

Ю. Вайнкоп

III



ЧТО
НАДО
ЗНАТЬ
ОБ ОПЕРЕ

ШС
0 В 14.

Ю. ВАЙНКОП

•

ЧТО
НАДО
ЗНАТЬ
ОБ
ОПЕРЕ

Издание второе,
дополненное



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва Ленинград
1967



ОТ АВТОРА

Опера — один из самых популярных и любимых народом видов музыкального творчества. Интерес к опере и широкое ее признание объясняются прежде всего силой идейно-эмоционального воздействия, которое она оказывает как произведение синтетическое. Оперный спектакль объединяет музыку (вокальную и инструментальную), литературу (в частности, поэзию), театр (драматургию, игру актеров, сценическое действие), изобразительное искусство (декорации, костюмы и пр.), танец и пластическое движение; к этому нужно добавить театральные-технические эффекты, в частности световые. Главное же место в этом комплексе занимает музыка.

Эти особенности оперы обеспечили ей положение одного из ведущих, демократичных, идейно емких и богатых художественно-выразительными возможностями видов музыкального искусства. Опера стала, образно выражаясь, своего рода мощным рупором авторских идей, доносящим творческие замыслы ее создателей до самого широкого круга слушателей, что обусловило важную общественную роль оперы на разных этапах ее развития. Опера неоднократно становилась своеобразным выразителем общественных настроений и той искрой, которая воспламеняла общественные страсти, разжигала идеологические споры, особенно в периоды обострения классовых борьбы.

В этих свойствах и особенностях коренится, по-видимому, особая притягательная сила оперы для композиторов, стремящихся к общению с народом.

«Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере, — писал Чайковский. — Это то, что

только она одна дает вам средство общаться с массой публики... Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных кружков, но при благоприятных условиях — всего народа».¹

Характерно, что именно к опере обратился Глинка, создавая национальное по музыке и сюжету произведение, и к вящей славе отечественного оперного искусства день первого спектакля «Ивана Сусанина» (9 декабря 1836 г.) стал днем рождения русской музыкальной классики.

Значение и возможности оперы понимали не только композиторы. Великий русский мыслитель Н. Г. Чернышевский, уделивший в своем знаменитом трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» сравнительно меньше внимания искусству музыки, нашел уместным отметить, что опера является «полнейшей формой музыки как искусства».²

Наделенные богатством музыкально-поэтического содержания и прогрессивные по идейно-художественной направленности оперы классиков русской музыки — «Иван Сусанин» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» Чайковского, — всегда вызывали взволнованный и благодарный отклик передовых кругов русского общества.

Общественное значение и художественные достоинства оперы получили высокую оценку и в наше время. С первых же лет Великого Октября оперное искусство неизменно окружено вниманием Коммунистической партии. Оперу любит и ценит советский народ, она постоянно находится в поле зрения советских композиторов. И примечательно, что советские слушатели любят оперу не безотчетно, а требовательно, действительно, стремясь разобраться во всех слагаемых, всех особенностях этого искусства.

Непосредственное общение с широкими кругами

¹ П. И. Чайковский об опере». Избранные отрывки из писем и статей. Музгиз, М., 1952, стр. 79.

² Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. ОГИЗ, М., 1948, стр. 90.

любителей музыки и всеми, кому дорого музыкальное искусство (автор этих строк затрагивал вопросы оперного творчества в многочисленных лекциях по истории и теории музыки в Народных университетах культуры, лекториях и т. п.), позволило прийти к выводу, что к наиболее интересующим их вопросам относятся: особенности строения оперы, функции отдельных исполнительских групп, происхождение и основные этапы развития оперы и современное состояние оперного творчества в СССР и за рубежом.

Заслуживает быть отмеченным, что зачастую преобладающий интерес вызывали вопросы, связанные с историей развития оперных жанров. Это можно объяснить тем, что сведения о формах оперного пения и строения оперы имеются в музыкальных словарях и работах, посвященных анализу музыкальных форм, тогда как популярные книги по истории оперы до последнего времени были «белым пятном» на карте нашей музыкально-издательской деятельности.

Это и послужило стимулом к написанию предлагаемой популярной брошюры и вместе с тем определило круг и объем излагаемых в ней сведений.

История оперы здесь рассматривается — с минимальными отступлениями — только в плане развития ее как особого вида (жанра) музыкального творчества, то есть в основном, лишь в одном аспекте. Поэтому в брошюре почти не затрагиваются вопросы эволюции оперной тематики, языка оперы и т. д., не освещаются история и проблематика оперного исполнительства.

Даты, упоминаемые в тексте, приводятся по новому стилю.

При подготовке второго издания автор учел критические замечания кандидата искусствоведения А. Н. Должанского, за которые приносит ему глубокую благодарность.

ЧТО
ТАКОЕ
ОПЕРА

1. Общие сведения

Разговор об опере мы начнем с выяснения вопроса: что такое опера?

На первый взгляд это может показаться излишним. Не только любителям музыки, но, думается, каждому грамотному человеку известно, что такое опера.

И тем не менее с этого следует начать, хотя бы потому, что единого, точно сформулированного и общепринятого определения оперы нет. Одни находят, что это драматическое или сценическое произведение (Bühnenspiel) с музыкой (Рима); другие полагают, что опера — результат сочетания определенных форм вокальной музыки со сценическим действием (Аренский); третьи определяют оперу как широкую вокальную композицию, форма которой всецело зависит от содержания (Праут); четвертые называют оперу художественным произведением, содержание которого воплощается в сценических музыкально-поэтических образах («Энциклопедический музыкальный словарь») и т. д.

Из сказанного видно, что авторы этих определений не придерживаются единой формулировки. Однако почти все они сходятся на том, что опера — это синтетическое произведение искусства: в нем сливаются воедино музыка, поэзия и сценическое действие.

Наиболее убедительными представляются определения, которые находим в работах советских музыковедов Т. Поповой,¹ А. Должанского² и немецкого

¹ Т. Попова. Музыкальные жанры и формы. Изд. 2-е. Музгиз, М., 1954.

² А. Должанский. Краткий музыкальный словарь. Изд. 3-е. Музгиз, Л., 1959.

музыковеда Р. Петцольда (ГДР).¹ Они называют оперой музыкально-драматическое произведение, предназначенное для театра, в котором разговорная речь заменена пением и сопровождается оркестром.

Итак, опера — это музыкально-драматическое произведение (часто с включением балетных сцен), предназначенное для сценического исполнения, текст которого полностью или частично поется, обычно в сопровождении оркестра.

Слово «опера» появилось в середине XVII века в Италии. Оно произошло от латинского слова «opus» (opus) — дело, произведение, творение. Этим термином композиторы обычно пользуются для порядкового обозначения своих произведений: сочинение opus такой-то (первый, второй и т. д.). А так как музыкально-драматическое произведение представляет собой как бы сумму нескольких сочинений (тут и увертюра, и музыкальные антракты, и хоры, и ансамбли, и сольные арии, и т. п.), то в применении к нему было использовано множественное число от слова opus. По-латински это будет «опера» (opera), что в точном переводе значит — дела, произведения, творения.

Опера пишется на какой-либо определенный литературный текст. Полный литературный текст оперы называется либретто (уменьшительное от итальянского слова «либро» (libro) — книга, в буквальном переводе — книжечка). В основе либретто обычно лежит предварительно составляемый сценарий, то есть краткий, преимущественно сценический, план содержания и построения оперы.

Либретто, как правило, создаются литераторами-профессионалами, а иногда самими композиторами.² Так поступал, например, Вагнер, считавший сочинение либретто органической и обязательной частью творческой работы оперного композитора. Сами писали

¹ R. Petzoldt. Die Oper in ihrer Zeit. VE B. Breitkopf u. Härtel Musikverlag. Leipzig, 1956.

² «Идеальным было бы, если бы композитор сам писал либретто», — полагает такой авторитетный музыкант, как Пауль Хиндемит («Hudebni rozhledy», № 17, 1961)

либретто для своих опер Мусоргский и Бородин. В советской оперной практике можно указать в качестве примера оперу «Первые радости» А. Чернова или «Судьба человека» И. Дзержинского, в которых и сценарий и либретто принадлежат перу композиторов. Но в той или иной мере композитор почти всегда принимает участие в работе над сценарием и либретто.

Либретто бывают оригинальные, то есть, сочиненные самим либреттистом, и заимствованные из каких-либо литературных произведений (весьма часто — драматических, т. е. пьес).

Опера не предполагает неизменного, обязательно и одинакового для композиторов всех времен и народов построения и однотипной музыкальной драматургии.¹

Опера — понятие родовое: оно обобщает различные жанры (иначе говоря, разновидности) оперного творчества, сложившиеся в процессе его исторического развития.

Мы различаем, например, оперы героико-мифологические, героико-эпические, историко-легендарные, исторические, сказочные, лирико-психологические, комедийные и т. д. В разных странах и в разные исторические эпохи эти жанровые различия находили свое воплощение в рамках таких типов опер, как итальянская «серьезная» опера (опера-серия), французская «лирическая трагедия», так называемая «большая» опера или «опера большого спектакля» (гранд опера), музыкальная драма, опера-балет, различные типы комедийно-бытовой оперы — неаполитанская «опера-буффа», английская «балладная» опера, французская комическая опера, немецкий зингшпиль, испанская тональдья и пр.

Оперы можно сгруппировать еще по двум признакам. По первому их можно разделить на две группы: те оперы, в которых текст поется полностью, то есть основанные на сплошном развитии музыки, и те,

¹ Музыкальной драматургией называется искусство построения музыкально-драматического произведения (в данном случае — оперы), т. е. совокупность всех процессов и форм воплощения средствами музыки идейного и сюжетного содержания оперы, включая процессы соотношения и развития образов и характеров.

в которых музыкальные эпизоды чередуются с разговорными.¹ В каждую из этих групп могут входить различные по жанровым признакам произведения. К первой, то есть к операм, основанным на сплошном пении, или, точнее говоря, на непрерывном развитии музыки, относятся и героико-трагическая (как ее назвал сам автор) опера «Иван Сусанин» Глинки, и блестящий образец комедийной оперы — опера-буффа «Севильский цирюльник» Россини.² Ко второй группе принадлежат и пародийно-сатирическая «Опера нищих» Гея и Пепуша, и сентиментально-мелодраматическая комическая опера «Дезертир» Монсиньи, и героическая опера Бетховена «Фиделио».

По второму признаку можно тоже разделить все существующие оперы на две группы, исходя из особенностей их музыкальной драматургии: оперы, построенные по так называемому «номерному» принципу, то есть состоящие из структурно законченных, «закругленных» музыкальных форм-номеров, — четко разграниченных сцен, арий, ансамблей и т. п., и оперы, построенные по принципу так называемого «сквозного» развития, в котором поток музыки как бы «растворяет» в себе отдельные номера.

Но как бы ни было велико разнообразие оперных жанров, связанное с определенными общественно-историческими условиями и различиями в идейном содержании и сюжетах, все же за три с половиной столетия существования оперного искусства выработались некоторые устойчивые формы построения как оперы в целом, так и отдельных элементов оперной драматургии. Например, подобно тому, как драматическое произведение, предназначенное для сценического исполнения, делится на акты, картины и сцены, или роман — на части и главы, — любая опера делится на акты (действия), картины, сцены, внутри которых обычно располагаются различные более мелкие музыкальные формы (арии, ансамбли и т. п.).

¹ В. Ферман называет их операми со сквозной музыкальной композицией и операми с диалогами, и предлагает их рассматривать как два основных типа опер (В. Э. Ферман. Оперный театр. Музгиз, М., 1961, стр. 48).

² В последующем изложении композиторы будут указываться — за некоторым исключением — лишь при первом упоминании их опер.

Самой крупной частью оперного произведения является акт или действие (термины эти равнозначны, так как слово «акт» происходит от латинского «актус» (actus), что в переводе на русский язык и значит действие).

Актом называют часть оперы, отделенную от другой подобной ей части перерывом (антрактом).¹ Количество актов в опере колеблется от одного до пяти в зависимости от идейно-художественного замысла авторов и сценарно-либреттной основы оперы. Чаще всего встречаются 3-х и 4-актные оперы, реже — одноактные (напр., «Боярыня Вера Шелого» Римского-Корсакова, «Иоланта» Чайковского, «Плащ» Пуччини, «Испанский час» Равеля) и двухактные (напр., «Волшебная флейта», «Дон-Жуан» Моцарта,² «Фиделио» Бетховена, «Поцелуй» Сметаны, «Паяцы» Леонкавалло, ряд опер Россини и др.).

В некоторые периоды истории оперы, в соответствии с особенностями преобладающего в данную эпоху жанра, деление оперы на то или иное количество актов приобретало нормативный характер. Так, скажем, неаполитанская «серьезная» опера (опера-серия) XVIII века имела 3 акта, французская «большая» опера середины XIX века — 5 актов.

Большей частью акт распадается на несколько картин. Картиной называется законченная в художественно-драматургическом отношении часть акта, отделяемая — в отличие от акта — одна от другой не относительно длительным перерывом, а небольшой паузой, на время которой опускается занавес, либо просто затемняется сцена.³ Иногда, если этого тре-

¹ В большинстве случаев эти перерывы используются для исполнения музыкального вступления к следующему акту (так наз. музыкального антракта).

² В настоящее время постановщики произвольно разделяют эти оперы на большее количество актов.

³ Оперы, в которых одна картина отделяется (внутри акта) от другой музыкальным антрактом, — явление сравнительно редкое. Примером таких опер могут служить «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, «Воцтек» Берга, «Питер Граймс» Бриттена.

бует характер действия, такие паузы используются для перемены декораций.

Количество картин в акте обычно не превышает двух-трех. Так, например, в первых двух актах «Пиковой дамы» Чайковского по 2 картины, в последнем — 3; в опере «Евгений Онегин»: в I акте — 3 картины, а в двух последующих — по две.

Однако в отдельных случаях, когда развитие сюжета требует частой смены места действия, количество картин в акте возрастает. Так, в III акте оперы «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова — 4 картины, в каждом из двух актов авторской редакции «Дон-Жуана» — по 5 картин, а во II акте «Волшебной флейты» — даже 9 картин, в 3-актной опере «Воцтек» Берга — по 5 картин в акте.

Наконец, бывают случаи, когда композитор взамен деления оперы на акты указывает только количество картин. Например, опера-былина «Садко» Римского-Корсакова состоит из 7 картин; на 7 картин делится и опера «Художник Матис» Хиндемита.

Более мелкая часть акта или картины — сцена. Это — эпизод, укладывающийся в рамки какой-либо одной возникающей по ходу действия ситуации. Сцена может быть сольной (ария героя), ансамблевой или хоровой, или сочетать несколько элементов музыкальной драматургии: арию и дуэт или речитатив, арию и хоровой эпизод. В некоторых операх сцены разрастаются до значительных размеров. Общеизвестным примером такого рода «укрупненной» сцены является сцена письма Татьяны из 2-й картины I акта «Евгения Онегина».

Иногда широко развитые сцены заменяют собой картину или — редчайший случай! — даже целый акт. Например, музыкальная драма «Золото Рейна» Вагнера состоит по указанию автора из 4 сцен. Можно полагать, что композитор имел здесь в виду не традиционное понимание этого термина, а использовал его для того, чтобы подчеркнуть «сквозной» характер (т. е. сплошной ток) музыкального действия (Вагнер, как дальше увидим, в музыкальных драмах отказался от классических оперных форм).

2. Речитатив и ария

Теперь перейдем к ознакомлению с различными формами оперного пения, составляющими основу музыкальной драматургии оперы.

Одной из самых употребительных и к тому же старейшей по происхождению формой оперного пения (она существует со времени создания первых опер, вокальная партия которых носила декламационный характер) является речитатив.

Речитативом называется распевно-декламационная музыкальная речь, своего рода «музыкальный говорок», то есть декламационная форма пения. Слово «речитатив» происходит от итальянского глагола «речитаре» (recitare), что значит — читать вслух, декламировать, публично читать.

Основная выразительная функция речитатива — передача интонаций разговорной речи, то есть воспроизведение в музыке интонационного содержания человеческой речи. Применение речитатива весьма разнообразно. Тут и отдельные восклицания, и обмен репликами, изолированные фразы и пространные монологи, а подчас и диалог; короткие, как бы одиноко повисающие в воздухе возгласы и развернутые речитативные формы типа ариозо; сугубые «прозаизмы» (бытовая, «деловая» речь) и мелодически обобщенные обороты, синтезирующие народно-песенные интонации...

С помощью речитатива композитор обычно рассказывает о ходе действия («разъясняет действие», говоря словами Чайковского), комментирует устами героев события, происходящие на сцене, связывает между собой различные другие формы оперного пения («связующим цементом между отдельными частями музыкального здания» называет речитатив Чайковский¹). Эти широкие возможности речитатива помогают созданию сквозной музыкальной характеристики действующих лиц, усиливая тем самым его драматургическое значение.

¹ «Чайковский об опере», избранные отрывки из писем и статей, стр. 141.

Классическая западноевропейская опера знала два вида речитатива: «секко» (что по-итальянски значит — сухой) и «аккомпаньято» (т. е. аккомпанированный, с сопровождением). Первый, почти вышедший из употребления в XIX столетии, исполнялся в свободном ритме, обычно — скороговоркой, сопровождался сузами, короткими аккордами чембало (клавесина) или клавесина (в XVII—XVIII вв. речитатив «секко», как правило, исполнялся под чембало), и на каждый слог текста такого речитатива приходился один звук. Второй, то есть «аккомпанированный» речитатив отличался большей мелодичностью, четким, строго соблюдаемым исполнителями ритмом и более или менее развитым оркестровым сопровождением.

С образцами «сухого» речитатива советские слушатели знакомы по таким операм, как «Севильский цирюльник» Россини или «Свадьба Фигаро» Моцарта. Речитативом «аккомпаньято» встречаются в операх Верди, Чайковского и др. Оперная практика последних полутора-двух столетий породила немало разновидностей речитатива, связанных, как правило, с особенностями национальной природы музыкального языка, в основном, однако, восходящих к типу аккомпанированного речитатива.¹

Особенно нужно отметить вклад русских композиторов в эту область. Ими создан глубоко выразительный, мелодически насыщенный и психологически содержательный речитатив с отчетливо выраженной национальной окраской, в отдельных случаях представляющий собой уникальное явление (напр., былинный речитатив² в опере «Садко»).

В истории оперного искусства речитатив нередко противопоставляется закругленным, замкнутым формам оперного пения, как носитель реалистического начала (Глюк, Вагнер, Даргомыжский, поздний Верди). Развивая такую точку зрения на речитатив и подчеркивая его значение как «зерна драматического дей-

¹ Пример гибкого, творчески инициативного смешения обоих видов речитатива представляет собой «разговор» в начале 1-й картины оперы «Пиковая дама» («Чем кончилась вчера игра?» — «Конечно, я продулся страшно...» и т. д.)

² Былинный речитатив — воспроизведение распевной речи народных сказителей былин, т. е. древнерусских эпических песен-сказок о подвигах легендарных богатырей.

ствия» (Асафьев), композиторы, стремившиеся (обычно под влиянием передовых требований эпохи) к обновлению музыкального языка и драматургических принципов оперного письма, создавали оперы, целиком или почти целиком написанные в речитативной манере (музыкальные драмы Вагнера, «Каменный гость» Даргомыжского, «Отелло» Верди, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Война и мир» Прокофьева и др.). Вершиной этого рода опер смело можно назвать чисто речитативную оперу Даргомыжского «Каменный гость», справедливо охарактеризованную М. С. Друскиным как «своеобразная энциклопедия русского речитатива».¹

И хотя речитативная опера не оправдала чаяний тех из ее создателей, кто видел в ней единственно правильный путь развития музыкально-драматического искусства, и большинство оперных композиторов склоняется к тому, что Римский-Корсаков назвал «Постоянным смещением и сменой декламационного и ариозного (т. е. широкораспевного.— Ю. В.) пения»²— речитатив остается одним из важнейших слагаемых музыкальной драматургии оперы. Вполне справедливым представляется утверждение Б. Асафьева (по сути дела, развивающее мысль Лароша о том, что речитатив— фундамент оперной музыки): «если речитатив рассматривается как вещь второстепенная, весь ансамбль рушится, хотя развалины его и могут быть гениальными».³

Но как бы ни был важен для развития драматического действия речитатив, все же решающее значение в музыкальной драматургии оперы имеют, так называемые замкнутые, то есть законченные по своему строению, строго организованные (построенные по логически продуманной схеме) вокальные формы,

¹ М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Музгиз, Л., 1962, стр. 81.

² Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Музгиз, М., 1946, стр. 101—102.

³ Карл Неф. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод Б. В. Асафьева. Изд. 2-е. Музгиз, М., 1938, стр. 185 (в дальнейшем при цитировании эта работа будет сокращенно именоваться: Неф—Асафьев). Аналогичную мысль высказывает Г. Кречмар («История оперы». «Academia», Л., 1925, стр. 96): «Пренебрежение речитативом всегда сопутствует плохой эпохе (в истории оперы.— Ю. В.) и плохим композиторам».

будь то номера сольного пения— ария, каватина, баллада и др., или же разного рода ансамбли— дуэты, квартеты и т. п.,— как раз те формы, которые прерывают, как бы останавливают ход действия. На первый взгляд может показаться парадоксальным, что «центр тяжести» музыкальной драматургии оперы лежит в сфере замкнутых форм, казалось бы, являющихся по своей реализации самого главного в драматическом произведении— развития его действия, но именно в этом заключается специфическое отличие оперы, то есть произведения прежде всего музыкального, от драмы.

В этих закругленных формах раскрывается с необходимой полнотой мир чувств и переживаний героев оперы, их душевное состояние. Можно сказать, что сфера применения речитатива— действие, сфера применения закругленных форм— состояние. В них устанавливаются типические черты характера героев, выясняется их отношение к совершающимся на сцене событиям. Именно эти формы пения в силу присущей им напевности, мелодической выразительности (а мелодия— самое могущественное из музыкально-выразительных средств) позволяют создать эмоционально убедительный облик героя. В результате они становятся вершинами точками музыкально-образного строя оперы.¹

Заметно отличаются они и своим формальным строением от речитатива— самой свободной в конструктивном отношении, разомкнутой формы оперного пения (обстоятельство, обусловленное, прежде всего, тем, что речитатив по существу— омузыкаленная человеческая речь).

Центральное место среди замкнутых форм оперного пения занимает ария,— «совершеннейшая лирическо-музыкальная форма».²

¹ Это находит подтверждение в сценической судьбе опер чисто речитативного склада, даже таких выдающихся в своем роде, как «Каменный гость» Даргомыжского (произведение, которое Стасов назвал «громадно гениальным»): обедненные отсутствием замкнутых форм оперного пения, они не смогли завоевать устойчивых симпатий массового слушателя, и не бытуют длительное время подряд на оперной сцене.

² Неф—Асафьев. Цит. изд., стр. 159. Страницей раньше ария названа «величайшей лирической музыкальной формой».

Ария¹ — художественно и конструктивно завершённый (обычно двух-или трехчастного строения) распевный эпизод («номер») в опере, предназначенный для одного исполнителя (певца-солиста) с сопровождением оркестра.² Важнейший выразительный и формообразующий элемент арии — ее музыкальная тема, то есть основной мелодический образ. Например, в арии князя Игоря из оперы Бородина «Князь Игорь» есть две такие темы: мелодии, связанные со словами «О, дайте, дайте мне свободу, я мой позор сумею искупить» (крайние разделы арии) и «Ты одна, голубка-лада» (средний раздел).

Основное предназначение арии — многосторонний показ-характеристика действующего лица: ария обрисовывает душевный мир героя, его реакцию на окружающие явления и события, его эмоциональное состояние («арии в опере — это высшие точки напряжения чувств». Асафьев), является его музыкальной характеристикой.

Эти функции, помогающие создать многосторонний, впечатляющий образ героя, обуславливают одно важное и ценное свойство арии, которое можно определить как «портретность». Свойство это присуще большинству художественно полноценных оперных арий.

Таковы широко известные арии-портреты (иногда их называют ариями-характеристиками) Ивана Сусанина, Руслана, Фарлафа, князя Игоря и др.

Слово «ария» итальянского происхождения (aria) и имеет в итальянском языке несколько значений, в том числе — песня. Действительно, на первых этапах существования оперы (конец XVI — начало XVII вв.) ариями назывались номера сольного пения, написанные в песенной форме (строфически варьируемые песни).³

¹ В частности оперная ария, так как арии встречаются в ораториях и кантатах; существуют концертные арии и даже инструментальные пьесы (напевного характера) под этим названием.

² В связи с популярным характером настоящей работы автор не затрагивает проблемы соотношения арии как жанра и арии как формы.

³ Т. е. песни, каждая строфа (раздел, состоящий из одного проведения мелодии и одной строфы текста, т. е. куплет) которой повторяется в измененном виде.

В дальнейшем развитии формы арии усложнялись и разнообразились. Композиторы венецианской оперы школы XVII века охотно сочиняли арии в вариационной форме, отделяя одну вариацию от другой контрастами. Им оперное искусство обязано и первыми опытами сочинения трехчастных арий.¹

Широкое применение в оперном творчестве — вплоть до нашего столетия — получила двухчастная ария, в которой сопоставляются медленное и быстрое движение (печаль сменяется радостью; размышление, созерцательность — вспышкой энергии, решительностью действовать; отчаяние — надеждой и т. п.). Например, ария Ратмира из III акта «Руслана и Людмила» Глинки («И жар, и зной»), где, между прочим, медленная и быстрая части разделены речитативом, или ария Любовы из 3-й картины «Садко» («Всю ночь ждала его я понапрасну»). Медленная часть в подобных ариях, как правило, предшествует быстрой. Обратная последовательность движений встречается редко; общеизвестные примеры такого расположения частей (быстро — медленно) — ария Ледорелло (так наз. «ария с донжуанским списком») из III акта «Дон-Жуана», или ария Кончака из «Князя Игоря» (да и то, строго говоря, собственно ария написана по традиционной схеме: медленно — быстро («О, нет, нет друг»)).

