе, что останется верна. Когда все расходятся, кухарка Аксинья рассказывает барыне о новом работнике Сергее, которого с прежнего места прогнали за то, что с самой хозяйкой спутался.

Воспользовавшись отсутствием хозяина, дворян Измайловых и Сергей потешаются над Аксиньей, посадив ее в пустую бочку. Увидев это, Катерина вступает за кухарку, грозит показать свою женскую силу, поколотить зачинщика Сергея. Сергей развязно предлагает барыне побороться. В разгар борьбы появляется Борис Тимофеевич. Он гонит всех на работу, а Катерине грозит, что все расскажет мужу.

День прошел. Катерина в спальне вновь томится от скуки — слова не с кем сказать. Так и пройдет жизнь в четырех стенах, за пудовыми запорами, без любви, без счастья. В дверь стучится Сергей; ему тоже скучно. Для начала он просит книжку, но книг в доме нет. Тогда опытный соблазнитель с притворным участием говорит о печальной женской доле, намекает, что неплохо бы молодой женщине дружка завести. Катерина просит его уйти, но Сергей, внезапно осмелев, обнимает ее.

По двору с фонарем бродит Борис Тимофеевич. Старик не спится: ему мерещатся воры, вспоминается, как в молодости ходил он под окнами чужих жен, иногда и в окна залезал. Завидев свет у Катерины Львовны, он решил было тряхнуть стариной, забраться к снохе, но вдруг услышал, как она прощается с Сергеем, увидел, как тот вылезает из окна и спускается по трубе. Схватив его за шиворот, Борис Тимофеевич ссызает людей и тут же избивает Сергея плетью. Утомившись, он велит запереть его в погреб и требует грибков. Катерина подсыпает в грибки отравы и подает свекру. Когда тот падает, она отбирает у него ключи и отпирает погреб. Приказчики, идущие на работу, видят умирающего хозяина и зовут Священника. Катерина объясняет, что старик ночью грибков поел, а многие, их поевши, умирают. Священник охотно соглашается с ней.

В постели Катерины Львовны лежит Сергей, удрученный предстоящим приездом Зиновия Борисовича. Он не хочет быть тайным любовником Катерины, видаться лишь ночью, а днем от всех прятаться. Катерина успокаивает его. Когда Сергей засыпает, ей чудится призрак Бориса Тимофеевича, проклинающий отравительницу. За дверями раздаются еле слышные шаги — муж вернулся с мельницы. Катерина прячет любовника и не спеша отпирает. Зиновий Борисович ехидно расспрашивает ее, а заметив мужской пояс, набрасывается с побоями. На крик Катерины выходит Сергей, вдвоем они душат Зиновия Борисовича и прячут труп в погребе.

Теперь преграды исчезли. Сегодня свадьба Катерины и Сергея. Но совесть грызет убийцу. Непонятной силой Катерину влечет к погребу. Задрипанный мужичок давно приметил это — видать, в погребе хорошие вина! Его мучит жажда. Дождавшись, когда новобрачные отбыли в церковь, он взламывает замок и, обнаружив труп, в ужасе бежит в полицию.

На съезжей уныло бездельничают полицейские. Квартальный оскорблен, что его не пригласили на свадьбу Измайловой. Городовой приводит учителя-«нигилиста», усомнившегося в Боге: он обнаружил, что душа есть не только у человека, но и у лягушки. Появляется Задрипанный мужичок. Дрожа от страха, он сообщает, что у Измайловых в погребе труп. Разом оживившиеся полицейские отправляются к Измайловым.

Свадебный пир в разгаре. Полупьяные гости со Священником во главе славословят новобрачным. Внезапно Катерина замечает, что замок на погребе сбит. Понимая, что убийство Зиновия Борисовича обнаружено, она решает бежать с Сергеем. Но поздно. В ворота стучат. Квартальный начинает издали, но Катерина Львовна сама протягивает руки полицейским. Ее связывают. Сергей пытается бежать с деньгами, его задерживают и бьют. Новобрачных под конвоем ведут в острог.

На берегу реки партия каторжан остановилась на ночлег. Катерина и Сергей в разных группах. Дождавшись, пока все стихло, Катерина упрашивает часового пропустить ее к Сергею. Прежний любовник грубо гонит ее — это она довела его до каторги, — а сам пробирается к моло-

дой каторжнице Сонетке. Он развязно домогается ее любви; но бывалая Сонетка не привыкла любить задаром. Она показывает свои изорванные чулки и требует, чтобы Сергей раздобыл у купчихи новые. Обманом и хитростью, притворившись больным, он выманивает у Катерины чулки и тут же, отдав Сонетке, уносит ее в лес. Катерина бросается следом, но каторжницы, обступив ее, осыпают насмешками и издевательствами неудачливую любовницу. Часовой умирят их. Каторжане собираются в путь. Катерина медленно подходит к Сонетке, стоящей на мостках, и вдруг, столкнув ее в воду, бросается следом. Быстрое течение уносит обеих.

Музыка

«Катерина Измайлова» — опера подлинно трагического звучания. Ей свойственны редкий лаконизм и сила выражения. Действие насыщено событиями, в которых глубоко раскрываются характеры многочисленных действующих лиц. Музыкальные портреты поражают психологической точностью и пронизательностью. В них использованы разнообразные краски — проникновенно лиричная русская мелодия и остроготеское переосмысление бытовых жанров, элементы пародии и возвышенный драматизм. Партия оркестра образует самостоятельный смысловой план, а многочисленные симфонические эпизоды и антракты дополняют и обобщают происходящее на сцене. Колоритный, первозданно терпкий музыкальный язык, непрерывность развития свидетельствуют о влиянии оперных традиций Мусоргского.

В 1-й картине I акта преобладают речитативные сцены, временами получающие рельефные мелодические очертания. Таков начальный речитатив Катерины «Ах, не спится больше» с ариозным заключением «Муравей таскает соломинку». В следующей сцене тоскливо-напевные или угрюмо-отрывистые фразы Катерины сплетаются с озлобленно-монотонными речами Бориса Тимофеевича, моментами срывающимися в скороговорку. Единственный музыкально завершенный эпизод картины — лицемерно горестный хор дворни «Зачем же ты уезжаешь, хозяин»; пародийно надрывная мелодия хора сопровождается легко-

мысленным вальсом в оркестре. 2-я картина распадается на два больших раздела. Первый — живая массовая сцена, где в стремительном музыкальном движении соединяются вопли Аксиньи, самоуверенно наглые речи Сергея, выкрики и хохот Задрипанного мужичка, дворника, приказчика и дворни. Второй раздел начинается с приходом Катерины Львовны; ее ария «Много вы, мужики, о себе возмечтали» звучит гордо и неторопливо. Симфонический антракт к 3-й картине лихорадочным возбуждением, нервным ритмом предвосхищает последующие эпизоды оперы. Этот ритм время от времени возвращается в оркестре на всем протяжении картины. В центре ее — ариозо Катерины «Я в окошко однажды увидела» — замечательный образец современного преломления русской лирической песни. Сцена Катерины и Сергея, вначале спокойная, пронизана непрерывно растущим внутренним напряжением; в музыкальной речи выпукло противопоставлены простосердечие Катерины и притворная обходительность Сергея.

II акт — драматическая кульминация оперы — включает две картины. 4-я открывается большим монологом Бориса Тимофеевича, в котором сменяются старческие жалобы, грубая игривость, бахвальство и вожделение. Любовной мелодии дуэта-прощания Катерины и Сергея сопутствуют возгласы взбешенного старика. В сценах порки и отравления особенно детально высвечиваются образы Бориса Тимофеевича и Катерины; у первого гнев, исступление внезапно сменяются невозмутимостью, ласковое обращение к Катерине — новым приступом гнева, животным страхом; у второй полные отчаяния призывы уступают место язвительным издевательским речам. Нервное напряжение этих сцен оттеняется небольшим хором работников за кулисами «Видно, скоро уж заря». Симфонический антракт, написанный в медленном торжественном движении пассакальи, концентрирует трагизм II акта. Одна из его музыкальных тем продолжает развиваться в 5-й картине. В начальной сцене выделяется надрывно-сентиментальное ариозо Сергея «Катерина Львовна, Катенька». Появление призрака Бориса Тимофеевича вызывает резкую вспышку драматизма. Диалог шепотом на фоне скупых настороженных звучаний оркестра предшествует приходу Зи-

новия Борисовича. Его сцена с Катериной построена на непрерывном нагнетании напряжения. Заключительная часть сцены сопровождается зловеще сухой маршевой темой в оркестре.

В III акте три небольшие по размеру картины, соединенные симфоническими антрактами. В 6-й, после краткой речитативной сцены Катерины и Сергея, выделяется разухабистая плясовая песня Задрипанного мужичка «У меня была кума». Большую часть 7-й картины занимает куплетная песня полицейских; запевалой выступает Квартальный, в припеве к нему присоединяется хор, аккомпанирующий в ритме плавного вальса. Эта гротескная зарисовка дополняется опереточно-пародийным заключительным хором «Скоро, скоро, скоро, скоро, чтобы не было укора». 8-я картина открывается подвижным вступлением полифонического характера; мелодия, лежащая в его основе, затем широко излагается в празднично приподнятом четырехголосном хоре «Слава супругам». Следующая сцена «Кто краше солнца в небе» (Священник и гости) воспроизводит свадебно-обрядовый обмен аллегорическими вопросами и ответами. Разрозненные заключительные фразы (пьяные гости засыпают) становятся фоном тревожного диалога Катерины и Сергея.

IV акт наделен чертами народной драмы. В начале и конце его, завершая оперу, звучит скорбный хор, возглавляемый Старым каторжанином («Версты одна за другой»); мужественно-суровая мелодия этого хора близка аналогичным музыкальным образам Мусоргского. Тем же высоким драматизмом, вызывающим глубокое сочувствие и сострадание, проникнута партия Катерины; ее ариозо «В лесу, в самой чаще есть озеро» пронизано оцепенением отчаяния.

Соединенные Штаты Америки

Джордж Гершвин

1898—1937

Гершвин — первый американский композитор, завоевавший популярность и признание во всем мире. Он основоположник национальной оперы, претворившей жанры, ритмы, интонации, особенности музицирования американских негров. В инструментальных сочинениях композитор симфонизировал джаз, сочетая склад эстрадной и серьезной музыки. Мелодическая изобретательность, острота ритмов присущи всем жанрам его творчества: опере «Порги и Бесс», песням (свыше 300), реву, опереттам, мюзиклам, музыке к кинофильмам.

Джордж Гершвин родился 26 сентября 1898 г. в Бруклине, районе Нью-Йорка, в семье коммерсанта, выходца из России. Рано обнаружив страсть к музыке, он, однако, не мог получить систематического музыкального образования. Зато в совершенстве изучил городской фольклор, с 16 лет работая пианистом-продавцом в музыкальном магазине на Бродвее; здесь Гершвин начал писать эстрадные песни и быстро завоевал успех в этом жанре. С 1916 г. он полностью посвятил себя композиторской деятельности; два года спустя создал первую из многочисленных оперетт и мюзиклов (развлекательных, лирических, сатирических), к которым близка и его одноактная опера «135-я стрит» (1922), сюжетно предвосхищающая «Порги и Бесс». Одновременно композитор работал в инструментальных жанрах; популярны его сочинения 20-х гг.: «Рапсодия в блюзовых тонах» для фортепиано с оркестром и написанная под впечатлением поездки в Европу симфоническая сюита «Американец в Париже». Вершина творчества композитора — опера «Порги и Бесс» (1935).

Умер Гершвин 11 июля 1937 г. в Калифорнии.

Порги и Бесс

Опера в 4 актах (9 картинах)
Либретто Д. Б. Хейварда и А. Гершвина

Действующие лица

П о р г и, безногий нищий (*бас-баритон*)
К р а у н, грузчик (*баритон*)
Б е с с, его подруга (*сопрано*)
С п о р т и н г - Л а й ф, торговец наркотиками из Нью-Йорка
(*тенор*)
К л а р а, молодая мать (*сопрано*)
Д ж е к, ее муж, рыбак (*баритон*)
С и р и н а (*сопрано*)
Р о б б и н с, ее муж, грузчик (*тенор*)
М а р и я, соседка Порги (*альт*)
П и т е р, продавец меда (*тенор*)
Л и л и, его жена (*меццо-сопрано*)
М и н г о (*тенор*)
Д ж и м, грузчик хлопка (*баритон*)
Н е л ь с о н, рыбак (*тенор*)
Э н н и (*меццо-сопрано*)
Г р о б о в щ и к (*баритон*)
Ф р е з ь е р, стряпчий (*баритон*)
П р о д а в щ и ц а к л у б н и к и (*меццо-сопрано*)
П р о д а в е ц к р а б о в (*тенор*)
С ы щ и к, белый; мистер Арчдейл, адвокат, белый; следователь,
белый; рыбаки, грузчики, полицейские, музыканты, дети

Действие происходит в негритянском рыбацьем поселке Кетфиш-Роу,
Чарлстон, штат Южная Каролина, в недавнем прошлом (1920-е гг.).

История создания

В 1925 г. появился роман «Порги» Д. Б. Хейуарда (1885—1940), основанный на действительном происшествии, о котором сообщалось в американских газетах: в штате Южная Каролина бездомный калека-негр застрелил жену и был посажен в тюрьму. Позже Хейуард с женой Дороти превратил роман в пьесу: поставленная в 1927 г. в Нью-Йорке, она произвела сильное впечатление на Гершвина, который решил когда-нибудь сделать Порги героем оперы. Хейуард с братом композитора, поэтом А. Гершвином (1896—1983), написал на основе пьесы оперное либретто.

Задумав создать многоактную оперу, Гершвин начал изучать контрапункт и гармонию, упражняться в сочинении фуг, совершенствуя композиторскую технику, а затем почти на год уехал из Нью-Йорка в Южную Каролину, чтобы окунуться в жизнь своих героев. Он поселился в негритянском рыбацьем поселке Фолли-Айленд недалеко от Чарлстона, изучал своеобразный быт и говор негров, слушал и записывал их песни и даже был запевалой в негритянском хоре, вызывая изумление белых друзей. Сочинение оперы заняло 11 месяцев и еще 9 месяцев — оркестровка. Премьера «Порги и Бесс» состоялась 30 сентября 1935 г. в Бостоне и имела огромный успех.

Сюжет

Большой двор дома в рыбацьем поселке Кетфиш-Роу, населенном неграми. Летний вечер. Неторопливо течет обычная субботняя жизнь: парочки танцуют блюз, Клара укачивает ребенка, мужчины играют в кости. На тележке, запряженной козой, въезжает безногий нищий Порги; с шумом появляется пьяный силач-грузчик Краун с подружкой, красавицей Бесс. Они подкрепляются виски и кокаином, которые продает торговец наркотиками Спортинг-Лайф. Во время игры в кости вспыхивает ссора, начинается драка, и Краун убивает Роббинса. Все разбегаются. Бесс мечется в поисках убежища, перед ней захлопываются двери, и лишь Порги впускает ее к себе.

Комната Сирины Роббинс. Плакальщицы отпевают убитого. Приходящие проститься соседи бросают в блюдо монеты на похороны. Вне-

запно появляется сыщик, требующий, чтобы похороны состоялись завтра утром, иначе тело будет отдано студентам-медикам. Угрожая пистолетом, он ищет свидетелей убийства и арестовывает старого Питера, который будет заложником, пока не поймают Крауна. Вошедший гробовщик под благословения присутствующих соглашается похоронить Роббинса на собранные гроши.

Двор Кетфиш-Роу месяц спустя. Праздничный день. Рыбаки чинят сети. Жуликоватый стряпчий Фрезьер за полтора доллара готов развести Бесс с Крауном, и счастливый Порги называет ее своей женой. Адвокат Арчдейл ищет Порги, чтобы сообщить об освобождении арестованного Питера, которого он взял на поруки. Слышатся звуки оркестра, и Порги уговаривает Бесс отправиться вместе со всеми на традиционный пикник.

Остров Киттиуэй. Вечер. Пикник в разгаре. Шумные песни и танцы прерывает гудок отходящего парохода. Все спешат на пристань. Появившийся из пальмовых зарослей Краун уводит с собой сопротивляющуюся Бесс.

Прошла еще неделя. На рассвете в Кетфиш-Роу начинается трудовой день: Джек и рыбаки отправляются в море, бродячие торговцы расхваливают свой товар. Из комнаты Порги доносится лихорадочный бред Бесс, и набожная Сирина надеется вылечить ее молитвой. Бесс во всем признается Порги: хотя она любит его, но не может устоять перед Крауном, который грозил вскоре вернуться за ней. Порги утешает Бесс. Внезапно налетевший ветер приносит бурю.

Комната Сирины на рассвете следующего дня. Бушует буря. Все в ужасе молятся. Вдруг с шумом распаивается дверь, и появляется Краун, спасшийся от наводнения на острове; он нагло смеется над страхом и суеверием негров; они возмущены и испуганы его богохульными речами. Но когда Клара, увидев на берегу разбитую лодку мужа, бросается из дому, поручив своего младенца Бесс, лишь один Краун решается ей помочь и исчезает в грохоте бури. Все остальные вновь в страхе запевают молитву.

Двор Кетфиш-Роу на следующий вечер. Оплакивание Клары, Джека и Крауна. Только Спортинг-Лайф не верит в гибель любовника Бесс и с

насмешкой намекает на убийство. Когда все расходятся, в темноте возникает фигура Крауна, пришедшего за Бесс. Крадучись, он подползает к двери комнаты Порги, не замечая, что в окне над его головой появляется рука с ножом. Начинается упорная борьба, из которой Порги выходит победителем: он душит Крауна и с торжествующим смехом бросает его тело на середину двора; теперь он стал настоящим мужем Бесс.

На следующий день сыщик и следователь ищут свидетеля для опознания трупа. Сирина, к которой они обращаются с вопросами, уверяет, что ничего не видела, так как уже несколько дней не вставала с постели из-за болезни. Тогда сыщик приказывает схватить Порги. Полицейские уводят его. Спортинг-Лайф все более настойчиво соблазняет Бесс кокаином и прелестями Нью-Йорка: ведь теперь она осталась одна; неизвестно, отпустят ли Порги или повесят. Несмотря на отказ Бесс, он оставляет на видном месте порошок кокаина и посмеиваясь уходит.

Через неделю Порги возвращается. За отказ опознать тело Крауна его посадили в тюрьму, но вскоре выпустили, а он успел за это время раздобыть денег удачной игрой в кости; накупив подарков для Бесс и жителей Кетфиш-Роу, он щедро раздает их, не замечая смущения друзей; наконец, он догадывается, что Бесс больше нет в Кетфиш-Роу. Узнав, что она не умерла, а лишь уехала со Спортинг-Лайфом в Нью-Йорк, Порги взбирается на свою тележку, запряженную козой, и отправляется в далекий путь на север, уверенный, что разыщет там Бесс.

Музыка

Гершвин назвал «Порги и Бесс» народной оперой, так как в ее основе — джаз, то есть музыка, по мнению композитора, наиболее близкая духу американского народа. Не используя ни одной подлинной народной мелодии, Гершвин воссоздал в музыке богатство и своеобразие негритянского фольклора, воплотил особенности спиричуэлс, псалмов, трудовых песен, регтаймов, блюзов, эстрадного бродвейского джаза и т.п., а также красочную, хотя и неправильную народную речь. Особую роль он отвел массовым сценам — хоровым и танцевальным, трагическим

и комическим, импровизационной манере исполнения, свободному сочетанию хора и соло, пения, говора и резких возгласов, звучанию непривычных в опере инструментов (банджо, африканский барабан и др.). Опоэтизировав негритянский фольклор и доказав возможность построения на его основе такого сложного жанра, как опера, Гершвин открыл для нее новые средства выразительности.

I акт делится на две контрастные картины. 1-я разворачивается на фоне уличной жизни — от лениво безмятежного блюза и регтайма вначале, через нарастающий азарт игры в кости до драматически напряженной драки и убийства в конце. Здесь выделяются известная колыбельная Клары «Летний день» с гибкой лирической мелодией, веселая, остро-ритмованная песня Джека с припевом «У женщин непрочно любовь», два сольных эпизода Порги — взволнованное, декламационного склада ариозо «Порги не смотрит на женщин» и трогательно-комичное заклинание игровых костей «О выйди, звездочка». 2-я картина — оплакивание Роббинса — хоровая. Сменяются различные по характеру, но близкие по стилю к спиричуэлс хоры: «Смерть лишь сон» — в ритме походного марша, повторяющийся несколько раз; «Через край» — более подвижный, энергичный; «Мы уедем прямо в Божий рай», запеваемый Бесс, — иступленный, экстатический, со стремительно убыстряющимся ритмом. В центре картины — трагический плач Сирины «Муж мой умер».

В двух картинах II акта преобладают радостные, светлые краски. 3-ю картину открывает спокойная, волевая песня Джека с хором «Уйду на отмель». Различны две характеристики Порги, разделенные комическими сценками со стряпчим и адвокатом: песня под банджо «Богат я только нуждою» насыщена уверенностью и юмором, ария «Черный ворон» окрашена в драматические, зловещие тона. Любовный дуэт главных героев с широким разливом лирической мелодии («Бесси, ты моя жена») дополняется игривым, юмористическим маршем — шествием на пикник. 4-я картина распадается на две сцены: первая — пикник с танцами и песнями, которую открывают два солирующих африканских барабана; языческое, варварское, неистовое веселье напоминает о древних исто-

как негритянской музыки. Кульминация этой сцены — песня Спортинг-Лайфа «Простите мне дерзость мою» с иронически изломанной, чувственной мелодией, завершаемая танцем. Вторая сцена — взволнованный дуэт Крауна и Бесс.

Построение III акта напоминает I, но драматизм обеих картин острее. В начале 5-й картины — сцена бреда Бесс и экстатичная молитва Сирины «О доктор Иисус», за которыми следует второй дуэт Порги и Бесс «Твоей любви я совсем не стою», оттененный юмористической сценкой бродячих торговцев. 6-я картина — драматическая кульминация оперы — грандиозная хоровая сцена бури. Ее обрамляют свободно построенные молитвы, сменяющиеся энергичными спиричуэлс и зловещими завываниями шторма в оркестре. На этом фоне возникают полные тревоги и страха диалоги героев и две различные по характеру песни: лирической колыбельной Клары (звучавшей еще в I акте) контрастирует дерзко-насмешливая песня Крауна «Красотка рыжая» в резко ритмованной, джазовой манере.

Три картины IV акта более кратки, песенных эпизодов в них меньше. 7-ю картину открывает печальный хор — отпевание погибших во время бури, затем Бесс повторяет колыбельную Клары. 8-ю картину завершает песня Спортинг-Лайфа в духе блюза «Пароход уходит скоро в Нью-Йорк». Последняя картина обрамлена народными сценами: вначале — радостное утреннее пробуждение жителей дома, в конце — хор (вместе с Порги) «Господь, я на пути в Твой небесный край» в характере мужественных, полных веры спиричуэлс.

Франция

Джакомо Мейербер

1791—1864

Мейербер — один из создателей и ярчайший представитель французской романтической «большой оперы». Его произведения отличаются глубоким чувством театра, знанием законов сцены, эффектностью и масштабностью построений, блестящим использованием оркестровых красок, виртуозным владением хором, яркостью образных характеристик, ритмическим мастерством.

Якоб Либман Бер (такова подлинная фамилия композитора) родился в Тасдорфе близ Берлина 5 ноября 1791 г. в семье банкира. Получив от деда по материнской линии, носившего фамилию Мейер, большое наследство, он присоединил его фамилию к своей, а потом итальянизировал имя. Музыкальные способности мальчика проявились достаточно рано. В 1811 г. он получил место придворного музыканта в Дармштадте, но его оперный дебют в 1812 г. (опера «Клятва Иевфая») оказался неудачным. Несколько лет молодой музыкант провел в Италии, где упорно занимался изучением итальянской оперы и принципов бельканто. Там были созданы оперы «Ромильда и Констанца» (1817), «Узнанная Семирамида» (1819), «Эмма Ресбургская» (1819), «Маргарита Анжуйская» (1820), «Изгнанник из Гренады» (1822). Имя Мейербера становится настолько известным, что Россини приглашает его в Париж, где осуществляет постановку следующей оперы Мейербера «Крестоносец в Египте» (1825). В 1827 г. композитор окончательно переселяется в Париж. Там создаются самые значительные его произведения, ставшие образцами жанра французской «большой оперы» — «Роберт-дьявол» (1831), «Гугеноты» (1835), «Пророк» (1848), «Африканка» (1864). Всего Мейербером написано более 20 опер.

