

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова*

Кафедра истории зарубежной музыки

А.К. Кенигсберг

**РОССИНИ, БЕЛЛИНИ, ДОНИЦЕТТИ:
24 итальянские оперы
первой половины XIX века**

История создания, сюжет, музыка

Учебное пособие

*Санкт-Петербург
2012*

К – 33

ББК – 85.313

Кенигсберг Алла Константиновна. РОССИНИ, БЕЛЛИНИ, ДОНИЦЕТТИ: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. История создания, сюжет, музыка. Учебное пособие для студентов вокальных факультетов по курсу истории зарубежной музыки. – СПб.: СПбГПУ, 2012. – 277 с.

Учебное пособие освещает 30-летний период истории итальянской оперы (1813–1843), когда были поставлены произведения, пользующиеся до настоящего времени широкой популярностью среди любителей музыки и певцов. Подробно охарактеризованы история создания, сюжет и основные музыкальные эпизоды избранных опер Джоаккино Россини (12), Винченцо Беллини (5) и Гаэтано Доницетти (7); в монографических очерках приводятся детальные обзоры творческого пути каждого из трех композиторов.

Учебное пособие, как и аналогичное, посвященное немецкой опере XIX – первой половины XX веков, предназначено, прежде всего, для студентов вокальных факультетов, поскольку многие из анализируемых здесь опер остаются для них неизвестными, хотя и входят в репертуар современных театров.

Издание может быть также использовано в качестве справочника-путеводителя широкими кругами любителей музыки.

В ряде статей использован материал соответствующих разделов книги «111 балетов и забытых опер» (СПб., 2004).

Рецензенты:

Н.А. Брагинская, кандидат искусствоведения, доцент

Н.И. Дегтярева, доктор искусствоведения, профессор

Подготовка к печати, оригинал-макет, обработка фотографий
Гурова Я.Ю.

ISBN

© Кенигсберг А.К., 2012

© Санкт-Петербургская Консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 2012

ДЖОАККИНО РОССИНИ

1792–1868



Россини открыл в музыке Италии блестящий XIX век, за ним последовала целая плеяда оперных творцов: Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини, словно передававшие друг другу эстафетную палочку мировой славы итальянской оперы. Автор 37 опер, Россини поднял на недостижимую высоту жанр оперы-buffa. Его «Севи-

льский цирюльник», написанный спустя почти столетие после рождения жанра, стал вершиной и символом оперы-buffa вообще. С другой стороны, именно Россини завершил почти полуторавековую историю самого знаменитого оперного жанра – оперы-seria, покорившей всю Европу, и открыл путь для развития новой, пришедшей ей на смену народно-героической оперы эпохи романтизма. Основная сила композитора, наследника итальянских национальных традиций – в неистощимой изобретательности мелодий – увлекательных, блестящих, виртуозных.

Певец, дирижер, пианист, Россини отличался редкой доброжелательностью и общительностью. Без всякой зависти, с восхищением отзывался он об успехах своих молодых итальянских современников, готовый помочь, подсказать, поддержать. Известно его преклонение перед Бетховеном, с которым Россини встретился в Вене в последние годы его жизни. В од-

ном из писем он писал об этом в присущей ему шутиливой манере: «Бетховен – это колосс, который часто дает вам хорошего тумака в бок, тогда как Моцарт всегда восхитителен». Вебера, с которым Россини соперничал, он называл «великим гением и к тому же п о д л и н н ы м, ибо он творил самобытно и никому не подражал». Симпатичен ему был и Мендельсон, особенно его Песни без слов. При встрече Россини просил Мендельсона играть ему Баха, «много Баха»: «Его гений просто подавляет. Если Бетховен чудо среди людей, то Бах чудо среди богов. Я подписался на полное собрание его сочинений». Даже к Вагнеру, творчество которого было очень далеко от его оперных идеалов, Россини относился уважительно, интересовался принципами его реформы, о чем свидетельствует их встреча в Париже в 1860 году.

Остроумие было свойственно Россини не только в творчестве, но и в жизни. Он утверждал, что это предвещала сама дата его рождения – 29 февраля 1792 года. Родина композитора – городок Пезаро на побережье Адриатического моря. Отец Россини играл на трубе и валторне, мать, красивейшая женщина, была певицей и пела по слуху, не зная нот (по утверждению Россини «из ста итальянских певцов восемьдесят находятся в таком же положении»). Оба были участниками странствующей труппы. Рано проявивший способности к музыке Джоаккино в 7 лет, наряду с письмом, арифметикой и латынью, обучался игре на клавесине, сольфеджио и пению в пансионе в Болонье. В 8 лет он уже выступал в церквях, где ему доверяли самые сложные партии сопрано, а однажды поручили детскую роль в популярной опере. Восхищенные слушатели предсказывали, что Россини станет знаменитым певцом. Он аккомпанировал себе с листа, свободно читал оркестровые партитуры и работал

аккомпаниатором и руководителем хора в театрах Болоньи. С 1804 года начались его систематические занятия игрой на альте и скрипке, весной 1806-го он поступил в Болонский музыкальный лицей (где обучался также игре на виолончели), а уже через несколько месяцев знаменитая Болонская музыкальная академия единогласно избрала его своим членом. Тогда будущей славе Италии было всего 14 лет. В 15 он написал свою первую оперу. Услышавший ее несколько лет спустя Стендаль восхищался ее мелодиями – «первыми цветами, созданными воображением Россини; в них была вся свежесть утра его жизни».

В Музыкальном лицее Россини проучился около четырех лет. Его педагогом по контрапункту был знаменитый падре Маттеи. Впоследствии Россини сожалел, что не мог пройти полный курс композиции – ему приходилось зарабатывать на жизнь и помогать родителям. В годы учения он самостоятельно знакомился с музыкой Гайдна и Моцарта, организовал струнный квартет, где исполнял партию альты; ансамбль переиграл по его настоянию множество гайдновских сочинений. У одного любителя музыки он брал на время партитуры ораторий Гайдна и опер Моцарта и переписывал их: вначале только вокальную партию, к которой сочинял аккомпанемент, а потом сравнивал его с авторским. Впрочем, Россини мечтал о карьере певца, гораздо более престижной: «...когда композитор получал пятьдесят дукатов, певцу доставалась тысяча». По его словам, он почти случайно попал на композиторский путь – началась мутация голоса. В Музыкальном лицее он пробовал силы в разных жанрах: написал 2 симфонии, 5 струнных квартетов, вариации для солирующих инстру-

ментов с оркестром, кантату. Одна из симфоний и кантата были исполнены в лицейских концертах.

По окончании учебы 18-летний композитор 3 ноября 1810 года впервые увидел свою оперу на сцене венецианского театра. На следующий осенний сезон Россини был ангажирован театром в Болонье на написание уже двухактной оперы-buffa. В течение 1812 года он поставил 6 опер, в том числе 2 seria. «У меня быстро возникали идеи, и мне не хватало только времени, чтобы записывать их. Я никогда не принадлежал к тем, кто потеет, когда сочиняет музыку». Опера-buffa «Пробный камень» была поставлена в крупнейшем театре Италии, миланском Ла Скала, где прошла 50 раз подряд; чтобы послушать ее, по словам Стендаля, «толпы людей прибывали в Милан из Пармы, Пьяченцы, Бергамо и Брешии и из всех городов на двадцать миль в округе. Россини стал первым человеком своего края; всем хотелось во что бы то ни стало его увидеть». А 20-летнему автору опера принесла освобождение от военной службы: «Пробный камень» так понравился генералу, командовавшему в Милане, что тот обратился к вице-королю, и армия не досчиталась одного солдата.

Переломным в творчестве Россини стал 1813 год, когда в театрах Венеции увидели свет рампы три оперы (две популярные донныне – «Танкред» и «Итальянка в Алжире»), а четвертая, поставленная в Ла Скала («Аврелиан в Пальмире»), осталась в истории благодаря бессмертной увертюре: Россини использовал ее еще дважды, и теперь все знают ее как увертюру к «Севильскому цирюльнику». Через 4 года импресарио одного из лучших театров Италии и самого большого в Европе, неаполитанского Сан Карло, предприимчивый и удачливый Доменико Барбайя, прозванный «вице-королем Неаполя», подписал с

Россини длительный, на 6 лет, контракт. Примадонной труппы была красавица испанка Изабелла Кольбран, обладавшая роскошным голосом и драматическим талантом. Она была знакома с композитором давно – в один и тот же год 14-летний Россини и Кольбран, на 7 лет старше его, были избраны членами Болонской академии. Теперь она была подругой Барбайи и одновременно пользовалась покровительством короля. Вскоре она стала возлюбленной Россини, а в 1822 году – его женой.

За 6 лет (1816–1822) композитор написал для Неаполя в расчете на Кольбран 10 опер-seria и 9 – для других театров, преимущественно buffa, так как Кольбран не исполняла комических ролей. Среди них – «Севильский цирюльник» и «Золушка». Тогда же рождается новый романтический жанр, который в дальнейшем вытеснит оперу-seria: опера народно-героическая, посвященная теме борьбы за освобождение, с изображением больших народных масс, широким использованием хоровых сцен, занимающих не меньшее место, чем арии («Моисей», «Магомет II»).

1822 год открывает новую страницу в жизни Россини. Весной он вместе с неаполитанской труппой отправляется в Вену, где уже на протяжении шести лет с успехом ставятся его оперы. В течение четырех месяцев Россини купается в лучах славы, его узнают на улицах, толпы собираются под окнами его дома, чтобы увидеть композитора, а иногда послушать, как он поет. В Вене происходит его встреча с Бетховеном – больным, одиноким, ютящимся в убогой квартире, которому Россини тщетно пытается помочь. За венскими гастролями следуют лондонские, еще более продолжительные и успешные. Семь месяцев, до конца июля 1824 года, он дирижирует в Лондоне своими операми, выступает как аккомпаниатор и пе-

вещ в публичных концертах, в том числе в королевском дворце: английский король — один из самых верных его поклонников. Здесь же была написана кантата «Жалоба муз на смерть лорда Байрона», на премьере которой композитор пел сольную партию тенора. По окончании гастролей Россини вывез из Англии целое состояние — 175 тысяч франков, что заставило его вспомнить гонорар за первую оперу — 200 лир. А с тех пор не прошло и 15 лет...

После Лондона Россини ждал Париж и хорошо оплачиваемая должность руководителя Итальянской оперы. Однако пробыл Россини на этом посту лишь 2 года, хотя и сделал головокружительную карьеру: «композитор его величества короля и инспектор пения всех музыкальных заведений» (высшая музыкальная должность во Франции), член Совета по управлению королевскими музыкальными школами, член комитета театра Grand Opéra. Для этого театра Россини в 1826 — 1827 годах переделал две народно-героические оперы — «Магомет II» (названный во французской редакции «Осада Коринфа») и «Моисей» и создал в 1828 — 1829 годах две новые — комическую «Граф Ори» и «Вильгельм Телль», ставшую вершиной его творчества. Эта новаторская партитура оказалась последней — в 37 лет Россини прекратил оперную деятельность, однако сочинять не перестал. За 3 года до смерти он говорил одному из своих гостей: «Видите этот шкаф, полный музыкальных рукописей? Все это написано после “Вильгельма Телля”. Но я ничего не публикую; пишу потому, что не могу поступать иначе».

Самые крупные сочинения Россини этого периода относятся к жанру духовной оратории (Stabat Mater, Маленькая торжественная месса). Немало было создано и камерной вокальной музыки. Наиболее

известные ариетты и дуэты составили «Музыкальные вечера», другие вошли в «Альбом итальянских песен», «Смесь вокальной музыки». Писал Россини и инструментальные пьесы, нередко снабжая их ироническими заголовками: «Сдержанные пьесы», «Четыре закуски и четыре десерта», «Болеутоляющая музыка» и др.

В 1836 году Россини почти на 20 лет возвращается в Италию. Он отдается педагогической работе, оказывает поддержку только что основанной экспериментальной музыкальной гимназии во Флоренции, Болонскому музыкальному лицезу, который когда-то окончил сам. Последние 13 лет Россини вновь живет во Франции, как в самом Париже, так и на вилле в предместье Пасси, окруженный почетом и славой. После смерти Кольбран в 1845 году (расстались они за 10 лет до того) Россини женится на французенке Олимпии Пелиссье. Современники характеризуют ее как женщину ничем не примечательную, но наделенную отзывчивым и добрым сердцем, однако итальянские друзья Россини считают ее скупой и негостеприимной. Композитор регулярно устраивает приемы, знаменитые на весь Париж. Эти «субботы Россини» собирают самое блестящее общество, привлеченное и изысканной беседой, и изысканной кухней, знатоком которой композитор слыл и даже являлся изобретателем некоторых кулинарных рецептов. За роскошным обедом следовал концерт, хозяин нередко и пел, и аккомпанировал певцам. Последний такой вечер состоялся 20 сентября 1868 года, когда композитору шел 77-й год; он исполнил недавно сочиненную элегию «Прощание с жизнью».

Умер Россини 13 ноября 1868 года на своей вилле в Пасси под Парижем. В завещании он выделил два с половиной миллиона франков на создание

музыкальной школы в родном Пезаро, где за 4 года до того ему был поставлен памятник, а также большую сумму на учреждение в Пасси дома для престарелых певцов – французских и итальянских, сделавших карьеру во Франции. На заупокойной мессе присутствовало около четырех тысяч человек. Траурную процессию сопровождали два батальона пехоты и оркестры двух легионов Национальной гвардии, исполнявшие отрывки из опер и духовных сочинений Россини.

Композитор был похоронен на парижском кладбище Пер Лашез рядом с Беллини, Керубини и Шопеном. Узнав о смерти Россини, Верди писал: «В мире угасло великое имя! Это было самое популярное имя нашей эпохи, известность самая широкая, – и это была слава Италии!». Он предложил итальянским композиторам почтить память Россини написанием коллективного Реквиема, который должен был торжественно прозвучать в Болонье в первую годовщину его смерти. В 1887 году набальзамированное тело Россини было перевезено во Флоренцию и захоронено в соборе Санта Кроче, в пантеоне великих людей Италии, рядом с могилами Микеланджело и Галилея.

ТАНКРЕД

Опера в двух актах, семи картинах

Либретто Г. Росси

Действующие лица

Танкред, рыцарь, изгнанный из Сиракуз (сопрано)

Руджеро, его оруженосец (сопрано)

Арджирио, глава рыцарского ордена в Сиракузах
(тенор)

Аменаида, его дочь (сопрано)

Изаура, ее наперсница (сопрано)

Орбассан, военачальник, претендент на руку Аме-
наиды (бас)

Рыцари, оруженосцы, пажи, стража, народ

Действие происходит на Сицилии,
в Сиракузах и окрестностях в 1005 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

1812 год оказался весьма плодотворным для 20-летнего Россини: увидели свет рампы 6 его опер, из них 2 – в жанре *seria*. Хотя не все имели успех, некоторые вообще провалились, – самый крупный театр Венеции Ла Фениче заказал ему новую оперу-*seria*. Либретто предложил известный либреттист Гаэтано Росси (1774–1855), в 1810 году бывший придворным либреттистом Наполеона. Россини сотрудничал с ним уже дважды, но в операх комического жанра: именно Росси принадлежало либретто первой оперы Россини, поставленной на сцене («Вексель на брак», Венеция, 1810). Два десятилетия спустя он же написал либретто для последней оперы Россини в жанре *seria* («Семирамида», Венеция, 1823).

В основу «Танкреда» положена одноименная трагедия (1760) великого французского деятеля эпохи

французского Просвещения Вольтера (1694–1778)¹, которая за два года до Россини уже вдохновила итальянского композитора Стефано Павези. Патриотический сюжет, повествующий о Сицилии начала XI столетия, раздираемой междоусобицами и бесконечными войнами с различными чужеземными завоевателями, находил горячий отклик у современников Россини, чья родина была раздроблена, поделена между соседними странами и на протяжении почти всего XIX века, вплоть до самой смерти композитора, ее сотрясали войны и восстания.

Либретто Росси придерживается канонов жанра оперы-*seria*. Персонажи – хорошо известные типы: безупречный герой; столь же безупречная героиня, хранящая ему верность, несправедливо обвиненная в измене; благородный страдающий отец; злодей, лишенный каких-либо светлых черт, обрисованный одной краской; наперсница героини и наперсник героя, сочувствующие их переживаниям. Несмотря на нагнетание трагических событий, оперу венчает благополучная развязка с финальным соединением разлученных героев. Либреттиста мало беспокоила не

¹ Утверждение, что одним из источников либретто является знаменитая поэма XVI века «Освобожденный Иерусалим» итальянского поэта Торквато Тассо, неверно: оно основано лишь на совпадении имен. Один из многочисленных героев Тассо, Танкред, – исторический персонаж, участник крестовых походов, собравший 20 тысяч воинов для борьбы за освобождение Святой земли, управлявший отвоеванными территориями и умерший в одном из походов в возрасте 35 лет, в 1112 году. Помимо бесчисленных поединков, Танкред является героем трагической истории любви к Клоринде, мусульманской девушке-воину (вдохновившей Монтеверди на создание драматического мадригала «Танкред и Клоринда»).

слишком убедительная (хотя и заимствованная у Вольтера) интрига с перехваченным письмом, написанным героиней. Из осторожности она не назвала имени адресата, что позволило обвинить ее в измене: призыв, обращенный к Танкреду – поспешить в Сиракузы, где его ждет любовь Аменаиды, был принят за призыв к мавру Соламиру, осаждавшему город. Любопытно, что через несколько лет эта интрига ляжет в основу россиниевского «Отелло», а через несколько десятилетий в различных вариантах, воплотится в «Лючии» Доницетти, вердиевских «Луизе Миллер», «Травиате», вплоть до «Дона Карлоса».

Однако именно в «Танкреде» – всего лишь третьей его опере в жанре *seria* – Россини предпринял смелую попытку написать трагический финал. В том же 1813 году, для постановки в Ферраре, он завершил оперу смертью героя (в соответствии с трагедией Вольтера). Этот вариант показался настолько непривычным, что выдержал лишь 20 представлений, после чего все театры вернулись к благополучной развязке. Показательно, что когда три года спустя композитор завершил трагическим финалом своего «Отелло», в некоторых постановках, вопреки воле автора спектакль заканчивался благополучно: герой, подобно Танкреду, убеждался в невинности возлюбленной, и оперу венчал любовный дуэт. И в дальнейшем трагические развязки, гибель одного или обоих главных персонажей в произведениях Россини будут встречаться редко, зато станут типичными для Беллини, Доницетти и Верди.

Репетиции «Танкреда» длились непривычно долго – 25 дней. На последней примадонна заявила, что выходная каватина ей не нравится – она недостаточно демонстрирует возможности ее голоса. О появлении новой каватины существует следующий рас-

сказ, объясняющий ее странное название – «рисовая ария». Вернувшийся в гостиницу вечером после репетиции Россини сразу же принялся за сочинение новой арии, тогда как хозяин – за варку риса на ужин. Рис был готов за 15 минут – и одновременно была готова ставшая знаменитой каватина Танкреда «*Di tanti palpiti*» («Столько волнений»). О ее популярности Стендаль в книге «Жизнь Россини» (1824) писал: «Если бы император и король Наполеон почтил Венецию своим присутствием, его приезд не смог бы отвлечь венецианцев от Россини. Это было какое-то безумие, настоящий *furore*, как говорят на этом прекрасном языке, созданном для искусства. Все, начиная с какого-нибудь гондольера и кончая высокопоставленным вельможей, повторяли: “*Mi rivedrai, ti rivedrò!*” (“Меня ты вновь увидишь, тебя я вновь увижу!” – фраза из каватины. – А.К.). В зале суда, где шло заседание, судьям пришлось призвать к тишине публику, которая распевала “*Ti rivedrò!*”!».

Премьера «Танкреда» состоялась в венецианском театре Ла Фениче 6 февраля 1813 года. Декорации и костюмы были роскошными. Тот же Стендаль, присутствовавший на премьере, рассказывал: «Россини не дерзнул сесть за чембало, как этого требовал обычай и как это было обусловлено контрактом... Наш юный композитор спрятался под сценой в проходе, который вел в оркестр. Первый скрипач стал искать его, но нигде не нашел и видя, что они уже опаздывают и что публика начинает проявлять признаки нетерпения...решил начать оперу. Первое *Allegro* увертюры так понравилось зрителям, что под аплодисменты всего зала и крики браво Россини вышел из своего убежища и прошмыгнул на свое место за чембало».

И сразу же началось победное шествие «Танкреда» по миру. За четыре года он обошел всю Европу, ставился на немецком, французском, польском, датском, испанском языках. Для новых певцов, как обычно, Россини писал новые арии, варианты украшений и т.п. Среди знаменитых исполнителей роли Танкреда – Джудитта Паста, певшая премьеру в Париже. Затем в столице Франции ее пела Мария Малибран.

СЮЖЕТ

Галерея во дворце Арджирио. Две группы враждовавших рыцарей в знак примирения дружески обмениваются белыми и красными военными повязками. Теперь междоусобицы прекратятся, и родина будет наслаждаться миром. Рука об руку входят Арджирио и Орбассан. Все клянутся в вечной верности, каждый готов пролить кровь за родину, веру и свободу; пусть трепещет Соламир и его сарацинское войско. Гораздо опаснее представляется Арджирио и Орбассану Танкред: его чтут многие сиракузцы, хотя он изгнан из города, ибо воспитывался в Византийской империи, исконно враждебной Сицилии. Они утверждают, что Танкред ненавидит родину и жаждет мести; особенно ненавистен рыцарю Орбассан, завладевший его землями и претендующий на руку Аменаиды, дочери Арджирио, возлюбленной Танкреда. Окруженная оруженосцами и дамами, желающими ей счастья, она надеется на скорую встречу с любимым. Однако отец объявляет, что избрал ей в мужа Орбассана. Это приводит ее в ужас, и она спрашивает Изауру, послала ли та ее письмо; наперсница ручается за верного раба, отправленного к Танкреду. Аменаида медлит дать согласие на предложение Орбассана, хотя и признает его доблесть и верность родине.

2-я картина. Прекрасный парк, окружающий дворец Арджирио; вдали гавань. С корабля сходит Танкред, пажы несут его оружие и трофеи. Он счастлив вновь увидеть любимую, пусть и неблагодарную родину, и любимую Аменаиду – в ее объятьях он забудет все волнения. Увидев приближающегося Арджирио с Аменаидой и Изаурой, Танкред прячется и слышит, как отец принуждает дочь к немедленному браку: к городу приближается Соламир с сарацинами и требует в залог мира руку Аменаиды. И другая опасность, грозящая родине, тревожит Арджирио: он узнал, что в Мессине высадился Танкред. Рыцарь выходит из укрытия, когда отец Аменаиды удаляется, и упрекает ее в неверности. Но она может думать лишь об угрозе его жизни – ведь Танкред осужден на смерть как изменник – и умоляет его бежать.

3-я картина. Площадь перед старинным готическим храмом. Сюда стекается народ, благословляющий счастливую пару новобрачных. Появляются Арджирио, Аменаида и Изаура; начинается свадебное шествие, все прославляют победоносного воина Орбассана. Не открывая своего имени, Танкред просит у Арджирио позволения присоединиться к войску: он будет сражаться под девизом «За честь, за любовь», хотя любовь для него потеряна навсегда. Отец требует, чтобы Аменаида покорилась его воле и выполнила свой долг, но она отказывается: лучше смерть, чем Орбассан. Вошедший Орбассан действительно требует ее смерти: в его руках – письмо, написанное Аменаидой, которое верный раб нес в лагерь сарацинов и заплатил за это жизнью. Письмо призывает славного воина поспешить в Сиракузы, где его ждет любовь, победа над врагами, власть над страной и сердцами граждан. Нет сомнения, что дочь главы сиракузских

рыцарей – изменница, пославшая письмо предводителю сарацинов Соламиру.

II акт. Богато украшенная галерея во дворце Арджирио. Он в отчаянии: отец должен подписать смертный приговор дочери; затем он найдет смерть в бою. Изаура сочувствует Аменаиде.

2-я картина. Темница. Аменаида в оковах оплакивает свою судьбу. Танкред бросает Орбассану кольчужную рукавицу, вызывая его на Божий суд – поединок, который либо докажет вину Аменаиды, либо оправдает ее; Танкред выступит ее защитником. Звуки труб возвещают начало поединка, трепещущая Аменаида ожидает его исхода. Наконец до нее доносятся возгласы воинов, славящих победителя.

3-я картина. Просторная площадь. Собирается народ, пажы несут трофеи Танкреда – оружие побежденного Орбассана. Аменаида бросается к своему спасителю, но тот отворачивается от нее: он защитил честь Аменаиды, но продолжает считать ее предательницей. Оруженосец Танкреда Руджеро мечтает, чтобы любовь и мир снизошли в душу его господина.

4-я картина. Горная цепь; скалы, пропасти, потоки, вулкан Этна на горизонте; вдали море, в которое заходит солнце, и африканский берег. Танкред поднимается в горы – здесь в пещере теперь его жилище. Из рощи выходят сарацины с оливковой ветвью и короной: залогом мира станет рука Аменаиды, отданная их вождю Соламиру. Они заранее торжествуют победу – Сиракузы падут, в них царит страх. Происходит встреча Танкреда и Аменаиды. Он вновь упрекает ее в измене, она тщетно уверяет его в любви. Рыцари призывают Танкреда вести их в бой против сарацинов. Он колеблется, но затем вместе с Арджирио отправляется на поле боя. Возвращается он счастливым победителем: сраженный его мечом

Соламир, умирая, рассказал о невинности Аменаиды. Надежда воскресает в ее душе, она с трудом верит своему счастью. К Аменаиде присоединяются Арджирio, Танкред и Изаура.

МУЗЫКА

«Танкред» – типичная опера-seria. Преобладают сольные номера (10 из 17), носящие обозначенная ария, каватина, рондо. Они не служат индивидуальными характеристиками героев, будучи отмечены одинаковой виртуозностью; различно лишь число: у пары влюбленных – по 3, у отца – 2, у наперсников – по одному сольному номеру; дуэтов всего 3, они также однотипны – своего рода виртуозные арии на два голоса.

Традиционен выбор голосов. Господствуют высокие: 4 сопрано, 1 тенор, 1 бас, как это было принято еще в XVIII веке. Тогда роль главного героя, воина и влюбленного обычно предназначалась кастратам – обладателям высоких, почти женских голосов и редкостной, более никогда не превзойденной вокальной техники. В начале XIX века эпоха кастратов заканчивалась, но далеко не сразу им была найдена замена. Сперва на смену пришли вовсе не тенора (их роль в XVIII веке чаще всего была невелика): наиболее подходящими, близкими по характеру звучания к кастратам тогда казались женские голоса. Вплоть до середины XIX века они не разделялись на высокие и низкие, легкие и не владеющие колоратурной техникой. Все обозначались как сопрано, а исполнительница главной роли, *prima donna assoluta*, имела диапазон две – две с половиной октавы и нередко особенно выразительный нижний регистр (такова была Изабелла Кольбран, испанская певица, возлюбленная, а позже жена Россини). В расчете на этот голос он и создал партию Танкреда, а впоследствии

героев «Девы озера» и «Семирамиды». Возможно, вначале это произошло случайно. Россини поссорился с известным кастратом Веллутти, которому не понравилась его партия в «Кире в Вавилоне» (1812), и тот заявил, что никогда больше не будет петь в операх этого композитора. В ответ композитор поклялся, что никогда больше не будет писать для этих певцов. И появилось выражение: «Оперу пишет безусый юнец, а главную роль исполняет женщина с бородой».

Развитые вокальные номера связаны речитативами сессо в сопровождении чембалло, партия которого импровизировалась исполнителем: гармония и фактура автором не выписаны – указан только выдержанный бас. Другой тип речитативов, аккомпанированный, предшествует всем ариям и дуэтам: то более скромные, то развернутые, драматизированные, такие речитативы отличаются сменой темпов и декламационным складом, роль оркестра в них значительна. Один из них (перед финалом I акта) специально отмечен автором – назван *инструментальным*.

Вообще роль оркестра в «Танкреде» возрастает в сравнении с традиционными операми-seria. Помимо увертюры, есть самостоятельные оркестровые эпизоды, хотя и весьма скромные по размерам, вступления к ариям с солирующими инструментами. Также значительное место отведено хору (в составе 18 человек), в традиционной опере-seria нередко вообще отсутствовавшему. Кроме самостоятельных хоровых номеров хор принимает участие в ариях главных героев. Есть и совершенно необычная «большая сцена Танкреда» (авторское обозначение) в самый драматический момент – перед финалом: она предвещает свободные, непрерывно развивающиеся эпизоды последующих романтических опер. Еще более необычен

новый, трагический финал, написанный для постановки в Ферраре, хотя он и не удался композитору: это заменяющий традиционную арию небольшой, маловыразительный речитатив умирающего героя.

Опера делится на два акта и открывается увертюрой. По-итальянски называемая симфонией, она вполне традиционна и тематически не связана с последующей драмой (перенесена из комической оперы «Пробный камень»). Царит жизнерадостное настроение, контрасты отсутствуют. Медленное вступление сменяется сонатным Allegro без разработки со стремительно убыстряющейся кодой, как будет типично для многих увертюр Россини. Важную роль играют духовые инструменты. Во вступлении – медные: «турецкий» малый оркестр, солирующие валторны и трубы (натуральные, а не современные хроматические). В Allegro – деревянные: тему побочной партии проводят флейта и кларнет.

В I акте три картины, каждая начинается хором. 1-я окрашена в светлые тона и состоит из двух номеров. Интродукция включает хор рыцарей, богато украшенное колоратурами соло Арджирио и его дуэт с Орбассаном на фоне мужского хора. Столь же виртуозна каватина Аменаиды «*Come dolce all'alma mia*» («Как сладка моей душе»), предваряемая хором придворных дам (он заимствован из первой оперы Россини «Деметрио и Полибио»).

Во 2-й картине одна за другой следуют две арии, которые завершаются дуэтом. Небольшое оркестровое вступление с соло гобоя и флейты, с колыханием волн в сопровождении, подготавливает речитатив и знаменитую каватину Танкреда «*Di tanti palpiti*» («Столько волнений») с соло гобоя, флейт и аккомпанементом *pizzicato*. «Что сказать об этой удивительной кантилене? – восклицает Стендаль. – Мне

думается, что было бы одинаково смешно говорить о ней и тому, кто ее знает, и тому, кто ее никогда не слышал; да и кто же в Европе не слышал ее?». Более коротка предваряемая речитативом ария Арджирио «*Pensa che sei mia figlia*» («Я отдаю мою дочь»), состоящая из одной быстрой части. Первый дуэт Аменаиды и Танкреда, с чередованием *Allegro* и *Andante*, вполне традиционен: голоса то варьируют единую тему, то сливаются в терцию и сексту.

3-я картина, где особенно велика роль хора и оркестра, построена на резком контрасте. Вначале – свадебное шествие в форме *da saro* с маршем воинов и рыцарей в средней части. В финале происходит драматический перелом (Орбассан показывает всем роковое письмо). Здесь используются различные выразительные средства ансамбля с хором: пение а *carrella*, каноническое вступление голосов с одной темой, виртуозные пассажи, разрастание ансамбля от квартета до секстета.

II акт разделен на четыре картины². В 1-й только две арии. Более значительна открывающаяся выразительным речитативом ария страдающего Арджирио «*Ah! segnar invano io tento*» («Ах! подписать я должен»). В первую, медленную часть, с пассажами и высокими нотами, включаются хор, Изаура, Орбассан. Вторая часть, быстрая, особенно эффектна: героическая, с темой по тонам трезвучия, пунктирным ритмом, поддержанная мужским хором, она дает возможность тенору продемонстрировать владение предельным регистром. В арии сочувствующей Аменаиде Изауры «*Tu che i miseri conforti*» («Ты в несчастье

² В изданных клавирах, особенно немецких, имеются различные варианты в чередовании номеров и картин.

сильнее») Andante завершается виртуозной каденцией, Allegro отмечено красивыми низкими нотами.

2-я картина посвящена в основном Аменаиде, которая наделена двумя сольными номерами. Первый, сцена и каватина «Di mia vita infelice» («Моя несчастная жизнь») – традиционная для оперы-seria «ария в оковах», с виртуозными пассажами и каденцией. Красива партия оркестра. Во вступлении, полном горестного чувства, солируют гобой и флейта, им отвечают вздохи скрипок; на этом фоне возникает речитатив Аменаиды, один из наиболее развитых в опере, – певучая скорбная декламация. В каватине солирует сравнительно новый и еще редкий для того времени английский рожок. Дуэт Танкреда и Арджирio «Ah, se de'mali miei» («Ах, из моих страданий») не менее виртуозен; воинственный, рыцарственный пыл музыки особенно восхищал Стендаля. Соло труб (вызов на поединок) открывает быструю часть дуэта, где голоса гармонично сливаются в секстах и терциях. Следующий речитатив и двухчастная ария Аменаиды «Giusto Ciel» («О, мой Бог») непосредственно включены в действие. Оркестровая тема в быстрой части словно приближается издалека, неся весть о победе Танкреда, мужской хор за сценой славит героя, и на этом фоне возникают виртуозные фразы Аменаиды.

3-я картина служит продолжением предыдущей. В хоре и оркестровом марше прославляется Танкред-победитель. Затем следует второй дуэт влюбленных «Lascia mi» («Оставь меня»). Он должен был бы показать новый, по сравнению с первым дуэтом, этап их взаимоотношений, однако в музыкальном решении не отличается от него; несмотря на различные тексты и противоположные чувства, волнующие героев, они по традиции повторяют одну и ту же тему. Завершением картины служит ария второсте-

пенного персонажа, оруженосца Руджеро; она столь же виртуозна, как и ария Танкреда, хотя много короче (только Allegro), и также написана для сопрано.

4-я картина, из двух номеров, наиболее необычна. Первый номер, обозначенный как «большая сцена Танкреда», разбит автором на сцену и каватину, хор сарацин, марш и арию. Оркестровое вступление в контрастных чередованиях *fortissimo – pianissimo* рисует дикую горную местность и тоскующего героя. Нежные певучие фразы скрипок и альтов звучат и во вступлении, и в сопровождении декламации Танкреда, за которой следует очень краткое лирическое Andante. С ним сопоставляется хор сарацинов «Regna terror nella città» («Ужас в городе царит») с необычным аккомпанементом повторяющихся пустых квинт у валторн (быть может, так Россини хотел передать причудливый восточный колорит). Восточные обороты слышатся и в нескольких тактах, исполняемых духовыми, — это приближающаяся музыка варварского марша. После гордых речитативных фраз Танкреда без сопровождения марш звучит целиком, с хором. Без перерыва начинается ария Танкреда «Or che dici? Or che rispondi?» («Что сказали? Что ответить?»), завершаемая хором. В арии воплощены различные чувства — гнев и любовь, героический порыв; последнее Allegro сопровождают трубы и валторны. В радостном финале «Fra quai soavi palpiti» («Средь сладких волнений») Россини вновь следует традициям: участники последовательно вступают с одной темой, Аменаида и Танкред поют виртуозные пассажи в сексту и терцию, повторяется любимое слово итальянской оперы — *felicità* (блаженство).

ИТАЛЬЯНКА В АЛЖИРЕ

Опера в двух актах, восьми картинах

Либретто А. Анелли

Действующие лица

Мустафа, бей Алжира (бас)

Эльвира, его жена (сопрано)

Зульма, ее доверенная рабыня (сопрано)

Али, капитан алжирских корсаров (бас)

Линдор, молодой итальянец, любимый раб Мустафы
(тенор)

Изабелла, итальянская дама, его возлюбленная
(сопрано)

Таддео, ее спутник (бас-буффо)³

Евнухи, женщины сераля, алжирские корсары,
итальянские рабы, моряки

Действие происходит в Алжире, во дворце бея
и на морском берегу в настоящее время (1810-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

После невероятного успеха десятой по счету оперы, «Танкред», поставленной в Венеции в феврале 1813 года, Россини, которому еще не исполнился 21 год, становится знаменитым. Наступает зрелость. В середине апреля импресарио венецианского театра предлагает Россини контракт на оперу-buffa. Композитор выбирает «Итальянку в Алжире». Ее сюжет связывают с турецкой легендой о Роксолане. 15-летняя итальянка (по другим сведениям, славянка) в 1520 году была похищена корсарами, привезена в гарем султана Сулеймана и вскоре приобрела над ним неограниченную власть. Она потребовала осудить на смерть визиря и старшего сына султана Мустафу, заставила бежать другого сына и организовала заговор

³ Авторское обозначение – буффо, без указания голоса.

против самого султана, а после его раскрытия осталась безнаказанной.

Либретто «Итальянки в Алжире» было написано еще в 1808 году для плодовитого неаполитанского композитора Луиджи Моски. Автор либретто – историк, профессор красноречия и политический деятель Анджело Анелли (1761–1820) – почти четверть века был постоянным либреттистом миланского театра Ла Скала.

«Итальянка в Алжире», написанная Россини за 23 дня и поставленная в венецианском театре Сан Бенедетто 22 мая 1813 года, уже на премьере очаровала публику. Стендаль в восторге объявил ее «просто-напросто высшим достижением жанра *buffa*». Среди особенно понравившихся на премьере номеров – дуэт Мустафы и Линдора и финал I акта, комический терцет «Паппатачи!» и героическое рондо Изабеллы о родине из II акта. Оно вызвало взрыв патриотических чувств – итальянцы мечтали об объединении и возрождении угнетенной чужеземцами родины.

СЮЖЕТ

Малый зал во дворце бея Мустафы. Ему наскучила послушная и скромная жена Эльвира – он желает жениться на итальянке, дерзкой и соблазнительной. Отдав приказ капитану корсаров Али немедленно отыскать для него такую, Мустафа предлагает своему любимому невольнику, итальянцу Линдору, жениться на Эльвире. Но Линдор, тоскующий по родине и покинутой Изабелле, выдвигает невероятные требования к достоинствам будущей невесты.

2-я картина. Морское побережье. Корсары во главе с Али делят добычу с разбившегося корабля. Среди пленников итальянка Изабелла. Она отправилась на поиски своего возлюбленного Линдора в со-

провожении нового поклонника, Таддео, которого выдает за дядю. Он с ужасом думает о плене, о серале, но Изабелла уверена в своей власти над любым мужчиной.

3-я картина. Малый зал во дворце. Линдор, верный возлюбленный Изабеллы, и Эльвира, сердце которой отдано Мустафе, не желают соединять свои судьбы. Однако когда бей обещает отпустить Линдора на родину с мешком золота, только бы он увез Эльвиру, тот соглашается.

4-я картина. Великолепный зал во дворце. Евнухи славят непобедимого Мустафу. Уже влюбленный в Изабеллу бей, увидев ее, совершенно теряет голову и тут же выполняет ее требование помиловать Таддео, прогневавшего капитана Али. Линдор и Эльвира приходят проститься с беем; их корабль готов к отплытию. Изабелла требует отдать ей этого невольника, а узнав, что ради нее Мустафа бросает жену, отказывается ответить на его любовь. Мустафа сходит с ума от страсти, все смеются над ним: из льва он превратился в осла. Впрочем, помешательство от головокружительных событий чувствуют все присутствующие.

II акт. Малый зал во дворце. Эльвира не смеет надеяться, что отвергнутый итальянкой, осмеянный Мустафа вернется к ней, и не внемлет утешениям верной Зульмы. Линдор счастлив встречей с Изабеллой. Таддео трясется от страха, преследуемый палачом. Внезапно его судьба резко меняется: евнухи прославляют его — одетого в турецком платье, с тюрбаном на голове и саблей в руках, как великого Каймахан, покровителя мусульман. За это бей требует, чтобы Таддео помог ему покорить Изабеллу, которую считает его племянницей.

2-я картина. Роскошный зал с открытой галереей, выходящей к морю. Изабелла в ожидании Мустафы наслаждается властью: повелевает невольнику Линдору подать кофе, поучает Эльвиру, как надо вести себя, чтобы управлять мужем. Затем охорашивается перед зеркалом, рабыни прислуживают ей, а Мустафа, Таддео и Линдор восхищаются издали. За чашечкой кофе Изабелла обращает внимание Мустафы на прелести Эльвиры, Таддео дрожит от страха, Линдор втихомолку смеется.

3-я картина. Малый зал во дворце. Али размышляет об итальянских женщинах, одна из которых сделала бея глупцом, а Линдор и Таддео выясняют отношения: каждый считает себя единственным возлюбленным Изабеллы. Однако они должны объединиться, чтобы осуществить ее дерзкий план. Линдор уверяет Мустафу в любви Изабеллы, которая готовит торжественную церемонию возведения бея в сан папатачи: так в Италии называют тех, кто никогда не прекословит женщине. Их основное занятие – предаваться наслаждению, спать, есть и пить. Мустафа очарован предстоящим образом жизни.

4-я картина. Роскошный зал с открытой галереей, выходящей к морю. Все готово для посвящения Мустафы в сан папатачи. По приказу Изабеллы приготовлены бесчисленные бутылки с напитками, освобождены, вооружены и готовы к побегу итальянские пленники. Изабелла напоминает им о долге перед родиной. Таддео восхищен: ведь все это она предпринимает, чтобы освободить его и стать его женой. Мустафу переодевают в наряд и парик папатачи, Таддео читает клятву, которую Мустафа повторяет: смотреть и не видеть, слушать и не слышать, есть и наслаждаться, позволять делать и говорить все, что вздумается, и молчать. Таддео вручает ему факел и

фонарь, которые тот клянется носить при надобности, а Линдор придвигает стол, уставленный кушаньями и напитками. Мустафа должен выполнить первый обряд: вместе с Каймаханом Таддео он ест, пьет и молчит, не обращая внимания на поцелуи, которыми обмениваются Изабелла и Линдор. Все восхваляют истинного паппатачи. К галерее приближается корабль, моряки и рабы готовы к отплытию. Увидев, что Изабелла и Линдор спешат на корабль, Таддео понимает, что был обманут, и взывает к Мустафе. Но теперь уже бей напоминает ему о клятве паппатачи. Таддео не знает, что предпринять; в конце концов он бежит вместе с влюбленными. Появившиеся Эльвира, Зульма и Али пытаются обратить внимание бея на происходящее, но тот лишь повторяет клятву паппатачи. Наконец он зовет евнухов, турок и мавров; все мертвецы пьяны, а беглецы грозят изрубить любого. Опозоренный Мустафа умоляет свою послушную и любящую жену простить его. Турки желают итальянцам счастливого пути, те прощаются с бывшими хозяевами. Все славят прекрасную итальянку, которая доказала, что женщина может провести всех, если захочет.

МУЗЫКА

«Итальянка в Алжире» – первая крупная опера-buffa Россини (и 8-я из написанных в комическом жанре). Большие ансамбли не только по традиции венчают оба акта, но и неоднократно объединяют героев по ходу действия. Нередко в них используются танцевальные ритмы и комические звукоподражания. Важное место занимают хоровые эпизоды, ранее жанру buffa не свойственные. В финальной сцене побега они приобретают совсем необычный – воинственный, героический характер.

Увертюра, названная по-итальянски симфонией, приобрела популярность на концертной эстраде, благодаря неподражаемому юмору, живости, увлекательности сменяющих друг друга тем.

I акт, обрамленный большими хоровыми сценами, распадается на четыре картины. В интродукции 1-й картины на фоне хора возникают характеристики Эльвиры и Мустафы. Великолепна сцена выхода бея «*Delle donne l'arroganza*» («Дерзкий вызов этих женщин») с умопомрачительными виртуозными буффонными пассажами. Соло Мустафы перерастает в подвижный квартет с хором. Не менее виртуозен следующий номер с высокими нотами – каватина Линдора «*Languir per una bella*» («В разлуке с Изабеллой»). Своеобразным дополнением служит дуэт «*Se inclinassi a prender moglie*» («Чтобы взять жену заставить»), объединяющий обоих героев в комической скороговорке.

2-я картина построена аналогично. За мужским хором следует каватина Изабеллы «*Cruda sorte!*» («Рок жестокий!»), дающая певице возможность продемонстрировать совершенную технику и красоту нижнего регистра. С этой каватиной интонационно связан дуэт Изабеллы и Таддео «*Ai capricci della sorte*» («Превращенья злого рока»).

3-я картина содержит виртуозную арию Мустафы «*Già d'insolito ardore nel petto*» («Небывалых я полон ощущений»), пронизанную уверенностью, предвкушением радости.

4-ю картину образует финал I акта, который, аналогично двум первым картинам, начинается подвижным, веселым хором. Затем ансамбль сводит постепенно всех действующих лиц: за виртуозным дуэтом Изабеллы и Мустафы следует квартет, превращающийся в септет. Заключительный раздел (с хо-

ром) – каскад комических звукоподражаний: в головах персонажей – звон колокольчика *динь, динь, динь*; взрывы пушечных снарядов *бум, бум, бум*; удары молотка *тук, тук, тук*; карканье вороны *кар, кар, кар*.

Во II акте также четыре картины. В 1-й – три номера, первый и третий – с хором. Интродукцию составляет краткий терцет с мужским хором. В центре – еще одна виртуозная каватина Линдора «*Ah come il cor giubilo*» («Ах, сердце уж ликует»). Завершает картину ария Таддео «*No un gran peso sulla testa*» («Что за тяжесть, путаница») со скороговоркой и неуклюжими скачками; ее обрамляет и прерывает мужской хор «*Viva il grande Kaimakan*» («Слава, слава, Каймахан, повелитель мусульман»).

2-я картина начинается оригинальной арией с зеркалом Изабеллы «*Per lui che adoro*» («Для милого, дорогого»): ей вторит издали мужской терцет. Венчает картину великолепный квинтет «*Ti pretendi mia man*» («Чин большой Таддео дан: он отныне Каймахан»), со скороговоркой и стремительно убыстряющимся в конце темпом.

В 3-й картине арией наделен второстепенный персонаж, капитан корсаров Али «*Le femmine d'Italia*» («Все женщины Италии»); в ней неожиданно слышны отголоски арии Папагено «Девушка или дама» из II акта «Волшебной флейты» Моцарта. Завершением картины служит еще один комический ансамбль – терцет «*Rappatasci!*» («Папатачи!»), со скороговоркой, виртуозными пассажами и высокими нотами в партии Линдора.

В начале 4-й картины – два непривычных для оперы-buffa героических номера: краткий, маршевого склада мужской хор «*Pronti abbiamo e ferri e mani*» («В руки мы возьмем оружие») и рондо Изабеллы с хором «*Pensa alla patria*» («Родину помни»). Энергич-

ный пунктирный ритм, виртуозные украшения, захватывающие нижний регистр, подчеркивают победное звучание арии. Эти настроения закрепляет финал оперы – большая массовая сцена с участием септета всех действующих лиц и мужского хора. Интересен заключительный раздел, где сопоставляются фразы прощания терцета итальянцев «Andiamo, padroni» («Уходим от вас мы») и пожелания благополучия квартета турок «Buon viaggio, stian bene» («Путь добрый, счастливо»).



СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК

Опера в двух актах, трех картинах

Либретто Ч.Стербини

Действующие лица

Граф Альмавива (тенор)

Бартоло, доктор медицины, опекун Розины (бас)

Розина, богатая наследница, его воспитанница
(сопрано)

Фигаро, цирюльник (бас)

Базилио, учитель музыки Розины, лицемер (бас)

Берта, старая гувернантка в доме Бартоло (сопрано)

Фиорелло, слуга Альмавивы (бас)

Амброджо, слуга Бартоло (бас)

Офицер, нотариус, музыканты, солдаты

Действие происходит в Севилье
в настоящее время (1810-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

15 декабря 1815 года Россини подписал контракт на постановку оперы-buffa в новом сезоне в одном из римских театров. Партитуру следовало представить к 20 января, чтобы успеть «приноровить ее к голосам певцов», внести необходимые изменения и провести репетиции; в начале февраля композитор должен продирижировать премьерой и двумя следующими спектаклями, сидя за чембалом. За это ему будет уплачено 400 скудо. К тому времени Россини уже был известным автором 16 опер, в том числе невероятно популярного «Танкредо» и «Итальянки в Алжире» (1813); через девять дней после премьеры «Севильского цирюльника» ему исполнилось 24 года. Совместно с римским либреттистом Чезаре Стербини

(1784–1831), в сотрудничестве с которым была написана только что поставленная (и провалившаяся) опера «Товальдо и Дорлиска», Россини выбрал комедию «Севильский цирюльник» (1772) французского драматурга Пьера Огюстена Бомарше (1732–1799), составившую первую часть трилогии (ко второй части, «Свадьбе Фигаро», в 1786 году обратился Моцарт). На сюжет «Севильского цирюльника» уже существовали оперы Джованни Паизиелло (премьера состоялась в 1782 году в Петербурге, куда был приглашен прославленный итальянский композитор, скончавшийся как раз в год премьеры оперы Россини), француза Никколо Изуара (1797) и др.

В написании нескольких опер на один и тот же сюжет (и даже текст) в ту эпоху не было ничего необычного. Однако, зная любовь публики к Паизиелло и его творению, Россини решил заручиться поддержкой престарелого автора, которому сообщил о своем замысле. Тот одобрил его, добавив наилучшие пожелания в новом претворении старого сюжета. Чтобы окончательно обезопасить себя от сравнений и критики со стороны поклонников Паизиелло, Россини и Стербини назвали свою оперу «Альмавива, или Тщетная предосторожность» и предпослали либретто «Обращение к публике»: «Синьор маэстро Джоаккино Россини, дабы не заслужить упрека в дерзких помыслах соперничества с бессмертным предшественником, специально потребовал, чтобы “Севильский цирюльник” был снабжен совершенно заново написанными стихами и чтобы к нему были добавлены многие новые сцены для музыкальных номеров, которые вместе с тем отвечали бы современным театральным запросам, столь изменившимся с того времени, когда писал свою музыку прославленный Паизиелло». Среди

этих новых номеров Россини называет хоры, вообще мало свойственные жанру оперы-buffa.

Опера создавалась очень быстро. Стербини начал работу над либретто 18 января 1816 года и завершил его 29-го. Россини сочинял музыку параллельно, как только получал стихи, и партитура была готова, по разным сведениям, то ли за 19–20, то ли за 26 дней. Премьера состоялась в римском театре Арджентина 20 февраля 1816 года и потерпела один из самых шумных провалов в истории оперы. Сторонники Паизиелло кричали, свистели, смеялись. Шиканье раздалось уже при появлении Россини в оркестре (по обычаю он дирижировал спектаклем, сидя за чембалом). Шум усилился при исполнении увертюры, которая с трудом была доведена до конца. Затем последовали неприятные случайности. У гитары, которой Альмавива сопровождает свою серенаду, лопнула струна. Россини согласился, чтобы исполнявший эту роль испанский певец и композитор Мануэль Гарсия (отец и учитель будущих великих певиц Марии Малибран и Полины Виардо) спел сочиненную им испанскую песню, но его пение не удовлетворило слушателей. Базилио споткнулся и во весь рост растянулся на полу, разбив до крови нос, что вызвало веселье в зале; во время арии о клевете он должен был вытирать кровь платком, так что его пение было едва слышно при усиливающемся шуме. В финале I акта на сцену выскочила приبلудная кошка, напугавшая Розину и Бертю, так что они кинулись прочь. Фигаро прогнал кошку, но она вернулась на сцену с другой стороны и прыгнула на руки Бартоло, так что его пришлось защищать своей саблей офицеру патруля. Публика развлекалась и поощряла кошку мяуканьем и жестами продолжать играть свою импровизированную роль.

Однако по окончании I акта Россини принялся аплодировать певцам, что, по словам исполнительницы роли Розины, «многие сочли за личную обиду». Композитор стойко пережил фиаско, с равнодушным видом дождавшись конца оперы, и отправился домой. Певица, пришедшая его утешить, застала композитора спокойно спящим. На следующий вечер Россини сказался больным, чтобы не сидеть за чембалом, и когда после спектакля, неожиданно с восторгом принятого публикой (быть может, только теперь расслышавшей музыку), исполнители явились поздравить его с триумфом, то нашли мнимого больного в постели. Вскоре Россини так писал об этом своей возлюбленной, знаменитой испанской певице Изабелле Кольбран, создательнице образов десяти его героинь: «Мой “Цирюльник” с каждым днем пользуется все большим успехом... Серенада Альмавивы распевается здесь по ночам на всех улицах, большая ария Фигаро “Largo al factotum” стала коронным номером всех басов, а каватина Розины “Una voce poco fa” – вечерней песней, с которой каждая красотка ложится спать, чтобы утром проснуться со словами “Lindoro mio sarà”». «Во втором действии, которое, откровенно говоря, слабее первого, больше всего нравится дуэт переодетого учителем пения Графа и доктора Бартоло “Pace e gioia”, ария старого опекуна “Quando mi sei vicino”, в которой я передразнил старую школу, и конец терцета Розины, Альмавивы и Фигаро “Zitti, zitti, piano, piano”. Меньше всего нравится квинтет, в котором больной лихорадкой Базилио уходит и снова возвращается. Я сам охотно признаюсь, что квинтет Паизиелло гораздо проще и грациознее моего».