Иногда двухчастность бывает осложнена использованием двух- или трехчастной формы внутри каждой из частей арии. Такого рода сложная двухчастная форма арии нередко применялась в оперной классике XVIII века. В качестве образца такого построения в русской музыке (но более позднего происхождения) можно назвать каватину и рондо Антонида из «Ивана Сусанина» Глинки.

Встречаются и арии, написанные в форме рондо,² например, гениально примененное Глинкой рондо в сочетании с приемом скороговорки для характеристики пустомели и хвастуна, трусливого рыцаря Фар-

¹ Однако еще Глюк назвал арией строфическую, т. е. куплетного склада песню («Потерял я Эвридику» из «Орфея»).

² Рондо — музыкальная форма, в которой многократное (не менее трех раз) проведение главной темы (рефрена) чередуется промежуточными эпизодами.



лафа в «Руслане и Людмиле» (блестящий образ «портретной» арии!), или знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый...» из «Свадьбы Фигаро».

Даже принцип сонатности (с большим или меньшим приближением к форме сонатного аллегро¹) был обойден композиторами при создании оперных арий. Классический пример — ария Руслана («О, поле, кто тебя усеял мертвыми костями») из II акта оперы Глинки, в которой эта форма находит применение в разделе, начинающемся словами «Дай, Прун». В сонатной форме написана ария Заремы музыки Аренского к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Элементы сонатного аллегро можно усмотреть и в арии Рылеева из оперы «Декабристы» Шпорина.

Однако наиболее широкое распространение получила (вместе с тем оказавшаяся и исторически весьма устойчивой, «живучей») трехчастная ария, в особенности тот ее тип, который строится по схеме А—Б—А, имеющий своим источником так называемую арию «да капо» (*aria da capo*), что в переводе с итальянского означает — ария с возвращением к началу («ария с повторением»), то есть ария, в которой третья часть повторяет первую. Широко известный образец арии, построенный по этой схеме, — ария Гремина из оперы «Евгений Онегин». Повторение первой части обычно бывает не буквальным, а несколько видоизмененным.

Тип арии «да капо» был разработан в оперно-драматическом творчестве неаполитанских композиторов XVIII века. Арии эти обычно предварялись речитативом, который мотивировал или обострял эмоциональный конфликт, подготавливая тем самым «взрыв чувства» в арии. Первая часть арии последовательно вытекала из речитатива как потребность в концентрации, высказывании или утверждении чувства; вторая часть развивала данное в первой душевное состояние или выдвигала иное, контрастирующее ему; третья часть вытекала из предшествующего развития, как вывод, как результат

¹ Сонатное аллегро — музыкальная форма, состоящая как правило, из трех разделов: экспозиции, содержащей изложение основных тем — главной и побочной, разработки, в которой происходит развитие тематического материала, и репризы, излагающей темы повторно, но в ином соотношении, т. е. в новом качестве.

душевной борьбы, как принятое решение. Музыка возвращается к исходной мелодии, но трактовка ее при повторении становится более виртуозной.¹

И хотя с упадком неаполитанской школы, то есть с приближением к XIX веку, арии «да капо», так скажем, в чистом виде, вырождаются (не в малой степени вследствие злоупотребления бессодержательно-виртуозными импровизациями при повторении первой части), но самый принцип «арии с повторением» в основных контурах удержался надолго, так как позволяла, благодаря наличию контрастной средней части, с большей силой утвердить основную эмоцию и основной музыкальный образ.

Возьмем для примера арию князя Игоря из одноименной оперы Бородина. Она начинается небольшим вступлением («Ни сна, ни отдыха измученной душе»), как бы переосмысливающим в структурном отношении вступительный речитатив классических арий. Примечательно, что этот же раздел повторяется в заключение арии, создавая таким образом «рамку», обрамляющую трехчастную арию.²

Первая часть арии рисует образ Игоря-патриота, Игоря-воина, мужественного, сильного духом, благородного человека, скорбящего о судьбе Родины, угнетенного поражением своей дружины. Вершина этой части арии — знаменитая фраза: «О, дайте, дайте мне свободу, я мой позор сумею искупить». Общий характер музыки — героико-драматический.

В средней части («Ты одна, голубка-лада») Игорь предстает нежным и любящим супругом, тоскующим по дому семьянином, твердо верящим в преданную любовь и душевное сочувствие Ярославны. Драматизм сменяется лирикой, размышление — воспоминанием, преобладающий в первой части речитативный склад музыки — пластичной, ярко выразительной, певучей мелодией.

А в третьей части («Ужели день за днем влачить в плену бесплодно») возрождается и с новой силой утверждается, становится ведущим образ Игоря —

¹ См. Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 158—159.

² В теории музыки подобного рода музыкальная форма носит название концентрической трехчастной формы с обрамлением (по схеме А—Б—В—Б—А).

воина и патриота. Вновь возникает здесь исполненная героического пафоса фраза: «О, дайте, дайте мне свободу». Ария завершается, как уже было сказано, повторением вступительного эпизода.

Избранная композитором форма арии позволила ему всесторонне ознакомить слушателя с главным героем оперы, явилась развернутой и, притом, чрезвычайно убедительной «портретной» характеристикой князя Игоря. Заметим, кстати, что музыкальный язык арии представляет собой сплав мелодического речитатива с широкой песенностью.

Классики русской оперы охотно обращались к ариям трехчастного склада, ценя их выразительные возможности и, так сказать, «характерологическую емкость». Из числа наиболее популярных (кроме упомянутых) можно вспомнить: арию Грязного и обе арии Марфы из «Царской невесты» Римского-Корсакова, арию Елецкого из «Пиковой дамы», арию Шакловитого из «Хованщины» Мусоргского, арию Ленского из «Евгения Онегина» и т. п.

3. Другие формы сольного пения

В качестве одной из употребительных разновидностей арии следует назвать вокальный монолог. По драматургической функции он соответствует аналогичным формам в разговорной драме, где монолог представляет собой речь действующего лица, обращенную к себе (наедине с самим собой) или к зрителям.

Отличие монолога от арии музыкальные исследователи (М. Друскин, Б. Ярустовский) усматривают, главным образом, в его содержании и характере, отмеченных преобладанием интеллектуального начала над эмоциональным (размышление, самоанализ, раздумье о событиях и т. п.),¹ хотя, строго говоря, любая ария, за редкими исключениями (напр., когда она составляет часть диалога), является монологом или содержит в себе монологические моменты, как это правильно отмечает М. Друскин.² Впрочем, вокальный монолог

¹ См. М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы, стр. 166.

² Там же. Исходя из этого наблюдения, исследователь предлагает ввести понятие арии-монолога (стр. 167).

определяют и как развернутое музыкальное повествование, в котором чередуются в соответствии с развитием сюжета различные образы-темы.¹

Так или иначе, в некоторых случаях композиторы, руководствуясь либо особенностями содержания и характера сольного выступления действующего лица, либо особенностями строения этого соло называют его монологом, напр., монолог Демона («Проклятый мир») в «Демоне» Рубинштейна, монолог Юдифи («Через пять дней решили город сдать») из «Юдифи» Серова, монолог Эбн Хакия из «Иоланты», монолог Мазепы («Тиха украинская ночь») из «Мазепы» Чайковского или монолог Николая I из «Декабристов» Шапорина.

Бывает и так, что исходя из упоминавшихся особенностей содержания или построения, монологом называют какое-либо ариозное «высказывание» героя оперы, хотя сам автор этого термина не употребил. Принято говорить, например, монолог Яго из оперы Верди «Отелло», монолог Бориса («Достиг я высшей власти») из «Бориса Годунова» Мусоргского² или монолог барона из «Скупого рыцаря» Рахманинова.

Иногда сольные выступления разрастаются до более или менее обширного музыкального повествования, и тогда композитор присваивает им наименование рассказа (рассказ Иоанны в «Орлеанской девице» Чайковского, рассказ старика (старого цыгана) в «Алеко» Рахманинова и даже три рассказа в опере «Вильям Ратклиф» Кюи).

Начиная со второй половины XVIII столетия в оперном творчестве наряду с арией появляется еще одна форма оперного пения — каватина. В сущности, каватина не более, чем разновидность арии, и не так уж грешит против истины любители музыки (да и профессиональные музыканты в этом «повинны»), когда называют ариями каватину Фауста из «Фауста» Гуно или каватину князя из «Русалки» Даргомыжского.

Историки оперы и теоретики музыки по-разному объясняют термин каватина. Одно время (в старинной опере) так называли выходную, то есть первую по ходу действия арию героя или героини оперы. По-види-

¹ Б. Ярустовский. Драматургия русской оперной классики. Музгиз, М., 1953, стр. 293.

² В редакции Римского-Корсакова он назван арией.

тому, этим руководствовался и Глинка, назвав каватинами первые арии Антонида («Иван Сусанин») и Людмила («Руслан и Людмила»). В дальнейшем под каватиной стали подразумевать лирическую арию, преимущественно песенного склада («песенного мечтательного оттенка», говорил Асафьев (Игорь Глебов) в «Путеводителе по концертам», изд. в 1919 г.) и свободную по форме.

Однако большое разнообразие каватин как по содержанию, так и по форме (ср., например, каватину Берендея из «Снегурочки» Римского-Корсакова, каватину Леоноры из «Трубадура» Верди, или каватину Владимира из «Князя Игоря» с каватиной Фигаро из «Севильского цирюльника»), и частое во многих случаях обращение к этому виду оперного пения (напр., в «Эрнани» Верди четыре каватины!), — позволяют думать, что называть в некоторых случаях свои арии каватинами композиторов заставляла чрезмерная щепетильность в вопросах формы или желание избежать упреков в ее несовершенстве.

Нельзя не согласиться с М. Друскиным, высказавшим предположение, что под наименованием каватины во второй половине XVIII века (а мы полагаем, что и в XIX в.) скрывались различные индивидуальные отклонения от обычных типов арии.¹

Иногда — в зависимости от требований сюжета и логики развития действия — композитор наделяет героев оперы своего рода «микроариями», то есть номерами сольного пения миниатюрными по объему, но сохраняющими (хотя в несколько упрощенном виде) конструктивные признаки арии. Такого рода маленькие, краткие арии принято называть ариеттами (по-итальянски «arietta» — уменьшительное от слова «aria», т. е. по точному смыслу — маленькая ария, или, исходя из первоначального значения этого слова — песенка).

Особенно часто ариетта встречается во французской комической опере, где имеет отчетливо выраженный песенный характер. Оттуда она «перекочевала» и в классическую оперетту (напомним, например, популярную ариетту Периколы («Каким вином нас угощали») из одноименной оперетты Оффенбаха).

¹ М. Друскин. Цит. изд., стр. 158.

В русской музыкальной классике к этой форме особенно обращался Римский-Корсаков (арietta Грязного в «Царской невесте», ариетта Кулавы и две ариетты «Снегурочки» в «Снегурочке», ариетта Ольги в «Псковитинке» или ариетта Ивана Королевича в «Кашее Бесмертном»).

Своего рода «младшей сестрой» каватины является сравнительно редко встречающаяся (преимущественно в операх Россини и Верди) форма сольного оперного пения — кабалетта. Это небольшая вокальная пьеса, в отличие от своей склонной к лирике «старшей сестры», носящая обычно более мужественный, энергичный, подчас даже героический характер, обусловленный в немалой степени четким, равномерно пульсирующим ритмом, благодаря которому музыка кабалетты движется как бы маршевой поступью.

В качестве классического, ставшего почти хрестоматийным, примера кабалетты, наделенной ярвенными чертами героини, можно назвать кабалетту Манрико из III акта оперы «Трубадур»,¹ ставшую в короткий срок одной из общеизвестных итальянских революционных песен.

Происхождение слова «кабалетта» исследователи объясняют по-разному. Весьма убедительной представляется точка зрения А. Должанского, производящего этот термин от итальянского глагола «cabalare» (кабаларэ), что в переводе означает «фантазировать».

Не менее широко, чем ария и ее разновидности (а с последней трети XIX в. даже еще шире), применяется в опере форма сольного пения, именуемая итальянским термином ариозо (arioso). Слово это в буквальном переводе с итальянского означает — певуче, подобно (т. е. в манере, в характере) арии.

Ариозо представляет собой более краткую, чем ария (иной раз всего лишь несколько тактов), и более свободную по построению вокальную форму. По музыкально-драматургической функции ариозо, в отличие от арии, многосторонне характеризующей героя и его реакционный мир, содержит отклик или является реакцией на непосредственно возникающую драматическую ситуацию, на какое-либо конкретное, только

¹ У Верди она именуется «стреттой», т. е. сжатым финальным эпизодом.

что совершившееся сценическое событие, и потому воплощает одну какую-то, порожденную данными сценическими обстоятельствами сторону эмоциональных переживаний действующего лица. Напомним как более или менее общеизвестные примеры ариозо Онегина («Увы, сомненья нет») из III акта или ариозо Ленского («В вашем доме») из финала II акта оперы «Евгений Онегин».

Оперная практика знает два типа ариозо. Один из них — краткий эпизод сольного пения, как бы «прорастающий» из мелодически насыщенной речитативной музыкальной ткани (своего рода «мелодический оазис» в развернутом речитативном построении), как, например, ариозо Любаши («Ведь я одна тебя люблю») из I акта «Царской невесты» или ариозо Наташи («Ах, прошло то время») из I акта «Русалки», — или просто широко распеваемый эпизод, приобретающий самостоятельное значение, как, например, эпизод из вводной части большой арии Руслана в «Руслане и Людмиле» («Времен от вечной темноты»).

Другой тип ариозо — это как бы небольшая ария. Такого рода ариозо излагаются — в зависимости от драматургических условий — в различных формах: от краткого, порой одночастного, словно «на одном дыханьи» скомпонованного высказывания, вроде ариозо Германа «Ты меня не знаешь» из 1-й картины «Пиковой дамы» или уже упоминавшегося ариозо Онегина, до довольно сложных в конструктивном отношении (в том числе двух- и трехчастных) построений, приближающихся к образцам классической арии. Примерами могут послужить ариозо Мазепы («О, Мария, Мария!») из оперы того же названия, ариозо Германа («Я имени ее не знаю») из I акта или ариозо Лизы («Ах, истомилась, устала я») из III акта «Пиковой дамы», заключительное ариозо Снегурочки из одноименной оперы, ариозо Канио из «Паяцев» и др. Таким образом, в некоторых случаях ариозо стоит ближе к речитативу, в других — тяготеет к сфере замкнутых форм, занимая как бы промежуточное положение между этими видами оперного пения. Такое положение и вызвало частое обращение композиторов к форме ариозо, как более гибкой и структурно разнообразной.

Вместе с тем наметившаяся с конца XIX века (и заметно усилившаяся в XX в.) тенденция к ускорению темпов сценического действия, потребовавшая лаконизма вокальных форм, и возросший по почину Даргомыжского, Мусоргского, Вагнера и позднего Верди интерес к речитативной опере (Пуччини последнего периода, Дебюсси, Рих. Штраус, Яначек, Прокофьев, Шостакович, Бриттен и др.), привели к тому, что ариозо в еще большей степени становится «желанным гостем» в опере.

Кстати сказать, и арии с течением времени стали менее протяженными и более свободными по построению, благодаря чему постепенно начинают стираться формальные различия между ариозо и арией. Это обстоятельство отметил между прочими и М. Друскин, указывая, что «представляется затруднительным провести резкую грань между арией и ариозо, так как последний из указанных видов гибок и изменчив».¹ Это тем более относится к современной опере.

Наряду с рассмотренными нами видами сольного оперного пения, которые можно назвать специфическими, в операх часто используются и другие жанры вокальной музыки, относящиеся, главным образом, к категории «малых» форм, к камерной и бытовой музыке, и пришедшие в оперу, так сказать, «извне»: песня, романс, баллада, серенада, различные танцевальные формы и др.

Романтическая опера ввела в обиход наиболее значительную из этих вокальных форм — балладу. Термин «баллада» проник в музыку из литературы, где этим словом обозначают повествовательного склада творение (род рассказа в стихах) строфического склада и лиро-эпического характера, преимущественно с народно-легендарным сюжетом.² Однако «родиной» баллады все же была музыка: еще в средневековой Италии и на юге Франции балладами называли хоровые песни, сопровождавшиеся танцевальными движениями (да и итальянское слово «ballata» происходит

¹ М. Друскин. Цит., изд., стр. 161.

² В средние века в романских странах балладой называли поэтическое произведение (песню), состоявшее из трех строф по 8 строк и одной конечной полустрофы (так наз. «посылки») в 4 строки, с одинаковыми во всех четырех куплетах рифмами.

от глагола ballare — плясать, танцевать), а в Англии балладами именовались народные песни эпического содержания.

Баллада в опере — это сольный вокальный номер свободного строения (большей частью в куплетно-строфической или вариационной форме, либо сочетающей то и другое, изредка состоящей из чередования контрастных эпизодов), повествовательного характера, эпического, лирико-драматического, а чаще всего народно-фантастического (предания, легенды и т. п.) содержания.

Баллада обычно вводится в оперу — и в этом заключается ее важная драматургическая функция — в качестве завязки драматического действия, для рассказа о событиях и обстоятельствах, вызвавших тот или иной поворот в развитии сюжета, или как своеобразное «пророчество» о судьбах героев (баллада Томского в «Пиковой даме», баллада Финна в «Руслане и Людмиле», баллада Сенты в «Летучем голландце» Вагнера, баллада Оскара в «Бал-маскараде» Верди, баллада Маргариты в «Фаусте» и т. п.).

Заметное место в оперной музыке, особенно русской, занимает песня. Вряд ли песня как жанр вокальной музыки требует специального объяснения, однако напомним, что характерными ее чертами являются: куплетное (куплетно-строфическое) строение, обобщенность мелодического образа (он призван выражать различные по поэтическому содержанию строфы текста), широкая распевность и необязательное инструментальное сопровождение. Песня пришла в оперу из недр народного музыкального творчества, из бытовой музыкальной практики. Так было с баркаролой¹ в венецианской опере XVII века, сицилианой² — в неаполитанской опере XVIII века, ариеттой (в точном смысле, т. е. песенкой) — во французской комической опере, русской народной песней — в отечественной классике и т. д.

Следует отметить, что помимо своего непосред-

¹ Баркарола — песнь рыбака, гребца — от итальянского слова barca (барка — лодка); род музыкальных произведений, широко распространенный в Венеции.

² Сицилиана (т. е. сицилийская) — старинный итальянский танец идиллического характера и умеренного темпа.

ственного назначения (в рамках музыкальной драматургии оперы) в качестве одной из выразительных форм оперного пения, песня и песенные интонации на различных этапах истории оперы сыграли важную роль в формировании национальных оперных школ, способствовали демократизации музыкального языка оперы, усиливая в частности его национальную характерность.

Применение песни чрезвычайно многообразно. Она может служить и характеристикой действующего лица (песня Владимира Галицкого в «Князе Игоре»), и средством выражения его душевного состояния (колыбельная песня Марии в «Мазепе» или песня Дездемоны в финальном акте «Отелло»), и способом раскрытия связи его с той или иной национальной культурой (песни заморских гостей в «Садко»), и средством создания, можно даже сказать — нагнетания определенного умонастроения у окружающих (заключительная песня Яго из «Отелло»). Но она может быть и средством драматической драматического напряжения, своеобразной «паузой» между двумя волнами действия (песня купчика из последней картины оперы «Мать» Хренникова).

Она может быть введена в качестве «локального», бытового штриха, характеризующего обстановку, атмосферу действия, известные общественные круги и т. п. (песенка Томского из последнего акта «Пиковой дамы» или куплеты Трике из «Евгения Онегина» и пр., и пр.

Частому обращению оперных композиторов к жанру песни способствует ее внутрижанровое разнообразие: песня лирическая, шуточная, песня-причитание, застольная, колыбельная, плясовая, обрядовая, историческая и т. д. и т. п.

Песне как вокальной форме свойственна известная статичность, связанная с повторностью основного мелодического образа (в силу куплетного строения песни), но в определенных случаях именно это и помогает более яркому выявлению характерных черт

¹ Многообразии драматургических функций песни в опере подробно рассматривается в статье А. Сохора «Песня в опере» («Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 3. «Музыка», М.—Л., 1964).

облика героя или его эмоционального состояния, усиливая ощущение тоски и печали Дездемоны (песня об ивушке из «Отелло»), рисуя воинственность Олоферна («Юдифь»).

В зависимости от идейного замысла и соответствующих ему творческих намерений автора, функции песни расширяются и «укрупняется» ее форма, приобретая иногда силу и значение арии (в частности, в отношении «портретности»).

Так обстоит, например, с песней Владимира Галицкого из «Князя Игоря» с ее трехчастным строением и вводным речитативом. Подчас композиторы усложняют песню путем вариационного развития (песня Варлаама «Как во городе было во Казани» из «Бориса Годунова»).

В операх зарубежных композиторов (изредка и в русских) мы встречаемся с термином куплеты, что по характеру, драматургической функции и — как это явствует из названия — строению соответствует песне. Напомним куплеты Трике из «Евгения Онегина», куплеты Эскамильо из «Кармен» Бизе, куплеты Мефистофеля («На земле весь род людской»), куплеты Зибеля («Расскажите вы ей») из «Фауста», куплеты Бестужева из «Декабристов» Шапорина.

К той же категории вокальных форм куплетно-строфического склада относятся канцона и канцонетта, серенада, стансы, строфы и т. п. Немало чрезвычайно популярных сольных номеров из различных опер принадлежат к этим разновидностям песенного жанра: серенада Мефистофеля из «Фауста», стансы Нилаканти из «Лакмэ» Делиба, строфы Оссиана¹ из «Вертера» Массне, канцона Альмавивы из «Севильского цирюльника» и др.

«Ближайшим родственником» песни является и романс, заимствованный оперными композиторами из области камерной вокальной лирики. Романс, как известно, это сольная художественная песня с инструментальным сопровождением, большей частью лирического содержания и разнообразная по форме

¹ Оссиан в данном случае не герой оперы, а автор стихов, которые поет Вертер. От имени Оссиана — легендарного кельтского певца (барда) издал свои поэмы английский писатель Дж. Макферсон (1736—1796).

(от куплетно-строфической до более сложных — двух- и трехчастных, рондо и т. п.).

Слово «романс» — испанского происхождения, и первоначально (в XVI в.) означало бытовую сольную песню на испанском или, как тогда говорили, «романском» языке (в отличие от латинского, на котором были написаны церковные песнопения), с инструментальным сопровождением (гитара, арфа и т. п.).

Романс используется в опере для передачи лирических и лирико-драматических переживаний, для выражения лирически окрашенного настроения действующего лица. Любимыми оперными страницами стали такие образцы этого жанра, как романс Антонида из «Ивана Сусанина», романс Владимира («О, дай мне забвенья, родная») из «Дубровского» Направника, романс Полины из «Пиковой дамы», романсы Демона («Не плачь, дитя» и «На воздушном океане») и Тамары («Ночь тепла») из «Демона», романс Сантуццы из «Сельской чести» Масканы или романс Марселя из «Богемы» Леонкавалло и многие другие.

4. Ансамбль и хор

Наряду с разнообразными формами сольного пения важнейшую роль в опере играют ансамбли, то есть эпизоды совместного (одновременного) пения нескольких действующих лиц (слово «ансамбль» пришло из французского языка, где оно означает «вместе»). Ансамбли различаются по количеству участников: дуэт — это ансамбль в составе двух исполнителей, терцет или трио — трех, квартет — четырех, квинтет — пяти, секстет — шести, септет — семи, октет — восьми, нонет — девяти и децимет — ансамбль из десяти исполнителей. Совместное пение свыше десяти участников практического применения в опере не находило.

Ансамбль — специфически оперная форма пения. Трудно себе представить одновременный разговор нескольких актеров в драме, если только автор не вознамерился изобразить нарочитую разногласицу в юмористических целях, смятение, сумбур, либо что-нибудь в этом роде. Между тем, в опере ансамбль

не только закономерное, органически свойственное этому виду музыки явление, но к тому же имеет весьма существенное музыкально-драматургическое значение.

Так, например, дуэты, с одной стороны, могут сталкивать различно направленные и по-разному эмоционально окрашенные переживания, интересы и действия враждующих, соперничающих или просто разномыслящих персонажей, с другой — сближать их между собой, выражать общность мыслей и чувств, единство взглядов или оценки совершающихся событий. Перерастая в развернутые сцены, в которых диалог чередуется с моментами одновременного пения либо завершается таковым, дуэты непосредственно двигают действие, то есть выполняют активную драматургическую функцию. Вспомним, например, заключительный дуэт Кармен и Хозе из последнего акта «Кармен», сцену Любаши и Бомелия из II акта «Царской невесты» или, так называемую «сцену сумасшествия» (дуэт князя и мельника) из «Русалки».

Более сложные ансамбли возникают обычно в «узловых», переломных точках развития действия: там, где скрещиваются взаимоотношения, интересы, страсти действующих лиц, где пересекаются их пути и судьбы, а также, когда композитор хочет показать различное — в зависимости от индивидуальности — отношение участников ансамбля к какой-нибудь определенной ситуации, событию или владеющем ими чувству. Характерны сложные ансамбли и для финалов акта, где они имеют обобщающее, подытоживающее значение.

Назовем, например, квартет из последнего акта «Риголетто» или септет из оперы «Отелло», квартет из II акта «Царской невесты», квинтет из финала III акта «Гугенотов» Мейербера, квинтет и секстет из финала I акта «Севильского цирюльника» или квинтет «Мне страшно» из I акта «Пиковой дамы».