Умер композитор в Париже 2 мая 1864 г.

Гугеноты

*Опера в 5 актах (6 картинах)
Либретто Э. Скриба и Э. Дешана*

Действующие лица

Маргарита Валуа, невеста Генриха Наваррского (*сопрано*)

Граф де Сен-Бри, католик, губернатор Лувра (*бас*)

Валентина, его дочь (*сопрано*)

Дворяне-католики:

Граф де Невер (*баритон*),

Де Коссе (*тенор*),

Де Таванн (*тенор*),

Де Торе (*бас*),

Де Ретц (*бас*),

Де Мерю (*бас*)

Рауль де Нанжи, гугенот (*тенор*)

Марсель, солдат-гугенот, слуга Рауля (*бас*)

Урбан, паж Маргариты Валуа (*меццо-сопрано*)

Буа-Розе, солдат-гугенот (*тенор*)

Моревер, друг графа де Сен-Бри (*бас*)

Слуга графа де Невера (*тенор*)

Придворные, цыгане, 3 монаха, католики, гугеноты

Действие происходит в Турени и Париже в августе 1572 г.

История создания

Навсегда связав свою творческую судьбу с Парижем, Мейербер стал обращаться к французским источникам в поисках либретто для опер. Уже для «Роберта-дьявола», первого опыта сотрудничества с плодовитым и популярным драматургом Э. Скрибом (1791—1861), была использована легенда о Роберте Нормандском. Когда после шумного

успеха «Роберта-дьявола» дирекция парижской Большой оперы вновь обратилась к Мейерберу с заказом, он после долгих поисков решил выбрать одну из самых мрачных и впечатляющих страниц истории религиозных войн во Франции XVI в. — Варфоломеевскую ночь. События эти привлекали внимание многих художников на протяжении не одного десятилетия — от Мериме, чья «Хроника времен Карла IX» вышла в 1829 г., и популярной «Королевы Марго» Дюма-отца (1849) до романа «Юность короля Генриха IV» Г. Манна, созданного в 1935 г. Скриб, обратившись к тому же историческому событию, что и незадолго до него Мериме, создал совершенно иную фабулу и на ее основе самостоятельное произведение. В работе над либретто принял участие писатель Э. Дешан (1791—1871). Опера была закончена в 1835 г., премьера состоялась в Париже в театре Большой оперы 29 февраля 1836 г. и имела шумный успех.

Сюжет

Во дворце графа де Невера в Турени собрались друзья. Невер просит их принять благожелательно молодого гугенота Рауля де Нанжи, которого он также пригласил к себе: пора примириться с гугенотами. Сам король подает тому пример, призвав к согласию Колиньи и де Гиза. Католики благосклонно встречают молодого гугенота, и Рауль рассказывает им, что полюбил всей душой девушку, которую ему довелось избавить от опасности, но имени ее он не знает. Общее согласие не нравится слуге Рауля, фанатичному гугеноту Марселю. Он ненавидит папистов и не собирается примиряться с ними. Невера вызывают в другое помещение, где его ожидает незнакомая дама. Молодые люди ухитряются подглядывать через окно. Они восхищены красотой незнакомки и уговаривают Рауля также бросить туда взгляд. Де Нанжи в ужасе узнает в ней свою любимую. Он не подозревает, что это — невеста графа, которая полюбила спасшего ее юношу и теперь пришла просить Невера освободить ее от данного слова. Граф возвращается к гостям как раз в тот момент, когда незнакомый паж приносит письмо Раулю де Нанжи. Все заинтри-

гованы. Рассмотрев внимательно послание, узнают руку и печать принцессы Маргариты. Рауля поздравляют с блестящим успехом.

Замок принцессы Валуа. Маргарита, окруженная придворными дамами, проводит время в беседах и развлечениях. Валентине де Сен-Бри она обещает выдать ее замуж за полюбившегося девушке молодого протестантского дворянина. Это будет хороший союз, нужный для прекращения вражды между гугенотами и католиками. Ведь и она сама, сестра короля, католическая принцесса, выходит за протестанта-короля Генриха Наваррского. Вводят Рауля, у которого завязаны глаза — он не должен знать, где оказался. Все удаляются, и, сняв повязку, он видит себя наедине с прекрасной дамой. Рауль восхищен Маргаритой и готов слушаться ее беспрекословно. Ветреная принцесса не остается равнодушной к красоте и учтивости молодого человека, но великодушие берет верх, и она сообщает де Нанжи, что хочет устроить его судьбу. Юноша согласен жениться на дочери графа-католика. Маргарита призывает придворных, среди которых — Валентина с отцом. Узнав в невесте незнакомку, предполагаемую любовницу графа де Невера, Рауль отказывается дать ей свое имя. Взмешенный Сен-Бри клянется отомстить.

Площадь в Париже. В напряженной атмосфере противостояния католиков и гугенотов готовится свадьба Валентины де Сен-Бри и графа де Невера. После скандального отказа Рауля граф возобновил свое сватовство, и девушка по настоянию отца дала согласие стать женой благородного дворянина. Свадебный кортеж направляется в часовню. Вокруг народ — и гугеноты, и католические монахи, и цыганки, предлагающие погадать. С приближением ночи появляются сторожа. Валентина, выйдя из часовни, видит Марселя и кидается к нему — он должен предупредить своего господина о готовящемся преступлении: Рауль вызвал Сен-Бри на дуэль, но это не будет честный поединок. Католики готовят засаду молодому гугеноту, он непременно погибнет, если Марсель не сумеет предупредить его. Появляются противники, начинается поединок. К Сен-Бри присоединяются его сторонники, и тогда Марсель призывает на помощь гугенотов. Все больше народа ввязывается в ссору, которую прекращает только появление принцессы Маргариты. Она требует объяс-

нений, и Марсель рассказывает о заговоре против Рауля, который по-
могла раскрыть неизвестная дама. Присутствующие узнают в ней Ва-
лентину. Рауль обязан ей жизнью. Он понимает, что совершил роковую
ошибку, отказавшись от чистой, горячо любящей девушки, но поздно:
свадебный кортеж продолжает свое движение. Невер уводит невесту
к алтарю.

В парижском доме Невера грустит его молодая жена. Рауль прокра-
дывается сюда, чтобы проститься с Валентиной навсегда. Появляются
Сен-Бри, Невер и другие католики, и молодая женщина вынуждена спря-
тать Рауля в соседней комнате. Дворяне, собравшиеся у Невера, гото-
вятся к событиям грядущей ночи: по сигналу колокола должна начать-
ся резня гугенотов, все они обречены. Один только Невер противится
ужасному замыслу. Сен-Бри приказывает взять его под стражу. Появ-
ляются монахи, которые торжественно благословляют мечи заговорщи-
ков. Надев белые повязки, опознавательный знак католиков, заговорщи-
ки расходятся. Валентина выпускает Рауля из укрытия. Его раздирают
противоречивые чувства — любовь, ужас, стремление скорее предуп-
редить своих единоверцев о нависшей опасности. Невзирая на мольбы
Валентины, он спешит к гугенотам.

Торжественно празднуется венчание Генриха Наваррского и Марга-
риты Валуа. Вдали раздается звон колокола, с недоумением прислуши-
ваются к нему танцующие, веселящиеся придворные. В залу врывается
Рауль, весь в крови. Он рассказывает о задуманной и уже начавшей осу-
ществляться резне гугенотов.

Двор перед храмом, в котором пытаются спастись женщины и дети.
Рауль и Марсель встречаются с Валентиной. Она свободна: великодуш-
ный Невер, спасая Марселя, сам пал от рук убийц. Теперь королева
Наваррская прислала Валентину к Раулю с известием, что ему будет
сохранена жизнь, если он перейдет в католичество. Ему снова улыба-
ется счастье с Валентиной. Молодой человек колеблется — слишком
велико искушение, но Марсель сурово упрекает его. Валентина готова
разделить судьбу любимого, какова бы она ни была. Влюбленные про-
сят Марселя благословить их брак: в последние минуты жизни они хо-

тят быть супругами перед Богом. Появляются вооруженные католики. Рауль ранен. На вопрос Сен-Бри, кто перед ним, молодые супруги смело отвечают: «Гугеноты!». Раздается залп. Среди убитых фанатичный католик узнает свою дочь.

Музыка

«Гугеноты» — признанная вершина жанра французской «большой оперы» с ее не переменным пятиактным строением, широко выписанным историко-героическим фоном, пышными хоровыми и балетными сценами и трагической развязкой. Музыка ярко театральна, насыщена эффектными моментами. «Гугенотам» свойственны лучшие черты дарования композитора: драматургическая выверенность, блеск оркестровых красок, выразительность, подчас виртуозность вокальных партий, пышность многочисленных хоровых и ансамблевых сцен, умелое использование музыкальных и сценических контрастов.

Прелюдия, открывающая оперу, основана на подлинном лютеранском хорале XVI в., суровом и аскетичном.

I акт выдержан в характере беззаботного веселья, особый колорит придает ему звучание почти исключительно мужских голосов. Соло Невера с хором «Мчатся юности мгновенья» звучит спокойно и радостно. Выход Рауля «В Турени здесь» отмечен виртуозной, пластичной мелодией. Хор веселящихся дворян «Лейте в кубок» звучит мощно и лапидарно. Романс Рауля «Все прелесть в ней» с аккомпанементом старинного струнного инструмента — виолы д'амур — изящная стилизация и одновременно косвенная характеристика прелестной Валентины. Речитатив и хорал Марселя «Господь защитник и покровитель» своим суровым, строгим характером противопоставлен господствующим гедонистическим краскам. Его же гугенотская песнь «Погибель твоя решена, враг кичливый» устрашающе-воинственна, ее оттеняет иронический припев хора католиков «Ха! ха! Как он кроток и мил». Легкомысленно веселые хоры «В неге тайного свиданья» и «Тебе хвала, герой» обрамляют драматическое соло Рауля «Та незнакомка». Каватина паж

Урбана «Привет мой вам, сеньоры» как бы подготавливает атмосферу следующего акта. В финальном ансамбле с хором общему радостному настроению противостоит суровый Марсель.

Начало II акта полно светлых и нежных красок. Господствуют прихотливые пассажи солирующей флейты, переливы арфы, плавные ритмы, чем достигается контраст с предшествующим актом. Ария Маргариты «В краю родном», несмотря на блестяще-виртуозный характер, нежна и созерцательна. Ее дополняет женский хор «Густых ветвей» с гибкой баркарольной ритмикой. Близки по настроению грациозное рондо пажа «Ах, повести моей» и лукавый, шаловливый хор «Он идет». Дуэт Маргариты и Рауля пленяет широкими распевными мелодиями. В нем воплощены новое, зарождающееся у Рауля чувство, колебания, кокетство Маргариты, вкрадчивость, победившее великодушие. Финал акта начинается мощным унисоном Рауля, Невера, Сен-Бри, Марселя и хора «С мечом боевым», в котором впервые все действующие лица объединены одним чувством. В последующей сцене с Валентиной «Представить вам теперь могу» наступает драматический перелом. Акт завершается стреттой всех участников, выражающей их негодование.

III акт открывается радостным хором гуляющих «В праздный день». Ему противопоставлен строгий, четкий марш гугенотов «Ратаплан». Молитва «О провиденье» светла и отрешенна. Далее эти разные планы соединяются: хор женщин-католичек «Дева святая» звучит на фоне протестантского «Ратаплана». Их сменяет дуэт и танец цыганок. Большая дуэтная сцена Валентина и Марселя развивается от душевного смятения через страх и скорбь к решимости. Септет «Я прав» носит героический характер. Хорал Марселя предваряет напористую сцену поединка, в которой звучат одновременно несколько различных хоров. Заканчивается акт радостно-торжествующим ансамблем с хором «Светлых дней дай им, Бог».

IV акт предваряет тревожное оркестровое вступление. Романс Валентины «Передо мной как в сладком сновиденье» полон глубокого чувства. Сцена заговора отмечена грозными, решительными интонациями.

Полно достоинства соло Невера «Кто может приказать». Мрачен и строг обряд освящения мечей с его вершиной — гимническим хором «Мы движимы одною надеждою святою». Большая дуэтная сцена Рауля и Валентины отличается мелодиями удивительной красоты, в которых отражены волнение, грусть, сожаление, любовь, отчаяние и глубокая нежность.

В 1-й картине V акта веселые танцы контрастируют с драматической арией Рауля «Везде пожары и убийства». 2-я картина содержит большой терцет, в котором экзальтированный порыв Валентины «Бог всемогущим словом» сменяется величественным эпизодом благословения Марсея. Драматична сцена с хором убийц «Смерть вам, гугеноты». Просветленно восторженный характер носит последний терцет «Ах, взгляните, там раскрылся свод небесный».

Шарль Гуно

1818—1893

Гуно сыграл решающую роль в появлении нового жанра французского музыкального театра — лирический оперы, в которой основное внимание уделяется воплощению образов поэтических и безыскусственных, лишенных героического ореола или исторической перспективы. Здесь появляется новый тип мелодики, основанной на бытующих жанрах, популярной и доступной. Песня-романс, вальс, куплеты, серенада занимают существенное место в сценических сочинениях Гуно, определяя их эстетику.

Шарль Франсуа Гуно родился 17 июня 1818 г. в Париже. Отец его был художником, мать преподавала музыку. Еще обучаясь в лицее, Гуно пел в хоре, сочинял пьесы, занимался теорией музыки, а в 1836 г. поступил в Парижскую консерваторию. По окончании ее получил Римскую премию и три года провел за границей, в основном в Италии. Там он изучал духовную музыку старых мастеров. Это увлечение привело его к работе органистом и регентом в церкви по возвращении в Париж. В 1850 г. появляется первая опера Гуно — «Сафо», за ней следует «Окровавленная монахиня» (1853). Бурный расцвет оперного творчества композитора приходится на рубеж 50—60-х гг., когда Гуно практически одновременно работает над четырьмя операми. Это «Лекарь поневоле» (1858), «Фауст» (1859), «Филемон и Бавкида» (1859), «Голубка» (1859), через два года появляется «Царица Савская» (1861). Лучшие оперы композитора, наряду с приобретшим всемирное признание «Фаустом», — «Мирейль» (1863) и «Ромео и Джульетта» (1865). Всего им создано 14 опер, однако большинство в репертуаре не удержалось. В последние годы жизни Гуно отошел от оперного творчества, сосредоточив внимание преимущественно на жанре оратории и музыкально-критической деятельности.

Гуно скончался 18 ноября 1893 г. в Сен-Клу близ Парижа.

Фауст

Опера в 5 актах (8 картинах)
Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица

Фауст (*тенор*)

Маргарита (*сопрано*)

Мефистофель (*бас*)

Валентин, брат Маргариты (*баритон*)

Друзья Валентина:

Зибель (*меццо-сопрано*),

Вагнер (*бас*)

Марта, соседка Маргариты (*меццо-сопрано*)

Студенты, солдаты, горожане, духи

Действие происходит в Германии в эпоху средневековья.

История создания

Доктор Иоганн Фауст — лицо историческое. Не установлено, являлся ли он ученым, врачом, естествоиспытателем или был просто ловким шарлатаном, но он стал героем народной легенды, ему приписывались многие чудеса. В 1587 г. в Германии вышла книга, автор которой объяснял, что все удачи Фауста вызваны его сделкой с нечистой силой. Вместо того чтобы отвратить народное сознание от чернокнижника, этот труд только увеличил его популярность. Такую же роль сыграла и вторая книга о Фаусте, появившаяся в 1599 г. Наполненная цитатами из отцов церкви, она, несмотря на осуждение героя, завоевала еще большее признание читателей и стала основой очень многих лубочных книжек. В том же XVI в. история доктора Фауста привлекла внимание английского писателя К. Марло, трагедия которого вдохновила большое количество театральных переделок. В XVIII в. в Германии к этой теме

обратились Лессинг и Гете (1749—1832). Интерес к Фаусту у Гете был вызван его увлечением немецкой стариной, но прежде всего — возможностью воплотить свои воззрения на человека, его искания, душевные борения, стремление постичь тайны вселенной. Великий писатель работал над трагедией о Фаусте почти всю свою творческую жизнь (1772—1831). Две ее колоссальные части воплощают образ Фауста, мечущегося между созерцательностью и деятельностью, Фауста, верящего в лучшее будущее всего человечества, — и Фауста, подвергаемого искушениям.

Мысль об опере на сюжет «Фауста» впервые зародилась у Гуно во время его пребывания в Италии. Под впечатлением величественных итальянских пейзажей он стал делать наброски, связанные с Вальпургиевой ночью. Ими он думал воспользоваться, когда решится написать оперу. Однако конкретных планов ее создания еще не было. В 1856 г. Гуно познакомился с Ж. Барбье (1825—1901) и М. Карре (1819—1872), тогда уже известными либреттистами. Их привлекла идея написания «Фауста», которой поделился с ними композитор. Была она поддержана и дирекцией Лирического театра в Париже. Началась работа, но вскоре один из драматических театров поставил мелодраму на тот же сюжет. Директор Лирического театра счел, что конкурировать с мелодрамой опера не сможет, и в качестве компенсации предложил композитору написать оперу «Лекарь поневоле» по комедии Мольера. Гуно взялся за этот заказ, а тем временем премьера мелодрамы, несмотря на роскошную постановку, успеха не имела. Дирекция Лирического театра сочла возможным вернуться к оставленной было идее, и Гуно, который не прекращал работы над «Фаустом», а только замедлил ее, вскоре представил партитуру.

Барбье и Карре, перерабатывая трагедию Гете в либретто, взяли за основу одну лишь первую часть, причем выделили из нее лирическую линию. Главные изменения коснулись образа Фауста. Отошли на задний план философские проблемы. Фауст стал первым оперным лирическим героем. Трагедия была серьезно сокращена, некоторые сцены, как, например, в погребке Ауэрбаха и у городских ворот, где происходит

встреча Фауста и Маргариты, объединены. Вагнер из педантичного ассистента Фауста превратился в приятеля Валентина. Один из веселых гуляк Зибель стал скромным юношей, верным поклонником Маргариты.

19 марта 1859 г. состоялась премьера «Фауста» на сцене Лирического театра в Париже. Формально опера относилась к комическому жанру, так как была написана с разговорными диалогами. Критика и часть публики не смогли оценить нового качества произведения, не принадлежащего к двум общепринятым разновидностям — «большой» или комической — оперы, не поняли, что присутствуют при рождении принципиально нового жанра — оперы лирической. Спектакль не пользовался успехом. Вскоре, для постановки в Страсбурге, которая была осуществлена в 1860 г., композитор заменил диалоги речитативами. Еще через несколько лет он написал развернутую балетную сцену «Вальпургиева ночь». С ней опера была поставлена на сцене парижской Большой оперы. Премьера состоялась 3 марта 1869 г. Впоследствии «Фауст», приобретший огромную и заслуженную популярность, ставился в разных редакциях, в том числе — в 4 актах с прологом.

Сюжет

Поздней ночью в своем кабинете старый доктор Фауст размышляет о бессилии науки. Он проклинает былые надежды и хочет принять яд, чтобы покончить с жизнью, пустой и бессмысленной. В отчаянии, с опустошенной душой он призывает злого духа. Появляется Мефистофель, который соблазняет ученого богатством, славой, властью. Но Фауст отвергает его дары: он мечтает о неосуществимом — о юности, о любви. Мефистофель предлагает сделку. На земле Фауст получит все, чего желает, зато потом попадет во власть ада. Чтобы утвердить Фауста в роковом решении, злой дух показывает ему прелестное видение — Маргариту за прялкой. Восхищенный Фауст подписывает условие и выпивает чашу с волшебным зельем. Происходит чудесное превращение, он становится цветущим юношей и спешит разыскать ту, чей облик его пленил.

Городская площадь. У погребка пируют горожане. Среди них Вагнер и Зибель, друзья Валентина и его сестры Маргариты. Валентин уходит в поход. Нежно любимую сестру он поручает верному другу Зибелю. В толпе появляется Мефистофель. Присоединившись к пирующим, он предсказывает трем друзьям их судьбу: Вагнер падет в первом же бою, в руках Зибеля цветы тотчас увянут. Что же касается Валентина — Мефистофель знает руку, от которой тот погибнет. Он предлагает всем выпить, протыкает шпагой бочонок, нарисованный на вывеске погребка, из бочонка бьет винная струя. Мефистофель поднимает тост за Маргариту. Валентин и Вагнер бросаются на него с обнаженными шпагами, чтобы отомстить за честь девушки, но шпага Валентина ломается. Невидимая сила никому не дает приблизиться к духу зла. Понимая, с кем имеют дело, друзья обороняются от него крестом. Входит Фауст, жаждущий встречи с прекрасной девушкой. Площадь заполняется танцующими. Увидев Маргариту, Фауст спешит предложить ей руку, но девушка застенчиво отказывается.

В сад перед домом Маргариты приходит влюбленный Зибель. Он хочет оставить букет, но цветы вянут от его прикосновения. Юноша оmyвает руки святой водой и снова срывает цветы. Зибель оставляет их у порога и уходит, не заметив, что в саду появились Фауст и Мефистофель. Пока Фауст предается любовным грезам, Мефистофель приносит и оставляет рядом с букетом другой дар — ларец с драгоценным убором. Оба исчезают. Вернувшаяся домой Маргарита садится за прялку. Мысли ее заняты прекрасным юношей, который был так учтив с ней. Она рада цветам, которые как всегда принес Зибель. Но что это? Рядом с ними прекрасный ларец! Преодолев робость, Маргарита украшает себя драгоценностями и любуется в зеркало. Болтливая соседка Марта, увидев ее в жемчугах и алмазах, уверяет, что это подарок от богатого поклонника. Входит Мефистофель и обращается к Марте с рассказом о смерти ее мужа, давно покинувшего эти края, а потом, отвлекая от Маргариты, начинает бесцеремонно ухаживать. Тем временем Фауст признается в любви прекрасной девушке. Спускается ночь. Дух ада заклинает цветы, чтобы они своим благоуханием проникли Маргарите в сердце и отравили ее любовным ядом. Поддавшись чарам, девушка отдает Фаусту свою любовь.

Маргарита прядет в своей скромной комнатке. Она томится в одиночестве. Прекрасный юноша, которому она предалась душой и телом, исчез. Зибель утешает ее и предлагает отомстить, но несчастная испуганно останавливает его: она все еще любит! Зибель клянется ей в верности.

Из похода возвращаются солдаты, с ними Валентин. Его встречает смущенный Зибель, и Валентин подозревает недоброе. Увидев перед домом Фауста с Мефистофелем, который поет издевательскую серенаду, Валентин вызывает Фауста на дуэль и тут же падает сраженный. Умирая, он проклинает сестру, забывшую долг и честь.

На площади у дверей храма, не решаясь войти в него, молится Маргарита. Издали за ней наблюдает Мефистофель и в ответ на ее мольбы сулит гибель. Из храма доносится пение молящихся.

Мефистофель приводит Фауста на дьявольский шабаш в горах Гарца — Вальпургиеву ночь. Это владения духа ада. По его знаку мрачные скалы превращаются в цветущий сад, страшные чудовища — в прекрасных девушек. Фауст готов забыться в объятиях волшебных дев, но видение Маргариты отрезвляет его. Страхнув чары, Фауст шпагой прокладывает себе дорогу прочь.

Маргарита, обезумевшая от страданий, убила своего младенца и теперь томится в тюрьме. Завтра ее казнят. Фауст, полный угрызений совести, пришел ее спасти. Маргарита вспоминает их первую встречу, свидания в саду. Тщетно молит Фауст поспешить. Ей страшен Мефистофель, которого она видит за спиной любимого. Она отказывается бежать и тем спасает свою душу от дьявольских козней.