«Севильский цирюльник» быстро завоевал всю Европу, причем в оперу вносились разные изменения. Серенада (канцона) Альмавивы, не прозвучав-

шая на премьере, нередко исключалась и впоследствии. Ария Бартоло из I акта при следующей постановке в том же году во Флоренции показалась исполнителю слишком сложной и была заменена более простой, написанной другим композитором (в дальнейшем она открывала II акт). Иногда исключалась и ария Базилио о клевете; иногда же она передавалась Бартоло с другими словами. Перед финалом II акта вставлялось виртуозное рондо с хором (последняя часть перенесена в финальное рондо Золушки), оно поручалось то Розине, то – чаще – Альмавиве. Например, гастролеровавший в 1827 году в Вене знаменитый итальянский тенор Джованни Рубини «всегда производил в этой вставной заключительной арии фурор». В сцене урока музыки написанная Россини ария стала обязательной лишь к середине XX века, а в XIX-м сама примадонна выбирала, в какой виртуозной арии лучше продемонстрировать свой голос, меняя этот номер каждые два-три спектакля. Гастролировавшие в России итальянские певицы нередко выбирали «Соловья» Алябьева, а одна из французских певиц в Париже – популярнейшую каватину Танкреда из оперы Россини.

Партия Розины была рассчитана композитором на голос своей ровесницы, подруги детства Джельтруды Ригетти-Джорджи, голос весьма подвижный, охватывающий две с половиной октавы от *фа* малой до *си-бемоль* второй, и автор использовал преимущественно нижний регистр (в то время такой голос не назывался, как ныне, колоратурным контральто или меццо-сопрано – все женские голоса именовались сопрано, а главные партии писались для *prima donna assoluta*). Однако довольно скоро партией Розины заинтересовались певицы с более высокими голосами и стали ее соответственно видо-

изменять; к концу XIX-го и вплоть до середины XX века Розину пели только легкие колоратурные сопрано. Эта традиция (считается, что ее начало было положено на премьере в Вене в 1820 году, а из знаменитостей неавторский вариант ввела в обиход Аделина Патти, также еще при жизни автора) сохраняется до наших дней, причем сопрановые редакции, часто безымянные, оказываются различными.

СЮЖЕТ

Площадь в Севилье. Ночь на исходе. Фиорелло во главе музыкантов встречается с закутанным в плащ графом Альмавивой, который поет серенаду под балконом Розины. Светает. Музыканты делят деньги графа, шумно благодарят его и, наконец, расходятся. Издалека доносится пение. Граф прячется. Появляется Фигаро с гитарой, довольный жизнью и собой. Альмавива, скрывающий свое имя, просит Фигаро помочь ему проникнуть в дом Бартоло, чтобы встретиться с Розиной, в которую влюблен. Ловкому цирюльнику это не составит труда: он парикмахер, аптекарь, ветеринар, ботаник, словом, свой человек у Бартоло. Тот с Розиной выходит на балкон. Он подозрительно смотрит на листок, падающий на улицу из рук воспитанницы. Она объясняет, что это ария из драмы с музыкой «Тщетная предосторожность». Пока Бартоло спускается, чтобы подобрать листок, Альмавива успевает его поднять, а Фигаро читает вслух: Розина просит поклонника представиться и помочь ей освободиться от власти тирана-опекуна. Бартоло отправляется устраивать дела: он должен сегодня же заключить брак с Розиной. А Фигаро передает графу гитару, и тот, аккомпанируя себе, рассказывает, что зовут его Линдором и его единственное сокровище — любовь к Розине. Она подхватывает мелодию, но ее

оттаскивают от окна, которое захлопывается. Теперь Фигаро должен придумать, как проникнуть в дом Бартоло. Изобретательность цирюльника обостряется, когда он получает от графа кошелек: пусть тот переоденется солдатом и явится требовать квартиру для постоя, причем, чтобы отвести подозрения, притворится пьяным. Фигаро называет ему адрес своей лавки, чтобы тот знал, где его найти. Граф счастлив. Фигаро отправляется в дом Бартоло.

2-я картина. Комната в доме Бартоло. Розина одна, с письмом в руке, мечтает о любви Линдора. Она уверена, что добьется своего и победит старика, принуждающего ее к браку, хоть лаской, хоть хитростью, хоть изворотливостью змеи. Бартоло вызывает слуг, которых решил расспросить, но не может добиться от них ни слова: Берта чихает, Амброджо зевает – ловкач Фигаро дал им какого-то лекарства. Беспрерывно кланяясь, входит Базилио. Он принес дурные вести: в Севилью прибыл граф Альмавива, поклонник Розины. Однако Базилио знает средство, как уничтожить соперника, и рассказывает Бартоло о клевете. Это слышит спрятавшийся Фигаро и, когда старики удаляются, сообщает обо всем Розине. Она интересуется, с кем был Фигаро у нее под балконом. Цирюльник называет его своим кузеном, бравым парнем, хоть и бедняком, однако с огромным недостатком – он до смерти влюблен. Розина выведывает, в кого: это, оказывается она. Фигаро просит поощрить кузена и направляется за бумагой к письменному столу, но Розина подает ему уже написанное письмо. Фигаро восхищен поступками женщин, которые невозможно предугадать. Возвратившийся Бартоло, полный подозрений, расспрашивает воспитанницу об испачканном чернилами пальце, недостающем листке бумаги, использованном пере и читает ей нотацию:

такому доктору как он нельзя лгать столь грубо; теперь, уходя из дома, он будет запирает ее, и слуги будут ее сторожить. Раздается громкий стук и вваливается граф Альмавива, переодетый кавалеристом. Разыгрывая пьяного, он требует квартиру для постоя. Пока Бартоло ищет документы, освобождающие его от этой обязанности, граф успевает объясниться с Розиной, которой он хочет передать записку. Бартоло вырывает ее из рук воспитанницы, но тут выясняется, что это список белья, как она и утверждала. Розина принимается плакать. Мнимый солдат вызывает Бартоло на дуэль и выхватывает саблю. Базилио и Берта пытаются остановить кровопролитие. Вбежавший с тазом для умывания Фигаро сообщает, что на улицу высыпала половина города, привлеченная необычным шумом в доме Бартоло. Наконец раздается стук в дверь, и в доме появляется патруль во главе с офицером. Каждый пытается объяснить ему, что произошло. Офицер арестовывает пьяного кавалериста. Однако тот отталкивает окруживших его солдат и подает офицеру бумагу. Тот поражен, солдаты отступают. Все долго не могут прийти в себя.

II акт. Комната в доме Бартоло. На клавишине разложены ноты. Бартоло в раздумье: солдата никто в полку не знает; не может ли это быть граф Альмавива? Появляется граф, переодетый учителем музыки. Он многократно желает дому сему мира и радости на сотню лет, Бартоло благодарит, но оба подозрительно оглядывают друг друга. Граф называет себя доном Алонсо, учеником донна Базилио; тот заболел, и дон Алонсо пришел вместо него дать урок музыки Розине. Чтобы добиться доверия Бартоло, он передает ему письмо Розины к графу и готов объяснить ей, что граф ухаживает за другой. Бартоло убеждается, что дон Алонсо действительно ученик донна Базилио,

прибегающий к клевете. Для урока Розина выбирает рондо из драмы с музыкой «Тщетная предосторожность», Альмавива ей аккомпанирует, Бартоло слушает, но начинает дремать. Влюбленные успевают объясниться. Бартоло не нравится выбранная ария – в его время великий Каффарьелло пел совсем по-другому – и опекун поет ариетту в старинном духе, лишь заменив имя Джаннины на Розину. Появившийся Фигаро с тазиком для бритья передразнивает неуклюжий танец Бартоло и предлагает немедленно его побрить, так как все другие дни у него расписаны. Бартоло вынужден согласиться, он отдает цирюльнику связку ключей, чтобы тот принес все необходимое для бритья. Фигаро выясняет у Розины, какой ключ подходит к балкону, и уходит в соседнюю комнату. Вскоре оттуда раздается звон разбитой посуды, и Бартоло спешит туда. За это время граф получает согласие Розины бежать с ним. Фигаро готов приступить к бритью, как вдруг появляется дон Базилио. Он изумлен вопросами Бартоло о самочувствии и уверениями мнимого дона Алонсо, что нельзя шутить с лихорадкой; Фигаро считает его пульс и ставит диагноз: скарлатина. Граф подкрепляет это кошельком, необходимым Базилио для покупки лекарств, и все советуют ему немедленно лечь в постель. С пожеланиями доброй ночи он удаляется. Фигаро начинает бритье, пытаясь заслонить от Бартоло влюбленных. Те, перебирая ноты, составляют план побега через балкон нынче ночью. Но Бартоло удается подслушать их разговор, он поднимает крик, вызывает слуг и посылает Амброджо за доном Базилио. Не доверяя Берте, он берется сам сторожить входную дверь. Берта возмущена безумием, царящим в этом доме, и все потому, что старичок решил взять в жены девчонку; что же такое эта любовь, которая заставляет людей сходить с

ума? Вернувшийся с доном Базилио Бартоло понимает, что был обманут доном Алонсо, который не иначе как сам граф Альмавива. Бартоло просит дон Базилио привести нотариуса, чтобы скорее составить брачный контракт, а сам достает письмо Розины к графу и убеждает воспитанницу, что ее возлюбленный и Фигаро решили обманом свести ее с Альмавивой. Оскорбленная Розина готова отомстить обманщику и выйти замуж за Бартоло, а не бежать из дома с Линдором и Фигаро. Опекун отправляется за стражей, которая должна схватить похитителей. Розина остается одна. Начинается гроза. На балконе появляются закутанный в плащ граф и Фигаро с фонарем. Розина отталкивает возлюбленного, задумавшего продать ее графу, но Альмавива раскрывает свое инкогнито. Счастливые влюбленные обмениваются бесконечными признаниями, Фигаро подсмеивается над ними и торопит бежать. Когда все, наконец, готовы, выясняется, что лестница под балконом исчезла. Входит дон Базилио с нотариусом, знакомым Фигаро. Граф предлагает на выбор дорогой перстень или пулю из пистолета, и дон Базилио в качестве свидетеля вместе с Фигаро подписывает брачный контракт Альмавивы и Розины. В этот момент появляется Бартоло с офицером и солдатами, требуя арестовать двух злоумышленников. Граф называет Розину женой, открывает свое имя и демонстрирует брачный контракт. Любовь побеждает все преграды. Дон Базилио на упреки Бартоло отвечает, что не мог устоять перед аргументами графа. А Бартоло убеждается, что, убрав лестницу, оказался участником «тщетной предосторожности», но утешается тем, что граф оставляет ему приданое Розины. Фигаро гасит фонарь, и все прославляют любовь и верность.

МУЗЫКА

«Севильский цирюльник» – классическая опера-buffa и одна из вершин жанра. Типичные номера – арии, равно виртуозные у высоких и низких голосов, комические дуэты, большие ансамбли вплоть до секстетов – обогащаются хорами. Возрастает роль оркестра с излюбленными композитором *crescendo* – они усиливают эффектные кульминации. Красочна симфоническая картина грозы. Специально указан речитатив (перед финалом) с аккомпанементом оркестра, в отличие от многочисленных традиционных речитативов *secco* – в сопровождении чембало. Два номера, каватина в интродукции и следующая канцона, идут под аккомпанемент гитар.

Увертюра на испанские темы, по воспоминаниям современников, была создана Россини специально для «Севильского цирюльника». Но если она действительно существовала и звучала на премьере, то оказалась утерянной и ныне никому не известна. Уже на спектаклях во Флоренции и Болонье в том же 1816 году исполнялась увертюра, сочиненная для оперы-seria «Аврелиан в Пальмире» (1813) и затем перенесенная в иной инструментровке в «Елизавету, королеву Англии» (1815). Автор считал это вполне естественным, утверждая, что «кто знает одну мою увертюру, тот знает их все». Однако по истечении времени эта уже дважды использованная увертюра, именуемая по-итальянски симфонией, стала восприниматься как соответствующая именно «Севильскому цирюльнику»: искрометность, блеск мелодий, порученных солирующим инструментам (скрипки, гобои, кларнеты), стремительность темпа словно предвещают последующую интригу. А Стендаль даже услышал в ней ворчание старика опекуна, ревнивого и влюбленного, и вздохи его воспитанницы.

I акт состоит из двух картин, обрамленных номерами с участием хора. 1-я картина построена на чередовании арий и дуэтов. Интродукция «Piano, pianissimo, senza parlar» («Тихо, молчите все») подготавливает первую характеристику графа Альмавивы – каватину «Ecco ridente in cielo» («Скоро восток золотую ярко заблещет зарею»), где певучая мелодия богато украшена фиоритурами. Ее завершает комический хор благодарности музыкантов в стремительном темпе; к хору присоединяются граф и Фиорелло. Один из популярнейших номеров – каватина Фигаро «Largo al factotum della città, largo!» («Место, раздайся шире народ, место!»), увлекательная, полная радости жизни, в ритме тарантеллы, с головокружительной скороговоркой и эффектными высокими нотами. Характеристику графа дополняет певучая меланхоличная канцона «Se il mio nome saper voi bramante» («Если ты хочешь знать, друг прелестный»), которая прерывается речитативными репликами Фигаро и Альмавивы. Второй куплет продолжает Розина, но ее фраза сразу же обрывается. Этот реалистический прием был настолько новаторским, что вызвал непонимание и даже возмущение публики, ожидавшей традиционной выходной арии героини. Заключительный дуэт Фигаро и Альмавивы «All'idea di quel metallo» («Мысль одна – добыть металла») объединяет героев общими бойкими темами с пассажами, трелями, группетто, форшлагами, скороговоркой на одной ноте.

Во 2-й картине содержится экспозиция других персонажей – также в сольных номерах. Знаменитая каватина Розины «Una voce raso fa» («В полуночной тишине сладко пел твой голос мне») рисует энергичную, умеющую настоять на своем, уверенную в преодолении всех препятствий героиню. Другой ярчай-

ший образ запечатлен в не менее популярном номере – арии дона Базилио «La calunnia» («Клевета»); здесь особенно велика роль оркестра с излюбленным композитором *crescendo*, приводящим к грандиозной кульминации. Лукавый дуэт Розины и Фигаро «Dunque io son...» («Это я?») развивает их характеристики, заданные в предыдущих номерах. Ария Бартоло «A un dottore della mia sorte» («Я недаром доктор зоркий») – наиболее развернутая и сложная. Она написана в трехчастной форме, причем первая часть – в редкой для вокальных номеров сонатной, что усиливает комический эффект бесконечных нравоучений самодовольного педанта; они переданы скороговоркой, виртуозными пассажами, речевыми репликами. Вершина комизма – финал I акта, мастерски развивающийся от дуэта к секстету с хором. Здесь важную роль играют воинственные ритмы: сцена начинается выходом пьяного кавалериста, а заканчивается появлением солдат. Свободно сменяются контрастные эпизоды. Первый – дуэт Альмавивы и Бартоло «Ehi di casa...» («Эй, квартиру для постоя»), основанный на переключках кратких комических возгласов; с ними контрастируют реплики «про себя». С приходом Розины возникают более напевные и виртуозные темы влюбленных, которым противостоит скороговорка Бартоло. Затем терцет перерастает в квинтет и возвращаются прежние воинственные темы. Перелом наступает с появлением Фигаро. Забавные каноны останавливают развитие действия. Контрастом служит стремительная стретта секстета в унисон (при повторении – с мужским хором) с резкой сменой звучности.

II акт делится на две крупные сцены (но не картины). Первая связана с новым переодеванием графа Альмавивы. Дуэт графа и Бартоло объединен

елейной, многократно повторяющейся темой «*Rase e gioja sia con voi*» («Будь над вами мир и радость»), прерываемой репликами героев «про себя» – то речитативными, то более распевными или виртуозными. В центре – урок музыки, начинающийся арией Розины «*Contro un cor che accende amore*» («Если сердце полюбило»), уснащенной виртуозными пассажами. В краткой ариетте Бартоло «*Quando mi sei vicino*» («Рядом сидишь со мною») слышится подражание старинному стилю. Своеобразное продолжение – квинтет с многократным повторением одной фразы «*Buona sera, mio signore*» («Доброй ночи вам желаем»). Завершением служит стремительная ансамблевая скороговорка. Неожиданно возникает ария второстепенного персонажа, Берты «*Il vecchiotto cerca moglie*» («Старичок решил жениться»), основанная на вариантах русской народной плясовой «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Вторая большая сцена открывается симфонической картиной грозы с изобразительными эффектами – сверканием молнии, раскатами грома, дробными каплями дождя, в начале и конце редкими, в середине сменяющимися изображением ливня. Благополучная развязка воплощена в виртуозном терцете Розины, Фигаро и Альмавивы «*Ah! qual colpo*» («Ах, я рада»). Последняя характеристика Альмавивы – ария с хором «*Cessa di più resistere*» («Хватит сопротивляться»), иногда называемая вставной, так как не звучала на премьере. В ней несколько частей, одинаково виртуозных, но в разных темпах; заключительная в сокращенном варианте повторена в финальном рондо Золушки (или наоборот, перенесена из этой оперы в «Севильского цирюльника»). Последний номер носит авторское обозначение «*finaletto*» («маленький финал»): это подвижный жизнерадостный секстет с хором «*Di sì felice*

innesto» («Пришел конец мученьям»), основанный на мелодии еще одной русской плясовой «На что было огород городить». Россини предположительно услышал эту песню в одном из салонов русской интеллигенции, каких немало появилось в Европе после разгрома Наполеона, и первоначально использовал в кантате «Аврора», сочиненной в конце 1815 года ко дню именин вдовы Кутузова, с которой познакомился в Италии.



ОТЕЛЛО

Опера в трех актах, шести картинах

Либретто Ф.Берио ди Сальсы

Действующие лица

Отелло, африканец, генерал венецианского войска
(тенор)

Дездемона, его возлюбленная и тайная жена (сопрано)

Эльмиро, венецианский патриций, ее отец (бас)

Родриго, сын Дожа, отвергнутый жених Дездемоны
(тенор)

Яго, тайный враг Отелло, друг по расчету Родриго⁴
(тенор)

Эмилия, наперсница Дездемоны (сопрано)

Дож (тенор)

Сенаторы, солдаты, народ, дамы Дездемоны, свита

Отелло, его друг Лючио, венецианский гондольер

Действие происходит в Венеции в конце XV века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1816 году 24-летний Россини написал и поставил три оперы. Первая – «Севильский цирюльник» по комедии Бомарше, последняя – «Отелло» по трагедии Шекспира. Заказ был сделан знаменитым импресарио Доменико Барбайей. Он пригласил композитора в Неаполь и познакомил с маркизом Франческо Берио ди Сальса (1765–1820), страстным книголюбом, влюбленным в английскую литературу. Преклонявшийся перед творчеством Уильяма Шекспира (1564–1616), восхищавшийся трагедией «Отелло»

⁴ Авторское обозначение.

(1604), он, однако, существенно переработал ее, сочиня либретто оперы. Иногда даже высказывались сомнения, положил ли он в основу трагедию Шекспира или вдохновившую Шекспира итальянскую новеллу Джиральди Чинтио (1566): название новеллы «Венецианский мавр» стало вторым заголовком либретто. У современников Россини таких сомнений не возникало. Стендаль, присутствовавший на премьере оперы, в книге «Жизнь Россини» сравнивал первые и последние сцены либретто Берио и трагедии Шекспира, а Байрон, видевший постановку в Венеции через несколько лет, писал, имея в виду английского Барда: «...они распяли его в опере». О шекспировском источнике свидетельствуют и включение песни об иве, и наличие имен героев, тогда как в новелле только героиня называлась Дездемона; остальные же были безымянны.

Некоторые имена Берио изменил: в песне об иве – Изаура вместо шекспировской Барбары, отец Дездемоны – Эльмиро вместо Бранбанцио. Действие целиком разворачивается в Венеции (в трагедии Шекспира – лишь I акт, тогда как остальные четыре – на Кипре). Это позволило Россини ввести в последний акт песню венецианского гондольера, в которой он использовал знаменитую терцину Данте из «Божественной комедии»: «Нет большей скорби, чем вспоминать в беде о временах счастливых». Либретто Берио приближается к шекспировской трагедии лишь в этом акте. Здесь даже орудие убийства Дездемоны – кинжал – противоречит лишь традиции постановок, а не тексту – в ремарке Шекспира сказано: «убивает ее». А два первых акта максимально приближены к привычным оперным ситуациям, так что даже рождается впечатление трагического варианта оперы-buffa Чимарозы «Тайный брак». Место невинно запо-

дозренного Кассио занял Родриго, сын Дожа, за которого отец Дездемоны готов выдать ее замуж; таким образом, ревность Отелло имеет реальную почву. Оригинальная интрига с платком уступила место традиционной – с перехваченным письмом, уже использованным Россини в «Танкреде». Либреттист не побоялся нарушить вековую традицию жанра *seria* и отказался от благополучной развязки. «Отелло» стал первым и едва ли не единственным сочинением Россини, где оба главных героя погибают. Зато это будет типичным для опер Беллини, Доницетти, Верди.

Россини не выказал недовольства либретто, современникам же оно показалось таким непривычным, что в него нередко вносились поправки, еще дальше уводившие от Шекспира. В некоторых постановках при жизни композитора Отелло представлял белым, «чтобы не пугать публику негром на сцене», в других – в финале убежденный женой мавр отбрасывал кинжал, и драма завершалась любовным дуэтом, заимствованным из одной из следующих опер Россини – «Армиды».

Премьера «Отелло» состоялась в неаполитанском театре Дель Фондо 4 декабря 1816 года и прошла с большим успехом. Роль Дездемоны исполняла знаменитая примадонна, испанка Изабелла Кольбран, для которой Россини писал главные роли в операх, поставленных в Неаполе (шесть лет спустя она стала его женой). Среди выдающихся исполнителей при жизни композитора выступали сестры Гарсия: Мария Малибран и Полина Виардо. Малибран считалась лучшей Дездемоной, хотя любила петь и партию Отелло, написанную для тенора. После ее безвременной кончины (она не дожила до 30-ти) Малибран-Дездемону запечатлел в поэме «Ива» известный французский романтик Альфред де Мюссе. А вскоре

на сцену вышла ее младшая сестра – дебют Полины Виардо состоялся в роли Дездемоны.

СЮЖЕТ

Галерея Сената. Все ожидают возвращения прославленного полководца, мавра Отелло, отвоевавшего у турок Кипр. Он появляется, приветствуемый народом, и кладет меч к ногам Дожа. Тот предлагает ему любую награду. Отелло просит принять его в число венецианских граждан. Дож возвращает полководцу победоносный меч и венчает его лавровым венком. Благодарность Отелло безгранична, но счастлив он будет лишь тогда, когда победу увенчает любовь. Сын Дожа Родриго, влюбленный в Дездемону, боится, что ее отец отдаст предпочтение победителю-африканцу. В порыве ревности Родриго готов броситься на Отелло с кинжалом, но его удерживает Яго, который ненавидит Отелло и хочет по-иному осуществить месть.

2-я картина. Дворец сенатора Эльмиро. Дездемона поверяет Эмилии свои печали. Она, тайная жена Отелло, не рада его победоносному возвращению. Дездемона боится, что муж заподозрил ее в измене: Дездемона послала ему письмо с вложенной прядью волос, из осторожности не называя имени Отелло, а он может подумать, что письмо предназначено Родриго. Увидев Яго, женщины поспешно уходят. Дездемона презирает его за низость и коварство; Яго, когда-то просивший ее руки, чтобы сделать карьеру, пылает ненавистью. Эльмиро объявляет пришедшему Родриго, что с радостью отдаст за него дочь, и приказывает Дездемоне готовиться к свадебному торжеству.

3-я картина. Празднично убранный зал во дворце Эльмиро. Родные и друзья прославляют сча-

стливый миг бракосочетания. Эльмиро велит дочери повиноваться его воле, Родриго встревожен колебаниями Дездемоны, а она в ужасе: долг, закон и страсть борются в ее душе. Появляется Отелло, окруженный друзьями. Он требует отдать ему Дездемону в жены по праву доблести, любви, верности и клятвы. Узнав, что Дездемона поклялась в верности Отелло, Эльмиро проклинает дочь, а Родриго грозит сопернику смертью.

4-я картина. Дворец Эльмиро. Родриго вновь уверяет Дездемону в любви. Она взывает к его благородству и признается, что тайно обвенчана с Отелло. Родриго клянется разорвать эти узы.

II акт. Дом Отелло. Он терзается подозрениями. Безумная любовь сгубила его славу и честь, но он не может отдать Дездемону другому. Яго хитрыми недомолвками подогревает его сомнения, вливает в душу яд ревности, показывая любовное письмо с прядью волос Дездемоны. Отелло, уверенный, что адресат письма – Родриго, клянется убить изменницу. Яго торжествует. Родриго вызывает мавра на поединок. Кровавопролитие пытается остановить вбежавшая Дездемона, но, испуганная неистовой жадью крови и упреками в измене, проявляемыми обоими соперниками, теряет сознание. Эмилия приводит ее в чувство и хочет увести, однако Дездемона думает только о спасении любимого. Часть присутствующих успокаивает ее, а отец с друзьями грозит жестоким наказанием за преступную связь.

III акт. Спальня Дездемоны. Ночь. Дездемона предается отчаянию, не внемля утешениям Эмилии. Небо и отец прокляли ее; любимый муж изгнан из Венеции. Слышится песня Гондольера, проплывающего по каналу под окнами. Дездемона вспоминает Изауру – свою подругу, насильно увезенную из Аф-

рики и умершую от горя. На память о ней осталась арфа, под аккомпанемент которой Дездемона поет любимую песню Изауры об иве, свидетельнице несчастной любви. Порывы ветра вторят ее стенаниям. Простившись с Эмилией, Дездемона погружается в молитву, ложится в постель и засыпает. В потайную дверь входит Отелло с зажженной свечой и кинжалом. Он долго любуется прекрасным лицом спящей жены, сравнивая его с собственной отталкивающей внешностью. Рука его дрожит, он бросает свечу, чтобы тьма ночи скрыла ужасное преступление. Молния озаряет Дездемону, и Отелло уверен, что само Небо подтверждает ее вину. Пробудившись от ударов грома, она бесстрашно готова принять смерть от руки Отелло: ведь ее единственная вина – любовь к нему. Под непрерывные громовые раскаты Отелло закалывает жену. Раздается стук в дверь. Друг Отелло Лючио сообщает, что Яго, умирая от руки Родриго, признался в коварных замыслах. Входит Дож со свитой, Родриго и Эльмиро. Дож приносит Отелло прощение Сената, Родриго, узнав о кознях Яго, готов уступить Дездемону сопернику, Эльмиро отдает ему руку дочери. Но мавр в отчаянии указывает на ее бездыханное тело и закалывается, вызывая вопль ужаса всех присутствующих.

МУЗЫКА

Россини назвал «Отелло» оперой-seria, однако внес в трактовку жанра много нового. Большую роль играют хоровые сцены, не свойственные seria, а также ансамбли с хором; зато арии, всегда преобладавшие в ней, немногочисленны (их всего 4). Выходная ария Дездемоны, имеющаяся в либретто, в прижизненных изданиях оперы отсутствует, ее арии отодвинуты в финал II-го и начало III акта, причем это не

обычные сольные номера, а свободно развивающиеся сцены, даже с участием ансамбля и хора. Возрастает роль оркестра, в том числе и звукоизобразительная. Однако традиционно преобладают высокие мужские голоса: бас – только старик-отец Дездемоны, все остальные персонажи, как главные, так и второстепенные (Дож, друг Отелло Лючио, венецианский Гондольер) – тенора.

Большая увертюра – воинственная, в маршевых ритмах – вводит в начальные сцены оперы, хотя и не содержит точного воспроизведения ее тем. Медленная часть заимствована из увертюры к комической опере «Турок в Италии» (1814).

В I акте номера с хором обрамляют арию и два дуэта, соединенные речитативами. Мужской хор интродукции «Viva Otello» («Слава Отелло») и оркестровый марш подготавливают выход главного героя. Его ария «Ah! sì, per voi già sento» («Ах, чувствую я, что доблесть моя») по традиции украшена виртуознейшими пассажами, однако не является просто сольным номером, перерастая в дуэт с Яго с участием мужского хора. Ария завершается повторением оркестрового марша. Дуэт двух теноров, Родриго и Яго, «No, non temer» («Нет, не страшись»), хотя и рисует врагов главного героя, однако использует те же выразительные средства – виртуозность, пунктирный ритм, причем традиционно оба персонажа повторяют общие темы поочередно, а затем в терцию. Следующий дуэт двух сопрано, Дездемоны и Эмилии, «Vorrei, che il tuo pensiero» («О пусть твои все мысли»), отмечен грациозным складом и виртуозностью пассажей, но лишен, в отличие от предыдущего, высоких нот. Начало финала перекидывает арку к началу акта – его открывает праздничный хор «Santo Imen!» («О, Гименей!»). Терцет, где партия баса Эльмиро столь же виртуозна,

как и тенора Родриго, разрастается в квартет, а затем в квинтет с хором (что напоминает о построении финалов опер-buffa) и завершается мощными, нередко унисонными звучаниями.

II акт, также состоящий из четырех номеров, открывается арией Родриго «Ah! come mai non senti» («Ах, жалости ты не знала»). Она мало отличается от арии его соперника Отелло: перенасыщенная виртуозностью, с высокими нотами, целиком мажорная, с обилием повторов. Любопытно, что в переключках оркестра и голоса возникает мелодия, известная по позже написанному комическому дуэту «Две кошечки», хотя в арии верный влюбленный вполне серьезно жалуется на бессердечную Дездемону, не знающую о его страданиях. Оригинален дуэт Отелло и Яго «Non m'inganno, al mio rivale» («Нет ошибки, то мой соперник»): первая часть – краткие, близкие к речитативным реплики (Отелло читает письмо Дездемоны); в заключительной стремительная мелодия лишена виртуозности. Зато следующий терцет Родриго, Отелло и позже присоединяющейся к ним Дездемоны «Ah, vieni, nel tuo sangue» («Идем же, крови жажду») вновь украшен эффектными пассажами и предельно высокими нотами. Финал II акта представляет собой развернутую арию Дездемоны «Che smania! ahimè, che affanno!» («О буйство! увы! о горе!»). Смена настроений воплощена в смене тем, тональностей, темпов; к партии солистки присоединяются возгласы то женского, то мужского, то смешанного хора, а в конце ария превращается в дуэт с Эльмиро.

III акт в отличие от предыдущих – камерный; он выделяется скорбным настроением и новаторским решением. Композитор отказывается от деления на номера, отмечая в непрерывном развитии песню Гондольера, романс об иве, сцену и каватину Дездемоны,

дуэт с Отелло, последнюю сцену; их связывают речитативы. Особенно велика роль оркестра, усиливающего драматические переживания героев. Открывает акт небольшое оркестровое вступление, тема которого возникнет еще дважды в речитативном диалоге Дездемоны с Эмилией, рисуя горестные предчувствия героини. Прерывающая этот диалог мрачная песня не появляющегося на сцене Гондольера на текст Данте «*Nessun maggior dolore*» («Ах, большей нет печали»), с мелодией удивительной проникновенности, подготавливает романс об иве; песня и романс близки и интонационно. Романс об иве «*Assisa al piè d'un salice*» («Под ивою в печали») – один из лучших, когда-либо созданных Россини. Начинает его соло арфы; красивая вокальная мелодия песенного склада развивается вариационно, все более обогащаясь виртуозными пассажами, трелями и другими украшениями, и прерывается тревожными речитативными возгласами и оркестровыми мотивами, рисующими порывы бури. Душевному смятению контрастирует сосредоточенно-просветленная молитва Дездемоны, названная каватиной, «*Deh! calma, o Ciel, nel sonno*» («О дай покой мне, Небо»). В большом вступительном разделе дуэта Отелло и Дездемоны в оркестре возникает образ крадущегося героя, тогда как его вокальная партия речитативна. Собственно дуэт «*Non arrestar il colpo*» («Не замедляй удара») сопровождается темой клеветы из «Севильского цирюльника», разъясняющей скрытую причину происходящего, а в заключительном разделе в оркестре бушует буря. Последняя сцена необычна: в отличие от традиционной финальной арии или ансамбля, она строится на кратких репликах пяти мужских персонажей.

ЗОЛУШКА

Опера в двух актах, пяти картинах

Либретто Я. Ферретти

Действующие лица

Дон Маньифико, барон Монтефьясконе, обедневший дворянин (бас)

Его дочери:

Клоринда (сопрано)

Тизба (сопрано)

Анджolina, по прозвищу Золушка, его падчерица (сопрано)

Дон Рамиро, принц Салерно (тенор)

Алидоро, его наставник (бас)

Дандини, камердинер принца (бас)

Оруженосцы принца, гости, слуги

Действие происходит в княжестве дона Рамиро
в настоящее время (1810-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Создание «Золушки» начиналось драматично. В феврале 1816 года, вскоре после премьеры в Риме «Севильского цирюльника», один из римских театров заказал Россини новую оперу для постановки в карнавальном сезоне, начинавшемся в конце декабря. Композитор не спешил приниматься за работу. А когда за десять дней до наступления нового года обратился в цензуру за необходимым утверждением либретто фривольного фарса «Нинетта при дворе», то получил отказ. Признавая, что это было справедливо, «ибо иногда и цензура бывает права», он принялся лихорадочно перебирать сюжеты вместе с поэтом и либреттистом Якопо Ферретти (1784–1852). Неожиданно

данно либреттист назвал сказку о Золушке и композитор согласился – но только при условии, что в опере не будет никаких чудес. По существу Ферретти обратился не к известной сказке французского писателя Шарля Перро (1697), от которой в либретто осталась только сюжетная схема, а к современному французскому либретто Шарля Этьенна (1777–1845). На это либретто в 1810 году были поставлены оперы Никколо Изуара (в Париже) и Даниэля Штейбельта (в Петербурге) под названием «Сандрильона» («Золушка», на французском языке), а в 1814-м в Ла Скала – «Агатина, или Торжество добродетели» итальянского композитора Стефано Павези.

В либретто отсутствуют не только какие-либо чудеса, но и фантастические персонажи; все события объясняются весьма прозаично и в то же время дидактически. Принц, направляемый мудрым наставником, должен вступить не в династический брак с высокородной принцессой или хотя бы знатной и богатой наследницей, – ему необходимо самому выбрать невесту по сердцу, прежде всего – добродетельную. Отсюда второе название оперы – «Золушка, или Торжество добродетели» и имя героини – Анджолина, ангелочек. Отрицательные персонажи и обстановка действия типичны для комического жанра вообще и оперы-buffa, в частности. Таков знатный, но обнищавший барон по имени дон Маньифико (Великолепный), мечтающий восстановить свой разрушающийся замок удачным замужеством дочерей. Таковы сестры Золушки, завлекающие высокородного жениха и наказанные при помощи типичных приемов перодевания и неузнавания: как граф Альмавива представляется бедным Линдором, так и принц Рамиро – оруженосцем, а камердинер Дандини играет роль принца. Исчезла и туфелька (хрустальный

башмачок), казалось, неразрывно связанная с образом Золушки (хотя, как выяснилось позже, отсутствовавшая изначально в сказке Перро). Запрет на примерку туфельки на сцене исходил от цензуры: приподнять платье, продемонстрировать разутую ногу представлялось верхом безнравственности – обмен браслетами выглядел гораздо пристойнее. Сохранившееся утверждение о чересчур объемной ножке примадонны, вероятно, является злобным наветом ее недоброжелателей.

«Золушка» рождалась в спешке. План либретто Ферретти составил за одну ночь. Как только были готовы стихи нескольких строф, они сразу же попадали в руки композитора; тот, сочинив с обычной скоростью номер, исполнял его в присутствии певцов; они пели вслед за ним; нотные листы тотчас же передавались переписчикам, а по мере готовности партии получали оркестранты. Так что когда Россини закончил оперу, оказалось, что певцы уже разучили ее. Вся работа заняла 24 дня. Последним, ночью накануне премьеры, был написан комический дуэт двух басов, который репетировался во время антракта.

Партия главной героини, как и в «Севильском цирюльнике», предназначалась сверстнице и подруге детства композитора Джельтуде Ригетти-Джорджи. Впоследствии она утверждала: «Золушка может быть исполнена только певицей, обладающей голосом ровным, подвижным, гибким, охватывающим две с половиной октавы. Тот, кого природа не одарила всем этим в соответствии с замыслом Россини, не должен петь партию Золушки». В XVIII-м и вплоть до середины XIX века все женские партии в операх обозначались сопрано и предполагались для исполнения *prima donna assoluta* – названия меццо-сопрано или контральто, тем более колоратурное, как это принято

в наше время, не встречались. Обычно партия писалась в расчете на возможности определенной певицы с использованием наиболее выигрышного для нее регистра, в данном случае – нижнего. Однако в роли Золушки с успехом выступала и знаменитая Джудитта Паста, певшая многие партии, до сих пор считающиеся сопрановыми.

Премьера «Золушки» состоялась в римском театре Валле 25 января 1817 года и имела средний успех. Публике понравились финальное рондо героини и несколько ансамблей. А либреттист, находившийся за кулисами, вообще считал, что опера потерпела полный провал. Однако Россини не сомневался, что сочинил прекрасную музыку, и писал Изабелле Кольбран, знаменитой, испанской певице и его возлюбленной, только что создавшей образ Дездемоны: «Никогда не спрашивай меня, как прошла премьера. Спрашивай, как прошел второй спектакль. И я отвечу тебе: второе представление «Золушки» было встречено триумфально. И третье, и четвертое, и пятое прошли с огромным успехом. И все остальные также...». В течение того же 1817 года «Золушка» была показана на сценах 17 театров Италии.

СЮЖЕТ

Жилище дона Маньифико, ветхое и разрушающееся. Клоринда перед зеркалом примеряет платье. Тизба прикалывает цветок то к волосам, то к груди. Золушка разжигает очаг и готовит кофе, напевая песню о короле, избравшем из трех невест ту, что отличалась невинностью и добротой. Сестры требуют, чтобы она замолчала. Появляется Алидоро, наставник принца дона Рамиро, под видом нищего, просящего подаяние. Клоринда и Тизба гонят его прочь, а Золушка подает чашечку кофе и кусок хлеба. Он

призывает благословение Небес за ее милосердие, а сестры бьют ее. Посланцы принца приносят приглашение для всех девиц города: явиться во дворец потанцевать, попировать, пока он будет выбирать себе жену. Каждая из сестер уверена, что самой достойной красавицей окажется она. Клоринда и Тизба начинают гонять Золушку с бесконечными поручениями. Алидоро поражен их тщеславием, оглушен их воплями. Они будят отца, прервав его чудесный сон, сулящий власть и богатство, когда его дочери станут королевами. Все уходит готовиться к балу. В опустевший зал заглядывает принц Рамиро в костюме оруженосца. Напевая песню о короле, появляется Золушка с чашкой кофе в руке. Оба очарованы неожиданной встречей. На смену принцу приходит его переодетый камердинер Дандини со свитой, старательно играющий роль правителя. Клоринда и Тизба сразу же начинают ухаживать за ним, мнимый принц также оказывает им знаки внимания, вызывая восторг дона Маньифико. Золушка умоляет взять ее на бал, но тот грубо указывает падчерице ее место – в золе очага. Алидоро, уже в своем наряде, пытается выяснить, где же третья дочь, которая числится живущей в этом доме. На что дон Маньифико объявляет ее умершей и приказывает Золушке молчать, если она действительно не хочет оказаться мертвой. Весь этот театр вызывает возмущение Алидоро, и он приглашает Золушку на бал.

2-я картина. Зал во дворце принца Рамиро. Придворные изумлены и восхищены доблестями дона Маньифико: он осушил 30 бутылок вина, но продолжает держаться на ногах и торжественно диктует свою волю о вручении премии самому стойкому пьянице, что необходимо записать крупными буквами. Принц расспрашивает Дандини о третьей дочери до-

на Маньифико, а Клоринда и Тизба пытаются добиться признания мнимого принца. Дандини убеждает их, что не может жениться сразу на двоих, и обращает их внимание на достойного оруженосца. Но такой незнатный человек не интересует тщеславных девиц. В сопровождении Алидоро появляется роскошно одетая красавица. Все задаются вопросом, кто она и откуда. Дон Маньифико и сестры находят, что она напоминает Золушку. Гости садятся за праздничный стол, а незнакомка расстается с принцем, оставив ему один из своих браслетов, по которому он сможет найти ее.

II акт. Зал во дворце принца. Дон Маньифико мечтает об ожидающем его славном будущем. Однако Дандини разочаровывает его, признаваясь в обмане. Принц в сопровождении свиты отправляется на поиски незнакомки.

2-я картина. Жилище дона Маньифико. В ожидании возвращения сестер с бала Золушка разжигает очаг и напевает песню о короле. Начинается гроза. Карета принца ломается у входа. Все действующие лица собираются вместе, пытаясь разобраться в происшедшей путанице. Дон Рамиро узнает Анджелину по браслету и клянется ей в любви. Сестры принимают это за насмешку, не в состоянии поверить, что принц мог выбрать служанку, и гонят ее прочь. Дон Рамиро грозит всем ее обидчикам местью. Однако Золушка встает на их защиту и просит у дона Маньифико благословения на брак. Клоринда жалуется на судьбу, но надеется, что молодость и красота помогут ей найти мужа.

3-я картина. Тронный зал во дворце дона Рамиро. Перед Анджелиной в великолепном наряде склоняются придворные. Дон Маньифико с дочерьми падают на колени. Золушка, не помнящая зла, про-

щает их, желая быть для них дочерью, сестрой и подругой; в счастье она остается столь же скромной и добродетельной, как и в прежней жизни.

МУЗЫКА

«Золушка» – еще одна вершина комического жанра в творчестве Россини вслед за «Итальянкой в Алжире» и «Севильским цирюльником». Оперу отличает необыкновенная живость, стремительность, блеск звучания. Богатство мелодий заключено в занимающих половину оперы ариях, одинаково виртуозных для женских голосов, тенора и басов. Однако среди них встречается и песенного склада, лишенная украшений канцонетта Золушки. Она является не только ее первой характеристикой, но и повторяется в процессе развития действия несколько раз, что вообще Россини не свойственно. Как всегда в жанре *buffa* важное место занимают ансамбли, вплоть до секстета; из двух дуэтов один носит подчеркнуто комический характер. С другой стороны, значительна роль хора, далеко не обязательного в итальянском комическом жанре, а также оркестра – вслед за «Севильским цирюльником» перед развязкой помещена небольшая симфоническая картина грозы.

Большая увертюра, нередко исполняемая как концертная пьеса, перенесена из не имевшей успеха оперы «Газета» (1816). Торжественное вступление подводит к основной быстрой части, основанной на жизнерадостных, стремительных кратких мотивах. Здесь использован излюбленный прием Россини – длительное нарастание, благодаря которому он приобрел прозвище *signor crescendo*. Некоторые из этих мотивов встречаются в опере (например, в финале II акта), а в целом увертюра подготавливает к восприятию живого, увлекательного зрелища.

I акт состоит из двух картин, в первом и последнем номерах участвует хор. В интродукции 1-й картины представлены контрастные образы трех героинь: Клоринда и Тизба – в комическом дуэте «No, no, no, no» («Нет, нет, нет, нет»), Золушка – в задумчивой канцонетте балладного склада «Una volta c'era un Re» («Одинокий жил король»). С появлением Алидоро возникает краткий виртуозный квартет. Он сменяется энергичным двухголосным мужским хором посланцев принца, к которому присоединяется квартет, построенный на комической скороговорке. Эти выразительные средства присущи и следующей арии дона Маньифико «Miei rampolli, miei rampolli femminini» («Мое женское прелестное потомство»), уснащенной различными эффектами – трелями, высокими нотами. Дон Рамиро охарактеризован выразительным речитативом, завершающимся колоратурными пассажами, а встречающая его Золушка – повторением первой фразы ее канцонетты. Их лирический дуэт «Un soave non so che» («Чудный свет ее очей») блещет фиоритурами, повторяемыми последовательно и в терцию, но включает также и комическую скороговорку. Напыщенность речей мнимого принца Дандини передана колоратурными пассажами в каватине с хором «Come un ape ne' giorni d'aprile» («Как пчела в день весны беззаботно»). По существу это не сольный номер, а квартет с хором. Следующий квинтет «Signor, una parola» («Синьор, одно лишь слово») играет роль финала картины. Вначале ведущая роль принадлежит Золушке, остальные подхватывают ее виртуозные пассажи. Последний раздел начинает дон Маньифико, и эту стремительную тему повторяют все присутствующие; их голоса сливаются, несмотря на то, что герои охвачены различными чувствами. Завершает картину ария Алидоро «Vasto

teatro è il mondo» («Этот мир – обширный театр»), передающая его важную, энергичную речь.

2-я картина, финал акта, состоит из нескольких эпизодов, где на первый план выходят разные персонажи. Вначале это дон Маньифико с комической диктовкой своей воли. Затем дон Рамиро и Дандини, объединившиеся в дуэте с часто встречающимся в операх Россини текстом «Zitto, zitto, piano, piano» («Тихо, тихо, молча, молча»); здесь господствует стремительная скороговорка. Дуэт превращается в квартет с сопоставлением женских и мужских голосов. Торжественный марш оркестра и хора предваряет выход Золушки-принцессы «Sprezzo quei don che avvesa fortuna capricciosa» («Я презираю случай, дары слепой фортуны»), отмеченный виртуознейшими колоратурами в объеме двух октав; их подхватывают дон Рамиро и Дандини, а потом, как это принято в финалах опер-*buffa*, ансамбль все более разрастается, вплоть до секстета. В завершающем акт септете многократно повторяется одна из искрометных тем увертюры.

II акт распадается на три картины. В 1-й ария дона Маньифико «Sia qualunque delle figlie» («Пусть за принца выйдет замуж») содержит множество эффектов, вплоть до пения фальцетом, позволяющих басу продемонстрировать колоратурные возможности. Столь же виртуозна ария принца «Sì, ritrovarla io giuro» («Да, отыскать я поклялся»), поддержанная мужским хором. Написанный последним дуэт Дандини и дона Маньифико «Un segreto d'importanza» («Между нами, по секрету») вначале строится на повторении единой, украшенной фиоритурами мелодии, затем ее сменяют буффонная скороговорка на одной ноте, переключки упрямых реплик, а заканчи-

вается все бесконечными повторами кратких мотивов в терцию.

2-я картина начинается резко контрастными номерами. За возвращением канцонетты Золушки следует яркая изобразительная, хотя и сравнительно короткая картина грозы, которая усиливает драматическое ожидание развязки. Комические черты развернутого секстета «*Quest'e un nodo inviluppato*» («Завязался узел туго») подчеркнуты выбором слов с буквой *p*, которую итальянские певцы нарочито раскатывают. С этим контрастирует сложность полифонической формы, приближающейся к двойной фуге. Интересный прием применен в медленном разделе. Его открывает певучая, расцвеченная пассажами тема Золушки, которую развивают Дандини и дон Рамиро, тогда как противостоящим им дону Маньифико и сестрам поручены лишь краткие возмущенные реплики. В момент развязки Россини неожиданно вводит арию второстепенного персонажа, Клоринды «*Sventurata, sventurata*» («Я несчастна, я несчастна»): она не менее эффектна и выигрышна, чем ария Золушки (и, кстати, написана в том же диапазоне).

3-я картина коротка. Это финал, состоящий из хора, небольшой речитативной сцены Золушки с принцем и родными, где ее партия насыщена фиоритурами, и заключительного рондо «*Nacqui all'affanno al pianto*» («В горе всю жизнь прожила я»). Этот самый популярный и весьма эффектный номер блистательно венчает всю оперу.



СОРОКА-ВОРОВКА

Опера в двух актах, шести картинах

Либретто Дж. Герардини

Действующие лица

Фабрицио Винградито, богатый арендатор (бас)

Лючия, его жена (сопрано)

Джанетто, их сын (тенор)

Пиппо, молодой крестьянин на службе Фабрицио (сопрано)

Нинетта, служанка в доме Фабрицио (сопрано)

Фернандо Виллабелла, ее отец, дезертир (бас)

Эрнесто, его товарищ, солдат (бас)

Готтардо, подеста (сельский голова и судья) (бас)

Джорджо, его слуга (бас)

Исак, старый еврей-торговец (тенор)

Антонио, тюремщик (тенор)

Мировой судья (бас)

Грегорио, секретарь суда (бас)

Солдаты, крестьяне, домочадцы Фабрицио, сорока

Действие происходит в большой деревне недалеко от
Парижа в настоящее время (1810-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Через три месяца после премьеры «Золушки» (25 января 1817 года) Россини сообщал: «Пишу оперу, которая называется «Сорока-воровка». Либретто, только недавно превращенное в стихи, сводит меня с ума... сюжет превосходен». Этот сюжет был заимствован из одноименной французской мелодрамы, с огромным успехом поставленной в Париже в театре на Бульварах в 1815 году. Его создателя, Луи Шарля Кенье (1762 – 1842), называли Расином Бульваров (здесь театры посещались широкой демократической публикой), а «Сороку-воровку» (соавтором выступил Бадуин д'Обиньи) – шедевром жанра мелодрамы.

Пьеса была очень популярна в странах Европы, в том числе и в России. Свидетельство тому – одноименная повесть Герцена о крепостной актрисе, играющей роль преследуемой служанки, или эпизод чтения примет разыскиваемого властями Самозванца, прямо перенесенный Пушкиным в «Бориса Годунова» из французской мелодрамы. Стендаль назвал ее «настоящей драмой, мрачной и плоской». «Эта ужасная история, по-видимому, имеет основанием истинное происшествие: несчастная служанка (обвиненная в краже серебряного столового прибора. – А.К.) действительно была когда-то повешена в Палезо, и в память об этом была учреждена особая месса, названная *сорочьей*» (так как пропажа нашлась в сорочьем гнезде). Либреттист – забытый ныне Джованни Герардини; неизвестны даже точные даты его жизни (после 1760 – после 1820). Россини сотрудничал с ним лишь однажды. Он завершил действие благополучной развязкой, традиционной как для оперы-buffa, так и для оперы-seria, переставив события финала: пропавшие серебряную ложку и вилку находят в гнезде сороки до того, как казнь служанки свершилась. И в целом либретто приблизилось к французской «опере ужаса и спасения» – жанру, популярному в эпоху Великой Французской революции на рубеже XVIII–XIX веков: ужасные события неуклонно нагнетались – и неожиданно завершались спасением. Необычны для добродушного насмешника Россини образ отрицательного персонажа, Подесты, домогающегося любви главной героини, и мрачные картины суда и шествия на казнь. Стендаль, многолетний французский консул в Италии, даже находил в этом прямое разоблачение преступлений современной ему жестокой и несправедливой итальянской судебной системы, и утверждал, что после «Сороки-

воровки» все выходят из театра измученными и оглушенными.

«Сорока-воровка» была заказана миланским театром Ла Скала заранее, так что до начала сезона у Россини для сочинения музыки оставался достаточно продолжительный срок: почти три месяца вместо привычных нескольких недель. Однако увертюра создавалась в спешке. Вот как вспоминал об этом со свойственным ему юмором композитор: «Я написал увертюру к “Сороке-воровке” в день премьеры под лестницей, где был заточен директором, вверившим наблюдение за мной четырем рабочим сцены. Им был отдан приказ выбрасывать в окно лист за листом написанные мною ноты переписчикам, ожидавшим внизу, чтобы их скопировать. В случае отсутствия нотных листов им было приказано выбросить из окна меня самого».

Премьера состоялась в Ла Скала 31 мая 1817 года. В театре собралось немало недоброжелателей Россини, однако опера имела такой бешеный успех, что, по словам присутствовавшего при этом Стендаля, «публика повскакивала с мест, громкими криками вызывая Россини...он испытывал не только чувство радости от успеха оперы, но в то же время и страшную усталость после сотен поклонов, которыми он должен был благодарить публику, ежеминутно прерывавшую действие возгласами “Bravo, maestro! Evviva Rossini!”». Словом, успех был необычаен. «Первое presto еще не окончилось, а публика уже обезумела от восторга, весь театр аккомпанировал оркестру... После каждого номера Россини должен был вставать из-за фортепиано, чтобы благодарить публику; он устал кланяться прежде, чем публика устала рукоплескать». «Этот успех был одним из самых единодушных и самых блестящих, какие мне при-

шлось видеть в жизни, и в течение почти трех месяцев восторг зрителей держался на том же уровне».