Исследователи оперной драматургии делят ансамбли в зависимости от их роли в развитии действия на две обширные группы — ансамбли действия и ансамбли состояния.¹ Примером первоначального рода ансамбля могут послужить терцет

¹ См., напр. М. Друскин. Цит. изд., стр. 206—241.

из I акта «Русалки» или сцена-дуэт Любаши и Бомелия из «Царской невесты», примером второго — знаменитый канон «Какое чудное мгновенье» из I акта «Русалана и Людмилы» или квинтет «Мне страшно» из «Пиковой дамы».

В музыковедческой литературе мы встречаемся и с разделением ансамблей еще на две группы также в зависимости от их драматургической функции — ансамбли согласия и ансамбли разногласия.¹ К первым относится, например, квартет из II акта «Царской невесты»; как яркий пример второго типа можно назвать квинтет евреев из «Саломеи» Рих. Штрауса.

Подобно ранее рассмотренным видам сольного оперного пения, ансамбли пишутся как в свободной, «разомкнутой» форме, так и в закругленных, «замкнутых» формах (в последнем случае преобладает варьированная строфическая).

Наиболее распространенный вид ансамбля — дуэт, ранние образцы которого восходят еще к концу первой четверти XVII века. Если в старинной опере статичные лирические дуэты (типа «ансамбля состояния») представляли собой более или менее постоянное явление, то в дальнейшем, в особенности, начиная с XIX века, учащается применение действенного, драматизированного дуэта, перерастающего в диалогическую сцену. Замечательные образцы таких дуэтов мы найдем в «Русалке» Даргомыжского (упоминавшаяся уже «сцена сумасшествия»), «Евгении Онегине» Чайковского (заключительная сцена), «Борисе Годунове» Мусоргского (сцена-дуэт Бориса и Шуйского), «Кармен» Бизе (дуэты Кармен и Хозе во II и IV актах или дуэт Хозе и Эскамильо в III акте) и многих других русских и зарубежных операх.

Сравнительно часто используются в оперной драматургии такие ансамбли, как терцет и квартет, превосходные образцы которых оставили в своих

¹ Ансамбли согласия воспевают общность чувства, единство реакции на то или иное драматическое событие, что осуществляется и в гармоничном слиянии всех элементов музыкальной выразительности. Напротив, ансамбли разногласия воплощают эмоциональные конфликты между участниками действия, подчеркиваемые столкновением контрастных элементов и в музыкальном материале ансамбля. См., напр. Б. Ярустовский. Цит. изд., стр. 301—304; также М. Друскин. Цит. изд., стр. 180—181, 190 и дальше.

операх классики отечественной и зарубежной музыки. Достаточно напомнить трио «Не томи, родимый» из I акта «Ивана Сусанина» Глинки или аналогичный по составу ансамбль из I акта «Царской невесты» Римского-Корсакова, квартет из финального акта «Риголетто» Верди, квартет из III акта «Ивана Сусанина» или квартет из «Фауста» Гуно.

Не обходят оперные композиторы своим вниманием и такой ансамбль, как квинтет. Здесь уже упоминались квинтеты из «Пиковой дамы», «Гугенотов» и «Саломеи». К шедеврам этого вида ансамбля относятся квинтет из I акта «Руслана и Людмилы» Глинки, квинтет контрабандистов из «Кармен» Бизе, упоминавшийся квинтет из «Севильского цирюльника» и другие ансамбли.

Более сложные ансамбли встречаются не столь часто. И в этой группе ансамблей мы найдем впечатляющие и мастерски написанные страницы, как например, секстеты в «Дон-Жуане» и «Царской невесте», септетты в «Отелло», «Орлеанской девы» и «Гугенотах» (так наз. «септет дуэли»), октет в «Иоланте», в «Молодой гвардии» Мейтуса, или оригинальнейший октет дворников в опере Шостаковича «Нос», нонет в «Фальстафе» Верди или в «Бранном солдате Швейке» Спадавеккиа, Децимет в «Чародейке» Чайковского.

Написать сложный ансамбль, в котором в одно стройное и гармоническое целое сливались бы индивидуализированные партии различных участников действия, — это одна из труднейших задач оперной композиции. Мастерство оперного композитора в большой мере познается по степени совершенства созданных им ансамблей. Выдающимися творцами глубоко содержательных, художественно ярких и технически искусных ансамблей были Моцарт, Верди, Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков.

Классическим примером совершенного в художественном и техническом отношении ансамбля является квартет из последнего акта «Риголетто». Четыре участника этого ансамбля — это четыре отчетливо выраженные индивидуальности: кроткая, любящая и страдающая Джильда, легкомысленный, эгоистичный Герцог, задорная, кокетливая Магдалена и ожесточенный, жаждущий мести Риголетто. С величайшим

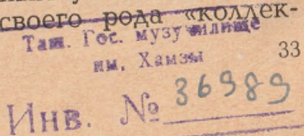
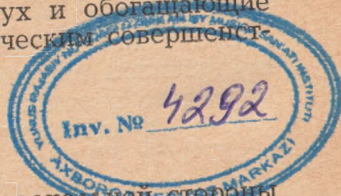
чувством сочетает Верди все четыре голоса в единый стройный ансамбль, мелодически и эмоционально выразительный, ясный по форме (строфическое строение) и идеально уравновешенный при значительном разнообразии вокально-исполнительских приемов, сохраняя при этом за каждым участником этого ансамбля собственные ему характерные черты и индивидуальную окраску.

С таким же высоким умением написаны квартет из II акта «Царской невесты», квинтет из I акта «Руслана и Людмилы», септет из «Орлеанской девы» и многие ансамбли, радующие слух и обогащающие своей содержательностью и эстетическим совершенством духовный мир слушателей.

Третье существенное слагаемое вокальной стороны оперного спектакля — хор (от греческого «хорос» — группа исполнителей, выступавшая в древнегреческом театре как единое собирательное действующее лицо), но есть более или менее обширный коллектив певцов, совместно исполняющих вокальную музыку.

Хор — одна из старейших форм оперного пения, она родилась вместе с оперой. В первых оперных произведениях, возникших как подражание древнегреческой трагедии (см. ниже), хор играл такую большую роль, что опера на этом этапе своей истории получила название хоровой. С конца XVII века хор почти исчезает из употребления, пока в канун французской буржуазной революции 1789 года Глюк, ответивший своей оперной реформой назревшим идейно-эстетическим требованиям передовых кругов общества, не возродил его в своих операх. Дальнейшее использование хора в опере тесно связано с народными сценами и воплощением идей народности в оперной музыке, что и обусловило ту, говоря словами Серова, «важную и необыкновенную» роль, которую хор играет в русской классической опере, самой демократической и народолюбивой в мире опере.

Функции хора в опере многосторонни и значительны. Иногда он является деятельным участником происходящих на сцене событий, своего рода «коллек-



тивной личностью» (Мусоргский), играющей главную роль в развитии драматического действия (напр., в сцене веча из «Псковитянки» или в сцене под Крома-ми из «Бориса Годунова»), иногда пассивным выразителем чувств и переживаний народной массы (напр., в хоре поселян из «Князя Игоря»). В иных случаях хор является могучим в своей «действенной статичности» (выражение Б. Асафьева) воплощением образа народа, народной мощи или народно-национального начала (хоровые «прологи» и «эпипрологи» в «Иване Су-санине» и «Руслане и Людмиле» или «Князе Игоре»), в других — дает возможность композитору создать яркие жанрово-бытовые картины (хоры празднично настроенной толпы в «Кармен» или «Фаусте»), сцены народного веселья (масленичное гулянье из «Вражьей силы» Серова или хоровая сцена у мельницы в начале II акта «Тихого Дона» Держинского). Подчас хор играет роль контрастного фона, своей эмоциональной «асинхронностью»¹ подчеркивающего драматизм ситуации (напр., женский хор «Девушки, красавицы» в 3-й картине I акта «Евгения Онегина»).

Чаще всего композиторы трактуют хор как единый (вернее было бы сказать — слитный) исполнительский коллектив, и излагают хоровые эпизоды в «замкнутых» формах (преобладают в таких случаях разного рода песенные формы, главным образом, варьированная строфическая и форма рондо).

Однако в зависимости от идейного замысла, драматургических требований и сценической ситуации, хор в некоторых случаях расчленяется на индивидуализированные группы, динамизируется, форма его «размыкается», и «высказывания» его приобретают речитативный характер. Самые различные приемы использования хора вплоть до выделения из него солирующих голосов (напр., в 1-й картине пролога из «Бориса Годунова») встречаются в многочисленных хоровых эпизодах из народных музыкальных драм великого «хорового драматурга» и смелого новатора-реалиста Мусоргского (только в «Хованщине» — до полудтора десятка хоров).

¹ В прямом смысле асинхронный — не совпадающий во времени; здесь же — не совпадающий по эмоциональному состоянию.

Широкое развитие и многостороннее применение хор получил в советском оперном творчестве, начиная с «Орлиного бунта» Пащенко (1925) и кончая операми «Не только любовь» Щедрина (1961), «Оптимистическая трагедия» Холминова (1965) или «Аудриши» Гравитиса и «Железный дом» Тамберга (1965).

5. Оркестр

До сих пор речь шла о различных видах и формах оперного пения. Но в опере как синтетическом виде искусства первостепенное значение имеет еще один обязательный участник оперного спектакля — симфонический оркестр,¹ роль которого порой недооценивается слушателями: многие из них наивно полагают, что основная и едва ли не единственная задача оркестра — аккомпанировать певцам.

Действительно, на первом этапе существования оперы оркестр (к тому же, более чем скромный по составу) ограничивался сопровождением певцов, но очень скоро появились оркестровые вступления и интермедии (в те времена их называли «симфониями»). А по мере того, как усложнились идейно-эстетические задачи оперных композиторов, обогащался состав инструментов оркестра, возникали и развивались разнообразные формы симфонической музыки, — возросла роль оркестра в опере.

Процесс этот намечается во второй половине XVIII века, в частности в операх Глюка и Моцарта, но становится особенно заметным на протяжении XIX века. Оркестр в операх Вебера, Мейербера, Верди (преимущественно последних периодов творчества), Бизе, Вагнера, классиков русской музыки богат выразительными возможностями, переливается всеми красками тембровой палитры, активно вмешивается

¹ Оперу можно исполнить и в сопровождении фортепиано или, как говорят в таких случаях, «под рояль», но лишенная оркестровых красок и своеобразной тембровой драматургии, она подобна картине в красках, перерисованной карандашом, или черно-белой фотографии с картины, и в таком обедненном виде может, скорее всего, служить средством ознакомления с музыкальным материалом данного оперного произведения, своего рода «напоминанием об опере».

в ход действия, помогая оттенить и углубить образное содержание музыки — с одной стороны, и создать «сквозное» музыкальное развитие (т. е. симфонизировать оперу) — с другой.

Оперный оркестр в руках профессионально умелого композитора — могущественная сила! Велики и разнообразны его драматургические функции. В моменты, когда спетое слово уже бессильно раскрыть перед слушателем всю глубину и мощь переживания, когда эти переживания нужно обобщить и подытожить, или прервать вокальную партию каким-либо иллюстрирующим текст жанрово-изобразительным эпизодом, — вступает в действие оркестр.

Заканчивается, например, сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина», и оркестр, досказывая и обобщая содержание этой сцены, поет восторженный гимн любви, света и счастья; завершена каватина Алеко из одноименной оперы Рахманинова, и могучая волна эмоций вздымается в оркестре; гибнет Лиза в «Пиковой даме», и оркестр с грозной силой и зловецторжествующей настойчивостью провозглашает как некий «приговор судьбы» мотив, звучавший как беспощадное предсказание участи Лизы в оркестровом же вступлении к сцене у канавки!

А можно ли забыть своего рода «песнь торжествующей любви», которой оркестр заканчивает сцену объяснения в любви Германа и Лизы в финале I акта той же оперы? Как выдающийся пример «вторжения» оркестра в стихию вокальной музыки нельзя не вспомнить великолепный симфонический эпизод посреди монолога барона в «Скупом рыцаре» Рахманинова — нарастающая в яркости картина волшебного блеска золота, сверкающего в лучах зажженных бароном свечей.

Эти и множество им подобных эпизодов, в которых оркестр подчеркивает, досказывает («дорисовывает», по меткому слову Глинки), подытоживает или предваряет действие, украшают страницы оперных партитур отечественных и зарубежных композиторов, образуя своего рода симфонические интермедии.

Успешное осуществление оркестром драматургических функций во многом зависит от характера

инструментовки, то есть выбора оркестровых красок. Чтобы убедиться в том, как это важно, достаточно вспомнить тембровую «раскраску» оркестровых эпизодов в 4-й картине «Пиковой дамы» (сцена в спальне графини): вступление, в котором рыдающие «взлёты-падения» скрипок перебивают монотонно повторяющуюся фразу альтов, сопровождаемую глухими звучаниями басов.

Сколько в этой музыке затаенной тревоги, мрачных предчувствий, ощущения душевной неустойчивости и обреченности! А краткие оркестровые интермедии в сцене объяснения Германа с графиней, где буквально мороз по коже подирает от жуткой воркотни фаготов, бульканья кларнетов, мрачных аккордов закрытых валторн...

Далеко не всегда, как это может показаться неискушенному слушателю, оперный оркестр используется в полном составе (так наз. «гутти» — когда играют все), наоборот — очень часто небольшими группами, в которых инструменты сочетаются по усмотрению композитора, а сплошь и рядом «слово» представляется отдельным (солирующим) инструментом оркестра. Так, например, Верди, гениально по силе выразительности передал во вступлении к IV акту «Отелло» ощущение обреченности Дездемоны, поручив нежно-печальную музыку этого эпизода флейте, английскому рожку и кларнетам; Римский-Корсаков сопровождал каватину Берендея в «Снегурочке» аккомпанементом солирующей виолончели; напомним знаменитое соло бас-кларнета в момент чтения Германом письма Лизы (5-я картина) или столь высоко оцененный Асафьевым аккорд двух флейт (созвучие из двух нот) в начале песенки графини в 4-й картине («это один из гениальнейших по интуиции моментов во всей опере и образцовый пример драматизации через инструментальный колорит»¹). Отметим еще счастливую находку Верди — использование мрачного тембра контрабаса в сцене, предшествующей убийству

¹ Игорь Глебов. Симфонические этюды. Гос. Филармония, Петербург, 1922, стр. 225. Силу эмоционального воздействия аккорда двух флейт автор видит в том, что они «своим холодным ледяным дуновением словно раскрывают врата потустороннего мира».

Дездемоны.¹ Такого рода красочные (тембральные) «мазки» и «светотени» являются сильнейшим выразительным средством и широко применяются в оперных партитурах.

Другая существенная функция оркестра — объединять и связывать отдельные вокально-драматические звенья оперного произведения. Это достигается прежде всего тем, что оркестр устанавливает и поддерживает сплошную линию музыкального развития, то есть создает непрерывность развития музыкально-тематического материала (существуют ведь и оперы, в которых музыкальные номера чередуются с разговорными сценами). Кроме того, оркестр повторным исполнением определенных музыкальных тем и мотивов, то есть путем напоминания, вызывает в сознании слушателей ощущение музыкально-образного единства произведения.

Такого рода повторения выразительных музыкальных фраз или запоминающихся мелодических оборотов, вызывающих у слушателей определенные ассоциации, как бы перекидывают — пользуясь терминологией Асафьева — «звуковые арки» между отдельными звеньями музыкального произведения (в данном случае — оперы). Общеизвестный пример подобных оркестровых «напоминаний» — сцена в лесу из «Ивана Сусанина», где в предсмертном монологе Сусанина оркестр воспроизводит темы-образы близких ему людей — Антонида, Вани, Собинина, как бы встающие перед его мысленным взором. Яркий пример оркестрового «напоминания», рождающего ассоциативные связи, можно найти в опере «Война и мир» Прокофьева, где мелодия вальса из сцены бала, сблизившего Наташу Ростову и Андрея Болконского, проходит в разных местах оперы, особенно впечатляя в сцене смерти Андрея.

Многочисленные повторения той или иной музыкальной фразы или мелодического оборота придают значение сквозного (т.е. проходящего сквозь всю оперу) музыкального образа. Такие сквозные мотивы-

¹ Д. Д. Шостакович говорил автору этих строк, что, когда он слушает «Отелло» Шекспира в драматическом театре, ему остро не хватает звучности контрабаса при выходе Отелло перед убийством Дездемоны.

образы, применяемые в качестве музыкальной характеристики действующих лиц, явлений, идей или переживаний, получили название лейтмотивов¹ (точное значение этого термина — ведущий, направляющий мотив).

Роль лейтмотивов в развитии музыкального содержания оперы весьма значительна, и они находят широкое применение в оперном творчестве, возникая обычно в музыкальной ткани оперы при появлении охарактеризованного ими лица, ситуации, явления природы и т.п., или при упоминании о них (например, лейтмотив роковой любви Кармен и Хозе в «Кармен», лейтмотив «трех карт» в «Пиковой даме», лейтмотив Бомелия в «Царской невесте» и т.п.). Вагнер, например, строит все развитие музыки своих музыкальных драм на симфонической разработке системы лейтмотивов.

Лейтмотивы могут оставаться неизменными (например, в музыкальных драмах Вагнера), но могут и видоизменяться по мере развития характеризуемого ими образа или обновления сценической ситуации, как это в большинстве случаев происходит в операх русских композиторов. (Это отметил Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», указывая: «Пользование лейтмотивом у меня несомненно иное, чем у Вагнера».)

Из арсенала выразительных средств оркестра оперные композиторы черпали и еще один вид музыкальной характеристики — тембр, то есть специфическую окраску звучности того или иного инструмента. Например, образ графини в «Пиковой даме», наряду с присвоенным ей лейтмотивом и своеобразным ритмом, характеризуется тембрами кларнета и фгота в низком регистре. Такого рода сквозная тембральная характеристика получила название «лейттембра» (подобно тому, как существует лейтритм и лейтгармония).

Как велико значение оркестра в качестве драматургического фактора можно уяснить из следующего примера.

¹ Термин «лейтмотив» принадлежит немецкому музыковеду Вольцогену, применившему его для определения сквозных музыкальных характеристик в оперном творчестве Вагнера.

В опере «Царская невеста» есть такой эпизод (начало 3-й сцены II акта): из глубины сцены навстречу Марфе и Дуняше выезжают два всадника. Один из них, на мгновение задержавшись, бросает на Марфу пугающе-пристальный взгляд, а затем всадники удаляются. Участники этого эпизода не произносят ни слова, к тому же они прикрывают лицо. Но в оркестре в это время звучит мотив «славы», ассоциирующийся в опере с образом Ивана Грозного. И хотя Марфа еще не знает, кто смутил ее покой дерзким взглядом, но внимательный слушатель уже знает, что это был царь Иван Грозный, и, следовательно, в этот момент решила судьба героини оперы: об этом рассказал оркестр.

Оркестр выступает в опере и в качестве совершенно самостоятельного участника действия. К наиболее значительным формам самостоятельных выступлений оперного оркестра принадлежит прежде всего увертюра (от французского глагола «увривр» (*ouvrir*) — открывать; в буквальном переводе с французского языка — открытие, в данном случае — пьеса, открывающая произведение), то есть оркестровое вступление к опере (точнее говоря, к I акту). Увертюры разнообразны как по форме, так и по объему (от нескольких десятков тактов, напр., вступление к «Риголетто», до капитальных симфонических произведений, напр. увертюра к «Тангейзеру» Вагнера).

Первоначально увертюра была лишь своего рода призывом к вниманию, оповещением о начале спектакля (в самых ранних операх увертюра вообще отсутствовала, и оповещением о начале спектакля служили фанфары труб). Первой оперой с увертюрой был «Орфей» Монтеверди (1607).

Это было небольшое оркестровое вступление, распадающееся на два эпизода: первый — развитая фанфара (композитор назвал ее токкатой), второй — лирически окрашенная музыка, связанная с содержанием оперы.

В течение ближайшего столетия утвердился тип увертюры в трехчастной форме, основанной на чередовании медленного и быстрого движений (быстро — медленно — быстро в итальянской увертюре; медленно — быстро — медленно — во французской).

С того времени, как Глюк (конец XVIII в.) подчинил музыку оперы драме, увертюра стала передавать в обобщенном виде идейно-эмоциональное содержание оперы, подготавливать к его восприятию, вводить слушателя, так сказать в атмосферу оперы и знакомить с основными музыкальными образами («предупредить слушателей о характере предстоящего действия и оповестить их о содержании»,¹ писал Глюк о назначении увертюры). Эти функции увертюры в основном сохранились до настоящего времени.

На протяжении исторического пути развития оперы сложилось несколько типов увертюры. Об одном из них — увертюра-сигнал (оповещение о начале оперного спектакля) — уже упоминалось. От него ведут свое существование такие образцы этого жанра, как блестящие увертюры Россини, призванные приковать внимание слушателей к опере, увлечь их, создать у них приподнятое настроение.

С конца XVIII века получают распространение увертюры, написанные с той или иной степенью приближения к сонатной форме, то есть основанные на конфликте образно-тематического материала (как правило, почерпнутого из оперы), что придает музыке таких увертюр действенный и драматически насыщенный характер.

Это обычно более или менее широко развернутые симфонические пьесы, могущие быть исполненными и отдельно от оперы (на концертной эстраде), как например, увертюры к «Фиделио» Бетховена, к операм Вебера, к операм Глинки, к «Князю Игорю» и «Царской невесте», к «Сицилийской вечерне» Верди и «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера и др. По отношению к предворяемым ими операм эти увертюры представляют собой своего рода микрокосм² (уместно напомнить, что Лист назвал увертюру к «Тангейзеру» Вагнера симфонической поэмой на сюжет оперы).

Естественно, что тематический материал таких увертюр заимствуется из опер, которым они предпосланы. Этим, между прочим, объясняется то парадокс-

¹ Из предисловия к опере «Альцеста». — Перевод мой.

² Микрокосм — мир в миниатюре (в буквальном переводе с древнегреческого языка — крохотный мир).

сальное на первый взгляд обстоятельство (ведь опера начинается с увертюры!), что композитор, как правило, сочиняет увертюру к опере в последнюю очередь, и, во всяком случае, не раньше, чем определился весь ее музыкально-образный материал.

Иногда увертюра излагается в сонатной форме без разработки (напр., увертюра к «Альцесте» Глюка или «Свадьбе Фигаро»);¹ или в сложной трехчастной форме (напр., увертюра к «Кармен», которая завершается дополнительным медленным эпизодом, или увертюра к «Поднятой целине» Держинского) и др.

Наряду с большими увертюрами в сонатной форме, передающими в обобщенном виде основные идеи или драматическое содержание оперы в целом, в оперном творчестве последнего столетия все чаще встречается в большей или меньшей степени лаконичное (подчас сжатое до нескольких десятков тактов) оркестровое вступление, служащее непосредственным введением в музыку I акта оперы (так напр., вступление к «Борису Годунову» или прелюдия к «Риголетто»), или основанное на развитии какого-нибудь одного образа (напр., вступление к «Евгению Онегину»), либо содержащее характеристику места действия, картину или — иной раз — без символики — явление природы (напр., «Рассвет на Москве-реке» — вступление к «Хованщине», «Похвала пустыне» — вступление к «Сказанию о невидимом граде Китеже» и др.).

В отдельных случаях такое краткое оркестровое вступление может содержать и изложение основного драматического конфликта, однако в предельно сконцентрированной форме, так сказать, «без комментариев», как например, в интродукции (т. е. введении) к «Пиковой даме». Подобного рода увертюры-вступления пишутся в свободной, подчас импровизационной форме.

Наконец, имеются (правда, крайне редкие) случаи, когда увертюра тематически не связана с музыкальным материалом оперы, предвосхищая лишь ее эмоциональное содержание, основной «тонус» («Севильский цирюльник» Россини, «Иоланта» Чайковского).

¹ О сонатной форме см. примечание на стр. 18.

Другой вид самостоятельных выступлений оркестра в опере — музыкальные антракты (слово *entr'acte*, французского происхождения, в точном переводе означает «между актами»), то есть музыка, исполняемая оркестром между действиями, служащая вступлением к сценическому действию, так сказать, «увертюра местного значения». Иногда это характеристика действующего лица или его душевного состояния и настроения к моменту возобновления действия (антракты к последнему акту «Травиаты», II акту «Кармен» или вступление к II акту «Лоэнгрин» Вагнера); иногда — своеобразное музыкальное предварение предстоящих событий (антракт к IV акту «Руслана и Людмилы», интродукция ко 2-й картине (сцена дуэли) II акта «Евгения Онегина», вступление к IV акту «Тихого Дона»), иногда пейзаж или жанровая картинка (антракты к III и IV акту «Кармен», антракт «Украинская ночь» к III акту «Майской ночи»).

С помощью музыкальных антрактов композитор рисует и события, совершающиеся за пределами сцены: свадебное шествие (антракт к III акту «Лоэнгрин»), сражение («Полтавский бой» — антракт к последнему акту «Мазепы», или «Сеча при Керженце» — антракт между 1-й и 2-й картинами III акта «Сказания о невидимом граде Китеже») и т. п.

Такого рода антракты в некоторых операх разрастаются в целые симфонические картины, зачастую более знакомые слушателям симфонических концертов, нежели посетителям оперных театров («Сеча при Керженце» или «Три чуда» — вступление к последней картине IV акта «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова).

Масштабов симфонической пьесы самостоятельного значения зачастую достигают и оркестровые интермедии. Чайковский отмечал наличие «бездны удивительно сильных отдельных красивых эпизодов чисто симфонического характера» в операх Вагнера (напомним «Полет Валькирий» из III акта «Валькирий» или «Шелест леса» из «Зигфрида»). Немало таких эпизодов можно встретить в операх классиков русской музыки.