Музыка

В «Фаусте» ярко проявился мелодический дар Гуно. Широко использованы бытовые жанры — марш и вальс, куплеты и серенада. Массовые сцены оттеняют основное действие. Герои оперы имеют выразительные индивидуальные характеристики. Музыка сочетает лирическое начало с глубоко драматическим. Велика роль оркестра, который раскрывает душевное состояние персонажей, выявляет подтекст сценических ситуаций.

В краткой оркестровой интродукции противопоставлены два музыкальных образа. Первый — характеристика старого Фауста, второй — лирическая тема каватины Валентина — является косвенной характеристикой Маргариты.

I акт начинается оркестровым вступлением, которое возвращает к началу интродукции, и печально-сосредоточенным монологом Фауста «Напрасно мой ум ответа жадно просит». Эффектно сопоставление мрачных соло Фауста со светлым хором за сценой «Только ленивый утроем крепко спит». Дуэтная сцена с Мефистофелем приводит к радостно-взволнованному ариозо Фауста «Ко мне возвратилась счастливая юность».

II акт открывается большой хоровой сценой. Каватина Валентина «Бог всемогущий, Бог любви» отличается широкой красивой мелодией. Куплеты Мефистофеля о золотом щелчке «На земле весь род людской» насмешливы и зловещи. Вторая часть акта — легкий, изящный и непринужденный вальс, то задорный, то нежный. В его ритмах разворачивается вся сцена, в которой массовые эпизоды сменяются сольными репликами Зибеля, Фауста, Маргариты, Мефистофеля. В центре ее — лирическое обращение Фауста к Маргарите «Осмелюсь предложить, красавица, вам руку».

Начало III акта включает в себя ряд сольных номеров: куплеты Зибеля «Расскажите вы ей, цветы мои», искренние и простодушные, полную трепетного чувства каватину Фауста «Привет тебе, приют невинный», балладу Маргариты «В Фуле жил да был король» с мелодией старинного народного склада и ее арию «Ах, смешно, смешно смотреть мне на себя» — блестящий виртуозный вальс, известный как «ария с жемчугом». В большом квартете чередуются две влюбленные пары — иронически-комическая (Марта и Мефистофель) и возвышенно-лирическая (Маргарита и Фауст). Ариозо Мефистофеля «Сгустилась тьма» — мрачное заклинание цветов. Вершина акта — любовный дуэт Фауста и Маргариты «О позволь, ангел мой, на тебя наглядеться». Его завершение — в полнокровном оркестровом проведении широкой, распевной темы любви.

IV акт складывается из трех картин. В 1-й сопровождение задумчиво-грустной арии Маргариты «Что ж он не идет?» подражает жужжанию прялки. Романс Зибеля «Когда беспечно ты жизнью наслаждалась» спокойно ласков, полон участия. 2-я картина открывается широкомасштабной массовой сценой. Один за другим следуют два хора солдат: «Снять мечи пора нам» (без сопровождения) и популярный «Родины славу не посрашим». Серенада Мефистофеля «Выходи, о друг мой нежный» издевательски-изысканна, отличается гибкой, изменчивой мелодией. В терцете Валентина, Мефистофеля и Фауста нагнетается напряжение, сталкиваются разные характеры и настроения. Проклятье Валентина «Что кому суждено» исполнено пафоса и драматизма. В 3-й картине возвышенно-величественные аккорды органа оттеняют сначала скорбные, а затем мятущиеся, полные ужаса реплики Маргариты и безжалостные угрозы Мефистофеля. Хор молящихся за сценой носит грозный характер.

V акт распадается на две контрастные картины. 1-я — Вальпургиева ночь — включает в себя два хора (мрачный «Волны клубятся», радостный «Чаши влагой чудесной наполним») и большую танцевальную сюиту. Застольная Фауста «Дивный нектар» звучит беспечно, но внезапно сменяется лирической темой любви. Заключение картины взволнованно, полно смятения. Во 2-й картине основное место занимает дуэт Фауста и Маргариты, полный увлечения и надежды. Контрастные настроения воплощены в терцете, где возбужденным уговорам Фауста и нетерпеливым репликам Мефистофеля противостоит экстатическая молитва Маргариты «Господь, я вся твоя». Оперу завершает возвышенный хор ангелов «Спасенье! Есть правда в небесах».

Жорж Бизе

1838—1875

Бизе — великий художник XIX в. Его жизнерадостная, красочная и темпераментная музыка отличается мелодическим богатством, психологической глубиной и драматической выразительностью. Национально-демократические устремления французских композиторов XIX в. получили в творчестве Бизе наиболее полное и яркое воплощение.

Жорж (настоящее имя — Александр-Цезарь-Леопольд) Бизе родился 25 октября 1838 г. в Париже. Выдающиеся музыкальные способности мальчика обнаружились рано: четырех лет он уже знал ноты, в девять поступил в Парижскую консерваторию. Его феноменальный слух, память, блестящие пианистические и композиторские данные приводили в восхищение учителей. Бизе неоднократно премировали на консерваторских конкурсах, а по окончании курса в 1857 г. он был удостоен Римской премии и провел 3 года в целях усовершенствования в Италии. Это было время напряженных творческих поисков. Бизе пробовал силы в различных музыкальных жанрах: написал симфоническую сюиту, кантату, оперу, симфонию, фортепианные пьесы, романсы. Но подлинное призвание Бизе — музыкальный театр.

По возвращении из Италии Бизе создал оперы «Искатели жемчуга» (1863) и «Пертская красавица» (1867). Оба произведения имели умеренный успех, и композитор продолжал напряженные поиски. «Я прохожу через кризис», — говорил он в те годы. Опера «Джамиле» (1872) ознаменовала наступление творческой зрелости; психологическая выразительность сочетается в ней с яркостью восточного колорита. Тогда же была создана музыка к драме Доде «Арлезианка». Богатая красочными народно-бытовыми картинками, правдиво воплотившая образы героев драмы, она открыла путь к опере «Кармен» (1875), которая явилась крупнейшим творческим достижением Бизе и одновременно его лебединой песней.

Бизе умер 3 июня 1875 года в предместье Парижа.

Кармен

Опера в 4 актах

Либретто А. Мельяка и Л. Галеви

Действующие лица

Кармен, цыганка, работница сигарной фабрики (*меццо-сопрано*)

Дон Хозе, сержант (*тенор*)

Эскамильо, тореадор (*баритон*)

Контрабандисты:

Данкайро (*тенор*),

Ромендадо (*тенор*)

Цунига, лейтенант (*бас*)

Моралес, сержант (*баритон*)

Микаэла, невеста Хозе (*сопрано*)

Цыганки, подруги Кармен:

Фраскига (*сопрано*),

Мерседес (*сопрано*)

Лилас-Пастья, хозяин таверны (*без речей*)

Офицеры, солдаты, мальчишки, работницы сигарной фабрики,
контрабандисты, тореадоры, пикадоры, народ

Действие происходит в Испании около 1820 г.

История создания

Бизе начал работать над оперой «Кармен» в 1874 г. Сюжет ее заимствован из одноименной новеллы французского писателя Мериме (1803—1870), написанной в 1845 г. Опытные литераторы А. Мельяк (1831—1897) и Л. Галеви (1834—1908) мастерски разработали либретто, насытив его драматизмом, углубили эмоциональные контрасты, создали выпуклые образы действующих лиц, во многом отличные от их литературных прототипов. Хозе, изображенный писателем как мрач-

ный, гордый и суровый разбойник, в опере приобрел иные черты: крестьянский парень, ставший драгуном, он показан простым, честным, но вспыльчивым и слабохарактерным человеком. Образ волевого, мужественного тореадора Эскамильо, едва намеченный в новелле, получил в опере яркую, сочную характеристику. Развита образ невесты Хозе Микаэлы — нежной и ласковой девушки, облик которой оттеняет необузданный и пылкий характер цыганки. Существенно изменен и образ главной героини. Хитрость, воровская деловитость — эти черты Кармен из новеллы Мериме устранены. Бизе облагородил ее характер, подчеркнув прямооту и независимость поступков; его Кармен — воплощение женской красоты и обаяния, страстного свободолюбия и смелости. И, наконец, раздвинув рамки повествования, авторы оперы ввели колоритные народные сцены. Жизнь темпераментной пестрой толпы под жгучим солнцем юга, романтические фигуры цыган и контрабандистов, приподнятая атмосфера боя быков придали трагическому сюжету оптимистическое звучание.

Премьера «Кармен» состоялась в парижском театре Комической оперы 3 марта 1875 г. и успеха не имела. Автора обвинили в безнравственности: свободное проявление чувств героев — простых людей из народа — претило ханжеской буржуазной морали. Одним из первых музыку «Кармен» оценил Чайковский. «Опера Бизе, — писал он, — шедевр, одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи. Лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире». Эти слова оказались пророческими. Если в 1876 г. «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, то за рубежом — в Вене (1875), Петербурге (1878) и других городах Европы — ее успех был триумфальным. В Париже «Кармен» была возобновлена в 1883 г. в редакции ученика Бизе Э. Гиро (1837—1892), который заменил разговорные диалоги речитативами.

Сюжет

На городской площади в Севилье, у сигарной фабрики, расположился караульный пост. В оживленной толпе — драгуны, уличные мальчиш-

ки, работницы сигарной фабрики со своими возлюбленными. Появляется Кармен. Темпераментная и смелая, она привыкла властвовать над всеми. Встреча с драгуном Хозе пробуждает в ней страсть. Ее хабанера — песня свободной страсти — звучит как вызов Хозе, а цветок, брошенный к его ногам, обещает любовь. Приход невесты Хозе Микаэлы на время заставляет его забыть о дерзкой цыганке. Он вспоминает родную деревню, дом, мать, предается светлым мечтам. И снова Кармен нарушает спокойствие. На этот раз она оказывается виновницей ссоры на фабрике, и Хозе должен отвести ее в тюрьму. Но чары цыганки все-таки сильны. Покоренный ими, Хозе нарушает приказ и помогает Кармен бежать.

В таверне Лилас-Пастьи веселье в разгаре. Это место тайных встреч контрабандистов, которым помогает Кармен. Вместе с подругами Фраскитой и Мерседес она поет и танцует для посетителей. Желанный гость в таверне — тореадор Эскамильо. Он всегда весел, уверен в себе, смел. Опасна борьба на арене, но сладостна награда герою — слава и любовь красавиц. Посетители покидают таверну. Под покровом ночи контрабандисты собираются на рискованный промысел. На этот раз Кармен отказывается идти с ними. Она ждет друга. В таверну приходит Хозе, но радость их встречи кратковременна. Военный горн призывает драгуна в казармы. В его душе страсть борется с долгом. Кармен негодует. Между влюбленными назревает ссора. Неожиданно возвращается Цунига — начальник Хозе, он надеется на благосклонность Кармен. В порыве ревности Хозе обнажает саблю. Военская присяга нарушена, путь к возвращению в казармы отрезан. Хозе остается с Кармен, чтобы начать новую жизнь, полную тревог и опасностей.

Глухой ночью в горах контрабандисты устроили привал. С ними Кармен и Хозе. Ссора в таверне не забыта. Слишком велико различие между любовниками. Мечтающий о спокойной жизни крестьянина, Хозе страдает от измены долгу, тоскует по родному дому. Лишь страстная любовь к Кармен удерживает его в лагере контрабандистов. Но Кармен больше не любит Хозе, разрыв между ними неминуем. Что-то скажут

ей карты? Подругам они предсказывали счастье, только Кармен судьба не сулит радости: она прочла в картах свой смертный приговор. С глубокой скорбью размышляет она о будущем. Внезапно появляется Эскамильо — он спешит на свидание с Кармен. Хозе преграждает ему путь. Ревность и негодование вспыхивают в душе драгуна. Кармен останавливает поединок соперников. В этот момент Хозе замечает Микаэлу, которая, преодолев страх, пришла в лагерь контрабандистов, чтобы уведомить Хозе. Он не внемлет ее словам. Лишь принесенное Микаэлой известие о смертельной болезни матери заставляет Хозе покинуть Кармен. Но встреча их — впереди.

Яркий солнечный день. Площадь в Севилье полна народа. Собравшиеся с нетерпением ожидают начала боя быков. Шумно и радостно приветствуют они шествие героев корриды, возглавляемое всеобщим любимцем Эскамильо. Ожидает его и Кармен. Ее влечет к жизнерадостному, отважному Эскамильо. Фраскита и Мерседес предупреждают Кармен о грозящей опасности: за ней неотступно следит Хозе. Кармен не слушает их; она устремляется в цирк. Хозе останавливает ее. Нежно, с любовью, с отчаянием обращается он к Кармен. Хозе не верит, что она разлюбила. Но ответ Кармен неумолим: между ними все кончено. Хозе в порыве гнева закалывает Кармен. Смертью она утверждает свою свободу.

Музыка

«Кармен» — один из шедевров оперного искусства. Музыка, полная жизни и света, воспевает свободу человеческой личности. Глубоко правдив драматизм столкновений и конфликтов. Герои обрисованы сочно, темпераментно, во всей психологической сложности. Если в характеристике Хозе господствует стихия песни-романса, подчеркивающая его душевную мягкость, то непокорный дух Кармен раскрывается в темпераментных ритмах и напевах испанских народных песен. С большим мастерством воссоздан национальный испанский колорит и обстановка действия драмы.

Опера открывается увертюрой, в которой сопоставлены образы солнечной Испании, ликующего народного праздника и трагическая судьба Кармен.

Начало I акта светло, безмятежно и ясно. Богаты движением и красками народные сцены: хор солдат, задорный марш мальчишек. Хор работников фабрики подготавливает выход Кармен. Ее хабанера «У любви как у птички крылья» близка горделивым испанским песням-танцам. Дуэт Микаэлы и Хозе «Я помню день в горах» выдержан в идиллических тонах. Песня о грозном муже, сегидилья и дуэт Кармен с Хозе создают многогранный образ вольнолюбивой цыганки.

II акту, как и всем последующим, предшествует колоритный симфонический антракт. Цыганская песня, открывающая акт, полна зажигательного веселья. Энергичные, мужественные куплеты Эскамильо «Тост, друзья, я ваш принимаю» обрисовывают отважного героя корриды. Квинтет контрабандистов (с участием Кармен) «Если нам нужно обмануть» выдержан в легком, подвижном характере. Дуэт Кармен и Хозе — важнейшая сцена оперы, столкновение двух человеческих характеров, воззрений на жизнь и любовь. Воплощением жизненных идеалов героев является «ария о цветке» Хозе («Видишь, как свято сохраняю цветок, что ты мне подарила») и песня Кармен, ее гимн свободе «Туда, туда, в родные горы».

Симфонический антракт к III акту рисует поэтическую картину природы — покой и тишину дремлющих гор. Сумрачно-настороженный секстет с хором-маршем «Смелее, смелее в путь» и второй хор контрабандистов «Не страшен нам солдат таможни» — оживленно-бодрого характера — обрисовывают мир, в котором живут Кармен и Хозе. Центр акта — сцена гаданья (терцет): веселое щебетанье Фраскиты и Мерседес оттеняет скорбное раздумье Кармен, предстающей здесь в необычном, трагическом облике. Лирическая ария Микаэлы «Напрасно себя уверяю» в среднем разделе приобретает решительные черты. Встреча Хозе с Эскамильо создает драматическое нарастание и подготавливает кульминацию. Финал передает зловещую настороженность, предвещающую неминуемую развязку.

Симфонический антракт к IV акту, выдержанный в характере испанского народного танца поло, — один из замечательных образов претворения Бизе духа народной музыки. Акт распадается на две половины: картинам яркого, блестящего красками народного праздника противостоит личная драма героев; жизненные контрасты предельно обнажены. Действие открывается оживленной народной сценой, напоминающей своим солнечным колоритом начало оперы. Торжественно-героический марш и хор сопровождают триумфальное шествие Эскамильо. Широко и свободно льется полная горячего чувства мелодия дуэта Эскамильо и Кармен «Если любишь, Кармен». В дуэте Кармен и Хозе драматическое напряжение быстро нарастает, усиливается контраст народного ликования и личной драмы. Четырежды вторгающиеся праздничные возгласы толпы обостряют духовный поединок героев, приводящий к трагической развязке.

Камилл Сен-Санс

1835—1921

Творчество Сен-Санса занимает весьма видное место среди других явлений французской музыкальной культуры XIX — начала XX вв. Композитор создал значительные произведения во многих жанрах, в том числе широко известный «Карнавал животных» для фортепиано в 4 руки с оркестром, симфоническую «Пляску смерти», концерты для различных инструментов с оркестром, а также оратории, балет, множество камерно-инструментальных ансамблей, фортепианных пьес, музыки к драматическим спектаклям. Искусство Сен-Санса отличается объективным характером, преобладанием светлых, жизнерадостных образов, сочными жанровыми зарисовками, чертами созерцательности. Самая сильная сторона его музыки — гибкая, разнообразная ритмика, изящная, логично выстроенная фактура, классичность формы. Наряду с композицией, Сен-Санс занимался также критической деятельностью — сотрудничал в парижских газетах и журналах.

Камилл Сен-Санс родился 9 октября 1835 г. в Париже, в семье, связанной с искусством. Музыкальное дарование проявилось у него чрезвычайно рано. Уже с трех лет он охотно занимается фортепианной игрой, не достигнув пяти лет самостоятельно записывает свои первые сочинения. После окончания Парижской консерватории (1853) работает органистом в соборах Парижа, одновременно начинает преподавательскую деятельность. Начиная с 1877 г. все силы отдает исключительно творчеству и исполнительству. Как пианист и дирижер Сен-Санс выступает во многих странах, в частности, в России. Свою первую оперу, «Серебряный колокольчик» (1864), композитор увидел на сцене только спустя 13 лет после ее завершения. Больше повезло второй опере — «Желтая принцесса» (1871), которая была поставлена сразу после

написания. Наиболее удачными оказались последующие оперы — «Самсон и Далила» (1876) и «Генрих VIII» (1882). Композитор пишет довольно медленно, так как много путешествует, выступает с концертами. Поэтому создание крупных произведений растягивается на годы. Тем не менее им написано в общей сложности 11 опер, в репертуаре, за исключением «Самсона и Далилы», не удержавшихся. В 1893 г. композитору было присвоено почетное звание доктора музыки в Кембридже.

Сен-Санс скончался 16 декабря 1921 г. в Алжире; похоронен в Париже.

Самсон и Далила

Опера в 3 актах (4 картинах)

Либретто Ф. Леме́ра

Действующие лица

Д а л и л а (*меццо-сопрано*)

С а м с о н (*тенор*)

В е р х о в н ы й ж р е ц Д а г о н а (*баритон*)

А б и м е л е х, газский сатрап (*бас*)

Иудеи, филистимляне, жрицы

Действие происходит в Палестине — в Газе и близ нее в эпоху Судей Израилевых (около XII в. до н. э.).

История создания

В 1867 г. Сен-Санса привлек сюжет «Самсона и Далилы» как основа для оратории: он предполагал создать произведение в традициях монументальных библейских полотен Генделя. Однако молодой поэт Ф. Лемер (ум. в 1879 г.), к которому композитор обратился с предложением сотрудничества, убедил его, что нужно писать оперу. Сен-Санс наметил общий план сочинения, и Лемер достаточно быстро представил ему текст

либретто, в котором использована 16-я глава библейской «Книги Судей Израилевых». Композитор сразу же приступил к сочинению. Скоро были закончены два акта оперы, однако театра, который заинтересовался бы «Самсоном и Далилой», не нашлось. Разочарованный Сен-Санс надолго отложил оперу. Вновь он к ней вернулся в 1873 г. в Алжире. Тогда в печати появились сообщения о том, что Сен-Санс написал ораторию «Далила» — сообщения, не соответствовавшие действительности. Композитора это снова расхолодило, и работа еще раз прервалась. Закончил он партитуру оперы в 1876 г. За постановку «Самсона и Далилы» не брался ни один французский театр. В Париже было осуществлено только концертное исполнение I акта, оставившее публику равнодушной. Ф. Лист, руководивший оперным театром Веймара, заинтересовался оперой французского композитора и принял ее к постановке. Премьера в Веймаре под управлением Листа состоялась 2 декабря 1877 г.

Сюжет

Перед храмом Дагона на площади города Газы в Палестине толпится народ. Скорбят и молятся иудеи, поработанные филистимлянами. Самсон призывает их порвать чужеземные оковы. В сопровождении воинов появляется жестокий газский сатрап Абимелех. Он издевается над иудеями, требует полной покорности. Назревает возмущение, начинается стычка, и Абимелех падает, сраженный Самсоном. Появившийся на шум Верховный жрец Дагона призывает к мести, но филистимляне убеждают его спастись бегством от восставших иудеев. Захватив тело убитого, они скрываются. Иудеи славят Бога за избавление от цепей рабства. Из храма Дагона выходит красавица-филистимлянка Далила, окруженная девушками. Она обращается к Самсону со словами любви. Самсон старается не поддаваться чарам прекрасной и обольстительной Далилы, но они властно воздействуют на героя.

Жилище Далилы в долине недалеко от Газы. Она ожидает Самсона, но мысли ее полны не любви, а мести. Пришедший издалека Верховный жрец обещает Далиле любые дары, если она предаст иудейского героя

в его руки, но Далила отказывается от даров: ее ненависть к Самсону так велика, что не нужна никакая награда. Темнеет. Появляется смущенный Самсон. Далила уверяет его в своей любви, молит быть откровенным с ней и так, хитростью, лаской, уговорами выведывает тайну его непобедимой силы. Она — в волосах, которые Самсон никогда не срезал. Подкравшиеся филистимлянские воины врываются в жилище Далилы.

В тюрьме Газы Самсон, ослепленный, бессильный, с обрезанными, благодаря предательству возлюбленной волосами, закован в цепи. Он молит Бога взять его жизнь, но не наказывать вновь оказавшихся под тяжким чужеземным гнетом соплеменников за его преступление.

В храме Дагона собрался народ. Жрицы танцуют, увенчанные цветами. Мальчик вводит слепого Самсона. Верховный жрец издевательски приветствует поверженного героя. Самсон готов покорно принять свою судьбу, но вызывающее обращение к нему Далилы переполняет чашу терпения. Он погружается в глубокую молитву, которую возносит молча, пока филистимляне возносят свои моления к Дагону. Силы возвращаются к ослепленному герою. Самсон расшатывает колонны, которые поддерживают своды храма. Огромное здание рушится, погребая всех находящихся в нем под развалинами.

Музыка

«Самсон и Далила» написана в смешанном жанре, в котором отчетливо влияние французской «большой оперы» с ее историческим фоном, массовыми сценами и непременным балетом. Наряду с этим выражены и черты лирической драмы, определяемые любовными дуэтами, которые находятся в центре всего музыкального полотна. Явственна и ораториальная природа многих сцен, сохранившаяся от первоначального замысла. «Самсона и Далилу» отличают замедленность действия, монументальные и статичные хоровые эпизоды, минимальное количество действующих лиц.

Опера открывается медленным величественным вступлением, после чего, еще при закрытом занавесе, звучит хор «Бог Израиля», сдержан-

ный и скорбный. После открытия занавеса музыка становится более возбужденной, разворачивается грандиозное хоровое фугато. Обращение Самсона «О, Израиля народ» носит героический характер. Величественно второе его ариозо «Израиль, час настал», поддержанное мощным хором. Драматична сцена убийства Абимелеха и следующее за ней проклятье Верховного жреца Дагона. Строго и благоговейно звучит хор иудеев «Гимны славы». Ярко контрастен следующий раздел акта, в котором светлый, безмятежный хор филистимлянских девушек подчеркивает чувственную прелесть Далилы, выраженную в ее знаменитой арии «Весна появилась».

Во II акте ария Далилы «Любовь, дай свое обаянье» проникнута вкрадчивыми, завораживающими интонациями. Рассказ Верховного жреца «Ты, конечно, слыхала» взволнован и мрачен. В том же характере выдержана продолжающая его большая дуэтная сцена жреца и Далилы. Ария Далилы «Открылась душа» полна томления и неги. Она переходит в любовный дуэт с Самсоном, в котором в партии Далилы продолжают звучать интонации ее арии, а партия Самсона искренна и исполнена страсти. Картина грозы в оркестре оттеняет чувства героев, а в конце акта в виде симфонической картины воплощает бурю в душе преданного возлюбленной Самсона.