СЮЖЕТ

Просторный внутренний дворик дома Фабрицио; под навесом на столбе – открытая клетка с сорокой. Домочадцы накрывают на стол, Фабрицио со слугами несут бутылки с вином. Все в радостном ожидании: после долгого отсутствия возвращается с войны сын хозяина, солдат Джанетто, совершивший славный подвиг. Сорока выкликает имя Пиппо, молодого крестьянина на службе Фабрицио, и смеется над ним. Лючия бранит ленивых служанок. Она мечтает о жене для сына, а сорока называет имя – Нинетта. Хозяйка вечно упрекает девушку, по мнению Фабрицио, несправедливо. Он просит жену быть добрее к бедной сироте, не имеющей приданого, но честной и достойной стать им настоящей дочерью. Лючия считает Нинетту виновницей пропажи серебряных вилок, Фабрицио уверен, что они найдутся в доме. Возвращается Нинетта с корзиночкой земляники, собранной на холмах для Джанетто. Она скрывает свою любовь, но Фабрицио читает в ее сердце. Лючия напоминает о пропаже, Нинетта плачет, Фабрицио ее утешает, вызывая недовольство жены. На опустевший двор приходит бродячий еврей-торговец Исак, расхваливающий свой товар. Пиппо гонит его прочь, Исак передает привет Нинетте – скоро ей понадобятся прекрасные вещи. Приветствуемый крестьянами появляется Джанетто. Всю войну он мечтал о Нинетте. Начинается праздник в честь его возвращения. Когда все уходят, Нинетта замечает отца, который рассказывает ей о происшедшей с ним беде. Фернандо просил своего капитана о разрешении повидаться с дочерью, тот грубо отказал ему и даже стал угрожать шпагой. Солдат, ослепленный гневом, выхватил

свою. Поединок был остановлен, Фернандо обезоружен и осужден на смерть; друзья помогли ему бежать. Увидев приближающегося Подесту, Нинетта усаживает отца в самом дальнем конце, подает стакан вина и принимается убирать со стола. Подеста, уверенный, что никого нет дома, домогается ее любви. Присутствие Фернандо мешает ему, но Нинетта называет отца случайным прохожим, наливает ему еще стаканчик, и он делает вид, что погружается в сон. Сообщение, что к Подесте приходил полицейский, пугает Фернандо и Нинетту, она умоляет отца немедленно бежать, но ни у кого из них нет ни гроша. Тогда отец просит дочь продать единственную оставшуюся у него ценность, обеденный прибор, и оставить вырученные деньги под развесистым каштаном. Подеста подозревает в нем дезертира, но не в состоянии прочесть полученное полицейское сообщение с описанием примет, так как не может найти очки. Он передает бумагу Нинетте, которая, оглядев отца, читает прямо противоположное написанному: дезертир – 25-летний красавец-блондин с черными глазами. Убедившись в ложности своих подозрений, Подеста приказывает Фернандо убираться, и отец с дочерью молят Бога о милосердии, а Подеста мечтает добиться ее любви. Разгневанный Фернандо встает на защиту чести дочери. Подеста уходит, грозя мстью. Нинетта протягивает руки вслед благополучно достигшему холмов отцу, и в это время сорока слетает на стол и похищает ложку.

2-я картина. Комната в нижнем этаже дома Фабрицио. Нинетта, вошедшая с корзинкой, где спрятан отцовский обеденный прибор, слышит, как бродячий торговец расхваливает свой товар. Отослав Пиппо за сорокой – ее надо посадить обратно в клетку, – она предлагает Исаку купить серебро. Тот долго

торгуется, но, наконец, вручает ей монету и обещает молчать о сделке. Возвратившийся Пиппо сокрушается, что Нинетта должна была продать Исаку какие-то драгоценности, тогда как он с радостью ссудил бы ее деньгами. Нинетта хочет бежать к развесистому каштану, чтобы отдать деньги отцу, но ее останавливает Фабрицио, объявляющий Джанетто ее мужем. Теперь дело за Люцией. Но она снова упрекает служанку в пропаже: сегодня – чайной ложки, вчера – вилки. Подеста предлагает слуге Грегорио начать процесс поисков вора. Фабрицио протестует против скандала, Нинетта плачет, Джанетто посылает Пиппо на поиски вилки. Люция грозит строго наказать виновного, а Подеста объясняет, что вору по закону грозит смерть. Когда же Пиппо возвращается с пустыми руками, он объявляет, что суд во всем разберется. Сорока называет имя вора: Нинетта. Подеста диктует секретарю Грегорио судебное обвинение: в доме синьора Фабрицио Винградито украдена серебряная вилка с целью пожить за чужой счет. Он спрашивает Нинетту об имени отца и с радостью узнает в нем разыскиваемого дезертира. Доставая платок, чтобы вытереть слезы, Нинетта роняет монету. Пиппо объясняет, что это деньги, полученные от торговца. Его приводят в качестве свидетеля, и Исак подтверждает, что действительно уплатил их за ложку и вилку. Нинетта отказывается отвечать, чтобы не выдать отца. Джанетто в ужасе: неужели та, которую он считал образцом честности, оказалась виновной? Выбитые на серебре буквы Ф. и В. подтверждают обвинение Подесты: он уверен, что это означает Ф[абрицио] В[инградито], не догадываясь о совпадении инициалов отца Нинетты, Ф[ернандо] В[иллабелла]. Подеста торжествует, посланный им секретарь суда приводит солдат, и они сопровождают Нинетту в камеру; на-

прасны мольбы Джанетто. Фабрицио с трудом удерживает сына, готового бежать за Нинеттой в тюрьму.

II акт. Помещение перед темницей, где заключена Нинетта. Тюремщик Антонио сочувствует ей. Раздаются удары в дверь. Уступая мольбам Нинетты, он выпускает Джанетто. Считавшая себя покинутой Нинетта поражена силой его любви. Но напрасно он убеждает ее оправдаться. Влюбленные прощаются, проклиная жестокую судьбу. Появившийся Подеста уверен в виновности Нинетты, но готов ее спасти, если она уступит его домогательствам. Однако она остается непреклонной, даже когда слышит дробь барабана, возвещающего об открытии заседания трибунала. Вбегает Пиппо. Нинетта отдает ему нателный крестик, чтобы он продал его и оставил деньги под большим каштаном. Но Пиппо уверяет, что будет хранить крестик на сердце до конца жизни в память о Нинетте. Они расстаются в слезах.

2-я картина. Комната в нижнем этаже дома Фабрицио. Лючия, оплакивающая судьбу Нинетты, не может решить, виновна она или нет. Мучимый дурными предчувствиями, к Лючии приходит Фернандо. Узнав о судьбе дочери, он спешит ее спасти.

3-я картина. Зал трибунала. Здесь собрались судьи во главе с Подестой; среди зрителей – Джанетто, Фабрицио, крестьяне. Судьи опускают свои решения в урну для голосования, все шары оказываются черными, и Мировой судья объявляет приговор, подвергая присутствующих в трепет. Стража вводит Нинетту, Джанетто пытается убедить судей в ее невиновности, уверяя, что тут скрыта тайна. Но Нинетта отказывается ее открыть. Солдат, готовых увести Нинетту, останавливает появившийся Фернандо: пусть казнят его, а дочь освободят. Но, узнав в нем дезертира, Подеста показывает Мировому судье полицейское

предписание, и тот распоряжается наказать обоих преступников: его отвести в тюрьму, ее – на эшафот. Все проклинают жестокость судей.

4-я картина. Деревенская площадь с видом на колокольню и церковь. Оттуда выходит Лючия; теперь она убеждена в виновности Нинетты. Эрнесто, друг Фернандо, приносит ему радостную весть о королевском помиловании. Появившийся Пиппо рассматривает монету, которую он по просьбе Нинетты собирается оставить под каштаном, а пока откладывает в сторону. В это время он замечает сидящую на воротах сороку, которая хватает монету и уносит ее на колокольню. Пиппо хочет вернуть монету, карабкается на колокольню, Антонио берется ему помочь. Стража ведет Нинетту к месту казни; она молится за отца. Внезапно раздается радостный крик Пиппо, который зовет слугу Подесты, чтобы тот остановил казнь: Пиппо нашел в гнезде сороки в отверстии колокольни важную улику, свидетельствующую о невиновности Нинетты. Но криков Пиппо и Антонио никто не слышит. Тогда они бьют в колокол. Пиппо сбрасывает в подставленный Люцией передник хозяйские ложку, вилку и свою монету: все эти блестящие предметы украла проклятая сорока-воровка. Слышны ружейные залпы, Лючия в отчаянии, что казнь свершилась. Но нет: Нинетта возвращается, осыпанная цветами, под радостные возгласы народа. Подеста посрамлен. Фернандо обнимает дочь, Лючия соединяет руки Нинетты и Джанетто.

МУЗЫКА

Жанр «Сороки-воровки» – semi-seria, полусерьезная опера. Драматизация сюжета определила новые, по сравнению с предыдущими операми-buffa, черты в музыкальном решении. Усилены контрасты, велико число печальных номеров, начиная с финала

I акта, встречаются драматические речитативы, где гармония и ритм разнообразнее, чем обычно у Россини. Уже современники отметили возросшую роль оркестра, а Стендалю даже все время хотелось, чтобы оркестр умолк и чтобы было немного больше пения. Эта новая черта была отнесена за счет воздействия немецких классиков, музыку которых Россини, как ни удивительно, хорошо знал. Корреспондент одной из немецких газет сообщал: «Я сам слышал, как он играл на память целые отрывки из Гайдна, Моцарта и Бетховена, о которых даже нельзя было предположить, что они могут быть ему известны». а сам Россини утверждал: «Я занимаюсь Бетховеном два раза в неделю, Гайдном – четыре, а Моцартом – ежедневно»; «Бетховен – первый из всех, тогда как Моцарт – единственный». «Он был кумиром моей зрелости, отчаянием моей зрелости, теперь он – утешение моей старости».

Блестящая увертюра (симфония по-итальянски) – часто исполняемый концертный номер. Вступление – шумный марш – открывается необычно: дробью малого барабана. Так же необычна для Россини тесная тематическая связь увертюры с оперой (темы сонатного Allegro заимствованы из дуэта Нинетты и Пиппо и арии Подесты из II акта).

I акт состоит из двух картин. 1-я, наиболее обширная, представляет всех главных героев в сольных номерах на фоне хора. После хоровой интродукции одна за другой следуют три каватины. Известная каватина Нинетты «*Di piacer mi balza il cor*» («Сердце прыгает в груди») богата красивыми мелодиями; виртуозными пассажами украшен нижний регистр. (Публика премьеры заставила не только бисировать ее, но и потребовала повторить в третий раз). Совсем иной склад – в каватине Исака, очень короткой, с ко-

мическим гнусавым повторением одной ноты (реклама товаров). Третью каватину, Джанетто, предваряет и сопровождает радостный хор. Это один из виртуознейших номеров оперы, и Стендаль даже уверял, что первые фразы Allegro «Ma quel piacer che adesso» («Но кто с тобой сравнится, моя Нинетта») никто из теноров не мог спеть так, как написал Россини. Не лишена виртуозности и застольная Пиппо с хором «Tocchiamo, beviamo» («Поднимем стаканы») – вершина веселья. Затем наступает перелом. Сцена и дуэт Фернандо и Нинетты «Come frenare il pianto!» («Как же сдержать мне слезы») открывается драматическим речитативом; напевные и вместе с тем виртуозные темы сменяются переключками кратких взволнованных реплик. Резкий контраст образует еще одна каватина Подесты «Il mio piano è preparato» («Да, мой план уж приготовлен»). Здесь использовано множество характерных приемов пения баса-буффо: фальцет, подражающий женскому голосу, виртуозные комические пассажи, скороговорка в темпе presto. Драматическая кульминация – терцет Нинетты, Подесты и Фернандо, завершающий 1-ю картину. Чтение приговора дезертира решено при помощи мелодрамы (разговор на фоне оркестрового тремоло). Центральный эпизод, один из самых знаменитых, – молитва «Oh Nume benefico» («О, Бог благословенный»): широко распетую тему начинает Фернандо, затем последовательно повторяют другие участники терцета, причем партии басов не менее виртуозны, чем сопрано.

2-я картина – финал, содержащий большие ансамбли – секстет, септет. Финал начинается повторением каватины Исака, за которой следует развернутая речитативная сцена с участием многих действующих лиц, в том числе сороки. Оркестр играет важную роль в секстете, объединяя отдельные репли-

ки. Стремительное нагнетание драматических событий останавливает медленный раздел, его певучая тема с фиоритурами «*Mi sento opprime*» («Грудь мне стеснило») вначале поручена Нинетте, а затем, по традиции, несмотря на различие чувств и характеров, ее последовательно повторяют все герои; в конце к ансамблю присоединяется хор. У миланской публики, по утверждению Стендаля, этот финал вызывал слезы.

II акт делится на четыре картины. Они различны по длительности, но одинаково драматичны. В 1-й картине два лирических дуэта обрамляют арию отрицательного персонажа. Первый дуэт, Нинетты и Джанетто «*Forze un dì conoscerate*» («День настанет, все узнают мою верность, невиновность») рисует полную гармонию чувств влюбленных: они полностью повторяют одну и ту же мелодию, а потом их голоса объединяются в терциях. Несколько раз в дуэт вторгаются взволнованные реплики тюремщика Антонио. Чувство любви, волнующее Подесту, в его арии «*Sì, per voi, pupille amate*» («Да, для вас я, о дорогая») воплощено совсем по-другому – в энергичной, размашистой мелодии; а в заключительной, особенно подвижной части – в комических скачках на большие интервалы, при общем диапазоне полторы октавы и темпе *vivace*. С вступлением мужского хора (возгласы за сценой) объединяющая роль принадлежит оркестру (эта тема использована в увертюре). Завершает картину дуэт Нинетты и Пиппо «*E ben per mia memoria*» («Храни обо мне ты память»); его медленная часть перенасыщена виртуозностью. В быстрой части значение оркестра еще более возрастает: широко развиваются две темы увертюры; неожиданно дважды возникает певучая тема увертюры к «Севильскому цирюльнику».

2-я картина очень коротка и содержит лишь сцену и арию Фернандо «*Accensata di furto*» («В воровстве же виновна»). Она совсем не похожа на традиционную, предвосхищая арии будущих романтических опер: преобладает декламация, мрачная и страстная, краткие фразы, прерываемые паузами, бурное оркестровое сопровождение.

3-я картина – сцена, хор судей и квинтет, играющий роль полуфинала, еще ближе подходит к романтической опере благодаря сгущенному драматизму. Грозное оркестровое вступление, вначале рисует ужас сопоставлением аккордов *fortissimo* и тремоло *pianissimo*; затем слышатся жалобные, замирающие стоны, сопровождающие голосование судей. Их унисонный хор «*Tremato, o popoli*» («О, трепещите же») – символ торжества рока; грандиозные нарастания подобны завываниям бури; «это леденит кровь», – замечает Стендаль. Весьма действенное развитие, с выдвижением на первый план все новых персонажей, строится на чередовании сольных фрагментов и откликов хора или ансамбля; разрядку создает звучание квинтета а *sarrella*. В еще одном эпизоде предвосхищаются приемы последующих итальянских опер вплоть до Верди: партии двух влюбленных объединены унисонным изложением и поддержаны, также в унисон, скрипками, партии же остальных участников и хора – аккордового сложения.

4-я картина распадается на ряд контрастных номеров. Ария Лючии – второстепенного персонажа, до того не имевшей сольного номера, невелика, однако подобно другим украшена фиоритурами. Наиболее трагичен следующий номер – шествие на казнь. Его обрамляет траурный марш, звучащий у оркестра и хора. В центре – умиротворенная молитва Нинетты «*Deh tu reggi in tal momento*» («Бог милосердный ца-

рит в моем сердце»); вторая ее часть развивает тему траурного марша. Финал открывают радостные возгласы Пиппо и Антонио; объединяющая роль отведена оркестру (затем добавляются удары колокола). Лирическую остановку образует соло Нинетты «Queste grida, queste grida di letizia» («Эти крики, эти крики радости полны»). Затем количество участников все более увеличивается, и оперу венчает стремительный септет с хором.



АРМИДА

Опера в трех актах, пяти картинах

Либретто Дж. Шмидта

Действующие лица

Армида, принцесса Дамаска, волшебница (сопрано)

Рыцари-крестоносцы:

Ринальдо (тенор)

Готфрид Бульонский, глава христианского
воинства (тенор)

Евстахий, его брат (тенор)

Джернандо (тенор)

Убальдо (тенор)

Карло (тенор)

Идраот, король Дамаска, дядя Армиды (бас)

Астарот, глава духов Армиды (тенор)

Крестоносцы, дамасские воины и дамы из свиты

Армиды, демоны, призраки

Действие происходит вблизи Иерусалима
и в Дамаске, в волшебном дворце Армиды в эпоху
Крестовых походов (на рубеже XI – XII веков)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет «Армиды», заимствованный из знаменитой поэмы «Освобожденный Иерусалим» (1581) итальянского поэта Торквато Тассо (1544–1595), неоднократно получал воплощение в музыкальном театре XVII–XVIII веков у крупнейших композиторов: Люлли, Генделя («Ринальдо» – по имени героя, возлюбленного Армиды), Сальери, Глюка, Гайдна и др. Сотрудником Россини выступил Джованни Шмидт (1775–после 1840). Постоянный либреттист театра Сан Карло, он был весьма плодовит: написав первое либретто в 25 лет, на протяжении сорока лет создал

их 45. Россини сочинил на либретто Шмидта четыре оперы-seria в 1815–1819 годах. По мнению Стендаля, высказанному в книге «Жизнь Россини» (1824), либретто «Армиды» «нагоняет скуку; автор безнадежно испортил прелестный рассказ Тассо». Для Россини – к тому времени автору более 20 опер, в том числе «Севильского цирюльника» и только что поставленных «Золушки» и «Сороки-воровки» – такой сюжет, с фантастическими персонажами и эффектными сказочными превращениями, мало характерен.

Премьера «Армиды» состоялась в крупнейшем неаполитанском театре Сан Карло 11 ноября 1817 года и имела блестящий успех. Роль Армиды изначально предназначалась Изабелле Кольбран – испанской примадонне, царившей в Неаполе, возлюбленной, а позже жене Россини (всего она выступила в 10 его операх). Партия была рассчитана на ее голос. Наследницей Кольбран стала Мария Каллас, с тем же успехом спевшая и записавшая Армиду в середине XX века.

СЮЖЕТ

Поле битвы недалеко от Иерусалима. Лагерь крестоносцев. Они приветствуют Готфрида Бульонского, одержавшего славную победу над сарацинами. Но он опечален смертью одного из вождей. Его брат Евстахий представляет царственную даму в слезах, прибывшую в лагерь крестоносцев искать помощи. Предшествуемая множеством воинов появляется колесница Армиды; ее сопровождает король Дамаска Идраот в простой одежде и небольшая свита жителей Дамаска на конях. Крестоносцы поражены ее красотой. Армида обращается к Готфриду с мольбой о защите от Идраота, якобы отнявшего у нее власть над Дамаском. Готфрид колеблется: долг крестоносцев –

освободить Иерусалим. Армида с притворной скромностью принимает его решение, со слезами жалуясь на жестокую судьбу. Евстахий и воины сочувствуют Армиде и присоединяются к ее мольбам. Идраот скрывает свои истинные чувства. После долгого раздумья предводитель крестоносцев обещает ей помощь и предлагает перейти к выборам вождя отряда взамен умершего. Евстахий называет имя Ринальдо. Это дорогое имя для Армиды – ее роковая любовь. Идраот надеется, что, если Армида вернет Ринальдо, они сумеют одержать победу над крестоносцами. Сопровождаемая Евстахием, торжествующая Армида вместе с Идраотом входит в одну из главных палаток рыцарей. Издалека доносятся голоса воинов, приветствующих избрание Ринальдо – славнейшего из героев. Только Джернандо чувствует себя оскорбленным – это место должен занять он, а не безусый итальянский мальчишка, – и готов доказать свое право мечом. Идраот торжествует: судьба им улыбнулась, теперь Ринальдо – его добыча. Но Армида вздыхает, не в силах совладать со своим сердцем. Появляется Ринальдо. В его душе идет борьба между долгом крестоносца и любовью к Армиде. Не в силах противиться ее призывам, он готов следовать за волшебницей, но его останавливает Джернандо, издевающийся над героем, побеждающим лишь женщин. Оскорбленный Ринальдо выхватывает меч; Джернандо обнажает свой. Рыцари тщетно пытаются остановить братоубийственное кровопролитие. Армида трепещет за жизнь возлюбленного, но он поражает противника насмерть. Со всех сторон сбегаются крестоносцы, сторонники Джернандо и сторонники Ринальдо по-своему объясняют выпавшему к ним Готфриду Бульонскому причины происшедшего. Он обвиняет Ринальдо: тот зажег пожар междоусобной войны; кре-

стоносы поддерживают вождя. Ринальдо напрасно пытается оправдаться, Армида увлекает его за собой.

II акт. Внушающий ужас лес; вдали видно море. Астарот с демонами поднимаются из-под земли, покинув мрачные реки смерти по зову Армиды. Они сильны своей магией, первый рыцарь крестоносцев Ринальдо стал жертвой Армиды, перед ними трепещет Готфрид Бульонский, огнем и мечом они победят небесную власть. В вышине показывается облако. Подчиняясь волшебной палочке Армиды, духи исчезают. Приблизившись к земле, облако рассеивается; видна колесница, влекомая двумя драконами. Находящаяся в ней вместе с Ринальдо Армида превращает колесницу в цветочный трон, драконы тоже исчезают. Ринальдо в изумлении не может понять, где он находится: зачем она привела его, пленника любви, в дикий лес? Но это царство любви, и по знаку Армиды дикая местность становится роскошным дворцом.

2-я картина. Дворец Армиды. Призраки, принявшие облик гениев, нимф, амурчиков, наслаждений окружают Армиду и Ринальдо, в песнях и танцах прославляя любовь. К ним присоединяется Армида. Она хочет изгнать из сердца Ринальдо жажду славы и превращает одного из духов в юного воина, которого соблазняют прекрасные нимфы. Он насмехается над их ласками, но, все более охваченный страстью, наконец, отдает им свои воинские знаки отличия, заменяя их венками и гирляндами цветов: все в царстве Армиды дышит миром, любовью, наслаждением, все уступает власти красоты.

III акт. Заколдованный сад Армиды, которой кажется естественно рожденным самой природой. Растения изобилуют плодами, изгороди и кустарники пестрят цветами, текут потоки, разноцветные птицы перелетают с дерева на дерево. Крестоносцы Карло и

Убальдо ищут Ринальдо, охваченного безумной любовью; они надеются вернуть его на путь чести. Издалека медленно приближаются разноцветные призраки, принявшие вид нимф, они поют и танцуют, окружая рыцарей; нет ни горя, ни печали, вернулся золотой век. Но Убальдо потрясает золотым жезлом, и привидения исчезают. Оба рыцаря надеются, что столь же быстро спадет пелена с глаз Ринальдо, и грозивший ему карой Готфрид Бульонский вновь примет славного героя в воинство крестоносцев. Увидев Ринальдо и Армиду, они прячутся в кустарнике. Любовники, связанные сладкими оковами, предаются страсти на лоне природы. Оставшись один, Ринальдо чувствует, что в его сердце нет мира, а перед его мысленным взором возникает оружие. И в этот миг он видит Убальдо и Карло. Они называют Ринальдо рабом любви и рассказывают, что все готово к штурму Иерусалима. Убальдо ставит перед ним алмазный щит, и он со страхом видит в этом зеркале себя: изнеженного, безоружного любовника. Друзья призывают его прислушаться к звукам трубы – звукам чести и славы. Ринальдо объявляет, что следует за ними, но мысль об Армиде останавливает его. Сердце его разрывается между честью и любовью. Но Бог направляет его на путь истинный, и Ринальдо уходит с крестоносцами. Возвратившаяся Армида в смятении не находит Ринальдо и видит, как он удаляется с двумя рыцарями Готфрида Бульонского. Он не слышит ее, и тогда Армида поднимает волшебную палочку, вызывая фурий, чтобы они привели к ней изменника. Но ее голос бессилен, и Армида сама бросается в погоню.

2-я картина. Внешняя сторона дворца Армиды, окруженная высокой стеной. Убальдо, Карло и Ринальдо ищут выход. Раздается голос Армиды; она заступает путь Ринальдо, упрекает его, умоляет о

любви, просит убить ее. Друзья подбадривают рыцаря и укрепляют в принятом решении. Армида падает без чувств. Рыцари силой уводят Ринальдо. Придя в себя, Армида убеждается, что Ринальдо покинул ее. К чему прислушаться: к мести? к любви? В это время возникает привидение в виде Мести, затем, вздыхая и плача, привидение в виде Любви. После раздумий она выбирает Месть; привидение в виде Любви исчезает. Волшебница вызывает фурий, чтобы они указали ей дорогу к нечестивому предателю. Демоны окружают колесницу Армиды, влекомую драконами, и она приказывает им разрушить все, что осталось от дворца; вооруженные факелами, они исполняют приказ, и все окружающее принимает прежний ужасный вид. Ад вдохновляет Армиду, она восходит на колесницу и улетает в пламени и дыме.

МУЗЫКА

«Армида» – опера-seria, однако здесь нет господства сольных номеров, что было типично для этого жанра. Так, у Армиды лишь одна ария, но зато три дуэта с Ринальдо, участие в терцете и в двух квартетах. Такие ансамбли и хоры, занимающие половину «Армиды», для традиционной seria не характерны. Впрочем, хоры играли важную роль уже в предыдущей опере-seria Россини – «Отелло». Также аналогично «Отелло» в «Армиде» абсолютно преобладают тенора, заменившие кастратов – исполнителей партий героев в предшествующую эпоху; бас – один незначительный персонаж; и даже сопрано только одно.

Увертюра (называемая по-итальянски симфонией) более свободна по построению, чем обычно у Россини, и теснее связана с последующей драмой в образном плане, хотя темы оперы в увертюре не встречаются. Первое *Andante maestoso*, с двумя соли-

рующими валторнами и тремоло литавр, – траурный марш, напоминающий о начальной ситуации, смерти прежнего вождя крестоносцев. Маршу противостоит легкий, стремительный танец с контрастным сопоставлением звучности (*pianissimo – forte*): возникают ассоциации с обольстительными нимфами Армиды. Вторжение марша драматизирует развитие, прерывая танец, который затем широко разворачивается в увертюре.

В I акте основное место занимают хоровые номера; на их фоне появляются главные герои. Интродукция в маршевом движении носит радостный характер и включает небольшие соло Евстахия и Готфрида Бульонского; выход первого украшен виртуозными пассажами. Сходен по настроению следующий хоровой марш, открывающий выход Армиды. Ее экспозиция включена в квартет с хором «*Sventurata! or che mi resta*» («Я несчастна! Что мне осталось»); жалобы покинутой героини также воплощены в эффектных пассажах с высокими нотами, что дает певице возможность показать свое мастерство. От выступлений Евстахия и Армиды мало отличается ария Джернандо «*Non soffrirò l'offesa: per questa spada il giuro*» («Нет, нет сил перенести оскорбление») – типичная ария мести. Любовный дуэт Ринальдо и Армиды «*Amor! possente nome!*» («Любовь! О, что за имя!»), оттеняющий финал, Стендаль считал «одним из красивейших дуэтов Россини, может быть, самым замечательным из всех», насыщенным сладострастием невероятной силы; заключительная быстрая кабалетта обычно бисировалась. Финал, вновь с участием хора, носит действенный характер. Здесь партия Ринальдо предъявляет к исполнителю особые требования: она не только украшена виртуознейшими фиоритурами, но и захватывает крайние регистры – и

верхний, и нижний – в объеме двух октав. Красочна партия оркестра, рисуящая ожесточенный поединок, а в среднем, медленном разделе финала валторны, тромбоны и литавры, контрастирующие жалобно звучащим скрипкам, аккомпанируют красивой мелодии Армиды «*Che terribile momento!*» («Ах, ужасное мгновение!»).

II акт – самый краткий, хотя и состоит из двух контрастных картин, в свою очередь, содержащих по два номера. В 1-й, мрачной и суровой картине – два мужских хора демонов, с хроматизмами, диссонансами, с бурным изобразительным сопровождением.

2-я картина, более камерная, светлая, прозрачная, посвящена лирическим переживаниям главных героев. В кратком, полном страсти дуэтино с солирующей виолончелью «*Dove son io?*» («Где же теперь я?») обе вокальные партии отличаются подчеркнуто инструментальным складом, что требует от тенора и сопрано высочайшего мастерства и точного чувства стиля. Своеобразным продолжением служит оттененная танцевальным хором ария Армиды «*D'Amore al dolce impero*» («Любовь царит повсюду»); ее тема развивается в виртуозных вариациях.

III акт, также состоящий из двух картин, открывается музыкой волшебных садов Армиды. Тема оркестрового вступления и дуэта Карло и Убальдо под аккомпанемент арф напоминает наивную народную песню в духе Моцарта. То же безмятежное настроение царит в женском хоре танцевального характера. Еще один любовный дуэт Армиды и Ринальдо «*Soavi catene!*» («Как сладки оковы!») краток и не лишен виртуозности, подобно предыдущим, но отличается от них аккордовым складом – исключительно совместным пением; концертирующая скрипка рисует журчание кристально чистого ручья. Резким контра-

стом этой пасторальной картине звучит терцет Ринальдо, Карло и Убальдо с энергичным пунктирным ритмом. Один из современных Россини критиков назвал его красивейшим из когда-либо написанных музыкальных номеров; героическая решимость Ринальдо подчеркнута несколькими верхними *до* (с удобной вокализацией слова «*bontà*» – «доброта»).

2-я картина служит продолжением предыдущей; ее также открывает терцет рыцарей, к которым затем присоединяется Армида. Ей отведена ведущая роль в финале. Прощание с Ринальдо «*Se al mio crudele tormento*» («Моя печаль жестока») решено в квартете, где виртуозные, широкого диапазона пассажи Армиды противостоят кратким фразам Карло и Убальдо. Следующее *Andante* и *Allegro* Армиды «*Dove son io?*» («О, где же я?») с хором демонов и изобразительной партией оркестра (разрушение волшебного царства) по существу представляют собой традиционную финальную арию героини, подобную тем, которые венчают оперы самых разных жанров – как самого Россини, так и Беллини, и Доницетти.



ДЕВА ОЗЕРА

Опера в двух актах, семи картинах

Либретто Л.А.Тоттолы

Действующие лица

Иаков V, король Шотландии под именем охотника
Губерта (тенор)

Дуглас Ангус, его бывший воспитатель, ныне изгнан-
ник (бас)

Элен, его дочь (сопрано)

Малькольм Грэм, охотник, ее возлюбленный (сопрано)

Родерик Ду, вождь мятежных горных шотландцев
(тенор)

Друзья Элен:

Альбина (сопрано)

Серано (тенор)

Бертрам, придворный короля (тенор)

Охотники, горцы, пастухи, барды, воины, придворные

Действие происходит в горной Шотландии,
на берегу озера Лох Катрин и в королевском дворце
в первой половине XVI века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

«Дева озера» – 19-я опера 27-летнего Россини и первая в истории музыки на сюжет знаменитого шотландского романтика Вальтера Скотта (1771–1832), чье творчество впоследствии не раз привлекало внимание композиторов (наиболее известна «Лючия ди Ламмермур» Доницетти). На поэму Скотта внимание Россини обратил один из его друзей в плодотворный для композитора 1819 год, принесший 4 премьеры. Сотрудником снова выступил постоянный либреттист крупнейшего неаполитанского театра Сан Карло Леоне Андреа Тоттола (2-я половина XVIII века – 1831); с ним Россини написал 5 опер).

Премьера «Девы озера» состоялась в этом театре 24 сентября 1819 года и успеха не имела. Публика слушала плохо: во время исполнения воинственного марша в финале I акта занимавшие первые ряды офицеры принялись отбивать такт саблями, зрители присоединились к ним, топая ногами. Единственный номер, вызвавший аплодисменты, – виртуозная финальная ария, с блеском исполненная примадонной театра, испанкой Изабеллой Кольбран, возлюбленной Россини (в расчете на ее голос он создал 10 партий). По окончании спектакля композитор не вышел на поклонны, несмотря на вызовы публики, и на следующее утро уехал в Милан. Когда его там спрашивали, как прошла премьера «Девы озера», он хвастался успехом. И неожиданно оказалось, что это не было ложью. Как писала некоторое время спустя Кольбран, на втором спектакле, «публика в восторге вознесла оперу к звездам, и последующие спектакли тоже идут с огромным успехом». Это подтвердило слова Россини, обращенные к Кольбран после не вполне успешной премьеры «Золушки»: «Никогда не спрашивай меня, как прошла премьера. Спрашивай, как прошел второй спектакль» (еще раньше та же история произошла с «Севильским цирюльником»).

В поэме Скотта Россини не привлекли 12 песен, которые поют герои и хор; среди них – знаменитая «Ave Maria» (положенная на музыку Шубертом шесть лет спустя после создания оперы Россини, 1825). Сокращено число персонажей поэмы, но введены 3 второстепенных, играющих традиционную для жанра оперы-seria роль наперсников и вестников. Главные герои оперы – исторические лица, хотя их судьбы изменены. Иаков V (1512–1542) стал королем Шотландии в годовалом возрасте при регентстве матери. Через несколько лет она вышла замуж за Ду-

гласа, графа Ангуса, и тот сделался воспитателем несовершеннолетнего короля. Арчибальд Дуглас принадлежал к знатному шотландскому роду, гордившемуся своей древностью: он вел происхождение от «мужа с темным лицом» (таково значение этого кельтского имени), который в 770 году принес победу в битве королю Шотландии. На протяжении многих веков Дугласы были фаворитами королей, их власть возрастала, превышая королевскую, особенно во время нередкого малолетства королей, так что один из Дугласов был собственноручно убит Иаковом II, а брат его, поднявший восстание, заточен в монастырь, где и умер. Полвека спустя Арчибальд Дуглас за злоупотребление властью попал в немилость короля Иакова V, также поднял восстание, после долгой борьбы бежал в Англию и смог возвратиться на родину лишь после смерти короля; только тогда он вернул свой титул и владения. Слабый здоровьем Иаков V был правителем энергичным и самостоятельным, преследование протестантов и любовь к крестьянам сделали его очень популярным; его считали поэтом и приписывали стихотворения, принадлежавшие его предку, Иакову I, правившему за век до него. Имя, которое Иаков V носит в опере, появляясь во время охоты, – имя германского епископа, умершего в 727 году; Губерт, причисленный к лику святых, считался покровителем охотников (у Вальтера Скотта король называет себя Джеймс Фиц Джеймс, то есть Иаков сын Иакова).

Интересно, что в «Деве озера» едва ли не впервые возникает характерная для последующей итальянской романтической оперы драматическая любовная коллизия с переодеванием и неузнаванием (частая в комической опере – ср. «Золушку», но трактованная совсем иначе). В простую девушку влюбляется

король, герцог, сын правителя страны, который выдает себя за равного ей, скромного бедняка. И все же, в отличие от «Луизы Миллер» или «Риголетто», действие завершается не гибелью героини, а благополучной развязкой, типичной для жанра *seria*: готовый казнить всех своих врагов властитель в конце концов совершает благородный акт милосердия, подобно Титу Моцарта или Ксерксу Генделя. Король Иаков прощает мятежников, брошенных в тюрьму, примиряется с отцом героини и соединяет ее с соперником, отказываясь от любви.

СЮЖЕТ

Овеянный легендами утес Бенледи; в чаще леса – озеро Лох Катрин; через него переброшен мост из стволов деревьев. Рассветает. Пастухи охраняют стада. Охотники углубляются в лес. Элен в челноке пересекает озеро, мечтая о храбром охотнике Малькольме. На утесе показывается король Иаков: преследуя оленя, он отбил от охотников и заблудился. Элен предлагает ему гостеприимство. В душе короля, назвавшегося Губертом, вспыхивает любовь. С разных сторон слышатся голоса охотников, потерявших его след.

2-я картина. Жилище Дугласа; на стенах развешены его гербы и гербы предков. Альбина и Серано ждут возвращения Элен. Она приводит Губерта. Подруги Элен наливают пиво в чашу в виде раковины и передают ее Элен, предлагающей выпить гостю. Он понимает, что она дочь изгнанника Дугласа, которого приютил Родерик Ду, вождь мятежного горного клана. Ему Дуглас решил отдать руку дочери. Это печалит Элен, а Губерта мучает ревность: он догадывается, что она влюблена в другого. Когда все удаляются, с противоположной стороны медленными шагами, погруженный в себя, выходит юный Маль-

кольм. Давно влюбленный в Элен, он надеется на взаимную любовь. Спрятавшись, Малькольм слышит, как Дуглас требует от дочери принять предложение Родерика. Оставшись одни, влюбленные клянутся в верности до гроба.

3-я картина. Широкая долина, окруженная высокими горами; вдали видно озеро. Приближение Родерика приветствуют воины его клана. Он надеется поднять на борьбу с королем тысячи бойцов и привести их к победе. Родерика вдохновляет любовь к Элен. Она в отчаянии, когда отец объявляет ее невестой Родерика. Один из капитанов возносит ввысь огромный щит – символ древней славы бретонцев. Родерик трижды ударяет копьем в свой щит, ему отвечают все воины. Сверкающий метеор проносится по небу, вызывая всеобщее изумление. Малькольм присоединяется к воинству Родерика и тут узнает о его грядущей женитьбе. Влюбленные трепещут: у Родерика и Дугласа могут родиться подозрения. Серано предупреждает о приближении войск короля. Родерик выступает во главе мощного отряда, Малькольм ведет своих сторонников, как и вожди долин и холмов. Барды и остающиеся защитники замка вдохновляют воинов на борьбу.

II акт. Чаща леса; в стороне пещера. Появляется Губерт с пастухами. Он хочет уберечь Элен от бедствий войны. Девушка в пещере готовится следовать за отцом: тот решил сдаться королю, считая себя причиной разразившейся войны. Губерт, вспоминая о гостеприимстве Элен, предлагает ей убежище и свое сердце. И хотя она отвергает его любовь, он вручает ей кольцо, полученное от короля, которому он якобы когда-то спас жизнь: кольцо поможет Элен добиться королевской милости и для отца, и для возлюбленного. Это слышит охваченный ревностью Родерик.

Мнимый Губерт смело признается, что является другом короля и врагом мятежного клана. Вождь приказывает убить Губерта. На призыв Родерика все странство заполняют вышедшие из чащи воины. Элен со слезами умоляет о пощаде, и тогда Родерик решает сам сразиться с пришельцем. Они обнажают мечи, воины подбадривают их, а Элен напрасно пытается остановить кровопролитие.

2-я картина. Пещера. Малькольм узнает от Альбины, что Элен отправилась вслед за отцом, и спешит в королевский дворец, надеясь спасти возлюбленную ценой своей жизни. Слышны горестные восклицания горцев, ищущих Дугласа: Родерик пал от руки короля. Все проклинаят жестокую судьбу.

3-я картина. Покои в королевском дворце. Дуглас с воинами, лишенный шлема и шпаги, окруженный стражей, взывает к королю о прощении, напоминая о прошлом, когда был он его воспитателем. Бертрам сообщает Иакову, что женщина в слезах умоляет об аудиенции; на ее пальце – королевское кольцо. Элен надеется добиться милости для захваченных в плен отца, Малькольма и Родерика. Из соседних покоев до нее доносится голос Губерта, воспевающего ее красоту. Неожиданно увидев его, она снова слышит уверения, что король примет ее. Приблизившись к большой двери в глубине, Элен видит за ней роскошный тронный зал.

4-я картина. Зал королевского Совета. Его члены приветствуют короля – отца родины и воина. Элен испугана: как она узнает в этом блестящем обществе короля? Губерт успокаивает ее – перед королем все обнажат головы. И Элен с изумлением видит, что только он не снимает головного убора. Придворные окружают трон. Элен падает перед королем на колени. Тот прощает Дугласа и возвращает ему все

титулы. Затем Элен просит за Родерика, но узнает, что его уже нет в живых. Наступает очередь Малькольма. Король называет его предателем, однако прощает и его и желает счастья влюбленным. Элен вне себя от радости, оказавшись между отцом и возлюбленным. Все прославляют восстановление мира.

МУЗЫКА

«Дева озера» – опера-seria и по традиции сохраняет абсолютное преобладание высоких голосов; бас – лишь один старик-отец. Такое соотношение уже встречалось в операх-seria Россини – «Отелло», «Армиде» (где бас – малозначительный персонаж, дядя героини), «Танкреде» (здесь отец – тенор, а бас – отрицательный персонаж). При этом партия главного героя, воина и влюбленного, предназначена певице, что напоминает о кастратах XVII–XVIII веков, как это уже было в «Танкреде» и будет в последней опере-seria – «Семирамиде». Сохраняется и значение сольных номеров, предполагающих владение блестящей колоратурной техникой: в I акте их 4 из 10, во II-м – половина, 3 из 6. При повторении мелодия варьируется, становясь все более виртуозной, обогащаясь новыми украшениями. Однако они выписаны автором, не оставившим певцам простора для импровизации, типичной для оперы-seria: начиная с «Елизаветы, королевы Англии» (1815) Россини стал фиксировать все колоратуры, требуя их точного исполнения. Это вызвало недовольство как исполнителей, так и слушателей, возмущенных сокращением вокальных эффектов, и долго еще авторская воля нарушалась. С другой стороны, по сравнению с традиционной оперой-seria в «Деве озера» увеличивается значение насыщенных выразительной декламацией речитативов. Новым является воплощение местного колорита, что прямо предвосхищает «Вильгельма Телля», хотя в

последней опере композитора картины швейцарской природы и быта несравненно ярче. Подготавливает шедевр Россини и возросшая роль хора: финал I акта с тремя хорами и секстетом – прямой прообраз знаменитой сцены заговора в Рютли из «Вильгельма Телля».

Увертюра в «Деве озера» отсутствует, что редко у Россини. I акт состоит из трех картин: здесь в сольных номерах на фоне хора содержится экспозиция главных действующих лиц. Искусно построенная 1-я картина объединяет три номера. Развернутая хоровая интродукция посвящена обрисовке природы и быта. Подготовленный оркестровым вступлением хор пастухов «*Del dì la messagiera*» («Предвестник открывает день») сопоставляется с басовым соло, сопровождаемым звучанием охотничьих рогов. Светлое, радостное настроение сохраняется и в каватине Элен и дуэтино с Губертом. Грациозная каватина «*Oh matutini albori*» («Утренние рассветы») написана в ритме баркаролы и украшена фиоритурами. На этой же теме основано не менее виртуозное дуэтино, отделенное от каватины выразительным речитативом. Здесь вновь возникает тема охотничьих рогов, которая развивается и в мужском хоре «*Uberto ah! dove t'ascondi*» («Губерт, где, где же ты скрылся?»), завершающем 1-ю картину.

2-я картина также открывается хором, на этот раз женским; его среднюю часть составляет дуэт Губерта и Элен; синкопы на слабых долях подчеркивают национальный колорит (так называемая «шотландская синкопа»). Еще один дуэт Элен и Губерта «*Le mie barbare vicende*» («Да, судьба моя жестока») – большой, не менее виртуозный, чем первый – включает драматические декламационные фразы. Выразительный напевный речитатив открывает арию

Малькольма, позволяющую певице продемонстрировать красоту и виртуозность нижнего регистра. Особенной мелодической яркостью отмечена вторая, быстрая часть арии с задорными синкопами «O quante lagrime» («О, сколько слез пролью»), сохранившая популярность до наших дней. Обширную речитативную сцену с участием нескольких действующих лиц прерывает ария Дугласа «Taci, lo voglio, lo voglio» («Хватит, то воля отцова»). Энергичные скачки на октаву, пунктирный ритм, виртуозные пассажи передают его гневную, непреклонную речь; отсутствует даже обычно используемый контраст темпов. В дуэтино Элен и Малькольма «Vivere io non potrò» («Жить без тебя не могу») воплощено полное единение влюбленных: сначала они повторяют одну тему, потом их партии излагаются в терцию.

3-я картина представляет еще одного героя, Родерика. Героический образ вождя возникает уже в приветственном хоре «Qual rapido torrente» («Как быстрые потоки»), с темой по тонам трезвучия, в пунктирном ритме, с изобразительным сопровождением, рисующим этот неудержимый поток. Таковы же первые фразы Родерика «Ecco mi a voi» («Вот я пред вами») с фиоритурами, охватывающими более двух октав. Хор непосредственно включен в развитие арии; он не принимает участия лишь в контрастной средней, медленной части, исполняемой *sotto voce*. Грандиозный финал I акта поделен на несколько разнохарактерных эпизодов. В первом – лирическом терцете Родерика, Дугласа и Элен – выделяются жалобные, минорные вздохи героини. Эпизод с воинственной темой в сопровождении звонких аккордов медных инструментов «La mia spada è la» («Верный меч мой») обозначен как каватина Малькольма, но в конце соло вновь превращается в терцет. В следующем эпизоде

ансамбль разрастается, к солистам присоединяется хор, причем единство чувств влюбленных подчеркнуто их общей мелодией в терцию. Последний эпизод – кульминация I акта – начинается хором бардов в сопровождении арф, с чеканной мелодией в унисон «*Già un raggio forier*» («Вот луч предвестник»; хор высоко ценил Верди). Ту же тему повторяет Альбина с хором женщин, к ним присоединяется хор воинов. Малькольм повторяет тему своей каватины, которую подхватывает ансамбль с хором. И, наконец, обе темы – хора бардов и каватины Малькольма – мастерски объединяются в одновременном мощном звучании трех хоров и секстета (не случайно этот финал сравнивают со сценой триумфа в «Аиде», написанной полвека спустя).

II акт значительно короче I-го. Четыре картины – более камерные: хоры невелики, играют не самостоятельную роль, а сопровождают арии и единственный ансамбль – терцет; обрамляют весь акт виртуозные рондо двух главных героев. 1-ю картину открывает каватина Малькольма «*Oh fiamma soave*» («О, нежное пламя») – один из самых эффектных номеров оперы, с различными украшениями, пассажами, захватывающими предельно высокие ноты – в отличие от первой арии с особенно красивым нижним регистром. Следующий большой речитатив Губерта и Элен, со свободной выразительной декламацией и важной ролью оркестра, подготавливает традиционный терцет. Эта широко развернутая ансамблевая сцена начинается дуэтом Элен и Губерта «*Al la ragion deh rieda*» («Довод мне душу волнует»), подобным виртуозной арии, разложенной на два голоса. Затем к дуэту присоединяется Родерик; несмотря на то, что он выступает их врагом, великолепная мелодия Родерика с верхним *до* повторяется всеми участниками тер-

цета. Однако, здесь не происходит обычной остановки действия – оно продолжает активно развиваться. Воинственный маршевый эпизод с пунктирным ритмом основан на переключках реплик разных действующих лиц. Темп ускоряется, вступает хор; в конце все повторяют один и тот же текст.

2-я картина, состоящая из одного номера, начинается весьма необычным речитативом Альбины, Малькольма, Серано, озабоченных судьбой Элен: декламационные фразы чередуются с певучими мелодиями. Так подготавливается еще одна ария Малькольма с хором «Ah, si perà! ormai la morte» («Ах, готов я! пусть ценою смерти»). Она драматизируется вторжением из-за сцены реплик хора «Douglas! Douglas! ti salva!» («Дуглас! Дуглас! спасайся!»).

3-ю картину также образует один номер – краткая каватина Иакова (начиная с этой картины, он выступает под своим именем) «Aurora ah! sorgerai» («Аврора! ты восходишь»). Она обрамлена декламационными диалогами: в начале – короля с Дугласом, в конце – короля с Элен.

4-я картина непосредственно продолжает предыдущую. Хор в маршевом ритме, прославляющий короля, сменяется мелодизированным речитативом Иакова и Элен, затем реплики Дугласа, Малькольма подводят к финалу – рондо Элен с хором «Tanti affetti in tal momento» («Эти чувства в такое время»). Здесь собраны все типичные черты виртуозного стиля Россини: каденции, арпеджио, гаммы в объеме двух октав (а также со скачком на две октавы). Вторая, быстрая часть «Fra il padre e fra l'amante» («Меж отцом и меж любимым») начинается наиболее известной до сих пор мелодией оперы.

СЕМИРАМИДА

Опера в двух актах, девяти картинах

Либретто Г.Росси

Действующие лица

Семирамида, царица Вавилона (сопрано)

Арзаче, военачальник (сопрано)

Ассур, принц крови Бела (бас)

Адзема, принцесса крови Бела (сопрано)

Идрено, индийский царь, влюбленный в Адзему (тенор)

Орой, верховный жрец (бас)

Митран, начальник царской стражи (тенор)

Тень царя Нина (бас)

Сатрапы, жрецы, царская гвардия, жители Вавилона, чужеземцы, рабы

Действие происходит в Вавилоне, в храме Бела, во дворце Семирамиды и в мавзолее царя Нина в конце IX века до н.э.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Осенью 1822 года Россини, прославленный автор 33 опер, получил заказ на «Семирамиду» для крупнейшего венецианского театра Ла Фениче и в середине декабря прибыл в Венецию. С ним приехала знаменитая певица Изабелла Кольбран, незадолго до того ставшая его женой. Она была первой исполнительницей главных ролей в девяти операх Россини. Ей предназначалась и роль Семирамиды, оказавшаяся для Кольбран последней: вскоре певица потеряла голос и была вынуждена отказаться от сценической карьеры.

Либретто «Семирамиды» написал Гаэтано Росси (1774–1855), постоянный либреттист театра Ла Фениче (в 1810 году – придворный либреттист Напо-

леона). Среди его прославленных либретто три написаны для Россини и два – для Доницетти. В основу «Семирамиды» положена одноименная трагедия (1748) Вольтера (1694–1778). Знаменитый французский философ, ученый, политик, историк, общественный деятель, обличитель религиозного фанатизма был символом эпохи Просвещения и одним из остроумнейших людей своего времени. Россини уже обращался к его трагедиям: первой значительной оперой композитора стал «Танкред» (1813), также на либретто Росси. В «Семирамиде», как и в других сочинениях Вольтера, важную роль играет гражданская тема – тема борьбы с абсолютизмом, деспотизмом, тема возмездия. Трагедия заканчивается грозными словами верховного жреца над умирающей царицей, носительницей зла: преступные владыки должны дрожать на своих тронах; чем выше они поставлены над людьми, тем тяжелее будет расплата. В опере гражданская тема отсутствует, а сама Семирамида отнюдь не является сугубо отрицательным персонажем и вызывает сочувствие.

Семирамида – исторический персонаж. Ее ассоциируют с вавилонской царицей Шаммурамат, правившей в Ассирии в конце IX века до н. э. Воспитанная пастухами в горах, рабыня в царском дворце, она стала женой правителя Сирии, была отбита у него ассирийским царем Нином, делила с ним трон, а после его смерти сделалась единовластной правительницей. Основанное ими государство просуществовало 1360 лет. Семирамиде приписывали создание Вавилона или, по меньшей мере, его водных сооружений и оборонительных башен, а также пирамид и легендарных висячих садов, хотя они были построены три века спустя. В легендах она предстает воинственной царицей, возглавлявшей многие походы, за-

воевательницей Египта и Индии. Немало места уделяется ее любовным приключениям. У Семирамиды возник конфликт с сыном. По одним сказаниям, она была им убита, по другим, когда он стал покушаться на жизнь матери, она превратилась в голубку и улетела. Это соответствует природе Семирамиды: согласно греческим мифам, она была дочерью богини; брошенную в горах, ее вскормили голуби.

Итальянское имя главного героя оперы Арзаче (по-русски его называли Арзас) соответствует восточному Арсак, или Аршак, которое носили многие представители возникшего в 256 году до н.э. Парфянского царства. Аршакидами именовались легендарные цари Великой Армении. Но как обычно в опере-seria, эти исторические мотивы не представляют интереса: в центре либретто – сложная любовная интрига. Однако в отличие от традиционной благополучной развязки, соединявшей несколько любовных пар, главная героиня гибнет.

Премьера «Семирамиды» в венецианском театре Ла Фениче состоялась 3 февраля 1823 года. Композитора вызывали 9 раз, до дома его сопровождали 30 иллюминированных гондол, в которых располагался духовой оркестр, игравший популярные мелодии из его опер. Возможно, это был самый большой успех Россини.

СЮЖЕТ

Великолепный храм бога Бела. Верховный жрец Орой возносит молитвы. Вавилоняне и чужеземцы несут к жертвеннику богатые дары. Индийский царь Идрено молит бога о любви. Ассур, вавилонский принц, род которого восходит к богу Белу, мечтает о власти. Окруженная свитой, приближается Семирамида. Сегодня она должна указать преемника

ее погибшего супруга, царя Нина. Едва она хочет произнести имя нового царя, как сверкает молния и гаснет огонь на жертвеннике. Верховный жрец объявляет, что пока Нин не отомщен, преемник не может быть назван. Когда все расходятся, появляется молодой военачальник Арзаче. Он прибыл из Скифии по тайному приказу Семирамиды. Сюда же влечет его сердце: в свите царицы находится прекрасная принцесса Адзема, которую он спас от похитителя. Арзаче вручает Орою ящичек, завещанный ему отцом Фрадотом перед смертью. Ассур, также мечтающий об Адземе, чтобы проложить путь к трону, возмущен, что какой-то скиф дерзает претендовать на любовь высокородной принцессы, с рождения предназначенной наследнику престола Нинию, сыну Нина.

2-я картина. Дворцовый зал. Адзема с нетерпением ожидает встречи с Арзаче. Идрено просит ее руки, но Адзема отвечает, что ее рукой распоряжается Семирамида. Полагая, что его соперником может быть только Ассур, и узнав, что тот никогда не занимал места в сердце Адземы, Идрено надеется добиться ее любви.