К этой же категории самостоятельных выступлений оркестра относятся — подчас весьма важные

в драматургическом отношении — симфонические эпизоды жанрового характера: марши, шествия, танцевальная музыка в сценах балов и праздников и т. п. (например, марш из «Аиды» Верди, шествие из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, полонез из «Евгения Онегина», балетные сцены (танцы) из «Руслана и Людмилы», траурный марш из «Гибели богов» Вагнера и др.).

Из всего сказанного нетрудно убедиться, насколько велика роль оркестра в опере.¹

Мы рассмотрели различные элементы музыкальной драматургии оперы, познакомились с «составными частями» оперного произведения. Теперь предстоит выяснить, как и когда появилась опера, чем характеризовались основные исторические этапы ее развития и какие оперные жанры возникли в разные периоды существования оперного искусства.

¹ «... Роль не менее важная, а может быть и более важная, нежели солисты и хор», — отметил Шостакович, говоря о роли оркестра в опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»).

ОСНОВНЫЕ
ЭТАПЫ
ИСТОРИИ
ОПЕРЫ



1. Происхождение оперы

Опера появилась в конце XVI века. Родина ее — Италия, место рождения — Флоренция. Здесь, сперва во дворце просвещенного вельможи Джованни Барди, затем в доме покровителя искусств Якопо Корси, собирались почитатели античной¹ философии, любители поэзии и музыки (в подражание философу Платону они называли свои собрания «академией»)².

Участники этого кружка любителей и деятелей искусств (такие кружки назывались тогда в Италии «камератами»), борясь с отголосками средневековой схоластики, мистики и церковного догматизма в области искусств, искали опоры своим гуманистическим устремлениям в искусстве древней Греции, отмеченном интересом к живому, реальному человеку с его страстями и переживаниями. Желая приблизиться к идеалам античного искусства, они пытались возродить принципы и сценическую форму древнегреческой трагедии.

Предполагая, что в древней Греции трагедия исполнялась нараспев, в сопровождении музыкальных инструментов, участники «камераты» Барди стремились создать сценическое произведение, текст которого должен исполняться в манере напевной декламации («певучего речитатива», по выражению поэта Анджело Грилло), с музыкальным сопровождением.

¹ Словом «античный» обозначают явления древнегреческой или древнеримской культуры и общественной жизни.

² Академия — первоначальное название философской школы, основанной древнегреческим философом Платоном (IV в. до н. э.) близ Афин, в садах, посвященных памяти героя Академа.

В результате этих творческих исканий возникло музыкально-драматическое произведение «Дафна» (на сюжет мифа о борьбе Аполлона¹ со змеем Пифием), фактически оказавшееся первой оперой.

Авторами «Дафны» были поэт Оттавио Ринуччини и композитор-певец Якопо Перри (1560—1633). Первое исполнение «Дафны» состоялось в доме Якопо Корси в 1594 году. Этим годом обычно и датируется начало существования оперы.

Музыка первой оперы не сохранилась. Вскоре, однако, авторы «Дафны» сочинили еще одну оперу — «Эвридика» (1600), партитура которой была напечатана, благодаря чему произведение это, уцелев от забвения, стало достоянием историков музыки (оно было переиздано в 1863 г.).

Другим талантливым флорентинским композитором (также из кружка Барди), автором еще одной «Эвридики», был певец Джулио Каччини, опубликовавший в 1601 году свои вокальные произведения под названием «Новая музыка», охарактеризовав тем самым принципиальное значение творческих опытов участников флорентинской камераты.

Таким образом, подобно тому, как за сто лет до этого славный генуэзец Христофор Колумб в поисках пути в Индию открыл новый материк — Америку, группа флорентинских любителей искусства в поисках путей возрождения античной трагедии «открыла» новый вид искусства — оперу.

Правда, оперы того времени по своей музыкальной драматургии были еще далеки от того типа произведений, которые мы ныне привыкли определять этим словом. Да и самого слова «опера» тогда не существовало (впервые оно упоминается в 1639 г.), и эти первые оперы именовались музыкальными драмами (точнее говоря, «драмами с музыкой» или «драмами через музыку» — «*Dramma per musica*»). Но в них уже наличествовало самое важное: то, что сделало оперу качественно новым явлением самостоятельного значения, а именно — синтез музыки, литературы (поэзии) и сценического действия.

В первых операх хоры играли более существен-

¹ В Древней Греции — бог солнца, покровитель искусств.

ную роль, чем сольное пение. В этом сказалось стремление подражать античной трагедии, в которой, как известно, хор имел первостепенное значение. Историки музыки называют поэтому такой тип оперы «хоровой оперой».

Хоровую оперу можно было бы назвать и «речитативной»: в вокальных партиях господствует декламационный принцип; напевно произнесенное слово являлось источником драматической выразительности. Преобладающее значение слова в ранних операх знаменовало торжество драматического начала.

Опера была не только и не просто удачной творческой находкой, так сказать, счастливым «изобретением» двух или даже нескольких талантливых людей, друзей античности из кружка графа Барди. Появление оперы было подготовлено всем ходом развития итальянской музыки, главной особенностью которой в XVI веке был переход от многоголосия к мелодии с гармоническим сопровождением (так наз. гомофоний). «Великим преобразованием» назвал появление новой формы музыкального мышления академик Асафьев, отмечая, что существенным здесь было то, что мелодия, как выразительница эмоций, становится главным элементом музыки. Преобразование это тесно связано с общим развитием духовной культуры в эпоху Возрождения («Ренессанса») в Италии (конец XIII—XVI вв.).

Опера явилась одним из драгоценных плодов Ренессанса — эпохи гуманистических идей и прогрессивных устремлений, эпохи борьбы светского мировоззрения с феодальной идеологией и церковной схоластикой, эпохи раскрепощения человеческой личности и прославления живого, непосредственного чувства.

Новый вид музыкального искусства, отвечавший назревшим потребностям общества, «обусловленный новой формой музыкального мышления и всей психикой ренессансной эпохи» (Асафьев), пользовался большим успехом. Вслед за Флоренцией музыкальные драмы начинают создавать в Мантуе, а затем в Риме, где в короткий срок возникает целая оперная школа.

Последнее обстоятельство объясняется покровительством папского двора. «Отцы» католической церкви быстро поняли, что новый вид музыкального искусства можно использовать в религиозно-пропагандистских целях. К тому же этот новый вид придворно-театрального зрелища вполне соответствовал тому роскошному образу жизни, который вели представители духовной знати Рима.

Римская оперная школа достигла расцвета во второй четверти XVII века. В создаваемых ею операх благочестивые сюжеты и церковная мораль сочетались с пышным оформлением и разнообразными постановочными эффектами. В музыкальном отношении римские композиторы начинают отходить от принципов флорентинской оперы: ослабевает постепенно значение хора и заметное развитие получает сольное пение; напевно-декламационный стиль («*stile recitativo*») флорентинцев начинает уступать место различным формам ариозного пения; в жанровых эпизодах появляется шуточная скороговорка.

Наиболее видный представитель римской оперы — Стефано Ланди (ок. 1590 — 1655), автор пользовавшейся широкой известностью духовной (хотя и не лишенной комедийно-бытовых эпизодов) оперы «Святой Алексей» (1634).

Однако в Риме создавались оперы и на бытовую тематику. Это диктовалось не только желанием привлечь высокопоставленную аудиторию, но и необходимостью пойти навстречу вкусам и требованиям широкой публики, получившей доступ к опере после сооружения меценатами Барберини большого оперного театра в Риме.

В такие оперы зачастую вводились комедийные эпизоды и жанровые сценки. Это дает основание полагать, что в творчестве композиторов римской оперной школы уже намечаются черты комической оперы. Любопытно, что в сочинении либретто для подобных опер принимал участие будущий папа Климентий IX — кардинал Роспильози (кстати сказать, автор либретто «Св. Алексея» Ланди), что лишний раз доказывает какое значение католическая церковь придавала использованию оперы в религиозно-пропагандистских целях.

Выдающуюся роль в развитии оперы сыграл гениально одаренный композитор и многосторонний музыкальный деятель Клаудио Монтеверди (род. в Кремонe в 1567 г., ум. в Венеции в 1643 г.). Это наиболее крупная творческая личность первого столетия существования оперы, и единственный оперный композитор своей эпохи, чьи произведения не утратили способности вызывать живой интерес и в наше время.¹

Первоначально Монтеверди работал в Мантуе при дворе герцога Гонзага. Здесь он написал знаменитую оперу «Орфей» (1607). В 1613 году он переехал в Венецию, куда был приглашен в качестве капельмейстера собора св. Марка, и оставался здесь до конца своих дней.

Монтеверди написал 8 опер, из которых сохранилось лишь 3. Однако среди них мы находим его первую («Орфей») и последнюю («Коронование Поппеи»), созданную 75-летним композитором за год до смерти) оперы, и, таким образом, имеем возможность проследить творческую эволюцию композитора.

Отталкиваясь от музыкально-драматических начинаний друзей античности из «камераты» графа Барди, освоив и обобщив в творческой практике все, что было создано как до опытов флорентинских музыкантов, так и в сфере «новой музыки», Монтеверди открыл перед музыкальным искусством пути, идущие в далекое будущее. Он был создателем реалистических эмоционально-взволнованных опер, подлинным музыкальным драматургом. Он умел сильно и правдиво воплощать в музыке разнообразные характеры; он вывел на оперную сцену живых людей и передал музыкой их чувства.

Оперное искусство обязано Монтеверди множеством творческих находок и достижений. Он установил тесную связь музыки со сценическим действием и психологическим содержанием текста. Он был первым оперным композитором, подчинившим оркестр задачам выражения драматических переживаний, и группиро-

¹ Это убедительно подтвердило концертное исполнение оперы Монтеверди (ред. Ф. Малипьеро) «Орфей» в Ленинградской филармонии 5 декабря 1928 г. под управлением В. А. Дранишникова.

вал инструменты оркестра сообразно складывавшимся по ходу действия ситуациям, оказавшись, таким образом, «отцом» идеи присвоения оркестру драматургических функций.

Монтеверди обогатил звучность оркестра целым рядом новых приемов звукоизвлечения. Он ввел в практику и широкое использование самостоятельных оркестровых эпизодов (в частности в «Орфее» впервые намечен прообраз оперной увертюры), и мн. др.

Один из советских исследователей его творчества называет Монтеверди великим реалистом в музыкальном искусстве.¹ Г. Кречмар в «Истории оперы» говорит о нем, как о гении инструментовки, быть может, величайшем из известных истории, и виртуозе гармонии (между прочим, и родоначальнике диссонанса).²

2. Венецианская опера XVII века

Ко времени смерти Монтеверди главенствующее положение в области оперы заняла Венеция. Богатый, густо населенный город-республика, в котором гнет феодально-католической реакции гораздо меньше давал себя чувствовать, чем в других городах Италии, несмотря на утрату им в XVII веке бывшего торгово-промышленного значения, продолжал жить в атмосфере еще не угасшего экономического и культурного подъема, и поражал приезжих своим внешним блеском.

Но не только кипучей уличной жизнью, знаменитыми карнавалами и великолепными дворцами славилась Венеция. Она привлекала к себе и традициями свободолюбия, независимости и духовной терпимости, интенсивной интеллектуальной жизнью, высокой театральной культурой (Венеция — родина профессионального театра).

Опера пришлось здесь как нельзя более «ко двору» (даже самое слово «опера» родилось в этом городе). В 1637 году в Венеции был открыт первый в мире общедоступный (т. е. с правом входа за плату) опер-

¹ См. К. А. Кузнецов. Музыкально-исторические портреты. Музгиз, М., 1937.

² См. Герман Кречмар. История оперы. «Academia», Л., 1925.

ный театр Сан-Кассиано, а уже к 1640 году здесь функционировало три таких театра (в дальнейшем число их доходило до восьми). Оперное искусство становится достоянием самого широкого круга слушателей и зрителей. Ремесленники и рыбаки, торговцы и гондольеры, заплатив две лиры, могут разделить восхищение и восторги венецианских грандов и знатных иностранцев, приезжавших в Венецию полюбоваться небывалым зрелищем — спектаклем при искусственном освещении. Но они могут также — и пользуются этим правом — освистать не понравившихся им певцов и выразить вслух свое неудовольствие, если музыка кажется им скучной. Оперный спектакль перестает быть искусством для избранных и украшением придворного обихода, а начинает превращаться в массовое зрелище. Ослабевают, естественно, и требования, предъявляемые к опере нормами придворной эстетики, взамен чего усиливается влияние народных вкусов.

Так, постепенно, опера в Венеции демократизируется и начинает приобретать общественное значение.

Спрос, как известно, рождает предложение: оперные композиторы в Венеции насчитываются десятками, а произведения их — сотнями (за 60 лет в театрах Венеции было поставлено свыше 300 опер).

С течением времени складывался своеобразный тип венецианской оперы, особенности которого во многом были связаны с процессом демократизации этого жанра. Так например, сохраняя как правило верность традиционному использованию античных мифов или исторических легенд в качестве основы оперных сюжетов, либреттисты и композиторы насыщают их комедийно-бытовыми элементами, смело вводят в них отклики на злобу дня. В музыке используются бытовые напевы, интонации народных песен, народно-национальные жанры (баркарولا, сицилиана).¹

В борьбе двух начал — драмы и музыки, — красной нитью проходящей через всю историю оперы, у венецианских композиторов, в конечном итоге, побеждает музыка. В связи с этим начинает падать значение речитатива, непевной декламации, то есть той формы

¹ «Невозможно было себе представить венецианскую оперу без баркаролы», — отмечает Кречмар («История оперы», стр. 126).

оперного пения, которая была носителем драматического начала, и наблюдается повышенный интерес к мелодически насыщенным, закругленным или, как принято говорить, «замкнутым» формам оперного пения (намечается уже и форма трехчастной арии).

Видоизменялся и сам речитатив: он становился более распевным, мелодизированным, снабжался инструментальным сопровождением, включающим самостоятельные «фразы» оркестра. Вообще оркестровые эпизоды в венецианской опере приобретали все большее значение, в особенности вступительные эпизоды (будущие увертюры и музыкальные антракты, в то время именовавшиеся «симфониями»), хотя состав оркестра был еще весьма скромным.¹

Наконец, следует отметить, что хор все чаще уступает место вокалистам-солистам, и, в конце концов, почти совсем исчезает; венецианская опера становится сольной оперой.

В формировании венецианской оперы на протяжении XVII столетия принимало участие множество композиторов. Крупнейшими из них (после Монтеверди) были Франческо Кавалли (1602—1676) и Марк Антонио Чести (1623—1669). Они шли разными творческими путями: Кавалли, автор 42 опер (лучшей из них считается «Язон»), был строже и серьезнее в отборе литературного и музыкального материала, ближе к флорентинцам и Монтеверди, склонялся к утверждению драматического начала в опере как основного, уделяя большое внимание речитативу.

Оперы Чести — он сочинил их около 150 (наибольшей известностью пользовались «Дори» и «Золотое яблоко») — обычно менее возвышенные по сюжетам и тематике, более лиричные и непосредственные по музыке, обнаруживают явный перевес песенно-ариозного стиля над речитативом, свидетельствуя о том, что в борьбе драмы и музыки Чести отдавал предпочтение последней.

Кавалли иногда называют главою аристократической партии, а Чести — вождем демократической. Антагонизм между сторонниками и последователями

¹ Большею частью, струнная группа с поддержкой клавесина (в Италии он назывался «чембало») и несколько духовых инструментов. Венецианцы умело и эффектно использовали в оркестре трубы.

этих двух композиторов в какой-то мере напоминает развернувшуюся в следующем столетии борьбу между сторонниками венецианских драматургов Гоцци и Гольдони или борьбу академического направления в живописи (последователи братьев Караччи) с демократическим (последователи Караваджо).

Исторически прогрессивнее оказались творческие принципы Чести, и венецианская опера пошла по намеченному им пути.

Венецианский тип оперы получил во второй половине XVII века распространение не только в Италии, но и за ее пределами, в первую очередь в Австрии и Германии. В Вене, Мюнхене, Дрездене и других городах, при дворах коронованных особ и знатных вельмож усердно культивировали итальянскую оперу, приглашая для этой цели главным образом венецианских композиторов (П. Цини, А. Драги, Э. и А. Бернабей, К. Паллавичино и др.). Сочиняли оперы и местные композиторы, подражая, впрочем, итальянским образцам.

3. Возникновение национальной оперы во Франции, Германии и Англии

Во второй половине XVII столетия, наряду с распространением итальянской оперы, наблюдаются попытки создания своей национальной оперной культуры и в других странах. В зависимости от исторических и общественно-политических условий эти попытки приводили в одних случаях к возникновению более или менее прочной самостоятельной оперной школы, а в других — к весьма недолговечным результатам.

Наиболее интересным и исторически значительным событием в этой области было возникновение французской национальной оперы. Идея создания национальной оперы нашла благодатную почву во Франции, представлявшей собой в эпоху абсолютизма сильное централизованное государство с единой, относительно устойчивой и уже достаточно развитой художественной культурой.

С итальянской оперой Париж познакомился еще в 40-е годы XVII века, но успеха она не имела. Тем не менее, гастроли итальянцев возбудили интерес к опе-

ре. Спустя несколько лет (в 1659 г.) появилась первая французская опера, названная авторами — поэтом Перреном и композитором Камбером — «Пасторалью». За первым опытом последовала пятиактная «Помона» (тех же авторов), выдержавшая почти полтора года представления. А в 1671 году состоялось открытие первого оперного театра во Франции — Королевской Академии музыки в Париже, театра, известного и ныне под названием Гранд-опера́ (Большая опера).

Оперы Камбера оказались первыми ласточками, возвестившими наступление весны французского оперного искусства. И весна не замедлила прийти, получив свое воплощение в творчестве одного из наиболее видных композиторов Франции эпохи абсолютизма Жана Батиста Люлли (1632—1687). Он и явился, по сути дела, создателем французской национальной оперы, несмотря на свое итальянское происхождение (Люлли родился и провел первые 14 лет жизни во Флоренции).¹

Композитор, дирижер, скрипач, режиссер, балетмейстер и танцор, властный и умный человек, дельный организатор, — Люлли сумел стать любимцем Людовика XIV. В 1672 году он возглавил Королевскую Академию музыки, и перешел к оперному творчеству (до того Люлли сочинял балетную музыку, инструментальные пьесы, музыку к комедиям Мольера и др.) За последние 15 лет жизни он написал 15 опер (почти все в содружестве с поэтом и драматургом Филиппом Кинó). Самые прославленные из них — «Альцеста», «Тезей», «Атис», и «Армида».

Люлли создал особый вид оперы, так называемую «лирическую трагедию». Торжественная и монументальная, овеянная дыханием героики и драматического пафоса, «лирическая трагедия» с ее декламационным стилем пения как нельзя лучше отвечала эстетическим требованиям французского королевского двора.

Оперы Люлли отличаются композиционной цельностью, ясностью планировки, стройностью и соразмерностью всех составных частей. Он широко использует хор и балет; его речитативы, опирающиеся

¹ «В сущности, произведения Камбера были ничем иным, как итальянскими операми на французском языке, — говорит Кречмар в «Истории оперы», — и только Люлли создал национальную французскую оперу».

на декламационную практику французских трагических актеров (в особенности, знаменитой в ту эпоху Марри Шанмеле), отличаются драматической выразительностью; он заметно увеличил и обогатил состав оркестра и заявил себя мастером оркестровой краски.¹ В самостоятельных оркестровых эпизодах Люлли охотно обращается к ритмам французских танцев народного происхождения (менуэт, гавот, буррэ и др.). Он также создал новый тип оркестрового вступления («симфонии») к опере, основанного на чередовании темпов: медленно — быстро — медленно. Эти вступления уже носят название увертюры.

Влияние оперного творчества (вернее — стиля оперной музыки) Люлли оказалось устойчивым и длительным, давая себя чувствовать и за пределами Франции. На него опирались последующие французские оперные композиторы XVII века. Немалым ему обязан и великий Жан Филипп Рамо (1683—1764), гордость французской национальной музыкальной культуры, достойный современник Баха и Генделя. Его оперы («Ипполит», «Галантная Индия», «Кастор и Поллукс», «Дарданус» и др.; все они относятся уже к XVIII в.) вошли в «золотой фонд» французской музыки.

Опыт Люлли (наряду с влиянием венецианцев) не прошел бесследно и для единственного английского национального оперного композитора-классика Генри Пёрселла (1659—1695), творчество которого принято считать завершением английского музыкального Ренессанса.

В итоге длительной работы над сочинением музыки к творениям национальной драматургии (музыка к произведениям Шекспира, Драйдена и др.), вызвавшей к жизни свыше полусотни «драм с музыкой» (английские музыковеды называют их иногда «полуоперами»), Г. Пёрселл, «величайший композитор Великобритании» (А. Джекобс) создал бессмертную оперу «Дидона и Эней» (1689), оказавшуюся первой и последней английской классической оперой. В музыке «Дидоны

¹ «Тонкий и чуткий инструментатор, Люлли создал французскую оперную партитуру с ее чудесными колористическими и декоративными качествами, с ее пластическими ритмами, живописной картинностью и звукописью природы, с ее сочными, жанровыми, величественными или пасторальными страницами» (Неф — А с а фье в. Цит. изд., стр. 132).

и Энея» отчетливо проступают народно-национальные черты, органически сливаясь с упомянутыми иноземными влияниями.

Безвременная смерть Г. Пёрселла лишила Англию художника, наметившего плодотворный путь развития национальной английской оперы.¹

Попытки создания самостоятельной национальной оперы имели место в ту же эпоху в различных городах Германии (первой немецкой оперой принято считать «Дафну» великого немецкого композитора XVII в. Генриха Шюца (1585—1672), поставленную в Торгау в 1627 г.). Но большей частью эти попытки не приводили к расцвету немецкой оперы. В немалой степени этому способствовали неблагоприятные культурно-бытовые условия, сложившиеся в Германии в результате опустошительной 30-летней войны (1618—1648).

Лишь в «немецкой Венеции» — богатом и оживленном торговом, портовом городе Гамбурге, почти незатронутым войной, местная опера просуществовала свыше полувека (оперный театр здесь был открыт в 1678 г. оперой Иоганна Тейле «Адам и Ева»).

Гамбургская опера была весьма своеобразным явлением. «В ней странно и терпко смешались библия и улица, мифы с рыночным бытом, претензии на роскошь с балаганом». ² Не менее пестрой была и музыка гамбургской оперы. Среди ее создателей имелась группа незаурядно одаренных композиторов. В их числе — один из популярнейших музыкальных деятелей своего времени Георг Филипп Телеман, написавший для Гамбурга 40 опер (современники ставили его выше Баха и Генделя); композитор, дирижер и организатор Зигмунд Куссер (ученик Люлли); знаменитый музыкальный теоретик, композитор и певец Иоганн Маттесон, и особенно Рейнгард Кайзер (1674—1739), музыкант исключительного дарования (историки музыки сравнивают его по степени одаренности с Моцартом,

¹ После реставрации королевской власти (1660), в Англии усилились влияния иноземной музыкальной культуры, проводником которой были придворные круги. Вместе с тем очаги национальной профессиональной музыкальной культуры были ликвидированы под давлением пуритан (религиозная секта, укрепившаяся в результате Английской буржуазной революции 1649 г.). Эти обстоятельства и помешали развитию английской национальной музыки.

² Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 136.

Шубертом и Россини), автор 120 опер¹ р. Кайзер, во многом смелый новатор, был однако неглубоким художником, не нашел последовательно прогрессивного пути и не сумел создать индивидуальной оперной концепции. Четыре немецких оперы для гамбургского театра написал в годы молодости Гендель.

Но все же, в конце концов, и в Гамбурге победила итальянская опера. В 1738 году здание гамбургского оперного театра было продано на слом.

Причину преходящего значения гамбургской оперы исследователи усматривают в том, что она не имела под собой почвы в виде единой, сильной и устойчивой культуры: инициатор этого начинания — гамбургское бюргерство не имело того запаса культуры, который позволил бы противопоставить оппозиции церкви и нашествию итальянской музыки свои формы музыкального выражения.

4. Неаполитанская опера-серия

Дальнейшее развитие оперы протекает по-прежнему в Италии. Центром его теперь становится Неаполь, где на рубеже XVII и XVIII столетий складывается (не без заметного влияния опыта венецианских композиторов) оперная школа, достигшая к середине XVIII века пышного расцвета и завоевавшая мировое признание.

В процессе формирования неаполитанской оперной школы, определяется и канонизируется тот тип оперы, которая получила название «серьезной» (*opera seria*). Это большая опера возвышенного характера на героико-мифологические, историко-легендарные и пасторальные сюжеты.

Здесь же, в Неаполе зарождается и расцветает итальянская комическая (пародийно-шутовская) опера, так называемая опера-буффа (*opera buffa*). Противопоставление ее «серьезной» опере было столкновением демократического искусства с аристократическим.

¹ Из них сохранилось всего 18. Самыми значительными по силе драматизма были «Крез» и «Октавия», самыми популярными — «Штертебекер» и комедийно окрашенная «Иоделет».

Благодаря своим четырем консерваториям¹ Неаполь становится также центром подготовки музыкантов-профессионалов. Отсюда на протяжении по меньшей мере столетия не только Италия, но и большинство стран Европы черпало кадры оперных певцов и композиторов.

Основоположником неаполитанской оперной школы историки оперы называют Франческо Провенцале, основные произведения которого были созданы в последней трети XVII века. Но истинным создателем неаполитанской оперы, художником, в творчестве которого с достаточной полнотой обрисовались и закрепились типичные черты неаполитанской оперной школы, явился выдающийся композитор Алессандро Скарлатти (1659—1725). Его перу принадлежат до 115 (а по некоторым данным даже 118) опер и множество других произведений, количество которых исчисляется сотнями.