III акт состоит из двух картин. 1-я содержит скорбный монолог Самсона «Боже, взгляни с небес». Его сопровождает хор за сценой, в котором звучат проклятья иудеев предателю, забывшему о долге ради любви. 2-я картина начинается спокойным светлым хором «Свет звезд побледнел». Далее следуют танцы, выдержанные в восточном духе. В ответ на издевательские слова жреца «Привет, Израиля судья» звучат полные боли реплики Самсона. Обращение к нему Далилы основано на интонациях арии «Открылась душа». В заключительном терците Самсона, Далилы и Верховного жреца с хором все более нагнетается напряжение, завершающееся катастрофой.

Жак Оффенбах

1819—1880

Оффенбах — классик французской оперетты, способствовавший рождению этого жанра и в других странах. Музыка композитора, широко использовавшего современный городской фольклор, отличается пикантными танцевальными ритмами, изящными мелодиями, полными типично французского юмора и шарма.

Жак Оффенбах (настоящее имя Якоб Эберст) родился 21 июня 1818 г. в Кельне, в семье синагогального кантора (уроженца немецкого городка Оффенбах). В раннем детстве начал играть на скрипке и виолончели, в 12 лет уже давал концерты, причем исполнял и свои, технически сложные сочинения для виолончели. В 14 лет Оффенбах переехал в Париж, и Франция стала его второй родиной. Обучаясь в Парижской консерватории по классу виолончели, он одновременно играл в оркестре театра Комической оперы и пробовал свои силы в композиции, а по окончании обучения гастролировал в Германии и Лондоне. С 1839 г. Оффенбах начал писать музыку к театральным постановкам; в 1850—1855 гг. работал композитором и дирижером в театре Французской комедии. Однако все его попытки получить заказ на комическую оперу не увенчались успехом, и в 1855 г. он открыл собственный маленький театрик Парижский Буфф, который вскоре приобрел всемирную известность. Здесь Оффенбах ставил свои оперетты (первая — «Орфей в аду», 1858), работая с артистами как режиссер и дирижер.

Расцвет его творчества приходится на 1860-е гг. После франко-прусской войны и Парижской коммуны (1870—1871) оперетты Оффенбаха сошли со сцены, он разорился и в 1876 г. отправился в США, где вынужден был дирижировать садовыми оркестрами. По возвращении в Париж он написал еще несколько оперетт, но преимущественно был

занят осуществлением давней мечты — созданием комической оперы «Сказки Гофмана». Не успев завершить ее, композитор скончался в ночь с 3 на 4 октября 1880 г. в Париже.

Сказки Гофмана

*Опера в 4 актах (5 картинах)
Либретто Ж. Барбье*

Действующие лица

Олимпия, кукла (*сопрано*)
Джюльетта, куртизанка (*сопрано*)
Антония, дочь Кrespеля (*сопрано*)
Стелла, примадонна (*без пения*)
Гофман, поэт (*тенор*)
Никлаус, его молодой друг (*меццо-сопрано*)
Линдорф, советник (*бас или баритон*)
Коппелиус, оптик (*бас или баритон*)
Дапертутто, волшебник (*бас или баритон*)
Миракль, доктор (*бас или баритон*)
Спаланцани, физик (*тенор*)
Кrespель, скрипичный мастер (*бас или баритон*)
Лютер, хозяин кабачка (*бас или баритон*)
Студенты:
 Натаниэль (*тенор*),
 Герман (*бас или баритон*)
Андрес, слуга Стеллы (*тенор*)
Кошениль, слуга Спаланцани (*тенор*)
Франц, слуга Кrespеля (*тенор*)
Любовники Джюльетты:
 Питикиначчо (*тенор*),
 Шлемиль (*бас или баритон*)

Г о л о с м а т е р и А н т о н и и (меццо-сопрано)

М у з а (без пения)

Студенты, духи вина и пива, гости, слуги

Действие происходит в Германии и Венеции в начале XIX в.

История создания

Подходящий сюжет для оперы Оффенбах искал на протяжении многих лет. Наконец, его внимание привлекла Пятиактная фантастическая драма «Сказки Гофмана» (1851) популярных драматургов и либреттистов Ж. Барбье (1825—1901) и М. Карре (1819—1872). По этой драме Барбье сделал либретто. Герой оперы — знаменитый немецкий романтик Э. Т. А. Гофман (1776—1822), писатель, композитор, художник, театральный деятель, чьи фантастические новеллы были популярны в Париже; одна из них послужила основой для балета Делиба «Копелия» (1870). Та же новелла — «Песочный человек» (из «Ночных повестей») составила содержание II акта оперы, а новелла «Советник Кrespель» (из книги «Серапионовы братья») — IV акта. Сюжет центрального акта заимствован из «Истории о потерянном отражении» (4-я часть «Приключений в ночь накануне Нового года»), своеобразном варианте повести другого немецкого романтика, Шамиссо, «Петер Шлемиль» — о человеке, потерявшем свою тень. В опере он стал соперником Гофмана. Имя второго соперника — Питикиначчо — заимствовано из новеллы «Синьор Формика». В песне I акта рассказывается о герое сатирической сказки Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер». Действие этого акта и финальной картины разворачивается в кабачке Лютера, который действительно существовал в Берлине, — его часто посещал писатель.

В конфликте оперы отражены излюбленные темы творчества Гофмана: одиночество мечтателя-романтика, непонятого и осмеянного грубой, равнодушной толпой; столкновение поэта с демоническими силами, скрытыми под личиной самых обычных людей, которые разрушают все его надежды на счастье. В опере это советник Линдорф, уводящий от Гофмана примадонну Стеллу, Копелиус, ломающий куклу Олимпию,

Дапертутто, подчиняющий своей воле куртизанку Джульетту, доктор Миракль, доводящий до смерти юнцу Антонию.

Оффенбах работал над «Сказками Гофмана», будучи тяжело больным. Обычно он сам руководил репетициями, во время которых вносил изменения, однако на этот раз успел лишь выбрать одну исполнительницу на все четыре женские роли возлюбленной поэта (по аналогии и роли четырех злодеев были поручены одному исполнителю, как и роли трех слуг вместе с Питикиначчо). Композитор оставил некоторые указания по оркестровке, и после его смерти она была осуществлена Э. Гиро (1837—1892). На премьере, состоявшейся 10 февраля 1881 г. в театре Комической оперы в Париже, не прозвучал акт «В Венеции», признанный на последней репетиции слишком сложным для понимания и бездейственным. Баркарола из него была перенесена в последний акт «Антония», местом действия которого вместо Мюнхена была указана Венеция. На фоне баркаролы Креспель рассказывал (мелодрама), как 6 месяцев артистической жизни подорвали здоровье его дочери, а затем баркаролу исполняли за сценой Никлаус и Антония; еще раз музыка баркаролы повторялась в оркестровой интермедии перед финальной картиной. В 1-м парижском издании опера была трехактной, но имела речитативы, заменившие разговорные диалоги, и лишь во 2-м были опубликованы все четыре акта с венецианским в центре (хотя возможно, что по авторскому замыслу он должен был завершать приключения героя).

Сюжет

Кабачок Лютера. Ночь. Слышны голоса духов пива и вина, готовых прогнать скуку и людские заботы. Появляется богатый советник Линдорф, один из поклонников приехавшей из Милана примадонны Стеллы. Подкупив ее слугу Андреса, он узнает, что певица назначила свидание Гофману, и завладевает ключом от ее будуара. С веселой песней вваливаются студенты, за ними — Гофман с верным другом Никлаусом. Поэт ищет забвения в вине: встреча со Стеллой пробудила в его душе горькие воспоминания о прежней любви, ему кажется, что в Стелле слились

различные женщины, которых он когда-то любил. Гофман начинает рассказ о трех своих любовных приключениях.

Первое разворачивается в просторном кабинете физика Спаланцани. Хозяин пригласил гостей, чтобы представить свою дочь Олимпию. Влюбившийся в нее с первого взгляда, Гофман стал учеником физика. Никлаус, подсмеивающийся над внезапной страстью поэта, советует ему хотя бы познакомиться с ней поближе и рассказывает о поющей кукле, которая умеет повторять «я тебя люблю». Восторженное созерцание Гофманом спящей Олимпии не может нарушить неожиданное появление Коппелиуса с мешком очков и лорнетов. Он предлагает поэту чудесные очки — настоящие живые глаза; в них Олимпия кажется Гофману еще прелестнее. Он не прислушивается к странному спору оптика и физика об отцовстве, глазах Олимпии и доходах, которые надо поделить поровну. Наконец Спаланцани выпроваживает Коппелиуса, расплатившись с ним чеком. Гости заполняют зал, Спаланцани со слугой Кошенилем вводят Олимпию, которая поет куплеты под аккомпанемент арфы. Ее рулады поражают всех, хотя по временам ее голос угасает, и когда Кошениль касается ее плеча, слышен шум, как будто заводят пружину. Оставшись наедине с Олимпией, Гофман признается ей в любви и, опьяненный страстью, не замечает странного поведения девушки: не отвечая на его рукопожатие, она судорожно мечется по комнате. Начинаются танцы, Гофман приглашает Олимпию на вальс. Она кружит его все быстрее, так что поэт без чувств падает на кушетку, а его чудесные очки разбиваются. Едва Кошениль уводит Олимпию, как из ее комнаты доносятся крики и треск ломающихся пружин. Это Коппелиус отомстил Спаланцани, выдавшему ему чек на лопнувший банк. Гости издеваются над Гофманом: он влюбился в механическую куклу.

Роскошный дворец куртизанки Джульетты в Венеции. Ночь. Галерея с видом на канал полна гостей. Среди них отвергнутый Джульеттой Шлемиль, ее новый любовник Питикиначчо и разуверившийся в любви Гофман. Верный Никлаус предостерегает его от чар Джульетты — Шлемиль заплатил за ее любовь своей душой, лишившись тени, — но у эта любовь куртизанки вызывает только презрение. Этот разговор слы-

шит волшебник Дапертутто и решает завладеть душой Гофмана, как уже завладел душой Шлемиля. Блеском колдовского алмаза он очаровывает Джульетту, которая, подчинившись его воле, разжигает страсть Гофмана. Шлемиль затевает ссору, считая Гофмана своим счастливым соперником, и вместе с Питикиначчо намеревается его убить. Дапертутто, издеваясь над поэтом, показывает ему зеркало, и тот в ужасе не обнаруживает там отражения. Никлаус уговаривает его бежать, но Джульетта успевает шепнуть Гофману, что у Шлемиля ключ от ее покоев, и поэт готов драться на дуэли. Дапертутто вручает ему свою шпагу, в поединке Гофман убивает Шлемиля и, схватив ключ, спешит к Джульетте. Однако ее комната оказывается пустой, а куртизанка в гондоле, плывущей по каналу, обнимает Питикиначчо. Смеясь, она отдает Гофмана во власть Дапертутто.

Комната скрипичного мастера Кrespеля в Мюнхене. Заходящее солнце озаряет портрет его жены, знаменитой певицы. Сидящая за клавишином Антония вспоминает нежные признания Гофмана, с которым ее разлучил отец. Кrespель опасается за хрупкое здоровье Антонии и клянет поэта, заронившего в душу дочери мечты о славе; он умоляет ее не петь, хотя и восхищается великолепным голосом, живо напоминающим голос умершей жены. Несмотря на приказ хозяина запереть все двери, глуховатый слуга Франц впускает Гофмана. Вместе с Антонией они поют любовную песню, сочиненную поэтом. Внезапно появляется злоеший доктор Миракль, когда-то залечивший до смерти мать Антонии, и Гофман, спрятавшись, становится свидетелем жуткого магнетического сеанса, во время которого узнает о болезни девушки. Он уговаривает ее не думать больше о карьере певицы — они будут жить друг для друга и радоваться семейному счастью. Когда Гофман уходит, проникший сквозь стену доктор Миракль искушает Антонию славой, успехом, поклонением толпы и издевается над тихими домашними радостями. Противясь дьявольскому соблазну, Антония обращается к памяти матери, но неожиданно портрет на стене оживает, и голос матери убеждает ее петь. Миракль хватает скрипку и неистово аккомпанирует. Не выдержав нервного напряжения, Антония умирает.

Кабачок Лютера. Рассказы Гофмана окончены, и он, измученный воспоминаниями, просит духов вина и пива дать ему забвение. Когда Гофман остается один, большая бочка внезапно начинает светиться, и поэту является Муза. Она утешает его, обещая свою вечную любовь; Гофман в экстазе простирает к ней руки. Пришедшая в кабачок после спектакля Стелла застает его лежащим на полу. Никлаус объявляет, что поэт мертвецки пьян, а примадонну ждет Линдорф. Студенты продолжают веселиться.

Музыка

«Сказки Гофмана» названы автором фантастической оперой, однако основное место в ней занимают лирико-бытовые сцены. Стройность пестрому чередованию сольных и хоровых куплетов придает своеобразная рамка (музыка I акта в сокращенном виде повторяется в финальной картине), в которую заключены три разнохарактерные истории любви.

I акт играет роль пролога. Здесь на фоне бойких хоров в танцевальных ритмах выделяются две куплетные песни, рисующие главных антагонистов оперы. Куплеты Линдорфа «Роль влюбленного я отвергаю» полны затаенной мрачной силы. Куплеты Гофмана с хором, образующие крайние разделы его песни о Клейнзаке (крошке Цахесе), насыщены звукоподражаниями, в беспечной мелодии скрыта горькая насмешка героя над собой; в центре — взволнованный лирический эпизод «О, как она прекрасна».

II акт открывается торжественным оркестровым менуэтом. Лирический романс Гофмана «Вдвоем с ней жить» сопоставляется с куплетами Никлауса «Кукла с глазами из эмали» в ритме быстрого вальса и песней Коппелиуса «Я очки такие предложить могу вам» с зловещими трелями. Блеском виртуозных каденций поражают куплеты Олимпии «Птиц в лесу раздастся пенье». Большой массовый финал — вальс с многочисленными темами, с вплетающимися механическими колоратурными пассажами Олимпии.

III акт обрамлен чувственно-томной баркаролой с выразительной мелодией — одной из лучших у Оффенбаха. Она возникает в тонко де-

тализированном звучании оркестра и развивается в дуэте Никлауса и Джульетты «Ночь блаженства, ночь любви», а в финале повторяется у хора за сценой. Вакхические куплеты Гофмана с хором «Любовь, что чиста, это лишь мечта» окрашены удалью и цинизмом. Характеристика Дапертутто более развернута — единственный раз композитор употребляет обозначение ария («Сверкай, мой алмаз»). Широкой мелодией любви начинается дуэт Гофмана и Джульетты «Мой Бог, какой восторг». Следующий септет с хором — также единственный в опере большой ансамбль.

В 1-й картине IV акта лирический романс Антонии с трогательной мелодией «Пташечка улетела», оттененный комической песней слуги Франца, перекликается с последующим большим любовным дуэтом Антонии и Гофмана «Лейся, прекрасная песня любви». Резкий контраст образуют окрашенные в жуткие, мистические тона два терцета с участием доктора Миракля. 2-я картина играет роль краткого эпилога. Оркестровая интермедия построена на мелодии баркаролы. Повторение беззаботного хора студентов из I акта «Мы будем пить сегодня до утра» обрамляет сцену явления Музы; ее мелодекламация и романс Гофмана «Душа опьянена» основаны на пылкой теме любви из дуэта III акта.

Жюль Массне

1842—1912

Массне принадлежит значительное место в музыкальной культуре Франции последней трети XIX — начала XX вв. Во многом он стал подлинным вдохновителем французской композиторской школы последующего периода, включая Дебюсси. Ему свойственны тонкое мелодическое чутье, интонационное разнообразие, изящество оркестровых красок, дар драматурга. Один из виднейших представителей французской лирической оперы, он оставил и сочинения в других жанрах, среди которых кантаты, оркестровые фантазии и сюиты, романсы и песни, балет и оперетты.

Жюль Эмиль Фредерик Массне родился 12 мая 1842 г. в местечке Монто близ города Сент-Этьен. Его мать передала ему мечтательный и живой характер, увлеченность природой и музыкальные способности, проявившиеся в раннем детстве. В 1852—1863 гг. Массне с перерывом в несколько лет получает образование в Парижской консерватории. 1864—1865 гг. он как лауреат Римской премии проводит в Италии, затем около года — в Германии и Австрии. В 1866 г. он поселяется в Париже и посвящает себя композиторской деятельности. Начиная с 1878 г. Массне является профессором композиции в Парижской консерватории.

Премьера первой оперы Массне — «Двоюродная бабушка» — состоялась в 1867 г. После нее появляются «Дон Сезар де Базан» (1872), «Король Лагорский» (1877), «Иродиада» (1881), «Манон» (1884), «Сид» (1885), «Вертер» (1886), «Эсclarмонда» (1889), «Таис» (1894). Среди поздних опер композитора наиболее значительны «Жонглер Богоматери» (1902) и «Дон Кихот» (1910), написанный для Шаляпина. Всего Массне создал более 20 опер.

Он скончался в Париже 13 августа 1912 г.

Манон

Опера в 5 актах (6 картинах)
Либретто А. Мельяка и Ф. Жилля

Действующие лица

Манон Леско (*сопрано*)

Девушки легкого поведения:

Пуссета (*сопрано*)

Жавотта (*сопрано*),

Розетта (*меццо-сопрано*)

Кавалер де Грие (*тенор*)

Граф де Грие, его отец (*бас*)

Леско, гвардеец, кузен Манон (*баритон*)

Богатые парижане:

Гильо де Морфонтен (*бас или баритон*),

Де Бретиньи (*баритон*)

Хозяин гостиницы, стражники, горожане Амьена и Парижа,
путешественники, торговцы, богомолки, игроки, шулера

Действие происходит во Франции в начале XVIII в.

История создания

Начиная с Дюма-сына, автора «Дамы с камелиями», во французской литературе утвердился образ дамы полусвета, хрупкой, изящной, чувственной женщины, гибнущей в столкновении с жизнью. Прототипом подобных образов является героиня повести аббата Прево (1697—1793) «История кавалера де Грие и Манон Леско», рассказывающая о печальной судьбе юноши, который хотел посвятить себя церкви, и легкомысленной девушки, погубившей себя. Этот сюжет заинтересовал не одного Массне: его использовали в опере Обер (1856) и Пуччини (1893); спустя десятилетие после постановки «Манон» Массне вернулся к нему, написав одноактную оперу под названием «Портрет Манон» (1894). Либреттисты

А. Мельяк (1832—1897) и Ф. Жилье (1831—1901) развили сюжет на широком, разнообразном фоне. Здесь двор провинциальной гостиницы и шумная праздничная площадь в Париже, собор и игорный дом, скромная комната де Грие и дорога в Гавр, по которой бредут каторжники. Большое место отведено обрисовке колоритных картин городской жизни Франции XVIII в., различных социальных слоев общества и человеческих типов. Однако в центре либретто — судьба двух влюбленных.

Опера была закончена в 1881 г. Первое представление состоялось 19 января 1884 г. в Париже, на сцене театра Комической оперы.

Сюжет

На площади перед гостиницей в Амьене оживленно. В ожидании парижского дилижанса слоняются любопытные обыватели. Богатые парижане Гильо и Бретиньи коротают время за выпивкой в обществе трех разбитных девиц. Молодой гвардеец Леско встречает свою кузину, юную Манон; заметив неумеренную любовь девушки к удовольствиям, родители решили отправить ее в монастырь. Едва успевает Леско оставить Манон одну, как к ней приближается Гильо, предлагая свое сердце и состояние. Манон с любопытством выслушивает старого ловеласа, отвечая простодушной насмешкой. Ее взгляд останавливается на скромном молодом человеке, появившемся на площади. Это кавалер де Грие, окончивший обучение в Амьене, прощается с городом. Красота Манон покоряет его. Юноша приближается с робкими словами восхищения и признания. Манон жалуется на уготованную ей судьбу. Де Грие, преисполненный желания помочь, предлагает вместе бежать в Париж, где их никто не найдет.

В маленькой парижской квартирке де Грие и Манон узнали безмятежное счастье. Юноша мечтает о браке с любимой. В письме к отцу он описывает достоинства Манон и просит родительского благословения. Внезапно появляются Леско и Бретиньи, переодетый стражником. Гвардеец грубо грозит свести счеты с любовником своей сестры. Однако, узнав из письма о серьезных намерениях молодого человека, меняет тон. Брети-

нии тем временем уговаривает Манон оставить бедного возлюбленного: ее ждут роскошь и наслаждения, которые она так любит. Манон начинает колебаться. Она задумчива и молчалива, де Грие, однако, не может понять ее состояния. Вновь раздается сильный стук в дверь. Манон, чуя недоброе, молит не открывать. Юноша весело смеется в ответ. Из прихожей доносится шум борьбы. Манон бросается к окну и видит, как неизвестные люди сажают ее возлюбленного в карету и исчезают. Бретины открыл старому графу де Грие местопребывание молодых людей, и слуги по приказу отца насильно возвращают юношу в родительский дом.

Прошло два года. Манон стала любовницей Бретины, звездой парижского полусвета, окруженной роскошью, поклонением и лестью. Но ничто не заменит ей чистой и преданной любви де Грие. Вдруг его имя касается ее слуха. Из случайно подслушанного на рыночной площади разговора Манон узнает, что ее возлюбленный, освободившись от бывшего увлечения, презрел радости мирской жизни, принял сан и читает проповеди в семинарии Сен-Сюльпис. Манон взволнована услышанным. Напрасно Бретини пытается успокоить ее. Напрасно Гильо, все еще претендующий на ее внимание, устроил здесь на площади — специально для Манон — представление балетной труппы. Оставив всех, она направляется в Сен-Сюльпис.

В порыве раскаяния Манон молит де Грие о прощении, клянется в верности, рисует картины счастливой, как прежде, совместной жизни. Молодой аббат пытается бороться с искушением, но любовь к Манон, с которой он так и не смог совладать, берет верх: он покидает духовную семинарию.

Недостаток средств приводит любовников в игорный дом «Трансильвания», пользующийся дурной славой. Среди игроков Леско и Гильо. Неохотно уступая уговорам Манон и ее кузена, де Грие вступает в игру. Он трижды выигрывает у Гильо. Вzbешенный проигрышем Гильо обвиняет своего партнера в мошенничестве, а Манон называет сообщницей. Полиция арестовывает обоих. Появление старого графа де Грие освобождает его сына из тюрьмы. Но Манон ждет другая участь: она будет приговорена к ссылке.

На пустынной дороге, ведущей в Гавр, де Грие ожидает очередную партию ссыльных, в которой должна быть Манон. Он заплатил Леско и его друзьям гвардейцам, чтобы они отбили Манон у конвоиров. Однако увидев слишком многочисленный конвой, нападающие разбежались. Де Грие удается подкупить стражника. Манон остается с любимым. Она горько сетует на судьбу, мечтает о будущем. Они могут бежать, но Манон не в силах сделать ни шагу. Со словами нежности на устах она умирает в объятиях де Грие.

Музыка

«Манон» Массне — один из лучших образцов французской лирической оперы. Характеры действующих лиц, их переменчивая внутренняя жизнь, тонкие оттенки чувств и сокрушающие порывы страсти рельефно отражаются в музыке. Главным средством для композитора служит выразительный, гибкий речитатив, подчас приобретающий яркие мелодические очертания. Чередование небольших ариозо и развернутых диалогических сцен создает непрерывное музыкальное развитие. Многочисленные песни, хоровые и танцевальные эпизоды сочными красками обрисовывают колоритный фон событий, внося в музыку живость и разнообразие.

Опера открывается оркестровой прелюдией; начало ее выдержано в характере светлого гавота, в заключение возникает мелодия песни стрелков-конвоиров из последнего акта.