3-я картина. Висячие сады Семирамиды – седьмое чудо света. Царица мечтает об Арзаче. Начальник гвардии Митран приносит папирус – пророчество мемфисского оракула, который предвещает скорое прекращение ее душевных мук, успокоение по возвращении Арзаче, а также новый брак. Она считает, что боги простили ее тщательно скрываемое тайное преступление и благословили любовь к Арзаче. Царица приказывает приготовить все к торжественному бракосочетанию. Приходит Арзаче, которому она обещает милость и уверяет, что Ассур не получит Адземы. Молодой военачальник в восторге. Робкие намеки Азарче на разгорающийся в его сердце пла-

мень царица принимает за объяснение в любви к ней, а он ее обещание достойной награды – за согласие на брак с Адземой.

4-я картина. Парадный тронный зал; напротив трона – вход в роскошный мавзолей царя Нина. Торжественно шествуют жрецы и сатрапы. Семирамида восходит на трон и объявляет, что сделала свой выбор, одобренный оракулом. Она требует клятвы верности новому царю. Когда клятва произнесена, Семирамида называет имя Арзаче. Все поражены. Ассур пытается напомнить о своих заслугах, но царица приказывает ему молчать и трепетать от сознания вины. Идрено просит руки Адземы и получает согласие. Призвав верховного жреца Ороя, чтобы он соединил ее с Арзаче, Семирамида провозглашает: в его лице она дает всей Ассирии Нина и его сына. Звучит подземный гром, сверкают молнии, из мавзолея доносится стон и в дверях появляется Тень царя. В ужасе все выслушивают его волю: Арзаче будет царствовать, но прежде должен принести в гробнице Нина жертву во искупление греха; ему надлежит повиноваться верховному жрецу, помнить об отце и верно служить сыну Нина. Арзаче клянется сойти в гробницу, но кто станет жертвой? Семирамида и Ассур, предвидя ответ Тени царя Нина, трепещут. Царица обращается к супругу с мольбой, но Тень обещает призвать ее к себе, когда решат боги, и исчезает. Семирамида падает на руки Адземы. Над всеми витает дыхание смерти и гнев богов.

II акт. Внутренний дворик во дворце Семирамиды. Начальник стражи Митран предупреждает Семирамиду о заговоре Ассура, который покушается на ее власть. Появившийся Ассур упрекает царицу, которая не вознаградила его за преданность. Она же в ужасе от воспоминаний: прошло 15 лет, но она не

может забыть ту роковую ночь, когда Ассур дал царю яд. Пусть яд приготовила она сама – это Ассур обольстил ее, запугал, что царь прогонит ее, и тогда она посулила ему трон и любовь. Ее единственная надежда, сын Ниний, погиб, может быть, от той же руки, что и отец. Ассур напоминает, что будь сын жив, он был бы царем, а она не сидела на троне. Но царица больше не страшится ни угроз Ассура, ни мести Нина. Ее защита – Арзаче: к нему благосклонны Нин и боги, весь двор приветствовал ее нового супруга и царя. Воинственная царица сумеет отомстить предателю и сама принесет жертву во искупление греха. Ассур жаждет мщения.

2-я картина. Святилище храма. Жрецы поклоняются грозному невидимому богу. Сюда, под таинственные, сокрытые от непосвященных своды, Орой приводит Арзаче: для него наступает час судьбы. Три жреца подносят корону, меч и пергамент, но Арзаче отвергает дар: он поклялся Тени царя Нина, что будет служить его сыну Нинию. Жрецы падают ниц, и Орой открывает юноше, что Ниний – это он сам. Его спас верный Фрадат, выдав за умершего Арзаче. Нин его отец, Семирамида – мать. Пергамент – послание умирающего Нина Фрадату; в нем царь просит сберечь сына, чтобы тот отомстил за него предателю Ассиру и изменнице-жене. Орой вручает юноше отцовский меч и тот клянется отомстить Ассиру. Однако он надеется, что его слезы смягчат отца и мать будет прощена. Жрецы благословляют его на подвиг и царство: он принесет свободу Ассирии.

3-я картина. Покои Семирамиды. Начальник стражи Митран пытается утешить Адзему, которая в отчаянии от потери любимого, похищенного у нее Семирамидой. Придворные сопровождают Адзему и Идрено к алтарю. Она в слезах, в его груди бушуют

ревность и ярость. Появляются Семирамида и Арзаче. Царица просит его предстать перед народом в короне в качестве ее супруга, что приводит Арзаче в ужас. Он подает ей письмо отца, и Семирамида предлагает сыну исполнить свой долг. Но он бросается в объятья матери. Затем Арзаче направляется к гробнице Нина, чтобы покарать Ассура и вымолить прощение Семирамиде. Полная тяжких предчувствий царица устремляется за сыном.

4-я картина. Отдаленная часть дворца, смежная с мавзолеем Нина. Ассур узнает от сатрапов, что Орой возмутил против него народ. Едва над Ассирией взойдет солнце, на троне будет сидеть скиф Арзаче. Но Ассур не допустит этого: лишенный поддержки воинов, он один совершит акт мести. Однако, едва приблизившись к гробнице Нина, Ассур отступает перед ужасным видением. В бреду он чувствует на себе железную руку, страшный взгляд, перед ним разверзается бездна, в его груди меч, и он тщетно умоляет о пощаде. Недоумевающие воины наблюдают за метаниями Ассура, не понимая его призывов то к молчанию, то к бегству. Наконец он приходит в себя и, восторжествовав над враждебными богами, дерзко спускается в гробницу царя. Митран с гвардией спешит предупредить царицу о святотатстве и мятеже.

5-я картина. Мавзолей Нина. Сюда спускаются жрецы, вооруженные кинжалами, и исчезают в темноте. Входят Арзаче и Орой. Верховный жрец повелевает обнажить меч – сам бог укажет жертву. Появляется Ассур, затем Семирамида, которая обращается с мольбой к супругу защитить сына. Арзаче и Ассур принимают ее вздохи за стоны призрака. Орой призывает Арзаче разить; тот бросается на голос Ассура и в темноте смертельно ранит Семирамиду, которая падает на гробницу царя Нина. По призыву

Ороя возвращаются жрецы и воины с факелами. Схваченный Ассур узнает, что ненавистный соперник – Ниний, законный царь Ассирии. Тот, в ужасе от содеянного, готов покончить с собой, но Орой удерживает его. Народ приветствует нового царя.

МУЗЫКА

«Семирамида» – последняя опера-seria Россини и последний образец этого итальянского жанра вообще. К числу традиционных черт относится предназначение певице партии молодого героя, воина и влюбленного – как напоминание о певцах-кастратах XVII – XVIII веков, с высокими, почти женскими голосами, всегда исполнявших подобные роли. Теперь женские голоса, способные исполнить партии молодых россиниевских героев (Танкреда, Малькольма в «Деве озера» и др.), называют колоратурными контральто. Эти вокальные партии предельно виртуозны, независимо от образа персонажа, хотя Россини первым положил конец произволу певцов: еще за 8 лет до «Семирамиды» в «Елизавете, королеве Англии» композитор точно выписал все украшения, прежде импровизировавшиеся исполнителями.

Но немало в «Семирамиде» и нетрадиционных решений. Ария – главный номер оперы-seria – уже не занимает здесь такого места. Зато важная роль отводится дуэтам, в особенности же хорам и ансамблям (терцетам, квартетам, квинтетам), которые, как и арии, часто сопровождаются хором. Массовые сцены достигают грандиозных масштабов. Возрастает роль оркестра. Помимо расположенного в оркестровой яме симфонического участвует духовой оркестр на сцене и за сценой, украшая праздничные шествия.

Увертюра (по-итальянски называемая симфонией) приобрела популярность в виде эффектной

концертной пьесы с яркими, увлекательными темами. Она лишена эмоциональных контрастов и не подготавливает к восприятию драматических событий, хотя использует некоторые мелодии оперы (из финала I акта, из финала II-го).

I акт, обрамленный массовыми сценами, состоит из четырех картин. 1-я распадается на две контрастные группы номеров. Торжественная интродукция с использованием сценического оркестра медных инструментов и различных групп хора разворачивается неторопливо. На этом фоне возникает характеристика основных героев, представленных не в выходных ариях, а в ансамблях. Вначале – терцет «*Là, dal Gange a te premiero*» («Вот от Ганга тебе, о боже»), с величавой, с богатейшими украшениями темой, которую последовательно повторяют Идрено, Ассур, Орой; у обоих басов она не менее виртуозна, чем у тенора. Более лиричен квартет (к героям присоединяется Семирамида). Завершающий интродукцию стремительный эпизод рисует всеобщее волнение, охватившее присутствующих при сверкании молнии и угасании священного огня. Вторая половина картины посвящена преимущественно Арзаче. Большое оркестровое вступление вводит сцену и каватину «*Ah! quel giorno ognor rammento*» («Ах, тот день я вспоминаю») – типичный образец искрометных россиниевских арий, с глубокими нижними нотами и эффектными виртуозными пассажами. Своеобразным продолжением служит дуэт Арзаче и Ассура «*Bella immagine degli Dei*» («Образ бога – то Адзема»): общее чувство восхищения красавицей объединяет высказывания соперников эффектной виртуозностью, особенно у баса.

2-я картина состоит из одного номера – сцены и арии Идрено «*Ah dov'è dov'è il cimento?*» («Ах, но где, но где опасность?»). Хотя это второстепенный персо-

наж, его ария не менее эффектна, чем у главных героев, также украшена высокими нотами.

3-я картина – лирический центр I акта. Каватина с хором Семирамиды «*Bel raggio lusinghier*» («Прекрасный луч блеснул») – наиболее известный и наиболее виртуозный номер оперы; грациозная мелодия с прихотливыми пассажами полна ощущения радости жизни. Теми же настроениями пронизан следующий дуэт Семирамиды и Арзаче «*Serbami ognor si fido*» («Будь мне всегда так предан»).

4-ю картину образует финал – развернутая массовая сцена, перекидывающая арку к началу интродукции. Главная роль отведена Семирамиде, провозглашающей имя царя и супруга; ей отвечают реплики хора и квинтета солистов. Особенно красив первый раздел (его оркестровая тема звучала в увертюре), оснащенный гибкими каденциями, расплескивающимися по всему широкому диапазону. После удара подземного грома колорит мрачнеет, темп ускоряется; угрожающе звучит вещание Тени царя Нина. Ужас присутствующих передан преимущественно унисонными звучаниями *pianissimo* всей массы ансамбля и хора, стремительно проносящимися в предельном быстром темпе.

Во II акте пять картин. Главное место отведено ариям и дуэтам, иногда занимающим целую картину. Такова 1-я – сцена и дуэт Семирамиды и Ассура «*Se la vita ancor t'è cara*» («Если жизнью дорожишь ты»). Это типичный виртуозный номер с общими для обоих персонажей темами, с энергичным пунктирным ритмом, с эффектными пассажами и каденциями, присущими как крайним быстрым частям, так и более медленной средней. Особый блеск последней части придает торжественная музыка в исполнении оркестра медных инструментов на сцене.

2-я картина контрастна 1-й. Она начинается мрачно-сосредоточенным, таинственным оркестровым вступлением, которое подготавливает хор жрецов с солистом Ороем «*In questo augusto soggiorno arcano*» («Под эти тайные грозные своды»), приглушенно звучащий в унисонах и простых лапидарных аккордах. Большая сцена и рондо Арзаче с мужским хором «*In sì barbara sciagura*» («В эту страшную годину») рисует радостное возбуждение героя, предвкушающего победу, осуществление мести; сменяющие друг друга решительные, волевые темы насыщены виртуозностью, преимущественно в нижнем регистре.

3-я картина возвращается к второстепенному герою, Идрено, которому поручена еще одна ария «*La speranza più soave*» («Так сладка моя надежда»), не менее виртуозная, чем первая. Следующая сцена и дуэт Семирамиды и Арзаче «*Ebben... a te: ferisci*» («Ну что ж, пусть так: рази же») основана на контрастных сопоставлениях. Полна тревоги первая быстрая часть; медленная средняя отмечена лиризмом, голоса сливаются в совместном пении в терцию; согрета надеждой заключительная часть в стремительном темпе.

4-я картина, посвященная Ассуру, наиболее оригинальна. Эпизоды с авторским названием «прелюдия, хор, сцена, безумие и ария» «*Deh, ti ferma... ti placa ... perdona*» («О, сокройся...покойся...помилуй») развиваются непрерывно, в свободном сопоставлении речитативных реплик, декламационных фраз, простых унисонных тем солиста и кратких, изумленных возгласов хора. Эта картина предвосхищает излюбленные в романтической опере сцены сумасшествия («Пират», «Пуритане» Беллини, «Анна Болейн», «Лючия ди Ламмермур» Доницетти и др.).

5-я картина, финал, перекидывает арку ко 2-й, также начинаясь хором жрецов (эта тема занимала

важное место в увертюре). Лирическая остановка – молитва Семирамиды над могилой царя Нина. Последняя остановка – терцет Семирамиды, Арзаче и Ассира, предшествующий краткому драматическому (речитативному) эпизоду – невольному убийству героини. Завершает оперу торжественный хор, прославляющий Арзаче, нового царя Ассирии.



ПУТЕШЕСТВИЕ В РЕЙМС

Опера в одном акте, двух картинах

Либретто Л. Балокки

Действующие лица

Мадам Кортеше, хозяйка гостиницы «Золотая лилия»
(сопрано)

Дон Пруденцио, доктор в гостинице (бас)

Графиня Фольвиль, парижанка (сопрано)

Дон Луиджино, ее кузен (тенор)

Модестина, ее горничная (сопрано)

Барон Тромбонок, немецкий любитель музыки (бас)

Дон Профондо, антиквар (бас)

Дон Альваро, испанский адмирал (бас)

Маркиза Мелибея, дама из Польши (сопрано)

Граф Либенскоф, русский генерал (тенор)

Лорд Сидней, английский полковник (бас)

Коринна, римская поэтесса (сопрано)

Делия, греческая сирота, ее компаньонка (сопрано)

Кавалер Бельфьоре, французский офицер (тенор)

Служащие гостиницы:

Маддалена, экономка (сопрано)

Антонио, метрдотель (бас)

Дзефирино, посыльный (тенор)

Джельсомино, слуга (тенор)

Крестьяне, садовники, слуги, странствующая танцевальная труппа

Действие происходит в Пломбьере,
курорте под Парижем, в гостинице «Золотая лилия»
28 мая 1825 года

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В августе 1824 года 32-летний Россини, прославленный автор 34 опер, решил поселиться в Париже. Он получил предложение занять пост «дирек-

тора музыки и сцены Итальянского Королевского театра» с жалованьем 20 тысяч франков в год и обязательством писать оперы – одноактную за 5 тысяч, двух-четыреактную – за 10. В течение последующих четырех лет он написал три оперы. Первая – «Путешествие в Реймс».

Этот заказ был приурочен к важному событию – коронации 28 мая 1825 года короля Карла X. Либретто постоянного либреттиста Итальянского театра композитора Луиджи Балокки (1766–1832) носило название «Путешествие в Реймс, или Гостиница “Золотая лилия”». В Реймсе, начиная с эпохи Средневековья, короновались все французские короли; лилия входила в герб династии Бурбонов. Первым королем этой династии был Генрих IV, правивший на рубеже XVI–XVII веков, а последним, по иронии судьбы, оказался Карл X, свергнутый с престола революцией 1830 года. Либретто, мало пригодное для сцены, напоминает текст кантаты: сюжет по существу отсутствует, действие не развивается, персонажи выясняют любовные отношения в ожидании кареты, которая должна отвезти их на коронацию в Реймс, но так и не приходит. Так что к этой опере Россини вполне подходит определение «концерт в костюмах», нередко применявшееся ко многим итальянским операм еще в середине XVIII века. Не случайно единственный акт «Путешествия в Реймс» длится около трех часов.

Количество персонажей чрезвычайно велико, число только главных доходит до 10. Имена некоторых – значимые: хозяйка гостиницы, мадам Кортезе – «любезная»; доктор Пруденцио – «благоразумный»; любитель музыки барон Тромбонок – обладатель подобного этому музыкальному инструменту голоса; антиквар дон Профондо – «глубокий» (знаток древностей); поклонник женщин, французский донжуан ка-

валер Бельфьоре – «прекрасный цветок». Даже второстепенные персонажи, слуги, не обойдены вниманием: горничная Модестина – «скромная», посыльный Дзефирино – «ветерок», слуга Джельсомино – «жасмин». Имя римской поэтессы Коринны, как и некоторые ситуации, заимствовано из романа, написанного десятилетия назад прославленной французской писательницей мадам де Сталь «Коринна, или Италия» (1807).

Несмотря на блестящий состав исполнителей (среди них знаменитая Джудитта Паста), на присутствие королевского двора и самого Карла X, премьера «Путешествия в Реймс» в парижском Итальянском театре 19 июня 1825 года успеха не имела. После нескольких представлений автор снял оперу с репертуара и отказался от публикации, предложенной известным миланским издательством Рикорди. Большую часть музыки Россини использовал в комической опере «Граф Ори», созданной специально для парижского театра Grand Opéra на французском языке (1828); она прошла с успехом. При жизни композитора на музыку «Путешествия в Реймс» были показаны еще две оперы с новым либретто: «Поездка в Париж» (1848) – на баррикады революции; «Путешествие в Вену» (1854) – на свадьбу австрийского императора Франца Иосифа I.

СЮЖЕТ

Зал гостиницы «Золотая лилия», куда выходят комнаты гостей, ожидающих карету в Реймс на коронацию Карла X. Экономка Маддалена торопит слуг, накрывающих на стол. Доктор Пруденцио пробует кушанья. Хозяйка гостиницы мадам Кортезе обсуждает знатных гостей, прибывших из разных стран. Один за другим они появляются в зале. Парижанка графиня Фольвиль расстроена из-за отсутствия своих

красивых туалетов. Горничная Модестина сообщает, что просила их привезти кузена графини, дон Луиджино, однако тот приходит с известием, что все наряды погибли в перевернувшейся карете. Графиня теряет сознание, дон Луиджино и барон Тромбонок пытаются ей помочь, но доктор отстраняет этих профанов, уверяя, что графиня умирает, и начинает считать ее пульс. Она тут же приходит в себя, и доктор объясняет, что это была «синкопа» (обморок). Барон Тромбонок пускается в рассуждения о синкопе в обожаемой им музыке Моцарта, Гайдна, Бетховена и Баха. Графиня Фольвиль жалуется на судьбу, но утешается, когда Модестина приносит ей уцелевшую модную парижскую шляпку. Собираются и другие гости: антиквар дон Профондо, испанский адмирал дон Альваро, сопровождающий польскую маркизу Мелибею. Врывается влюбленный в нее ревнивый русский генерал Либенскоф, он упрекает Мелибею в неверности и вызывает дон Альваро на дуэль. Из комнаты римской поэтессы Коринны доносятся звуки арфы, все внимают звучным строфам ее импровизации, воспевающей победу Креста над Турцией, угнетающей Грецию.

В опустевшем зале появляется английский полковник лорд Сидней. Он влюблен в Коринну и проклинает свою слабость. По его приказу крестьянки вносят множество ваз с цветами, которые должны открыть поэтессе его чувства. Милорда отвлекает антиквар дон Профондо, докучающий ему вопросами, где находятся такие легендарные древности, как меч Фингала, кольчуга Артура, арфа Альфреда. Коринна восхищается цветами, этим щедрым подарком лорда Сиднея, когда перед ней на колени падает французский кавалер Бельфьоре: пылкий донжуан, ухаживающий за графиней Фольвиль, признается в любви

и Коринне. Возмущенная, она прогоняет его прочь. Смеясь над поражением прекрасного кавалера, дон Профондо принимается за важное дело, порученное ему бароном Тромбоном – переписывает ценности всех путешественников. Графиня Фольвиль, узнавшая от дон Профондо, что кавалер Бельфьоре ухаживает за Коринной, ревнует. Вбегает взволнованный посыльный Дзефирино: путешествие в Реймс невозможно – ни в самом городке, ни в окрестностях не осталось ни одной лошади. Все в отчаянии. Но графиня Фольвиль передает барону Тромбону полученное ею письмо: в Париже готовится празднество в связи с возвращением в столицу короля после коронации в Реймсе. Она предлагает всем свое гостеприимство, а мадам Кортесе распоряжается устроить нынче же вечером торжественный ужин в саду гостиницы, употребив собранные на путешествие в Реймс деньги. Происходит объяснение и примирение маркизы Мелибеи и графа Либенскофа; она соглашается выйти за него замуж.

2-я картина. Иллюминированный сад гостиницы. Слуги хлопочут у накрытого стола. Большой любитель искусства барон Тромбон пригласил странствующую труппу, которая развлекает присутствующих танцами. Он предлагает каждому спеть гимн своей родины и первым запекает немецкий гимн. Затем следует полонез маркизы Мелибеи, «русский гимн» графа Либенскофа, испанская песня дон Альваро и одна строка английского гимна лорда Сиднея, который объявляет себя немзыкальным. Тромбон просит графиню Фольвиль и кавалера Бельфьоре спеть дуэтом: они исполняют подлинную французскую песню, а мадам Кортесе и дон Профондо, также дуэтом, – тирольскую. Затем слуга приносит урну, в которую все опускают записки с темой для

импровизации поэтессы Коринны. Дон Профондо вынимает жребий с именем Карла X (его предложил кавалер Бельфоре). Коринна импровизирует на лире и поет строфы в честь короля. Все прославляют его старинной французской песней о Генрихе IV и танцами.

МУЗЫКА

«Путешествие в Реймс» – последняя итальянская опера Россини. Ее жанр, опера-кантата, необычен для композитора. Столь же необычна – как для Россини, так и для итальянской оперы вообще – танцевальная сюита, более типичная для французского музыкального театра, а ансамбль для 14 голосов, вероятно, не встречается в истории оперы вообще. Все номера отмечены исключительной виртуозностью, будучи изначально предназначены для самых блестящих исполнителей. Показательно немалое число комических эпизодов и почти полное отсутствие драматических; господствуют радостные, праздничные настроения.

В 1-й картине, во много раз превосходящей по протяженности 2-ю, – 4 арии, 2 дуэта и 2 больших ансамбля. Хор интродукции, живой, полный нетерпеливого ожидания, вводит в общее настроение оперы. На этом фоне возникает ансамбль (Маддалена, доктор Пруденцио, метрдотель Антонио), а затем небольшая ария мадам Кортезе «*Di vaghi raggondorno*» («В туманном сиянии восходит солнце»). Мелодия варьируется за счет виртуозных пассажей, соло превращается в квартет с хором, с типичными для Россини нарастаниями, принесшими ему прозвище *signor crescendo*. Яркий комический эпизод связан с бароном Тромбоном, обыгрывающим слово *sincore*. В оркестре звучат легко узнаваемые цитаты: турецкого рондо из фортепианной сонаты Моцарта, финала Концерта для трубы Гайдна, Пятой симфонии Бетховена, ор-

ганной Токкаты ре минор Баха. Большая ария графини де Фольвиль «Partir, oh ciel! desio» («Уйти, мой Бог, хочу я») также содержит юмористический эффект: сложнейшая виртуозность, разнообразные гаммы, арпеджио, каденции, высокие ноты, общий двух-октавный диапазон призваны передать тоску героини по утраченным нарядам и восторг от уцелевшей модной шляпки. Следующий секстет «Sì, di matti una gran gabbia si può chiamar il mondo» («Да, сей мир назвать мы можем просто клеткой для безумцев») отличается контрапунктическим мастерством и образует своего рода полуфинал с большим числом соло. Особенно эффектно соло графа Либенскофа, отмеченное высокими нотами и широкими интервалами. Просветленное соло Коринны «Arpa gentile» («Нежная арфа») предваряется и сопровождается переборами арфы (мелодия заимствована из «Армиды», 1817).

Большим оркестровым вступлением открывается широко развернутая сцена и лирическая ария лорда Сиднея «Ah! perchè la conobbi?» («Ах! зачем с ней знаком я?»). Вначале краткие реплики, сочетающие речитативные обороты и виртуозные пассажи, отвечают концертирующей флейте, затем к солисту присоединяется женский хор (крестьянок, приносящих цветы). В противоположность этому дуэт с признанием в любви кавалера Бельфьоре «Nel suo divin sembiante» («В ее божественной красе») традиционен: последовательное повторение одной темы, затем совместное пение в сексту; обе части, медленная и более подвижная, виртуозны. Ярчайший комический номер – ария дона Профондо «Medaglie incomparabile» («Медали драгоценные»): перечисление доверенных ему ценностей каждого гостя. У испанца – генеалогические таблицы, гербы и жемчужины из Перу; у польки – сочинения знаменитых пи-

сателей и изображения их героев; у француженки – парижская шляпка и драгоценности; у немца – музыкальные инструменты и ноты; у англичанина – описания путешествий, опиум, пистолеты и указы парламента; у француза портреты и сувениры соблазненных им женщин; у русского – описание Сибири и карты Оттоманской империи, коллекция мехов и плюмажи для шлемов. Музыка арии – типичный образец оперы-buffa: скороговорка на одной ноте, скачки на большие интервалы, внезапные акценты, юмористические повторы, стремительный темп при полном отсутствии контрастов. Кульминацию 1-й картины образует «большая концертная пьеса для 14 голосов» (по авторскому обозначению) «Ah! a tal colpo in aspetto» («Ах! при известии таком мое сердце вновь трепещет»). Особенно оригинален начальный эпизод а саррелла, труднейший для исполнения. Голоса разделены на две группы – у одной виртуозные пассажи – у другой создающие гармоническое сопровождение аккорды; в завершение – эффектные каденции в партиях графини Фольвиль и Коринны. Комические скороговорки отмечают перелом, а завершающая часть «концертной пьесы» напоминает о многих руссиниевских стреттах. Однако собственно финалом картины служит не этот редкостный номер, а еще один дуэт – графа Либенскофа и Мелибеи «D'alma celeste, oh Dio» («Боже! Душа небесная»), не менее виртуозный, чем первый.

2-я картина состоит из одного номера, финала, открывающегося танцевальной сюитой. Основное место занимают разнохарактерные национальные песни и гимны – соло и дуэты с хором. Немецкий гимн барона Тромбонока – это «Императорская песня» Гайдна торжественного, аккордового склада. Полонез Мелибеи насыщен виртуозностью. В «русском гимне»

графа Либенскофа невозможно обнаружить национальные черты – это воинственный марш с пассажирами и высокими нотами, в отличие от песни дона Альваро, в которой обнаруживаются испанские черты. Следующие номера – подлинные национальные: английский гимн «Боже, храни короля» (с иным текстом) лорда Сиднея и оба дуэта. Первый, графини Фольвиль и кавалера Бельфьоре, – старинная французская песня «Прекрасная Габриель», по преданию сочиненная королем Генрихом IV в честь возлюбленной. Второй дуэт, мадам Кортеше и дона Профондо, – тирольская песня, известная в обработке Бетховена, с типичной для горцев альпийских областей манерой пения – йodelированием, переходами от низкого регистра к головному скачками по аккордовым звукам. Наиболее развернуто соло Коринны «All'ombra amena del giglio d'or» («Лилия золотая»), в отличие от других не связанное с родиной персонажа: это прославление Карла X в виртуозных строфах в сопровождении переборов арфы. Последнее соло, кавалера Бельфьоре, «Viva il diletto augusto regnator» («Слава, любимый правитель наш») – еще одна подлинная народная мелодия. Возникшая во второй половине XVI столетия, она стала особенно популярной на рубеже XVIII–XIX веков в связи с политическими событиями; тогда были написаны новые слова, прославляющие Генриха IV, основателя династии Бурбонов. В опере текст подразумевает другого, современного Бурбона, Карла X, и мелодия повторяется в унисон ансамблем из 12 участников с хором, согласно авторской ремарке, «с религиозным восторгом».



МОИСЕЙ

Опера в четырех актах

Либретто Л.А. Тоттолы, Л. Балокки и Э. де Жуи

Действующие лица

Евреи:

Моисей, пророк (бас)

Елеазар, его брат (тенор)

Мария, его сестра (сопрано)

Анаида, ее дочь (сопрано)

Египтяне:

Фараон (бас)

Зинаида, его жена (сопрано)

Аменофис, их сын (тенор)

Озирис, жрец Изида (бас)

Офид, военачальник (тенор)

Евреи, египтяне, жрецы Изида, воины

Действие происходит в Египте,
в Мемфисе и в пустыне на берегу Красного моря
в конце XVI—начале XV веков до н.э.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В середине 1820-х годов Россини живет в Париже и пишет для парижских театров – Итальянской оперы, которой руководит в течение двух лет (здесь в 1825 году провалилось «Путешествие в Реймс»), и Grand Opéra (здесь в 1826 году триумфальный успех имела «Осада Коринфа» – новая французская редакция «Магомета II»). В следующем году на сцене первого театра Франции была поставлена новая редакция «Моисея», получившего теперь название «Моисей и Фараон, или Переход через

Красное море». Она посвящена королевскому управляющему изящными искусствами виконту Состену де ла Рошфуко. Сам занимавшийся литературой, он высоко ценил талант Россини и заключил с композитором весьма выгодный контракт, а также предоставил в его распоряжение лучших французских певцов.

Первый, итальянский вариант оперы, «Моисей в Египте», был написан в 1818 году 25-летним Россини для Неаполя на текст Леоне Андреа Тоттолы (2-я половина XVIII века–1831), считавшегося здесь лучшим либреттистом и сотрудничавшего с композитором в семи произведениях. «Моисей», основанный на библейском сюжете о великом освободителе и законодателе еврейского народа, авторе пяти первых книг Библии, вдохновлен трагедией «Озирис» (1760) малоизвестного итальянского драматурга XVIII столетия Франческо Рингьери (ее герой по имени Озирис – юный сын египетского фараона, влюбленный в пленную еврейку). Премьера трехактной оперы состоялась в самом большом театре Италии, неаполитанском Сан Карло, 5 марта 1818 года. Партию молодой героини пела возлюбленная Россини, красавица испанка Изабелла Кольбран. Особенно захватила слушателей суровая интродукция I акта, рисующая египетскую казнь тьмы, а год спустя – дописанная молитва Моисея с хором. В финале опера воспринималась как остро современная, воспевающая борьбу за свободу родины: раздробленная Италия находилась под властью чужеземцев, на протяжении всей жизни Россини страну сотрясали восстания. Не случайно цензура разных стран относилась к «Моисею» с подозрением и требовала изменений. Так, например, в России он шел под названием «Зорà», по имени вождя древних бактриан, или «Петр Пустынник», по

имени средневекового монаха, одного из вдохновителей крестовых походов.

В 1824 году на основе итальянского либретто Тоттолы был создан новый французский текст. Его авторы – постоянный либреттист Итальянского театра в Париже и композитор Луиджи Балокки (1766–1832) и известный французский либреттист, журналист Этьен де Жуи (1764–1846). Они изменили имена действующих лиц: библейский брат Моисея Аарон получил имя Елеазар, а жрец богини Изиды – имя Озирис, которое носил влюбленный сын фараона; другим именем названа и молодая героиня. Опера была расширена до четырех актов: добавлен I-й; в III-й, в соответствии с принятыми в Grand Opéra давними традициями, была вставлена большая балетная сюита. Россини исключил некоторые длинные арии, а оставшиеся сделал более скромными технически.

Премьера французской редакции «Моисея» состоялась в парижском театре Grand Opéra 26 марта 1827 года и прошла с грандиозным успехом. Газеты писали о победе Россини над врагами, об обновлении оперного жанра: «Совершенная композиция гения, достигшего зрелости...». «Радуйся, о Россини, своему триумфу. Он вполне заслужен! Твоим искренним поклонникам уже ничего не осталось желать для твоей славы...». Именно этот четырехактный вариант, однако, без танцев, обычно исполняется в наше время.

СЮЖЕТ

Лагерь евреев за стенами Мемфиса. Перед шатром Моисеевым – алтарь. Евреи молят Бога о возвращении на землю отцов. Моисей вселяет в них надежду: его брат Елеазар отправился к Фараону просить его отпустить изгнанников на свободу. Елеазар приносит хорошие вести – теперь у евреев есть защитница, жена Фараона Зинаида. В лагерь евреев

возвращается сестра Моисея Мария с дочерью Анаидой. Девушка печальна. Наследник фараона Аменофис любит ее, она испытывает к нему ответное чувство, но душа ее посвящена Господу. Моисей указывает на сверкающую в небесах радугу – божественный знак надежды. Глас небесный зовет его, Моисей получает скрижали Завета, все падают на колени. Полные надежды, евреи расходятся, готовясь нынче же покинуть берега Нила. Появившийся Аменофис зовет за собой Анаиду; получив отказ, он прибегает к угрозам: свобода евреев в его власти. Отправившись к отцу, он приносит новое решение Фараона – евреи останутся в Египте. Аменофис приказывает страже схватить Моисея. Появляются Фараон и Зинаида со свитой. Моисей бросает ему в лицо грозные слова о нарушении закона, Аменофис требует смерти дерзкого, Анаида пытается его успокоить, Зинаида умоляет Фараона одуматься. Моисей потрясает жезлом, и землю окутывает тьма. Все в ужасе перед гневом Господним.

II акт. Дворец Фараона. Тьма египетская. Устрашенный и раскаивающийся Фараон приказывает привести Моисея и клянется, что позволит евреям уйти, если тот снимет Божье проклятье. Моисей обращается с молитвой к Богу, потрясает жезлом, и тьма сменяется солнечным сиянием. Радость охватывает всех, только Аменофис в отчаянии: он теряет Анаиду. Фараон повелевает сыну сочетаться браком с дочерью царя Ассирии. Аменофис поверяет матери тайну своей любви, но Зинаида призывает сына выполнить долг наследника престола. Пылающий местью Аменофис вместе с царицей и свитой направляется в храм Изиды.

III акт. Храм Изиды. Фараон со свитой и Озирис с жрецами возносят молитвы. Приношение

даров сменяется священными танцами. Появившийся Моисей требует от Фараона выполнения клятвы, но Озирис объявляет, что евреи смогут покинуть Египет лишь после того, как вознесут благодарность его богам. Разгневанный Моисей грозит Господней карой. Вбежавший с солдатами военачальник Офид рассказывает, что воды Нила окрасились кровью, земля разверзлась и наслала тучи саранчи, ветер пустыни принес ядовитое дыхание. Фараон растерян, Озирис и Аменофис требуют мести, Моисей, взывая к Богу Израиля, взмахом жезла гасит алтари египетских богов. Фараон приказывает заковать евреев в цепи и изгнать в пустыню. Аменофис уводит Анаиду. Моисей призывает евреев не страшиться смерти и следовать за ним.

IV акт. Пустыня на берегу Красного моря. Сюда Аменофис привел Анаиду. Он умоляет ее разделить с ним любовь и трон, тогда он освободит евреев, пусть и нарушив законы Фараона и жрецов. Анаида чувствует, что ее воля слабеет. Появляется Моисей, за ним евреи в оковах, которым он обещает, что сегодня же выведет их на землю обетованную. Мария оплакивает потерянную дочь, Анаида падает к ее ногам и называет Аменофиса своим освободителем, а он просит благословения на брак. Но Моисей предлагает девушке выбор – Бог или любовь. Она выбирает Бога, долг и землю отцов. Охваченный гневом Аменофис называет ее решение смертным приговором для евреев: он будет преследовать их, в цепях они найдут смерть в волнах Красного моря. Он удаляется, а евреи вслед за Моисеем погружаются в молитву. Слышен шум приближающейся египетской конницы. Моисей входит в воду, волны расступаются, евреи следуют за ним. Разражается буря. Появившийся Фараон убежден, что евреи погибли, но Аме-

нофис видит, что волны не причиняют беглецам вреда. Вместе с египетскими воинами он бросается в пучину, и волны смыкаются над ними. Вышедшие из Египта евреи славят Господа, истребившего врагов.

МУЗЫКА

«Моисей» ознаменовал рождение в итальянском театре нового жанра – народно-героической оперы, которая вскоре сменит оперу-seria. Место запутанной любовной интриги заняла патриотическая идея борьбы за свободу родины, народа. Главным действующим лицом стал не молодой герой-любовник, а умудренный годами политик. Его партия поручена не женскому голосу, как в операх-seria начала века, и не тенору, а басу, который нередко выступает корифеем хора. Virtuозные арии отходят на второй план, уступая место массовым сценам, прежде всего хоровым. Их мелодический и гармонический склад отличается простотой, плакатностью, они напоминают народные песни. Возрастает и роль больших ансамблей, также опере-seria несвойственных. Такие сцены были настолько необычны, что итальянский трехактный вариант «Моисея», имевший авторское обозначение «azione teatrale» («театральное священнодействие»), воспринимался нередко как оратория и именно так и ставился. Не менее необычен «Моисей» и для французского оперного театра 1820-х годов, находившегося в состоянии застоя.

Небольшая увертюра, построенная на темах последующей интродукции, вводит в общее героическое настроение.

В I акте, наиболее продолжительном, главное место занимают хоры. Развернутая интродукция открывается хором «Dieu puissant» («Боже сил»), полным страстного чувства. Выступление Моисея, уве-

ренного, энергичного склада, изменяет общее настроение. Красив краткий эпизод радуги с переборами арфы. Закрепляет всеобщее успокоение прекрасный квартет с хором *a cappella*, завершающий интродукцию. Легкостью, свежестью веет от следующего номера танцевального склада «*La douce aurore*» («Нежной зарею»), где хор чередуется с квартетом солистов. Лирикой пронизан дуэт влюбленных «*Si je perds celle que j'aime*» («Если я теряю ту, что я так люблю»). Однако лирическое настроение разрушают врывающиеся воинственные сигналы. Они открывают оркестровый марш и хор «*O jour heureux, jour solennel*» («О счастья день, день торжества»), где сопоставляются краткие унисонные фразы хора и двух солистов, Елеазара и Марии. Второй лирический дуэт, Анаиды с матерью, «*Dieu dans ce jour*» («Бог в этот день») очень краток; он отмечен виртуозными пассажами влюбленной героини, которой отвечает кларнет. Финал I акта — вновь развернутая массовая сцена с участием очень большого ансамбля, октета с хором; заключительный раздел написан в головокружительном темпе *prestissimo*.

II акт — наиболее краткий. Интродукция, рисующая картину тьмы, — одно из высших достижений Россини. Скорбная мелодия редкой красоты «*Mes sens sont tous glacés*» («Мой страх меня оледенил») излагается скрипками, варьируется хором и терцетом египтян. Резкий контраст образует торжественное воззвание Моисея «*Arbitre suprême du Ciel et de la terre*» («Ты судишь всех на земле и небе») и отвечающий ему квартет; эффект подобен восходящему солнцу. Следующий затем квинтет начинается просветленной певучей темой «*O toi dont la clémence*» («О, ты милосерд бесконечно»). Во вступлении она излагается валторной, в аккомпанементе перекликаются клар-

нет и флейта; вокальные партии богаты украшениями. Заключительный раздел с хором развивается от приглушенной звучности через мощное нарастание к общему *fortissimo*. Два последних номера также насыщены виртуозностью. В дуэте Аменофиса и Фараона «*Moment fatal, que faire*» («О миг тоски, что делать») одинаково украшены колоратурами партии и тенора, и баса. Финальный номер обозначен как ария и хор, однако по существу ария Зинаиды «*Ah! d'une tendre mère*» («Ах, твоя мать все слышит») представляет собой еще один ее дуэт с Аменофисом. Именно партия Зинаиды может дать представление об эффектном виртуозном стиле первой, итальянской редакции оперы, три арии главных героев которой были исключены из второй, французской.

III акт типичен для жанра большой французской романтической оперы. Две хоровые сцены обрамляют балетную сюиту. В начале – марш и хор с корифеем, жрецом Озирисом. В центре – три танцевальных номера: первый – в быстром темпе; второй – в медленном, с переключками солирующих гобоев и валторн; третий, под названием «Охота», – вновь в быстром темпе. Наиболее интересен финал. Взмолвленная речь военачальника Офида, приносящего весть о новых казнях египетских, определяет драматический характер первого раздела. На проникновенной мелодии Анаиды в сопровождении арфы «*Je tremble et soupire*» («Дрожу и вздыхаю») строится октет с хором. Полон гнева и решимости быстрый последний раздел, где сопоставлены величественные фразы Моисея и ответы ансамбля и хора.

IV акт развивается от сцен лирических (дуэт, ария) к массовым, образующим грандиозную арку с началом оперы. В оркестровом антракте, с чередованием *fortissimo* и *pianissimo*, солируют деревянные

инструменты; из их мотивов рождается тема дуэта Анаиды и Аменофиса «*Jour funeste*» («День печали»), где голоса влюбленных сплетаются в прихотливых узорах. Как и в их дуэте I акта, лирические признания прерываются воинственными сигналами. Оригинальна ария Анаиды. Взмолвленная жалоба одинокой души «*Sous mes pas je vois l'abîme*» («Предо мной разверзлась пропасть») перерастает в квинтет с хором. Вторая часть арии, украшенная головокружительными пассажами, полна решимости и энергии. Следующие массовые сцены – вершина оперы. Молитва «*Des cieux où tu resides*» («С небесного престола») принадлежит к величайшим находкам Россини. Удивительной красоты скорбную мелодию, простую и пластичную, в сопровождении арф, запевает Моисей, подхватывают солисты и хор; подобно народной песне она повторяется неизменно в нескольких куплетах, завершаясь ликующим мажорным вариантом. Резко контрастна сцена приближения египетской конницы и красочная симфоническая картина бури (более развернутая, чем гроза в «Севильском цирюльнике» или «Золушке»). Она завершается просветленным эпизодом, рисующим успокоение природы, что в соответствии с излюбленным романтическим принципом гармонирует с благополучной развязкой человеческой драмы. Развязка воплощена в последнем кратком квартете аккордового склада с авторским обозначением «*santique*» («духовная песнь»). Однако обычно этот вокальный номер не исполняется – занавес падает после кульминации, новаторской картины бури.



ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЬ

Опера в четырех актах

Либретто Э. де Жуи и И. Би

Действующие лица

Швейцарцы:

Вильгельм Тель (бас)

Гедвига, его жена (сопрано)

Джемми, их сын (сопрано)

Мельхталь, старейшина селения (бас)

Арнольд, его сын (тенор)

Лейтгольд (бас)

Вальтер (бас)

Рыбак (тенор)

Австрийцы:

Геслер, наместник императора (бас)

Рудольф, его помощник (тенор)

Матильда, герцогиня Габсбургская, наследница Геслера (сопрано)

Швейцарские крестьяне, австрийские солдаты,
стрелки, охотники

Действие происходит в Швейцарии, на берегу озера
Четырех кантонов, в горах Рютли, на площади перед
крепостью Альторф в конце XIV века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В середине 1820-х годов Россини стал первым композитором Европы. Он жил в Париже, получал от парижских театров заказы на новые оперы. Но на протяжении четырех лет (1825–1828) не предлагал им новых сочинений: вначале переделал для французской сцены свои самые оригинальные оперы – «Магомета II» (превратив его в «Осаду Коринфа») и

«Моисея»; для следующей оперы, «Граф Ори», почти целиком заимствовал музыку из провалившегося незадолго до того «Путешествия в Реймс». Еще до «Графа Ори» главный театр Франции Grand Opéra заказал Россини «Вильгельма Телля». Примечательно, что в том же году была возобновлена первая опера на этот сюжет, написанная французским композитором Гретри в бурную эпоху Великой Французской революции (1791), а также поставлена одноименная драма французского автора, ныне забытого (Пиксерекура); тогда же появляются новые переводы на французский язык драмы Шиллера «Вильгельм Телль». Этот сюжет оказался созвучным настроениям конца 1820-х годов.

В «Вильгельме Телле», одной из своих последних пьес (1804), великий немецкий писатель Фридрих Шиллер (1759–1805) использовал легенду о метком стрелке, бытующую у многих народов. В Швейцарии она оказалась связанной с борьбой трех кантонов (провинций) за освобождение от австрийского ига, закончившейся образованием на рубеже XIV–XV веков Швейцарской конфедерации. Возглавивший борьбу Телль считался лицом историческим. Над либретто работали два французских автора разных поколений: маститый член Академии, журналист Этьен де Жуи (1764–1846; с ним Россини уже сотрудничал во французской редакции «Моисея») и поэт Ишолит Би (1789–1855). Композитор принимал активное участие в их работе. В первом варианте в либретто было шесть тысяч стихов, и Россини потребовал существенных сокращений. В соответствии с его указаниями в процессе сочинения была переделана центральная сцена – заговора в Рютли, для чего были привлечены еще два литератора (и одновременно политических деятеля). Однако любовно-лирическая

линия, в отличие от Шиллера, утратила всякую логику. В австрийскую герцогиню Матильду из императорского рода Габсбургов, которая должна наследовать власть над Швейцарией, влюблен швейцарский крестьянин Арнольд. Она отвечает ему взаимностью, переходит на сторону восставших и под занавес они счастливо соединяются. В драме Шиллера эта история более естественна. Героиня – всего лишь богатая австрийская наследница, в нее влюблен племянник владетельного австрийского барона, истинного швейцарского патриота. Герой спасает возлюбленную от Гесслера, принуждающего ее к браку, и оба присоединяются к восставшим швейцарцам. А крестьянин Арнольд – второстепенный персонаж, не имеющий к любовной линии никакого отношения.

Россини работал над «Вильгельмом Теллем» непривычно долго и создал, по его мнению, «нечто такое, что рождается не каждый день». Композитор уехал от шума столицы в загородный дом богатого банкира и, приступив к сочинению оперы в августе 1828 года, закончил его через пять месяцев; еще столько же времени заняла оркестровка; работа прерывалась написанием «Графа Ори». Репетиции начались в ноябре, но премьеры «Вильгельма Телля» несколько раз откладывалась и состоялась в парижском театре Grand Opéra через год после начала сочинения, 3 августа 1829 года. Длительное ожидание разжигало интерес публики; как сообщалось в газетах, «все места уже давно проданы, а ложи, говорят, стоили по 500 франков». Невероятные ожидания показали неоправданными, публика приняла «Вильгельма Телля» холодно, и композитор не вышел на сцену по окончании спектакля. На следующий день Россини преподнес королю экземпляр оперы и был награжден высшим французским орденом Почетного ле-

гиона, а издатель купил партитуру за огромные деньги. Газеты отзывались о «Вильгельме Телле» с восхищением: «В этой опере столько музыки, что ее хватит на десять опер, и все они будут прекрасны, все богаты мелодиями». «Прослушав нового “Моисея”, этот дивный шедевр, я решил, что Россини достиг вершины, о какой только можно мечтать. Все считали так же. Но теперь «Вильгельм Телль» открывает нам нового Россини и доказывает, что совершенно напрасно пытаться измерить возможности пения». Оперу восторженно оценили Берлиоз, Вагнер, Беллини. Последний писал другу: «Я слушаю “Телля” тридцатый раз и все более убеждаюсь, что все мы, нынешние композиторы (все без исключения), не что иное, как пигмеи рядом с великаном – мастером из мастеров».

Опера приобрела политическое звучание накануне революции 1830 года. Вот как вспоминал современник об одной из репетиций, состоявшейся за день до начала восстания в Париже: «Когда Вильгельм воскликнул “Свобода или смерть!”, дрожь пробежала по театру и все люди, находившиеся в глубине сцены или заполнявшие кулисы артисты, оркестранты, рабочие, миманс, охрана, словно воспламененные упавшей искрой, сбежались и повторили клич Вильгельма. Никогда мизансцена, поставленная опытным режиссером, не была исполнена с таким воодушевлением и так согласованно... многие из этих людей, спрятав под одеждой импровизированное оружие, покинули театр, чтобы присоединиться к толпе, волновавшейся на бульварах». Наутро грянули «Три славных дня» – июльская революция 1830 года. При постановке в других странах цензура требовала изменений в либретто, и опера в Лондоне, Берлине, Риме, Варшаве, Петербурге шла под другим названием. Например, в России в заголовок вместо имени

вождя восставших швейцарских крестьян было вынесено имя известного герцога Бургундского – Карла Смелого (оно сохранено в издании клавира на русском языке, Москва, 1891).

СЮЖЕТ

Берег озера. Здесь собрались жители кантона Ури, чтобы отпраздновать приход весны. Беспечный Рыбак поет любовную песню, а Вильгельм Телль тоскует об утраченной свободе родины. Звук рога возвещает начало традиционного праздника – соединения женихов и невест. Пары благословляет старейшина Мельхталь, надеющийся увидеть в числе женихов и сына Арнольда. Но тот в отчаянии старается скрыть от всех свою любовь: он мечтает о спасенной им во время обвала Матильде – герцогине из императорского рода Габсбургов. Чтобы заслужить ее любовь, он пошел на службу к врагам отчизны: теперь его сердце разрывается между любовью и долгом. Телль напоминает Арнольду о страданиях родной земли и призывает принять участие в борьбе за свободу, но тот в смятении убегает. Телль просит жену принять участие в празднике, чтобы скрыть от австрийцев приготовления к мятежу. Стрелки пускаются в пляс. Все восхваляют юного сына Телля, Джемми, завоевавшего первый приз – он вырастет достойным своего отца. Веселье прерывает появление беглеца Лейтгольда, спасающегося от австрийских солдат, грозящих ему смертью: защищая честь дочери, он убил одного из них. Лейтгольд умоляет Рыбака перевезти его через озеро, но тот боится волн и скал. Тогда Телль сажает беглеца в свой челнок. Швейцарцы молят Бога о спасении. Появившийся с солдатами Рудольф видит, что челнок достиг противоположного берега, и требует назвать имя дерзкого, посмевшего его спасти. Жена и сын Телля в ужасе, что услышат сейчас его имя, од-

нако Мельхталь призывает всех молчать – среди швейцарцев предателей нет. Вzbешенный Рудольф приказывает схватить старика и разорить все селение.

II акт. Лес. Слышны голоса веселой охоты. Спускается ночь. Матильда в одиночестве, в ночной тишине, ждет Арнольда. Влюбленные не хотят отречься от своего чувства, несмотря на разделяющую их сословную пропасть. Арнольд отправится на поле битвы, завоюет там славу и тогда сможет добиться ее руки. Матильда обещает ему последнее свидание в часовне. Появляются Телль и Вальтер, упрекающие Арнольда в преступной любви и предательстве родины. Они рассказывают, что его отец казнен по приказу Гесслера. Арнольд принимает решение участвовать в восстании. Здесь, в горах Рютли, под покровом ночного леса, Телль и Вальтер ждут посланцев трех кантонов – Швица, Унтервальдена и Ури. Все клянутся победить или умереть.

III акт. Площадь перед крепостью Альторф; недалеко часовня. Сюда пришла Матильда проститься с Арнольдом. Но он сообщает, что не покинет родину: он отрекается от любви и счастья, чтобы мстить за смерть отца. Начинается военный праздник в честь столетия власти Империи над Швейцарией. Собравшиеся прославляют Гесслера. По его приказу все должны кланяться символу власти – шляпе, укрепленной на столбе. Швейцарцы развлекают наместника пением и танцами. Их сменяют пляски солдат. Рудольф замечает, что Телль, пришедший на праздник с сыном, не преклонил колени перед шляпой. На угрозы Гесслера Телль отвечает, что не боится смерти, и Рудольф узнает в нем дерзкого спасителя Лейтгольда. Гесслер приказывает схватить его, а Телль отправляет сына домой, чтобы тот за-

жег на вершине горы костер – сигнал к восстанию. Гесслер решает жестоко наказать Телля: пусть меткий стрелок собьет стрелой яблоко с головы сына. Телль отказывается, и тогда Гесслер приказывает казнить сына. Телль бросается перед тираном на колени, умоляет о милости, но Джемми уверен, что отец не может промахнуться. Телль просит сына молиться, думать о матери и прицеливается. Яблоко сбито, жизнь Джемми спасена. Все радуются победе, но Гесслер видит вторую стрелу, и Телль заявляет, что приготовил ее для него. Теперь тюрьма грозит и Теллю, и Джемми, но за мальчика вступается Матильда. Телля ждет тюрьма на острове, куда его, связанного, отвезут солдаты в лодке. Матильда уводит Джемми. Швейцарцы проклинают жестокого тирана. Солдаты прославляют Гесслера.

IV акт. Берег озера возле хижины Арнольда. Здесь собираются друзья, призывающие его освободить Телля, хотя они и безоружны. Но это не так: Арнольд объявляет, что его отец и Телль, готовясь к восстанию, спрятали оружие под скалой; теперь он поведет всех на крепость Альторф. Жена Телля Гедвига хочет пойти с ними и погибнуть: ведь она лишилась и мужа, и сына. В это время возвращается Джемми. Его сопровождает Матильда, решившая присоединиться к швейцарцам; Гедвига и Джемми благословляют ее как залог будущей свободы. На озере поднимаются волны, приближается гроза. Лодку с Теллем относит к берегу. Он уже не связан – австрийцы перед лицом гибели доверили ему руль. Выйдя на берег, Телль замечает огненный сигнал. Это Джемми, не успевший сложить костер, зажег крышу дома. Мальчик передает отцу лук и стрелы, и Телль, увидев приближающихся солдат во главе с Гесслером, метким вы-

стрелом освобождает родину от тирана. Швейцарцы торжествуют победу. Восходит солнце свободы.