А. Скарлатти, как и Монтеверди, — один из крупнейших европейских оперных композиторов. Он во многом обогатил оперу, в частности придал окончательную форму классической трехчастной арии «да капо», контуры которой, как уже упоминалось, наметились еще в творчестве венецианских композиторов (Кавалли, Легренци и др.); предваряемая речитативом с инструментальным сопровождением, она стала неотъемлемым элементом неаполитанской оперы. Скарлатти называют родоначальником патетического стиля в оперной музыке и создателем виртуозного колоратурного пения (для выражения переизбытка чувств). У него мы находим развитую увертюру («симфонию»), состоящую из трех стадий движения: быстро — медленно — быстро. Он рассматривает оркестр как эмоционально-драматический фактор оперной композиции, расширяет использование местного фольклора...

Все эти и многие другие нововведения Скарлатти нашли применение и развитие в творчестве лучших представителей неаполитанской школы XVIII столетия — Порпоры, Винчи, Йомелли, Лео и др., и легли в основу классического типа оперы-серии.

¹ Первоначально консерваториями (от итальянского слова «консерварэ» — сохранять, беречь) в Неаполе назывались приюты для детей-сирот, где их, между прочим, обучали музыке. Первая из этих консерваторий была основана еще в 1535 г.

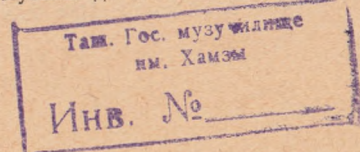
Характерными ее чертами становятся: специфическая структура, покоящаяся на чередовании арий преимущественно типа «да капо»), связанных между собой речитативами (так наз. «номерное» строение оперы); отсутствие или минимальное использование хора и балета; гомофонный склад музыки (т. е. такой, в котором главенствует мелодия с аккордовым сопровождением) и связанное с этим мелодическое богатство — одна из сильнейших сторон неаполитанской оперы; блестящее виртуозное пение, требующее высокой вокальной техники, что приводит к небывалому расцвету вокально-исполнительской культуры.¹

Этот тип сольной неаполитанской оперы «номерного» строения закреплён и в творениях знаменитых либреттистов эпохи — Дзено и Метастазιο (последнего современники считали гениальным драматургом, и не которые из его либретто были «озвучены» различными композиторами десятки раз). Именно неаполитанская опера приобретает значение международного типа праздничного придворного спектакля, получает общеевропейское распространение и вызывает повсеместные подражания.

Неаполитанские композиторы приглашаются для работы в разные страны Европы, неаполитанская опера-серия завоевывает оперные сцены Вены и Петербурга, Мадрида и Лондона. Превосходство итальянской вокальной техники, связанное с расцветом виртуозно трактованной трехчастной арии, на долгие годы становится неоспоримым. Влияние неаполитанской оперной школы дает себя чувствовать не только в произведениях композиторов-эпигонов, но даже в творчестве таких композиторов, как Бах, Гендель, Гайдн и Моцарт. Кстати сказать, Гендель был крупным мастером оперы-серии, автором около 40 опер.

Но если в операх Скарлатти и лучших произведений его наиболее талантливых последователей музыка выражала черты творческой индивидуальности автора, речитатив еще не утратил драматической силы и действенности, ария являлась точкой наивысшей

¹ «Флорентинцы создали драматический речитатив, неаполитанцы — виртуозную арию», — констатирует проф. Т. Ливанова в «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» (Музгиз, М., 1940).



концентрации чувства, а оркестр откликался на эмоциональное содержание сценических событий, — то в творчестве рядовых неаполитанских композиторов и их подражателей, то есть в массовой оперной продукции, эти положительные черты в значительной мере утрачиваются.

А так как опера-серия почти не выходит из сферы влияния придворной эстетики, рассматривавшей этот жанр как достойное дворянского общества эффективное развлечение, то неаполитанская «серьезная» опера начинает превращаться в «скроенное» по установившемуся шаблону («система арий *da capo* с промежуточными речитативами», по верному определению исследователя),¹ внешне пышное, но бессодержательное театральное зрелище, в котором концертно-виртуозное начало решительно возобладаало над драматическим. «Хозяином» оперы, по сути дела, становится певец-виртуоз (в XVII в. это были, в первую очередь, итальянские певцы-кастраты).

Не удивительно, что по мере того, как усиливается общественное значение третьего сословия, и к искусству все настойчивее предъявляются новые эстетические требования, выдвигаемые молодой буржуазией, нарастает реакция на утрачивающий жизненную силу жанр «серьезной» оперы в том ее облике, который к этому времени сложился.

И пока неаполитанская опера покоряла столицы Европы, в самом Неаполе процветание ее было основательно подорвано появлением реалистической комедийной оперы народно-бытового характера, так называемой оперы-буффа (шутовской оперы), сравнительно быстро превратившейся из пародийно-шутовских интермедий в самостоятельного значения музыкально-художественное явление.

5. Комическая опера XVIII века

Комическая опера — законное дитя XVIII века, эпохи идейной подготовки великой буржуазной революции 1789 года. Во всех ее национальных проявлениях

¹ Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 181.

и жанровых разновидностях она была подготовлена и вызвана к жизни ростом культуры третьего сословия, культуры, заметно окрепшей в XVIII веке на почве развития капиталистической экономики в разных странах Европы.

Отсюда и демократическая направленность комической оперы XVIII века, в которой закономерно были усвоены, слились воедино и нашли целеустремленное выражение демократические элементы, пробивавшие себе путь еще в творчестве отдельных композиторов римской и венецианской школ.

Комическая опера не только пародировала и высмеивала застывшее в условных формах искусство «серьезной» оперы (это было особенно заметно на первых порах), но нередко ополчалась и против теневых сторон жизни феодально-аристократического общества. Она демократизировала сюжеты опер и привычный состав действующих лиц оперного спектакля; вывела на сцену новых героев: крестьян, ремесленников, солдат, рыбаков, рыночных торговцев, слуг; она ввела в обращение местный диалект, и всем этим утверждала реализм сценического действия. Она демократизировала и музыку, широко внося в нее песенное начало (в частности, прибегая к замене арии куплетной песней) и используя народно-бытовые интонации.

Как велика была потребность в обновлении оперного искусства, насколько возросла потребность третьего сословия в своем искусстве, показывает то обстоятельство, что на протяжении каких-нибудь двух-трех десятилетий комическая опера появляется в Англии, Италии, Испании, Австрии, Германии и Франции, а к концу столетия — и в России, повсеместно завоевав, хотя и не без борьбы, прочные позиции.

В Неаполе, как уже говорилось, она начала свое существование с жизнерадостных шутливых интермедий, исполнявшихся между актами «серьезных» опер. Успех этих веселых, большей частью, пародийно окрашенных интермедий с их нехитрой интригой, побудил не только безвестных музыкантов, но и композиторов с установившейся репутацией (Лео, Винчи, Перголези и др.) обратить внимание на этот жанр. В 1733 году в Неаполе состоялось первое представление составленной из двух интермедий «шутовской оперы»

высокоталантливый, трагически рано скончавшийся Джованни Баттиста Перголези (1710—1736) «Служанка-госпожа». Несложная история о том, как бойкая служанка с помощью переодетого солдатом слуги женила на себе своего ворчливого барина, «рассказана» так живо, остроумно, правдиво и музыкально выразительно, что продолжает жить на оперной сцене до наших дней.

Премьерой «Служанки-госпожи» был заложен фундамент здания итальянской оперы-буффа, а ее автор стал первым классиком этого жанра.

Характерными особенностями музыкальной драматургии оперы-буффа являются сплошное музыкальное развитие и постепенно нарастающее в своем напряжении и обостряемое мелодико-ритмическими контрастами движение к эффектно развернутому и музыкально насыщенному финалу. Создателем подобного рода финалов принято считать Никколо Логрошино (1698—1765); до предельного совершенства их довел Россини в блестящей буффонной опере «Севильский цирюльник».

В дальнейшем развитии опера-буффа в жанровом отношении пошла несколькими путями (сатирическая опера, сельская идиллия, романтико-фантастическая (волшебная) опера, мещанская комедия и др.), но при этом, в основном, не теряла свойственных этому жанру жизнерадостности и стремления к жизненной правдивости, народности и музыкальной содержательности. Более того, в музыкально-драматургическом отношении итальянская опера-буффа продолжала обогащаться и совершенствоваться вплоть до начала XIX века, подтверждением чему является уже упоминавшийся «Севильский цирюльник» (1816).

Крупнейшими мастерами этого жанра были Джованни Паизиелло (1740—1816), среди 100 с лишним опер которого особую популярность приобрели «Нина», «Мельничиха» и «Севильский цирюльник»; Никколо Пиччини (1728—1800), чья лирически прочувствованная «Чеккина, или Добрая дочка», пользовалась беспримерной славой (в Риме, напр., она шла без перерыва два года подряд); Доменико Чимароза (1749—1801), автор идущего до сих пор на многих оперных сценах мира «Тайного брака» (1792). Современники считали Чимаро-

зу величайшим композитором всех времен и народов. Как мы знаем, опере-буффа уделял творческое внимание и бессмертный автор «Севильского цирюльника» Джакомо Россини (1792—1868).

Возникновением своим комическая опера обязана, однако, не только итальянским музыкантам. Италию в этом отношении даже опередила Англия. Здесь еще в 1728 году появилась комедийно-сатирическая «Опера нищих»,¹ создателями которой были поэты Джон Гей и композитор (немец по происхождению) Иоганн Кристоф Пепуш. Героями оперы были воры, кабатчик, поремщик, девицы сомнительного поведения и т. п. Музыка этого произведения, остро пародировавшего «серьезную» оперу (в частности оперы Генделя), состояла из уличных песен, танцев и маршей. Мелодическая их основа коренилась в английских народных песнях (балладах). Отсюда и английское название этого жанра — балладная опера (Ballad-opera).

Ярко выраженное национальное и демократическое начало обеспечило этой опере признание широких общественных кругов и сочувствие передовых деятелей литературы во главе со Свифтом. Успех был настолько велик, что привел к полному краху руководимый Генделем академический оперный театр (Королевскую Академию музыки).

«Опера нищих» вызвала множество подражаний. В ближайшие же годы возникло свыше сотни произведений в жанре «балладной оперы». Следует отметить, что в отличие от итальянской оперы-буффа английская комедийная опера чередовала музыкальные номера с разговорными диалогами.

Этому же принципу подчинялась драматургия и французской комической оперы, возникновение и последующий расцвет которой представляет собой одну из интереснейших страниц истории оперы.

Почва для появления музыкально-комедийного спектакля во Франции была подготовлена еще в конце XVII — начале XVIII века практикой ярмарочных театров, пародировавших «высокие» театральные жанры, в том числе созданную Люлли и талантливо развитую

¹ В точном переводе «Опера нищего». Мы оставляем укоренившееся у нас название.

Рамо «лирическую трагедию», то есть большую придворную оперу на мифологический или историко-легендарный сюжет (французскую разновидность оперы-сериа).

Тогда же (впервые в 1715 г.) появляется и термин «комическая опера», введенный ярмарочным театром, чтобы подчеркнуть, что речь идет о пародии на «большую оперу». Эти пародийно-сатирические спектакли, веселые и грубоватые, по сути дела были комедийными пьесами со вставными музыкальными номерами (сперва водевилями, что первоначально означало куплетную песенку на злободневные темы, затем — ариеттами), роль которых постепенно возрастала.

Этот тип драматургии, вызванный жизненной необходимостью,¹ находил и свое теоретическое оправдание. Еще в 1688 году, подвизавшийся одновременно на литературном и дипломатическом поприщах Франсуа де Кайер писал: «Не вся пьеса должна быть положена на музыку. То, что по существу не вяжется с музыкальным сопровождением, должно быть попросту рассказано хорошими комедиантами, в исполнении которых разговоры и обыкновенные действия значительно приятнее, чем в исполнении актеров, объясняющихся только посредством пения».² В этом заявлении стремление к жизненной правде трудно не истолковать как своеобразную оппозицию условно-возвышенному стилю лирической трагедии.

Чередование разговорных диалогов с музыкальными номерами стало прочной традицией, более того — специфической особенностью жанра французской комической оперы (*opéra comique*), подобно тому, как специфической особенностью музыкальной драматургии итальянской комической оперы (буффа) было сплошное музыкальное развитие (т. е. пелся весь текст).

Однако появление художественно-полноценных в музыкальном отношении комических опер, музыка которых создавалась специально для данного произведе-

¹ Чтобы не вызвать недовольства привилегированных театров (Французской комедии и Королевской музыкальной Академии, т. е. Оперы), ярмарочный театр вынужден был лавировать между жанрами, и создал пьесы смешанного жанра, перемежавшие декламацию с музыкой.

² Цит. по работе Л. де Ля-Лоранси «Французская комическая опера XVIII века». Музгиз, М., 1937, стр. 59—60.

дения (до того ее обычно подбирали из бытующей городской музыки или заимствовали из пародируемых опер), относится лишь к середине XVIII века, и в значительной степени было стимулировано знакомство с итальянской оперой-буффа.

В августе 1752 года Париж посетила труппа итальянских буффонистов, сформированная известным антрепренером Бамбини. В репертуаре итальянцев были «Служанка-госпожа» Перголези, «Цыганка» Ринальдо ди Капуа, «Игрок» Олетта и другие буффонные итальянские оперы. Спектакли итальянцев произвели сильнейшее впечатление и раскололи парижское общество на два непримиримых лагеря. Началась так называемая «война буффонов». Во главе буффонистов, отстаивавших передовые эстетические требования третьего сословия, стояли энциклопедисты; ¹ лагерь антибуффонистов составляли приверженцы придворной эстетики, воплощением которой в области музыки была «лирическая трагедия». Во главе этой реакционно настроенной аристократической партии стоял король Франции.

В этой «войне» кровь не пролилась, но чернил было пролито немало. Об остроте борьбы можно судить по следующим строкам из «Исповеди» Руссо: «Весь Париж разделся на две партии, как если бы дело шло о государственных или церковных вопросах»,² или по высказываниям Гримма в журнале «Литературная, философская и критическая корреспонденция» (июль 1753 г.), в которых он называет гастроли итальянцев и вызванные ими споры «наступившей в музыке революцией».

Воодушевленный примером итальянских композиторов-буффонистов, в операх которых нашли непосредственное выражение естественные человеческие чувства и зазвучала жизненно правдивая музыка, великий французский философ Жан Жак Руссо (1712—1778), не чуждый, как известно, и музыкально-творческой деятельности, написал небольшую комическую

¹ Группа передовых философов, ученых, литераторов и общественных деятелей (Вольтер, Руссо, Дидро, Гримм, Гольбах и др.), идейных предшественников французской буржуазной революции 1789 г., работавших над изданием «Энциклопедии» (1751—1780).

² Цит. по книге С. Маркуса «История музыкальной эстетики». Музгиз, М., 1959, стр. 56.

оперу «Деревенский колдун» (1752). В этой опере он удачно сочетал принципы оперы-буффа с традициями ярмарочных «комедий с ариеттами» и создал произведение, не только покорившее современников (успех «Деревенского колдуна» был исключительно велик и вызвал многочисленные подражания), но и закрепившее переход жанра комической оперы от пародий к явлениям самостоятельной художественной ценности.¹

А с 1762 года комическая опера благодаря слиянию с театром Итальянской комедии в Париже обрела и свой постоянный театр, получивший в 1790 году название Комической оперы, под которым он сохранился до нашего времени.

Дальнейший расцвет французской комической оперы и упрочение ее жанровых признаков связаны с именами Эджидио Дуни (1709—1775) и Франсуа Даникана-Филидора (1726—1795). Дуни, итальянец по происхождению, написал для Парижа 23 оперы; многие из них («Фея Юржель», «Жнецы», «Два охотника и молочница» и др.) пользовались большим успехом. «Он был родоначальником того направления французского искусства, которое преобразует прозу будней и так живо передает совсем обыкновенные вещи, что эту музыку слушаешь, затаив дыхание», — писал о нем Кречмар.²

Филидор, которого историки музыки иногда называют первым классиком комической оперы, был коренным французом и потомственным музыкантом (кстати сказать, и всемирно известным шахматистом). В своих операх («Сапожник Блез», «Кузнец», «Солдаты-чародей», «Колдун» и др.) он проявил характерные национальные черты: хороший вкус, чувство меры, органическое чутье законов театра, изобразительность, гибкость ритма и ясность мелодического рисунка.

В операх Филидора уже намечается переход к более серьезным темам (напр., «Том Джонс», по широко известному роману Филдинга), к лирически окрашенной бытовой комедии. Это направление достигло своей вершины в знаменитой опере Пьера Монсиньи (1729—

¹ Руссо был также создателем мелодрамы, т. е. оперы, в которой пение заменено декламацией под музыку («Пигмалион», 1762 г.)

² Г. Кречмар. Цит. изд., стр. 288—289.

1817)¹ «Дезертир» (1769), растрогавшей сердца современников чувствительностью музыки и мелодраматическим содержанием (либретто Седэна).

Крупнейшим мастером конца XVIII века в области комической оперы был франко-бельгийский (родился в Льеже) композитор Андре Гретри (1741—1813). Богато одаренный и умный художник, гуманист и демократ по убеждениям, автор интересных мемуаров и нескольких томов размышлений об искусстве и жизни, Гретри был создателем многочисленных и разнообразных опер: от оперы-балета на мифологические темы до комедии-фарса на бытовой сюжет, от комической оперы с волшебнo-фантастической окраской до революционной оперы плакатно-агитационного характера. Музыкальная содержательность, поэтичность, незаурядное мастерство обусловили прочный успех опер Гретри (самая известная из них «Ричард Львиное Сердце» (1785), из которой Чайковский заимствовал тему для песенки графини в «Пиковой даме»).

Гретри умело использует формы итальянского ариетного пения, но чаще всего обращается к характерным для французской комической оперы «малым» формам (арияетта, романс, жанровая куплетная песенка и т. п.). «Французский сентиментальный романс, — констатирует исследование Нефа — Асафьева, — составляет чуть ли не основной элемент стиля Гретри» ... «Ричард Львиное Сердце» Гретри весь целиком походил на длинный романс.¹

В последующие периоды развития французская комическая опера постепенно теряет связь со своими бытовыми истоками и отдалается от комедийной основы.² Незыблемыми остаются лишь принципы драматургии этого жанра — чередование музыкальных номеров с разговорными сценами.

В первой половине XIX века завоевывает широчайшую популярность искренняя и теплая лирика романтических опер Франсуа Адриена Буальдьё (1775—1834)

¹ Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 180 и 239.

² «Этот вид оперы вмещал в себя всю область «мещанской комедии и драмы», лирико-драматические пьесы с любовными романами со счастливой развязкой и различного рода трогательные истории и повествования с уклоном в быт, в народность и с примесью фантастики и вмешательства нездешних сил» (там же, стр. 238).

во главе со знаменитой и поныне не сходящей со сцены парижского театра Комической оперы «Белой дамой» (1825), появляются комические оперы его ученика Адольфа Адана (1803—1856), которого мы знаем главным образом как автора балета «Жизель»; любимыми слушателям оперы Луи Герольда (1791—1833), увертюра которого к его опере «Цампа» и сейчас не исчезла из репертуара, так называемых «садовых концертов»; наконец, эффектные, полные блеска и жизни, отточенные по мастерству оперы Даниеля-Франсуа Обера (1782—1871) «Фра-Дьяволо», «Черное домино», «Бронзовый конь» и многие другие произведения, обогатившие весь мир и до сих пор живущие на оперных сценах.

В 1752 году, когда в результате парижских спектаклей группы Бамбини в столице Франции вспыхнула «война буффонов», в Лейпциге состоялась премьера незатейливого фарса «Черт на свободе» с музыкой скрипача Штандфуса (переделка одноименной английской пьесы типа «оперы нищих»). Эта пьеса оказалась прообразом немецкой комической оперы — зингшпиля (в буквальном переводе — песенная игра, по сути дела — комедия с пением).

За ним последовала серия бесхитростных по сюжетам и музыке зингшпилей талантливого и разносторонне одаренного композитора Иоганна Адама Гиллера (1728—1804), близких по тематике и характеру драматургии к французской комической опере, основательно изученной либреттистом Гиллера — писателем Христианом Вейссе. Лучшая из их совместных работ — зингшпиль «Охота» (1770).

Немецкий, а затем и австрийский зингшпиль, особенно успешно представленный «Рудокопами» Умлауфа (1778), так же, как и «балладная опера» в Англии, опера-буффа в Италии и комическая опера во Франции, был провозвестником нарождающегося национально-демократического искусства. «Третье сословие, для которого они писались, — говорит Кречмар в «Истории оперы» — поверяло простым зингшпилям свои невзгоды и делало первые осторожные шаги к эмансипации».

Вслед за Гиллером создают свои зингшпили высоко-

одаренный автор классических мелодрам Иржи Бенда (1733—1795), чешский музыкант, работавший в Германии (лучшие из его зингшпилей «Деревенская ярмарка» и «Дровосек»), и учитель Бетховена, видный немецкий просветитель, литератор и композитор Нефе, автор завовавших славу зингшпилей «Аптека» и «Адельгей-де фон Вельтгайм».

Вершиной своей зингшпиль достиг в «Похищении из серала» Моцарта, подобно тому, как «потолком» оперы-буффа был «Севильский цирюльник» Россини.

В развитие комической оперы XVIII века внесла свою лепту также Испания, где во второй половине столетия расцветает тонадия — «нечто вроде нашей современной «живой газеты», но с более здоровой и точной музыкальной основой».¹ Тонадия нашла выдающихся мастеров в лице Пабло Эстева и Блас де Ласерна, авторов художественно ярких, публицистически заостренных и глубоко народных по музыке произведений этого жанра.

Не осталась в стороне от общего движения и Россия, где опера впервые появилась на придворной сцене в 1735 году. Здесь культивировалась «серьезная» опера неаполитанского склада, представленная преимущественно произведениями иноземных, главным образом итальянских композиторов.

Первые образцы отечественной комической оперы, как правило, связанные с национальным бытом и народным музыкальным искусством, возникают в конце XVIII века. Это «Мельник — голдун, обманщик и сват» (1779) с музыкой, подобранной М. Соколовским (спустя 20 лет ее переработал выдающийся композитор Евстигней Фомин (1761—1800), «Санктпетербургский Гостиный двор» (1779) М. Матинского, «Несчастье от кареты» (1779) В. Пашкевича, «Ямщики на подставе» (1787) и «Американцы» (1788) Е. Фомина и др.

Русская комическая опера по формальным признакам примыкала к драматургии французской комической оперы и зингшпиля, но с первых же шагов определилась как явление национально-самобытное, прогрессивное по реалистической направленности, не чуждое социальной значительности и гуманистических

¹ Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 214.

идей (например, антикрепостнические тенденции «Несчастья от кареты» или сатирические элементы «Санкт-петербургского Гостиного двора»). Примечательно внимание авторов этих опер к хоровым сценам — черта, которая пройдет красной нитью через всю историю русской оперы.

6. Оперное творчество Глюка и Моцарта

Триумфальное шествие комической оперы по европейским сценам не исключало однако параллельного существования «серьезной» оперы. Ей пришлось, правда, несколько потесниться, а кроме того до некоторой степени и «перевооружиться».

Прежде всего обогатилось драматическое содержание оперы-сериа. Не отказываясь в большинстве случаев от привычной героико-мифологической и историко-легендарной тематики, композиторы в пределах этих рамок стремятся воплотить жизненно достоверные драмы человеческих страстей и психологически убедительные коллизии. Во-вторых, опера-сериа позаимствовала у своей буржуазной «младшей сестры» более прогрессивные драматургические принципы и приемы изложения материала, внося тем самым известное разнообразие в стандартное построение неаполитанской оперы.¹

Процесс обновления «серьезной» оперы дает себя чувствовать в лучших произведениях крупнейших итальянских композиторов эпохи — Иомелли (автора свыше 50 опер), Траэтта, Переса и др.² Этому немало способствовало то обстоятельство, что большинство композиторов второй половины XVIII века (включая самого Глюка!), работавших в жанре оперы-сериа, одновременно и при том неоднократно обращались и к опере комической.

Кстати сказать, известное сближение этих двух жанров стало намечаться и в связи с тем, что комичес-

¹ «Динамика, будучи перенесена (из оперы-буффа.— Ю. В.) и в итальянскую оперу-сериа, в сущности, спасла ее как форму», — констатирует исследователь (Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 182).

² Кречмар даже утверждает, что «не нужно было бы Глюка, если бы все оперные композиторы неаполитанской школы походили на Переса» (Цит. изд., стр. 243).

кая опера с течением времени «посерьезнела», обратившись к лирико-драматическим, историческим, волшебнотрансформационным и тому подобным сюжетам. На почве этого сближения жанров родилась, так называемая «полусерьезная» (semi-seria) опера, блестяще представленная впоследствии «Сорокой-воровкой» Россини (1817).

Однако при всех изменениях существо оперы-сериа — ее драматургическая концепция, связанная с условиями и нормами придворной эстетики и этикета, осталась нерушимой.

Между тем, назрела потребность в коренной реформе оперы-сериа неаполитанского типа. Приближалась гроза великой французской буржуазной революции 1789 года, и зарницы ее примечались не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Передовая общественность жаждала видеть воплощение своих идеалов в произведениях сильных, простых, проникнутых этическим пафосом и реалистически выразительных. Серьезная опера была нужна как никогда, но совершенно иного типа: опера больших и правдиво выраженных чувств, мужественная и героическая, исполненная душевного величия.