В действие вводит остроумная комедийная сцена — квинтет (Гильо, Бретиньи, Пусетта, Жавотта, Розетта), полный юмора, пародийных моментов, живой и блестящий. Хоры горожан, эпизод Леско со стражниками, прибытие дилижанса — подвижная сцена с многочисленными бытовыми персонажами и группами — подготавливают появление Манон. Нежно порывистая тема в оркестре и несмелое, застенчивое ариозо «Как объяснить вам, я не знаю» — первые штрихи ее портрета. Притворная галантность ариозо Леско «Ах, будьте скромной» оттеняет простодушие и непосредственность Манон в следующем ее ариозо («Ах, нет, Манон, гони мечтанья»). Сцена-диалог Манон и де Грие развивается на

фоне трепетной мелодии в оркестре; речь героев, вначале робкая и сдержанная, постепенно оживляется, становится страстно упоенной. Финал акта — динамичная массовая сцена (гнев Леско, ярость Гильо, насмешки окружающих).

Большое вступление ко II акту основано на теме де Грие. Ее развитие в оркестре сопровождает речитативно-ариозный дуэт Манон и де Грие. Центральный эпизод акта — квартет, передающий многоплановость ситуации; в нем соединены размеренное чтение Леско письма, восторженные реплики де Грие и приглушенный диалог Манон и Бретиньи. Второй дуэт Манон и де Грие передает глубокий контраст настроений: холодные фразы Манон в низком регистре противостоят распевной эмоциональной мелодии де Грие. Дуэт переходит в арию («Грезы») де Грие «Вижу я, как наяву» с хрупким, воздушным сопровождением оркестра.

1-й картине III акта предшествует оркестровый антракт в характере изящного менуэта. Первую половину картины занимает большой ансамбль с хором (торговцы, модистки, горожане), включающий игривый дуэт Пусетты и Жавотты «Можем мы повеселиться», диалог Гильо и Бретиньи о Манон. В центре картины уверенно-кокетливая ария Манон «Так значит, я мила?» и ее песня-гавот «Пользуйтесь жизнью», подхватываемая хором; своей мелодией и ритмом она напоминает французские народные песни. Сцена-диалог Манон и графа де Грие идет на фоне музыки менуэта, доносящейся из танцевального зала. Балетная сцена с участием Бретиньи и хора представляет собой сюиту из старинных французских танцев. 2-я картина начинается хоральными звучаниями органа за опущенным занавесом и оркестровым вступлением в духе полифонической музыки XVIII в. На этом фоне звучит хор богомолков и знатных дам. В арии де Грие «Я один» мерная печальная мелодия сопровождается суровыми аккордами органа. Речитатив Манон «Как мрачно здесь» накладывается на многоголосный полифонический хор «Магнификат» с органом. Дуэт Манон и де Грие — большая, мастерски построенная сцена; вначале у де Грие звучат интонации, резко отличные от строя речи Манон,

однако постепенно они уступают место певучим, пылким фразам, а в оркестре крепнет звучание темы любви, торжественно завершающей дуэт.

IV акт — сочная жанровая сцена; большой ансамбль с хором объединяет реплики банкомета, возгласы игроков, песню Леско с девицами и шулерами. В центре — лихорадочно-взвинченное, полное отчаяния ариозо де Грие «Манон, ты мой кумир».

Диалог де Грие и Леско в начале последнего акта звучит на фоне приближающейся песни конвоиров «Наш солдат шагал»; ее невеселая, размеренная мелодия подготавливается оркестровым вступлением. Дуэт Манон и де Грие «Ты плачешь!» занимает большую часть акта; тема любви звучит у Манон устало, печально, прерывисто; в заключение она широко и упоенно проводится оркестром.

Вертер

Опера в 4 актах (5 картинах)

Либретто Э. Бло, П. Миллие и Ж. Гартмана

Действующие лица

Вертер, 23 лет (*тенор*)

Альберт, 25 лет (*баритон*)

Судья, 50 лет (*баритон или бас*)

Друзья судьи:

Шмидт (*тенор*),

Иоганн (*баритон или бас*)

Шарлотта, дочь судьи, 20 лет (*меццо-сопрано*)

Софи, ее сестра, 15 лет (*сопрано*)

Младшие дети судьи:

Фриц, Макс, Ганс, Карл, Гретель и Клара
(*детские голоса, сопрано*)

Жители местечка Вецлар, в том числе Брюльман, Кэтхен и крестьянский мальчик, гости, музыканты.

Действие происходит в Вецларе близ Франкфурта с июля по декабрь 178.. г.

История создания

Летом 1882 г. Массне побывал в Германии. В Вецларе он посетил дом, где за 100 лет до того Гете создавал свой знаменитый роман «Страдания молодого Вертера» (1774), ставший эпохой в мировой литературе. Композитор перечитал его во французском переводе, был тронут до слез и решил написать оперу. Однако сочинять музыку «Вертера» принялся лишь весной 1885 г.

В либретто, написанном тремя авторами — Э. Бло (1836—1906), неоднократно сотрудничавшим с композитором, П. Миллие и Ж. Гартманом, литературный первоисточник был заметно изменен. «Страдания молодого Вертера» — ярчайший образец эпистолярного жанра. Лишь последние дни жизни своего героя автор описывает в стилизованном, нарочито сухом и деловитом обращении издателя к читателю. Для воплощения на сцене пришлось перевести письма в диалогическую форму, а личные, почти дневниковые по характеру записи от имени героя превратить в объективные картины. Появились некоторые второстепенные персонажи, которые у Гете либо отсутствовали, либо минимально привлекали внимание автора писем, а в спектакле призваны создать живой бытовой фон. Вместе с тем, содержание оперы оказалось ограниченным исключительно историей несчастной любви Вертера: за рамками остались как социально-историческая проблематика романа, так и параллельная любовная история работника и фермерши, трагедия которых предсказывает трагическое завершение истории Вертера.

Массне закончил оперу зимой 1886 г. Следующей весной композитор показал ее в парижском театре Комической оперы, но дирекция, ожидавшая новую «Манон», «Вертера» по существу отвергла. Последовавший вскоре пожар в здании театра вообще снял вопрос о его постановке. Премьера «Вертера» состоялась 16 февраля 1892 г. в Вене.

Сюжет

Судья на террасе своего дома разучивает с детьми рождественскую песню. Зашедшие за ним друзья, Шмидт и Иоганн, обсуждают предстоящий сегодня бал и скорую свадьбу старшей дочери Судьи Шарлотты. В первый раз в доме появляется Вертер. Он восхищен открывшейся прелестной картиной: Шарлотта в бальном платье раздает детям их скромный ужин, так как ни от кого другого они не хотят его принять. Софи уводит братьев и сестер спать, Шарлотта, сопровождаемая Вертером, уезжает на бал, Судья отправляется в таверну, куда, не дождавшись его, уже ушли Шмидт и Иоганн. Спускаются сумерки. Возвратившаяся на террасу Софи видит Альберта, неожиданно для всех вернувшегося из дальней поездки раньше срока. Она рада жениху сестры и жалеет, что Шарлотты нет дома. Альберт обещает прийти наутро. Софи скрывается в доме, уходит Альберт. Все тихо. Луна освещает террасу и сад. С бала возвращаются Шарлотта и Вертер. Он очарован девушкой, но Шарлотта рассказывает, что мать, умирая, поручила ей заботу о младших детях и благословила на брак с Альбертом. Скоро состоится их свадьба. Из дома раздается громкий голос Судьи. Он спешит сообщить Шарлотте, что ее жених приехал. Вертера охватывает отчаяние — его любимая отдана другому!

Прошло два месяца. На площади Вецлара кто-то выпивает за столиком перед таверной, кто-то гуляет, радуясь хорошей погоде, но большинство жителей спешит в храм. Появившийся вдали Вертер видит, как туда входят недавно ставшие супругами Шарлотта и Альберт. Весело щебечет Софи, обмениваются репликами подвыпившие друзья Судьи. Вышедший из храма Альберт уверяет Вертера в своей дружбе. Юноша пытается уйти от мыслей о любви, но не выдерживает и признается Шарлотте в чувстве, которое сильнее его. Молодая женщина просит Вертера уехать. Он понимает, что это — единственный выход, и убегает, испугав неистовым порывом юную Софи.

Прошло еще более двух месяцев. Вечер сочельника. Шарлотта перечитывает письма Вертера и признается себе, что тот занял слишком много места в ее сердце. В гостиную входит Софи. Она пеняет

старшей сестре, что та совсем забыла отцовский дом, не навещает его даже теперь, когда муж в отъезде. Уходит она только после того, как добивается от Шарлотты обещания непременно прийти. Но недолго остается одна полная мрачных предчувствий молодая женщина. Появляется бледный, измученный Вертер. Он вновь признается в любви и понимает, что теперь чувство его не безответно. Но Шарлотта остается верна супружескому долгу. Значит, Вертеру суждено только смерть. С этой мыслью он убегает. Возвращается Альберт. Слуга приносит ему письмо Вертера: тот просит одолжить пистолеты, так как его ждет дальний путь. Альберт предлагает жене отдать слуге пистолеты. Она машинально, как загипнотизированная, выполняет требование мужа, потом, осознав смысл просьбы Вертера, кинтает плащ и бежит за слугой.

Рождественская ночь. Луна освещает крыши домов, видных с птичьего полета. Падает снег.

Лунный свет проникает в комнату Вертера. Он, смертельно раненный, лежит около стола. Вбегает Шарлотта. Вертер просит у любимой прощения за причиненное горе и умирает. Из дома Судьи доносятся радостные восклицания и рождественское пение.

Музыка

«Вертер» написан в жанре лирической оперы, центральное место в которой занимает любовная линия, оттененная бытовыми сценами. Музыка отличается свежестью красок, мягкостью и изяществом мелодий, тонкой оркестровой светотенью.

Оперу открывает краткая прелюдия, после которой разворачивается жанровая сцена. Центр акта — большой дуэт Шарлотты и Вертера «Проститься мы должны». В нем — задумчивая нежность, спокойная мечтательность, грустные воспоминания Шарлотты об умершей матери, восторженный порыв Вертера, сменяющийся отчаянием.

Начало II акта — вновь жанровая сцена. Монолог Вертера «Другому отдана» привносит в до того ясную, радостную атмосферу черты драма-

тизма, страсти и безнадежности. Песенка Софи «В ярких лучах заката» противопоставлена ему бесхитростной прелестью и безмятежным спокойствием.

III акт — кульминация оперы. Монолог Шарлотты «Кто б мне ска- зал» передает чувства, охватившие ее: нежность, волнение, наконец — ужас от понимания безвыходности положения. Появление Софи при- вносит светлые краски. В дуэте сестер подчеркнуты беззаботность и ес- тественная грация Софи. В большой дуэтной сцене Шарлотты и Верте- ра воплощены их чувства — нежность, страдание, тоска и страсть. Вер- шина сцены — вдохновенные строфы Оссиана «О, не буди меня». Сво- бодно льющаяся мелодия выражает всю силу и глубину любви Вертера, ее безнадежность.

1-я картина IV акта — симфоническая, передающая волнение и тре- вогу Шарлотты. 2-я знаменует собой трагическую развязку. Прощание Шарлотты и Вертера полно проникновенного лиризма и примиреннос- ти. Появляются траурные ритмы, на которые в заключение оперы на- кладываются светлые аккорды детского хора, подчеркивающие своим контрастом ужас свершившегося.

Клод Дебюсси

1862—1918

Творчество великого французского композитора Дебюсси — одна из самых ярких страниц истории музыки. Автор оперы, ставшей шедевром национального музыкального театра; симфонических произведений, открывших новые перспективы в этом жанре; вокальных циклов, в которых найдена гибкая в своей естественности мелодика, близкая поэтической и разговорной речи; фортепианных сборников и других сочинений, — Дебюсси положил начало новому направлению в музыкальном искусстве, получившему название импрессионизм. Его музыка оказала глубокое влияние на современников и композиторов последующих поколений.

Клод Ашиль Дебюсси родился 22 августа 1862 г. в Сен-Жермен-ан-Лэ близ Парижа. С девяти лет учился игре на фортепиано. В 1872 г. поступил в Парижскую консерваторию. В начале 1880 г., будучи учащимся консерватории, Дебюсси принял предложение стать учителем музыки в доме русской меценатки Н.Ф. фон Мекк. Он путешествовал с семьей фон Мекк по Европе и дважды побывал в России (1881, 1882), где впервые познакомился с музыкой русских композиторов — Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, оказавшей значительное воздействие на формирование его индивидуального стиля. Среди сочинений 80-х гг. выделяется лирическая сцена «Блудный сын», которую Дебюсси представил на окончании консерватории и был удостоен большой Римской премии (1884).

К началу 90-х гг. относится сближение Дебюсси с поэтами-символистами и художниками-импрессионистами. 1892—1902 гг. — период расцвета творческой деятельности Дебюсси; наряду с вокальными произведениями появляются оркестровые, которые заняли едва ли не основное место в наследии композитора (прелюд «Послеполуденный отдых

фавна», 3 оркестровых ноктюна — «Облака», «Празднества», «Сирены»). Венчает этот список опера «Пеллеас и Мелизанда» (1902). В следующий период, начавшийся в 1903 г. и прерванный смертью композитора, были написаны балет «Игры», оркестровые произведения («Море», «Образы»), напечатаны фортепианные сборники («Эстампы», «Детский уголок», 24 прелюдии, 12 этюдов). Дебюсси выступал как дирижер и пианист с исполнением собственных сочинений, в качестве музыкального критика сотрудничал в газетах и журналах.

Дебюсси скончался 25 марта 1918 г. в Париже.

Пеллеас и Мелизанда

Опера в 5 актах (15 картинах)

Пьеса М. Метерлинка

Действующие лица

Аркель, король Аллемонды (*бас*)

Женевьева, мать Пеллеаса и Голо (*меццо-сопрано*)

Внуки Аркеля:

Голо (*баритон*),

Пеллеас (*тенор*)

Мелизанда (*сопрано*)

Иньольд, сын Голо (*сопрано*)

Пастух (*баритон*)

Доктор (*бас*)

Нищие, служанки

Действие происходит в замке Аллемонды и его окрестностях в средние века.

История создания

Опера Дебюсси создана по пьесе «Пеллеас и Мелизанда» (1892) бельгийского поэта и драматурга-символиста М. Метерлинка (1862—1949), писавшего на французском языке. Дебюсси начал сочинять темы буду-

щей оперы еще в 1892 г., прочитав только что изданную драму Метерлинка. Однако решил писать оперу после того, как увидел пьесу, впервые поставленную в Париже в мае 1893 г. Через посредника он заручился согласием драматурга; вскоре состоялась их встреча. Осенью Дебюсси приступил к сочинению музыки на неизменный прозаический текст Метерлинка, подвергнутый небольшим сокращениям.

Работа над оперой растянулась на несколько лет. Лишь после того как французский композитор и дирижер парижского театра Комической оперы А.Мессаже, восхищенный произведением Дебюсси, рекомендовал его к исполнению, композитор вчерне завершил оперу (1899). Партитура была закончена в начале 1902 г. «Пеллеас» вызвал большой интерес, однако премьера, состоявшаяся 30 апреля 1902 г. в Париже, прошла без особого успеха. Подготовку спектакля омрачила размолвка с Метерлинком: он публично осудил Дебюсси и театр за то, что партия Мелизанды была поручена не той исполнительнице, которую он предлагал. В этой партии впервые выступила молодая певица М.Гарден (и вошла в историю как одна из лучших исполнительниц Мелизанды). Впоследствии, после смерти композитора, ей удалось убедить Метерлинка прослушать оперу, и драматург признал, что благодаря музыке Дебюсси он до конца постиг смысл своей пьесы.

Сюжет

В лесу у источника заблудившийся Голо видит плачущую девушку. Он поражен ее красотой. Расспросы безрезультатны: девушка встревожена, плачет и желает остаться в лесу. Голо все же удаётся уговорить ее пойти с ним.

В замке Женевьева читает Аркелю письмо Голо к Пеллеасу. Голо женился на Мелизанде, но и спустя полгода после их встречи знает о ней столько же, сколько в первый день знакомства. Он просит Пеллеаса зажечь фонарь на башне замка, если Аркель согласится принять их и признать Мелизанду супругой Голо и принцессой. Мудрый Аркель согласен. Появляется Пеллеас. Он получил еще одно письмо — от умира-

ющего друга, который молит его приехать. Но Аркель противится отъезду внука: в замке находится смертельно больной отец Пеллеаса, и принц должен остаться.

Женевьева показывает Мелизанде лес, море. Появляется Пеллеас. Он обеспокоен: ночью будет шторм, вернется ли отплывающий корабль, который привез сюда незнакомку? Женевьева уходит. Пеллеас и Мелизанда остаются одни.

В парке у источника встречаются Мелизанда и Пеллеас. Кругом тишина. Мелизанда садится на мрамор бассейна. Играя кольцом, подаренным ей Голо, она роняет его в воду. Встревоженные Пеллеас и Мелизанда уходят.

Мелизанда ухаживает за раненым на охоте Голо. Он рассказывает ей о странном случае: внезапно, когда часы на башне пробили 12, конь понес его и сбросил с седла. Мелизанда плачет, ей грустно в этом суровом замке, ее тревожат мрачные предчувствия. Голо замечает, что на руке Мелизанды нет кольца. Он встревожен и требует, чтобы Мелизанда немедленно шла искать кольцо. Она боится темноты, но Голо велит ей идти с Пеллеасом. Плача, Мелизанда уходит.

К гроту, что находится у подземелья замка, приближаются Пеллеас и Мелизанда. Путь опасен. Взошла луна, и стало светлее. У входа в грот спят трое нищих. Испугавшись, Мелизанда уходит вместе с Пеллеасом.

У окна башни Мелизанда расчесывает волосы. Появляется Пеллеас. Он молит Мелизанду дать ему руку. Она наклоняется, и ее волосы, струясь, окутывают Пеллеаса. Входит Голо. Он мрачен.

Голо ведет Пеллеаса в подземелье замка. Он показывает брату бездонный колодец со стоячей водой. Пеллеас начинает задыхаться от смрадных испарений, и они поспешно покидают грот.

Выйдя из подземелья, Пеллеас с облегчением вдыхает свежий воздух, с восторгом встречает свет солнца. Голо предупреждает: он слышал разговор брата с Мелизандой и просит беречь ее хрупкое здоровье, особенно сейчас, когда она ожидает ребенка.

В вечерней мгле под окнами Мелизанды останавливается Голо с маленьким сыном Иньольдом. Не в силах сдержать ревности, Голо поды-

мает на руки ребенка, требуя, чтобы он следил за Мелизандой и Пеллеасом. Иньольду страшно; плача, он молит отпустить его.

В одной из комнат замка Пеллеас просит Мелизанду о прощальном свидании — он должен уехать. Они встретятся ночью в парке у источника. Услышав чьи-то шаги, Пеллеас уходит.

Старый король Аркель полон сочувствия, жалости к Мелизанде, пытается успокоить ее тревогу. Неожиданно появляется Голо, его лоб в крови. Он груб с Мелизандой, в припадке ожесточения хватает ее за волосы и бросает на пол. Лишь вмешательство Аркеля спасает Мелизанду. Угрожая расправой, Голо уходит.

В парке у фонтана Иньольд ищет свой затерявшийся золотой мяч. Тщетно пытается он поднять тяжелый камень. Смеркается. Поблизости проходит стадо заблудившихся овец; животные испуганно блеют. В страхе Иньольд убегает.

Ночью в парке Пеллеас ждет Мелизанду. Через час он должен покинуть замок. Появляется Мелизанда. Они клянутся в любви. Стража запирает ворота, и теперь влюбленным не попасть в замок. Мелизанде чудится шорох, Пеллеас успокаивает ее. Внезапно они видят Голо, следящего за ними. Голо бросается на Пеллеаса и пронзает его мечом, а затем ранит убегающую Мелизанду.

Возле постели умирающей Мелизанды стоят Аркель, Доктор и Голо. Очнувшись от забытья, Мелизанда просит открыть окно, чтобы видеть море. Голо хочет остаться с Мелизандой наедине. Он молит ее простить за причиненное зло и сказать правду: любила ли она Пеллеаса «преступной любовью»? Аркель приносит малютку дочь, которую родила Мелизанда. Комната постепенно наполняется служанками — они пришли проститься с принцессой. Мелизанда тихо угасает. Голо снова требует от нее ответа. Внезапно служанки опускаются на колени — Мелизанда умерла.

Музыка

«Пеллеас и Мелизанда» — символистская музыкальная драма, занимающая особое место в истории оперного театра. Внешнее действие в ней заторможено, но тончайшие оттенки, нюансы, переливы чувств раскры-

ты поразительно многообразно и щедро. Роль хора сведена к минимуму (лишь однажды возникает его красочно-колористическое звучание); в сквозной композиции нет арий и больших ансамблей. К тому же Дебюсси использует не традиционный в опере стихотворный текст, а прозаический. В основе вокальных партий лежит декламационно-речитативная манера. В стремлении выразить смысл и звучание слова, говоря, Дебюсси, как он признавался, следовал Мусоргскому. В опере отсутствуют жанровые сцены, которые показывали бы героев на фоне окружающей их жизни. Среду образует природа. Музыка напоена ощущением воздуха, таинственной атмосферы леса, морского простора. Оркестр живописует, раскрывает недосказанное, создает колористическую или эмоциональную среду, в которой развивается действие (между картинами — оркестровые интерлюдии).

В I акте 3 картины. Опера открывается музыкой леса. В ней растворяется свирельный мотив флейты, который станет темой Мелизанды. Импульсивный ритм характеризует Голо. Их диалог полон тонких психологических деталей. 2-я картина содержит две сцены. В первой, сумрачного колорита, экспонирован образ Аркеля. Его партия звучит величественно и умиротворенно; хоральный склад и пасторальные напевы — основное средство его музыкальной характеристики. Монолог Аркеля («Что мне сказать? Мне странным кажется все это») выдержан в спокойном, возвышенном тоне. Во второй сцене (первое появление Пеллеаса) главным становится ощущение тревоги, ожидания чего-то неизбежного, что должно случиться. Светлее колорит 3-й картины: слышится шум моря (рокот литавр, шелест струнных); издали доносятся выкрики матросов. Поэтично звучит краткий диалог Пеллеаса и Мелизанды. Ее последняя фраза («Ах, зачем уезжать?») привносит трепетное волнение, которое будет свойственно всем их сценам.

Во II акте также 3 картины. 1-я начинается живописно: струящиеся звуки арф, форшлагги деревянных духовых инструментов, пассажи скрипок — символом чистоты выступает эта звукопись. Большую часть картины занимает диалог Мелизанды и Пеллеаса, рисующий радость пробуждающегося чувства. Перелом в настроении наступает, когда Пелле-

ас предупреждает «Осторожно! Можно так упасть!». Вкрадывается тревога (возникает ритмический рисунок темы Голо). Во 2-й картине разносторонне охарактеризован Голо: интонации его то нежные, то властные, от исполненного тревогой вопроса до грубого окрика; смены настроения резкие, контрастные. Мрачна атмосфера 3-й картины. Робко, нерешительно звучат голоса Мелизанды и Пеллеаса на фоне печальной и тревожно-затаенной музыки.

В III акте 4 картины. 1-я открывается задумчивой песней Мелизанды (единственной песней в опере) «Как длинны волосы мои, до самой земли». С появлением Пеллеаса начинается диалогическая сцена, которую благодаря гамме настроений, страстной восторженности, целомудренности можно назвать любовной. Заключением служат осторожно, но напряженно звучащие шаги Голо — темнеют оркестровые краски, инструменты звучат в низком регистре. Они господствуют и в интерлюдии, которая служит переходом ко 2-й картине. Ее мрачный колорит созвучен фразам Голо, в которых слышатся то нарочитое спокойствие, то вспыхнувшая угроза. Восхождение к светлым оркестровым тембрам, к высокому регистру совершается в интерлюдии. В центре 3-й картины — столь же краткой, как и предыдущая, — восторженный по настроению небольшой монолог Пеллеаса. 4-я картина — самая динамичная. Ее можно считать кульминационной. Она построена как диалог Голо и Иньольда, развивающийся волнами: достигнув вершины, напряжение спадает, чтобы вновь устремиться к кульминации.