МУЗЫКА

«Вильгельм Телль» – последняя, 37-я опера Россини, вершина его творчества. Созданная специально для театра Grand Opéra, она своеобразно сочетает итальянские и французские особенности. Важную роль играет хор. Так было уже десятилетие назад в «Моисее» и «Магомете II» самого Россини, в особенности в недавно законченных, вторых (французских) редакциях, а также в парижских операх различных композиторов. Но лишь в «Вильгельме Телле» народные сцены трактуются столь многообразно: в итальянском стиле, когда монолитный хор окружает корифея, как в оратории, и во французском стиле, когда разные, даже противостоящие группы хора принимают непосредственное участие в действии. Кроме того, как это уже встречалось в предыдущих операх Россини, количество сольных номеров резко уменьшается, вплоть до того, что у главного героя не выделен ни один. У второго по значению героя, тенора, – всего одна ария, и к тому же появляется она в последнем акте. Важнейшее достижение Россини – индивидуализация характеристик героев, в особенности высказываний самого Телля, начиная с его первого появления. При этом персонажи предстают в развитии: волевой вождь народа превращается в страдающего отца, умоляющего тирана; потерявший надежду влюбленный – в героя, ведущего за собой восставших.

Увертюра к «Вильгельму Теллю» не похожа ни на одну из увертюр Россини ни по содержанию, ни по форме. Это настоящая симфоническая поэма, красочная, свободно построенная, эпизоды которой непосредственно подготавливают картины последующего действия. Первый раздел играет роль медленного

вступления. Солируют 5 виолончелей с певучей, благородно сдержанной темой (в опере виолончель будет солировать в самый драматический момент – перед выстрелом в яблоко). Слышится глухое тремоло литавр. Быстрый раздел – картина бури; эта тема взята из финала оперы. Тихие возгласы солирующей флейты подготавливают второй медленный раздел – пасторальную картину мирной природы и быта в перекличках английского рожка и флейты; подобных сцен немало в опере. Последний раздел, вновь в быстром темпе, героический, маршевый, открывается воинственной темой труб и валторн в сопровождении литавр, обобщая победный дух оперы, хотя именно такой темы в ней нет (композитор использовал музыку своего кавалерийского марша).

I акт, почти целиком состоящий из хоровых номеров, развивается от безмятежного покоя к драматическому взрыву, причем развитие идет непрерывно. Интродукция начинается пасторальным вступлением и светлым хором «*Quel jour séreïn*» («Небо так ярко голубое»). То же настроение – в песне Рыбака «*Assours dans ma nacelle*» («Приди ко мне в мой быстрый челн») в духе баркаролы, украшенной пассажами и высокими нотами. Сольный номер превращается в ансамбль, где возникает первая, подчеркнуто индивидуальная характеристика Телля – суровая декламация, противостоящая песне, подхваченной Джемми и Гедвигой. Следующий, вновь безмятежный хор открывается отдаленным звучанием рога, которому отвечает эхо. В него также включается ансамбль (секстет), где выделяется эффектными высокими нотами партия Арнольда. Эти индивидуальные особенности сохраняются и в начинающемся без перерыва дуэте Арнольда и Телля. Широко представлен обряд соединения новобрачных. Танцевальная мелодия в народ-

ном духе сменяется молитвой квинтета с хором, затем возникает ритмически оригинальный хор «Нумэнée» («Брак священный») и начинается балет (па-де-сис – танец шести и танец стрелков), продолжающийся хором – прославлением юного сына Телля. Драматический перелом наступает с появлением беглеца Лейтгольда – в речитативной сцене с тревожным сопровождением оркестра. В грандиозном финале участвуют два хора, швейцарцев и австрийских солдат, – то в переключках, то в совместном пении, и квинтет, где важную роль играют Мельхаль и Рудольф.

II акт распадается на два контрастных раздела (хотя смена картин автором не предусмотрена). Первый, с переключками рогов, начинается хором охотников и швейцарцев «*Quelle sauvage harmonie*» («Нас рог веселый сзывает»). Те же романтические настроения господствуют в лирической сцене и романсе Матильды с красивой певучей мелодией «*Sombre forêt, désert triste*» («Темного леса таинственный кров»). В большом любовном дуэте Матильды и Арнольда «*Oui, vous l'arrachez à mon âme*» («Нет, скрывать уж больше нет сил») взволнованная первая часть сменяется лирическим *Andantino*, за которым следует героическое *Allegro*. Резко контрастно суровое трио Телля, Арнольда и Вальтера «*Quand l'Hélvétie est un champ de supplices*» («В тяжелой борьбе край родной погибает»).

Финал – самая знаменитая сцена оперы, клятва в Рютли. Приближение посланцев трех кантонов обрисовано по-разному: решительные шаги слышатся в хоре лесного кантона Унтервальден, плавная пасторальная тема характеризует кантон Швиц, а четко ритмизованная музыка кантона Ури напоминает мазурку. Все три мужских хора объединяются в стремительном, приглушенно звучащем об-

ращении к Теллю. Его пламенная речь воплощена в декламационном диалоге с хорами. Сцена завершается торжественной клятвой «*Jurons, jurons par nos dangers*» («Клянусь, клянусь своей семьей»), где герой выступает корифеем трех объединенных хоров; призыв к оружию достигает грандиозной звучности. Как восторженно писал Берлиоз: «... и вся масса оркестра низвергается, как лавина, в кипучее *Allegro* с этим последним и страшным воинственным кличем, который вырывается из всех трепещущих грудей при виде зари первого дня свободы!».

III акт построен аналогично: камерная лирическая сцена и широко развернутая массовая. Большая взволнованная ария Матильды «*Pour notre amour plus d'espérance*» («Навек надежду я потеряла») состоит из двух частей. Первая, в быстром темпе, завершается эффектными виртуозными пассажами и каденцией. Вторая, в умеренном темпе, открывается репликами Арнольда, а завершение арии перерастает в настоящий дуэт. Второй раздел акта резко переключает внимание на гражданскую линию оперы. В блестящем марше с хором — славе Гесслеру — несколько раз возникает более мягкий женский хор. Затем в балетных и хоровых номерах противопоставлены швейцарские крестьяне и австрийские солдаты. Народ представлен оригинальным хором тирольцев «*Toi que l'oiseau ne suivrait pas*» («Блестящая прелестью своей»), основанным на подлинной фольклорной теме; она исполняется а *cappella*, мужские голоса играют роль инструментального аккомпанемента. Хор перемежается разнообразными балетными эпизодами. Танцы солдат энергичны, с резкими, нередко фанфарными мелодическими оборотами. В столкновении Телля с Гесслером и Рудольфом (с участием хора) напряжение усилено тревожным ритмом сопровожде-

ния; партии врагов противопоставлены, а не повторяют по традиции одну и ту же мелодию. Диалог умоляющего Телля и издевающегося над ним Гесслера решен в выразительном речитативе декламационного склада. Вершину образует сцена Телля, открывающая финал, – это единственный сольный эпизод в партии героя, по существу, краткое ариозо «*Sois immobile*» («Будь неподвижен, склони колено»). Певучую тему проводит солирующая виолончель, раскрывающая чувства Телля, которые он пытается скрыть. Затем ведущая роль переходит к Матильде; ее поддерживает хор швейцарцев. Им противостоит мужской хор солдат в унисон с Геслером. Один хор провозглашает ему славу, другой шлет проклятья. Эта действенная ансамблево-хоровая сцена – вторая вершина оперы вслед за ораториальной сценой заговора в Рютли.

IV акт, состоящий всего из трех номеров, наиболее краток, являясь развязкой, следующей за грандиозной кульминацией. Оркестровое вступление и речитатив, построенные на смене темпов и характера движения, рисуют душевное состояние Арнольда. Медленная часть арии «*Asile héréditaire*» («Приют родимый, мирный») пленяет певучей мелодией, сразу же охватывающей широкий диапазон и украшенной каденцией. Диалог Арнольда с мужским хором подводит ко второй части арии, героической кабалетте, сопровождаемой хором, с эффектными предельно высокими нотами (дважды по два *до* и в завершении еще два выдержанных *до*)⁵. Лирической разрядкой

⁵ Десятилетие спустя, в «Дочери полка» Доницетти, девять *до* будут уже восприниматься как вокальный трюк. А еще через десятилетие в сходной по содержанию кабалетте Манрико в «Трубадуре» даже два – три *до* станут лишь

служит небольшое умиротворенное трио женских голосов (Матильда, Джемми, Гедвига). В оркестре слышатся первые порывы приближающейся бури, с которыми вновь контрастирует звучание женских голосов (теперь с женским хором). Красочная симфоническая картина бури значительно более драматична, чем в последнем акте «Севильского цирюльника» или «Золушки». Развязка – победный выстрел Телля – решена в речитативной сцене. А финал – вовсе не героический: это величественная картина вольной природы, открывающихся далее, что так созвучно переживаниям людей, которым Небеса возвратили свободу. На просветленную, устремленную вверх оркестровую тему накладываются голоса Телля, Гедвиги, Джемми, Арнольда, а затем секстет и хор сливаются в торжественных благодарственных аккордах, завершающих оперу.



плодом исполнительской традиции, тогда как Верди ограничивается *соль* и *ля*.

ВИНЧЕНЦО БЕЛЛИНИ

1801–1835



Творчество Беллини отмечено ярко выраженными романтическими чертами. Его привлекали мелодраматические страсти, кровавые сюжеты с междоусобицами, убийствами и самоубийствами, казнями, изменами и безумием. Нередко он воспевал борьбу с тиранией, с чужеземным гнетом – Беллини, как и Россини, был патриотом, глубоко переживавшим страдания раздробленной, униженной Италии. Мелодии Беллини, то меланхолические, то одушевленные героическим порывом, пленяют красотой, широтой дыхания, удивительной протяженностью. На его операх (всего их у композитора 10) выросло целое поколение певцов, которые принесли итальянскому *bel canto* мировую славу.

Винченцо Беллини родился 3 ноября 1801 года в Катании на острове Сицилия в семье профессиональных музыкантов. Его дед и отец были композиторами, органистами, педагогами, и Винченцо унаследовал их талант, проявившийся очень рано, подобно Моцарту полвека назад или Пуччини полвека спустя. Первоначальное музыкальное образование он получил в семье и по преданию начал учиться игре на рояле в 3 года, в 5 попробовал дирижировать оркестром, в 6 создал свое первое произведение (мотет или кантату на латинском языке), а в 7 стал автором двух месс, кантаты и песен. В то же время он начал изу-

чать латынь и новые языки, риторику и философию. К чудо-ребенку в городе относились как к профессионалу, и он получал заказы на сочинение музыки, за которые ему платили гонорары. Сохранилась рукопись 14-летнего композитора: девять небольших арий на стихи Метастазіо, известнейшего поэта и либреттиста XVIII века. Эти арии исполнялись каждую Страстную пятницу в одной из церквей сицилийского города Мессины, и такая традиция сохранялась много десятилетий после смерти композитора, вплоть до конца XIX столетия. Беллини привлекал не вполне типичной для сицилийца ангельской внешностью: белокурый, с голубыми глазами, нежно розовым цветом лица, к тому же стройный, высокого роста, с прекрасными манерами. Его приглашали в аристократические дома, он импровизировал на рояле или руководил небольшими ансамблями любителей, вокалистов и инструменталистов. Для этих салонов были сочинены симфония для малого оркестра (со случайным составом инструментов), вокальный терцет, различные сцены и арии. Мелодии Беллини звучали и в церквях во время службы, нередко под его руководством.

Родной город Беллини в те годы жил жизнью глухой и бедной провинции, сильно пострадавшей от недавнего землетрясения. Здесь не было ни театра (открывшегося только в 1821 году), ни концертных организаций, ни музыкальных учебных заведений. Большая семья Беллини не была обеспеченной, и он, как старший из семерых детей, не мог рассчитывать на ее материальную поддержку. Винченцо подал прошение на имя губернатора о предоставлении стипендии для обучения в Королевском музыкальном колледже (консерватории) в Неаполе, где в свое время учился его дед. Губернатор, хорошо знавший Вин-

ченцо, нередко музицировавшего в его дворце, передал это прошение с соответствующей запиской мэру. И 12 синьоров из лучших семейств, составлявшие муниципалитет, вынесли решение: «Муниципалитет, которому известны заслуги деда и усердие отца в преподавании музыки, наблюдая гениальность и энергию просителя, убежден, что для города будет честью пойти навстречу похвальному желанию Беллини», и он получил стипендию на четыре года.

Летом 1819-го Беллини прибыл в Неаполь, был зачислен в консерваторию, где и проучился у ее руководителя Никола Цингарелли шесть лет (1819–1825). Уважаемый композитор, представитель старой неаполитанской школы не признавал новой музыки и запрещал своим ученикам знакомиться с операми Россини (запрет, конечно, не соблюдался). Как раз в 1818–1820 годах в Неаполе были поставлены его «Моисей» и «Магомет II», а в 1824-м – «Семирамида». Последняя потрясла 23-летнего Беллини. «Ну, разве можно теперь написать что-либо более прекрасное, чем музыка Россини?!», – жаловался он друзьям.

За шесть лет Беллини написал три симфонии, мессу, концерт для гобоя, вокальные сочинения, духовные и светские и закончил обучение в консерватории трехактной оперой. Как сочинение лучшего выпускника она была поставлена в учебном театре силами учеников, певших все партии, в том числе женские. Опера так понравилась публике, что исполнялась каждое воскресенье в течение всего 1825 года. Это открыло Беллини путь на сцену крупнейшего театра Сан Карло: лучший выпускник получил заказ на оперу. Она была показана в следующем году, имела успех и вызвала восторженный отзыв Доницетти: «Это произведение прекрасное, прекрасное, прекрасное еще и потому, что это его первая работа». И слов-

но предугадывая будущее соперничество, Доницетти добавлял: «Она слишком прекрасна, и я почувствую это через две недели, когда здесь пойдет моя опера». В премьере всего второй оперы, написанной Беллини, приняли участие известные певцы, в том числе Джованни Рубини, уже певший 10 лет, но еще не завоевавший титула «короля теноров», который ему принесут выступления именно в операх Беллини.

Успех Беллини привлек внимание ловкого и удачливого импресарио Доменико Барбайи, прозванного «вице-королем Неаполя» и «Наполеоном импресарио». Как раз в 1826 году он получил антрепризу в миланском театре Ла Скала и заказал для нового сезона оперу Беллини. На это отводилось время с апреля по октябрь 1827 года, когда должна была состояться премьера. Либреттистом предполагался Феличе Романи – поэт, считавшийся лучшим либреттистом Италии, о сотрудничестве с которым мечтали все композиторы. На его либретто сочиняли оперы Россини, Доницетти, молодой Верди, а для Беллини он написал либретто семи из последующих восьми опер. Первой из них стал «Пират», которым композитор дебютировал в Ла Скала в 1827 году. Эта третья по счету опера ознаменовала начало зрелости Беллини.

Впоследствии композитор так описывал свой метод сочинения: «Запершись в комнате, я начинаю декламировать роль каждого персонажа драмы с волнением и страстью и в то же время наблюдаю за модуляциями своего голоса, за ускорением или замедлением речи, наконец, за акцентами и манерой выражения, которые невольно рождаются у человека, одержимого страстью и волнением, и нахожу в них музыкальные мотивы и ритмы, которые могут выразить чувства и передать их другим людям с помощью гармонии. Сразу же набрасываю все это на бумагу,

проигрываю на рояле и, если испытываю при этом такое же сильное волнение, считаю, что удалось сделать то, что нужно. В противном случае все начинаю сызнова...».

Популярность Беллини растет. Он получает заказ из Генуи на постановку оперы в открывающемся театре. Для него композитор переделывает свою старую оперу, дополненную новыми сценами на стихи Романи. В 1829 году еще две оперы Беллини, с промежутком в три месяца, ставятся в Ла Скала и в Герцогском театре в Парме. Тогда же происходит встреча Беллини с Россини. Молодой композитор считал себя счастливым, что ему довелось познакомиться лично «со столь великим человеком», который «высказал много, очень много похвал моим сочинениям». Беллини удостоился и официального признания: он был награжден золотой медалью родного города Катании «за выдающиеся заслуги и достойную славу, приобретенную в самых известных театрах Италии», а также серебряной медалью короля Неаполя.

Наконец в 1830 году в Венеции, в театре Ла Фениче, состоялась премьера «Капулетти и Монтеки», а в следующем в Милане – «Сомнамбулы» и «Нормы». Все три оперы ставятся в различных театрах до сих пор, а «Норма», не имевшая успеха на премьере, продолжает совершать победное шествие по миру на протяжении 180 лет без перерыва.

Весной 1832 года Беллини решил посетить родину, и Катания устроила ему восторженную встречу. Под звуки марша из «Пирата» его встречала толпа во главе с губернатором. Было множество шумных официальных приемов и приглашений в аристократические дома, где композитор обязательно выполнял просьбы сыграть что-нибудь. Он садился за рояль и играл фрагменты из «Нормы», обычно увертюру и ка-

ватину «Casta Diva». Пригласили Беллини и в бенедиктинский монастырь. Монахини слушали его беседу с настоятельницей из-за решеток галереи, окружавшей приемный зал, где был установлен рояль, на котором композитор сыграл неизменную каватину Нормы. Ее, по мнению монахинь, по ночам напевал Беллини ангел. В другом монастыре, в авторском исполнении на прекрасном органе, она вызвала слезы всех присутствовавших.

Через месяц Беллини покинул Катанию. Наблюдая за внезапным извержением вулкана, он, по преданию, обратился к нему с печальным вопросом: «И ты, Этна, хочешь в последний раз проститься со мною?». Действительно, Беллини вернулся на родину только 44 года спустя – в гробу, через четыре десятилетия после смерти.

Премьера следующей оперы, «Беатриче ди Тенда», в венецианском театре Ла Фениче в марте 1833 года успеха не имела, хотя заглавную партию, как и в «Норме», пела знаменитая Джудитта Паста. Эта неудача была забыта в Лондоне, куда месяц спустя композитора пригласил импресарио Королевского театра, чтобы поставить «Пирата», «Капулетти и Монтекки» и «Норму» с участием блестящих певцов. Англичане уже были знакомы с его творчеством: в одном из лондонских театров шла «Сомнамбула» на английском языке с прославленной Марией Малибран. Посетив инкогнито спектакль, Беллини не смог сдержать восторга и громко закричал «браво», возмущив чопорную английскую публику. Однако она вскоре узнала автора, и, по его словам, «не довольствуясь безумными аплодисментами (даже не помню, сколько раз я раскланивался из ложи, в которой находился), публика потребовала от меня непременно выйти на сцену, куда я был чуть ли не вытащен толпой моло-

дых людей, называвших себя восторженными поклонниками моей музыки, но которых я не имел чести знать». За кулисами его приветствовали певцы, на шею ему бросилась Малибран, он не мог выговорить ни слова, и она вывела его к рампе: «Мы вышли, держась за руки... могу сказать только, что не знаю, доведется ли мне еще когда-нибудь в жизни пережить большее волнение». Он увлекся 25-летней Малибран и обещал написать для нее оперу. Она же написала миниатюрный портрет композитора и подарила ему брошь с автопортретом.

Затем Беллини поехал в Париж. Здесь он снова стал завсегдатаем салонов, встречался со многими выдающимися людьми. Он рассчитывал на контракт с театром Grand Opéra, однако вместо этого получил предложение от парижского Итальянского театра, где уже несколько лет шли «Сомнамбула», «Пират» и готовились к постановке «Капулетти и Монтекки». Целый год он ничего не сочинял и лишь в апреле 1834 года нашел удовлетворивший его сюжет и начал в сотрудничестве с новым либреттистом, Карло Пеполи, работать над оперой «Пуритане». Ее постановка должна была продолжить начавшееся в Италии состязание с Доницетти, который тоже был приглашен в Париж. Беллини испугался, подозревая тайные интриги, в том числе и со стороны Россини. Однако личная встреча рассеяла подозрения: Россини похвалил почти законченную оперу. Премьера «Пуритан» в Итальянском театре в Париже 24 января 1835 года прошла с огромным успехом, значительно превзошедшим успех поставленного три месяца спустя «Марино Фальеро» Доницетти: он выдержал всего 5 представлений, тогда как «Пуритане» до конца сезона – 17. Беллини был награжден французским орденом Почетного легиона, посвятил свою оперу французской

королеве (уроженке Сицилии) и был удостоен высочайшей аудиенции. На приеме прозвучали сцены из «Нормы» в исполнении лучших певцов Итальянского театра.

Это оказалось последним триумфом Беллини. В начале сентября, отдыхая на вилле друзей под Парижем, он испытал обострение гастрита, старой болезни, мучившей его в летние месяцы на протяжении долгого времени: композитор не обращал на здоровье внимания и не заботился о лечении. Врач, вызванный из Парижа, заподозрил холеру, эпидемия которой свирепствовала на юге Франции и севере Италии, и просил строго изолировать больного. Казалось, его состояние улучшается, но 23 сентября 1835 года Беллини неожиданно скончался, в полном одиночестве, не дожив до 34 лет. Пошли слухи об отравлении, однако приглашенный Россини профессор подтвердил причину смерти – острое воспаление, вызвавшее дизентерию, и опухоль печени.

Россини создал комиссию для похорон, куда вошли знаменитые композиторы и певцы. Отпевание 3 октября состоялось в парижской церкви Инвалидов, с участием хора в 200 человек; четыре солиста, среди них Рубини и русский тенор, друг Глинки Николай Иванов, спели *Lacrimosa*, – переложенное для квартета соло Артура из финала «Пуритан». Похоронное шествие на кладбище сопровождал военный оркестр из 120 музыкантов; гроб несли четверо композиторов, в том числе Россини и Керубини. На протяжении трех часов, стоя в грязи, под проливным дождем, с непокрытой головой, Россини не покидал кладбища, слушая прощальные слова на могиле Беллини; он вернулся домой, как сообщал другу, полумертвым. Была объявлена подписка на установку памятника.

Тогда же мэрия Катании приняла решение перевезти тело Беллини на родину. Но этого пришлось ждать четыре десятилетия, и только в 1876 году прах композитора был захоронен в главном соборе города. В сентябре три дня продолжались мемориальные торжества.



ПИРАТ

Опера в двух актах, шести картинах

Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Эрнесто, герцог Кальдоры, сторонник анжуйского королевского дома (бас)

Имоджена, его жена (сопрано)

Их маленький сын (без речей)

Адель, придворная дама (сопрано)

Гуальтьеро, прежний граф Монтальто, сторонник арагонского короля, ныне изгнанник и предводитель арагонских пиратов (тенор)

Итульбо, его друг (тенор)

Гофредо, наставник Гуальтьеро, ныне отшельник (бас)

Рыбаки, пираты, рыцари, дамы

Действие происходит на Сицилии,
в замке Кальдора в XIII веке

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В мае 1826 года в неаполитанском театре Сан Карло состоялась премьера второй по счету оперы Беллини, «Бьянка и Джернандо». Это был успешный дебют 25-летнего композитора, только в прошедшем году окончившего консерваторию. Главные партии исполняли знаменитые певцы, а не менее знаменитый импресарио Доменико Барбайя рекомендовал Беллини в миланский Ла Скала. В Милане Беллини познакомился с лучшим итальянским либреттистом того времени Феличе Романи (1788–1865). Он уже 15 лет занимался журналистикой и либреттистикой. Его сравнивали с самыми знаменитыми авторами, в частности с Метастазियो, либретто которого считались

образцовыми на протяжении всего XVIII века. Звучные, элегантные стихи Романи вдохновляли Россини, Доницетти, позже молодого Верди, и сотрудничество с ним считалось свидетельством достигнутого успеха композитора.

Только начинавший свою карьеру Беллини с первой встречи очаровал знаменитого либреттиста. Они подружились, и Романи создал для Беллини семь либретто. Впоследствии он вспоминал: «Лишь мне одному удалось прочитать в этой поэтической душе, в этом пылком сердце, в этом пытливом уме... что ему нужна другая драма, другая поэзия, совсем непохожая на ту, что испорчена дурным вкусом нашего времени...». Вскоре нашелся сюжет, который, по словам Романи, был «способен затронуть самую чувствительную струну его (Беллини. – А.К.) сердца». Это была трагедия «Бертрам, или Замок святого Альдебранда» (1816) английского романтика Чарлза Мэтьюрина (1782–1824). В начале XIX века его творчество пользовалось необыкновенной популярностью. Романом «Мельмот-скиталец» зачитывалась вся Европа, его воздействия не избежали крупнейшие из современников, вплоть до Байрона и Лермонтова. В 1821 году «Бертрам» был поставлен в Париже в переложке известного французского романтика Шарля Нодье, а на следующий год превращен в мелодраму «Бертрам, или Пират» с музыкой и танцами. Дополнительный интерес для композитора, родившегося на Сицилии, представляло место действия трагедии: «Моя родина так дорога мне, что два первых сюжета, которые я положил на музыку, развивались именно на сицилийской земле», – вспоминал он.

Свидетельств о том, как Беллини работал над «Пиратом», не сохранилось. На сочинение оперы было отведено пять месяцев, с мая по сентябрь 1827 года.

Из сообщений друга композитора можно узнать, что «Пират» «занимал его мысли с утра до ночи», «он жил все время в том волнении, в тех тревогах и надеждах, которые не покидают человека, стремящегося во что бы то ни стало достичь цели». Беллини сам проводил репетиции с певцами, обращая внимание на выразительность не только пения, но и драматической игры. Успех определился уже на генеральной репетиции, и слух об этом сразу же распространился по всему Милану. Премьера «Пирата» состоялась в миланском театре Ла Скала 27 октября 1827 года и положила начало блестящей карьере Беллини. Публика встретила появление молодого композитора в оркестре (где он по обычаю должен был находиться весь спектакль) горячими аплодисментами. Настоящий фурор вызвала первая каватина Гуальтьеро. По словам Беллини, он поднимался со своего места «целых десять раз, чтобы поблагодарить публику», а после хора пиратов «был охвачен таким сильным волнением, что разрыдался и минут пять не мог успокоиться». Две арии в финале вызвали восторг, который «невозможно передать словами, в итальянском языке просто нет таких слов». В течение месяца до конца осеннего сезона «Пират» прошел 15 раз с постоянно нарастающим успехом.

Миланская газета так отзывалась о «Пирате»: «В то время как могучий поток россиниевской музыки захлестывал и увлекал за собой многих молодых и старых композиторов, кажется, что он (Беллини.— А.К.) намеренно постарался спастись от наводнения и, не увлекаясь всеильным господствующим вкусом, сумел своим первым опытом с огромным успехом вновь ввести пение в русло прекрасной простоты». Сам Россини познакомился с «Пиратом» два года спустя, когда опера продолжала идти в Ла Скала с

тем же успехом (за полтора месяца летом 1829 года состоялись 24 представления). Первый композитор Италии поздравил Беллини: «Браво, молодой человек! Вы начинаете так, как другие заканчивают». А затем на протяжении нескольких лет все друзья, по словам Беллини, уверяли его, что второго «Пирата» ему никогда не удастся создать.

СЮЖЕТ

Берег у замка Кальдора. На море бушует буря, терпит бедствие корабль. Рыбаки не в силах помочь морякам. Вышедший из развалин старинного монастыря отшельник взывает к Небесам. Общая молитва, слова ободрения помогают морякам, и они выходят на берег. Их предводитель Гуальтьеро узнает в отшельнике своего мудрого наставника Гофредо. Тот объясняет, что, расставшись с Гуальтьеро, потерял покой, надежду на счастье и стал вести отшельническую жизнь, оплакивая судьбу своего воспитанника — графа Монтальто, изгнанного захватившим власть герцогом Кальдоры. Гуальтьеро сделался предводителем пиратов, чтобы отомстить герцогу. Лишь мысль о любимой Имоджене поддерживала его. Возвратившиеся рыбаки сообщают, что герцогиня, всегда страдающая несчастным, даст приют потерпевшим кораблекрушение. Отшельник уводит Гуальтьеро — тот погибнет, если его узнают. Но Гуальтьеро уверяет, что никто не сможет узнать в предводителе пиратов графа Монтальто. В сопровождении придворных дам появляется герцогиня Имоджена. Она ласково спрашивает моряков об их странствиях и с тревогой задает вопрос о пиратах. Итульбо отвечает, что пираты разбиты, рассеяны, а их предводитель то ли попал в плен, то ли мертв. Имоджена в ужасе: неужели ее сон оказался пророческим? Она видела пирата смер-

тельно раненным, истекающим кровью на пустынном берегу; возникший внезапно муж объявил ей, что она – истинная убийца своего супруга. Придворные дамы просят герцогиню вернуться в замок: зрелище несчастных моряков слишком тяжело для нее.

2-я картина. Комната в замке. Собравшиеся пираты пьют, шумно радуясь спасению. Итульбо с трудом удается уговорить их сохранить свою тайну – ведь герцогиня не знает об их позорном ремесле. Адель сообщает Имоджене, что передала ее приглашение одному из моряков, который привлек внимание герцогини; молчаливый и печальный, он следует за ней. Встреча влюбленных печальна. Имоджена рассказывает, как герцог Эрнесто принудил ее к ненавистному браку: он заточил ее отца в темницу и пригрозил казнить, если она не станет его женой. Гуальтьеро упрекает ее в измене. Она умоляет о прощении и просит уйти; здесь ему повсюду угрожает опасность. Но его уже не страшит ничто. Придворные дамы приводят к герцогине сына. Гуальтьеро выхватывает кинжал; однако, смягченный криками и слезами Имоджены, возвращает ребенка матери. Пусть это роковое напоминание об ужасном браке будет ей постоянным упреком, заставляя вечно оплакивать измену. Не в силах скрыть слезы, Гуальтьеро поспешно покидает Имоджену. Издалека доносится военная музыка – это вернулся из похода победоносный герцог, народ приветствует его, в замке готовятся к празднику.

3-я картина. Празднично иллюминированный замок Кальдора. Воины славят герцога, разгромившего флот пиратов. Однако сам он неудовлетворен: предводитель пиратов скрылся. Эрнесто удивлен печалью жены, неуместной при встрече победителя. Узнав, что герцогиня дала приют потерпевшим ко-

раблекрушение морякам, он приказывает привести их. Итульбо выдает себя за предводителя, герцог придирчиво его расспрашивает и, не рассеяв своих подозрений, объявляет моряков пленниками. Имоджена вступается за них. Герцог соглашается отпустить моряков при условии, что они покинут остров до восхода солнца, и решает сам проследить за их отплытием. Гуальтьеро просит Имоджену о последнем свидании, иначе пусть она боится его мести, трепещет за себя, мужа и сына. Не получив ее согласия, он готов броситься на Эрнесто. Крик жены заставляет того обернуться, и Итульбо с отшельником успевают скрыть Гуальтьеро от глаз герцога. Придворные и Эрнесто поражены волнением и страстными речами герцогини.

II акт. Покои Имоджены. Придворные дамы расспрашивают Адель о герцогине. Оставшись с ней наедине, Адель просит поспешить: ведь Гуальтьеро не уедет, пока не повидается с ней, а рассвет уже близок. Внезапно путь Имоджене преграждает Эрнесто. Он требует от жены объяснений, упрекает в измене, в забвении материнского долга. Но она напоминает, что он знал обо всем, когда потребовал ее руки, не стремясь обладать сердцем: в сердце ее навек Гуальтьеро, хотя в этой любви нет надежды на счастье. Один из рыцарей приносит герцогу бумагу, из которой тот узнает, что Гуальтьеро находится в его владениях. Эрнесто решает встретиться со своим смертельным врагом: он убьет сначала его, а затем жену. В опустевших покоях появляются Гуальтьеро и Итульбо. Пират ждет последнего свидания, вынашивая планы мести, если Имоджена откажется бежать с ним. Когда она приходит, он рисует картины совместного счастья на затерянных в безбрежном океане островах. Он забудет о мести – пусть тиран живет и

терзается потерянной любовью Имоджены. Но она не в силах согласиться на побег: в бескрайних морях нет такого места, где она могла бы спастись от угрызений совести. Побежденный ее мольбами, Гуальтьеро готов проститься навеки, но появляется Эрнесто, призывающий гром небесный на головы виновных. Охваченные жадой крови, враги обнажают мечи и удаляются, не слушая стенаний Имоджены. Она падает на руки подоспевшей Адели, но отдаленный звон мечей приводит ее в чувство, и она спешит к месту поединка, чтобы прекратить его или умереть.

2-я картина. Комната в замке. Придворные оплакивают гибель герцога от руки подлого пирата и клянутся отомстить. Внезапно он дерзко появляется среди них. Безоружный, Гуальтьеро не боится смерти. Он просит передать несчастной Имоджене, которую обрек на вечные слезы, что сам осудил себя за совершенные преступления и лишь надеется, что она придет молиться и плакать у его надгробия. Все восхищены мужеством пирата, но за грехи его ждет суровая кара. Пирата уводят на Совет рыцарей.

3-я картина. Галерея в замке; виден мост, переброшенный через поток. Появляется безумная Имоджена, ведя за руку сына. Она не может понять, где находится – во дворце или в могиле. На пустынном берегу ей чудится истекающий кровью смертельно раненный воин. Но это не Гуальтьеро – это Эрнесто. Он зовет сына, которого она спасла от убийц, и теперь она надеется, что сын вымолит ей у отца прощение. Из зала Совета ей слышится труба Страшного Суда – это рыцари осудили Гуальтьеро на смерть. Напрасно придворные дамы пытаются увести Имоджену. Ей видится, что закованного в цепи Гуальтьеро влекут на эшафот; вот роковой топор, кровь заливает Имоджену, она умирает от ужаса и отчаяния.

На этом опера заканчивается, хотя Романи завершил либретто еще одной сценой. Имоджена убегает от придворных дам. Рыцари приводят Гуальтьеро. Они готовы выполнить последнее желание осужденного. Это желание – немедленная смерть. Врываются пираты, чтобы освободить своего предводителя, но Гуальтьеро приказывает им удалиться, избегает на мост и бросается в поток. Имоджена падает на руки придворных дам. Все замирают в ужасе.

МУЗЫКА

В «Пирате» определились черты оригинального стиля Беллини. По выражению Верди, здесь «имеются мелодии такие длинные, длинные, длинные, каких никто не писал до него». В «Пирате» возникли сцены, ставшие типичными как для его последующих произведений, так и для итальянской оперы в целом. Это общий страстный, напряженный тон музыки, романтически мрачный колорит. Особенно характерны сцены, открывающие и завершающие оперу, – буря и безумие героини. Буря возникнет в последнем акте последней оперы Беллини – «Пуритане»; в конце XIX века ею откроется «Отелло» Верди. О финале «Пирата» напомним сцены сомнамбулизма в «Сомнамбуле» Беллини и «Макбете» Верди, сцены сумасшествия в тех же «Пуританах», в «Анне Болейн» и «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и др.

Развернутая увертюра в сонатной форме (по-итальянски называемая симфонией) – самостоятельный номер, не связанный с последующей драмой, что было принято в итальянских операх того времени.

I акт состоит из трех картин. 1-я открывается большой сценой бури, где главная роль отведена двойному хору; корифеем выступает отшельник Гофредо. За хором следуют каватины главных героев,

разделенные ансамблем с хором. Особенно развернута экспозиция образа Гуальтьеро. Речитативный диалог с отшельником сменяет энергичная каватина в ритме полонеза «Nel furor delle tempeste» («Среди бурь и битв пирата»), а последующий хор и дуэт с отшельником завершает стремительная кабалетта с эффектными виртуозными пассажами в предельно высоком регистре. Каватина Имоджены «Lo sognai ferito e sangue» («Я во сне его видала»), также украшенная блестящими пассажами и свободными каденциями, состоит из ряда эпизодов, включая ансамбли и хор.

2-я картина построена на контрасте хора веселящихся пиратов и взволнованного дуэта Имоджены и Гуальтьеро «Tu, sciagurato, ah, fuggi, fuggi» («Ты, несчастный, беги же»). В центре этой большой сцены – печальное Andante «Pietosa al padre» («Отца же спасла ты, ко мне же жестока»), по краям – стремительный обмен репликами.

В 3-й картине представлен еще один герой – герцог Эрнесто. Его ария подготовлена хором и маршем воинов. Первая часть арии «Sì, vincemmo» («Да, победа»), хотя и предназначена басу, не менее виртуозна, чем у тенора и сопрано; вторая, с хором, перебивается с начальным маршем. Затем большой речитатив декламационного склада, включающий реплики многих персонажей, подводит к развернутому квинтету в медленном темпе, с красивой кантиленой, по традиции повторяемой всеми участниками, несмотря на противоположность волнующих их чувств. В стремительном финале (квартет с хором) господствует партия Имоджены, завершающаяся истаявающим пассажем *pianissimo*.

Во II акте также три картины. Две первые строятся аналогично: вступительному хору противо-

поставлена лирическая сцена. В 1-й картине в дуэте Эрнесто и Имоджены «*Tu m'apristi in cor ferita*» («Ты услышишь скорбящим сердцем») партии баса и сопрано одинаково виртуозны, повторяют ли они одну мелодию последовательно или сливаются в терцию. Следующий ансамбль тоже начинается как дуэт (Гуальтьеро и Имоджены) «*Vieni, vieni cerchiam re'mari*» («Вместе станем искать в морях мы»), и хотя Имоджена отказывается бежать с ним, она повторяет его тему. Ту же тему подхватывает Эрнесто – дуэт перерастает в терцет, где мужские партии украшены головокружительной каденцией. Воинственный быстрый раздел терцета построен на переключках кратких реплик в пунктирном ритме.

2-я картина содержит суровый хор, осуждающий пирата, и лирическую арию героя «*Tu vedrai, la sventurata*» («Ты, несчастная, увидишь»). Она предоставляет тенору богатые возможности продемонстрировать диапазон голоса и вокальное мастерство.

Финальную 3-ю картину образует сцена и ария Имоджены с хором «*Col sorriso d'innocenza*» («Вот с улыбкою невинной»), рисующая сумасшествие героини. Общее скорбное настроение определяет вступительная мелодия английского рожка (далекий прообраз знаменитого вступления к последнему акту «Отелло» Верди, вводящего в большую сцену Дездемоны). Отрывистые, смятенные вокальные реплики чередуются с взволнованными фразами оркестра, а обе части арии, как медленная, так и быстрая, насыщены виртуозностью.



КАПУЛЕТТИ⁶ И МОНТЕККИ

Опера в двух актах, шести картинах

Либретто Ф.Романи

Действующие лица

Капеллио, глава рода Капулети (бас)

Джульетта, его дочь (сопрано)

Тебальд, его племянник, жених Джульетты (тенор)

Лоренцо, доктор, родственник Капеллио (бас)

Ромео, глава рода Монтекки (сопрано)

Капулети, Монтекки, дамы, воины

Действие происходит в Вероне в XIV веке

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В конце 1829 года импресарио одного из известнейших театров Италии, венецианского Ла Фениче, заказал Беллини оперу под названием «Джульетта Капеллио», вскоре измененное на «Капулети и Монтекки». Сюжет подсказала Джудитта Гризи, певшая героиню в предыдущей опере, «Пират», и пожелавшая получить теперь самую выигрышную роль – Ромео. Партия Джульетты была посвящена ее младшей сестре Джулии, которой тогда не исполнилось 19 лет (хотя на премьере ее исполняла другая певица). Автором либретто снова стал Феличе Романи (1788–1865), лучший либреттист того времени, сотрудничавший с Беллини в семи операх, начиная с «Пирата». В основу либретто Романи положил не трагедию Шекспира, а распространенную в Италии хронику XVI века «Историческое сказание о печальных приключениях Ромео и Джульетты и их трагической

⁶ Именно таково написание одного из враждующих родов Вероны.

смерти». Оттуда заимствовано и имя отца Джульетты – Капеллио, и иное написание его рода – Капулети. Этот сюжет привлекал внимание многих композиторов в конце XVIII – начале XIX веков; в 1796-м оперу «Джульетта и Ромео» написал учитель Беллини Никола Цингарелли; она пользовалась успехом и в XIX столетии. В либретто Романи особенно подчеркнуты политические междоусобицы, раздиравшие Италию в эпоху Средневековья и Возрождения: вражда родов Капулети и Монтекки – часть длительной борьбы гвельфов и гибеллинов, сторонников германского императора и римского Папы. Все это перекликалось с умонастроениями современников: в XIX веке Италия также была раздроблена, и внутренние распри препятствовали успеху патриотического движения за объединение страны.

Романи не стал писать новое либретто, а приспособил для Беллини созданный в 1825 году для Никола Ваккаи текст оперы «Джульетта и Ромео», сохранив около 40% стихов. Эту оперу, пользовавшуюся широчайшей популярностью, Ваккаи сочинил для знаменитой французской певицы Марии Малибран; в последнем дуэте она доводила публику до слез. Выступая позднее в опере Беллини, она заменяла последнюю картину аналогичной сценой из любимой оперы Ваккаи. Эта традиция исполнения сохранилась почти до 1895 года, а ноты «Капулети и Монтекки» издавались с двумя финалами на выбор – Беллини и Ваккаи.

В начале января 1830 года Беллини подписал контракт, в котором в качестве неперемennого условия указывалось: «выпустить премьеру за полтора месяца, считая со дня вручения либретто». Композитор долго колебался, боясь согласиться на сочинение в такой спешке. «Просьбы губернатора и почти всей

Венеции вынудили меня приняться за этот опасный эксперимент», – признавался он. «Необходимость завершить ее (оперу. – А.К.) за месяц приводила в смятение все мои мысли; это настоящая пытка для меня... эта работа довела меня до безумия». Сочинять приходилось по 10–13 часов в день. «Будет чудом, если я не заболēju после всего этого». Часть музыки, как было принято в то время, Беллини заимствовал из предшествующей оперы, «Заира» (поставленной без успеха в 1829 году и больше не возобновлявшейся), а исполняемый до сих пор романс Джульетты из I акта – из первой оперы, «Адельсон и Сальвини» (написанной к окончанию консерватории в 1825 году).

8 февраля 1830 года «Капулетти и Монтеки» были завершены. 21-го начались репетиции, на которых не обошлось без недоразумений. Тенору, высоко ценившему свой голос, но совершенно беспомощному сценически, партия Тебальда, соперника Ромео, показалась недостаточно выигрышной. Он принялся ругать выходную каватину сначала за глаза, а потом, по требованию Беллини, был вынужден высказать свои претензии ему в лицо. Сделал он это в такой форме, что дело едва не дошло до дуэли, но именно в этой партии певец, по словам композитора, «превозмогал самого себя и ожидания публики, а прежде...никто даже смотреть не хотел на его рожу».

Премьера «Капулетти и Монтеки» состоялась в венецианском театре Ла Фениче 11 марта 1830 года и, как писал рецензент, «имела самый громкий и счастливый успех. Восхищенная публика без конца аплодировала и в начале, и в середине, и в конце каждого акта». До окончания сезона оставалось 10 дней, и опера давалась 8 раз подряд. По свидетельству современника, «после третьего спектакля восторженная толпа с факелами и духовым оркестром, который ис-

полнял самые удачные фрагменты из оперы, проводила Беллини до гостиницы». Венецианская газета утверждала: энтузиазм публики «не охладевал, а напротив, с каждым вечером возрастал и накалялся, причем отдельные, не замеченные ранее красоты оценивались заново и приводили в восторг. Публика упивалась этой музыкой и в то же время сожалела, что эти счастливые мгновения не могут длиться вечно». Первое издание оперы имело следующее авторское посвящение: «Жителям Катании, которые щедрым проявлением чувств поддерживали своего далекого согражданина, в поте лица трудившегося на музыкальной стезе, эту оперу, счастливую на венецианских сценах, в знак сердечной благодарности и братской любви посвящает Винченцо Беллини».

СЮЖЕТ

Галерея дворца Капеллио. Среди его сторонников, гвельфов – Тебальд, кузен и жених Джульетты. Все готовятся отомстить гибеллинам – роду Монтекки. Тебальд клянется именем Джульетты убить Ромео. Растроганный Капеллио обещает сегодня же сыграть свадьбу. Доктор Лоренцо протестует: Джульетта в лихорадке, ее нельзя заставить идти к алтарю. Тебальду Джульетта дороже жизни, он готов ждать, но отец не слушает никаких доводов: Джульетта должна быть счастлива, что столь славный воин свяжет свою судьбу с домом Капеллио. Раздается звук трубы – это Ромео из рода Монтекки в сопровождении оруженосцев явился предложить гвельфам мир. На возражения Капеллио, что мир заключали и нарушали тысячу раз, Ромео предлагает скрепить его браком с Джульеттой. Капеллио клянется, что никогда не породнится с убийцей сына, которого ему заменит теперь Тебальд, и будет продолжать жестокую

борьбу до самой смерти. Ромео призывает на всех Капулетти гнев Небес – они готовы залить родину потоками крови.

2-я картина. Комната Джульетты. В свадебном наряде она чувствует себя жертвой, влекомой на заклание. Джульетта живет лишь ожиданием встречи с Ромео, изгнанным из Вероны. Вошедший Лоренцо открывает потайную дверь и впускает Ромео, который умоляет Джульетту бежать. Она отказывается: ради Ромео она готова пожертвовать жизнью, но ее побег обесчестит отца. Издалека доносится праздничная музыка. Джульетта в страхе: что, если войдет отец? Ромео не в силах ее покинуть – пусть отец убьет его или он отца. Наконец побежденный мольбами Джульетты, Ромео убегает.

3-я картина. Внутренний дворик во дворце Капеллио. В иллюминированный для ночного праздника зал направляются дамы и кавалеры. Они радуются тишине ночи, сменившей звон оружия бурного дня. Однако покой недолог. Вбегает переодетый гвельфом Ромео, полный решимости отбить возлюбленную у соперника: в город тайно проникают вооруженные гибеллины, свадьба закончится резней. Тщетно Лоренцо пытается остановить Ромео. Звуки труб призывают к оружию, гости в смятении – ворвались Монтекки; Ромео ищет Тебальда. Когда шум стихает, в опустевший дворик выходит Джульетта. Она в отчаянии: из-за нее вновь льется кровь. Ромео хочет увлечь ее за собой, но путь ему преграждают Капеллио и Тебальд с воинами. Джульетта умоляет о пощаде, Ромео обнажает шпагу; слышатся голоса приближающихся Монтекки. Влюбленные прощаются: в этой жизни им больше не встретиться. Напрасны попытки Лоренцо остановить кровопролитие.

II акт. Покои во дворце Капеллио. Джульетта прислушивается к удаляющемуся шуму схватки. Лоренцо сообщает, что Ромео спасся. По воле отца она должна отправиться в дом Тебальда, но Лоренцо готов помочь: он даст ей напиток, который погрузит ее в сон, подобный смерти, и она очнется на кладбище. Джульетта в ужасе: ведь в склепе она окажется рядом с телом брата, убитого Ромео. Однако, увидев входящего отца, она выпивает напиток. Джульетта умоляет Капеллио о прощении, пусть его гнев и ярость стихнут перед лицом смерти. Он отталкивает дочь, и она, поддерживаемая Лоренцо, удаляется.

2-я картина. Пустынное место вблизи дворца Капеллио. Ромео в одиночестве томится в ожидании Лоренцо. Появляется Тебальд, соперники обнажают оружие, но их останавливает траурное пение. По галерее дворца движется похоронная процессия, оплакивающая Джульетту. Ромео обвиняет Тебальда в ее смерти и готов его убить. Тебальд тоже предается отчаянию и отказывается от поединка: его убьет скорбь.

3-я картина. Семейное кладбище Капулети. Родные окружают гроб Джульетты, украшая его цветами. Когда они удаляются, вместе с друзьями приходит Ромео. Они открывают гроб, и Ромео с рыданиями бросается к телу возлюбленной. Оставшись один, он склоняется над Джульеттой и внезапно слышит ее вздох. Она поднимается и торопит любимого бежать. Но он принял яд и уже теряет силы. Джульетта требует у Ромео кинжал и яд, а когда он умирает, падает мертвой. Вошедшие Монтекки, Капеллио и Лоренцо застывают при виде двух тел. На недоуменный вопрос Капеллио, кто их убил, Лоренцо и Монтекки отвечают: ты, безжалостный.

МУЗЫКА

«Капулети и Монтекки» – произведение рубежное, за которым следуют лучшие творения Беллини. Здесь есть несколько великолепных арий и дуэтов с типичными для композитора протяженными мелодиями, меланхоличными, полными искреннего чувства. Есть органично развивающиеся крупные сцены, включающие ансамблевые и хоровые эпизоды. Однако есть и следы старой традиции, идущие от опер-серия, когда партии главных героев исполняли кастраты. Партия Ромео, считавшаяся наиболее значительной, написана для сопрано, так что еще при жизни композитора знаменитые певицы обменивались ролями: сегодняшняя Джульетта завтра представляла в образе Ромео и наоборот. И это связано отнюдь не с воплощением столь юной, небесной любви, что ее возможно передать лишь нежным женским голосом. Наоборот, Ромео – весьма воинственный муж: еще до начала действия он сразил брата Джульетты, впервые на сцене он предстает вооруженным до зубов, в сопровождении оруженосцев (во время бала!). Второй раз он проникает в дом врагов переодетым, открывая путь своим сторонникам, чтобы начать массовую резню.

Стремительная увертюра, насыщенная воинственными звучаниями, перекликается с начальной картиной оперы; средний эпизод не образует контраста: в нем нет ни лирики, ни печали, которые могли бы настроить слушателей на восприятие истории веронских любовников.

I акт распадается на три картины. В 1-й на фоне воинственных хоров экспонируются главные мужские персонажи. Сопоставляются две каватины, перерастающие в ансамбли с хором. В каватине Тебальда начальная кантилена «*È serbato, è serbato a*

questo acciaio» («Сохранила, сохранила эта сталь») рисует жажду мести, тогда как маршевая вторая тема – любовь к Джульетте. Каватина Ромео «Se Romeo t'uccise un figlio» («Коль Ромео лишил тебя сына») в образном плане не отличается от каватины Тебальда – только предназначена она сопрано, а не тенору.

2-я картина открывается еще одной экспозиционной характеристикой – речитативом и романсом Джульетты, лучшим и наиболее известным номером оперы. В свободном декламационном речитативе певучие мелодии поручены солирующим инструментам, а виртуозные каденции широко распеты. Типично беллиниевская кантилена «Oh! quante volte» («О! сколько раз») отмечена тонкой меланхоличной красотой и развивается в изящных вариациях. Завершает картину развернутый любовный дуэт «Sì, fuggire» («Да, лишь бегством»), богатый трелями и каденциями, причем в последней части, где голоса движутся параллельными терциями, партия Ромео иногда оказывается выше по тесситуре партии Джульетты.

В 3-й картине, аналогично 1-й, велика роль хора. В финале мастерски сопоставлены контрастные эпизоды. Тревожный дуэт Джульетты и Ромео построен на стремительном обмене краткими репликами. В центре – квинтет «Soccorso, sostegno accordagli, o cielo» («Поддержку, опору пошли ему, Небо») – глубокое раздумье, начинающееся а сарпелла в предельно медленном темпе. Затем, рисуя нарастание всеобщей тревоги, темп все более ускоряется и в коде становится головокружительным.

II акт, состоящий из трех картин, значительно короче I-го. 1-ю картину образует еще одна ария Джульетты «Morte io non temo tu sai» («Смерти я не боюсь, ты знаешь»). Это по существу свободно развивающаяся сцена с участием ансамбля и хора, не оста-

навливающая действия. Начальные медленные строфы прерываются диалогом с Лоренцо. Контрастный быстрый эпизод включает гневные фразы Капеллио и жалобный отклик хора. А продолжением арии, вместо привычной стретты, служит еще один медленный эпизод – мольба «Ah! non poss'io partire» («Ах! не могу уйти я»).

2-я картина также содержит лишь один, но вполне традиционный номер: сцену и дуэт двух соперников, Ромео и Тебальда. Оба персонажа, несмотря на вражду, повторяют одну тему, а затем голоса сливаются в терцию; так построены обе части, медленная и быстрая, разделенные кратким скорбным хором – погребальным шествием с гробом Джульетты.

В 3-й картине автор обозначил «хор, арию Ромео и финальный дуэт». Ее построение отличается редкой свободой, переходы от речитатива к арии незаметны, разделы не завершены. Диалог Ромео с хором сменяется его краткими декламационными возгласами и отдельными певучими фразами, после чего начинается собственно ария «Deh! tu, deh! tu, bell'anima» («О ты, прекрасная душа») – очень краткая, без виртуозных пассажей и высоких нот. Столь же краток финальный дуэт «Ah! crudel! che mai facesti!» («Ах, жестокий! что же ты сделал!»). Основанный на лихорадочном обмене репликами, он внезапно обрывается возгласом падающей замертво Джульетты. Ее возглас подхватывают хор, Капеллио, Лоренцо, и этот последний краткий обмен репликами ставит трагическую точку.