Необходимую коренную реформу и осуществил в своих операх один из крупнейших музыкальных творцов эпохи, умный, прогрессивно мыслящий и настойчивый в осуществлении своих намерений художник Христов Виллибальд Глюк (1714—1787).

Самое существенное в реформе Глюка заключалось в том, что он подчинил музыку драме, и исходя из этого поставил все музыкально-выразительные средства оперы на службу драматическому замыслу.

«Зерном драматического действия» (выражение Асафьева) Глюк сделал речитатив, возродив заветы флорентийских создателей оперы; восстановил значение хора; отказался от запутанных сюжетов и убрал все побочные интриги; отбросил излишнюю виртуозность, всяческую вокальную орнаментуку, украшения и т. п. Словом, снял все, что не отвечало непосредственному раскрытию задуманной драматической концепции. Отличительными чертами его опер стали простота и величие.

Таким образом, Глюк создал предельно ясную по структуре, реалистически выразительную и глубоко человечную по музыке, героическую по настроению музыкальную драму, овеянную дыханием античной трагедии. Последнее обстоятельство чутко уловил выдающийся французский композитор и музыкальный писатель, родоначальник программного симфонизма Гектор Берлиоз (1803—1869), назвавший Глюка «Эсхилом музыки».¹

Глюк не сразу пришел к своей реформе. Свыше 20 лет (первую оперу он сочинил в 1741 г.), проживая в разных городах Европы, он работал в жанрах итальянской «серьезной» и французской комической оперы, написав за эти годы свыше 30 опер. Лишь в 1761 году, встретив в Вене единомышленника в лице талантливого либреттиста Раньери да Кальцабиджи, Глюк сумел реализовать плоды длительных творческих поисков и размышлений в своей первой реформаторской опере «Орфей». Премьера «Орфея» (5 октября 1762 г.) стала исторической вехой на путях развития оперного искусства.

За «Орфеем» последовала еще более новаторская для своего времени «Альцеста» (1767) на либретто того же Кальцабиджи. В предисловии-посвящении, предпосланной этой опере, композитор изложил свои творческие принципы. В дальнейшем, в Париже, куда Глюк переехал в 1774 году, он создал еще более последовательные в смысле осуществления задуманной им реформы редакции обеих опер.

К этому времени Глюк нашел нового достойного сотрудника — либреттиста Ле-Блан дю Рулле,² при участии которого возникла «Ифигения в Авлиде», опера, в которой композитор уже приближается к жанру музыкальной трагедии. В Париже были написаны еще две оперы Глюка «Армида» и «Ифигения в Тавриде» (1779), самое выдающееся творение композитора-реформатора.

Вокруг опер Глюка закипела страстная полемика, живо воскресившая атмосферу «войны буффионов». Предреволюционный Париж был вновь расколот на

¹ Э с х и л — великий трагик древней Греции (525—456 гг. до н. э.), названный Энгельсом «отцом трагедии».

² Ле-Блан дю Рулле был атташе французского посольства в Вене.

враждующие партии. «Во всех умах... царит необычайное брожение... — пишет королева Мария Антуанетта своей сестре — это невероятно. Разделяются, сражаются, как если бы речь шла о вопросах религии».¹

Только на сей раз противниками Глюка выступили бывшие враги оперы-буффа, сторонники отживающей придворно-аристократической эстетики, ныне приветствовавшие безмятежную прелесть мелодических узоров итальянской оперы. Они даже прибегнули к помощи представителя неаполитанской школы, талантливого композитора Пиччини, противопоставив его автору «Орфея» (отметим, как курьез, что сам Пиччини с большим уважением относился к Глюку!).

А на стороне Глюка оказались — такова диалектика истории! — представители художественной культуры третьего сословия, бывшие «буффонисты» во главе с Руссо. Недостаточность идейно-художественных возможностей комической оперы, при всей ее реалистичности и народности, была очевидной для деятелей идейной подготовки назревшей революции. В лице Глюка они нашли художника, сумевшего воплотить их идейно-эстетические идеалы средствами музыкального театра.²

Новая «оперная война» вошла в историю под названием «борьбы глюкистов с пиччинистами», хотя историческая бесперспективность противопоставления неаполитанского мастера реформатору оперы оказалась сравнительно скоро.

Оперная эстетика и музыкальная драматургия Глюка нашли многочисленных подражателей и последователей, в особенности, когда дело касалось героической оперы. Его влияния не миновали даже такие могучие творческие природы, как Бетховен и Вагнер, а творческое наследие Глюка стало одним из краеугольных камней западноевропейской оперной классики.

Еще один гениальный творец, живший в XVIII столетии, сыграл выдающуюся роль в развитии оперы,

¹ Цит. по книге С. Маркуса «История музыкальной эстетики», т. I. Музгиз, М., 1959, стр. 73.

² «Революция Глюка — и в этом-то и заключалась ее сила — явилась делом не одного лишь гения Глюка, а делом векового роста мысли. Она была подготовлена, возведена и ожидалась в течение двадцати лет энциклопедистами». Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней. «Мысль», Л., 1925, стр. 128.

как и во всей мировой истории музыкального искусства. Это великий австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791).

Хотя Моцарт был младшим современником Глюка, и кое-где в своем оперном творчестве, правда, в весьма скромной степени, не избежал его влияния, но во взглядах на существо музыкальной драматургии, Моцарт занимал диаметрально противоположные позиции: в отличие от Глюка он полагал, что «поэзия в опере непременно должна быть послушной дочерью музыки» (слова Моцарта), то есть подчинил драму музыке.¹ Но при этом, опираясь на прирожденный дар драматурга, он умел, утверждая примат музыки, добиваться органического ее слияния с драмой.

Моцарт по праву считается одним из величайших оперных композиторов. Лучшие из его музыкально-драматических творений (всего им написано 17 опер, причём первая из них была сочинена в 12-летнем возрасте) соединяют в себе богатство содержания и редкое художественное совершенство (особенно поражает мастерство его ансамблевой техники). В оперной музыке Моцарта живо впечатляют глубина и яркость воплощения человеческих характеров. Академик Асафьев в результате многолетнего изучения творчества Моцарта, пришел к убеждению, что во всей музыкальной литературе его женские образы остаются недостижимыми по своей жизненной силе. Не этот ли трепет жизни, осязаемый на каждой странице оперных шедевров австрийского композитора, заставил Герцена сказать: «Моцарт, это... первый живой человек в музыке»?

В строении своих опер Моцарт исходил из основательно изученного им опыта предшественников и современников как в области «серии», так и в области «буффа». Это, обычно, цепь арий, речитативов, песенных форм, ансамблей и реже — хоровых эпизодов, при широко развитом симфоническом сопровождении и усилении драматургической функции оркестра.

Вершинами оперного творчества Моцарта являются

¹ Это не меняет того обстоятельства, что оба композитора были выразителями идей третьего сословия, что объективно сближает идейные основы их творчества. Отличие же относится к форме выражения этих идей.

«Похищение из сераля» (1782), «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон-Жуан» (1787) и «Волшебная флейта» (1791). Каждая из этих опер обладает особыми только ей присущими, несравненными достоинствами, и каждая представляет новую жанровую разновидность: «Похищение» — зингшпиль, «Свадьба» — опера характеров («музыкальная комедия нравов», — по определению Асафьева), «Дон-Жуан» — музыкально-психологическая драма (Моцарт назвал ее «веселой драмой»), «Волшебная флейта» — музыкально-философская сказка, опера-феерия, выросшая на основе зингшпиля.

Черты неповторимого своеобразия этих опер обусловлены тем новым, что Моцарт внес в оперное творчество. Это сплав различных жанровых признаков в рамках одного произведения, синтез симфонического и театрального начал, непосредственная связь музыкальной выразительности с общей драматической концепцией и индивидуализированный подход к принципам музыкальной драматургии, выразившийся, в частности, в переосмыслении сложившихся форм оперного пения и обновления их на глубоко реалистической основе.

Это также последовательность конструктивной логики, то есть логичность построения целого при богатстве и яркости оттенков, контрастов и обостряющих ход действия частных отклонений, свобода и смелость сочетания и объединения психолого-реалистических, бытовых и фантастических элементов, одухотворяющая произведение в целом и во всех его деталях.

В сочетании с воистину волшебным мелодическим дарованием и поразительной интуицией художника-драматурга, эти черты придают непреходящую ценность лучшим из опер Моцарта. Более того, все эти особенности и качества его оперной музыки позволяют говорить об осуществлении Моцартом оперной реформы,¹ не менее важной, а быть может, исторически еще более жизненной и действенной, чем реформа Глюка.

Попутно следует отметить, что оба композитора обогатили содержание, усовершенствовали и развили

¹ Она была осуществлена не путем проведения в жизнь сознательно обдуманного плана, а интуитивно, в процессе реализации конкретных творческих замыслов, путем обновления «изнутри» уже существующих типов оперы.

форму увертюры (в частности, за счет внесения в нее элементов сонатного аллегро), и сблизил ее в большей или меньшей степени с содержанием и музыкальным материалом оперы. Большинство созданных ими оперных увертюр обрели самостоятельную жизнь на концертной симфонической эстраде.

В творчестве Глюка и, особенно Моцарта, уже сложился, в основном, тот тип оперы, который отвечает нашему современному представлению об этом виде творчества. Для своего времени это было решительной победой прогрессивного, реалистического по своей природе музыкально-драматического искусства, отвечавшего запросам и настроениям передовых общественных кругов. С тех пор опера уже не возвращается к стандартным схемам и условностям драматургии оперы-серии и за редким исключением — к сюжетам из античной мифологии.¹

В своем дальнейшем развитии тип оперы и характер музыкальной драматургии определяются в каждом отдельном случае сложным комплексом совершенно конкретных обстоятельств: общественно-историческими условиями, национальной культурой, индивидуальностью композитора и, соответственно, индивидуализированным подходом к решению идейно-художественного замысла, и другими, более частными моментами.

7. Зарубежная опера XIX века

Эволюция оперы, как вида музыкального творчества, разумеется, на Глюке и Моцарте не остановилась. Уже в конце XVIII века, в годы французской революции появился своеобразный «гибрид» французской комической и «большой» опер, так называемая, «опера спасения» (историки называют ее также «оперой ужасов» или «оперой ужасов и спасения»). Жанр этот был вызван к жизни бурными событиями и волнующими переживаниями беспокойной эпохи революции. Сюжеты этих опер были насыщены мрачными и тревожными эпизодами («сценами ужасов»), драматическими ситуациями, картинами самоотверженной борьбы

¹ Интерес к античной тематике возродился в середине XX в. (см. гл. 8).

за высокие идеалы и т. п., и завершались счастливым избавлением (спасением) героев от грозивших им опасностей и смерти (отсюда — название жанра). В сущности «опера спасения» уже была предромантической драмой.

«Опера спасения» была представлена произведениями Жана Франсуа Лесюера (одна из наиболее ярких — «Пещера», 1793), «французского итальянца» Луиджи Керубини (1760—1842), удивившего своей «Лодонской» (1791) Бетховена и вызвавшего творческие симпатии Глинки (назовем также его оперы «Водовоз», «Элиза» и «Фаниска»). В этом же жанре написана единственная опера Людвига ван Бетховена (1770—1827) «Фиделио» (1-я ред. — 1805 г.).

В начале XIX столетия опера, подобно другим видам искусства, становится под знамена романтизма. Мы уже упоминали о романтической комической опере во Франции (Буальде, Обер и др.). В «большой» опере романтизм дает себя знать в двоякой форме. Первая из них — романтическая драма с историческим сюжетом. Это оперы типа овеянных дыханием революционно-освободительного движения «Фенеллы» Обера (1828) и «Вильгельма Телля» Россини (1829). К середине столетия этот жанр был наиболее эффектно представлен во Франции в творчестве блестящего мастера историко-романтической оперы Джакомо Мейербера (1791—1864). Такие его оперы, как «Роберт-Дьявол», «Пророк» и особенно «Гугеноты» (1836), создали эпоху в развитии романтической оперы, а сам Мейербер надолго становится «законодателем оперной моды». Его принципы построения большого оперного спектакля, скрупулезно предусматривающие в каком из неизменных пяти актов будут балетные сцены, ансамбли, кульминация личной драмы героев, массовые сцены и т. п., стали почти что обязательными для композиторов, работающих в этом жанре (так наз. «гранд-опера»). Среди его последователей заслуживает упоминания автор 30 опер Фроманталь Галеви, «Жидовка» (1835) которого по сей день бытует на оперной сцене.¹

Во второй половине XIX века, на смену «неистово романтическим» творениям Мейербера и его подражате-

¹ На советской оперной сцене она ставилась под названием «Дочь кардинала».

лей, уже успевших догматизировать внешние черты стиля гранд-опера, и не удовлетворяясь жанром заметно оскудевшей содержанием комической оперы, французское оперное искусство выдвинуло новый жанр, получивший название «лирической оперы».¹

Он сочетал в свободном смешении наиболее жизнестойкие элементы жанров «большой» и «комической» опер, что обусловило, между прочим, определение его как «среднего» или «промежуточного» жанра (по-французски «*demi-genre*», т.е., в буквальном переводе — «полужанр»).

Под влиянием идей реализма, широко распространившихся во французском искусстве на рубеже 50-х и 60-х годов, лирическая опера, не теряя романтической окраски (ее иногда называют «лирико-романтической»), отказывается от крайностей романтизма, стремится к естественной, жизненно правдивой передаче чувств и переживаний обыкновенного, рядового человека, к простоте и естественности выражения, демократизации музыкального языка. Этим новый жанр ответил требованиям передовой общественности эпохи, завоевав признание и симпатии демократических кругов публики.

Успеху лирической оперы содействовало создание в Париже, наряду с Большой и Комической операми, еще одного — и наиболее прогрессивного из трех — оперного театра — Лирического, просуществовавшего без малого 20 лет (с 1851 по 1870 г.).

Основоположниками нового оперного жанра были Амбруаз Тома (1811—1896) и Шарль Гуно (1818—1893). Тома оставил обширное оперное наследие (20 опер), но, не обладая сильной творческой индивидуальностью, не смог наделить свои партитуры даром сопротивля-

¹ В середине XIX в. от комической оперы «отпочковался» еще один жанр, поглотивший утраченные ею к этому времени и оставшиеся неиспользованными лирической оперой элементы: сатиру, буффонаду, пародию, непосредственное веселье, чувство современности и дух злободневности. Это — оперетта, создателями которой были Флоримон Эрве (1825—1892) и Жак Оффенбах (1819—1880), ставший классиком этого жанра. Премьера «Орфея в аду» (1853) Оффенбаха ознаменовала рождение классической оперетты.

² Характерно, что даже в таких драматически и философски возвышенных сюжетах, как, например, «Гамлет» Шекспира или «Фауст» Гёте, лирическая опера выделяла общечеловеческие и бытовые черты.

ности времени. Дольше остальных жила на оперной сцене «Мишенья» (1866, на сюжет «Вильгельма Мейстера» Гёте), не позабыты и отдельные страницы из «Гамлета» (1868).

Если хронологически «отцом» лирической оперы принято считать Тома, то фактически ее создателем оказался Гуно, лучшей из 12 опер которого является «Фауст» (1858).

В «Фаусте» нашли выражение, во-первых, характерные особенности жанра лирической оперы: сочетание традиционных форм музыкальной драматургии «большой» и «комической» опер,¹ «сниженный» уровень идейного содержания творения Гёте, демократичность музыкального языка (с опорой на жанрово-бытовые истоки), жизненная правдивость и психологическая верность музыкальных характеристик, мягкий лиризм музыки и т.д.; во-вторых, черты индивидуального дарования Гуно, как например, поэтичность и артистизм, естественность декламации, безупречность формального строения всех составных частей оперы; наконец, качества, свойственные французской оперной музыке в целом: театральность, хороший вкус, чувство меры в передаче эмоций, изящество и ясность мелодического рисунка, колоритность инструментовки.

«Невозможно отрицать, — писал об опере Гуно Чайковский, — что «Фауст» написан если не гениально, то с необычным мастерством и не без значительной самобытности».

Благодаря художественным достоинствам «Фауст» занял видное место в мировом, в том числе и советском оперном репертуаре. Из остальных опер Гуно известностью за пределами его родины пользуется главным образом «Ромео и Джульетта» (1867), превратившаяся под пером композитора из трагедии в лирическую драму, в меньшей степени — «Царица Савская» (1861) и «Мирейль» (1863).

Существенный вклад в сокровищницу французской оперной музыки внесли младшие современники Тома

¹ В первоначальной редакции «Фауста», наряду с крупными формами и законченными «номерами» оперного пения (арии, ансамбли, хоровые сцены и т.п.), нашли место разговорные диалоги, лишь спустя 10 лет после премьеры (19 марта 1859 г.), замененные речитативами.

и Гуно, представители, так сказать, второго поколения творцов лирической оперы — Сен-Санс, Делиб, Бизе, Массне и др.

Выдающийся музыкальный деятель — композитор, дирижер, пианист, органист, критик — Камилл Сен-Санс (1835—1921), уделявший преимущественное внимание инструментальной музыке, написал вместе с тем свыше десятка опер. Наибольшей популярностью из них пользуется «Самсон и Далила» (1877).

Лео Делиб (1836—1891) завоевал славу не только как автор немало числа оперетт и опер (самая известная из опер — «Лакме», законченная в 1883 г.), но, быть может, еще в большей степени как создатель превосходных балетов — «Ручей» (в соавторстве с Л. Минкусом), «Копшеля» и «Сильвия», музыку которой Чайковский назвал в своем роде гениальной.

Наиболее продуктивным оперным творцом в этой группе композиторов заявил себя Жюль Массне (1842—1912), среди разнообразных сочинений которого центральное место занимают оперы (ок. 30). Подобно Гуно он обладал высокой профессиональной культурой, развитым художественным вкусом и артистизмом. Музыка его пленяет поэтичностью, изяществом мелодики, умело найденными оркестровыми красками. Однако нередко она страдает излишней чувствительностью и несколько внешней красотью, а трогательность подчас переходит в приторность.

Массне сравнительно нечасто прибегает к большим оперным формам, охотнее обращается к ариозо; широко использует декламационное начало в пении, усовершенствовав и мелодически обогатив речитативно-ариозный стиль, введенный в практику Гуно. Своим мелодиям он придает слегка нервную порывистость, ритмический рисунок их гибок и прихотлив. Отлично владеет Массне ансамблевой техникой (напомним хотя бы квартет из II акта или терцет из IV акта «Манон»).

Жанровая природа опер Массне отличается разнообразием. Он пробовал свои силы в жанре «большой» оперы (напр. «Король Лагорский» или «Эсclarмонда»), «Манон» назвал комической оперой (хотя придал ей свойственное «большим» операм пятиактное строение и отказался от разговорного диалога), «Дон Кихота», предназначенного для Шаляпина, назвал «героической

комедией» (и опять же в 5 актах), а «Таис» определил как «лирическую оперу», и т. д.

Лучшие из его опер — «Манон» (1884, на сюжет романа Прево) и «Вертер» (1886, по роману Гёте).¹ Известностью пользуются также «Таис» (1894) и «Сафо» (1897). Чайковский тепло отзывался о музыке «Короля Лагорского» (1877), написанного, кстати сказать, на сюжет, заимствованный из древнеиндийского эпоса «Махабхарата».

Самая яркая и значительная творческая личность среди названных композиторов — Жорж Бизе (1838—1875). К музыкальному театру он обратился еще в возрасте 19 лет (оперетта «Доктор Миракль», 1857), но путь к своему лучшему произведению — бессмертной опере «Кармен» он нашел не сразу. Ей предшествовали (помимо оставшихся при жизни композитора неисполненными опер «Дон Прокопио» и «Иван Грозный») две лирические оперы — трехактная «Искатели жемчуга» (1863), четырехактная «Пертская красавица» (1867) и одноактная комическая опера «Джамиле» (1872).²

Первые две свидетельствуют, с одной стороны, о недостаточной творческой зрелости композитора и власти традиции (даже шаблона), а с другой — о богатстве его творческих возможностей и незаурядном таланте. В обеих операх Бизе еще не вырвался из рамок «школы тра-ла-ла, рулад и лжи» (выражение самого композитора), однако в «Искателях жемчуга» немало свежей, мелодически содержательной, искренней и драматически выразительной музыки, а «Пертская красавица» пленяет яркими, темпераментными, реалистически трактованными народными сценами и жанровыми эпизодами, колоритными деталями оркестровки.

«Джамиле» — значительно более тонкое, поэтически одухотворенное и творчески самостоятельное произведение. Эта восточная лирическая миниатюра позволяет говорить о художественном совершенстве музыки композитора.

¹ Ж. Тьерсо в работе «Полвека французской музыки» говорит по поводу «Манон»: «Французское искусство могло стремиться к более высоким идеалам, но никогда оно не создавало ничего более прелестного».

² Комическая она была лишь формально, сочетая музыкальные «номера» с разговорными диалогами и мелодрамой (декламация на фоне музыки), а по существу «Джамиле» — лирическая опера-сказка.

Вершина творчества Бизе и, вместе с тем, одна из вершин всей французской оперной музыки — «Кармен» (1875, либретто Мельяка и Галеви по одноименной повелле Мериме), «едва ли не самое выдающееся лирико-драматическое произведение нашей эпохи» (Чайковский).

В «Кармен» Бизе достиг небывалой глубины музыкального реализма. Жизненная правда бьет ключом с каждой страницы оперы.¹ Полнокровное ощущение реальной действительности и кипучий темперамент сочетаются с исключительным пониманием законов сценичности. Драматическая насыщенность, динамика развития, свежесть музыкального языка, яркость и психологическая убедительность музыкальных характеристик, демократизм содержания и народность музыки, отточенное мастерство, — все это неоспоримые достоинства «Кармен».

Личной драме героев противопоставлены жанровые (танцевальные, массово-бытовые, пейзажные) эпизоды, что оттеняет и обостряет драматическое действие; широко и искусно использован композитором принцип контрастных сопоставлений, достигающий в отдельных сценах (гаданье, убийство Кармен) шекспировской силы.

Большим своеобразием отличается жанровая природа «Кармен». Хотя Бизе избрал для нее традиционный структурный принцип французской комической оперы — чередование законченных музыкальных номеров с разговорными диалогами,² однако, как известно, содержание этой «комической» оперы отмечено подлинной трагедийностью. Музыкальная драматургия «Кармен» характеризуется «номерным» строением, но несмотря на это, развитие музыки отличается поразительной цельностью и органичностью, благодаря наличию «сквозных» линий развивающихся музыкальных характеристик героев оперы, использованию лейтмотивов и интонационных переключек.

¹ «Бизе писал ее своими слезами и кровью; он вырвал свое сердце и оставил нам его, трепещущее, сверкающее и поющее в этих полных великолепного реализма страницах», — писал в 1898 г. французский композитор и музыкальный критик А. Брюно.

² В 1875 г., уже после смерти композитора, Э. Гиро по заданию Венской оперы заменил разговорные диалоги речитативами.

Таким образом, Бизе решительно обновил избранный им жанр (примечательно, что еще в 1869 г. в одном из своих писем он говорит о намерении «попробовать изменить жанр комической оперы»), и сделал это на редкость искусно. Полное единство и гармоничное единение формы и содержания обусловили возникновение удивительного по совершенству музыкальной драматургии, безупречного по своим художественным достоинствам произведения.

«Кармен» — опера в полном смысле слова гениальная, один из величайших шедевров мирового музыкального искусства.¹

На рубеже XIX и XX века начинают появляться оперы (Асафьев называет их «операми-романами») Альфреда Брюно (1857—1934), больше половины из которых (всего им написано 14 опер) сочинены на сюжеты романов, а частично и на либретто Эмиля Золя («Мечта», «Осада мельницы», «Мессидор», «Ураган» и др.). Пытаясь создать французский вариант музыкальной драмы (не без оглядки на Вагнера, что подтверждает и сам Золя), композитор и писатель уводили французскую оперу на путь натурализма.

В те же годы была поставлена опера Гюстава Шарпантье (1860—1956) «Луиза» (1900), лирическая драма, рисующая быт трудового Парижа. «Луиза» пользовалась длительным и прочным успехом, перешагнувшим пределы Франции (ставилась также на советской оперной сцене). В этой опере уже дают себя чувствовать влияния и натуралистические тенденции итальянского веризма (см. ниже).

Второй вид романтической оперы, культивировавшийся преимущественно в Германии, это легендарно-рыцарская (иногда не без точек соприкосновения с исторической) и народно-сказочная опера. Фактическим создателем немецкой романтической оперы был Карл Мария Вебер (1786—1826), прославленный автор выдающегося по музыкально-поэтическим достоинст-

¹ «В «Кармен» Бизе создал высший образец музыкальной драмы», — писал А. Луначарский (А. В. Луначарский. «Почему мы сокращаем Большой театр, М., 1924).

вам творения — первой народно-национальной немецкой оперы «Вольный стрелок» («Фрейшюц») или, как ее называли в старых переводах, «Волшебный стрелок» (1821). Произведение это стало национальной гордостью Германии. По своей драматургии «Вольный стрелок» примыкает к зингшпилю.

Начало немецкой легендарно-рыцарской опере Вебер положил «Эвриантой» (1823), в которой он, между прочим, стремился преодолеть «номерной» характер музыкальной драматургии, выдвинув принцип непрерывного развития музыкальной ткани, усилив декламационное начало в пении и расширив функции оркестра.

Этим Вебер отчасти предвосхитил некоторые стороны оперной реформы Рихарда Вагнера (1813—1883), крупнейшего немецкого композитора середины XIX века, оказавшего огромное влияние на последующее развитие всей западноевропейской музыки. Гениальным, одаренная, многогранная творческая личность — стихийной силы композитор, замечательный драматург и поэт, выдающийся дирижер, талантливый критик и публицист, отличный организатор и человек неистощимой работоспособности, — Вагнер осуществил коренную реформу оперы, результатом чего было возникновение нового ее жанра — музыкальной драмы.