В IV акте 4 картины. Оркестровое вступление отмечено тревожным настроением. Эмоционально взволнованный речитатив Пеллеаса и Мелизанды составляет содержание 1-й картины. Монолог Аркеля в начале 2-й («Теперь, когда отец Пеллеаса снова здоров») звучит проникновенно, однако общая напряженная атмосфера коснулась и его. Следующий раздел картины является продолжением финала III акта: раздражение, закипающая ярость Голо выражены краткостью реплик, стремительным динамическим нарастанием, усиливающейся ритмической интенсивностью. Скорбны последние фразы Мелизанды («Разлюбил он меня! Боже, как я несчастна!»). В 3-й картине передано состояние оцепенения и об-

реченности. 4-я наиболее масштабна. Ее вступительным разделом является монолог Пеллеаса, ожидающего Мелизанду. Цепь эпизодов составляет развернутую любовную сцену: от трепетной взволнованности («Слышу сердце твое»), робости воспоминания («Вы помните, здесь недавно мы были вдвоем») к тишине, окружающей любовное признание, где звучит голос без оркестрового сопровождения. Ариозо Пеллеаса («Голос твой, простираясь над морем, звенит, как струна!») таит в себе огромную лирическую силу, которая, едва возникнув, исчезает в выразительном речитативе. Обаяние хрупкости и поэтичность печали — во фразах Мелизанды. Внезапно рождается ощущение тревоги, в оркестре, грозно нарастая, слышится тема Голо, она завладевает развитием музыки вплоть до конца акта.

В V акте преобладает печальное и светлое настроение, безраздельно царящее в его крайних разделах; в центральном же вновь выступает Голо, чье смирение оказывается сметенным отчаянием ревности. Музыка Мелизанды, отрешенная и прозрачно хрупкая, словно растворяется в природе («Нет, нет, только видеть море»). Тихо и кратко передан в оркестре момент смерти Мелизанды. Прощальный монолог Аркеля («Ты лучше бы ушел, Голо») трогает искренней взволнованностью. Оркестровое заключение полно просветленности; оно погружает в тишину.

Чехия

Бедржих Сметана

1824—1884

Замечательный чешский композитор Сметана — основоположник национальной оперы, «чешский Глинка» — открыл новый этап развития музыки своей родины. Его искусство, вызванное мощным подъемом культурного возрождения, воплотило в себе наиболее характерные черты народного духа: оптимизм, упорство, героизм, живое чувство юмора, помогавшее чехам в самые трудные, часто драматические моменты истории, любовь к родной стране, ее природе и фольклору.

Бедржих Сметана родился 2 марта 1824 г. в городке Литомышль, в семье пивовара. Его музыкальные способности проявились в четыре года. Мальчика стали обучать игре на скрипке и фортепиано. С 1843 г. Сметана живет в Праге, где изучает теорию музыки, народное творчество и композицию, одновременно подрабатывая в качестве домашнего учителя музыки. Он принимает участие в радикальном национальном движении, которое в 1848 г. привело к восстанию. Его ранние сочинения отражают дух времени, господствующие освободительные идеи. После подавления восстания в стране воцаряется реакция, и Сметана вынужден уехать в 1856 г. в Швецию, где дает уроки, выступает как пианист и дирижер. Там возникают три его симфонические поэмы. В 1861 г. композитор возвращается на родину. Он занимается общественной деятельностью, принимает активное участие в музыкальной жизни, пишет критические статьи. Вскоре появляется его первая героико-патриотическая, историческая опера «Бранденбургцы в Чехии» (1863). Затем Сметана работает одновременно над двумя произведениями — комической «Проданной невестой» (1866) и музыкальной трагедией «Далибор» (1868) на сюжет старинной исторической легенды. В 1872 г. композитор завершает «Либу-

ше» — оперу о легендарной покровительнице Праги, а в 1874 г. — комическую оперу «Две вдовы». Это последнее сочинение, которым Сметана сам мог дирижировать: у него начались нарушения слуха, быстро приведшие к полной глухоте. Тем не менее его творческая активность не спадает. В последующие годы написаны цикл из шести симфонических поэм «Моя родина», оперы «Поцелуй» (1876), «Тайна» (1878), «Чертова стена» (1882), два струнных квартета, хоровые сочинения.

Умер композитор 12 мая 1884 г. в Праге.

Проданная невеста

Опера в 3 актах
Либретто К. Сабины

Действующие лица

К р у ш и н а, крестьянин (*баритон*)
Л ю д м и л а, его жена (*сопрано*)
М а р ж е н к а, их дочь (*сопрано*)
М и х а, богатый крестьянин (*бас*)
Г а т а, его жена (*меццо-сопрано*)
В а ш е к, их сын (*тенор*)
Е н и к, сын Михи от первого брака (*тенор*)
К е ц а л, деревенский сват (*бас*)
Д и р е к т о р цирка (*тенор*)
Комедианты:

Э с м е р а л ь д а (*сопрано*),
И н д е е ц (*тенор*)

Крестьяне, артисты бродячего цирка

Действие происходит в Чехии в XIX в.

История создания

О работе над «Проданной невестой» Сметана впервые упоминает в 1863 г. Он был чрезвычайно увлечен замыслом, который тогда существовал лишь в виде набросков одноактной оперетты. Сразу была написана увертюра, в том же году исполненная в открытом концерте. Захваченный работой, композитор требовал от либреттиста К. Сабини (1813—1877) расширения и доработки текста. Постепенно «Проданная невеста» превратилась в двухактную комическую оперу с разговорными диалогами. Она была закончена в 1864 г. и принята к постановке во Временном театре Праги. Премьера состоялась 30 мая 1866 г. и вызвала восторженные отзывы. Однако авторы не были удовлетворены спектаклем. Сабина писал: «Если бы я мог предполагать, что Сметана сделает с этой моей «опереттой», то я поработал бы больше и написал бы для него лучшее и более содержательное либретто».

Сметана после премьеры начал вносить изменения в партитуру. Уже осенние спектакли существенно отличались по музыке от премьерного. В сезон 1868—69 гг. намечалась постановка «Проданной невесты» в парижском театре Комической оперы. Для нее композитор создал новую редакцию, которая не была осуществлена на сцене. Вскоре он получил предложение из Петербурга: только что назначенный капельмейстером русской оперы молодой талантливый чех Направник, желая отблагодарить Прагу за постановки опер Глинки, Чайковского и Римского-Корсакова, решил поставить «Проданную невесту». Известный певец, также чех по происхождению Палечек взялся за режиссуру будущего спектакля. Именно по его просьбе композитор заменил прозаический текст диалогов речитативами и написал танцы — фуриант, польку и скочну. В таком, на этот раз окончательном виде, увидела оперу пражская публика 25 сентября 1870 г. Петербургская премьера состоялась в Мариинском театре 30 декабря 1870 г. (11 января 1871 г.), имела большой успех у публики, но подверглась критике прессы. Через несколько лет опера получила распространение во всем мире.

Сюжет

Чешская деревня в окрестностях Пльзенья. Идет последний день сбора хмеля. У всех радостное настроение, лишь Еник и Марженка печальны. Они любят друг друга, но родители Марженки хотят выдать ее замуж за богатого, а Еник — батрак. Юноша утешает возлюбленную: пусть она верит ему, а заботу об их будущем он возьмет на себя. Он достанет триста дукатов, необходимых для того, чтобы родители Марженки Крушина и Людмила согласились на брак. Еник рассказывает, что вырос в зажиточной семье, но после смерти матери в дом пришла новая хозяйка, от которой ему не стало житья. Пришлось начать скитальческую жизнь, кормиться батрацким трудом. Еник и Марженка клянутся в вечной любви, юноша еще раз напоминает: Марженка должна верить ему! Завидев пройдоху, сельского свата Кецала, Еник убегает. Кецал пришел к родителям Марженки с напоминанием: когда-то богач Миха одолжил им денег, взяв слово, что они отдадут дочь за его сына. Он расхваливает сына Михи и Гаты Вашека, и родители дают согласие на брак, но Марженка решительно отказывается: она любит другого. Вечереет. Крестьяне собираются на праздник. Начинаются веселые танцы.

Праздник в деревне продолжается. У корчмы пьют пиво крестьяне. Среди них Еник, который говорит о своей любви. Кецал смеется над ним: какая может быть любовь, если в кармане ни гроша? Толстая мошна — вот главное в жизни! Появляется Вашек. Глуповатый и близорукий заика, он расфуфырен как павлин; мать сказала ему, что скоро свадьба, и он в полном восторге, хотя никогда не видел невесты. Пользуясь этим, Марженка запугивает его, рассказывая, что невеста уродлива, да и добрым характером не отличается. Право, Вашек достоин лучшей жены. Вот, например, есть девушка, которая давно его любит — это она сама! Вашек восхищен, но что скажет мать? Марженка уговаривает его отказаться от навязанной невесты и жениться на ней. Завтра же ночью они тайком убегут из деревни. Она переоденется цыганкой, нарядит его в медвежью шкуру, и они скроются от родителей, не желающих счастья своему сыну. А Еник тем временем затеял сложную игру со сватом. Кецал предлагает батраку другую невесту, не очень молодую, зато бога-

тую. Еник долго заставляет себя уговаривать, а потом соглашается уступить Марженку при соблюдении двух условий: Кецал немедленно уплатит ему триста дукатов и подпишет бумагу, по которой девушка может выйти только за сына Михи, а все долги Крушины будут считаться погашенными. В присутствии свидетелей они заключают сделку. Вся деревня кровно оскорблена: произошел беспримерный случай, жених, польстившись на деньги, продал невесту!

Вечером того же дня на площади возле корчмы остановилась бродячая цирковая труппа. Увидев цыганку Эсмеральду, подслеповатый Вашек принимает ее за ту красавицу, что обещала бежать с ним в платье цыганки. Поэтому он соглашается на предложение Директора труппы играть роль медведя и обряжается в медвежью шкуру. Его родители в отчаянии. Думая, что здесь не обошлось без Еника, в которого влюблена Марженка, они торопят свата. Узнавшая, что любимый продал ее, Марженка не желает разговаривать с ним, не слушает его попыток объяснить. Еник объявляет всем, что Марженка выйдет за сына Михи, и оскорбленная девушка подтверждает: да, она согласна. Михи, увидев Еника, поражен: его старший сын вернулся! Он вынужден признать Еника и тем самым дать согласие на его брак с Марженкой. Только теперь все понимают, что находчивый юноша продал невесту самому себе.

Музыка

«Проданная невеста» — блестящая комическая опера с живым действием, остроумными музыкальными характеристиками, подлинно народным юмором, мягкой, подчас наивной лирикой. В ней явно прослеживаются традиции моцартовской оперы-буффа. «Проданная невеста» состоит из законченных номеров, сольных, ансамблевых, хоровых и танцевальных, в музыке которых преломлены мотивы чешского фольклора.

Увертюра пронизана единым стремительным движением, покоряет искрящейся радостью. Написанная в сонатной форме, она тематически связана с оперой: ее главная партия — тема проданной невесты, основанная на кратком энергичном мотиве. Вступающая на кульминации побочная — полна робоватого веселья.

В I акте написанный в духе народной песни хор «Как же нам не веселиться» сменяется лирической сценой Еника и Марженки. Ее ариозо «Если б только я узнала, что меня не любишь ты» проникнуто простодушной грацией. Дуэт влюбленных «Мать родная — день пригожий» отличается выразительной гибкой мелодикой, полон искреннего чувства. В сцене Кецала, Людмилы и Крушины выделяется колоритная, самоуверенная партия свата. Далее ей противопоставляется мелодия Марженки в последующем квартете. Финал акта — задорная зажигательная полька.

II акт открывается мужским хором «Кто пиво с нами пьет», который обрамляет сцену Еника и Кецала. Яркий, энергичный и задорный фуриант сменяется комедийным ариозо Вашека «Ма... ма...матушка... сказала». В дуэте Марженки и Вашека «Знаю, знаю я одну, что грустит по вас» напевной мелодии девушки отвечают отрывистые реплики растерянного парня. Дуэт Еника и Кецала «Только слово мне скажи» носит буффонный характер. Ариозо Еника «Как можно верить, чтобы я свою Марженку продал» исполнено любви и нежности. Хоровой финал акта основан на темах увертюры.

Вслед за кратким оркестровым вступлением к III акту звучит ариозо Вашека «Ах! Что ж это... такое», рисующее наивного и простоватого, но симпатичного увальня. После галопа комедиантов, написанного в духе чешского народного танца скочны, разворачивается большая сцена Директора цирка, Вашека, Эсмеральды и Индейца, которую сменяет комическая сцена Вашека с родителями и сватом. Секстет «Ты решай, ты подумай» приводит к лирической, полной страдания арии Марженки «То был любви прекрасный сон», по силе чувства совершенно необычной в комической опере. Дуэт Марженки и Еника «Какая ты упрямая, не дашь сказать и слова» выдержан в народном духе. Трио Еника, Марженки и Кецала «Поверь мне, поверь мне» подготавливает радостную развязку.

Антонин Дворжак

1841—1904

Дворжак — крупнейший чешский композитор, являющийся, наряду со Сметаной, классиком чешской музыки. В становлении национального искусства Чехии он сыграл огромную роль, написав первые симфонии, концерты и оратории — жанры, не затронутые Сметаной. Музыка Дворжака отличается мелодическим богатством, стройностью формы, яркостью оркестровых и гармонических красок.

Антонин Дворжак родился 8 сентября 1841 г. в деревне Нелагозевес. В детстве мальчик слышал много народных песен и танцев, которые произвели на него глубочайшее впечатление, рано начал играть на скрипке и органе. В 1858—1859 гг. Дворжак обучался в пражской Органной школе, где начал сочинять музыку. С 1862 г. он работает в оркестре Временного театра, участвует во многих событиях общественной жизни Праги, сближается с передовыми деятелями чешской интеллигенции, которые видели цель своей жизни в борьбе против насильственного онемечивания чехов, за становление национального искусства. В 60—70-е гг. Дворжак уже автор многих произведений — симфоний, опер, концертов, камерных инструментальных и вокальных сочинений. В 80-е гг. он концертирует как дирижер — исполнитель собственных произведений в Англии, России, Германии. В 1891 г. становится профессором Пражской консерватории, а в 1892 г. его приглашают в США на пост директора Национальной консерватории в Нью-Йорке. В Америке он создает одно из лучших своих произведений — симфонию «Из Нового Света». В 1894 г. Дворжак возвращается на родину, а в 1901 г. становится директором Пражской консерватории.

На протяжении творческого пути Дворжак не раз обращался к жанру оперы. Им созданы исторические оперы «Альфред» (1870), «Ванда»

(1875), «Димитрий» (1882), комические «Король и угольщик» (1871), «Упрямцы» (1874), «Хитрый крестьянин» (1877), «Якобинец» (1888), «Черт и Кача» (1899). Предпоследняя опера Дворжака «Русалка» (1900) по праву завоевала наибольшее признание. Кроме того, он является автором 9 симфоний, 3 сольных инструментальных концертов (для фортепиано, скрипки, виолончели), увертюр, рапсодий, танцев (среди них 16 «Славянских танцев»), симфонических поэм, ораторий, кантат и песен, камерных ансамблей, фортепианных сочинений.

Дворжак скончался 1 мая 1904 г. в Праге.

Русалка

Опера в 3 актах
Либретто Я. Квапила

Действующие лица

П р и н ц (*тенор*)
Ч у ж е з е м н а я к н я ж н а (*сопрано*)
Р у с а л к а (*сопрано*)
В о д я н о й, ее отец (*бас*)
Б а б а - я г а (*контральто*)
Л е с н и к (*тенор*)
П о в а р е н о к (*сопрано*)
О х о т н и к (*баритон*)
3 лесовички, русалки, дружина Принца, гости

Действие происходит в сказочной стране в сказочные времена.

История создания

Зимой 1899/1900 г., сразу после успешной премьеры комической оперы «Черт и Кача», Дворжак стал искать либретто для нового сочинения. Чешский поэт, драматург и театральный деятель Я. Квапил (1868—

1950) предложил композитору только что законченное либретто «Русалки». Сюжет, общий для сказок и легенд многих народов, пришел в свое время замечательного датского поэта и сказочника Андерсена, создавшего на его основе чудесную сказку «Русалочка». Это глубоко волнующий рассказ о всепобеждающей любви, не отступающей перед страданиями и смертью. Дворжак увлекся поэтическим сюжетом, развитым в либретто, и принялся за создание партитуры, которая была завершена в ноябре 1900 г. Своей новой опере композитор дал подзаголовок «лирическая сказка», точно определив этим ее жанровые особенности. Премьера состоялась 31 марта 1901 г. на сцене Национального театра в Копенгагене и прошла с огромным успехом.

Сюжет

На берегу озера, неподалеку от избушки Бабы-яги сидит грустная Русалка. Лесовички пением потревожили старика Водяного, отца Русалки, и он выплыл на поверхность озера. Испуганные лесовички разбежались, а Русалка поведала отцу о своем горе. Она страстно полюбила прекрасного Принца и готова на все, лишь бы быть с ним. Она хочет получить человеческую душу. Водяной опечален: много горя принесет дочери эта любовь. Ведь иметь душу — это значит страдать! Но тронутый мольбами дочери, посылает ее за советом к Бабе-яге. Русалка идет к старухе. Та берется помочь, но ставит условие: обретя человеческую душу, Русалка станет немой, а если потеряет любовь Принца, то превратится в блуждающий болотный огонек и погубит любимого. Русалка согласна на все. Превращение совершается. С рассветом к берегу озера приходит Принц, заблудившийся на охоте. Он видит прекрасную немую девушку и, полюбив ее с первого взгляда, уводит в свой замок.

В замке готовятся к свадьбе. Слуги оживленно обсуждают это событие, удивляются таинственному появлению невесты. А невеста невесела. Красивая Чужеземная княжна, гостящая в замке, все больше завладевает вниманием Принца. Начинается бал, звучит торжественная музыка, беззаботно веселятся гости. Водяной, тайком пробравшийся в парк,

с болью наблюдает, как страдает его дочь. Русалка старается привлечь к себе жениха, но он ее отталкивает. Водяной увлекает дочь за собой, в глубокий омут.

Вновь Русалка на лесном озере. Она превратилась в блуждающий огонек и обречена на вечные скитания. Баба-яга предлагает снять с нее проклятие: для этого Русалка должна убить Принца. Но разве поднимется рука на того, кто ей дороже жизни? К Бабе-яге приходят Лесник и Поваренок. Они просят лекарство для Принца, рассудок которого помутился. Его томит тоска, повсюду он ищет бесследно исчезнувшую невесту. Водяной прогоняет слуг, однако вскоре на озере появляется Принц. Он призывает Русалку, и она возникает из водной глубины. Принц радостно бросается навстречу, она останавливает его. Русалка все еще любит своего жениха и прощает ему причиненные страдания. Ее прикосновение смертельно. Но Принцу не нужна жизнь без любимой. Он целует Русалку и умирает в ее объятиях.

Музыка

Музыка «Русалки» — характер напевов, декламация, обрисовка реальных и фантастических персонажей, картин природы — самобытно национальная и вместе с тем типично дворжачковская. Неповторимой поэтичностью, богатством психологических оттенков отличается эта лирическая сказка чешского художника. Обстановка действия — образы озера, леса, их фантастических обитателей — не только служит фоном для личной драмы, но сливается с ней в единое целое, которое дополняется жанрово-бытовыми эпизодами.

Увертюра построена на основных музыкальных темах оперы. Нежная, поэтическая тема Русалки в ней драматизируется, как бы предвещающая печальную судьбу героини.

Фантастическими звучаниями сопровождается начало I акта; музыка рисует таинственный полуночный лес, глухое озеро, оживляемое веселым пением лесовичек. Обращение Русалки к Водяному «Часто приходит он» выдержано в духе народной песни, а последующая ее ария «Мо-

сяи мой, в дальнем поднебесье» полна мягкой женственности, задушевности. Сцена Русалки и Бабы-яги также наделена фантастическим колоритом; в конце сцены превращения звучит скорбная речитативная фраза Водяного «Бедная Русалка, горе! Горе!». Встреча Русалки и Принца охарактеризована страстным лирическим монологом юноши, в то время как чувства немой Русалки выражает оркестр.

II акт открывается жанрово-бытовой сценой Лесника и Поваренка. Небольшой оркестровый эпизод возвращает музыку в лирико-фантастическую сферу. Ариозо Принца «Уж много дней, как ты со мной» отмечено теплотой, задушевностью. В сцене Принца и Княжны оркестровая партия передает смутнение и страх Русалки, а после их ухода лейтмотив Русалки приобретает новую окраску, начиная звучать как своеобразный реквием ее любви и надеждам. В основе последующих балетных сцен — лейтмотивы Русалки и Принца. Ария Водяного «Весь мир тебе не заменит» исполнена грусти; в его партии появляются мягкие песенные интонации. Действие развивается в двух планах: празднество в парке, радостный, непринужденный хор гостей — и монолог Водяного, время от времени прерываемый, словно рефреном, его фразой «Горе, горе! Бедную Русалку жалко». Ария Русалки «Напрасно, напрасно» насыщена глубоким драматизмом.

В III акте ария Русалки «Молодость я погубила» звучит грустно и просто, как народная песня. Ариозо Бабы-яги «Милый тебя бросил» состоит из отдельных коротких фраз, напоминающих интонации народных заклинаний, заговоров. Хор русалок светел, прозрачен. В сцене Лесника и Поваренка с Бабой-ягой сочетаются жанрово-бытовые и фантастические черты. Безмятежное пение и танцы лесовичек вносят контраст. Ариозо Принца «Моя белая лань» исполнено тоски и волнения. Ариозо Русалки «О, к чему зовешь меня», начинаясь умиротворенно, постепенно приобретает все большую взволнованность. В финале оперы лейтмотив Русалки преобразуется в траурный марш, а лейтмотив Принца звучит подобно хоралу. Последние аккорды оперы возвышенно просветленны.

Леош Яначек

1854 — 1928

Яначек — выдающийся чешский композитор, дирижер, педагог, музыкальный критик, общественный деятель. Искусство его отмечено прогрессивной направленностью, верностью гуманистическим идеалам, народным традициям. В произведениях, связанных с передовой чешской литературой, он прославляет простого человека, его духовную силу, честность и трудолюбие, бичует социальную несправедливость и угнетение, мешанство и косность. Музыка Яначека отличается ярким национальным своеобразием, эмоциональной силой, мастерством оркестровки.

Леош Яначек родился 3 июля 1854 г. в селе Гуквальды (Моравия). Музыкальное образование получил сначала в пражской Органной школе (1874—1876), затем в Лейпцигской и Венской консерваториях (1879—1880). Яначек изучал филологию, эстетику, психологию в академии в Брно. Очень рано началась педагогическая и хормейстерская деятельность Яначека. Он был активным участником многих общественных начинаний, но основное место со студенческих лет занимало сочинение. Композитор обращался к различным жанрам — хорам, оркестровым, фортепианным и скрипичным пьесам. В 80-х гг. Яначек — глава музыкальной жизни Моравии. Он организует в Брно Органную школу и становится ее директором. В 1919—1925 гг. руководит высшим классом композиции в Брненском отделении Пражской консерватории, выступает в печати, принимает участие в симфонических и камерных концертах.

Яначек трижды посещал Россию, был горячим сторонником единения славянских народов, организатором «Русского кружка», занимавшегося изучением русского языка, литературы, фольклора. Многие произведения композитора навеяны творчеством русских писателей. Среди них оперы «Катя Кабанова» по «Грозе» Островского (1921), «Из мертвого дома» по

Достоевскому (1928), симфоническая рhapsодия «Гарри Бурыйя» по Гоголю, фортепианное трио, созданное под впечатлением «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого. Центральное место в творчестве Яначека занимают оперы. Кроме перечисленных выше — это «Шарка» (1888), «Начало романа» (1891), приобретшая наибольшую популярность «Ее падчерица» («Енуфа», 1903), «Судьба» (1904), «Путешествия пана Броучка» (1917), «Приключения лисички-плутовки» (1923), «Средство Макропулоса» (1925).