СОМНАМБУЛА

Опера в двух актах, четырех картинах

Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Граф Рудольф, владелец замка и деревни (бас)

Тереза, мельничиха (сопрано)

Амина, сирота, воспитанная Терезой, невеста Эльвино (сопрано)

Эльвино, богатый землевладелец (тенор)

Лиза, хозяйка гостиницы, влюбленная в Эльвино (сопрано)

Алессио, крестьянин, влюбленный в Лизу (бас)

Нотариус, крестьяне

Действие происходит в швейцарской деревне
в настоящее время (1820-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В июле 1830 года миланский театр Каркано объявил о намерении поставить в карнавальном сезоне зимой 1830–1831 годов две новые оперы Беллини и Доницетти, рассчитанные на лучших итальянских певцов, приглашенных в труппу. Так этот небольшой театр надеялся превзойти знаменитый Ла Скала; их соперничество волновало весь Милан. Либреттистом Беллини вновь выступил Феличе Романи (1788–1865), ставший постоянным сотрудником композитора; к тому времени они создали уже 4 оперы, а общее число их впоследствии достигло 7 (всего же у композитора 10 опер). Беллини высоко ценил либретто Романи, работавшего с самыми крупными итальянскими композиторами – Россини, Доницетти, позже с молодым Верди. Летом 1830 года Беллини и Романи собирались написать оперу для знаменитой

Джудитты Пасты. Была выбрана драма Гюго «Эрнани», только что со скандальным успехом прошедшая в Париже. Едва оправившись от тяжелейшего кишечного заболевания, которое через несколько лет сведет его в могилу, Беллини с конца июня гостил на вилле друзей в Швейцарии, на берегу озера Комо, в красивейшем горном краю, который он называл божественным. На другом берегу находилась вилла Пасты, и композитор нередко ее навещал, катаясь на лодке. Его часто видели бродящим в одиночестве по парку, на старой мельнице; иногда он записывал песни возвращавшихся с работы девушек.

В ноябре Беллини уехал в Милан, где принялся за «Эрнани». Предположительно он дошел до II акта. Однако работу пришлось прервать во второй половине декабря: цензура запретила драму Гюго, обнаружив революционный дух и политические намеки. Романи вместе с Беллини начал искать новый источник вдохновения в современной французской литературе и остановился на непритязательной комедии из сельской жизни. В 1821 году популярный автор водевилей Жермен Делавинь (1790–1868) написал комедию-водевиль «Сомнамбула», а в 1827-м драматург и один из самых удачливых либреттистов Эжен Скриб (1791–1861) создал либретто балетопантомимы «Сомнамбула, или Приезд нового сеньора», поставленного с музыкой Луи Герольда в театре Grand Opéra. Романи изменил имена героев и место действия: у Скриба события происходят в Провансе, а полное название оперы Беллини – «Сомнамбула, или Швейцарские обреченные».

Композитору пришлось работать быстро: премьера намечалась не позднее 20 февраля 1831 года. Интродукцию он написал 2 января, воскрешая воспоминания о счастливом пребывании на озере Комо и

даже используя услышанные им тогда песни. I акт был закончен месяц спустя, сочинение II-го, вероятно, заняло не более двух недель. Затем начались репетиции, во время которых талант двух самых знаменитых певцов – сопрано Джудитты Пасты и тенора Джованни Рубини – раскрылся с совершенно новой стороны. Ранее Рубини снискал славу в роли неистового Пирата в опере Беллини, а Паста только что свела миланцев с ума трагически страстной Анной Болейн в опере Доницетти. Теперь же им предстояло сыграть наивных, простодушных, любящих и ревнующих юных крестьян. Памятуя о соперничестве с Доницетти, Беллини требовал от либреттиста все новых стихов для заключительной сцены: «Мне нужно нечто такое, что вознесло бы Пасту на седьмое небо». Вплоть до генеральной репетиции он пробовал разные варианты финальной кабалетты, пока певица не убедила его перестать мучить себя – он написал великолепную музыку.

Это подтвердилось на премьере «Сомнамбуль», состоявшейся в миланском театре Каркано 6 марта 1831 года. Беллини назвал Рубини и Пасту двумя ангелами, которые привели публику в безумное восхищение. Рецензент писал: «Мы еще оглушены аплодисментами, криками, шумными вызовами. Мало можно найти примеров, когда публика аплодировала бы столь бурно. Даже трудно сказать, сколько раз вызывали композитора и певцов – двенадцать, пятнадцать или двадцать». Много лет спустя фраза последней арии Амины «Ах, как поблек ты скоро, цветочек» была высечена на надгробном памятнике Беллини в соборе его родного города Катании.

СЮЖЕТ

Деревенская улица с видом на мельницу. Все радуются обручению Амины с Эльвино. Он приносит

в дар невесте зéмли, дом, честное имя, она – только любящее сердце. Лишь Лиза, влюбленная в Эльвино, не присоединяется к пожеланиям счастья обручен-ным. Вместе с крестьянами с гор спускается Алессио. Он уверен, что недалек день и его свадьбы с Лизой. Эльвино надевает на палец невесте кольцо и дарит ей фиалки. Внезапно слышится конский топот, щелканье бича: появляется граф Рудольф, покинувший родные места еще в юности и теперь скрывающий свое имя. Лиза предлагает ему провести ночь в ее гостинице. Граф восхищен красотой Амины. Его любезные слова вызывают зависть Лизы и ревность Эльвино. Наступает ночь, все спешат разойтись: их пугает призрак, спускающийся по ночам с гор, – бледная дева в белом саване. Граф смеется над суеверием и надеется рассеять страх простолюдинов. Амина и Эльвино остаются одни, его ревность прорывается с новой силой, он ревнует ее ко всем и вся: к ветру, солнцу, реке.

2-я картина. Комната в гостинице. Ночь. Граф ухаживает за кокетливой хозяйкой, которая сразу узнала в нем владельца деревни. Шум за окном заставляет Лизу уйти; второпях она роняет шаль. Окно распахивается, и появляется белый призрак. Это Амина. Она движется медленно, словно во сне, и зовет Эльвино. Граф понимает, что перед ним сомнамбула, а Лиза, наблюдающая из соседней комнаты, уверена, что Амина пришла на свидание с Графом. Благородно отказавшись от намерения воспользоваться беспомощностью Амины, Граф покидает комнату через окно. Амина ложится на диван и засыпает. Входят крестьяне, приветствующие возвращение своего сеньора. Заметив спящую Алину, они со смешками отступают, а Лиза приводит Эльвино. Тот не может верить глазам. Проснувшаяся Амина не по-

нимает, где она и что происходит. Эльвино в гневе разрывает помолвку, все осуждают изменницу; лишь Тереза встает на защиту приемной дочери.

II акт. Лес близ фермы Эльвино. Крестьяне отправляются в замок: пусть Граф им объяснит, как любимица деревни Амина могла оказаться изменницей. Тереза с Аминой тоже собрались идти к Графу за справедливостью. Но измученная горем девушка не в силах двигаться дальше. Увидев Эльвино, печально бродящего по дорогим его сердцу местам, она умоляет возлюбленного поверить в ее невиновность. Однако он срывает подаренное Амине кольцо и убегает в отчаянии, не слушая вернувшихся из замка крестьян.

2-я картина. Деревенская улица с видом на мельницу. Алессио убеждает Лизу ответить на его любовь – ведь ей не стать женой Эльвино, он скоро убедится в невиновности Амины. Однако Лиза продолжает надеяться, и не напрасно. Крестьяне поздравляют ее с близкой свадьбой, Эльвино приносит Лизе свои извинения: он забыл ее, увидев Амину и поверив в ее чистоту, но теперь, узнав об измене, предлагает Лизе немедленно отправиться в церковь венчаться. Появившийся Граф клянется честью, что Амина невинна, и рассказывает о сомнамбулах. Но ни простодушные крестьяне, ни ревнивый Эльвино не верят ему. Тереза обвиняет Лизу во лжи и показывает оставленную ею в комнате Графа шаль. Эльвино потрясен: неужели и в Лизе он не нашел женщины верной и честной? В окне мельницы показывается Амина. Она приближается к колесу, полусгнившая доска ломается, и девушка едва не падает в воду; у всех вырывается крик ужаса. Амина же в сомнамбулическом сне не замечает ничего: ей видится Эльвино, готовящийся к свадьбе с Лизой. Амина молит Творца послать ему счастье, хотя он и разбил ей

сердце. На ее руке уже нет подаренного им кольца, а другой его дар – букетик фиалок – завял на ее груди. Эльвино мучительно слышать эти слова, но он боится внезапным возгласом или движением погубить сомнамбулу. Граф помогает ему советами, и когда в мечтах Амина видит жениха, возвращающего обручальное кольцо, Эльвино действительно надевает кольцо ей на палец и падает перед ней на колени. Амина пробуждается в объятиях приемной матери, и Эльвино ведет невесту в храм. Все славят Амину, ставшую еще прекраснее после пережитых страданий.

МУЗЫКА

«Сомнамбула» знаменует расцвет таланта Беллини. Индивидуальные черты его стиля сочетаются здесь воедино, выявляя то типично беллиниевское, что отличает его от других композиторов: изысканную красоту протяженных кантиленных мелодий, нередко меланхоличных, но не лишенных виртуозности; господство лирического начала; простоту и естественность звучания поддерживающего голос скромного оркестра.

Опера начинается без увертюры. I акт распадается на две картины. В 1-й на фоне хоровых сцен экспонируются все герои и для всех используется одинаковая форма – каватина с хором. Начальный хор вводит в радостное настроение и контрастно обрамляет меланхоличную каватину Лизы «*Tutto è gioja*» («Всем здесь радость»). Каватина Амины «*Come per me sereno*» («Как для меня прекрасно») – одна из счастливых находок Беллини; светлая лирическая кантилена сменяется роскошными колоратурами. Своеобразным продолжением служит речитатив и дуэт Эльвино и Амины «*Prendi: l'anel ti dono*» («Это кольцо дарю я») со столь же типично беллиниевской

мелодией; подвижная вторая часть отличается зазорной синкопированной темой в народном духе. Благородная сдержанная кантилена присуща каватине графа Рудольфа «*Vi ravviso, o luoghi amene*» («Вас вижу я, места родные»). Более краткий, чем первый, любовный дуэт «*Son geloso del zefiro errante*» («Я ревную к зефиру») пленяет гибкой мелодией широкого дыхания с ликующими пассажами, трелями, каденциями.

Во 2-й картине драматизм нарастает. Речитатив и дуэт Амины и Графа – небольшая сцена сомнамбулизма, подготавливающая финал оперы, – построен на свободном чередовании кратких реплик, то декламационных, то напевных. Перелом наступает в квинтете с хором, объединяющем всех действующих лиц общим чувством недоумения, потрясения. Красивую мелодию «*D'un pensiero e d'un accento*» («Ах, ни словом, ни помышленьем») начинает Амина, затем последовательно вступают все солисты. Стремительная стретта финала – кульминация скандала.

Значительно более краткий II акт также состоит из двух картин. 1-я начинается хором. Следующий номер, обозначенный как сцена и ария Эльвино, – свободный по форме, непрерывно развивающийся. Взволнованный речитатив Терезы и Амины незаметно уступает место печальной кантилене Эльвино «*Tutto è sciolto*» («Все погибло»), которая через несколько тактов сменяется диалогом с Аминой и вновь уступает место соло Эльвино. Вступает хор, на его фоне продолжается диалог влюбленных и лишь затем ария завершается традиционной быстрой стреттой с хором.

Начало 2-й картины аналогично 1-й. Эффектная виртуозная ария с трелями и пассажами «*De'lieti auguri*» («Ах, это блаженство») характеризует счаст-

ливую Лизу. Следующий квартет объединяет всех героев, но в нем содержится эмоциональный перелом (обнаруживается бесчестье Лизы), что передано необычным сопоставлением темпов. Первая часть ансамбля (терцет) – подвижная, в ритме полонеза, главная роль принадлежит графу. Вторая часть – медленная, тема поручена Эльвино, ансамбль разрастается до квинтета. Финал оперы – сцена и ария Амины (сцена сомнамбулизма) – одно из крупнейших достижений Беллини. Сменяющиеся речитативные и напевные фразы в оркестре, у хора, у различных персонажей, в том числе у Амины, приводят к ее безыскусной печальной кантилене «Ah! non credea murarti» («Ах! как поблек ты скоро, цветочек»). При полных ликования аккордах хора и ансамбля исчезают последние следы печали и начинается заключительная быстрая часть арии «Ah! non giunge un pensiero» («Ах, как хотелось бы поделиться») – блестящая, увлекательная, щедро украшенная виртуозными пассажами.



НОРМА

Опера в двух актах, пяти картинах

Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Поллион, римский проконсул (наместник) в Галлии
(тенор)

Флавий, его друг (тенор)

Оровез, верховный жрец (глава друидов) (бас)

Норма, его дочь, жрица (друидесса) (сопрано)

Клотильда, ее наперсница (сопрано)

Адальджиза, юная жрица (сопрано)

Двое детей, сыновья Нормы и Поллиона (без речей)

Друиды, барды, жрицы, галльские воины

Действие происходит в Галлии, в священном лесу и в храме Ирминсула⁷ во времена римского владычества (I век до н.э.)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Вскоре после успеха «Сомнамбуль» в миланском театре Ла Скала в марте 1831 года Беллини получил заказ на новую оперу, которой 26 декабря должен был открываться карнавальная сезон. Тогда же стали известны певцы: в расчете на особенности их голосов, как было принято, композитор должен был писать музыку. Среди них – первое сопрано Италии, знаменитая Джудитта Паста, потрясшая публику и самого Беллини в роли Сомнамбулы, и едва достигшая 20-летия Джулия Гризи, которой композитор посвятил роль Джульетты в «Капулетти и Монтеки».

⁷ Историческое имя божества – Ирмин, почитаемый саксами в виде культового столпа Ирминсул, варианта мирового древа.

Автором либретто, как и в предыдущих операх Беллини, выступил Феличе Романи (1788–1865) – лучший, необыкновенно плодovitый либреттист, чьи звучные стихи, в совершенстве воплощавшие романтические идеи и образы, считались образцовыми. За сотрудничество с Романи соперничали многие итальянские композиторы, в том числе Доницетти и молодой Верди. Беллини написал на его либретто 7 опер.

Поиски подходящего сюжета продолжались несколько месяцев, пока внимание Беллини не привлекла только что показанная в Париже с триумфальным успехом трагедия модного французского драматурга Александра Суме (1788–1845) «Норма, или Детоубийство». Она вызвала восторг и композитора, и либреттиста, когда они прочли ее (на французском языке). При встрече в Милане 31 августа 1831 года Романи передал Беллини план либретто и несколько стихотворных строф. Оба пришли к выводу, что образ главной героини необыкновенно подходит для Джудитты Пасты, но нужны значительные изменения, чтобы избежать прямых параллелей с известными операми – такими, как «Медея» Керубини или «Весталка» Спонтини.

На другой день Беллини начал работу над музыкой. Увертюра была написана за несколько дней, тогда же появились наброски первого хора. Сочинение замедлилось на некоторое время из-за страха Беллини перед приближавшейся к Милану эпидемией холеры, но в ноябре опера была закончена. Композитор принимал самое непосредственное участие в создании либретто, исправляя и переписывая стихи. Первоначальный вариант каватины Нормы «Casta Diva» он отверг: «Я хочу найти мысль, которая была бы одновременно молитвой и проклятием, угрозой и восторгом». Столь же тщательной была работа над

музыкой: каватина переписывалась восемь раз. Но даже окончательный вариант не понравился Пасте: певица считала ее «неподходящей для своих возможностей». Беллини настойчиво убеждал ее и наконец, предложил: «она возьмет арию и неделю будет каждое утро разучивать ее. Если же через неделю она все еще будет сомневаться в себе, тогда он напишет новую музыку». Однако писать новую музыку не пришлось. Утром в день премьеры композитор получил от певицы подарок – настольную лампу и букетик искусственных цветов с запиской: «Позвольте презентовать вам то, что облегчало преследующую меня до сих пор огромную тревогу, когда я поняла, что не способна передать своим пением ваши высокие замыслы. Эта лампа ночью, а цветы днем были свидетелями моей работы над Нормой, а также не покидающего меня желания быть неизменно достойной вашего уважения». Вскоре каватина Нормы стала номером, наиболее часто включавшимся Пастой в концертный репертуар. Сам композитор также постоянно исполнял ее (на фортепиано, на органе) при встречах со слушателями, в том числе в монастырях.

Премьера «Нормы» состоялась в миланском театре Ла Скала 26 декабря 1831 года. Неожиданно для Беллини оперу приняли холодно, а по окончании I акта раздалось даже шиканье части публики, старавшейся заглушить аплодисменты друзей композитора. Вернувшись домой, он в письме к другу написал «под гнетом горя, такого горя, какое и передать невозможно», о «печальнейшей судьбе» своей оперы, потерпевшей «фиаско!!! фиаско!!! торжественное фиаско!!!». По достоинству сразу же оценил новую оперу Доницетти: «"Норма", прошедшая вчера вечером в Ла Скала, была не понята и преждевременно осуждена миланцами. Я был бы очень доволен, если бы сочи-

нил ее, и охотно поставил бы свое имя под этой музыкой. Достаточно лишь прелюдии и финала II акта, чтобы завоевать одну из самых авторитетных музыкальных репутаций, и миланцы очень скоро поймут, сколь необдуманно вынесли свое скороспелое суждение об этой опере».

Он оказался пророком, и Беллини, собравшийся тотчас же покинуть Милан, уже на следующий вечер, на втором спектакле, убедился, что фиаско не было. В новом письме он совсем по-другому описывал премьеру: «В первый вечер аплодировали интродукции, ариям Поллиона и Нормы. Не понравился дуэт Поллиона и Адальджизы (и никогда не понравится, потому что не нравится даже мне самому). Вызвал восхищение дуэт (Нормы и Адальджизы. — А.К.), который предваряет терцет первого финала, а сам терцет, поскольку не был хорошо исполнен певцами, ... не доставил удовольствия слушателям. Так что первый акт окончился без единого хлопка певцам и меня тоже не вызывали. Во втором акте, если не считать хора воинов, который понравился, но не очень, все остальное произвело необычайное впечатление, так что мне пришлось выходить на сцену целых четыре раза и одному, и вместе с певцами». К тому же Беллини узнал, что недовольство публики подогревалось закулисной интригой, организованной высокопоставленным врагом Джудитты Пасты и не менее высокопоставленной любовницей соперника Беллини, композитора Джованни Пачини, — русской графиней Юлией Самойловой (хотя когда-то Беллини посвятил ей новую редакцию ранней оперы «Бьянка и Фернандо»). На втором спектакле «Нормы» каждый номер сопровождался аплодисментами и в течение сезона опера выдержала 39 представлений. А несколько месяцев спустя Беллини так описывал в письме к Рома-

ни постановку в Бергамо: «Наша “Норма” решительно произвела фурор...Это настоящий триумф». Паста «поет и декламирует так, что заставляет проливать слезы...заставляет даже меня. И я плакал, в самом деле плакал от истинного волнения, которым была переполнена моя душа».

«Норма» была горячо принята итальянскими слушателями не только благодаря красоте мелодий, но и благодаря гражданской теме, играющей здесь важнейшую роль: именно ею обусловлено развитие любовной интриги. Измена героя, покинувшего жену и детей, обостряется тем, что он наместник Рима, поработившего Галлию, где готовится восстание против чужеземцев – подобно тому, как патриоты раздробленной Италии на протяжении более двух третей XIX столетия боролись против захвативших ее соседних стран, за свободу и объединение родины. Как раз в 1831 году австрийскими войсками были разгромлены восстания в ряде областей, и итальянцы жаждали возмездия. Спектакли в Ла Скала сопровождались политическими демонстрациями; выходя из театра, публика повторяла воинственный хор («Битва, битва!»). Подобного переплетения тем, мастерски осуществленного Романи, не было в операх Керубини или Спонтини на сходные сюжеты, написанные на французские либретто и поставленные в Париже.

СЮЖЕТ

Священный лес друидов. В центре – дуб с каменным алтарем, посвященный богу Ирминсулу. Ночь. Торжественным шествием проходят галльские воины и друиды во главе с Оровезом и расходятся в ожидании восхода божественной луны. Грозный бог должен вдохновить жрицу Норму подать сигнал к восстанию, которое свергнет власть Рима. Из леса

выходит Поллион в сопровождении Флавия. Римлянин рассказывает другу, что его мучает совесть: он разлюбил Норму – мать его сыновей, увлекся юной жрицей Адальджизой и надеется добиться ее любви. Поллиона тревожит страшный сон. Он стоял вместе с Адальджизой в брачном наряде у алтаря Венеры в Риме. Внезапно их разлучил ужасный призрак, Адальджиза исчезла под покрывалом друидов, его окружила могильная тьма, в которой раздался плач маленьких сыновей и грозный голос возвестил месть Нормы неверному. Римляне скрываются, услышав удары в священный щит. Собираются друиды и воины во главе с Оровезом. Окруженная жрицами входит Норма в венке из вербены; в ее руке, подобно молодому месяцу, сверкает золотом серп. Она срезает священную ветвь и поднимает руки к луне, сияющей в полном блеске. Норма возносит молитву к непорочной богине. Все готовы подняться против Рима, и первым погибнет проконсул. Но Норма объявляет, что время гибели Рима еще не настало. На самом же деле она не может вырвать Поллиона из своего сердца: Норма надеется на возвращение его любви – в нем обретет она и жизнь, и родину, и божество. Оставшись одна в опустевшем лесу, Адальджиза предается воспоминаниям о встрече с римлянином, которого полюбила, забыв об обете жрицы. Она просит защиты у бога, но ее молитву прерывает Поллион. Тщетно она противится его любовным признаниям. Поллион должен вернуться в Рим, он решил увести Адальджизу с собой, чтобы сделать своей женой. Он убеждает жрицу встретиться с ним наутро здесь, на месте их первого свидания, и она клянется быть ему верной навек.

2-я картина. Жилище Нормы. Она просит Клотильду увести сыновей. Известие об отъезде Пол-

лиона поразило ее. Появившаяся Адальджиза готова открыть старшей жрице свою тайну. Ее рассказ о зарождении любви, о свиданиях в храме живо напоминает Норме ее собственную историю, и она не колеблясь дарует Адальджизе прощение, желая счастья с любимым. Когда Норма просит Адальджизу назвать его имя, появляется Поллион, и Альдажиза указывает на него. Узнав об обмане Поллиона, забывшего Норму, бросившего сыновей, Адальджиза приходит в ужас и отказывается следовать за ним – она не хочет быть причиной несчастья Нормы.

II акт. Жилище Нормы. На постели спят дети. Входит Норма с кинжалом. Она готова убить сыновей, чтобы спасти от худшей участи, ожидающей их в Риме. И пусть их смерть будет преследовать Поллиона даже в объятьях любовницы. Несколько раз поднимает Норма кинжал, но, не в силах совершить убийство, рыдая, целует детей и приказывает Клотильде привести Адальджизу. Норма молит ее забрать сыновей, отдать их отцу и стать им матерью, когда вместе с Поллионом она отправится в Рим. Но Адальджиза, тронутая видом детей и страданиями Нормы, решает добиться возвращения к ним Поллиона. Норма восхищена благородством Адальджизы – в ней она нашла истинного друга и вместе они будут противостоять ударам судьбы.

2-я картина. Уединенная поляна в лесу друидов. Галльские воины обсуждают с Оровезом близящийся отъезд Поллиона в Рим и назначение нового проконсула, еще более ненавистного. Оровез призывает галлов ожидать знака богов поднять восстание, а пока скрывать, как прежде, ненависть к Риму.

3-я картина. Храм Ирминсула с жертвенником. От Клотильды Норма узнает о возвращении Адальджизы, которой не удалось осуществить свой

план: Поллион поклялся, что похитит ее, даже если в тот момент она будет служить богам у алтаря. Разгневанная Норма готова мстить: она трижды ударяет в щит, и храм заполняется вооруженными людьми. По зову Нормы они запевают воинственный гимн – призыв к войне, кровопролитию, мщению, когда римские легионы падут словно под ударами серпа. Вбежавшая Клотильда сообщает об осквернении храма: римлянина нашли в священном убежище молодых жриц. Воины схватили его: это Поллион. Оровез подает Норме кинжал, чтобы она принесла святотатца в жертву богу. Однако она объявляет, что прежде должна допросить его. Оставшись наедине с пленником, Норма готова даровать ему жизнь, если Поллион даст клятву отказаться от Адальджизы. Но он предпочитает умереть. Тогда Норма угрожает наказанием Адальджизе – она погибнет на костре. Поллион умоляет не мстить любимой и просит у Нормы кинжал, чтобы покончить с собой. Норма зовет жрецов, бардов и воинов и объявляет, что предает в их руки жертву, для которой уже приготовлен костер, – вероломную жрицу, изменившую родине и оскорбившую бога. Это она сама. Поллион поражен; любовь вновь вспыхивает в его сердце. Оровез не может поверить безумным словам дочери, но она лишь умоляет отца не проклинать ее и спасти детей. Он не в силах сдержать слез. Друиды накидывают на жрицу черное покрывало и проклинают ее в последний час навеки. Но Норма и Поллион восходят на костер, зная, что вечной будет их любовь.

МУЗЫКА

«Норма» – вершина творчества Беллини и одна из популярнейших итальянских опер в мире. Стиль композитора получил здесь совершенное выражение. Мелодии, преимущественно меланхолич-

ные, пленяют редкой красотой, широтой дыхания, бесконечным развитием, сочетаясь с правдивой декламацией. Внешним событиям уделено не много внимания – оно сосредоточено на передаче чувств. При этом количество сольных номеров невелико, вторая героиня вообще лишена арии, будучи представлена лишь в ансамблях. Преобладают дуэты. Современников поразила нетрадиционность обоих финалов: первый – не массовый, а камерный (терцет); второй – не виртуозная ария, а непрерывно развивающаяся ансамблево-хоровая сцена.

Большая увертюра, нередко звучащая в концертах, полна драматизма, тревоги, обобщая настроение оперы и будучи связана с ней тематически (использована мелодия дуэта Нормы и Поллиона из II акта и мотив хора «Битва»). Контрастна кода увертюры: светлая, прозрачная, с воздушными трелями и группетто, внезапно сметаемыми возвращением тревожных пассажей.

В I акте – две картины, массовая и камерная. 1-я, с участием хора, включает сольные номера трех героев. Небольшая суровая, сдержанная каватина Оровеза «*Ite sul colle, o Druidi*» («Здесь вы, друиды») не является исключительно сольным номером – герой выступает как корифей хора. Блестящая выходная каватина Поллиона «*Meco all'altar di Venere*» («У алтаря Венеры») нетрадиционна в сопоставлении двух частей: обеим присущ энергичный маршевый ритм, темповый контраст не подчеркнут. Героическое звучание каватины усилено вторжением марша и хора друидов за сценой; ему предшествуют звуки тамтама и четырех труб; арш дважды повторяется и в следующей сцене. Центральное место в 1-й картине занимает знаменитая каватина Нормы «*Casta Diva*» («О, богиня») – изумительная находка Беллини; по-

добного разлива красивейшей бесконечной мелодии он не смог повторить более нигде. Второй, быстрой части с хором, уснащенной виртуозными колоратурами, также предшествует повторение темы марша, который и заключает весь номер. Следующий номер, сцена и дуэт Поллиона и Адальджизы «*Va, crudele*» («О, жестокая»), не любимый автором, построен в соответствии с традицией: хотя герои охвачены противоположными чувствами, они последовательно повторяют те же мелодии.

2-я картина, камерная, состоит всего из двух ансамблей – дуэта и терцета. Взмолвленное оркестровое вступление подготавливает, дуэт Нормы и Адальджизы. Его первая часть «*Io fui così*» («Все было так») – печальная, медленная, с красивой кантиленой; оживленная вторая часть богата виртуозными пассажами и высокими нотами. Продолжением служит терцет – финал I акта «*Oh, non tremare*» («О, ты трепещешь»), щедрый на разнообразные мелодии.

II акт состоит из трех небольших картин. 1-я, камерная, открывается новаторским монологом Нормы, который автор обозначил «сцена». Выразительная скорбная тема, порученная солирующей виолончели, рисует психологическое состояние Нормы, решившей убить детей. Лишь ненадолго тему подхватывает голос, но в основном ее переживания переданы краткими декламационными фразами без сопровождения, внезапно обрывающимися – номер разомкнут. Второй дуэт Нормы и Адальджизы «*Deh! con te, con te li prendi*» («Ах, с собой, с собой ты возьми их») передает полное единение героинь; он завершается радостным совместным пением в терцию, украшенным виртуозными гаммами.

2-я картина, самая краткая, состоит из хора и соло Оровеза, которые переключаются с начальным номером оперы.

Начало 3-й картины, также с хором, резко контрастно. Весьма оригинальный хор «Guerre, guerre!» («Битва, битва!») открывается звонкими фанфарами труб; простая, плакатная, аккордового склада тема проносится стремительно (авторское обозначение темпа: *Allegro feroce* – «свирепое»). Хоровые реплики подготавливают дуэт Нормы и Поллиона «*In mia man alfin tu sei*» («Наконец в моей ты власти»), где ведущая роль принадлежит Норме. Финал композитор обозначил традиционно: «сцена и ария Нормы». Однако ария «*Qual cor tradisti*» («Предавши сердце») сразу же превращается в терцет с хором, с множеством типично беллиниевских певучих тем, и эта массовая сцена завершает оперу.



ПУРИТАНЕ

Опера в трех актах, пяти картинах

Либретто К. Пеполи

Действующие лица

Пуритане:

Лорд Уолтер Уолтон, генерал-губернатор (бас)

Сэр Джордж, его брат, полковник в отставке

(бас)

Сэр Ричард Форд, полковник (бас)

Сэр Бруно Робертон, офицер (тенор)

Эльвира, дочь Уолтона (сопрано)

Лорд Артур Талбо, ее жених, кавалер, приверженец Стюартов (тенор)

Генриетта Французская, вдова Карла I, под именем мадам Вилла Форте (сопрано)

Солдаты Кромвеля, паж и оруженосцы лорда Артура, жители крепости

Действие происходит в Англии, в крепости пуритан близ Плимута в 1649 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В августе 1833 года Беллини, уже прославленный композитор, приехал в Париж, рассчитывая получить заказ на новую оперу. Контракт был заключен с Итальянским театром, работавшим в столице Франции. На этой сцене два года назад была поставлена его «Сомнамбула», а в октябре – ноябре 1833-го с успехом прошли «Пират» и «Капулетти и Монтекки». Премьера новой оперы Беллини намечалась на начало 1835 года. Сразу же возникли трудности с либретто. Композитор порвал со своим постоянным либреттистом Феличе Романи, автором текстов семи его предшествовавших опер, и целый год ничего не сочинял. Живя в Париже, он познакомился с итальянским поэтом графом Карло Пеполи (1796–1881), чле-

ном Болонской академии изящных искусств. Политический деятель, человек либеральных убеждений, Пеполи принимал участие в освободительной борьбе, сотрясавшей Италию на протяжении более двух третей XIX века, занимал крупные посты во время восстания 1831 года, после его разгрома попал в тюрьму, а затем был изгнан во Францию, где жил уроками итальянского языка; позже в Лондоне преподавал итальянскую литературу. Для Беллини Пеполи сочинил четыре сонета и оду, и композитор считал, что «у него красивый стих, и он легко пишет». Пеполи работал быстро и старательно, но, не имея театрального опыта, не мог угодить Беллини: изысканных рифм и утонченных поэтических образов оказалось недостаточно для оперного либретто.

Сюжет новой оперы Беллини был найден в конце марта 1834 года: историческая драма «Круглоголовые и кавалеры» (1833); ее авторы – французские драматурги Франсуа Ансело (1794–1854) и Жозеф Ксавье Сентин (настоящая фамилия Бонифас, 1798–1865). События разворачивались в Англии во время революции XVII века, свергнувшей Карла I Стюарта. Во главе революции стоял Оливер Кромвель. Его сторонники – пуритане, преимущественно представители среднего класса, ремесленники, – коротко стригли волосы («в кружок», «под горшок»), откуда их прозвище круглоголовые, в отличие от дворян, кавалеров, носивших длинные локоны. Среди действующих лиц – вдова казненного в 1649 году Карла I, королева Генриетта, которой удалось избежать ареста и покинуть Англию. Однако это единственное историческое лицо занимает в опере второстепенное место, появляясь лишь в финале I акта.

Беллини сам составил сценарий, выбрав наиболее интересные эпизоды драмы, а Пеполи перекла-

дывал их в стихи, которые неоднократно переделывал по требованию композитора. Опера получила название «Пуритане Шотландии» (не имеющее никакого отношения к роману Вальтера Скотта «Old Mortality», переведенному на итальянский— и на русский — как «Пуритане»). Подобно другим итальянским историческим или легендарным операм 1820-х — 1840-х годов, например, «Норме» самого Беллини, повествующей о борьбе древних галлов против Рима, сюжет «Пуритан» воспринимался как остро современный. Он будоражил патриотические чувства, напоминая об угнетенной отчизне, призывая пожертвовать всем — любовью, счастьем, жизнью — ради свободы родины.

В начале мая 1834 года Беллини поселился на прекрасной вилле под Парижем, принадлежавшей одному из его английских друзей. Там в уединении он работал над «Пуританами», поставив своей задачей написать оперу за 50 дней, что не вполне удалось. К 14 июня были готовы четыре номера, через месяц — I акт, к середине ноября инструментованный, а еще месяц спустя — вся двухактная опера. Оставался лишь дуэт басов — героический номер, первоначально предназначавшийся для хора («хор рассвета или свободы»), место которому композитор и либреттист долго не могли найти. По мнению Беллини, «дуэт получился великолепный, и звук трубы заставит дрожать от радости все свободолюбивые сердца, какие окажутся в театре». Беллини послал партитуру Россини, и тот, отозвавшись о музыке с большой похвалой, предложил разделить оперу на три акта (все оперы Беллини, за исключением самой ранней, были двухактными), завершив II-й дуэтом басов.

5 января 1835 года состоялась первая оркестровая репетиция «Пуритан», на которой, по словам композитора, «певцы и оркестр только и делали, что

аплодировали». Репетиции длились две недели, и 20 января при переполненном зале с огромным успехом прошла генеральная. Но даже этот успех был несравним с триумфом премьеры «Пуритан». Она состоялась в парижском Итальянском театре 24 января 1835 года. Публика плакала во время сцены сумасшествия Эльвиры, а после дуэта басов «все в зале обезумели... весь партер поднялся с криками восторга... Дамы махали платочками, мужчины бросали в воздух шляпы... Разумеется, они заставили повторить дуэт...получасового антракта не хватило публике, чтобы прийти в себя», – рассказывал Беллини. На протяжении двух месяцев «Пуритане» прошли 17 раз, а закрытие сезона 31 марта превратилось в настоящее чествование композитора. По окончании спектакля вся сцена была завалена цветами и венками.

СЮЖЕТ

Крепость пуритан близ Плимута. На бастионах сменяется стража. Занимается день. Пуритане готовятся к борьбе со сторонниками казненного короля. Раздаются звуки молитвы. Ее сменяют приготовления к свадьбе дочери губернатора Эльвиры. Печален лишь Ричард, который делится своими горестями с Бруно: отец Эльвиры, узнав о ее любви к Артуру, отверг сватовство Ричарда.

2-я картина. Комната Эльвиры. Джордж, которому известна сердечная тайна Эльвиры, утешает племянницу, еще не знающую, что отец переменял решение. Джорджу удалось уговорить брата, и суровый пуританин согласился на ее брак с кавалером. За стенами крепости раздаются сигналы труб, возвещающие о приближении жениха.

3-я картина. Оружейный зал. Пажи и оруженосцы Артура вносят свадебные подарки. Среди них великолепная белая фата для невесты. Жители кре-

пости украшают зал цветами, солдаты приветствуют новобрачных. Уолтон благословляет их и прощается с дочерью, поручая сопровождать молодых в церковь брату. Самого губернатора призывает долг: получен приказ доставить в Лондон заключенную в темницу замка мадам Вилла Форте, которую считают посланницей Стюартов. Артур, чей отец погиб за Стюартов, сострадает пленнице. Оставшись с ней наедине, он вызывает ее на откровенность: перед ним королева Генриетта, вдова казненного Карла I; ей грозит участь супруга. Артур клянется королеве в верности. Возвращается Эльвира в свадебном наряде с фатой в руках. Она просит мадам Вилла Форте примерить ее, чтобы представить, как невеста будет выглядеть в этом уборе. После ухода Эльвиры королева хочет снять фату, но Артур останавливает ее: пусть ее примут за невесту – так они смогут покинуть крепость. Генриетта колеблется, но Артур полон решимости спасти королеву от неминуемой казни. Путь им преграждает Ричард с обнаженной шпагой. Генриетта откидывает фату, и пораженный Ричард клянется не препятствовать ее бегству с Артуром. Обитатели замка видят, как Артур с дамой под фатой покидают крепость. Раздаются призывы к оружию. Эльвира теряет рассудок, все проклиная неверного жениха.

II акт. Зал в крепости. Присутствующие оплакивают несчастья Эльвиры. Джордж рассказывает о ее страданиях, вызывая новый поток проклятий на голову неверного Артура. Ричард читает приговор, подписанный Кромвелем: Артур как изменник изгнан из Англии, и если он посмеет вернуться, его ждет смерть. Появляется безумная Эльвира, она слышит голос Артура, зовет его. Джордж и Ричард не могут сдержать слез. Дядя убеждает отвергнутого влюбленного отказаться от мести и сделать все для

спасения соперника: ведь вслед за ним умрет и Эльвира. Забыв о семейных несчастьях, оба пуританина клянутся отдать жизнь за родину, свободу и честь.

III акт. Парк, куда выходит терраса комнаты Эльвиры. Бушует буря. Солдаты ищут беглеца. Спасшийся от преследователей Артур вернулся на родину, чтобы вымолить прощение у любимой. Услышав ее пение, он подхватывает мелодию романса, который пел когда-то невесте. Появление солдат заставляет его скрыться. Затем он вновь запекает романс, чтобы привлечь внимание Эльвиры. Она выходит в парк, Артур рассказывает о спасении королевы. Влюбленные счастливы. Их свидание прерывает барабанный бой, слышатся шаги преследователей. Речи Эльвиры становятся бессвязными, и Артур убеждается в ее безумии. Напрасно он просит ее бежать: Эльвира умоляет жениха не покидать ее еще раз и зовет на помощь. Сбегаются обитатели крепости. Одни приходят в ярость, другие охвачены состраданием. Терзаемый раскаянием Артур ни на что не обращает внимания. Ричард читает смертный приговор, пуритане требуют немедленной казни. Потрясение возвращает Эльвире рассудок. Артур, Джордж и Ричард просят из сострадания к ней отложить казнь. Слышны звуки труб; герольд привез послание парламента: сторонники Стюартов разгромлены, Англия свободна, всем осужденным даруется прощение. Пуритане славят Кромвеля. Счастливые Эльвира и Артур ожидают близкой свадьбы.

МУЗЫКА

«Пуритане» венчают творческий путь Беллини. Эта опера ни в чем не уступает знаменитой «Норме», хотя и не пользуется ее славой. Она отмечена типичными чертами стиля Беллини: обилием прекрасных мелодий, лирических и героических, пере-

дающих многообразие душевных переживаний; мастерски построенными массовыми сценами, сочетающими арии, ансамбли, хоры в непрерывном развитии. Возрастает значение оркестра. Встречавшиеся и ранее в операх Беллини картины бури и сцены безумия получают здесь совершенное воплощение.

«Пуритане» начинаются без увертюры. I акт состоит из трех картин. Красочная 1-я рисует пробуждение крепости. Переклички труб за кулисами предшествуют энергичному хору солдат. За сосредоточенной молитвой (квартет) следует праздничный хор в танцевальном ритме. Резко контрастна ария Ричарда «*Ah, per sempre io ti perdei*» («Ах, навек я тебя утратил») с выразительным речитативом; медленная первая часть, возвышенная и благородная, заканчивается виртуозной каденцией.

2-я картина представляет Эльвиру в дуэте с Джорджем. Решительной, взволнованной мелодии Эльвиры «*Sai com' arde in petto mio*» («Знай, отец мой, в груди пылает») противопоставлена сдержанная, умудренная мелодия Джорджа «*Sargea la notte folta*» («Царила ночь над миром»). Звуки валторн и возгласы хора подготавливают ликующую заключительную часть дуэта с совместным пением.

3-я картина, отличающаяся непрерывностью развития, перекликается с 1-й. В центре квартета с хором – выход Артура «*A te, o cara*» («Дорогая, любовь, бывало»), пленяющий красотой кантилены; ее вариант в концертах исполняется как ария, которой герой в опере лишен. Самый популярный номер – полонез Эльвиры «*Son virgin vezzosa*» («В венчальном наряде»). Восторг и трепет юной невесты переданы звонкими трелями, виртуозными пассажами. И этот эпизод становится арией лишь в концертном исполнении: в опере соло Эльвиры также перерастает в

квартет с хором. Затем в действие включается Ричард с весьма виртуозным соло. Контраст образует трогательная кантилена безумной Эльвиры «Oh, vieni al tempio» («Скорее к храму») – красота этой мелодии восхищала самого Беллини.

II акт посвящен судьбе Эльвиры; Артур в нем не появляется. Хоровая интродукция и романс Джорджа «Cinta di fiori» («Вся в цветах»), полные сочувствия к героине, подготавливают одно из замечательных достижений Беллини, вершину оперы – сцену и арию безумной Эльвиры «Qui la voce sua soave» («То Артура голос чудный»). В непрерывно развивающейся сцене с участием солистов и хора, с чередованием речитативов, кантилены редкой красоты и блестящих пассажей, тонко переданы внезапные смены психологических состояний. Оригинален финал акта – героический дуэт басов, Ричарда и Джорджа. Первая тема, напевная и величавая, вначале звучит у солирующей валторны, а в заключительном разделе солирует труба.

Необычен III акт. Вместо традиционных замкнутых номеров – две большие сцены сквозного развития со сменой оркестровых, хоровых, сольных и дуэтных эпизодов; изобразительные картины природы перекликаются с переживаниями героев, лирическая кантилена уступает место виртуозным украшениям. Оркестровое вступление, рисующее бурю, подготавливает взволнованный речитатив Артура. Аккорды арфы сопровождают романс Эльвиры «A una fonte afflitto e solo» («У источника печальный трубадур»). Следующие строфы романса, исполняемые Артуром, прерываются отрывистыми репликами хора за сценой. Хор солдат вторгается и в начинающийся без перерыва дуэт Артура и Эльвиры «Nel mirarti un solo istante» («На мгновенье тебя увидев»). Трагический

центр образует соло Артура «Credeasi, misera!» («Мысль, что изменник я»). В вырастающем из него ансамбле партия тенора достигает верхних пределов (*фа* третьей октавы, хотя, возможно, это описка копииста). Отдаленные сигналы медных инструментов возвещают благополучную развязку. Ее символом служат отголоски полонеза Эльвиры из I акта, торжественно звучащие в оркестре.



ГАЭТАНО ДОНИЦЕТТИ

1797–1848



Доницетти – один из популярнейших композиторов середины XIX века, его операми заслушивалась вся Европа. Вместе с Беллини он утвердил романтизм в итальянском музыкальном театре. Однако в отличие от Беллини, Доницетти мало привлекала гражданская тема – тема борьбы народа с чужеземными поработителями, с тиранией, столь волновавшая Италию в ту эпоху. В этом Доницетти отличался и от молодого Верди, хотя, застав начало карьеры «маэстро итальянской революции», как называли Верди, Доницетти горячо поддерживал его.

Писавший очень быстро, композитор оставил 68 опер, правда, далеко не равноценных. Настоящее признание пришло к нему тогда, когда уже было создано более половины произведений. Доницетти работал в разных оперных жанрах, драматических и комических, и не только итальянских: в последние годы он писал по заказу парижских театров на французские либретто французские большие романтические оперы и французские комические оперы (с разговорными диалогами). Добиваясь признания, композитор нередко оказывался в плену невзыскательных слушательских вкусов, увлекался эффектной виртуозностью, мало заботясь об оригинальности и новаторстве.

Гаэтано Доницетти родился 29 ноября 1797 года в небольшом итальянском городке Бергамо на границе Венецианской республики и Ломбардии. Он был последним, шестым ребенком в семье бедного портного, который три года спустя после рождения Гаэтано благодаря обществу милосердия получил место сторожа, а потом швейцара в ломбарде; жена его вместе с одной из дочерей подрабатывала шитьем. «Я появился на свет под землей, ...куда надо было спускаться вниз по лестнице как в винный погреб и куда луч солнца не проникал никогда», – вспоминал композитор. Товарищами его детских игр были уличные мальчишки. Вместе со старшим братом он пел в хоре в церкви Санта Мария Маджоре и в 9 лет был отдан в благотворительную школу, где проучился на протяжении 1806–1815 годов.

Ее основатель, плодовитый композитор Симон Майр, считал необходимым, чтобы ученики получали широкое гуманитарное образование, сам преподавал литературу, и Доницетти, наряду с пением и композицией, игрой на фортепиано, органе, флейте и контрабасе, изучал итальянский и французский языки, историю, декламацию. Он занимался столь усердно и его успехи были столь велики, что три года спустя, в 12 лет, его назначили «маэстрино» – учителем младших школьников, хотя он и не достиг еще положенного возраста. Однако в то же время возникли проблемы с главным предметом – пением, так как бесплатное обучение предназначалось для «имеющих особый талант, чтобы стать знаменитыми певцами в театрах Италии и даже Европы». А у Доницетти был врожденный дефект связок, из-за чего его голос был слаб и некрасив. Ему грозило отчисление. И все же Майр, восхищенный быстротой и легкостью сочинения, врожденным умением читать с листа, обнаруженными

мальчиком, утверждал, что Доницетти станет великим композитором. В 14 лет он исполнил главную роль в небольшой сценке, написанной Майром для учеников.

Учитель приложил немало усилий, чтобы его любимый ученик смог продолжить образование. Майр обратился в конгрегацию милосердия, объявил подписку среди знатных семей Бергамо, добавил собственные деньги, и на собранные средства Доницетти отправился из маленького Бергамо в крупный центр – Болонью. Он поступил в Музыкальный лицей, где провел 3 года (1815–1817). Лицей стал особенно знаменитым после того, как пять лет назад его закончил Россини. Доницетти учился у того же прославленного педагога – падре Маттеи. На первый экзамен он представил симфонию, которой сам дирижировал, и был удостоен второй премии. За годы обучения были написаны духовные сочинения, инструментальные квартеты, а также три одноактные оперы. Программа выпускного экзамена почти целиком состояла из произведений Доницетти, и наградой ему стала премия «синьора Сенатора и Совета мудрейших».

На следующий год 21-летний композитор получил заказ на оперу, ставшую первой, которая увидела свет рампы в одном из венецианских театров. Это была инициатива его школьного друга, импресарио Бартоломео Мерелли, выступившего либреттистом. Пресса отметила появление нового имени, причем на афише он был назван «маэстро Гаэтано Донцеллетти»: «совсем, можно сказать, новичок-композитор, по-видимому наделенный талантом и делающий первые шаги в столь трудном деле». Год спустя в другом венецианском театре была поставлена опера-buffa «Петр Великий, или Плотник из Ливонии» на модную во всей Европе тему юности

Петра I. Настоящий успех пришел в 1822 году с еще одной оперой на либретто Мерелли, где пели знаменитые певцы и композитора вызывали много раз. При выходе из театра Доницетти встречала толпа и до дома его несли на руках в сопровождении факельного шествия. Критика была восторженной.

Вообще 1822 год оказался весьма успешным. К тому времени Мерелли стал знаменит как импресарио в Неаполе; увидев в Доницетти наследника Россини, только что покинувшего город, он заказал ему две оперы⁸. Еще одна премьера состоялась в этом году в Ла Скала. Произошла знаменательная встреча с Феличе Романи – лучшим либреттистом Италии, сотрудничество Доницетти с которым продолжалось два десятилетия и принесло 10 опер (в том числе «Анну Болейн», «Любовный напиток», «Лукрецию Борджа»). Другая встреча не предвещала сколько-нибудь значительного будущего: просто у Доницетти появился восторженный поклонник, моложе его на четыре года, – ученик Неаполитанской консерватории Винченцо Беллини. Три года спустя его первая опера была поставлена на выпускном экзамене, и Доницетти горячо поздравил начинающего автора. По воспоминаниям друга, «Беллини, потеряв от радости дар речи, хотел поцеловать ему руку, но Доницетти пылко обнял его в искреннем сердечном порыве и торжественно предрек ему счастливое будущее!». Еще несколько лет спустя они стали соперниками, и нередко в один и тот же год, в одном и том же театре (или хотя бы в одном и том же городе), с одними и теми же зна-

⁸ 20 лет спустя Мерелли прославился тем, что вернул к творчеству Верди, находившегося в тяжелой депрессии: Мерелли настоял на написании «Набукко», который был поставлен в Ла Скала с небывалым успехом в 1842 году.

менитыми певцами ставили свои новые оперы. Причем публика далеко не всегда объявляла победителем старшего и более опытного автора.

Доницетти пишет быстро и много, премьеры проходят в разных городах Италии, одни проваливаются, другие имеют шумный успех, их мелодии распевают на улицах и разыгрывают бесчисленные шарманки. В некоторые годы (1823, 1824, 1826) ставятся по две новые оперы Доницетти, в иные (1828, 1829) – по три, а иногда (1827, 1830) – даже по четыре.

1830 год открывает период зрелости Доницетти. В Милане и через несколько месяцев в Вене была поставлена «Анна Болейн». Она так восхитила Майра, что с тех пор он обращался к своему ученику не иначе как «маэстро». За этой кровавой исторической драмой в 1832 – 1835 годах последовали «Лукреция Борджа», «Мария Стюарт», «Марино Фальеро», «Лючия ди Ламмермур», вдохновленные романтической литературой – Гюго, Байроном, Вальтером Скоттом. Параллельно Доницетти написал «Любовный напиток» – одну из вершин жанра *buffa*, а в 1836 году – также комический одноактный «Колокольчик», где выступил еще и либреттистом (ничуть не удивив этим друзей, нередко получавших от него рифмованные письма). Затем вновь последовали романтические драмы. В пяти из них в 1837–1838 годах Доницетти сотрудничал с Сальваторе Каммарано – одним из первых либреттистов более молодого поколения (позже написавшего для Верди либретто «Луизы Миллер» и «Трубадура»).

В 1837 году одно за другим появились три траурных сочинения Доницетти. Скончавшейся совсем молодой Марии Малибран он посвятил симфонию, а вслед затем написал два реквиема: один – па-

мяти Цингарелли, директора консерватории в Неаполе (должность, которую должен был занять после него Доницетти), другой – памяти жены. Не дожившая до 30-ти лет, красавица, музыкально одаренная, с хорошим голосом, моложе Доницетти на 10 лет, она преданно любила мужа, но семейная жизнь не была счастливой: двое детей родились недоношенными и прожили лишь несколько дней, а третий – лишь несколько часов, так что приготовленная колыбель стала гробом. И хотя Доницетти, пользовавшийся неизменным успехом у женщин и совсем не святой (как он сам признавался) не отказывался от многочисленных связей то с замужними дамами, то с не отягощенными предрассудками артистками, смерть жены потрясла его.

Слава Доницетти настолько возросла, что в 1838 году он получил предложение писать для парижских театров. В течение 1840–1841 годов были созданы оперы на французском языке и во французских жанрах: комические «Дочь полка» и одноактная «Рита, или Побитый муж» и большие романтические «Фаворитка» и «Мученики». Две последние первоначально были написаны на итальянское либретто с иным названием («Полиевкт», «Низидский ангел»), поставлены в 1840 году в театре Grand Opéra, и имели большой успех. Но если «Мученики» теперь забыты, то «Фаворитка» стала одной из популярных опер Доницетти и сохранилась в репертуаре театров разных стран до сих пор.

В начале 1840-х годов завязывались взаимоотношения Доницетти с Россини и Верди. Весной 1842 года Россини пригласил Доницетти в Болонью продирижировать своей духовной кантатой *Stabat Mater*, заявив, что тем самым отдает в его распоряжение «свою жизнь и свое состояние»; «мне очень до-

роги исполнители и особенно Доницетти, который своей энергией и умом оказал мне огромную услугу». Как писал Доницетти, Россини после третьего концерта поднялся на сцену, «обнял меня, поцеловал, и приветственные крики чуть не оглушили нас обоих».

Тогда же произошла встреча Доницетти с Верди. Доницетти присутствовал на премьере «Набукко» в Ла Скала и был восхищен: «У Верди огромный талант... Он взлетит, и очень быстро. На мой взгляд, он далеко пойдет, очень далеко». Когда в начале 1844 года импресарио Мерелли ставил «Эрнани» в Вене, Доницетти предложил Верди, находившемуся тогда в Милане, свою помощь в проведении репетиций. Благодарный автор писал: «Моей музыке принесет большую пользу, если Доницетти позаботится о ней»; «не стану делать вам комплиментов. Вы относитесь к числу тех немногих людей, которые обладают высшим талантом и не нуждаются в особой похвале». Спустя много лет обнаружили и творческие связи двух композиторов. Первая опера, которую Доницетти должен был написать для театра Grand Opéra (в 1839 году) на французское либретто Скриба, – «Герцог Альба». Первая опера, которую Верди написал для театра Grand Opéra (в 1855 году), – «Сицилийская вечерня»: Скриб переделал для нее либретто «Герцога Альбы», так и не законченного Доницетти (последний акт и исполняемый донныне романс тенора дописаны его учеником Маттео Сальви; премьера состоялась в 1882 году).