Конечную цель реформы Вагнер видел в создании монументального вокально-симфонического произведения, своего рода симфонико-драматического действия, призванного заменить все виды оперного и симфонического действия (Чайковский определил эту задачу как «возведение оперы на степень «музыкальной драмы» и изгнание из нее всего условного, рутинного всего не согласного с требованием драматической правды».¹

Вагнер называл такое синтетическое произведение «художественным произведением искусства будущего». Таким произведением и должна была стать созданная им музыкальная драма. Извечный спор музыки и драмы в опере он решил — как это сделал в свое время Глюк — в пользу драмы.

Последовательно осуществляя задуманную реформу, Вагнер наделяет свой либретто — а он считал обя-

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1953, стр. 89.

тельным для композитора быть либреттистом своих опер — эпической силой, яркой образностью и облеченным в драматургическую форму глубоким идейно-философским содержанием (прогрессивным на первых этапах его творчества, когда он находился в русле общественного подъема 40-х гг. в Германии, и испытывавшим воздействие реакционных идей в конце его творческого пути). Материал для этого он черпает из живого источника народного творчества: мифологических сказаний, старинных легенд и т. п., словом из эпоса, порожденного народной мудростью и фантазией (используя, кроме немецкого и скандинавский).

Добиваясь наиболее убедительного воплощения содержания, цельности и единства музыкально-драматического действия, Вагнер отказался от законченных, «замкнутых» музыкальных форм: музыка течет непрерывным потоком, в котором все драматургические звенья (вплоть до целых картин) сливаются в единое целое, как бы «впадая» одно в другое. Это непрерывное развертывание музыкальной ткани поддерживается с помощью симфонического метода разработки группы лейтмотивов, являющихся тематическим материалом данного произведения. Следовательно, Вагнер почти полностью симфонизирует оперу.

Этот сквозной поток музыки, основанный на разветвленной системе лейтмотивов, он называет «бесконечной мелодией». Такой метод позволяет ему объединить все элементы произведения и создать в нем тематическое единство.

Вокальные партии Вагнер излагает в речитативной манере: пение в его музыкальных драмах представляет своеобразную эмоционально весьма насыщенную мелодическую декламацию (специфику вагнеровского речитатива исследователи определяют как «музыкальную речь, вскрывающую смысл действия, совершающегося в оркестре».¹ Это «декламационное пение», к стати сказать, предъявляющее большие требования к объему и выносливости певческих голосов и обычно очень размашистое по мелодическому рисунку, приобретает местами большую выразительную силу и самодовлеющее

¹ Неф — Асафьев. Цит. изд., стр. 255.

вокальное очарование. Но иногда — и это самое интересное место вокальной стороны музыкальных драм Вагнера — всецело подчиняется симфоническому развитию и становится «носителем» лейтмотивного материала, а инструментализируется в ущерб своей природе.

Зато оркестр расцветает небывалыми красками, обогащается новыми звучаниями, достигает огромной мощи и волнующей выразительности, что в сочетании с мастерством симфонической разработки позволяет видеть в Вагнере одного из выдающихся симфонистов XIX века.

Свою реформу Вагнер теоретически разработал и обосновал в нескольких музыкально-эстетических трудах («Искусство и революция», «О применении языка к драме», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма» и др.).

К созданию музыкальной драмы Вагнер шел постепенно. В более ранних операх (всего им написано 13 опер), например, в «Летучем голландце» (1841), «Тангеймере» (1845), «Лоэнгрине» (1848), он еще не отказывался от традиционных форм оперного пения и установившихся принципов использования оркестра, но уже прибегает к лейтмотивам, стремится стереть грани между номерами, усиливает декламационное начало и тем самым повышает значение и драматургическую роль оркестра и т. п. Он частично вернулся к традиционным, хотя и в многом обогащенным, приемам оперного письма в более поздней народно-комедийной опере «Фюрингерские мастера» (1867).

Свои творческие идеалы Вагнер воплотил в музыкальной драме «Тристан и Изольда» (1859) и в грандиозном цикле из четырех опер (тетралогии) под общим названием «Кольцо нибелунга», сочинявшемся с 1852 по 1874 год. В него входят музыкальные драмы «Валькирия», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов» (в буквальном переводе — «Сумерки богов»). Еще более полное выражение нашла реформа в последнем произведении композитора — драме-мистерии «Парсифаль» (1882).

Музыкальная драма Вагнера как оперный жанр явление крайне противоречивое: пытаясь создать новую оперу, он, по сути дела, уходил от оперы, уходил ее на путь отрицания исторически сложившегося

жанра и жизненно оправданной специфики искусства.¹

Вагнер был гениальным художником и вообще величайшей творческой личностью, но, знакомясь с его музыкальными драмами, можно понять точку зрения Корсакова, полагавшего, что Вагнер «как композитор реформатор создал... произведение призрачное, навеянное будущности» и «своей деятельностью на эту границу, перед которой возможно только движение».²

Нельзя творческие завоевания, достижения и находки заднего периода его деятельности (т. е. периода музыкальных драм) как в сфере плодотворного отношения к проблематике высокого социального значения (хотя бы и в символической форме) и в области поисков новых эмоционально-выразительных средств, лейтмотивной техники и т. д., — считать чрезвычайно поучительны и эстетически ценны. Они впечатляют, но основательно обогатили арсенал музыкально-образных средств и композиционной техники не одного поколения композиторов.

Помимо Вебера и Вагнера, романтической опере свойственны и другие немецкие композиторы. Наибольшую известность завоевал Генрих Маршнер (1791—1861), певец таинственных и мрачных легенд — оперы «Вампир», 1828; «Ганс Гейлинг», 1833 и др.).

Наряду с романтической немецкой оперой успешно существовала свое существование и опера комическая, связанная с традициями зингшпиля. В этой области творчества выдвинулся Густав-Альберт Лорцинг (1801—1851), «Царь и плотник» (1837) и которого и по сей день живет на советской оперной сцене. Разнообразные одаренный художник, участник революции 1848 года, Лорцинг содействовал демократизации народной оперы и внесению духа народности в оперную музыку. Он создал первое в истории рабочие произведение, в котором действуют бастующие рабочие («Регина»,

¹ См. парадоксальное высказывание о Вагнере известного французского композитора П. Дюка: «Это величайший неудачник: он не сумел совершить переворот в опере и все время писал одну симфоническую музыку» (Ю. Крейн. Вспоминая Дюка. «Советская музыка», № 10, 1965).

² И. Ринский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки. М., 1911, стр. 165.

1848). Упомянем также пользующуюся популярностью в нашей стране оперу Отто Николаи (1810—1849) «Виндзорские кумушки» (1849).

Почти все немецкие композиторы послевагнеровского периода, работавшие в области музыкального театра, продолжали двигаться путями романтической оперы, и почти все испытали в большей или меньшей степени влияние Вагнера. Самое яркое и интересное явление этого периода — оперное творчество Рих. Штрауса (см. гл. 8).

■

В те же годы, когда Вагнер осуществлял свою оперную реформу, подарил миру 26 опер великий итальянский композитор Джузеппе Верди (1813—1901). Его творческая деятельность была тесно связана с развернувшимся в XIX веке национально-освободительным движением итальянского народа (так называемое Рисорджименто, т. е. Возрождение). Выдвинутые итальянским романтизмом идейно-эстетические идеалы Рисорджименто — свободолюбие, патриотический пафос, демократизм, близость к стремлениям народа, интерес к явлениям современности, живость чувств и непосредственность переживаний, — нашли отражение в оперном творчестве Верди.¹

Были у Верди и талантливые предшественники, в творчестве которых находили выражение подъем национального самосознания, чувство любви к родине, стремление откликнуться на духовные запросы демократических кругов слушателей, тяготение к тематике, связанной (чаще всего ассоциативно) с общественными интересами эпохи, и близость к народной песенности. Среди них — обаятельный в своем мягком лиризме Винченцо Беллини (1801—1835), из 11 опер которого выделяются «Норма», «Сомнамбула» (обе — 1831) и «Пуритане» (1835); поражающий блеском и темпераментом, плодовитый, но несколько поверхностный Гаэтано Доницетти (1797—1848), автор 65 опер, самые популярные из которых оперы-буффа «Любовный напиток» (1832) и «Дон Паскуале» (1843), лирическая «Лючия ди Лам-

¹ Современники композитора называли его «маэстро итальянской революции».

мермур» (1835) и оперы во французском стиле — драматическая «Фаворитка» (1840) и комическая «Дочь полка» (1840).

Но прежде всего это был Джоаккино Россини (1792—1868), самый выдающийся из старших современников Верди, «Европы баловень, Орфей» (Пушкин). Россини — один из одареннейших музыкантов XIX века, блестящий мастер, художник с отчетливо выраженной творческой индивидуальностью. Его оперное наследие (36 опер) отличается большим жанровым разнообразием. У него можно найти большие героико-романтические оперы «Моисей в Египте» (1818, в ред. 1827 г. — «Моисей»), «Магомет II» (1820, в ред. 1826 г. — «Осада Коринфа»), одно из его крупнейших творческих достижений — «Вильгельм Телль» (1829) и др., «полусерьезные» оперы «Сорока-воровка» (1817), «Отелло» (1816), оперы-серия «Танкред» (1813), «Семирамида» (1823), оперы-буффа (лучшая из 9 — бессмертный «Севильский цирюльник», созданный в 1816 г. в течение 20 дней!), французскую комическую оперу «Граф Ори» (1828) и др.

По зрелости музыкального мышления, формальному совершенству, сценическим достоинствам многие из опер Беллини, Доницетти и особенно Россини превосходили первые музыкально-драматические опыты молодого Верди.¹

Действительно, в большинстве ранних опер Верди не наблюдается психологической углубленности и индивидуализации образов, они зачастую сюжетно несложны и наивны по драматической логике; музыкальная драматургия в них не выходит за рамки чередования музыкальных «номеров» с далеко не всегда выразительным речитативом; они изобилуют хоровыми эпизодами (подчас очень яркими!), маршевыми ритмами; страдают шумной и грубоватой для своего времени оркестровкой.

¹ Творчество Верди принято делить на три периода. К раннему относятся первые 14 опер («Навуходоносор», «Ломбардцы», «Эрнани», «Иоанна д'Арк», «Макбет», «Разбойники», «Битва при Леньяно» и др.), преимущественно героико-патриотического характера; средний период открывается прославленной триадой опер — «Риголетто», «Трубадур», «Травтата» и завершается «Аидой»; к последнему принадлежат «Отелло» и «Фальстаф» (некоторые исследователи относят к этому периоду и «Аиду»).

Но есть в них и непререкаемые достоинства: искренний революционный пафос, молодая горячность, глубокая вера в правоту своего дела, волнующая героическими интонациями и «подхлестывающим» ритмом мелодика (недаром некоторые мелодии Верди стали революционными песнями). И хотя многое в оперном творчестве Верди 40-х годов не выдержало испытания временем и не вызвало достаточного интереса за пределами Италии, но его современники-соотечественники, опаленные жаром патриотических эмоций, излучавшихся героико-романтическими операми «маэстро итальянской революции», испытывали, слушая их, величайший душевный подъем.

По мере приближения к среднему периоду творчества («переходными» считаются оперы «Луиза Миллер» и «Стифеллио» — 1849 и 1850 гг.), Верди, не покидая привычных для того времени норм итальянской оперной драматургии, начинает обновлять ее, так сказать, «изнутри». При этом, образно выражаясь, «захватив в будущее» лучшие творческие находки периода пламенного романтизма, он постепенно все более уверенно переходит на позиции музыкального реализма, и уже не покидает их до конца своей композиторской деятельности.

Ко времени создания «Риголетто» (1851), «Трубадура» и «Травиаты» (обе в 1853 г.) реалистические тенденции в творчестве Верди заметно крепнут и углубляются: нарастает психологическая сложность образов и усиливается индивидуализация характеров, усугубляется правдивость драматических ситуаций, учащается использование в музыке бытующих жанровых элементов, начинают находить применение принципы сквозного музыкального развития и сопутствующее им размывание контуров замкнутых форм, увеличивается драматургическая «нагрузка» оркестра и т. п.

Применительно к идейному замыслу и содержанию той или иной оперы, Верди находит различные варианты решения стоящих перед ним драматургических задач. Не изменяя традициям национальной музыкальной культуры Италии и индивидуальному «творческому почерку», но не чуждаясь новаторства, подчас

весьма смелого,¹ Верди не оставался безразличным к творческим исканиям и достижениям своих ближайших предшественников и современников в области оперы (Беллини, Мейербер, Меркаданте,² Вагнер и др.). Это дает себя знать в его «больших» операх — «Сицилийской вечерне» (1835), «Бал-маскараде» (1859), «Дон Карлосе» (1867, нов. ред. 1884), «Аиде» (1871) и др.

К концу жизни композитор стремится к возможно более полному слиянию драматического действия и музыки. Для этого он отказывается от «номерного» развития музыки, «вплавляя» в нее отдельные законченные музыкально-драматические эпизоды. Он переходит к декламационной манере пения, своеобразия которой состоит во «взаимопроницании» ариозно-песенного и декламационного начала, заметно усиливает эмоционально-выразительное значение партии оркестра. Выдающимися образцами нового стиля являются «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893), в которых Верди достиг наивысшего совершенства («Гениальный старец Верди в «Аиде» и «Отелло» открывает для итальянских музыкантов новые пути», — писал в 1888 г. Чайковский).³ «Он растворил мелодическое начало во всей фактуре оперы: он не пошел по дороге Вагнера в смысле инструментализации человеческого голоса, а наоборот, добился полной мелодизации оркестра и слил голоса и инструменты в чудесный гармонический диалог».⁴

Так возникло еще одно, совершенно отличное от принципов Вагнера, решение проблемы соотношения музыки и драмы. Верди приходит к созданию подлинно реалистической, глубоко человеческой музыкальной драмы («сценически-музыкальной драмы», — по его собственной терминологии), не сходя с позиций национальной итальянской музыкальной культуры.

¹ Говоря о среднем периоде его творчества достаточно напомнить такое новаторское для своего времени явление, как создание лирико-психологической драмы на современный композитору сюжет — «Травиаты».

² Джузеппе Саверио Меркаданте (1796—1870), видный итальянский композитор, автор 60 опер и многих других произведений. Оказал влияние на Верди выразительной, певучей мелодикой.

³ Музыкальные фельетоны и заметки Петра Ильича Чайковского. М., 1898, стр. 381.

⁴ Неф — А са фье в. Цит. изд., стр. 235—236.

К концу последней четверти XIX века в итальянской оперной музыке обозначилось новое направление, в известной мере унаследовавшее творческие заветы Верди, и преемственно связанное с итальянской оперной культурой в целом. Это так называемый веризм (от итальянского слова «вэро» (vero) — истинный, достоверный, правдивый). Истоки музыкального веризма восходят к одноименному литературному направлению, родоначальниками которого были писатели Джованни Верга и Луиджи Капуана.¹

Задачей веризма, как это явствует из самого названия, было правдивое отражение жизни. Существенной его чертой — стремление литераторов-веристов воплотить в своих произведениях события из жизни людей обездоленных, представителей общественных низов, в частности сицилийских крестьян. Однако прогрессивное значение самого факта обращения к героям из среды простых людей и интереса к современности умалялось наличием отрицательных моментов, свойственных веризму: отсутствие социального идеала, натурализм, плакатность эмоций, мелодраматические ситуации и т. п.

Музыкальный веризм пошел по стопам литературного, но несколько сузил масштабы воплощения реальной действительности, ограничиваясь (впрочем, не без влияния специфики музыкально-драматического искусства, требующей лаконизма) чаще всего житейскими драмами из повседневного быта своих героев и не пытаясь обобщать явления, послужившие основой сюжетной канвы.

Музыкальный веризм нашел выражение в творчестве довольно обширной группы композиторов, главным образом итальянских: Масканьи, Леонкавалло, Джордано, Франкетти, Чилеа, в известной мере — Пуччини (в ряде опер он ощутительно выходит за пределы веризма), отчасти композиторов из других стран — Брюно, Шарпантье, Д'Альбера и др.

Наиболее характерными образцами веристской оперы считаются одноактная «Сельская честь» (1890)

¹ Практически начало веризму положил рассказ Верги «Недда» из жизни сицилийских крестьян; теоретические принципы Верга и Капуана изложили в «Манифесте веризма» (1880).

Пьетро Масканьи (1863—1945) и двухактная — «Паяцы» (1892) Руджеро Леонкавалло (1858—1919).

Веристской опере свойственны подчеркнутая театральность, тяготение к выигранным сценическим положениям, динамичность действия. В музыке широко применяется декламационное начало (своего рода «лирический речитатив»), сочетающееся, однако, с использованием «замкнутых» форм, причем композиторы-веристы избегают четкого разграничения этих форм. «Взаимопроникновение» ариозно-песенных и декламационно-речитативных форм пения, то есть так называемый «смешанный» стиль (*stile misto*), свидетельствующий о влиянии позднего Верди, особенно характерен для веристов «второго поколения» (к первому относят Масканьи и Леонкавалло) и Пуччини. Употребление «смешанного» стиля связано со «сквозным» развитием музыки.

Как правило, веристы оказывают предпочтение малоразвитым ариозно-песенным формам (короткая ария, ариозо, романс, жанрово обусловленная песня, напр., вальс, и т. п.). Отсюда — «короткое дыхание» веристской оперной музыки, но и динамичность, лаконизм. Мелодия, подчас несколько «чувствительная», не без привкуса салонной «красивости», обнаруживает влияние французской лирической оперы (особенно Массне). Роль оркестра в отношении использования тембровой палитры значительна, но самостоятельное применение его невелико, очень часто ему предписывается следование за текстом и дублирование вокальной мелодии.

Из круга веристских композиторов резко выделяется Пуччини, творчество которого будет рассмотрено в следующей главе.¹

Мы вкратце ознакомились с историей становления оперы и путями ее развития, в основном, в пределах крупнейших национальных оперных школ Западной Европы — итальянской, французской и немецкой (австро-германской).

¹ Творчество Пуччини, так же как и оперное творчество Рих. Штрауса, захватывающее первые десятилетия XX в., рассматривается в соответствующей главе, хотя оба композитора начали свою деятельность еще в конце XIX в.

Но наряду с ними, во второй половине XIX века, в результате упорной и длительной борьбы «малых» народов за самостоятельную национальную культуру, появляются молодые национальные оперные школы — чешская, польская, венгерская, финская и др.

Естественно, что оперы, созданные представителями молодых национальных школ, за малым исключением, тесно связаны с историей каждого из этих народов, его бытом, его творчеством (т. е. поэтическим и музыкальным фольклором) и иными проявлениями национальной культуры. Это во многом обусловило народность, реалистический характер, содержательность и здоровый жизненный тонус произведений. Как правило, они проникнуты горячим чувством патриотизма.

В этих оперных школах мы не встречаемся с принципиально новыми жанровыми явлениями: композиторы гибко и умело используют уже сложившиеся жанровые разновидности, структурные особенности и типы музыкальной драматургии опер применительно к своим творческим замыслам.

Рассмотрим самые значительные из этих оперных школ.

Богаче всего представлена опера в творчестве чешских композиторов, и прежде всего классиков чешской музыки Сметаны, Дворжака и Фибиха. Наиболее интересно наследие «чешского Глинки» — основоположника классической чешской национальной оперы Бедржиха Сметаны (1824—1884). В нем представлены разнообразные жанры: историко-героическая опера «Бранденбургцы в Чехии» (1863), бытовая комическая опера «Проданная невеста» (1866, в первоначальной ред. — с разговорными диалогами по типу зингшпиля; в 1870 г. разговорная речь была заменена речитативом), героико-романтическая опера «Далибор» (1867), лирико-комедийная — «Тайна» (1878) и др. Всего Сметана написал 9 опер, из которых одна, «Виола» (на сюжет «Двенадцатой ночи» Шекспира), осталась неоконченной.

Подлинно реалистическая, глубоко народная и национально самобытная «Проданная невеста», пленяющая мелодической щедростью, живостью музыки, бесконечно жизнерадостная, точно залитая солнцем, вошла в «золотой фонд» мировой оперной классики.

Десятью операми обогатил чешскую музыку Антонин Дворжак (1841—1904), более известный за пределами своей родины как симфонист и мастер оратории-кантатной музыки. Разнообразные в жанровом отношении оперы Дворжака неровны по художественным достоинствам. К наиболее популярным принадлежат: бытовая комическая опера «Хитрый крестьянин» (1877), продолжающая линию «Проданной невесты», сказочно-комедийная «Черт и Кача» (1899) и названная композитором «лирической сказкой» волшебной-фантастическая опера «Русалка» (1900), едва ли не лучшее произведение Дворжака в оперном жанре.¹

Зденек Фибих (1850—1900) в своих лучших операх — «Мессинская невеста» (1883), «Шарка» (1897) — отошел от традиций, заложенных Сметаной, пойдя по стопам Вагнера с его непрерывным действием, «сквозным» развитием музыки, речитативно-декламационной манерой пения, обилием симфонических интермедий и т. п. Оперы Фибиха отмечены сгущенной трагедийностью, повышенной экспрессивностью музыки, усложненным гармоническим языком.

В последние годы жизни Фибих, возродив творческие искания Йиржи Бенда (мы упоминали о нем в связи с историей зингшпиля) в области мелодрамы,² создал трилогию «Ипподамия» (1890—1891) на античный сюжет. В трилогию входят мелодрамы «Сватовство Пелопы», «Примирение Тантала» и «Смерть Ипподамии».

В 1899 году была поставлена ярко реалистическая опера И. Б. Ферстера (1859—1951) — деревенская драма «Ева», а еще за два года до того появилась первая опера одного из наиболее чтимых в Чехословакии музыкальных творцов, Леопольда Яначека (1854—1928) — «Шарка» (на сюжет, впоследствии использованный Фибихом).

Ярко самобытный, передовой и инициативный художник («Я никогда не гляжу назад, всегда только вперед», — говорил Яначек уже в возрасте 72 лет), сочетавший правдивость, искренность и большую эмо-

¹ В Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова она была поставлена под названием «Большая любовь».

² Мелодрама — музыкально-драматическое произведение, в котором пение заменено декламацией.

циональную силу со смелыми поисками новых музыкально-выразительных средств, Яначек был природным драматургом. Его перу принадлежат девять опер (две из них, между прочим, на русские сюжеты — «Катя Кабанова» по «Грозе» Островского и «Из мертвого дома» по «Запискам из мертвого дома» Достоевского).

Мелодические источники музыки Яначка восходят во многом к моравскому музыкальному фольклору. Немаловажную роль в его художественном формировании сыграли русская литература и музыка, особенно Мусоргский (Яначка иногда называют «моравским Мусоргским»). Отдал он дань и западноевропейскому модернизму, главным образом в последние годы творческой жизни.

В своих операх Яначек эволюционирует от смешанного ариозно-декламационного стиля к чисто речитативной манере, к опытам воплощения прозаического текста и разговорной речи; средоточием декламационного стиля является опера «Средство Макропулоса» (1925). Одно из наиболее выдающихся творений композитора — опера «Ее падчерица» (или «Енуфа», 1904), драма из моравской народной жизни (идет и на советских оперных сценах). Популярностью пользуются оперы «Катя Кабанова» (1921) и «Лисичка-плутовка» (1923).

Первым классиком польской оперы был Станислав Монюшко (1819—1872)¹. Из 7 законченных и сохранившихся его опер самой широкой известностью пользуется «Галька» (первый вариант в 2 актах — 1847; окончательная 4-актная ред. — 1857). Эта бесхитростно изложенная драма обманутой деревенской девушки, обошедшая большинство оперных сцен мира, завоевала признание слушателей не только своей мелодичностью, лирической теплотой, правдивостью и задушевностью музыки, но и пафосом протеста против социальной несправедливости, нашедшим выражение в опере демократа и польского патриота Монюшко.

¹ Оперы в Польше создавались и до Монюшко (оперы Мацея Каменского, Юзефа Эльснера, Кароля Куршинского), но уровень дарования и мастерства их авторов, с одной стороны, и степень национальной самобытности этих опер — с другой, не дают основания рассматривать их как явления музыкальной классики.

Популярностью пользуется также комедийная опера «Гранный двор» (1864; у нас известна и под названием «Зачарованный замок»), не столь впечатляющая по музыке, как «Галька», но превосходящая ее по уровню профессионального мастерства. В музыкальной драматургии этих опер композитор, отходя от традиционных принципов ариозно-песенного стиля и номерного строения оперы, обогащает и развивает их, опираясь в большой степени на опыт классиков русской музыки.

Основоположником венгерской оперной классики благодарные соотечественники назвали Ференца Эрвека (1810—1893). Из 9 его опер в первую очередь нужно назвать «Хуньяди Ласло» (1844) и «Банк-Бан» (1861). Последняя, внушительное историко-трагедийное творение, проникнутое духом национально-освободительной борьбы, поставлено и на советской оперной сцене.¹

К венгерской оперной классике следует отнести также «Прекрасную Илонку» (1861) и «Алмош» (1862) Михая Мошоньи (1814—1870).

8. Зарубежная опера XX века

С именами Рих. Штрауса, Д. Пуччини и Л. Яначка мы вступаем в XX век. Первые его десятилетия еще приносят более или менее обильный «урожай» художественно значительных произведений в области оперного творчества.

Весомый вклад в эту область внес Рихард Штраус (1864—1949), один из крупнейших немецких композиторов конца XIX — начала XX века, смелый новатор, блистательный мастер программной симфонической музыки. Он был автором 14 опер, отличающихся жанровым разнообразием и интересными творческими поисками.