Яначек умер 12 августа 1928 г. в Остраве (Чехословакия).

Ее падчерица

(Енуфа)

Опера в 3 актах
Либретто Л. Яначека

Действующие лица

Бабушка Бурыйя, хозяйка мельницы (*контральто*)

Сводные братья, ее внуки:

Лаца Клемень (*тенор*),

Штева Бурыйя (*тенор*)

Дьячиха (церковная сторожиха), вдова, невестка Бурыйи

(*сопрано*)

Енуфа, ее падчерица (*сопрано*)

Старик-работник на мельнице (*бас*)

Староста (*бас*)

Старостиха (*меццо-сопрано*)

Каролка, их дочь (*меццо-сопрано*)

Барена, служанка (*сопрано*)

Янек, пастушок (*сопрано*)

Кума (*меццо-сопрано*)

Рекруты, музыканты, крестьяне, дети

Действие происходит в чешской деревне в конце XIX в.

История создания

В 1891 г. в брненском театре состоялась премьера пьесы «Ее падчерица» чешской писательницы Г. Прейссовой (1862—1946). Это драма из крестьянского быта, обличающая косность и жестокость нравов моравской деревни. Спектакль произвел на Яначека сильное впечатление. Возник замысел оперы. Композитор решил сам написать либретто. Очень бережно отнесясь к тексту, он сократил лишь подробности, замедляющие развитие действия. Изложение стало более лаконичным, на первый план выдвинулся образ Дьячихи, мачехи главной героини драмы Енуфы. В 1895 г. либретто было завершено, и Яначек принялся за сочинение музыки. Опера создавалась сразу в партитуре, но работа над ней затянулась до 1903 г. Премьера состоялась 21 января 1904 г. в Брно и сопровождалась огромным успехом.

Сюжет

Во дворе мельницы, стоящей на краю горной деревушки, заняты хозяйственными заботами бабушка Бурыйя и Лаца. Здесь же Енуфа, пришедшая помочь родственникам. Печальны ее мысли: если Штеву заберут в солдаты, не бывать свадьбе. А у нее должен родиться ребенок. Нерадостны и размышления Лацы — безответна его любовь к Енуфе, да и дома плохо живется — Бурыйя все делает для Штевы, а к Лаце относится, как к простому батраку. Внезапно Работник приносит новость: Штеву освободили от рекрутчины. Бурыйя и Енуфа счастливы. Лаца озлоблен: пропала его последняя надежда завоевать сердце Енуфы. Шумной толпой вваливаются новобранцы, с ними пьяный Штева. Разгневанная его поведением Дьячиха грозит, что не выдаст за него свою падчерицу Енуфу, если парень не даст слово, что год не прикаснется к хмельному. Енуфа умоляет жениха образумиться. Лаца горячо убеждает девушку, что бездельник и шалопай Штева — не пара ей, признается в любви. Но Енуфа отталкивает парня. Охваченный ревностью, он ударяет ее ножом в лицо.

Изба Дьячихи. Здесь уже полгода заперта Енуфа. После того страшного дня она призналась мачехе в грехе, и Дьячиха решила во что бы ни

стало скрыть правду от односельчан. Неделю назад у Енуфы родился сын. Дьячиха дала Енуфе сонного зелья, а сама уговаривает Штеву жениться. Но у того уже назначена свадьба с дочерью деревенского старосты Каролкой. Воспользовавшись удобным случаем, он убегает. Появляется Лаца. Он молит Дьячиху выдать за него Енуфу. Сгоряча старуха рассказывает ему обо всем. Лаца ошеломлен. Чтобы как-то сгладить впечатление, Дьячиха говорит, что ребенок умер, и страшная мысль овладевает ею. Выпроводив парня, она хватается младенца и бежит к речке. Возвратившись, сообщает очнувшейся Енуфе, что за два дня, которые та была в беспамятстве, ее сын умер. Вновь приходит Лаца. Нежностью и любовью он согревает измученную Енуфу, и она соглашается на брак.

Празднично украшена изба Дьячихи. Сегодня свадьба. Все радостно, лишь Дьячиха мрачна, ее мучает раскаяние. Во время обручения на улице раздается тревожный крик. На речке парни нашли труп младенца. Енуфа узнает чепчик маленького Штевушки. Дьячиха признается в совершенном преступлении. Ее уводят. Низость Штевы заставляет Каролку отказаться от жениха. С Енуфой остается Лаца. Он всегда будет любить ее.

Музыка

Музыка «Ее падчерицы» отличается ярким национальным колоритом, пленяет свежестью, своеобразием. Следуя традициям Даргомыжского и Мусоргского, композитор пронизал музыкальный язык оперы декламационностью, оборотами, близкими живой человеческой речи. Вместе с тем здесь широко использовано мелодическое богатство чешского песенного фольклора, особенно в крайних актах, большая часть которых отведена разнохарактерным массовым сценам.

Оркестровое вступление к I акту передает тревогу и смятение Енуфы. Тот же характер музыки сохраняется в ее монологе «Уж вечер близок» с выразительной распевной мелодикой. Монолог Лацы «Вы, бабушка» проникнут горечью, обидой. В квартете Енуфы, Бурыйи, Лацы и Работника выражены противоречивые чувства, волнующие каждого из них. Хор новобранцев написан в духе разудалой молодецкой песни. Дуэт Штевы

и Енуфы основан на резком противопоставлении мягких, напевных лирических интонаций девушки и резких, грубых, отрывистых возгласов парня. Хор «Как средь гор каменных», подобно рекрутской песне, — народного склада, на этот раз плясового. Финал — драматическая кульминация акта (сцена Лацы и Енуфы) — членился на несколько разделов: в первом (Лаца насмехается над Енуфой) музыка носит танцевальный характер; во втором — лирическом — господствует светлая напевная мелодика; в третьем — драматически насыщенном — отрывочные восклицания героев накладываются на экспрессивную оркестровую партию.

II акт — центр психологической драмы. Оркестровая интродукция передает гнетущую атмосферу в избе Дьячихи. На тех же музыкальных темах построен последующий диалог Енуфы и Дьячихи. Сцена Дьячихи и Штевы глубоко драматична; гневные реплики старухи чередуются с молящими, полными страха и смятения, интонациями парня. Тревожно звучит диалог Дьячихи и Лацы. Монолог Дьячихи «Каждое мгновение» развивается от однообразных, монотонно повторяющихся мотивов через мелодию молитвенного склада к иступленному заключению. В монологе Енуфы «Мамочка» сопоставлены различные эмоциональные состояния — душевная усталость, угнетенность, страх за ребенка, бессилие. Трагическая сцена Дьячихи и Енуфы сменяется просветленным дуэтом Енуфы и Лацы. Заключение акта — полный тревоги монолог Дьячихи.

Вступление к III акту воплощает тяжкие переживания Дьячихи. Первая половина акта пронизана контрастами; подавленности, страху, тревоге противопоставлено праздничное беззаботное настроение, царящее вокруг. Дуэт Енуфы и Лацы светел, безмятежен. Радостен женский хор «Ой, мама, мама». Сцена признания Дьячихи глубоко драматична; ее речь сплетается с взволнованными репликами хора и других действующих лиц. Заканчивается опера дуэтом Енуфы и Лацы — широко распеванной, лирической музыкой, звучащей и в оркестровом заключении.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Обращаем внимание читателей на то, что ниже приводятся исключительно те термины, которые встречаются в тексте «111 опер» или необходимы при их объяснении. Трактовка их также определяется отношением к оперному жанру, другие значения не рассматриваются.

Аккорд (от ит. *accordo* — согласие) — сочетание трех или более музыкальных тонов различной высоты, звучащих одновременно. В XIX в. аккордом считалось только такое созвучие, которое подчинялось классическим ладотональным (см.) закономерностям. В наше время, когда гармонический язык (см. гармония) чрезвычайно усложнился, аккордом является практически любое созвучие.

Акт (от лат. *actus* — действие), иначе — действие — крупная, относительно законченная часть спектакля, иногда, в свою очередь, разделенная на более мелкие части — картины. Обычно акты отделяются один от другого антрактом (см.), но в настоящее время все более практикуется постановка двухчастных спектаклей с одним антрактом. В этом случае два или более акта могут следовать один за другим без перерыва.

Альт — см. Контральто.

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, септет, октет, нонет, децимет и т. д. Различаются ансамбли согласия, когда все участники охвачены одним чувством (например, квинтет «Мне страшно» из «Пиковой дамы»), и ансамбли, в которых участников обуревают разные страсти (например, знаменитый децимет из «Чародейки»).

Антракт (от фр. *entre* — между, *acte* — действие) — 1. Инструментальное вступление к какому-либо, кроме I, акту спектакля; 2. Перерыв между актами.

Ариетта — см. Ария.

Ариозо — см. Ария.

Ария (ит. *aria* — песня) — законченный по построению сольный эпизод оперы, в котором происходит эмоциональное обобщение действия. Ария может являться и характеристикой исполняющего ее героя, и косвенной характеристикой другого персонажа, и рассказом о каких-то событиях, оставшихся за

пределами сценического действия. Существует много различных типов арии, сложившихся на протяжении исторического развития оперы. Так, еще в конце XVII в. возникла ария да саро (от ит. саро — голова), трехчастная, в которой после контрастной середины первая часть (от головы, т.е. сначала) без изменений повторяется оркестром, а певец на его фоне импровизирует, показывая виртуозные возможности голоса. Позднее появилась большая двухчастная ария, в которой обе части достаточно самостоятельны. Они носят название каватины и кабалетты. Каватина — более напевная, часто созерцательно-задумчивая с небольшими фиоритурами; кабалетта более виртуозная, решительная, подчас — героического характера. Эти формы были и самостоятельными, каватина — как выходная ария героя (например, каватина Фигаро из «Севильского цирюльника»), а потом и как лирическая, полная раздумий ария (каватина Князя из «Русалки» Даргомыжского). Ария ламенто (ит. *lamento* — жалоба), иначе «Ария плача», чаще женская, выражает скорбь, страдание (например, ламенто Октавии из «Коронации Поппеи»). Во 2-й половине XIX в. ария приобретает более свободную форму, и под этим названием начинает подразумеваться любой достаточно развернутый сольный эпизод (например, у Вагнера, Пуччини, у русских композиторов). Монолог (от греч. *monos* — один) обычно запечатлевает процесс размышлений, приводящий к какому-то выводу, решению. Он пишется в свободной форме, отличается декламационным характером вокальной партии, без напевной мелодии (примеры — монолог Бориса Годунова, сцена смерти Отелло, многие эпизоды опер Вагнера). Рассказ сходен с монологом, но имеет более повествовательный характер (например, рассказ Лозингриня). Канцона (от лат. *cantare* — петь) отличается песенным характером мелодии, строфическим строением. Ариозо (ит. *arioso* — наподобие арии) не имеет определенной структуры и бывает меньше, чем ария. Оно, как правило, обобщает содержание предшествующей речитативной сцены, непосредственно выливается из нее. Ариетта — небольшая ария, часто в двухчастной форме. Куплеты — форма сольного номера с легко запоминающейся песенной мелодией, в которой герой чаще всего обращается к группе слушателей (например, куплеты Мефистофеля из «Фауста», куплеты Трике из «Евгения Онегина»). Романс (от исп. *romance*) — сольный эпизод лирического настроения с напевной мелодией. Серенада (от лат. *serenus* — ясный) — песня любовного содержания, исполняемая под гитару, мандолину или имитирующее ее сопровождение оркестра (серенада Дон Жуана, Мефистофеля).

Атональность (от греч. *a* — отрицательная частица и *phono* — звук) — отсутствие характерной для классической музыки связи между звуками, основанной на тяготении одних звуков к другим. Основной принцип атональной музыки — полное равноправие всех звуков, отсутствие между ними ладотональных (см.) связей.

Баритон (греч. *barytono* — 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, предназначенные для басов (например Дон Жуан, Фигаро у Моцарта), исполняются баритонами. Напротив, некоторые партии, написанные для баритона (например, Руслан, Борис Годунов или Сальери), исполняются басами.

Баркарола (от ит. *barca* — лодка) — первоначально «песня на воде», исполняемая гребцами, гондольерами Венеции, поэтому называемая иначе гондольера. В дальнейшем это название получили пьесы, как вокальные, так и инструментальные, с плавной песенной мелодией и мягким покачивающимся ритмом, напоминающим удары весел, покачивание лодки на волнах.

Бас (ит. *basso* — низкий) — низкий мужской голос, отличающийся глубиной и мощью звучания. Его диапазон — от фа большой октавы до фа первой октавы. Иногда басы исполняют партии баритона (например, Демон, Руслан, Борис Годунов, Сальери).

Бельканто (ит. *bel canto* — прекрасное пение) — стиль пения, основанный на безупречном владении голосом. Отличается эмоционально насыщенным красивым тоном, блестящей техникой исполнения виртуозных пассажей (см.), тонкой филировкой (см.) звука, безукоризненной кантиленой. Школа бельканто возникла и традиционно развивается в Италии, давшей миру непревзойденных ее представителей.

Болеро (исп. *bolero*) — испанский народный танец в умеренном движении и трехдольном размере, как правило — в сопровождении кастаньет или имитирующих их инструментов.

Вальс (от нем. *walzen* — кружиться, прокатывать) — парный танец в трехдольном размере, основанный на плавном кружении. Произошел от народного австрийского и немецкого танца лендлера (см.) и очень широко распространился в XIX в., став своего рода символом романтического искусства. В оперу вошел не только как балетный эпизод, но и в качестве основы сольного номера (например, ария Виолетты из «Травиаты» или вальс Мюзетты из «Богемы»). В конце XIX в. в США появилась разновидность медленного вальса, названная вальс-бостон (по названию города Бостон) и отличающаяся лирическим характером, использованием ускорений и замедлений темпа, часто — паузой на 2-й или 3-й доле инструментального сопровождения.

Вальс-бостон — см. Вальс.

Вариации (от лат. *variatio* — изменение) — форма, в которой первоначально излагаетсявершенная музыкальная тема. Затем, многократно повторяясь, она подвергается различным изменениям, приводящим к обогащению, более глубокому раскрытию основного музыкального образа.

Гавот (прованс. gavoto — танец гавотов, жителей французской провинции Овернь) — старинный французский танец, первоначально народный. При Людовике XIV (в середине XVII в.) стал придворным, приобретя грациозный, несколько жеманный характер. Исполняется в умеренном темпе в четырехдольном размере.

Галоп (фр. galopet — скакать) — танец, возникший в 1-й четверти XIX в., с простой мелодией и аккомпанементом, подчеркивающим ударные «прыжковые» доли. Исполняется в очень быстром темпе в двудольном размере.

Гармония (греч. harmonia — стройность, соразмерность, созвучие) — выразительное средство музыки, основанное на объединении звуков в созвучия и последовательности этих созвучий, определенных сложившимися ладотональными (см.) закономерностями.

Деревянные духовые инструменты — см. Духовые инструменты.

Децимет — см. Ансамбль.

Дивертисмент (фр. divertissement — развлечение, увеселение) — в опере вставной, чаще всего балетный эпизод из нескольких номеров, составленных по принципу сюиты (см.). Иногда дивертисменты являются целым представлением, как бы спектаклем внутри спектакля.

Диссонанс (от лат. dissono — нестройно звучу) — сочетание двух или нескольких звуков, которое образует напряженное, острое созвучие.

Додекафония (от греч. dodeca — двенадцать и phono — звук) — буквально означает двенадцатизвучие. Так называется система, созданная в начале XX в. австрийским композитором Шёнбергом, способ сочинения музыки на основе 12 равноправных, не повторяющихся произвольно, соотнесенных между собой определенным образом тонов.

Духовые инструменты — инструменты, в которых звук возникает благодаря колебанию воздуха в полой трубке. В зависимости от материала, из которого эта трубка изготовлена, инструменты называются деревянными или медными (название условно, т.к. металлические инструменты могут быть изготовлены из сплавов, а деревянные часто бывают сделаны не из дерева). От материала зависит тембр звучания инструмента, от длины трубки — его диапазон. Инструменты с относительно короткими трубками — флейта, гобой, кларнет — имеют форму тростинки, дудочки. Другие — фагот, труба, валторна, тромбон, туба — для удобства «свернуты».

Дуэт (от лат. duo — два) — относительно законченный эпизод для двух исполнителей, иногда разрастающийся в большую сцену. Основные типы дуэтов в опере — дуэт согласия, чаще всего любовный, построенный на одной музыкальной теме и исполняемый в терцию, унисон (см.) или другой благозвучный интервал, и дуэт противостояния, когда партии его участников выража-

ют различные, порою противоположные чувства. Примером второго рода может служить дуэт Германа и Елецкого из «Пиковой дамы». Дуэттино — маленький дуэт.

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 (рондо, вариации, песня, романс и др.), состав исполнителей (опера, балет и др.). 2. Жанровый — связанный с бытовыми жанрами.

Жига (англ. *jig*) — старинный народный танец кельтского происхождения (сохранился в Ирландии, ранее был распространен в Шотландии), первоначально — парный, исполняемый в очень быстром движении в трехдольном размере. Позднее стал танцем английских моряков — сольным, часто комическим. С XVI в. приобрел популярность в профессиональной музыке.

Зингшпиль (от нем. *singen* — петь, *Spiel* — игра) — комическая опера, зародившаяся во 2-й половине XVIII в. в Австрии и Германии. Отличительные черты зингшпиля — разговорные диалоги между музыкальными номерами, первоначально краткими и простыми по форме, близкими народной песне. У Моцарта («Похищение из серала», «Волшебная флейта») зингшпиль содержит разнообразные оперные формы: арии, ансамбли, широкоразвернутые финалы, но наряду с ними и песенные, куплетные номера. К жанру зингшпиля обращались многие австрийские и немецкие композиторы, на его основе появилась первая немецкая романтическая опера — «Вольный стрелок» Вебера.

Импрессионизм (от фр. *impression* — впечатление) — течение, первоначально возникшее во Франции 70-х гг. XIX в. в живописи, а затем распространившееся и на другие искусства. В музыке появилось к концу 80-х гг. Его сущность заключается в стремлении к передаче мгновенных впечатлений, еле уловимых ощущений, настроений, вызванных созерцанием окружающего, в основном — картин природы. Вершина импрессионизма в опере — «Пеллеас и Мелизанда» 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 ритмикой; чистыми и тонкими оркестровыми красками.

Инвенция (от лат. *inventio* — изобретение, выдумка) — небольшое инструментальное полифоническое сочинение, название которого указывает на то, что в нем играет существенную роль какая-то изобретательность: особый прием в отношении построения мелодии или формы.

Интерлюдия (от лат. *inter* — между и *ludus* — игра) — инструментальный или вокально-инструментальный эпизод, исполняемый между картинами оперы. Может называться также интермедией или интермеццо.

Интермедия (от лат. *intermedius* — промежуточный, находящийся посреди) — 1. Интерлюдия; 2. Вставная сцена или пьеса, исполняемая внутри крупного спектакля (например, «Искренность пастушки» в «Пиковой даме»).

Интермеццо — см. Интерлюдия.

Интродукция (от лат. *introductio* — введение) — 1. Начальный раздел оперы, нередко с хором (например, в «Руслане и Людмиле»). Иногда — 1-я картина (например, в «Эрнани»). 2. — см. Увертюра.

Кабалетта — см. Ария.

Каватина — см. Ария.

Канон (греч. *kanon* — правило) — форма многоголосной музыки, основанная на точном проведении одной и той же темы в последовательно вступающих голосах.

Кант (от лат. *cantare* — петь) — многоголосная песня, распространенная в России в XVII—XVIII вв. Первоначально канты создавались на религиозные тексты. Позднее появляются канты лирические, бытовые, патриотические. Во время царствования Петра I распространяются приветственные торжественные канты, посвященные крупным событиям в жизни страны, например, военным победам.

Канцона — см. Ария.

Картина — в опере обособленная часть акта, после окончания которой опускается занавес и, как правило, происходит смена декораций. Иногда объединяется со следующей картиной того же акта оркестровым эпизодом (например, в операх Вагнера).

Кастрат (альт, сопрано) (от лат. *castrum* — оскотняк) — особая категория итальянских певцов, выступавших в опере-серия с середины XVII в. до начала XIX в. Они обладали голосами огромного диапазона, необычайной подвижности и своеобразного, близкого к женскому, тембра. Высокий голос — сопрано (см.) или альт (см. контральто) у них сохранялся в результате сделанной в детстве операции. Для кастратов были написаны партии главных героев в итальянских операх (например, Нерон в «Коронации Поппеи», Орфей у Глюка). В настоящее время такие партии исполняются тенором или баритоном, сопрано или меццо-сопрано.

Квартет — см. Ансамбль.

Квинтет — см. Ансамбль.

Клавир — см. Чембало.

Клавишные инструменты — группа инструментов, в которую входят фортепиано, клавесин, челеста, орган и др., одинаковые по способу исполнения на них (путем нажатия на клавиши), но различные по способу звукоизвлечения. Так, фортепиано и его предшественники — клавесин, чембало и др. являются струнными инструментами, т.к. звук в них возникает от колебания струн, на которые передается удар по клавише. Орган — духовой инструмент, нажатие клавиш в нем включает систему рычагов, подающих воздух в трубы. Челеста — ударный инструмент, т.к. нажатие клавиши передает удар на металлическую пластинку, которая начинает вибрировать.

Кода (ит. coda — хвост, конец) — дополнительный раздел, возможный в конце произведения. Его содержание — вывод, послесловие.

Колоратура (ит. coloratura — украшение) — виртуозные пассажи (см.), своего рода музыкальные орнаменты в вокальной партии, расцвечивающие, украшающие основную мелодию арии.

Контрданс (англ. country dance — сельский танец) — танец английского народного происхождения, в котором танцующие, сменяя друг друга группами, повторяют одни и те же движения. Представляет собой цепь различных танцев, следующих один за другим.

Контральто (ит. contralto) — самый низкий женский голос с глубоким бархатистым тембром, диапазоном от фа малой до ля второй октавы. Другое название — альт. Альтом называется также мальчишеский голос и голос кастрата (см.). Контральто часто используется композиторами для исполнения партий мальчиков и юношей (Лель в «Снегурочке», Ваня в «Жизни за царя» и др.).

Контрапункт (от лат. punctum contra punctum — точка против точки) — соединение двух или нескольких мелодий одновременно по определенным правилам. Так же может называться мелодия, звучащая одновременно с главным мелодическим голосом.

Куплеты — см. Ария.

Ладотональность — система организации звуков, основанная на их взаимном тяготении. Лад — объединение звуков, различных по высоте и тяготеющих один к другому. Основной звук лада — тоника. Два главных лада, на которых построена практически вся европейская музыка до XX в. — мажор и минор, отличающиеся, соответственно, светлым, бодрым и более приглушенным, печальным наклоном. Тональность — высотное положение лада на звуковой шкале, определяемое его тоникой (например, до мажор, соль мажор, ре минор, фа минор).

Лейтмотив (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — яркая, хорошо запоминающаяся, как правило, короткая тема, чаще мелодия, но возможно и аккордовая пос-

ледовательность, характеризующая тот или иной персонаж, событие, ситуацию или даже предмет и повторяющаяся на протяжении произведения иногда в измененном, но непременно узнаваемом виде. Появился еще в XVII в., но тогда развития не получил. Более широкое применение лейтмотивов начинается во 2-й половине XIX в. На системе лейтмотивов основана музыкальная драматургия опер Вагнера, в творчестве которого она и получила свое яркое, последовательное и законченное осуществление.

Лендлер (нем. *Ländler*) — австрийский и южногерманский парный танец в трехдольном размере и умеренном движении с прыжками. Стал предшественником венского вальса. Многими композиторами использовался как в опере, так и в инструментальных произведениях.

Мадригал (ит. *madrigale* от *madre* — мать) — полифоническая песня на родном (а не латинском, как в средние века) языке. Возник в профессиональном искусстве Италии XIV в. Темы весьма разнообразны — известны мадригалы пасторальные, любовные, мифологические, политические, сатирические и др. Расцвет мадригального искусства приходится на XVI в. Самый известный автор мадригалов — Клаудио Монтеверди.