После парижских успехов Доницетти получает приглашение из Вены, где занимает должность придворного композитора, дирижирует одной из месс Бетховена, Stabat Mater Россини и своей новой оперой «Линда ди Шамуни». Ее успех был феноменальным: «Много народу вообще не смогло попасть в те-

атр. Венцы говорят, что не помнят подобного успеха в своих театрах. Тишина во время представления религиозная, аплодисменты певцам непрерывны, бисы тоже», – писал композитор после пяти представлений. Эта единственная опера, созданная Доницетти в 1842 году, ныне забыта. Следующий год принес три оперы: одна сочинена за 8 дней, другая за 11, написание каждого акта третьей должно было занять неделю. Характерно замечание автора: «В этом году у меня необычайно много дела, а времени ничтожно мало». Доницетти даже заказал специальную карету, чтобы работать в дороге, так как одна из этих трех опер предназначалась для Вены, две другие – для Парижа; а еще одна была поставлена в январе следующего года в Неаполе. Наиболее значительны из них две парижские: «Дон Паскуале» в жанре итальянской *buffa* и «Дон Себастьян, король Португалии» в жанре французской большой.

Однако подобное напряжение сказывается на здоровье, и Доницетти все чаще говорит о смерти: «я почти развалина, просто чудом держусь на ногах», «все свидетельствует о том, что скоро конец». Хотя ему всего 46 лет, он становится забывчивым, как дирижер – рассеянным, речь его замедляется, он часто прерывает беседу, теряет сознание. К напряженной работе добавляется ненасытная жажда любовных приключений. Друзья в Париже в 1844 году собирают консилиум из трех знаменитых врачей, и они выносят приговор. Осенью следующего года разум Доницетти совсем омрачается: он сидит неподвижно с потупленным взглядом или бродит бесцельно по комнатам, дрожащие пальцы перебирают клавиши. Его помещают в психиатрическую клинику, где он проводит полтора года.

В сентябре 1847-го Доницетти перевозят в Италию. В графском дворце на родине композитора в Бергамо его посетил земляк, тенор Джованни Рубини, когда-то принявший участие в премьере «Анны Болейн»; он безуспешно пытался пробудить память композитора, исполнив с дочерью хозяйки дома дуэт из «Лючии». 1 апреля 1848 года произошло кровоизлияние в мозг. Колокола всех церквей Бергамо целую неделю созывали горожан молиться о Доницетти. Но все было напрасно, и 8 апреля 1848 года он скончался.

В течение трех дней не иссякал поток посетителей, приходивших отдать Доницетти последний поклон. В день похорон 11 апреля весь город был в трауре, на улицах стояли толпы. Траурное шествие открыл полк национальной гвардии, за которым следовало 400 человек с факелами; гроб, увенчанный лавровым венком, несли на руках представители знатных семейств. В 1875 году прах Доницетти был перенесен в церковь Санта Мария Маджоре, где он пел мальчиком и где находится могила его учителя Симона Майра.



АННА БОЛЕЙН

Опера в двух актах, шести картинах

Либретто Ф.Романи

Действующие лица

Генрих VIII, король Англии (бас)

Анна Болейн, его жена (сопрано)

Смитон, паж и музыкант королевы (сопрано)

Джейн Сеймур, придворная дама (сопрано)

Лорд Рошфор, брат Анны (бас)

Лорд Ричард Перси, ее прежний возлюбленный (тенор)

Сэр Харвей, начальник королевской стражи (тенор)

Придворные, охотники, стража, солдаты

Действие происходит

в Виндзоре и Лондоне в 1536 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Осенью 1830 года в крупнейшем итальянском музыкальном центре, Милане, соперником знаменитого театра Ла Скала выступил театр Каркано. Туда были приглашены лучшие певцы, самый известный либреттист – Феличе Романи (1780–1865) и два уже снискавших успех композитора – Беллини и Доницетти. Для Беллини Романи написал «Сомнамбулу», для Доницетти – «Анну Болейн». Это была их третья совместная работа (всего Доницетти создал на либретто Романи 10 опер, в том числе «Любовный напиток» и «Лукрецию Борджа»). Либретто «Анны Болейн» должно было быть готово к концу сентября, однако перегруженный работой Романи, как всегда, запаздывал и передал композитору текст лишь 10 ноября. А ровно через месяц начались репетиции.

В основу сюжета положены две трагедии: «Анна Болейн» (1788) итальянского поэта, графа Алессандро Пеполи (1757–1796) и «Генрих VIII» (1791) знаменитого французского драматурга Мари Жозефа Шенье (1764–1811), продолжателя Вольтера, автора од и исторических трагедий. Их постановки будоражили весь Париж, обличая жестокость абсолютизма, произвол судопроизводства, прославляя закон, естественные человеческие права.

Анна Болейн (1507–1536) – исторический персонаж, вторая жена английского короля Генриха VIII, закончившая жизнь на эшафоте. Дочь английского графа, она в семь лет была отправлена во Францию в свите сестры Генриха, ставшей французской королевой, и прожила при дворе в Париже до пятнадцати лет. Вернувшись в Англию, Анна получила место придворной дамы королевы и привлекла внимание любвеобильного короля (почти за 40 лет царствования он имел шесть жен, двоих казнил за измену) своей живостью и миловидностью, хотя красавицей никогда не слыла. Некоторые считали ее ведьмой или, по крайней мере, французской колдуньей, ссылаясь на ее шестипалость. Обручение Анны с лордом Перси вскоре было расторгнуто, как утверждали, по воле короля, который затем стал добиваться собственного развода с королевой. Еще не получив развода, он в январе 1533 года тайно обвенчался с Анной, пожаловав ей титул маркизы, в июле провозгласил ее королевой, а в сентябре она разрешилась от бремени дочерью, которой суждено было стать королевой Елизаветой I. Рождение дочери вместо ожидаемого сына умерило любовь Генриха VIII, а в период второй беременности Анны между ней и королем произошла грубая сцена, в результате чего на свет появился мертвый мальчик.

Охладев к жене и влюбившись в ее придворную даму Джейн Сеймур, Генрих решил добиться смерти Анны. Она дала повод для обвинения вольным поведением, неосторожными поступками. После того как один из дворян со словами страстной любви поднял оброненный королевой платок, его, Анну и еще трех дворян заточили в Тауэр. Король обвинил ее также в кровосмесительной связи с братом. Судебный процесс был кратким и нарушал все нормы; Анна и ее действительные или мнимые любовники (их число довели до 100) были осуждены на смерть, хотя никто из них не подтвердил виновности королевы, за исключением некоего Смитона, вероятно, подкупленного королем. В предсмертном обращении к народу Анна Болейн не признала, но и не отрицала предъявленных ей обвинений и 19 мая 1536 года была казнена в Тауэре. На следующий день Генрих VIII обвенчался с Джейн Сеймур и провозгласил ее королевой. В свой срок она родила долгожданного сына, ставшего после смерти Генриха 11 лет спустя королем Эдуардом VI (Марк Твен сделал его героем своей повести «Принц и нищий»).

Премьера «Анны Болейн» состоялась в миланском театре Каркано 26 декабря 1830 года и имела большой успех, ставший началом европейского признания Доницетти. Глинка, присутствовавший на премьере, по его словам, «утопал в восторге»; особенное впечатление произвела на него финальная сцена сумасшествия героини.

СЮЖЕТ

Зал в покоях королевы в Виндзорском замке. Ночь. Придворные, ожидая короля, обсуждают его охлаждение к жене. Всего три года прошло с тех пор, как Генрих развелся с Екатериной Арагонской, чтобы жениться на ее придворной даме, и вот испанка ото-

мщена, король пылает новой страстью, а Анну ждут горе и позор. Появляется королева, окруженная дамами и пажами. Чтобы развеять печаль, она просит пажа Смитона спеть, но его романс о юной девушке, которая отвергла любовь ради королевской короны, еще более расстраивает королеву, напоминая о прошлом. Джейн (по-итальянски Джованна) Сеймур мучает совесть: из-за нее король готов отвергнуть королеву. Проникнув через потайную дверь, Генрих вновь уверяет Джейн в своей любви, но она согласна уступить ему только после венчания. Тогда король обвиняет Джейн в жажде власти: как когда-то Анна, она мечтает лишь о короне. И все же король клянется, что разорвет постылые узы.

2-я картина. Парк Виндзорского замка. Утро. С братом королевы Рошфором встречается только что возвратившийся из изгнания лорд Перси. Три года он не мог забыть Анну, отвергнувшую его любовь ради трона, и теперь чувствует себя отомщенным. Отправляющаяся на охоту Анна взволнованна встречей с прежним возлюбленным. Генрих милостливо беседует с Перси, но приказывает начальнику стражи тайно следить за ним.

3-я картина. Кабинет, смежный с покоями королевы. Влюбленный Смитон, похитивший портрет Анны, покрывает его поцелуями. Звук шагов заставляет пажа спрятаться. Появляется Рошфор, который уговаривает сестру принять Перси, иначе, ослепленный любовью, тот выдаст свои чувства. Свидание печально: Анна приказывает Перси больше никогда не видеться с ней, он, не в силах вынести новой разлуки, обнажает шпагу, готовый покончить с собой. Смитон пытается его остановить. Перси принимает пажа за счастливого соперника и направляет на него шпагу. Анна падает без чувств. Вбежавший Рошфор сообща-

ет о прибытии короля. Генрих видит двух мужчин с обнаженными шпагами и обвиняет жену в измене. Смитон клянется в ее невинности и готов подтвердить клятву жизнью; он бросается на колени и подставляет грудь под шпагу короля. При этом спрятанный портрет королевы падает на пол, и Генрих видит в этом неоспоримую улику. Он приказывает взять всех под стражу и предать суду.

II акт. Королевский дворец в Лондоне. Стража охраняет двери в покои, где заточена королева. Оставшихся верными ей придворных дам начальник стражи уводит на допрос. Джейн уговаривает Анну последовать совету короля и признать себя виновной в измене. Анна отказывается купить жизнь ценой позора и проклинает ту, кто займет ее место на троне. Джейн в слезах признается, что любит короля. Он обольстил ее, юную и неопытную. Анна прощает соперницу и вызывает к Божьему милосердию. Ее доброта заставляет Джейн еще более мучиться угрызениями совести.

2-я картина. Перед запертыми дверьми зала Совета лордов. Придворные ждут решения суда, на котором король выступает обвинителем. Двери открываются, и начальник стражи приказывает привести Анну и Перси: Смитон дал показания, заставившие всех содрогнуться. Удовлетворенный король покидает заседание и распоряжается отвести в темницу Смитона, убежденного, что он спас Анну. Королева бросается к ногам мужа, умоляя избавить ее от суда, позорящего королевский сан, но он видит позор в том, что Анна изменила ему с ничтожным Перси и еще более ничтожным пажом. Анна гордо отвергает обвинения; ее преступление – измена истинной любви ради престола. Услышав это, Перси ликует и называет Анну своей законной женой, надеясь таким

образом спасти ее от обвинения в измене. Анну и Перси уводят в зал суда. Теперь в ноги короля падает Джейн – она не может получить корону ценою смерти Анны и хочет укрыться в далекой обители. Генрих упрекает Джейн в предательстве их любви. Но именно ради любви, терзающей ее душу, молит Джейн спасти Анну. Вновь отворяются двери зала Совета, собираются придворные, начальник стражи читает смертный приговор королеве и ее соучастникам. Джейн и придворные вызывают к королевскому милосердию.

3-я картина. Тюремная галерея в Тауэре. Ожидające смерти Перси и Рошфор узнают о помиловании, но отказываются его принять, если Анна будет казнена. Друзья прощаются навсегда, стража разводит их по темницам. Из темницы Анны выходят придворные дамы, оплакивающие ее судьбу. Появляется королева, потерявшая рассудок. Она то улыбается, вновь переживая день свадьбы с королем, то плачет, вспоминая Перси, то радуется, представляя себя в родном замке, где была счастлива с любимым. Слышится барабанный бой, Анна приходит в себя и видит узников, которых выводят из темницы. Смитон бросается к ее ногам, ожидая проклятий, но Анна, сознание которой опять помутилось, просит его сыграть на арфе. Пушечные залпы, возвещающие начало праздника в честь новой королевы, снова приводят Анну в сознание. Она то взывает о мести, то умоляет Бога о милосердии, затем падает без чувств и умирает. Стража ведет Рошфора, Перси и Смитона на казнь.

МУЗЫКА

«Анна Болейн» – 32-я опера Доницетти и первая, в которой полностью проявился его индивидуальный стиль. Ее отличают крупные сцены с увлека-

тельно разворачивающимся действием, внезапными драматическими поворотами, сменами настроений. В больших ансамблях, в некоторых дуэтах Доницетти подчас отказывается от традиционного построения, при котором все участники последовательно повторяют одну тему. Особая выразительность присуща некоторым речитативам, насыщенным декламационностью, со значительно возросшей ролью оркестра. В более традиционных ариях с блестящими виртуозными украшениями также встречаются новые черты. Впервые совершенное воплощение получает сцена сумасшествия героини, столь любимая в итальянской романтической опере, начиная с «Пирата» Беллини (1827).

Большая увертюра мало связана с последующей оперой, она скорее играет традиционную роль самостоятельной оркестровой пьесы, подвижной, лишенной драматизма и просто призывающей к вниманию.

I акт распадается на три картины. В 1-й, начинающейся большим хором придворных, следуют подряд три сольных номера. Вначале – краткая, лишенная распевов каватина Джейн. Затем – более значительный романс Смитона под аккомпанемент арфы, драматически прерываемый речитативными репликами. И, наконец, развернутая каватина Анны с хором «*Come innocente giovane*» («О, как невинный юноша»), с типичными для Доницетти виртуозными пассажами. Завершает картину сцена и большой дуэт Джейн и Генриха «*L'amore e fama*» («Ах, доброе имя»); оркестровое вступление и декламационного склада диалог полны волнения, тревоги; в певучих разделах обе партии построены на общих темах и одинаково виртуозны для баса и сопрано.

2-я картина состоит из двух номеров. Оригинальна сцена и каватина Перси: выразительный рецитативный диалог с Рошфором подготавливает певучую каватину «*Da quel dì, che lei perduta*» («В тот же день, как ее покинул»); ее первую, печальную часть оттеняет контрастный мужской хор, подражающий переключкам охотничьих рогов; вторая часть украшена трелями, пассажами и высокими *до*. Завершающий картину квинтет с хором «*Io senti sul la mia man*» («По руке моей скатилась та слеза его») весьма традиционен: каждый участник вступает с одной и той же темой, хотя они охвачены самыми различными чувствами и их высказывания прямо противоположны вплоть до финального раздела.

3-я картина открывается еще одним соло Смитона – каватиной «*Ah! pareo che per incanto*» («Ах, я думал, очарованье»), согретой благородным сдержанным чувством. Следующий дуэт Перси и Анны «*S'ei t'abborre, io t'amo ancora*» («Он ненавидит, я ж обожаю») полон тревоги и волнения. Те же настроения развиваются в начале финала, одного из лучших у Доницетти. Главную роль играет Генрих. В центре – секстет «*In questi sguardi impresso*» («В твоих глазах читаю»). Он далек от традиционного, мелодии Анны и Генриха передают противоположные чувства.

II акт также состоит из трех картин. В 1-й всего два номера. Двухголосный женский хор играет роль вступления. Развернутый дуэт Анны и Джейн «*Dio che mi vedi in core*» («Боже, ты в сердцах читаешь») – свободный диалог в противопоставлении бурных проклятий и скорбных молений.

Во 2-й картине, сходной по построению, вступительную роль играет мужской хор. Драматична сцена и терцет Анны, Генриха и Перси «*A piedi tuoi mi prostrò*» («К ногам твоим припала»), построенный

на смене разнохарактерных эпизодов; партии всех трех главных героев, особенно баса, весьма виртуозны. Завершающая картину ария Джейн «*Per questa fiamma indomita*» («Пламя любви всесильное»), с традиционными эффектными пассажами, блестящей каденцией, перерастает в действенную сцену с участием Генриха, Харвея и хора.

В 3-й картине – два номера: небольшая экспрессивная ария Перси «*Vivi tu, te ne scongiuro*» («Ты живи, я заклинаю») и финальная сцена сумасшествия Анны. Это одно из крупнейших достижений Доницетти, не превзойденное даже в гораздо более популярной аналогичной сцене «Лючии ди Ламмермур». В сопоставлении оркестровых и хоровых эпизодов выделяются две певучие каватины Анны. Первая «*Al dolce guidami castel natio*» («О, возвратите вновь мне кров родимый») – очень медленная, с просветленной лирической мелодией. Вторая, двухчастная, начинается как квартет, где господствует распевная тема Анны, а партии Смитона, Перси и Рошфора служат ее аккордовым сопровождением. Контрастом вторгается праздничный оркестровый марш, сопровождающий венчание (за сценой) короля и Джейн. Он определяет и настроение более подвижного, гневного последнего раздела с хором «*Copia iniqua l'estrema vendetta*» («Пара злодеев – последняя месть»).



ЛЮБОВНЫЙ НАТИПОК

Опера в двух актах, четырех картинах

Либретто Ф.Романи

Действующие лица

Адина, богатая и капризная арендаторша (сопрано)

Неморино, земледелец, простодушный юноша, влюбленный в Адину (тенор)

Белькоре, сержант деревенского гарнизона (бас)

Доктор Дулькамара, странствующий медик (бас-буффо⁹)

Джанетта, деревенская девушка (сопрано)

Крестьяне, солдаты и полковые музыканты

Действие происходит в деревне в краю басков
в настоящее время (1830-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1830-х годах в Милане с главным театром Ла Скала постоянно соперничают малые, менее известные – Каноббиано, Каркано, которые приглашают двух композиторов-соперников – Беллини и Доницетти. Последний накануне нового, 1831 года поставил в театре Каркано свою лучшую к тому времени, 32-ю по счету, оперу – «Анна Болейн». Его постоянно упрекали в том, что он пишет слишком быстро (в 1830-и в 1832 годах – по 4 оперы, в 1831-м – 3), не проявляя требовательности к либретто: «Это просто невероятно! Талант, который мог бы своими знаниями сразить сотню Беллини! – так нет, он желает писать по сотне опер в год, и до сих пор у нас есть только “Анна Болейн”!».

⁹ Авторское обозначение – буффо, без указания голоса.

«Любовный напиток» создавался в экстремальных условиях. Отчаявшийся импресарио миланского театра Каноббиано, не получив в срок новой оперы, заказанной одному итальянскому композитору, обратился к Доницетти с просьбой переделать какое-нибудь из старых сочинений, ибо до объявленной премьеры оставалось две недели. Но Доницетти ответил, что «не привык штопать ни свои, ни чужие дыры», и решил в этот краткий срок написать новую оперу в сотрудничестве с Феличе Романи (1788–1865). Лучший либреттист Италии, с которым композитор встретился еще 10 лет назад и недавно создал «Анну Болейн», Романи сочинил свое первое произведение в 25 лет, а всего их число перевалило за 100 – для Россини, Беллини, Доницетти (10 опер), молодого Верди и др. Доницетти известил Романи, что обещал написать оперу за оставшиеся до премьеры две недели, из которых одну уступает либреттисту. При этом он предупредил о качестве труппы: примадонна – немка (этим все сказано! – *А.К.*), тенор – рохля, бас-буффो блеет как козел, а другой бас вообще ничего не стоит. Однако заключил: «И все же мы должны с честью выйти из этой истории».

В основу либретто была положена пьеса «Любовный напиток» (1831) знаменитого французского драматурга и либреттиста, автора 150 произведений – Эжена Скриба (1791–1861). За год до Доницетти по этой пьесе написал оперу известный французский композитор Обер. В либретто Романи фигурируют традиционные персонажи оперы-buffa, пришедшие из итальянской комедии масок: шарлатан-доктор, торгующий лекарствами от всех болезней, в том числе любовным эликсиром легендарных Тристана и Изольды, на проверку оказавшимся дешевым вином; хвастливый воин – сержант по имени Белькоре

(«прекрасное сердце»), перед которым не устоит ни одна крепость и ни одна женщина; капризная красавица в затруднении, выбирающая между двумя поклонниками. Менее типичен для buffa молодой влюбленный, робкий и нерешительный, на создание характера которого, возможно, повлиял тенор-рохля премьеры.

Сочинение «Любовного напитка» шло в привычном для Доницетти темпе: опера была закончена, по его выражению, «за две проклятые недели». Нередко либреттист подгонял слова под уже готовую мелодию (так произошло со знаменитым романсом Неморино). Как только композитор кончал писать ноты, импресарио выхватывал лист с еще не просохшими чернилами, относил его переписчику и затем сразу же передавал певцам. На тринадцатый день была завершена последняя страница партитуры, на утро в миланском театре Каноббиано состоялась сводная репетиция (певцы пели по нотам), вечером – генеральная, следующим утром – еще одна и вечером 12 мая 1832 года – премьера «Любовного напитка». Успех был триумфальным. Как писала местная газета, «без всяких особых ожиданий, без каких-либо заманчивых обещаний эта опера, прекрасная от начала до конца, заслуженно принесла автору и исполнителям всеобщее одобрение». «Композитору аплодировали и после каждого номера, и после закрытия занавеса в конце акта, множество раз вызывали на сцену вместе с певцами, чтобы выразить заслуженное им одобрение». «Расточать еще большую похвалу маэстро значило бы повредить опере – его произведение не нуждается в преувеличенной похвале». «Любовный напиток» выдержал 32 представления подряд с тем же триумфальным успехом, и все театры просили у автора новую партитуру, которую он посвятил «пре-

красной половине жителей Милана». Вскоре опера была поставлена на зарубежных сценах, и отзывы были столь же восторженными. Сохранилось высказывание такого достаточно далекого от музыкального театра, тем более итальянского, композитора как Мендельсон: «Если бы я сочинил “Любовный напиток”, то был бы счастлив!».

СЮЖЕТ

У входа на ферму Адины. Под развесистым деревом отдыхают Джанетта и жнецы. Сидящая отдельно от всех Адина погружена в чтение. Неморино восхищается ее красотой и умом, сокрушаясь, что будучи глушом и невеждой, может о ней лишь мечтать. Адина вслух читает о жестокой Изольде, прекрасном Тристане и любовном напитке, совершенно изменившем королеву. Раздается дробь барабана, и под звуки марша появляются солдаты во главе с сержантом Белькоре. Он подносит Адине букетик цветов, подобно тому, как некогда Парис вручил яблоко распрескраснейшей из богинь, признается в любви и тут же предлагает стать его женой. Неморино в отчаянии, несмотря на то, что Адина вовсе не собирается так спешить. Она советует Неморино отправиться в город навестить тяжело больного дядю и оставить всякую надежду на взаимность; ведь ее натура, подобная ветерку, изменчивому и непостоянному. Но он не в силах изгнать любовь из своего сердца.

2-я картина. Деревенская площадь; в стороне таверна. На звук трубы сбегаются любопытные жители деревни и почтительно снимают шляпы при виде раззолоченной кареты доктора Дулькамары. Он демонстрирует бутылки и бумаги, объясняя, каким знаменитым медиком является: Дулькамара может излечить любую болезнь, вернуть красоту, причем совсем недорого, хотя по всей Европе эти снадобья

ценятся на вес золота. Неморино интересуется любовным напитком, и находчивый доктор отвечает, что продает его ежедневно множеству желающих. Отдав все имеющиеся деньги за бутылку дешевого вина, простак рассыпается в благодарностях. Дулькамара объясняет, что пить эликсир надо понемногу, начиная с завтрашнего утра (тогда он будет уже далеко). Но едва доктор уходит в таверну, Неморино немедленно выпивает всю бутылку, закусывая хлебом и фруктами, напевая мелодию без слов и изумляя неожиданным весельем вышедшую на площадь Адину. На вопрос Белькоре, когда же они поженятся, она отвечает, что немедленно. Этот ответ приводит в отчаяние Неморино, умоляющего подождать лишь один день — ведь завтра все обязательно изменится. Но Белькоре не собирается медлить: наутро гарнизон должен покинуть деревню. Поэтому сегодня сержант приглашает всех потанцевать на его свадьбе.

II акт. Ферма Адины. За столом Адина, Белькоре, Дулькамара и Джанетта; жители деревни пьют и поют; играет оркестр полковых музыкантов. Дулькамара просит Адину спеть вместе с ним веселую баркаролу на два голоса о Нине-гондольере и сенаторе Треденти: он богат, она красива, он предлагает ей любовь, но она слишком скромна для этой чести и собирается выйти замуж за простого любимого парня. Адина в тревоге: нотариус уже здесь, а Неморино нигде не видно. Наконец он появляется и умоляет доктора об еще одной дозе эликсира. Тот согласен, но у Неморино не осталось денег. Его удачливый соперник Белькоре предлагает немедленно завербоваться в солдаты — он тут же получит 20 скудо. Неморино колеблется недолго, хотя его страшит война, разлука с родиной, с дядей. Однако у него нет другого пути завоевать сердце Адины. Будучи неграмотным, он

ставит вместо подписи крест на вербовочном контракте и спешит к Дулькамаре за любовным напитком.

2-я картина. Деревенский дворик. Взволнованная Джанетта под большим секретом сообщает девушкам потрясающую новость: умер дядя Неморино, оставив ему миллионное наследство. При его появлении все убеждаются, что ничего не ведающий Неморино выглядит теперь как настоящий господин, и принимаются усердно ухаживать за ним, изумляя Дулькамару и Адину. Она рассчитывала застать Неморино в слезах, а нашла в праздничном настроении, готовым танцевать с любой девушкой. Адина ревнует, понимая, что все переменялось, и Амур мстит ей за бесчувственность. А Дулькамара готов поверить в силу любовного напитка и мечтает разбогатеть на его продаже. Он предлагает Адине купить его, раз ей не нужен ни богач, ни графчик, ни маркизик, а только Неморино. Она потрясена, узнав, что ради любви к ней он пожертвовал своей свободой. А волшебный эликсир ей ни к чему, он у нее в глазах, и Неморино не может бежать от их взгляда. А тот в одиночестве мечтает об Адине; увидев слезы в ее глазах, он уверен, что она его любит, и готов умереть от счастья. Однако при встрече влюбленные не сразу признаются в своих чувствах. Он жалуется, что все женщины, молодые и старые, красивые и безобразные, хотят его в мужья. Она передает ему роковой контракт, который выкупила у Белькоре, и хочет уйти. Неморино возвращает контракт Адине: раз она не любит его, он лучше умрет солдатом. Наконец, Адина клянется Неморино в вечной любви, и он понимает, что доктор Дулькамара его не обманул. Белькоре, покидая с отрядом деревню, утешается мыслью, что для него остались еще тысячи женщин. А Дулькамара, отправляясь в дальнейшие странствия, снова предлагает

свои лекарства от всех болезней, и их покупают по две-три штуки. Карета трогается под звуки трубы, деревенские жители снимают шляпы, прощаясь с великим доктором и с нетерпением ожидая его возвращения.

МУЗЫКА

«Любовный напиток» – наиболее популярная комическая опера Доницетти и одна из самых популярных итальянских опер-buffa после «Севильского цирюльника». Образы всех четырех героев мастерски обрисованы в многочисленных ариях и дуэтах, не отличающихся, в противоположность другим операм Доницетти, сложнейшей виртуозностью, но радующих яркостью легко запоминающихся мелодий и живостью ритмов. Для обрисовки молодого влюбленного героя использованы лирические краски, что связано с тенденцией развития комического жанра в середине XIX века (то же скажется и в «Доне Паскуале»).

Небольшая оркестровая прелюдия начинается звонким призывом к вниманию; его сменяет певучая тема, варьирующаяся в процессе развития. В опере они в таком виде не встречаются, но по настроению близки многим мелодиям.

В каждом из двух актов – две картины, хотя смена декораций представляется необязательной и обычно в постановках не осуществляется.

1-я картина I акта содержит три идущих подряд каватины с хором. Каватина Неморино «*Quanto è bella, quanto è cara*» («Как заря она прекрасна») пленяет гибкой, светлой лирической кантиленой. В каватине читающей книгу Адины «*Bella crudele Isotta*» («К черствой и злой Изольде любовью Тристан пылал»), напротив, вокальная партия лишена распевов, тогда как более певучая тема звучит в оркестре; только в конце, когда к Адине и хору присоединяется Не-

морино, появляются пассажи, высокие ноты. Дробь барабана и бодрый марш предшествуют каватине Белькоре «Come Paride vezzoso» («Раз поднес Парис красивый»). Хотя она характеризует непобедимого воина Белькоре, но лишена воинственности: ей присущ плавный ритм, широкие распевы, виртуозные каденции, пассажи. К Белькоре присоединяются другие герои, и сольный номер превращается в квартет. Закрывающий картину дуэт Адины и Неморино «Chiedi all'aura lusinghiera» («Если спросишь у зефира») отмечен красотой кантилены и богатством украшений.

Во 2-й картине преобладают дуэты и ансамбли. Вначале соло корнета возвещает прибытие Дулькамары; его каватину подготавливает взволнованный хор любопытствующих крестьян. Каватина «Udite, udite, o rustici» («Внимайте, внимайте, невежи вы») — широко развернутый номер со сменой контрастных эпизодов, где чередуется комически важная декламация, буффонная скороговорка на одной ноте, синкопированный плясовой напев (трансформированная тема корнета). Затем следуют два разнохарактерных дуэта. В первом «Voglio dire... io stupendo» («Вы скажите... я не знаю») переключки кратких речитативных реплик сменяются стремительной, взволнованной, захлебывающейся речью. Хотя она раскрывает переживания Неморино, партия Дулькамары построена на тех же темах, а в конце их голоса сливаются в терцию. В дуэте Неморино и Адины «Esulti pur la barbara» («Ликуй же, о жестокая») с четко акцентированной, энергичной, решительной темой несколько раз сопоставляется беззаботное *ля-ля-ля* героя без слов. Продолжением служат идущие без перерыва, постепенно разрастающиеся ансамбли. Терцет начинается маршевой темой «In guerra ed in amor» («В

любви и на войне»), с которой выступает Белькоре, главенствуя также в последнем, насмешливо звучащем разделе. Затем участники квартета обмениваются краткими фразами во все убыстряющемся темпе. Перелом наступает в медленном эпизоде с печальной кантиленой Неморино «Adina, credimi» («Адина, верь же мне»); ее завершают полные отчаяния трели и пассажи. В заключительном эпизоде голоса объединяются в унисон, хотя чувства, волнующие Неморино, резко отличны от переживаний остальных.

1-я картина II акта посвящена свадьбе Адины и Белькоре. Беззаботные настроения, господствующие в хоровой застольной, сохраняются в «баркароле на два голоса» (авторское определение) «Io son ricco e tu sei bella» («Я богат, а ты красива»). Оригинально решение дуэта «Ai perigli della guerra» («Среди опасностей битв военных») в сцене вербовки. Высказывания героев индивидуализированы: трогательные напевные фразы – у Неморино, скороговорка *staccato* – у Белькоре; лишь когда сержанту удастся победить сомнения Неморино, его скороговорка уступает место расцвеченному виртуозными пассажами маршу.

2-я картина, подобно предыдущим, начинается массовой сценой, а конец перекидывает арку к началу I акта: здесь также чередуются три сольных номера. Диалог женского хора с Джанеттой «Saria possibile?» («Ужель не выдумка?»), таинственный, приглушенный, почти целиком на *piano-pianissimo*, – лучший хоровой номер оперы. Продолжением является квартет с хором «Dell'elisir mirabile» («О, эликсир чудеснейший»), в центре которого – совершенно преобразившийся, уверенный в себе Неморино. В дуэте Адины и Дулькамары «Quanto amore!» («Вот любовь!») партии героев самостоятельны: у нее более протяженная тема, у него – буффонная скороговорка.

Резко выделяется меланхоличный романс Неморино «Una furtiva lagrima» («Тихая слезка капнула») – редкостная мелодическая находка Доницетти, лучшее из когда-либо написанного композитором. Быстрая стретта с виртуозными пассажами и предельно высокими нотами, столь любимыми Доницетти, здесь отсутствует. Совсем иной характер свойствен арии Адины «Prendi; prendi, per me sei libero» («Видишь, свободен снова ты»): радость пробудившейся любви выражена блестящими колоратурами, множеством каденций, причем этот сольный номер скорее напоминает дуэт. Такова же звучащая на фоне хора финальная ария Дулькамары «Ei corregge ogni difetto» («Исправляет все изъяны»); в нее включается ансамбль солистов. Этот последний номер повторяет начало II акта, будучи построен на теме «баркаролы на два голоса», даже в той же тональности.



ЛУКРЕЦИЯ БОРДЖА

Опера в двух актах, четырех картинах, с прологом

Либретто Ф. Романи

Действующие лица

Дон Альфонсо д'Эсте, герцог Феррарский (бас)

Лукреция Борджа, его жена (сопрано)

Дворяне из свиты Гримани, венецианского посланника в Ферраре:

Дженнаро, капитан наемников (тенор)

Маффιο Орсини (сопрано)

Йеппо Ливеротто (тенор)

Асканио Петруччи (бас)

Олоферно Вителоццо (тенор)

Апостола Газелла (бас)

Губетта, тайный агент Лукреции, выдающий себя за испанского дворянина (бас)

Астольфо, ее стражник (бас)

Рустигелло, тайный агент Герцога (тенор)

Придворные, маски, наемники, народ

Действие происходит в Венеции и Ферраре
в начале XVI века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

10 октября 1833 года Доницетти подписал контракт на оперу «Лукреция Борджа», которая должна была быть поставлена в зимнем сезоне в крупнейшем миланском театре Ла Скала. Самый знаменитый итальянский либреттист, плодовитый Феличе Романи (1780–1865) начал писать это либретто для известного композитора Саверио Меркаданте, но тот уступил его Доницетти. На тексты Романи композитор уже создал 6 опер, в том числе «Анну Болейн» и «Любовный напиток»; всего же они сотруди-

чали в 10. Работа над «Лукрецией Борджа» шла быстро. Композитор и либреттист вместе составили план оперы, стихи и музыка рождались почти одновременно. 26 ноября либретто было завершено, а через восемь дней уже начались репетиции.

Лукреция Борджа — исторический персонаж (1480–1519), незаконная дочь будущего Папы Римского Александра VI, сестра Цезаря Борджа, мечтавшего подчинить себе весь Апеннинский полуостров, знаменитого вероломством и тайными убийствами. Одна из самых блестящих женщин своего времени, славившаяся красотой, остроумием, любовью к искусствам, натура мягкая и податливая, Лукреция стала игрушкой в руках отца и брата. В 12 лет она была обручена сразу с двумя испанскими грандами, а в 13 выдана замуж. Замужество длилось недолго. Вскоре Папа объявил Лукрецию разведенной и выдал замуж снова после того, как первый супруг едва спасся от Цезаря Борджа. Второе замужество оказалось еще более кратким и завершилось трагически: на мужа напали четверо убийц, а затем умирающего задушили в постели на глазах Цезаря. Лукрецию, имевшую впоследствии еще двух мужей, также обвиняли в убийствах и отравлениях, хотя история этого не подтвердила. У нее было двое детей, одного она выдавала за брата, а Папа Александр объявлял то сыном своим, то сыном Цезаря (отчего в одном из современных ей стихотворений Лукрецию именовали дочерью, женой и невесткой Александра). Последний ее муж Альфонсо д'Эсте, герцог Феррарский, ревновал к Лукреции многих; один из предполагаемых любовников был убит по его приказу.

Подлинные исторические факты и легенды вдохновили вождя французских романтиков Виктора Гюго (1802–1885) на создание драмы «Лукреция

Борджа» (1833). Она имела успех благодаря мелодраматическому сюжету, яркой театральности, мастерству композиции и присущему Гюго обличительному пафосу, направленному против тирании и аморальности аристократического общества, которое ждет неизбежное возмездие. В либретто Романи опущены или смягчены наиболее шокирующие детали драмы. У Гюго в первой сцене один из друзей главного героя рассказывает о том, как Цезарь Борджа убил старшего брата и бросил его тело в Тибр, ибо они были соперниками в любви к сестре; в конце того же акта друзья обвиняют Лукрецию в кровосмесительной связи с обоими братьями и отцом. В финале драмы, когда сын берет со стола нож, чтобы убить Лукрецию, она в ужасе пытается остановить его, признаваясь, что она – сестра его отца, а заключительная реплика, как всегда у Гюго, – броская и эффектная: «Ты убил меня! Дженнаро, я твоя мать!». В опере на месте первого рассказа – таинственное пророчество о смерти героя, перенесенное из более поздней сцены драмы; в финале Дженнаро, прощая раскаявшуюся мать, отказывается от мести и, отравленный ею, умирает на ее груди. Однако и такое либретто вызвало недовольство цензуры, потребовавшей изменений «по политическим соображениям и иным причинам». Одна из аристократических семей, чей род восходил к Лукреции Борджа, направила в правительство протест, так что опера едва не была запрещена. И только благодаря тому, что родство осталось недоказанным, запрета на постановку не последовало.

Другой скандал разгорелся во время репетиций: оркестр не справлялся с непривычно плотной инструментровкой. Тогда Доницетти рассадил оркестрантов по-новому, сгруппировав струнные в центре, чтобы они вели за собой остальные инструменты, –

так, как это вошло в практику в середине XIX века. Потом пришлось удовлетворить требование исполнительницы главной роли и написать эффектную финальную арию, заменившую развернутый дуэт матери с умирающим, отравленным ею сыном (этот номер был значительно сокращен). Впоследствии, в соответствии с традициями того времени, Доницетти создал еще ряд номеров для знаменитых певцов. В их числе выступавший в Италии русский тенор, друг Глинки Николай Иванов, который дебютировал как раз в «Анне Болейн», став соперником знаменитого Джованни Рубини. Однако в наше время эти номера обычно не исполняются.

Премьера «Лукреции Борджа» состоялась в миланском театре Ла Скала 26 декабря 1833 года, успеха не имела и вызвала немало критических замечаний. Но все же до конца сезона опера прошла 33 раза и быстро завоевала широкую популярность в различных странах. В Вене, по словам Доницетти, она шла «с поистине безумным успехом». В Петербурге мелодия финального ансамбля пролога («Маффิโอ Орсини стоит пред вами») была у всех на слуху, так что когда народовольцы подбирали музыку к своему гимну, именно она озвучила текст стихотворения Некрасова «Размышления у парадного подъезда» («Укажи мне такую обитель»). А во Франции опера была запрещена. Перевод либретто на французский язык вызвал гнев Гюго, и он подал в суд на издательство и либреттиста Феличе Романи за искажение авторского замысла. Доницетти радовался, что хотя бы его не привлекли к суду.

СЮЖЕТ

Пролог. Терраса дворца Гримани на набережной канала в Венеции. Ночной праздник. Маски проходят через сад, за ними – молодые повесы, славящие

развлечения родного города, с которым они должны расстаться: утром с посланником Гримани они отправляются в Феррару. Их утешает тайный агент Лукреции Губетта, выдающий себя за испанского дворянина: при дворе герцога Альфонсо и его жены радостей не меньше. Едва он произносит имя Лукреции Борджа, раздаются проклятья, а Орсини рассказывает о страшном пророчестве. После битвы, в которой Дженнаро спас его от смерти и они поклялись в вечной дружбе, явился гигантский старец в черном, предрекший им смерть в один и тот же день от руки Лукреции. Дженнаро, не желая слушать проклятья, уединяется и погружается в сон, а друзья отправляются веселиться. К берегу пристаёт гондола, из которой выходит женщина в маске и склоняется над Дженнаро. За ней незаметно наблюдают герцог Феррарский и его агент Рустигелло; когда она снимает маску, чтобы вытереть слезы, Герцог узнает жену и скрывается. Проснувшийся Дженнаро очарован незнакомкой и поверяет ей свою тайну. Он вырос в семье бедного неаполитанского рыбака, но однажды неизвестный вручил ему оружие, коня и письмо матери. Она — жертва безжалостных родных, принадлежащих к знаменитой семье и убивших его отца; сын не должен знать имени матери. Дженнаро живет мечтой о встрече с ней. Увидев приближающихся друзей Дженнаро, Лукреция надевает маску, но поздно. Они обвиняют ее в отравлениях и открывают Дженнаро ее имя.

I акт. Площадь перед дворцом герцога Феррарского с гербом Борджа. Герцог и Рустигелло наблюдают за маленьким соседним домом, где Дженнаро каждую ночь веселится с друзьями. Уверенный в измене жены, Герцог клянётся смыть позор кровью Дженнаро. Молодые венецианцы улавливаются

встретиться на пиру у герцогини Негрони. Чтобы доказать свою ненависть к Лукреции, Дженнаро сбивает с дворцового герба первую букву фамилии, так что остается сверкающее слово «orgia». Рустигелло, явившийся за Дженнаро со стражей, заставляет стражника герцогини Астольфо отступить.

2-я картина. Тронный зал во дворце герцога Феррарского. Он приказывает Рустигелло принести два графина, золотой и серебряный; в одном из них — знаменитый напиток Борджа. Появляется разгневанная Лукреция. Она требует покарать дерзкого, нанесшего оскорбление ее имени. Герцог клянется казнить виновного и повелевает ввести его. С ужасом Лукреция видит Дженнаро. Она умоляет Герцога о милосердии, но тот отказывает, считая Дженнаро любовником жены. Ему Герцог сообщает о прощении по ходатайству герцогини и предлагает осушить кубок во имя дружбы. По приказу Герцога Лукреция наливает Дженнаро напиток из золотого графина, но как только Альфонсо удаляется, вручает юноше флакон с противоядием. Тот отказывается, подозревая обман — ведь Лукреция Борджа известна всем как отравительница. Наконец, ее мольбы и заклинания именем матери заставляют его уступить. Дженнаро выпивает противоядие.

II акт. Двор дома Дженнаро. Ночь. Собираются убийцы во главе с Рустигелло. Орсини, пришедший звать друга на пир, узнает, что тот покидает Феррару. Он упрекает Дженнаро в трусости и подозрительности, и в конце концов во имя вечной дружбы оба отправляются к герцогине Негрони.

2-я картина. Роскошный пиршественный зал во дворце Негрони. Губетта подпаивает венецианцев, затевает ссору с Орсини и добивается того, что все, кроме друзей Дженнаро, покидают пир. Орсини запе-

вает беззаботную застольную, которую прерывают доносящиеся из соседнего помещения голоса. Внезапно светильники гаснут, появляется Лукреция, пришедшая отомстить венецианцам за оскорбления: вино отравлено, пять гробов ожидают их. Увидев Дженнаро, она приказывает страже увести его друзей и умоляет снова принять противоядие, еще оставшееся в флаконе. Дженнаро отказывается: он умрет с друзьями, но прежде отомстит, заколов Лукрецию. Она не боится смерти от его руки. Открыв сыну тайну его происхождения, Лукреция умоляет о прощении. Дженнаро отбрасывает кинжал и умирает на груди матери. Входит Герцог со свитой и узнает, что убил не соперника, а сына жены. Лукреция падает без чувств.

МУЗЫКА

В «Лукреции Борджа» Доницетти применил свои излюбленные приемы, безотказно приносявшие успех. Арии и дуэты блещут эффектными колоратурами, сцены с хором насыщены драматическими столкновениями, подобно «Анне Болейн» и «Лючии ди Ламмермур», однако далеко не столь оригинальны.

«Лукреция Борджа» открывается оркестровой прелюдией, за которой следует пролог. Он начинается и завершается ансамблями, контрастно обрамляющими экспозицию образа Лукреции – любящей матери. Краткое, полное тревоги вступление к интродукции быстро сменяется стремительным квинтетом друзей Дженнаро. Рассказ Орсини о страшном призраке и пророчестве о смерти противостоит беззаботному настроению интродукции в целом. В центре пролога – сцена и романс Лукреции «*Com'è bello, quale incanto*» («Как прекрасен, благороден»); лирическая певучая тема во второй строфе уснащается виртуоз-

ными пассажами и завершается каденцией. Продолжением тех же светлых настроений служит сцена и дуэт Дженнаро и Лукреции «*Di pescatore ignobile*» («В бедной семье рыбацкой»). Большой финал «*Maffio Orsini, signora, son io*» («Маффио Орсини стоит пред вами») построен на энергичной, с пунктирным ритмом теме, многократно повторяемой ансамблем и хором; ей противостоят горестные возгласы Лукреции.

Краткий I акт разделен на две картины. 1-я посвящена характеристике Герцога. Это достаточно традиционная каватина «*Vieni! la mia vendetta*» («Мести я жду блаженства»): первая часть – медленная, с певучей мелодией, вторая – более подвижная, в ритме полонеза. Драматическая сцена (Дженнаро оскверняет герб Борджа) решена в небольшом речитативе, за которым следует дуэт второстепенных персонажей (агента Герцога и стражника Лукреции) с хором солдат.

2-я картина – камерная, в ней в дуэтах воплощены взаимоотношения главных персонажей. Дуэт Лукреции и Герцога начинается обменом краткими взволнованными репликами, и лишь позже возникает более распевный раздел «*Oh! a te, bada*» («О! это слишком»). Финалом акта является своеобразный терцет, по существу – дуэт Герцога и Дженнаро «*Della Duchessa ai preghi*» («Мне просьбу герцогини»); у Лукреции – лишь краткие возгласы «про себя». Завершением служит дуэт Лукреции и Дженнаро в давних традициях итальянской оперы: оба участника повторяют одну и ту же тему, а в заключительном разделе голоса сливаются в унисон.

III акт также состоит из двух картин. В 1-й, обрамленной хорами солдат с солистом Рустигелло, основное место занимает дуэт Дженнаро и Орсино «*Onde a lei ti mostri grato*» («Чтоб достигнуть этой це-

ли»), где герои охвачены общими чувствами. Дуэт заканчивается настоящим гимном дружбе, полным энергии и радости жизни.

2-я картина наиболее драматична и построена на резких контрастах. Вначале – большая сцена пирующих (ансамбли и хор). Ее дополняет задорная песня Орсини с хором «*Il segreto per esser felici*» («Вот секрет мой, как жить всем счастливо»), прерываемая ударом колокола и мрачными возгласами хора с солистом за сценой. Финал составляют скорбный дуэт Лукреции и Дженнаро «*Tu pur qui?*» («Так ты здесь?») и эффектная ария Лукреции «*Era desso il figlio mio*» («Это сын, мой сын любимый»), в широком диапазоне, перенасыщенная виртуозными пассажами.



ЛЮЧИЯ ДИ ЛАММЕРМУР

Опера в трех актах, семи картинах

Либретто С. Каммарано

Действующие лица

Лорд Генри Эштон (бас)

Норман, начальник стражи (тенор)

Мисс Лючия, сестра лорда Эштона (сопрано)

Алиса, ее компаньонка (сопрано)

Раймонд Бидебэнд, воспитатель и наперсник Лючии (бас)

Лорд Артур Баклоу, ее жених (тенор)

Сэр Эдгар Рэвенсвуд, ее возлюбленный (тенор)

Воины, дамы, слуги

Действие происходит в Шотландии, в замке Рэвенсвуд и в развалинах башни Вольфераг в конце XVI века

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

1835 год – важнейшая веха в оперном творчестве Доницетти. Еще не достигнув 40 лет, он, как писала одна парижская газета, «уже сочинил столько, сколько иной был бы счастлив иметь к концу долгой блистательной карьеры... Он уже обогатил искусство несколькими шедеврами, которые будут жить вечно». Среди них можно назвать «Анну Болейн», «Любовный напиток», «Лукрецию Борджа». Единственным соперником Доницетти оставался Беллини, поскольку Россини умолк в 1829 году. Беллини весьма болезненно относился к успехам Доницетти, который был старше его всего на четыре года. Так, когда Доницетти весной 1835 года был приглашен сочинить оперу для одного из парижских театров, где должна была состояться постановка беллиниевских «Пури-

тан», Беллини жаловался: «Узнав, что приглашен и Доницетти, я заболел и три дня пролежал в лихорадке, прекрасно понимая, что мне уготовано». Тон высказываний Доницетти в связи с премьерой «Пуритан» – совсем иной: «Опера Беллини прошла с огромным успехом, несмотря на посредственное либретто ... Я не заслуживаю успеха “Пуритан”». Через несколько месяцев Беллини неожиданно скончался, и Доницетти написал траурную симфонию на темы беллиниевских опер, мессу и песню его памяти. Вскоре Доницетти принялся за работу над «Лючией ди Ламмермур», и один из друзей покойного заметил: «Жаль, что умер Беллини! “Лючия” очень подошла бы ему по характеру – одна лишь страсть и печаль». На что Доницетти ответил: «Я с моим скромным талантом тоже постараюсь не ударить лицом в грязь». А когда премьера «Лючии ди Ламмермур» прошла с триумфальным успехом, Доницетти спросил у этого человека: «Повредил ли я репутации моего друга Беллини? Я призывал его прекрасную душу, и она вдохновила меня на создание “Лючии”».

В этой опере Доницетти впервые встретился с Сальваторе Каммарано (1801–1852), ставшим вскоре одним из крупнейших либреттистов Италии. Сын театрального художника, сам писавший декорации для знаменитого неаполитанского театра Сан Карло, Каммарано создал для Доницетти 8 либретто (вплоть до предпоследней оперы композитора), а затем сотрудничал с Верди («Луиза Миллер», «Трубадур» – предсмертная работа Каммарано).

Сочинение «Лючии» заняло несколько месяцев, с мая по сентябрь 1835 года, что необычно долго в практике Доницетти. Лишь финальная сцена смерти Эдгара была создана за полчаса. Вот как это происходило. Сидевший с женой и двумя певцами ком-

позитор начал проявлять беспокойство и, пожаловавшись на головную боль, ушел в свою комнату и лег. Но потом попросил жену принести свечу, бумагу, перо и чернила и принялся писать ноты. Через полчаса вновь позвал встревоженную жену, успокоил ее — голова прошла — и отдал исписанный листок для передачи тенору. Тот, пробежав глазами ноты, пришел в восторг: это была последняя часть арии Эдгара, завершавшая оперу. Существует рассказ и о рождении одной из мелодий, вошедших позже в «Лючию». В канун рождества 1834 года, когда Доницетти еще не думал об опере, под его окном играли бродячие волынщики; их мелодия понравилась композитору, он записал ее и впоследствии превратил в тему любовного дуэта Эдгара и Люции.

Премьера «Люции ди Ламмермур» состоялась в неаполитанском театре Сан Карло 26 сентября 1835 года и имела небывалый успех. Как свидетельствовал современник, после финальной арии Эдгара в публике произошел «такой единодушный и внезапный взрыв чувств, скорее сумасшедших криков, чем аплодисментов, что его просто невозможно описать: он действительно походил на какое-то безумие». Крики «бис» раздавались после каждого номера, автора вызывали без конца, так что он пережил столь сильное нервное потрясение, что слег на несколько дней.

Сюжет оперы заимствован из романа «Ламмермурская невеста» (1819) знаменитого шотландского романтика Вальтера Скотта (1771–1832). Текст подвергся существенным изменениям, как то было свойственно итальянской либреттистике вплоть до середины XIX века. Ни Каммарано, ни Доницетти не привлекла шотландская обстановка действия, события шотландской истории, всегда столь важные для шотландца Скотта. Судьбы героев «Ламмермурской

невесты» тесно связаны с происходящим в стране, со сменой фигур на английском троне, тогда как соавторов «Лючии ди Ламмермур» это нисколько не интересует. Зачем Эдгар уезжает во Францию, почему брак с Артуром спасает брата Лючии от казни, кто и когда восходит на престол и т.п., — для них совершенно неважно. А важна история разлученных влюбленных, роковая вражда семей, не дающая им соединиться. Невозможно даже понять, когда происходят события оперы: эпохой действия назван конец XVI века, а в тексте упомянуты Вильгельм и Мария, представители династии Оранских, правившие на рубеже XVII — XVIII веков (тогда и происходит действие романа).

СЮЖЕТ

Сад в замке Рэвенсвуд. Начальник стражи Норман вместе с охотниками обыскивает окрестности. Он рассказывает Генри (по-итальянски Энрико), что однажды Лючия, посетившая могилу недавно умершей матери в отдаленном уголке парка, была напугана нападением разъяренного быка. Внезапно появившийся рыцарь спас ее, и Лючия отдала спасителю свое сердце. Подозрение, что это смертельный враг рода Эштонов, Эдгар Рэвенсвуд, вызывает неистовый гнев Генри: он убил отца Эдгара, завладел родовым замком Рэвенсвудов, изгнал Эдгара и теперь клянется смыть кровью его позорную страсть к своей сестре. Тщетно Раймонд Бидебенд, воспитатель Лючии, пытается успокоить Генри.

2-я картина. Парк. Сумерки. Взмолвленная Лючия ждет Эдгара, назначившего ей свидание у «фонтана сирень». С ним связана кровавая история: один из предков Эдгара, приревновав жену, убил ее и похоронил труп в холодных струях фонтана, где с тех пор является ее тень. Однажды в ночи призрак предстал перед Лючией, как будто звал ее за собой, и про-

зрачные воды окрасились кровью. Алиса пророчит грядущие беды, умоляя Лючию отказаться от любви к Эдгару, но для нее только в нем счастье всей жизни. Появляется Эдгар. Он пришел проститься перед отъездом. Над могилой отца он клялся в ненависти к роду Эштонов, готовясь пролить кровь Генри, но жажда мести сменилась любовью и теперь он клянется быть верным до гроба Лючии. Влюбленные обмениваются кольцами.

II акт. Апартаменты лорда Эштона. Он готовится к приему Артура Баклоу, за которого выдает Лючию, чтобы укрепить свое политическое положение. Она должна забыть Эдгара, давно не получая от него писем, перехваченных братом. А теперь вместе с Норманом он составил подложное письмо: якобы Эдгар увлечен другой. Появляется Лючия; ее бледность и блуждающий взгляд свидетельствуют о первых признаках помешательства. Она умоляет брата сжалиться над ней, не принуждать к ненавистному браку, ведь она клялась в верности другому. Брат подает ей письмо, написанное Норманом, и Лючия едва не падает в обморок. Слышится праздничная музыка. Генри убеждает сестру, что ныне только поддержка Артура спасет ему жизнь: власть в стране сменилась, ему грозит казнь, и его окровавленный призрак вечно будет являться сестре. Раймонд также убеждает Лючию смириться – ведь он сам послал письмо Эдгару, но ответа так и не получил.

2-я картина. Зал, приготовленный для встречи Артура. На торжественный прием собрались все обитатели замка во главе с Генри, которому Артур обещает свою дружбу и защиту. Брат извиняется перед женихом: невеста, только что схоронившая мать, в печали. Появляется убитая горем Лючия; ее поддерживают Раймонд и Алиса. Она отшатывается, увидев

брачный контракт, но напоминание брата о грозящей ему гибели заставляет ее опомниться, и она, почти теряя сознание, ставит свою подпись. В это время в зал врывается Эдгар в дорожном плаще; Лючия падает без чувств. Все обнажают шпаги. Между противниками встает Раймонд и показывает Эдгару брачный контракт. Увидев подпись Лючии, он возвращает ей свое кольцо, а ее кольцо бросает на землю и с проклятьями топчет ногами. Затем отбрасывает шпагу и гордо предстает перед врагами безоружным. Его теснят к дверям.

III акт. Зал в полуразрушенной башне Вольфераг, слабо освещенный тусклой лампой. Ночь. Гроза. Эдгар погружен в мрачные раздумья. При блеске молнии он видит приближающегося всадника. Это Генри. Он сообщает Эдгару о состоявшейся свадьбе и вызывает его на дуэль; она произойдет утром возле родового кладбища Рэвенсвудов. Оба уверены, что месть свершится и взошедшее солнце озарит побежденного, истекающего кровью врага.

2-я картина. Зал в замке. Слышна танцевальная музыка. Веселье прекращает Раймонд. Он рассказывает, что услышал стоны и крики, доносящиеся из брачного покоя, и, распахнув дверь, увидел склонившуюся над телом Артура безумную Лючию с окровавленным оружием. Она появляется в зале в короткой белой одежде, с распущенными волосами и смертельно бледным лицом. В бреду она слышит голос Эдгара, ей чудится счастливый свадебный обряд, затем она снова переживает подписание брачного контракта и растоптанное обручальное кольцо. Узнавший об убийстве Артура Генри готов покарать сестру, но останавливается, услышав ее безумные речи. Все молят Бога о сострадании, Лючия падает без чувств. Генри удаляется, убитый горем. Раймонд го-

нит прочь Нормана, обвиняя в происходящем его: своими подозрениями он зажег этот губительный пожар.

3-я картина. Гробница Рэвенсвудов. В отдалении виден освещенный зал в замке. Ночь. Эдгар в одиночестве размышляет о несчастьях своей жизни, которая тяготит его без Люции; а она, неблагодарная, веселится на празднике со счастливым супругом. Но придворные, выходящие из замка, рассказывают, что Люция потеряла рассудок и зовет Эдгара. Он хочет увидеть ее в последний раз. Раздается погребальный звон. Раймонд удерживает Эдгара – Люция уже на небесах. Эдгар спешит соединиться с ней и, не слушая увещаний Раймонда, закалывается. Все в ужасе молят Создателя о прощении.

МУЗЫКА

«Люция ди Ламмермур» – вершина творчества Доницетти в жанре лирико-драматической оперы. Для передачи бурных романтических страстей – любви, вражды, ревности, мести – композитор нашел выразительные мелодии, разлетевшиеся по всему миру. Среди традиционных каватин и дуэтов выделяется оригинальная сцена сумасшествия – свободно построенная драматическая кульминация всей оперы, где излюбленные композитором виртуозные колоратуры не просто украшают вокальную партию, но призваны передать психологическое состояние, смятение души героини. Подобные сцены стали характерными для итальянской романтической оперы: среди лучших – финал «Пирата» Беллини, финал «Анны Болейн» самого Доницетти и недавно услышанная им сцена сумасшествия в последнем акте «Пуритан» Беллини.

В «Люции ди Ламмермур» автор предлагает необычное разделение спектакля на две части, имеющие названия: первая, «Отъезд», состоит из

единственного акта, вторая, «Брачный контракт» – из двух. При этом сохраняется деление на картины.

Небольшая оркестровая прелюдия, скорбного характера, в медленном темпе, резко контрастирует с началом I акта.

В нем две картины. В 1-й энергичная интродукция построена на переключке солиста (Нормана) и мужского хора. Своеобразным продолжением служит каватина Генри с хором «*Cruda, funesta smania*» («Дикая жажда мщенья»), раскрывающая воинственный и мрачный образ одного из главных героев оперы.

2-я картина также содержит два номера: это экспозиционная характеристика двух других героев, обрисованных в лирических тонах. Оркестровый эпизод с пассажами солирующей арфы рисует журчание струй фонтана, возле которого происходит встреча влюбленных. Каватина Люции «*Regnava nel silenzio*» («Тихая ночь царила»), богатая разнообразными переживаниями, – одна из лучших арий Доницетти, дающая певице возможность блеснуть мастерством. В дуэте Эдгара и Люции «*Sulla tomba che rinsera*» («Над могилой, где убитый мой отец вызывает к мщенью») вначале героями владеют противоположные чувства, но затем голоса сливаются, объединяясь общими мелодиями. Среди них особенно красива тема заключительного раздела «*Verrano a te sull'aure*» («К тебе на крыльях ветра»), повторяемая в унисон (позже она возникнет в сцене сумасшествия).

II акт состоит из двух картин, 1-я картина – из двух дуэтов. Драматургически они должны воплотить противостояние героев, в конце приходящих к согласию, – каждый из мужских персонажей убеждает, подчиняет своей воле Люцию. Однако музыкальное решение их традиционно, различие тем не подчерк-

нуто. В дуэте Люции и Генри «*Il pallor funesto orrendo*» («Посмотри на эти щеки») сопоставлены несколько разделов. Решительный, с пунктирным ритмом первый украшен виртуозными гаммами; трогательный, молящий медленный второй завершается контрастной музыкой – приветствием Артура (за сценой). Последний раздел близок по характеру первому, но разворачивается в еще более стремительном темпе. Следующий номер, обозначенный как сцена и ария Раймонда «*Ah! cedi, cedi, o più sciagure*» («Ах! уступи же, смирись, умоляю»), приближается к дуэту, хотя Раймонду действительно принадлежит ведущая роль.

2-я картина образует финал, разворачивающийся на фоне хора. Небольшая каватина Артура «*Per poco fra le tenebre*» («Поверьте, ненадолго лишь судьба вам изменила») отличается мелодией благородного склада; переживания Люции передает скорбная тема в оркестре. Драматическая кульминация – знаменитый секстет «*Chi mi frena in tal momento?*» («Что меня остановило?»), объединяющий всех участников великолепной кантиленой; подобный по красоте большой ансамбль можно найти лишь в операх Верди.

III акт разделен на три картины. Крайние посвящены преимущественно Эдгару; в центре – сцена сумасшествия Люции, вершина всей драмы. 1-я картина открывается музыкой ночной бури, созвучной душевному состоянию Эдгара. В его дуэте с Генри «*Qui del padre ancor respira*» («Тень отца еще здесь бродит») господствуют героические маршевые темы, в равной мере характеризующие обоих персонажей, охваченных жадой мести.

Начало 2-й картины резко контрастно. Беззаботному праздничному хору противостоит большая

сцена Раймонда – трагический рассказ о брачной ночи Люции «Dalle stanza ovè Lucia» («Из покоев, куда супруги после свадьбы удалились»); его тему повторяет хор. Хор участвует и в сцене и арии Люции «Il dolce suono mi colpi di sua voce!» («Что слышу я? Дорогой его голос»), тонко передающей смену настроений безумной героини в свободном чередовании речитативных и напевных фраз, отдельных восклицаний, протяженной кантилены и виртуознейших колоратур, эффектно соревнующихся с пассажами солирующей флейты (по авторскому замыслу – стеклянной гармонике). Здесь воскрешаются фрагменты I акта – из каватины и дуэта Люции с Эдгаром: словно всплывающие в смятенной памяти воспоминания о прошлом, то счастливом, то угрожающем. Следующий краткий речитатив (Норман объявлен виновником трагедии), обычно опускается, и за кульминацией – сценой сумасшествия – сразу же следует финальная развязка, смерть Эдгара.

3-я картина состоит из одного номера, по традиции обозначенного как ария финала «Fra poco a me ricovero» («Ах, скоро все страдания в могильной тьме я скрою»). Однако это не обычный сольный номер, а сцена Эдгара с хором, где продолжает развиваться действие. Здесь также немало контрастов, красивых мелодий и предельно высоких нот (правда, указанных как возможные варианты); традиционная быстрая стретта в конце отсутствует.



ДОЧЬ ПОЛКА

Опера в двух актах

Либретто Ж. Сен-Жоржа и А. Байяра

Действующие лица

Мария, молодая маркитантка 21-го полка (сопрано)

Сюльпис, сержант (бас)

Тонио, молодой тиролоец (тенор)

Маркиза Биркенфельд (сопрано)

Ортензиус, ее дворецкий (бас)

Герцогиня Кракенторн (без пения)

Солдаты и капрал 21-го полка, крестьяне, нотариус,
гости, слуги

Действие происходит в Тироле в 1805 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В мае 1838 года директор первого театра Франции Grand Opéra предложил Доницетти контракт на постановку его опер в Париже. Композитор уже пользовался всеитальянской славой, а во Франции за полгода до того с шумным успехом прошла одна из его лучших опер, «Лючия ди Ламмермур». 21 октября Доницетти прибыл в Париж и за год с небольшим переработал, дописал и создал семь опер. Они шли в разных парижских театрах, и Берлиоз утверждал, что это настоящее нашествие: «Теперь уже нельзя сказать “первые театры Парижа”, но “оперные театры Доницетти”».

Для театра Комической оперы была написана «Дочь полка». Авторы французского либретто – два парижских либреттиста: весьма известный Жюль Сен-Жорж (1799–1875), сотрудничавший со многими французскими композиторами не только в опере, но и в балете («Жизель» Адана), и Альфред Байяр (1796–

1853). Приступая к созданию оперы, Доницетти тщательно изучил особенности французского стихосложения и принципы построения жанра. Ибо французская комическая опера, в отличие от итальянской *buffa* (и аналогично ранней русской, немецкой и австрийской), не является непрерывно развивающимся музыкальным произведением: пение в ней чередуется с разговорными диалогами. Премьера «Дочери полка» состоялась в парижском театре Комической оперы 11 февраля 1840 года с грандиозным успехом. До конца сезона опера прошла 44 раза. Возобновленная в том же театре в 1848 году, она за полвека выдержала около 1000 представлений и не сходила со сцены в течение почти ста лет, причем обычно ставилась в праздничный день 14 июля – день взятия Бастилии. Лишь падение Парижа в период Второй мировой войны, в 1940 году, и последующая фашистская оккупация положили конец ее французским триумфам.

СЮЖЕТ

Сельская местность. Тирольцы наблюдают за сражением, женщины молятся перед изображением Мадонны. Маркизе Биркенфельд становится дурно, когда она слышит пушечные залпы, дворецкий Ортензиус протягивает ей нюхательную соль. Маркиза считает французов разбойниками, но они одержали победу, и все, успокоившись, радуются миру. Появившийся сержант Сюльпис обещает защиту – в особенности хорошеньким женщинам. С военной песней приближается маркитантка Мария, дочь 21-го полка, выросшая среди солдат и всему на свете предпочитающая барабанную дробь. Солдаты приводят молодого тирольца, которого схватили как шпиона, и грозят ему расстрелом. Но вскоре выясняется, что это влюбленный в Марию Тонио, который спас ее, когда

она упала со скалы в пропасть. Все пьют за Францию и новых друзей. Слышен барабанный бой, полк снова отправляется в поход, и Тонио спешит признаться Марии в любви. Дворецкий представляет Маркизе Сюльписа, и та рассказывает сержанту, что здесь, в Тироле, потеряла следы своей маленькой племянницы – дочери сестры и французского капитана Робера, умершего от ран у нее на руках. Сюльпис открывает Маркизе, что потерянная девочка – маркитантка Мария, вполне достойная славного имени. Потрясенная Маркиза вместе с Ортензиусом решает немедленно увезти племянницу в свой замок. С воинственной песней появляется полк, в который вступил Тонио. Он просит руки Марии, но его мечты о счастье разрушает Сюльпис, сообщающий, что тетка увозит ее. Мария в слезах прощается с полком.

II акт. Замок Маркизы. Она счастлива, устроив брак Марии с герцогом Кракенторпом – одним из знатнейших аристократов Германии. Маркиза просит Сюльписа, который теперь служит в замке, повлиять на Марию, с трудом расстающуюся с привычками прежней жизни маркитантки. Мария поет чувствительный романс, Маркиза неловко аккомпанирует, а Сюльпис перебивает романс звуками солдатской песни, которую Мария с восторгом подхватывает. Оставшись одна, она с тоской размышляет об ожидающей ее судьбе жены герцога. Внезапно раздается знакомая песня, и в замок вступает 21-й полк во главе с Тонио, дослужившимся до офицера. Влюбленные повторяют прежние клятвы. Тонио просит у Маркизы руки Марии, но та объявляет, что племянница уже просватана. Оставшись наедине с Сюльписом, Маркиза рассказывает ему грустную историю своей жизни. Семья долго подыскивала ей знатного жениха, достойного древнего рода, а она, влюбившись в капи-

тана Робера, тайком последовала за ним в Тироль. Скрыв рождение дочери, она потеряла ее в буре войны и теперь, едва обретя вновь, не в силах с ней расстаться; задуманный брак даст Марии имя и состояние. Растроганный Сюльпис обещает уговорить Марию. Тем временем в замке собирается знатное общество во главе с герцогиней Кракенторп; нотариус приносит брачный контракт. Сюльпис открывает Марии тайну ее рождения, и она бросается в объятия матери, готовая повиноваться ей. Но тут в зал врываются солдаты во главе с Тонио, пришедшие на выручку дочери полка. Они объявляют, что невеста герцога — полковая маркитантка, чем приводят в ужас аристократических гостей. Мария благодарит полк, которому обязана всем, и берет в руки контракт, хотя подписать его — значит умереть. Маркиза, тронутая ее благородством, отказывается от этой жертвы, от ложной гордости и отдает дочь тому, кого выбрало ее сердце. Оскорбленная герцогиня удаляется, за ней уходят важные гости, а счастливые солдаты, Тонио и Сюльпис подхватывают песню Марии, воспевающую славу, победу, Францию.

МУЗЫКА

«Дочь полка» — одна из лучших комических опер Доницетти. Однако она отлична от «Любовного напитка» или «Дона Паскуале». В ней композитор воплотил истинно французский дух: в мелодиях и ритмах, в построении номеров, где преобладают куплеты, в использовании хора, который эти куплеты подхватывает, в звучании оркестра с важной ролью ударных.

Бойкая увертюра, основанная на темах оперы (барабанный бой, эффекты эха, пастушьи наигрыши, мотивы маршей и танцев), вводит в обстановку действия.

I акт обрамлен массовыми сценами. Хор интродукции строится на сопоставлении отдаленных звуков боя (большой барабан, литавры, валторны) и молитвы. Первая характеристика Марии – песня «Au bruit de la guerre» («При звуках военных я родилась на свет»), с энергичным пунктирным ритмом, виртуозными каденциями, оборотами швейцарских напевов – йодлей, подражанием барабанному бою («рата-план»). Песня составляет часть дуэта Марии с Сюльписом. Вторая ее песня «Chacun le sait» («Знают везде, знают наш полк»), открывающаяся эффектной каденцией, представляет собой куплеты с ансамблем и мужским хором и сочетает зазорные маршевые и вальсовые темы. Необычен любовный дуэт Марии и Тонио. Его лирическое признание начинается и прерывается ее краткими недоверчивыми репликами «Voyons, écoutons» («Поглядим и решим»), а заканчивается совместным повторением насмешливой плясовой мелодии. Дробь барабанчика и хор солдат «Рата-план» со звонким подражанием трубным сигналам открывает большой финал. Он состоит из ряда контрастных эпизодов. Каватина Тонио с хором «Ah! mes amis» («Друзья мои, вот это праздник»), в быстром темпе и бойком ритме, увенчана знаменитым трюком – девятью верхними *до*. Драматический перелом – романс Марии с хором «Il faut partir» («Пора идти»), с трогательной печальной мелодией, которую вначале проводит английский рожок, – единственный минорный эпизод всего акта, причем достаточно короткий. В дальнейшем развитии ансамбля использована полифоническая форма фугато.

II акт значительно короче и строится по контрасту с I-м на чередовании арий главных героев и трио. Антракт рисует совсем иной, аристократический мир: это медленный трехдольный танец, близкий ме-

нуэту, с чопорной мелодией с приседаниями, обилием повторов, в старинной форме *da saro*, в приглушенном звучании от *ppp* в крайних частях до *piano* в средней.

В том же стиле написан первый номер II акта – томный романс Марии в сопровождении арфы «*Le jour naissant dans le bocage*» («Родился в роще новый день»). С него начинается трио Марии, Сюльписа и Маркизы. Однако изысканная мелодия вскоре прерывается звукоподражанием «ратаплан» из первой песни Марии и вальсовым припевом из второй, а в заключение повторяется тема хора солдат «Ратаплан», что придает трио неповторимый комический колорит. Оригинальна большая ария Марии «*Par le rang et par l'opulence*» («Все богатство и знатность не в силах»). Ее первая, медленная часть. – один из редких меланхолических номеров оперы с красивой широкой кантиленой, с распевными каденциями. Вторая часть, с хором солдат «*Salut à la France*» («Привет, о отчизна»), отмечена энергичной, броской темой с пунктирным ритмом в сопровождении. Следующее трио Марии, Тонио и Сюльписа «*Tous les trois réunis*» («Все втроем мы опять») развивает те же радостные настроения, но его незамысловатая стремительная мелодия в унисон предвосхищает мотивы оперетты. Номер, обозначенный как романс Тонио «*Pour me rapprocher de Marie*» («За тем, чтоб приблизиться к Марии, завербовался в солдаты я»), – настоящий квартет с лирической, насыщенной высокими нотами темой, лишенной, однако, распевов. Благополучная развязка подчеркнута возвращением последней темы арии Марии «*Salut a la France*» («Привет, о отчизна») в ансамбле с хором.

ФАВОРИТКА

Опера в четырех актах, пяти картинах

Либретто А. Руайе и Г. Ваэза

Действующие лица

Альфонс XI, король Кастилии (баритон)

Леонора де Гусман, его фаворитка (сопрано)

Фернан (тенор)

Бальтазар, настоятель монастыря Сант Яго де Кампостелла (бас)

Дон Гаспар, офицер короля (тенор)

Инес, камеристка Леоноры (сопрано)

Придворные, солдаты, монахи, странники

Действие происходит в Кастилии, в монастыре Сант Яго де Кампостелла, на острове Леон и в королевском дворце Алькасар в Севилье, в 1340 году

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В конце 1830-х годов Доницетти поселяется в Париже, где готовит к постановке «Любовный напиток». На французский язык переведена «Лючия ди Ламмермур», она исполняется 8 месяцев подряд. Она же избрана для открытия в 1839 году после пожара театра Итальянской оперы, так что в один вечер в Париже «Лючию» можно услышать сразу в двух театрах, на двух языках. Наконец в следующем году Доницетти получает ангажемент на создание опер специально для парижских театров – на французском языке, на французское либретто (более десятилетия назад такой заказ на «Вильгельма Телля» получил Россини). Первой была поставлена «Дочь полка», затем на протяжении восьми месяцев прошли премьеры еще двух французских опер Доницетти, «Мученики» и «Фаворитка». Написанные тогда же «Герцог Альба» (оставшийся незаконченным) и одноактная комическая «Рита, или Побитый муж» увидели свет

рампы спустя много лет после смерти композитора. Любопытно, что самой последней оперой Доницетти также оказалась французская – «Дон Себастьян, король Португалии» (1843).

В 1839 году композитор получил заказ на оперу «Низидский ангел». Либреттистами выступили два французских драматурга – Альфонс Руайе (1803–1875), переводчик «Лючии» на французский язык), и Гюстав Вааз (1812–1862). Однако вскоре театр, разбогатевший на беспрецедентном успехе «Лючии», потерпел финансовый крах. Доницетти предложил новую оперу первому театру Франции Grand Opéra, ответившему согласием, что, по собственному признанию, польстило самолюбию композитора. Но для постановки на лучшей сцене страны требовались переделки. И прежде всего расширение масштабов: трехактный «Низидский ангел» превратился в четырехактную «Фаворитку» с большим балетным дивертисментом во II акте.

В либретто оказался ряд образов и эпизодов, типичных для французского жанра большой оперы. В двух картинах I акта сопоставлены два мира. В 1-й участвует только мужские персонажи, среди них – влюбленный герой. В начале 2-й картины действуют лишь женщины, здесь есть ария второстепенной героини и подготавливается дуэт (именно так построены I акт и начало II-го в поставленных за четыре года до того «Гугенотах» Мейербера). Суровый монах грозит небесными карами королю, и власть церкви оказывается сильнее королевской (эта традиция была жива еще четверть века спустя после «Фаворитки» – в «Доне Карлосе» Верди, написанном для того же театра Grand Opéra на французское либретто в 1867 году).

Совершенно неожиданно обнаруживается предвосхищение Вагнера: прекрасный остров любви в «Фаворитке», отгороженный от внешнего мира, напоминает грот Венеры в «Тангейзере», появившемся 5 лет спустя. Вагнер прекрасно знал «Фаворитку»: живя в Париже на рубеже 1830-х–1840-х годов в вечной нужде, он ради заработка переложил избранные сцены из «Фаворитки» для фортепиано в 4 руки, подготовил к изданию клавир и даже написал квартет на ее темы. А работая в 1840-х годах в Дрезденском театре, Вагнер вынужден был постоянно дирижировать популярной здесь «Фавориткой», о которой высказался весьма язвительно. Удивительным образом Леонора Доницетти предвещает Виолетту Верди: блеск и богатство не радуют ее в этой грешной жизни, в ее душе живет великая любовь, чистая и жертвенная, приносящая искупление; потеряв все, она умирает счастливой на руках оплакивающего ее возлюбленного.

Либреттисты не опирались на какое-либо литературное произведение, но использовали имена исторических персонажей. Альфонс XI – король Кастилии (1312–1350), успешно воевавший с маврами и умерший от чумы при осаде Гибралтара. Элеонора Нуньес де Гусман (1310–1351) – его фаворитка, молодая вдова, наделенная всей полнотой власти и родившая ему десятерых детей. По смерти Альфонса она заперлась в одной из крепостей, а когда началась осада, предприняла дерзкий побег и осмелилась появиться при дворе законного наследника короля – 16-летнего Педро, прозванного Жестоким. Он приказал задушить ее в своем дворце.

Работа над музыкой «Фаворитки» в сентябре – октябре 1840 года шла как обычно быстро; опера была закончена за два месяца. Сохранился рассказ

французского композитора Адольфа Адана, автора знаменитого балета «Жизель», как был написан последний акт. Доницетти сидел за чашкой кофе у друга, и когда тот должен был уйти, остался, чтобы положить на музыку только что полученные стихи. Было 10 часов вечера. Друг вернулся в час ночи, и Доницетти сказал: «Вот, посудите сами, напрасно ли я тут сидел: я закончил IV акт». Не была написана лишь медленная часть последнего дуэта, возникшая во время репетиций, и популярная каватина Фернана, перенесенная из незаконченного «Герцога Альбы».

Премьера «Фаворитки» состоялась в парижском театре Grand Opéra 2 декабря 1840 года. Успех нарастал с каждым спектаклем, особенно после того, как в обожаемом парижанами балете примадонну заменила хорошенькая молодая танцовщица и ходить на нее стало модным. В первом же сезоне «Фаворитка» прошла 26 раз, критика назвала ее «величайшей оперой». В переводе на итальянский язык она ставилась не только в Италии, но и в других странах, в том числе в России, тогда как в оригинальном французском варианте была известна мало. И до сих пор «Фаворитка» обычно звучит по-итальянски (даже арии из нее в концертах), а балетный дивертисмент не исполняется.

СЮЖЕТ

Галерея в монастыре Сант Яго де Кампостелла. Слышны звуки молитвы. Лишь Фернан не в силах молиться. Он был готов без сожалений отречься от соблазнов жизни, но теперь рассказывает настоятелю Бальтазару, что увиденная им женщина, ангел красоты, унесла его покой. Не зная ни имени, ни положения ее в обществе, он влюблен безумно. Бальта-

зар потрясен – ведь в Фернана он видел своего приемника, наделенного безграничной властью: перед тиарой главы церкви склоняется скипетр королей. Ни угрозы, ни мольбы не могут изменить решения Фернана, и тогда, на просьбу благословить его на новую жизнь, Бальтазар грозит ему проклятием небес и изгоняет из монастыря¹⁰.

2-я картина. Берег острова Леон. Инес с подругами радуется весеннему ветерку и нежным цветам, украшающим их жизнь на этом благословенном берегу любви и удовольствий. Лодка привозит Фернана. Когда с его глаз снимают повязку, он обращается к молчаливой посланнице и окружающим нимфам с мольбой поведать о повелительнице острова. Но Инес не может открыть тайну. Появляется сама прекрасная дама; она влюблена столь же страстно, как Фернан. Однако когда он предлагает ей разделить его судьбу, она отвечает отказом и просит оставить ее. Вбегает взволнованная Инес: к острову приближается король. Фернан поражен, узнав о высоком положении возлюбленной. Уходя, она вручает ему патент на чин капитана.

II акт. Сады Алькасара в Севилье. Этим чудом мавританских королей владеет теперь король Кастилии Альфонс, победивший правителя Марокко и Гранады. Однако вся слава принадлежит не ему, а неизвестному до тех пор юному Фернану, возглавившему христианское войско и спасшему жизнь своего короля. Альфонс пригласил героя на праздник в Севилью, чтобы воздать почести за победу. Королевский

¹⁰ В одном из вариантов либретто Бальтазар представлен не только покровителем Фернана: обращение последнего «отец мой» подразумевает их кровное родство, и в изданном в 1841 году Юргенсоном в Москве клавире с французским текстом это обращение переведено как «родитель».

офицер дон Гаспар сообщает о прибытии посланца Папы. Король страшится его буллы, но готов защищать свою любимую Леонору, ради которой без сожаления отречется и от Бога, и от народа, и от короны. Леонора обсуждает с Инес победу Фернана: ему победа принесла славу, ей – позор. Она упрекает Альфонса: когда она, юная и невинная, покинула замок отца, то надеялась на честный брак, но король соблазнил ее. Леонора хочет бежать и от двора, и от королевских ласк, однако Альфонс задумал утешить фаворитку роскошным праздником в ее честь. Начинаются танцы. Дон Гаспар обвиняет Леонору перед королем: он перехватил любовное письмо, принесенное Инес. Леонора не отрицает, что любит, но скорее умрет, чем откроет имя возлюбленного. Король готов подвергнуть ее пытке. Спор прерывает появление Бальтазара. Он грозит королю Кастилии проклятьем Папы, если тот не порвет с фавориткой и не вернется к законной королеве. Альфонс требует от монаха подчиниться королю, но Бальтазар призывает на голову грешника небесную кару; грешница же, проклятая Богом, должна навсегда покинуть короля и двор и отправиться в изгнание. Все присутствующие в ужасе.

III акт. Зал во дворце Алькасар. Приглашенный королем Фернан счастлив: здесь он встретит свою возлюбленную и узнает, наконец, ее имя. Альфонс благодарит героя и обещает любую награду. Фернан просит королевского согласия на брак со знатной дамой, которую он полюбил еще будучи бедным солдатом. На вопрос о ее имени он отвечает: прекраснейшая. В это время входит Леонора. Обо всем догадавшийся король, сдержав гнев, соединяет руки влюбленных; брак состоится через час. Леонора не может поверить своему счастью. Однако она не

смеет принести любимому бесчестье: если он, узнав правду, отвергнет ее, свадебный букет украсит ее могилу. Верная Инес должна рассказать Фернану обо всем. Едва Леонора уходит, как дон Гаспар, следящий за Инес, арестует ее. Король дарует ничего не подозревающему Фернану титулы графа и маркиза, награждает орденом, придворные пересмеиваются у него за спиной, а счастливый Фернан ведет трепещущую Леонору к алтарю. Брак свершен. Фернан делится с придворными долгожданным счастьем, но они отворачиваются от него, возмущенные низким торгом, возвысившим до них, благородных дворян, безвестного провинциала и авантюриста. Услышав оскорбления, Фернан вызывает на дуэль дона Гаспара, но их останавливает появившийся Бальтазар. Дон Гаспар открывает тайну: Фернан взял в супруги фаворитку короля. Возбешенный Фернан бросает королю в лицо обвинение в бесчестье, отказывается от титулов, ломает шпагу и швыряет ее обломки вместе с орденом к ногам Альфонса. Тот смущен; придворные испуганы и сострадают Фернану; Леонора понимает, что он лишь теперь узнал правду.

IV акт. Двор монастыря Сант Яго де Кампостелла. Монахи с молитвой направляются в церковь. Фернан, возвратившийся в монастырь, встречается с Бальтазаром, предсказавшим ему несчастье в миру. Настоятеля зовет долг: он спешит принести утешение молодому послушнику, больному, обессиленному, еле добравшемуся до монастыря. Оставшись один, Фернан снова переживает позор женитьбы на фаворитке короля, но забыть ее не в силах. А она под видом послушника пришла в монастырь, чтобы еще раз увидеться с любимым перед смертью. Из капеллы доносятся слова монашеского обета, и Леонора узнает голос Фернана. Выйдя из церкви, он находит ее лежа-

щей на земле без чувств. Придя в себя, Леонора умоляет о прощении. Фернан гонит ее прочь из святого места – ее ждет король, готовый увенчать фаворитку золотой короной позора. Но постепенно его сердце смягчается, и он уже не может противиться вновь вспыхнувшей любви. Забыв о монашеских обетах, Фернан зовет Леонору бежать и скрыть на новой родине свое счастье. Но Господь удерживает его от святотатства: жизнь Леоноры подошла к концу, она умирает на руках возлюбленного прощенной, надеясь на соединение за гробом. Фернан в отчаянии зовет на помощь. Возвратившийся Бальтазар узнает Леонору, приказывает Фернану молчать и просит монахов молиться за скончавшегося послушника. А наутро они будут молиться за него, уверен Фернан.

МУЗЫКА

«Фаворитка» – образец жанра большой французской романтической оперы в творчестве Доницетти. Она отличается от итальянских опер композитора балетным дивертисментом, занимающим половину II акта, крупными формами и четырехактной структурой вместо привычной для него двух-трехактной. Финалы двух средних актов чрезвычайно развернуты, включая квинтеты и хоры, а обычные для Доницетти каватины заменены ариями. Лишь два соло Фернана, в I-м и последнем актах, названы каватинами; самый популярный номер оперы обозначен как речитатив и ария Леоноры. Многочисленные мелодии не менее красивы, но менее виртуозны, чем в его итальянских операх, а дуэты построены свободнее, не придерживаясь условности традиций.

Большая увертюра мало связана с последующей драмой. Медленное вступление подводит к быст-

рой части, где взволнованная минорная тема превращается в торжественную мажорную.

В I акте противопоставлены две картины. 1-я окрашена звучанием только мужских голосов. Интродукция открывается простым унисонным хором монахов, предваряющим экспозиционную характеристику двух героев. В центре – начинающаяся без перерыва каватина Фернана «Un ange, une femme inconnu» («Вот ангел, прекрасная дама»). Согретая светлым, искренним чувством, она лишена типично итальянской певучести, хотя и завершается эффектной высокой нотой. Каватина непосредственно включена в дуэт Фернана и Бальтазара «Toi, mon fils» («Ты, мой сын»), где рельефно обрисованы оба персонажа, – совсем не так, как было принято в то время в итальянских операх вообще и в операх Доницетти, в частности: суровой декламацией насыщены высказывания Бальтазара, более мягкая лирика присуща Фернану.

2-я картина, подобно 1-й, открывается хором – на этот раз женским. Светлый, беззаботный, он служит фоном арии Инес «Rayons dorés, tiède zéphire» («Как небо лучисто»). Те же светлые настроения господствуют в следующем дуэте Леоноры и Фернана «Mon idole, mon idole» («Мой идол, мой идол»), который венчает I акт. Помещенная вслед затем традиционная маршеобразная ария Фернана «Oui, ta voix m'inspire» («Глас твой не напрасно»), рисующая решимость героя завоевать славу, как правило, не исполняется.

II акт, наиболее монументальный и соответствующий жанру французской большой романтической оперы, посвящен прежде всего характеристике короля; Фернан в нем не появляется. Ария Альфонса рисует пылкую любовь в певучей первой части «Léonor, viens» («Леонора, я отвергну Бога, корону») и энер-

гичной, уверенной второй. В дуэте с Леонорой Альфонс также представлен пылким влюбленным «*Dans ce palais règnent pour te séduire*» («В этом дворце все дышит упоением»), хотя в целом этот номер построен более традиционно: одна и та же мелодия повторяется героями последовательно, а потом их голоса объединяются в параллельных секстах. Обширная балетная сюита состоит из ряда номеров: небольшая быстрая интродукция подводит к пространным па-де-труа (танец трех) и па-де-сис (танец шести), основанным на смене тем и темпов, и завершается быстрым финалом. Развернутый финал II акта, квинтет с хором, — одна из кульминаций оперы. Главная роль принадлежит Бальтазару. Его резко акцентированная, охватывающая широкий диапазон тема «*Redoutez la fureur d'un Dieu terrible et sage!*» («Берегись, над тобой гнев Божий собрался!») звучит угрожающе.

III акт развивается от светлой лирики к драматическому взрыву. Краткое вступление повторяет мелодию первой каватины Фернана. В трио Альфонса, Фернана и Леоноры не раз возникает благородная, сдержанная тема короля «*Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*» («Этой любви не будьте недостойны»). Самый популярный номер оперы — речитатив и ария Леоноры «*Ô mon Fernand*» («О мой Фернан»), великолепные мелодии которой дают возможность певице показать все богатство голоса, особенно в нижнем регистре, и виртуозное мастерство. Веселый хор оттеняет финал — кульминацию драмы. Драматизм нагнетается постепенно. Первый раздел — речитативный диалог хора с доном Гаспаром, с Фернаном, к ним затем присоединяется Бальтазар. Центральный, медленный раздел начинается темой Альфонса «*Ô Ciel, de son âme*» («О Небо, вся гордость его в возмущении»). Затем ведущая роль переходит к Леоноре

с Фернаном, им вторят переключки хора. Финал завершает мощное унисонное звучание всего ансамбля в стремительном темпе.

IV акт, самый короткий, перекидывает арку к началу оперы. Он также открывается хором монахов и речитативным диалогом Бальтазара и Фернана. В каватине Фернана «*Favorite du roi!*» («Фаворитка – она!») возбужденные декламационные фразы сменяются красивой кантиленой, согретой воспоминаниями о счастливой любви. Финал, состоящий из речитатива и дуэта Леоноры и Фернана и завершаемый хором, образует большую, непрерывно развивающуюся сцену со свободной сменой речитатива, декламации, кантилены. Объединяющую роль играют неоднократно возвращающиеся взволнованные оркестровые пассажи. Выразителен написанный композитором последним медленный эпизод скорбной мольбы Леоноры «*Fernand, imite la clémence*» («Фернан, даруй же мне прощенье»). Не менее красива кантиленная тема иного, восторженного склада «*Viens, viens, je cède éperdu*» («О, приди же ко мне»), которую повторяют оба влюбленных. Развитие дуэта обрывается, и опера заканчивается необычно: краткими речитативными репликами Бальтазара, Фернана и хора.



ДОН ПАСКУАЛЕ

Опера в трех актах, пяти картинах

Либретто М.А. (М. Аккурси) и Доницетти

Действующие лица

Дон Паскуале, старый холостяк, скроенный на старый лад, скупой, доверчивый, упрямый, добрый человек в конце концов (бас-буффо¹¹)

Доктор Малатеста, человек находчивый, остроумный, предприимчивый, домашний врач и друг дона Паскуале, но еще лучший друг Эрнесто (баритон)

Эрнесто, племянник дона Паскуале, юный энтузиаст, пользующийся взаимностью возлюбленный Норины (тенор)

Норина, молодая вдова, натура импульсивная, не терпящая возражений, но искренняя и сердечная (сопрано)

Слуги, домочадцы, нотариус, мажордом, парикмахер

Действие происходит в Риме
в настоящее время 1840-е годы)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Начало 1840-х годов – пик успехов Доницетти. Он самый популярный из живущих итальянских композиторов, его оперы занимают первое место на сценах всех театров Европы, множатся их пиратские издания, турецкий султан награждает его орденом Нишан Ифтихар, так что одно из писем 1841 года композитор подписывает «Великий Хан Татарии Га-этан-оглу», а накануне нового, 1842 года его избирают членом Французского Института изящных искусств. Он желанный гость в аристократических и художест-

¹¹ Авторское обозначение – «буффо» без указания голоса.

венных салонах, где его ценят за веселый нрав и неисчерпаемое остроумие, перед этим 45-летним любвеобильным красавцем, напоминающим мушкетера, не может устоять ни одна женщина, будь то замужняя дама или актриса. С ним сотрудничают лучшие французские и итальянские либреттисты. Быстрота сочинения им музыки баснословна: число опер, написанных Доницетти за четверть века, приближается к 70-ти, на протяжении одного 1843 года в театрах Вены, Парижа, Неаполя ставятся его оперы разных жанров: *buffa*, итальянская романтическая опера на исторический сюжет, французская большая романтическая опера, – их премьеры разделяют от двух до шести месяцев.

«Дон Паскуале» предназначался для Итальянского театра в Париже, где уже с успехом шли оперы Доницетти. Либретто не было новым: в его основу положено либретто «Синьор Маркантонио», написанное за 30 лет до того для итальянского композитора Стефано Павези известным либреттистом Анджело Анелли (автором «Итальянки в Алжире» Россини). Сотрудником Доницетти выступил Микеле Аккурси (1807 – 1881, настоящее имя Джованни Руффини) – человек передовых взглядов, изгнанный из Италии за участие в борьбе за освобождение страны. Он обозначил свое авторство скромно, только инициалами М.А., так как большую роль в создании текста сыграл сам композитор. Кроме того, многие положения «Дона Паскуале» повторяют «Севильского цирюльника» Россини (1816).

Сочинение музыки шло в привычном для Доницетти темпе и обросло различными рассказами, быть может, не всегда достоверными. В компании друзей, среди шуток и поедания макарон, композитор за сутки сочинил два акта, а вся опера, по его собст-

венному ироническому утверждению, «стоила мне огромного труда – 11 дней», причем за это время был готов клавиш и партии для певцов. Еще 8 дней заняла инструментовка. В тех же рассказах сохранилась история рождения небольшого хора в ритме вальса из III акта. На протяжении 32 минут Доницетти заполнил две страницы нотного альбома – пока варились любимые макароны, предназначенные автору в награду за труд; несколько дней спустя он подписал к ним два четверостишия текста. Последним появился самый популярный номер – серенада Эрнесто: здесь Доницетти, по свойственной ему привычке, использовал старый набросок.

На репетициях трудно было предсказать успех премьеры: музыка не понравилась оркестру, опере прочили провал. Однако Доницетти был уверен в противоположном. И действительно, премьера «Дона Паскуале» в Итальянском театре в Париже 4 января 1843 года имела триумфальный успех. Переполненный зал восторженно аплодировал каждому номеру, четыре бисировались, и французская газета писала, что «такими овациями Париж награждает только великих композиторов». Опера шла 14 вечеров подряд и в том же году была поставлена в нескольких странах.

СЮЖЕТ

Зал в доме дона Паскуале. Он с нетерпением ожидает прихода доктора Малатесты, который обещал подыскать ему молодую жену. Пришедший Малатеста рисует ее портрет: она подобна ангелу, удивительной красоты, скромна и чиста душой, из достойной семьи. На вопрос об имени невесты доктор называет ее Софронией, своей сестрой. Старик приходит в восторг, он чувствует себя 20-летним и хочет досадить непокорному племяннику Эрнесто, который

не желает выполнить его волю и жениться на выбранной дядюшкой невесте. Дон Паскуале объявляет Эрнесто, что лишит его наследства и выгонит из дома, если тот не откажется от своего намерения взять в жены вдову Норину, пусть бедную, но честную, отвечающую ему взаимностью. Эрнесто в отчаянии: ему предстоит расстаться с прежней обеспеченной жизнью, но расстаться с Нориной он не в силах. К тому же он узнает от дона Паскуале, что именно Малатеста, которого Эрнесто считал другом, предложил дяде в жены свою сестру.

2-я картина. Комната Норины. Читая книгу, она размышляет о собственной натуре, о любви к шуткам, умении поразить то слезами, то улыбкой. Слуга приносит письмо от отчаявшегося возлюбленного, которое пугает Норину: он покидает Рим, Европу со смертью в душе. Однако Малатеста спешит успокоить ее и открывает свой план: она сыграет роль его сестры, кузен – нотариуса, остальное будет зависеть от Норины. Веселая игра увлекает обоих.

II акт. Зал в доме дона Паскуале. Эрнесто в одиночестве оплакивает свою печальную судьбу. Без дома, преданный другом, он будет жить в чужой стране с разбитым сердцем и станет благословлять Норину в свой смертный час, даже если она найдет новую любовь. Дон Паскуале, в роскошном наряде, приказывает слуге не принимать никого, кроме доктора и его спутницы. Малатеста вводит за руку Норину; ее лицо скрыто под вуалью. Она дрожит от испуга и предлагает брату бежать, узнав, что в комнате находится мужчина. Застенчивая невеста беспрестанно благодарит и кланяется, однако боится даже взглянуть на жениха. На вопросы дона Паскуале, любит ли она общество, театры, невеста отвечает, что ей достаточно кухни, где она проводит все время. Ко-

гда жениху и доктору удастся заставить невесту открыть лицо, дон Паскуале чувствует, что в сердце его разорвалась бомба. Малатеста приглашает нотариуса и подсказывает ему статьи брачного контракта. Когда новобрачные подписывают контракт, входит Эрнесто, чтобы проститься с дядей. Эрнесто изумлен, увидев Норину. Малатеста во всеуслышанье сообщает другу, что это его сестра Софрония, жена дона Паскуале, а отведя в сторону, объясняет, что комедия разыгрывается ради счастья Эрнесто. Вдвоем они подписывают контракт как свидетели, и новобрачная тут же преображается. Она велит мужу замолчать, вызывает колокольчиком слуг и начинает устанавливать в доме свои порядки; за все должен расплачиваться дон Паскуале. Он в ужасе, Малатеста тщетно пытается утихомирить Норину, а она упрекает Эрнесто, что тот мог подозревать ее в измене.

III акт. Зал в доме дона Паскуале. Столы, кресла, пол завалены женскими нарядами. Из апартаментов Норины выходит парикмахер, домочадцы несут драгоценности, меха, цветы, слуги объявляют, что лошади поданы: хозяйка едет в театр. Появляется Норина в дорогом туалете, с драгоценным веером в руках. Дон Паскуале пытается ее остановить, но она дает ему пощечину. Жалуясь на свою судьбу, он приходит к мысли о разводе. Уходя, Норина роняет листок бумаги – письмо любовника, назначающего ей свидание нынче вечером в роще близ дома. Дон Паскуале обсуждает с доктором новые порядки и мечтает о мести; теперь он согласен, чтобы племянник женился хоть на тысяче Норин. Доктор предлагает ему устроить любовникам ловушку в роще, а сам с Эрнесто готовится к задуманной развязке.

2-я картина. Зеленая роща; вдали виден освещенный вход в дом дона Паскуале. Слышится се-

ренада Эрнесто. Норина выходит к нему. Влюбленные счастливы. Появившийся с доктором дон Паскуале направляет свет фонаря в лицо Норины, а тем временем Малатеста помогает Эрнесто скрыться в доме. Дон Паскуале учиняет жене допрос, но она отвечает, что просто вышла подышать ночным воздухом. Малатеста убеждает дону Паскуале, что все устроит к лучшему для каждого. Софронии он объясняет, что завтра в этот дом войдет другая женщина, жена Эрнесто по имени Норина – и супруга дона Паскуале в гневе заявляет, что не останется здесь ни минуты. Обрадованный дон Паскуале зовет Эрнесто и по совету доктора предлагает племяннику скорее бежать за Нориной: он готов соединить их немедленно. И тут он узнает, как был обманут. Эрнесто падает перед дядей на колени, Норина просит прощения, и дон Паскуале желает им счастья. Все соглашаются с простой моралью, которую выводит из произошедшего Норина: нельзя жениться в старости.

МУЗЫКА

«Дон Паскуале» – последняя опера-buffa Доницетти и один из последних блестящих образцов жанра. Ярко обрисованы герои, пришедшие из итальянской комедии масок: осмеянный старик, задумавший жениться на молодой; его голос обозначен просто «буффо»; бойкая девица, отстаивающая свое право на счастье; ловкий доктор, устраивающий счастье влюбленных при помощи переодеваний и обманов; почти безмолвный второстепенный персонаж, нотариус, составляющий под диктовку мнимый брачный контракт. Менее типичен для традиционной оперы-buffa молодой влюбленный, обрисованный в сентиментально-лирических тонах: это тенденция развития жанра в середине XIX века (сходный пример – «Любвный напиток»). Неистощимое богатство

мелодий, многочисленные эффектные арии и дуэты, рассчитанные на мастерство исполнителей, сделали «Дона Паскуале» одной из любимейших опер певцов и публики.

Увертюра (названная по-итальянски симфонией) не просто вводит в общее беззаботное настроение комедии, но тесно связана с оперой тематически. Сразу же запоминается кантилена серенады Эрнесто, распетая вначале кларнетом, затем валторной, позже флейтой. Несколько раз звучит порхающая мелодия каватины Норины, которая и завершает увертюру.

I акт делится на две картины, почти целиком состоящие из дуэтов. В интродукции, в дуэте дона Паскуале и доктора, вначале главная роль отведена Малатесте: плавная мелодия «*Bella siccome un angelo*» («Ангел сравниться мог бы с ней») рисует образ прекрасной невесты. В последней, стремительной части господствует буффонная скороговорка дона Паскуале. Так же он охарактеризован в следующем дуэте, где ему противопоставлена лирическая кантилена Эрнесто «*Sogno soave e casto*» («Рухнули светлые грезь»).

2-я картина посвящена Норине. Ее каватина «*Quel guardo il cavaliere*» («Я вижу кавалера»), с виртуозными украшениями и высокими нотами, богата многочисленными мелодиями (одна из них звучала в увертюре). Блестящей виртуозностью отмечен финальный дуэт Норины и Малатесты «*Pronta io son*» («Да, я готова»).

II акт состоит всего из трех номеров, весьма разнообразных по складу. Прелюдия, сцена и ария Эрнесто «*Povero Ernesto*» («Бедный Эрнесто») – один из наиболее душевных, трогательных номеров. Редко встречающаяся у Доницетти меланхоличная мелодия первой части «*Cercherò lontana terra*» («Там,

в стране чужой, далекой») сменяется энергичной, уверенной темой в быстрой второй части. Терцет доктора, Норины и дона Паскуале «*Va, da brava*» («Ну, смелее») строится на противопоставлении кратких речитативных реплик (объяснения с мнимой скромницей) и виртуозных пассажей Норины, раскрывающих ее истинную натуру. Финал (квартет) – действенная сцена подписания брачного контракта «*Fra da una parte etcetera*» («Это невеста и т.д.»), где ведущая роль отдана эффектной виртуозной партии доктора Малатесты. Заключительная часть в стремительном темпе – многообразная буффонная скороговорка всех участников.

III акт, подобно I-му, состоит из двух картин, где с дуэтами чередуется хор, впервые появляющийся в опере. Оригинальна хоровая интродукция 1-й картины: переключки кратких речитативных фраз на одной ноте, исполняемых отдельными солистами хора, к которым в конце присоединяется дон Паскуале. Следующий его дуэт с Нориной «*Signorina, in tanta fretta*» («Синьорина, вы спешите») наиболее драматичен; не случайно его называют «дуэтом с пощечиной». Этот кульминационный момент обозначен жалобной темой в оркестре, контрастирующей со скороговорками на одной ноте и виртуозными пассажами в вокальных партиях. Второй хор не менее оригинален, чем первый: переключки-звукоподражания, переключки в ритме вальса. В дуэте дона Паскуале и Малатесты «*Cheti, cheti, immantinente*» («Тихо, тихо, но тотчас же») скачки на широкие интервалы производят комическое впечатление в сочетании с маршевым ритмом.

2-я картина – своего рода развернутый поэтичный ноктюрн. Его открывает самый популярный номер – серенада Эрнесто с хором «*Com'è gentil*» («Те-

бе одной») с певучей, сразу запоминающейся мелодией бытового склада с гитарным сопровождением. Дополнением служит любовный дуэт Норины и Эрнесто «Tornami a dir che m'ami» («О повтори, что любишь»): именно он имеет авторское обозначение «ноктюрн»; в отличие от других дуэтов, этот краток и целиком построен на совместном пении в терцию. Сцена и рондо финала «La morale in tutto questo» («Вся мораль для всех понятна») – беззаботная, полная радости жизни ария Норины с терцетом и хором.



СОДЕРЖАНИЕ:

Джоаккино Россини	3
<i>Танкред</i>	11
История создания	11
Сюжет	15
Музыка	18
<i>Итальянка в Алжире</i>	24
История создания	24
Сюжет	25
Музыка	28
<i>Севильский цирюльник</i>	32
История создания	32
Сюжет	37
Музыка	42
<i>Отелло</i>	47
История создания	47
Сюжет	50
Музыка	52
<i>Золушка</i>	56
История создания	56
Сюжет	59
Музыка	62
<i>Сорока-воровка</i>	66
История создания	66
Сюжет	69
Музыка	73
<i>Армида</i>	79
История создания	79
Сюжет	80
Музыка	84
<i>Дева озера</i>	88
История создания	88
Сюжет	91
Музыка	94

<i>Семирамида</i>	99
История создания	99
Сюжет	101
Музыка	106
<i>Путешествие в Реймс</i>	111
История создания	111
Сюжет	113
Музыка	116
<i>Моисей</i>	120
История создания	120
Сюжет	122
Музыка	125
<i>Вильгельм Телль</i>	129
История создания	129
Сюжет	133
Музыка	136
Винченцо Беллини	142
<i>Пират</i>	151
История создания	151
Сюжет	154
Музыка	158
<i>Капулетти и Монтекки</i>	161
История создания	161
Музыка	167
<i>Сомнамбула</i>	170
История создания	170
Сюжет	172
Музыка	175
<i>Норма</i>	178
История создания	178
Сюжет	182
Музыка	185
<i>Пуритане</i>	189
История создания	189
Сюжет	192
Музыка	194

Гаэтано Доницетти	198
<i>Анна Болейн</i>	207
История создания	207
Сюжет	209
Музыка	212
<i>Любовный напиток</i>	216
История создания	216
Сюжет	219
Музыка	222
<i>Лукреция Боржа</i>	226
История создания	226
Сюжет	229
Музыка	232
<i>Лючия ди Ламмермур</i>	235
История создания	235
Сюжет	238
Музыка	241
<i>Дочь полка</i>	245
История создания	245
Сюжет	246
Музыка	248
<i>Фаворитка</i>	251
История создания	251
Сюжет	254
Музыка	258
<i>Дон Паскуале</i>	262
История создания	262
Сюжет	264
Музыка	267

А.К. Кенигсберг

**РОССИНИ, БЕЛЛИНИ, ДОНИЦЕТТИ:
24 итальянские оперы
первой половины XIX века**

История создания, сюжет, музыка

Учебное пособие

На последней обложке карикатуры:

В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти

Лицензия ЛР №020593 от 07.08.97

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т.2; 95 3005 – учебная литература

Подписано в печать	Формат 60X84/16.
Усл.печ.л. Уч.-изд.л.	Тираж экз. Заказ

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29