Мазурка (польск. *mazurek* — от названия жителей области Мазовии мазуров) — польский народный танец в трехдольном размере, отличающийся своеобразной ритмикой с резкими акцентами, смещающимися на 2-ю и 3-ю доли такта.

Медные духовые инструменты — см. Духовые инструменты.

Мелодрама (от греч. *melos* — песнь и *drama* — действие) — особый вид сценического произведения, в котором монологи и диалоги действующих лиц произносятся на фоне музыки (прием мелодекламации). Утратив со временем самостоятельное значение, мелодрама используется в отдельных сценах некоторых опер (например, в «Фиделио», «Сказках Гофмана»).

Меццо-сопрано (от ит. *mezzo* — середина и *soprano*) — женский голос, средний между сопрано (см.) и контральто. Его диапазон — от ля малой до третьей октавы. Меццо-сопрано отличается полным, насыщенным звучанием среднего регистра, красивыми низкими грудными нотами. В итальянских операх XVIII—начала XIX вв. не было разделения на сопрано и меццо-сопрано. Певицы обладали голосами огромного диапазона, захватывающими как нижние ноты меццо-сопрано, так и верхние сопрановые, и блестящей виртуозностью, которая позволяла исполнять такие технически сложные партии, как Золушка и Розина у Россини. В настоящее время подобные партии на Западе поют меццо-сопрано, а в наших театрах они обычно исполняются в более высокой тональности (см. ладотональность) певицами-сопрано.

Неоклассицизм — направление в искусстве XX в. В музыке выразилось в возрождении стилистики XVIII в. и более раннего времени. И. Ф. Стравинский выдвинул лозунг «Назад к Баху», подхваченный музыкантами многих стран. В произведениях неоклассицизма логика конструирования формы, развития музыкального материала, свойственная Баху, Глюку и Моцарту, сочетается с новейшими средствами выразительности.

Ноктюрн (ит. *notturmo* — ночной) — произведение для одного или нескольких инструментов (голосов), навеянное образами ночи. Первоначально так назывались пьесы, предназначенные для исполнения на открытом воздухе в ночное время. Вокальные ноктюрны по характеру близки серенаде (см. Ария). Обозначение «ноктюрн» применяется и по отношению к ночным оперным сценам.

Номер (от лат. *numerus* — число) — самостоятельный законченный по форме оперный эпизод.

Нонет — см. Ансамбль.

Октет — см. Ансамбль.

Опера большая французская — разновидность оперного жанра, появившаяся во Франции на рубеже 20—30-х гг. XIX в. Ее первый образец — «Немая из Портичи» Обера (1828). Отличается обращением к историческим сюжетам в их романтическом преломлении, пышностью, зрелищностью. Непременное условие большой оперы — пятиактная структура и наличие балетной сцены (дивертисмента). Своего расцвета достигла в творчестве Мейербера.

Опера-буффа — итальянская комическая опера, возникшая в 30-х гг. XVIII в. Ее первый образец — «Служанка-госпожа» Перголези (1733). Опера-буффа родилась из комических интермедий (см.), которые было принято исполнять между актами серьезной (*seria*) оперы. Ее герои — простые люди, действие развивается стремительно, музыка основана на народно-бытовых интонациях и жанрах. Отличительная особенность оперы-буффа — двухактное строение и использование речитатива-сессо (сухого), т.е. точно интонированного говора, сопровождаемого партией чембало (см.). Вершина жанра — «Севильский цирюльник» (1816).

Опера лирическая французская — разновидность оперы, появившаяся во Франции во 2-й половине XIX в. Она отличается лирической трактовкой сюжетов большой литературы (Шекспир, Гете), вниманием к изображению преимущественно женских характеров, их тонкой психологической разработкой на фоне жанрово-бытовых сцен. Первый и один из высших образцов лирической оперы — «Фауст» (1859). Именно внутри лирической оперы происходит все большее приближение к реализму, выразившееся, в частности, в стремлении возможно полнее использовать различные формы бытовой музыки.

Оstinato (от лат. *ostinatus* — упорный, упрямый) — многократное повторение какого-либо мелодического, ритмического или гармонического оборота. Как правило, на фоне оstinato свободно развиваются одна или несколько мелодических линий (ария Дидоны, финальный квартет в «Травиате»).

Партитура (от лат. *partio* — делю, распределяю) — запись многоголосного (оркестрового, ансамблевого, хорового) произведения, при которой партия каждого инструмента или голоса (группы одинаковых инструментов или голосов) выписывается на отдельной нотной строке. Эти строки располагаются в определенном порядке: внизу страницы — для струнных инструментов, над ними — хор, еще выше солисты, следующие по высоте строки отведены для ударных. Если в исполнении произведения участвуют ударные инструменты с неопределенной высотой звука (барабан, кастаньеты и др.), то им отводится не обычная строчка из пяти линеек, а так называемая нитка, т.е. одна линия. Еще выше — медные духовые и надо всеми — деревянные. Внутри каждой группы инструменты распределены по высоте: нижние строчки отведены более низким инструментам, верхние — высоким. Таким образом, самую нижнюю строчку партитуры всегда занимают низкие струнные (в современном оркестре — контрабасы), самую верхнюю — флейта или флейта-пикколо.

Паспье (фр. *passepied*) — первоначально танец бретонских моряков в быстром движении, трехдольном размере. В XVIII в. вошел в инструментальную сюиту.

Пассаж (фр. *passage* — проход, переход) — последование звуков в очень быстром движении, трудное для исполнения и призванное демонстрировать технические возможности исполнителя.

Пассакалья (исп. *pasacalle* — уличная музыка, от *pasa* — проходить и *calle* — улица) — первоначально испанская песня с гитарным сопровождением, затем — танец-марш в медленном движении с постоянной басовой основой (остинатной — см. Оstinato). Позднее превратилась в самостоятельную музыкальную форму, разновидность вариаций (см.) на основе неизменного баса.

Пастораль (от лат. *pastoral* — пастушеский) — оперная, балетная или пантомимическая сцена на стилизованный идеализированный пастушеский сюжет. Яркий пример пасторали — «Искренность пастушки» в «Пиковой даме».

Песня — см. Ария.

Полифония (греч. *poly* — много и *phone* — звук) — в буквальном переводе — многоголосие, в музыкальной культуре — название такого вида многоголосия, при котором звучат одновременно два или более мелодических голосов.

Поло (исп. polo) — андалузский танец (а также песня) небыстрого движения в трехдольном размере с упругим ритмом, который подчеркивается притоптыванием, хлопками в ладоши, кастаньетами.

Прелюдия — см. Увертюра.

Полька (чешск. pólka) — чешский народный танец, появившийся в 30-е гг. XIX в. Его название связывают с интересом, возникшим в Чехии к Польше в связи с революцией 1830 г. Это двудольный танец, движения которого сложились под влиянием экосеза, контрданса и кадрили. Образное содержание музыки может быть различным, от жанрово-лирического до героического.

Размер — ритмическая упорядоченность в поэзии и музыке, основанная на чередовании сильных и слабых (ударных и безударных) метрических единиц. Основные размеры в музыке — двудольный (в польке, галопе) и трехдольный (вальс). Бывают размеры сложные, смешанные, состоящие из разного количества долей. Пример 11-дольного размера — гимн Яриле в финале «Снегурочки», пример сочетания разных размеров — в «Дон Жуане» (сцена на балу).

Регтайм (от англ. rag — обрывки time — время) — предшественник джаза, форма городской танцевально-бытовой музыки, зародившейся в американских барах и танцзалах. Исполнялся негритянскими ансамблями. Отличается особым стилем — с несовпадением ритма мелодии и аккомпанемента. В начале XX в. регтайм вошел в моду в Европе и стал использоваться профессиональными композиторами (например, Дебюсси, Стравинским).

Речитатив (от ит. recitare — декламировать) — музыкальная декламация, род вокальной музыки, который стремится передать особенности человеческой речи. В ранних операх сложились такие разновидности речитатива, как secco (сухой) — сопровождаемый аккордами чембало (см.), и accompagnato (аккомпанированный) — в сопровождении более развитой оркестровой партии. Часто речитатив предваряет арию, с которой может контрастировать как с более распевной, основанной на протяженной мелодии формой. Благодаря речитативным эпизодам происходит развитие действия, которое в ариозных эпизодах затормаживается. Со 2-й половины XIX в. речитатив приобретает большую интонационную свободу, гибкость, черты драматизма, благодаря чему создается яркий образ действующего лица. В произведениях XX в. возникает новый тип речитатива, так называемый Sprechstimme, еще более приближенный к говору (использован в «Воццеке»).

Ритурнель (от ит. ritorno — возвращение) — инструментальные отрывки, обрамляющие пение, исполняемые между отдельными строфами текста.

Романс — см. Ария.

Рондо (фр. *rondeau* — круг) — форма, в основе которой лежит принцип повторяемости одного раздела — рефрена, с которым чередуются новые эпизоды, т.е. принцип чередования припева (рефрена) и куплета. В такой форме написаны произведения многих жанров, в том числе и оперные арии (рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы», рондо Золушки) и целые сцены (начало 4-й картины «Садко»).

Секстет — см. Ансамбль.

Септет — см. Ансамбль.

Серенада — см. Ария.

Симфония (греч. *symphonia* — созвучие) — 1. Многочастное произведение для симфонического оркестра с первой частью, как правило, в форме сонатного аллегро (см.); 2. — см. Увертюра.

Скерцо (ит. *scherzo* — шутка) — обозначение пьесы, эпизода или части крупного произведения, отличающейся шутивым, юмористическим, а подчас гротесковым характером. Скерцозными являются некоторые сцены опер, в частности, в «Фальстафе».

Скочна (чешск. *skočit* — прыгать, скакать) — чешский народный танец в двухдольном размере и быстром движении с характерными подскоками, подчеркивающими бодрость, живость.

Сонатное аллегро (сонатная форма) — музыкальная форма, основанная обычно на сопоставлении или конфликте двух различных образов (главной и побочной партии). Название, заключающее в себе обозначение быстрого темпа (аллегро), родилось вследствие того, что эта часть циклического произведения — сонаты или симфонии (см.) — обычно исполняется в оживленном движении.

Сопрано (от ит. *sopra* — над, сверх, превыше) — высокий женский голос с диапазоном от до первой октавы до ми, а в отдельных случаях — соль третьей октавы. Для сопрано написано огромное количество оперных партий самых различных характеров — от нежных, трогательных (Джильда в «Риголетто», Марфа в «Царской невесте») до глубоко драматических (Тоска, Катерина в «Катерине Измайловой», Брунгильда в «Кольце нибелунга»). На русской сцене принято деление на лирико-колоратурное, лирическое и драматическое сопрано, но в мировой практике оно отсутствует. Сопрано — также высшая партия в хоре и название высокого детского голоса.

Спиричуэлс (англ. *spiritual* — духовный) — духовные песни американских негров, синтетический жанр, появившийся в результате взаимодействия англо-саксонской и афро-негритянской традиций. Их поэтические тексты имеют в основе протестантские гимны.

Струнные инструменты — группа музыкальных инструментов, звук в которых извлекается при помощи колебания натянутой струны. По способу звукоизвлечения делятся на смычковые, щипковые и клавишные (см.). В смычковых

инструментах звук возникает в результате движения смычка по струне. Они составляют основную группу оркестра. Это скрипка, альт, виолончель и контрабас. Иногда в опере используются и старинные смычковые (виола д'амур в «Гугенотах»). В щипковых звук извлекается пальцем (арфа) или плектром (медиатором) — специально предназначенной для этого пластинкой. Такие щипковые, как мандолина или балалайка, иногда вводятся в оперный оркестр для придания специфической краски («Дон Жуан», «Нос»).

Сцена — относительно законченная часть акта или картины. Композиторами часто дается определение: «Сцена и ария», «Сцена и дуэт», «Сцена и хор».

Сюита (фр. *suite* — ряд, последовательность) — многочастная музыкальная форма, в которой отдельные части сопоставляются по принципу контраста. Первоначально связана с танцевальными жанрами. В опере встречается как балетная сюита (непременная часть французской «большой оперы»), иначе называемая дивертисментом. Существуют сюиты, составленные из оркестровых оперных эпизодов для исполнения в симфонических концертах («Три чуда» из «Сказки о царе Салтане», «4 морские интерлюдии» из «Питера Греймса»).

Танго (исп. *tango*) — вначале аргентинская песня, а к концу XIX в. — парный танец в двудольном размере и небыстром движении, заимствовавший от хабанеры (см.) ритм аккомпанемента. В начале XX в. распространился по всему миру.

Тембр (фр. *timbre* — метка, марка, т. е. отличительный знак) — специфическая окраска звука, которая зависит от материала источника звука, его формы, величины и резонатора.

Тенор (от лат. *tenor* — непрерывный ход, напряжение голоса) — высокий мужской голос, яркий и звонкий по тембру, с диапазоном от до малой до до (изредка ре) второй октавы. Принято записывать партию тенора на октаву выше его действительного звучания. Иногда тенора разделяют по характеру на лирические (Ленский, Фауст), драматические (Герман, Радамес), героические (Самсон, персонажи Вагнера).

Терцет — см. Ансамбль.

Тесситура (от ит. *tessere* — ткать) — звуковысотное строение мелодии по отношению к общему диапазону исполняющего ее голоса; определяется отрезком звукоряда, в котором расположена основная часть мелодии. Партии теноров и сопрано в операх итальянских, в частности, композиторов включают в себя предельно высокие ноты, доступные данному голосу — для показа его красоты и возможностей. В русских операх чрезвычайно красивы глубокие бархатные низкие звуки у басов (ария Кончака в «Князе Игоре», ария Гремина в «Евгении Онегине»). Иногда певцы сами добавляют

эффектные высокие ноты (в кабалетте Манрико в «Трубадуре», в ариозо Онегина из 3-й картины «Евгения Онегина»). Однако в целом вокальные партии пишутся в средней тесситуре и потому удобны для певцов. Вокальные партии в операх Вагнера или Р.Штрауса, не имеющие предельных нот певческого голоса, в целом написаны в несколько более высокой тесситуре, не столь удобной для певцов, и вызывают постоянное напряжение голосовых связок. Понятие удобной тесситуры достаточно индивидуально и зависит от особенностей голоса певца. Не случайно до середины XIX в. композиторы обычно писали оперы в расчете на вполне конкретных исполнителей, сообразуясь с их вокальными данными. Иногда для удобства певца тессitura меняется: происходит замена отдельных звуков арии, а иногда и вся она переносится на полтона или тон ниже. Такое перенесение произведения в другую тональность (см. Ладотональность) называется транспонированием. Чайковский, например, транспонировал арию Германа из последнего акта «Пиковой дамы».

Трель (от ит. *trellare* — дребезжать) — виртуозное украшение инструментального типа, заключающееся в быстром многократном чередовании двух соседних звуков.

Тремоло (ит. *tremolo* — дрожащий) — быстрое многократное чередование двух несоседних звуков, аккордов или одного и того же звука, возможное на некоторых инструментах (струнных, литаврах). Создает ощущение трепета, ужаса, страха.

Трио — см. Ансамбль.

Увертюра — (фр. *ouverture*, от лат. *apertura* — открытие, начало) — оркестровая пьеса, исполняющаяся перед началом оперы при закрытом занавесе; бывают увертюры, созданные на самостоятельном музыкальном материале, но передающие основную идею или характер предвараемого произведения (например, в операх Моцарта или Россини), другие используют основные темы оперы (например, в операх Вебера, Вагнера). Если предварающий оперу эпизод невелик по размерам, он может называться Вступлением или Прелюдией (от лат. *prae* — перед и *ludus* — игра). В XVII в. вступительная пьеса нередко называлась симфонией; иногда такое обозначение встречается и в XIX в. (например, в «Сицилийской вечерне»). Интродукция — сравнительно небольшая увертюра, которая отличается свободой построения (например, в «Пиковой даме»).

Ударные инструменты — группа инструментов, в которых звук извлекается посредством удара по ним рукой или чаще специальным приспособлением (палочкой, колотушкой и др.), а также ударом частей инструмента одна о другую. Ударные инструменты делятся на имеющие звуки определенной высоты

(например, ксилофон, челеста, колокола, литавры) и с неопределенной высотой звука (барабан, бубен, кастаньеты, треугольник, тарелки). Их наличие в оркестре не является строго регламентированным, а зависит от замысла композитора.

Унисон (от лат. *unus* — один) — исполнение одной и той же мелодии двумя и более исполнителями одновременно.

Филировка звука (от ит. *filare* — тянуть) — прием исполнения, при котором певец на одном долго тянущемся тоне постепенно меняет силу звучания голоса, ослабляет или усиливает звук, пользуясь его тончайшими градациями.

Финал (лат. *finale* — конец) — сцена, заключающая оперу или отдельный акт. Финалы могут быть различными по характеру и составу действующих лиц. Так, например, в опере-буффа сложился ансамблевый финал, стремительный, насыщенный действием в I акте и знаменующий счастливую развязку во II. Встречаются финалы дуэтные или сольные, особенно при трагической развязке («Отелло», «Вертер», «Манон Леско»), торжественные хоровые («Руслан и Людмила», «Снегурочка»).

Фуга (лат. *fuga* — бег, бегство) — форма полифонической музыки, основанная на одной музыкальной теме, которая, подчиняясь строго определенным правилам, проводится в разных голосах, а далее подвергается развитию. В опере может служить изобразительным целям (например, картина битвы в «Макбете», сцена драки в «Нюрнбергских мастерзингерах»).

Фугато (ит. *fugato* — подобно фуге) — музыкальный эпизод, который начинается как фуга, последовательным вступлением одной темы в разных голосах, но затем переходит в музыку аккордово-гармонического плана.

Фуриант (чешск. *furiant* — гордец, зазнайка) — чешский народный танец юмористического характера в быстром темпе с переменным (двух-трехдольным) размером и острыми ритмическими акцентами. В танце партнер изображает надутого спесивого крестьянина, а партнерша танцует то перед ним, то вокруг него, после чего танец переходит в парный вариант лендлера (см.).

Хабанера (исп. *habanera* — гаванская, из Гаваны) — испанская (по происхождению кубинская) народная песня танцевального склада, отличающаяся четким острым ритмом в двудольном размере.

Хорал (от греч. *choro* — хор) — общее название песнопений католической и протестантской церкви. Хоралы отличаются строгим, возвышенным характером, мерным движением.

Чембало (ит. *sembalo*) — итальянское название клавишного инструмента (см.), в других странах именуемого клавесином, спинетом, верджином. Обычно

чембало представляет собой изящный плоский ящик четырехугольной формы на ножках с натянутыми внутри струнами разной длины, звук из которых извлекается путем нажатия на клавиши. В опере служил для сопровождения речитативов-сессо.

Экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение, выявление) — направление, возникшее в искусстве начала XX в. в Австрии и Германии, а позднее распространившееся в другие страны. Его эстетику определяет предчувствие катастрофы, охватившее Европу в канун первой мировой войны, ощущение неустойчивости, тревоги, а часто и ужаса перед надвигающимся Неизвестным. Выразительные средства музыкального экспрессионизма — острая, изломанная, часто разорванная мелодика, резко контрастирующая динамика, жесткая, остро диссонансная гармония, отказ от привычных ладотональных связей. Вершина экспрессионизма в опере — «Воцек».

Л. Михеева

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ОПЕР

1. Аида	297	30. Зигфрид	140
2. Алеко	469	31. Золотой петушок	526
3. Альберт Херринг	69	32. Золото Рейна	130
4. Ариадна на Наксосе	174	33. Золушка	201
5. Бал-маскарад	279	34. Игрок	544
6. Богема	330	35. Иоланта	456
7. Борис Годунов	407	36. Кавалер розы	168
8. Валькирия	134	37. Каменный гость	383
9. Вертер	640	38. Каприччио	179
10. Вильгельм Телль	206	39. Кармен	615
11. Война и мир	566	40. Катерина Измайлова	583
12. Волшебная флейта	41	41. Кашей Бессмертный	516
13. Вольный стрелок	92	42. Князь Игорь	401
14. Воцек	50	43. Коронация Пoppей	187
15. Вражья сила	389	44. Летучий голландец	98
16. Гибель богов	144	45. Лoэнгрин	109
17. Гугеноты	599	46. Любовный напиток	219
18. Девушка с Запада	347	47. Любовь к трем апельсинам	549
19. Демон	395	48. Лючия ди Ламмермур	223
20. Джанни Скикки	352	49. Мавра	533
21. Дидона и Эней	58	50. Мадам Баттерфляй	341
22. Дон Жуан	31	51. Мазепа	434
23. Дон Карлос	290	52. Майская ночь	480
24. Дон Паскуале	228	53. Макбет	243
25. Дубровский	462	54. Манон	633
26. Евгений Онегин	424	55. Манон Леско	323
27. Ее падчерица	665	56. Моцарт и Сальери	301
28. Жизнь за царя	365	57. Навуходоносор	234
29. Замок герцога Синяя борода ...	80	58. Норма	211

- | | | | |
|---|-----|--|-----|
| 59. Нос | 576 | 88. Сила судьбы | 284 |
| 60. Ночь перед Рождеством | 490 | 89. Симон Бокканегра | 272 |
| 61. Нюрнбергские мастерзин-
геры | 121 | 90. Сицилийская вечерня | 268 |
| 62. Обручение в монастыре | 561 | 91. Сказание о невидимом граде
Китеже и деде Февронии | 520 |
| 63. Огненный ангел | 554 | 92. Сказка о царе Салтане,
о сыне его славном
и могучем богатыре
Гвидоне Салтановиче
и о прекрасной царевне-
Лебеди | 510 |
| 64. Отелло | 303 | 93. Сказки Гофмана | 627 |
| 65. Орлеанская дева | 429 | 94. Снегурочка | 485 |
| 66. Орфей и Эвридика | 16 | 95. Сорочинская ярмарка | 418 |
| 67. Парсифаль | 150 | 96. Так поступают все | 36 |
| 68. Паяцы | 320 | 97. Тангейзер и состязание
певцов в Вартбурге | 103 |
| 69. Пеллеас и Мелизанда | 646 | 98. Тоска | 336 |
| 70. Пиковая дама | 450 | 99. Травиата | 262 |
| 71. Питер Граймс | 63 | 100. Тристан и Изольда | 115 |
| 72. Поворот винта | 74 | 101. Трубадур | 256 |
| 73. Порги и Бесс | 592 | 102. Турандот | 357 |
| 74. Похищение из сераля | 21 | 103. Фальстаф | 308 |
| 75. Похождения повесы | 536 | 104. Фауст | 607 |
| 76. Проданная невеста | 654 | 105. Фиделио | 87 |
| 77. Псковитянка | 473 | 106. Хованщина | 413 |
| 78. Риголетто | 251 | 107. Царская невеста | 504 |
| 79. Русалка (Даргомыжского) | 379 | 108. Чародейка | 444 |
| 80. Русалка (Дворжака) | 660 | 109. Черевички | 438 |
| 81. Руслан и Людмила | 372 | 110. Электра | 163 |
| 82. Садко | 495 | 111. Эрнани | 239 |
| 83. Саломея | 158 | | |
| 84. Самсон и Далила | 622 | | |
| 85. Свадьба Фигаро | 26 | | |
| 86. Севильский цирюльник | 195 | | |
| 87. Сельская честь | 315 | | |

111
о п е р

Справочник-путеводитель

Ответственный за выпуск — Б.Л. Березовский
Оформление — Д.А. Бюргановский
Корректор — Н.В. Виноградова

Лицензия № 030307 от 7.04.97.

Редакционно-издательский центр «Культ-информ-пресс»
191011, Санкт-Петербург, Невский пр., 40, оф. 34.
Телефоны: (812) 314-36-06, 311-34-75.

Адрес для корреспонденции: 191011, Санкт-Петербург, в/я 43

Подписано к печати 05.04.2000. Формат 70 x 108 1/32. Печать офс. Усл. печ. л. 10,1
Дополнительный тираж 2000 экз. Заказ 4134

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН.
199034, Санкт-Петербург, В.О., 9-я линия, 12.