В ранних операх (первая из них — «Гунтрам», 1893) Рих. Штраус близок к Вагнеру. В дальнейшем, пользуясь его приемами, в частности развитой лейтмотив-

¹ В 1965 г. в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова была поставлена и героико-романтическая опера «Хуньяди Ласло».

ной системой, он находит самостоятельный, хотя притворчивый и в достаточной мере извилистый путь.

Советские слушатели знакомы с двумя его операми «Саломеей» (1905) и «Кавалером роз» (1910). Первая из них — сгущенно-драматическое, эмоционально взвинченное, овеянное дыханием эротики произведение, стоящее на грани экспрессионизма.¹ В основе его драматургии лежит принцип «сквозного» музыкального развития. Те же черты, но в еще более концентрированной форме, обнаруживает последовавшая опера «Саломеей» «Электра» (1908), после которой наметился поворот к более здоровому и реалистически ориентированному направлению в оперном творчестве Штрауса. «Кавалер роз» — светлая по настроению и изящная по мелодике опера (автор назвал ее «комедией»), в несколько стилизованной музыке которой нашли претворение элементы классического венского вальса. Сродни ей по характеру содержания и отношению к музыкальному материалу более поздняя «лирическая комедия» «Арабелла» (1932).

Второй из упомянутых в начале главы композиторов — Джакомо Пуччини (1858—1924) — сильная творческая индивидуальность, обладатель богатейшего мелодического дарования, прирожденный драматург и первоклассный мастер. Его лучшие оперы (всего им написано 12 опер) — «Манон Леско» (1893), «Богема» (1894), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» или «Чио-Чио-сан» (1904), «Девушка с Запада» (1910) и три отдельных миниатюры — «Плащ», «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки» (1919), — завоевали прочные симпатии слушателей, и не сходят с оперных сцен всех стран мира.²

¹ Экспрессионизм — направление в искусстве, возникшее на почве острого разлада художника с действительностью, характеризующееся крайним субъективизмом и эмоциональной перенапряженностью. Добиваясь выразительности во что бы то ни стало, стремясь передать изнанку духовной жизни, предельно заостренные, подчас истеричные, патологические душевные состояния, экспрессионизм не останавливается перед искажением и даже отрицанием реального мира. Вместе с тем, творчество экспрессионистов, в отдельных случаях порожденное индивидуалистическим бунтом художника против капиталистического строя и присущего ему уклада жизни, может нести в себе элементы социального протеста.

² Последняя опера — «Турандот» (1924) осталась неоконченной и была завершена Ф. Альфано в 1926 г.

Во многом связанный с веризмом (особенно в начале творческого пути), Пуччини, как уже указывалось, заочно выделяется из круга веристских композиторов не по масштабам дарования, так и в силу ярко выраженной творческой индивидуальности. В своих позднейших произведениях («Джанни Скикки», «Турандот») он повернулся от веризма к Верди.

По основным творческим тенденциям Пуччини — гуманист и демократ, последовательный сторонник реалистических традиций в оперном искусстве. Для своих опер он тщательно отбирает сюжеты, способные «заинтересовать, поразить и растрогать» (это его главный театрално-эстетический принцип). Музыка Пуччини увлекает чисто итальянским темпераментом и безудержно покоряющей слушателя «открытой» эмоциональностью; музыкально-сценические образы отмечены реалистичностью и психологической содержательностью (впрочем, желание растрогать слушателей нередко приводит Пуччини к мелодраматизму и сентиментальности); в музыкальном языке — легко уловимая близость к итальянской городской песенности, динамичность и гибкость вокального письма, много свежести, смелых и сложных гармоний; оркестр — сочный, красочный и выразительный, с частым использованием приема «colla parte» («кóлла партэ»), то есть предписания второстепенным голосам следовать за главным (в целях усиления выразительности и концентрации мелодизма).

Пуччини — крупнейший после Верди итальянский оперный композитор. Влияния его, особенно в области речитативно-аризонного стиля и трактовки оркестра, не избежал почти ни один оперный композитор XX столетия (даже такие яркие индивидуальности, как Бриттен, Прокофьев, Менотти, Стравинский).¹ О третьем из композиторов, с именами которых история оперы «перешагнула» из XIX в XX век — Леоше Яначке — было сказано выше.

Таким образом, начало века ознаменовалось созданием столь значительных, хотя весьма различных

¹ Обстоятельство, отмеченное И. Соллертинским, указавшим также на наличие влияний Пуччини в современной оперетте (в частности на близость «Фиалки Монмартра» Кальмана к «Богеме»). См. И. Соллертинский. Избранные статьи о музыке. «Искусство», Л.—М., 1946, стр. 103.

и неравноценных по своим идейно-эстетическим новкам произведений, как «Кавалер роз», «Мадам Терфляй», «Джанни Скикки», «Ее падчерица»...

Следует назвать еще одно произведение, появившегося которого оказалось приметным событием — «Пола и Мелизанда» (1902) выдающегося французского композитора, основоположника музыкального импрессионизма¹ Клода Дебюсси (1862—1918).

Это — интимная и эмоционально приглушенная, бы «вполголоса» рассказанная лирическая драма в пьесе Метерлинка), почти лишенная внешнего действия. Плод утонченной культуры, эта драма любви ревности погружена в атмосферу намеков и недосказанности. Вместе с тем это произведение типично французское, отчетливо антивагнерианское, своеобразно претворяющее в вокальных партиях заветы «Борис Годунова» Мусоргского. Добиваясь слияния драмы музыкой, Дебюсси возродил в нем декламационный вокальный стиль при сплошной «текучести» музыкального действия. Он окутал музыку дымкой поэзии, насытил ее пряными и хрупкими гармониями, облек изысканно-красочный, но не «крикливый» оркестровый наряд. «Пеллеас» был расценен музыкальной критикой как «единичное, редчайшее художественное достижение» (Асафьев), историческое значение которого превосходит даже его чисто художественную ценность (Р. Роллан).

Дебюсси к опере не возвращался, но на протяжении ближайшего десятилетия после премьеры «Пеллеаса и Мелизанды» (30 апреля 1902 г.) его младший современник и соотечественник Морис Равель (1875—1937) написал очаровательную импрессионистски-колоритную комедийную оперу «Испанский час» (1907); Поль Дюка — оперу «Ариана и Синяя борода» (1907); крупнейший из испанских композиторов начала XX века Мануэль де Фалья (1876—1946) — «Короткую жизнь»

¹ Импрессионизм (от французского impression — впечатление) — зародившееся во второй половине XIX в. во Франции направление в искусстве, ставящее своей целью передачу мимолетных впечатлений, субъективных ощущений или настроений художника, стремящееся воплотить непосредственное впечатление без обобщений, не раскрывая сути явления, вне связи с процессом развития. Это порождает известную статичность импрессионистского искусства, компенсируемую повышенной красочностью.

другом переводе — «Миг жизни», 1905); выдающийся польский композитор Кароль Шимановский (1882—1937) — свою первую оперу «Хагит» (соч. 1912, пост. 1918); крупнейший венгерский композитор XX века Ференц Лист — оперу «Замок герцога Синяя Борода» (соч. 1918, пост. 1918).

В расцвете было и незаурядное дарование полунемецко-итальянца Эрмано Вольф-Феррари (1876—1948). Добившегося мировой известности театрально-музыкальными и темпераментными, хотя подчас грубоватыми по музыке операми (всего их 13), в первую очередь веристски драматизированным «Ожерелье Мадонны» (1908, пост. 1911) и комической оперой «Горе деспота» (1906). Обошла все оперные сцены лучшая из двадцати опер Эжена д'Альбера (1874—1933) — «В долине» (1903),¹ веристская по характеру музыки и принципам драматургии.

Одна за другой возникают романтически-пылкие и стилистически эффектные, но пестрые по своим жанровым признакам и неглубокие по содержанию оперы Франца Шрекера (1878—1934). Антивагнеровские по музыкально-драматургическим принципам, они обнаруживают очевидное тяготение к веризму и влиянию Пуччини. Наибольший интерес слушателей вызвала опера «Дальний звон» (1909), поставленная также на советской оперной сцене.²

Начинает привлекать внимание оперное творчество финских композиторов, художественная ценность которого во многом обусловлена народно-национальными истоками его содержания.

Однако несмотря на активную деятельность ряда зарубежных композиторов, постепенно начинают проявляться признаки кризиса, заметным образом захватившего эту область творчества после первой мировой войны. Он находит свое выражение как в идейном разброде и калейдоскопической пестроте стилей, творческих исканий и экспериментов, доходящих до анархического отрицания веками складывавшихся устоев, принципов, жанров, форм и музыкального языка клас-

¹ На советской оперной сцене была поставлена под названием «В низинах» (Ленинградский Малый оперный театр, 1926 г.).
² В Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова, в 1925 г.

сической оперы, так и в осязаемом спаде интереса к опере вообще. Более того — в отрицании оперы как вида искусства.¹ В этом несомненно сказался общий кризис буржуазной культуры, идеологов которой по видимому не «устраивала» опера, как искусство в основе своей демократичное и, при всех специфических условностях, реалистическое.

Если многие из скоропреходящих течений, школ и групп, связанных с последовавшей за первой мировой войной своеобразной «индустриализацией» искусства (урбанизм, конструктивизм, «новая вещность» и т. п.) и воплощавших, в основном, различные аспекты реакции на романтизм и импрессионизм, не получили существенного отражения в оперном творчестве, то значительно более глубокий след оставил экспрессионизм,² воздействие которого дает себя чувствовать доныне.

Первые ростки экспрессионизма наблюдаются еще в довоенные годы. К «предтечам» экспрессионистской оперы можно, например, отнести «Электру» Рих. Штрауса и монодрамы («Ожидание» и «Счастливая рука») А. Шёнберга, в творчестве которого экспрессионизм получил дальнейшее развитие.³

Характерные черты экспрессионизма (в первую очередь — воплощение патологических состояний человеческой психики, болезненно преувеличенное выражение эмоций и чувство отчуждения от действительности) нашли и продолжают находить выражение во многих операх первой половины столетия. Эти черты свойственны «Прыжку через тень» (1923) Э. Кшенека,⁴

¹ Уже в 1913 г. известный немецкий музыковед Оскар Би предсказывал неизбежную смерть оперы как вида искусства.

² См. сноску на стр. 98.

³ Арнольд Шёнберг (1874—1951) — австрийский композитор, теоретик музыки и педагог, представитель музыкального экспрессионизма и создатель додекафонии (отвлеченно-умозрительный метод композиции, основанный на 12-тоновой системе, утверждающей механическое равноправие всех 12 ступеней хроматической гаммы и отвергающей исторически сложившиеся ладовые закономерности). В 1933 г. Шёнберг эмигрировал из фашистской Германии в США, где оставался до конца жизни. К числу наиболее выдающихся учеников Шёнберга принадлежат А. Берг, А. Веберн (представители так наз. «нововенской» школы) и Г. Эйслер.

⁴ В 1927 г. был поставлен на сцене Ленинградского Малого оперного театра.

одноактным операм П. Хиндемита «Убийца — надежда женщин» (1919) и «Святая Сусанна» (1921), а отчасти (и характерном для экспрессионизма сочетании с чертами рационалистического конструирования) и в его опере «Кардильяк» (1926).¹ Они дают себя чувствовать и «Питере Граймсе» (1945) Б. Бриттена, «Медиуме» (1948) Д. Менотти и др.

Вершиной этого направления является «Воцтек» (1921),² опера австрийского композитора Альбана Берга (1885—1935), которого зарубежная музыкальная критика нередко именует «классиком модернизма».

«Воцтек» — трагедийное произведение большой эмоциональной силы, не лишенное элементов социального протеста, весьма сложное по музыке. Как бы стремясь избежать «хаоса эмоций», достигающих моментами почти истерической взвинченности, композитор заключает музыку в структурные рамки четких классических инструментальных форм — фуги, пассакальи, сонатного аллегро, рондо и т. п.

Если бы не то обстоятельство, что практически (т. е. на слух) они малоощутимы, можно было бы сказать, что вводя эти формы А. Берг парадоксальным образом возрождает на новой основе принцип традиционного «номерного» строения оперы!

Своеобразен музыкальный язык оперы. Особенность его определяется тем, что А. Берг, ученик А. Шёнберга, в своей творческой практике отказался от традиционных, исторически сложившихся ладовых соотношений между звуками (тональной системы) в пользу так называемой «свободной атональности».

Вокальные партии оперы основаны на декламационном принципе, с преимущественным использованием разработанного А. Шёнбергом приема «Sprechstimme» или «Sprechgesang»,³ изредка переходящего (даже лучше сказать «соскальзывающего») в пение. В отдельных эпизодах применена разговорная речь и различные ее оттенки (шепот, крик).

¹ В редакции 1952 г. экспрессионистские черты этой оперы заметно смягчены.

² В 1927 г. был поставлен на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

³ С трудом поддающийся переводу термин; по смыслу — тонированная речь, «разговорное пение», «напевный говорок», т. е. выотно и ритмически обусловленная речь (декламация).

Несмотря на наличие существенных идейно-художественных противоречий¹ и больших исполнительских трудностей, «Воцтек» А. Берга — одно из наиболее значительных и впечатляющих произведений зарубежной оперной музыки XX века.

Другое направление, получившее широкое распространение в ближайшие два десятилетия после первой мировой войны (и тоже дающее себя чувствовать до настоящего времени), это — неоклассицизм. Одним из родоначальников и крупнейшим представителем неоклассицизма является И. Стравинский.² Для этого направления характерны антиромантическая направленность и преобладание элементов рационального конструирования (а отсюда — известный эмоциональный холодок), возрождение форм и композиционных приемов музыки XVII—XVIII веков (но в сочетании с современным музыкальным языком), подчеркнутая моторность, структурная ясность.

Неоклассицизм явился реакцией на субъективистски окрашенное творчество представителей экспрессионизма и расплывчатость, аморфность импрессионистской музыки; он был выражением поисков «некоего объективного порядка, который сможет оградить творца от субъективистского произвола».³

С периодом расцвета неоклассицизма совпадает, а в известной мере переплетается с ним возрождение интереса к античной тематике. Обращение к ней, по-видимому, было связано с поисками этической содержательности, вероятно, и со стремлением отойти от повседневности, «сиюминутной» сенсационности и «мелкотемья» к «вечным» темам, общезначимому содержанию. В какой-то мере это было данью традиции (во Франции, например), опять же реакцией на романтизм, но и бегством от действительности.

¹ См. Ю. Келдыш. «Воцтек» и музыкальный экспрессионизм. «Советская музыка», № 3, 1965, стр. 103.

² Стравинскому принадлежат и наиболее характерные образцы неоклассицистской оперы: опера-оратория «Царь Эдип» (1927), мелодрама с пением, танцами и пантомимой «Персефона» (1933), опера «Карьера повесы» (1951), возрождающая формы оперной драматургии XVIII в. (итальянцы, Моцарт).

³ М. Друскин. Пути развития современной зарубежной музыки. Сборник «Вопросы современной музыки». Музгиз, Л., 1963, стр. 170.

Так появляются упоминавшиеся оперы И. Стравинского, «Орфей и Эвридика» (1926) и «Жизнь Ореста» (1931) Э. Кшенека, «Бедствия Орфея» (1926), «Медея» (1938) и «оперы-минутки» на античные сюжеты (1927—1928) Д. Мийо, «Антигона» (1927) и «Амфион» (1930) Л. Онеггера, а несколько позже — в конце 40-х и в 50-е годы — «Цирцея» (1949) В. Эгга, «Троил и Крессида» (1954) У. Уолтона, «Антигона» (1949) и «Эдип-тиран» (1959) К. Орффа, «Гекуба» Ф. Малипьеро (1941) и др. Во многих из этих опер античная тематика сочетается с модернизмом музыкального языка (вплоть до отголосков джаза в «Жизни Ореста» Кшенека) или вызывающей экстравагантностью сценических ситуаций («Золотое руно» того же автора).

Широкое отражение получила в опере и современная бытовая тематика. Вместе с ней в оперу хлынули интонации современной городской песни, ритмы и тембры джаза, модные бытовые танцы и всевозможные внешние атрибуты жизни большого капиталистического города.

Примерами таких опер могут служить — если назвать только наиболее значительные, хотя художественно и неравноценные произведения — «Джонни наигрывает» (1927) Э. Кшенека, «Новости дня» (1929) П. Хиндемита или более позднее — «Телефон, или Любовь втроем» (1947) Д. Менотти.

По мере приближения к середине века и углубления противоречий в общественно-политической и культурной жизни капиталистических стран, усиливается идейно-творческий разброд во всех сферах искусства, в том числе и в опере. В стилистически пестром «хороводе» исканий и находок, экспериментов и достижений, опытов переосмысления и обновления жанровой природы, форм, музыкальной драматургии и музыкального языка, мелькали самые разнообразные произведения: академически традиционные, импрессионистские, неоклассицистские, ультра-модернистские (слово «авангард» еще не было в ходу) и т. п. и т. д.; оперы всевозможных жанров, содержательные и бессодержательные, идейно ущербные и откровенно реакционные...

Среди этих опер, большинству из которых суждено было недолговечное существование, выделялись произведения не чуждые идей прогресса и гуманизма, не ли-

шенные элементов народности и признаков устойчивой национальной культуры. Авторы их не отрекались от испытанных временем традиций и не пренебрегали — в разной степени и по-разному проявлявшимися — заветами реализма.

К числу таких произведений принадлежали оперы «Порги и Бесс» (1935) Д. Гершвина, «Художник Матис» (1934) П. Хиндемита, «Пармский монастырь» (по роману Стендаля, 1939) А. Сюзэ, «Волшебная скрипка» (1935) В. Эгка, «Возвышение и падение города Махагонни» (1930) К. Вайля, «Орленок» (1937) Ж. Ибера и А. Онеггера, синтетические спектакли (сценические кантаты с элементами пантомимы и танцами) типа популярной у нас «Кармина Бурана» (1937) К. Орффа, «Колыбель будет качаться» (1936) М. Блицштейна и др.

Вторая мировая война, крушение фашизма и возникновение лагеря стран социализма, рост культурных связей, усиление влияния марксистско-ленинской идеологии в культурной жизни капиталистических стран, угроза термоядерной войны и активизация борьбы за мир, — все это привело к более четкому размежеванию прогрессивных и реакционных сил в буржуазном искусстве.

Это, естественно, сказалось и на судьбах оперы. С еще большей резкостью наметилась здесь «линия раздела» между прогрессивными и реакционными творческими явлениями. По одну сторону «баррикад» оказались формотворческие эксперименты типа «Абстрактной оперы № 1» Б. Блахера, представляющей по определению автора «изложение основных душевных состояний без текста и действия», авангардистские¹

¹ Авангардизм — одно из крайних течений современного музыкального модернизма, отвергающее традиционные принципы и нормы музыкального искусства. Интересно, кстати, отметить, что авангардистская опера оказалась явно нежизнеспособной. Можно полагать, что авангардистской музыке противостоит самый жанр оперы: авангардистская опера — это «опера-самоубийца». Не такова ли судьба даже прогрессивной по замыслу и актуальной по тематике, но осуществленной средствами авангардистской музыки оперы «Нетерпимость» Л. Ноно. Показательно и отсутствие опер в творчестве многочисленной группы польских «авангардистов».

оперные опыты, вроде «Пассажа» Л. Берио и «Ваш Фауст» А. Пуссера, «Америки» Хаубенштока-Рамати или реакционная по своей идейной направленности, глубоко пессимистичная «космическая» опера шведского авангардиста К. Блумдаля «Аниара»¹ (1958).

По другую — оперное творчество прогрессивных композиторов, сознательно, либо интуитивно пришедших к мысли о необходимости «возвращения музыки народу» (А. Онеггер), повышения ее, образно выражаясь, «этического КПД».² В числе созданных ими за последние десятилетия опер — немало заслуживающих серьезного внимания и положительной оценки. Есть среди них произведения большой художественной силы и этической содержательности, блещущие интересными и перспективными творческими находками, хотя не лишённые идейно-эстетических противоречий.

К таким произведениям можно, например, отнести оперы «Питер Граймс» (1945) и «Сон в летнюю ночь» (1960) Б. Бриттена,³ одного из наиболее значительных европейских и крупнейшего современного английского композитора; «Уот Тайлер» (1950) и «Люди из Блекмура» (1956) его соотечественника А. Буша; оперы французских композиторов — «Боливар» (1943) Д. Мийо, «Нумансия» (1950) А. Барро, «Лионские ткачи» (1960) Ж. Косма;⁴ итальянцев — Л. Даллапиккола («Узник», 1948), Р. Росселини («Вихрь», 1958; «Вид с моста», 1961) и «Дон-Жуан» (по «Каменному гостю» Пушкина, 1964) Ф. Малипьеро, «Буря» (по Шекспиру, 1956) швейцарского композитора Ф. Мартена, «Бернауэрин» (1947) К. Орффа (ФРГ); ряд опер американских композиторов — «Ванесса» (1958) С. Барбера,⁵ «Консул» (1950)

¹ «Аниара» — название гигантского межпланетного корабля, на котором группа уцелевших от радиоактивных излучений людей отправляется искать пристанища на Марсе. Корабль сбивается с курса и уносит пассажиров на верную гибель в космическое пространство. Очень сложное по музыке (в основном додекафонное, с вкраплением тональных эпизодов и использованием электронной и «конкретной» (шумовой) музыки), это произведение не лишено элементов экспрессионизма.

² Коэффициента полезного действия.

³ Обе оперы вошли в репертуар советских оперных театров.

⁴ В первоначальной редакции — сценическая кантата. В 1965 г. Ж. Косма переработал ее в телевизионную оперу.

⁵ В 1965 г. С. Барбер закончил оперу «Антоний и Клеопатра» (по Шекспиру).

Д. Менотти, «Манхэттенские кроты» (1954) Э. Робинсона, «Сусанна» (1958) К. Флойда и др.

Эти оперы свидетельствуют о связи их авторов с жизнью, о желании быть услышанными и понятыми широкими массами слушателей. Они обнаруживают тяготение композиторов к реалистическим принципам воплощения и раскрытия образов и характеров. В них содержатся гуманистические идеи, музыка их не чуждается связи с народным музыкальным творчеством, а иногда базируется на нем. Создатели этих и им подобных опер избегают самоцельного формотворчества.

Таким образом, состояние современного оперного творчества в капиталистических странах продолжает оставаться сложным и противоречивым.

Какова же в существующих условиях судьба оперы как вида музыкального творчества? Может ли он рассчитывать на дальнейшее существование или обречен на угасание?

У зарубежных деятелей оперного искусства единого мнения на этот счет не существует, и дискуссия на тему «быть или не быть» опере не прекращается.¹ Правда, в последние годы сторонники оперы как будто одерживают верх, чему основательно помогает творческая практика таких композиторов как А. Онеггер, Д. Мийо, К. Орфф, Б. Бриттен, В. Менотти и др. Симптоматичен и рост общественного внимания к опере, возрождение интереса к ней теоретиков и историков музыки, обращение к опере для воплощения современной проблематики и поиски «доходчивости» оперной музыки, да и самый факт возросшего числа опер, создаваемых композиторами разных стран.

Таким образом, имеются основания полагать, что «оперное возрождение» может стать реальным фактом современной зарубежной культуры, если только голоса прогрессивных музыкальных творцов не будут заглушены формалистической и реакционной разногласи-

¹ Не далее как в 1964 г. известный английский режиссер Питер Брук со всей решительностью заявил интервьюеру: «Опера мертва». Возражая ему, режиссер Будапештской оперы Андраш Мико находит, что «Опера жива. Она переживает кризис, но я не такой пессимист, как Питер Брук» («Иностранная литература», 1965, № 2, стр. 276). А композитор Б. Бриттен глубоко верит в возможности оперы и склонен отрицать даже наличие кризиса («Советская музыка», 1965, № 3, стр. 73).

ей той группы композиторов, которые вольно или невольно льют воду на мельницу упадочной буржуазной культуры, пользуясь поддержкой руководящих и правящих кругов ряда капиталистических стран.

Можно даже полагать, что обогащенная опытом развития за последние полстолетия опера выйдет из кризиса, расширив в некоторых отношениях свои возможности. Так, например, за это время зародились и выкристаллизовались новые жанровые разновидности — радио-опера и телевизионная опера (телеопера). В обоих жанрах создано большое количество разнообразных произведений. В этой новой области музыкально-драматического творчества успешно пробовали свои силы такие видные композиторы, как А. Онеггер («12 ударов полночи» и другие оперы-оратории для радио), В. Эгк (радиоопера «Колумб»), Б. Мартину (телеопера «Женитьба» по Гоголю), Г. Бацевич (радиоопера «Приключение короля Артура»), Д. Менотти (радиоопера «Старая дева и вор»), телеопера «Амал и ночные гости»), Р. Росселини (телеопера «Колокола») и др.

Особое место в оперном творчестве XX века заняла камерная опера. Ее предшественниками были возникшие еще между 1909 и 1929 годом монодрамы¹ Шёнберга «Ожидание» и «Счастливая рука», одноактные оперы П. Хиндемита «Убийца — надежда женщин», «Святая Сусанна» и «Нуш-Нуши», «оперы-минутки» Д. Мийо «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Освобожденный Тезей», камерная опера М. де Фалья «Балаганчик мастера Педро»² и др.

Развитию этого жанра способствовали как творческие соображения — стремление углубить и детализировать психологический подтекст содержания, сосредоточить внимание слушателей-зрителей на ограниченном «поле действия», обогатить выразительные возможности инструментального сопровождения за счет индивидуализации тембров, — так и соображения экономические: в условиях капиталистического «театрального хозяйства» камерную оперу проще и легче реализовать в материально-техническом отношении.

¹ Монодрама — драматическое произведение для одного действующего лица. Одной из первых в истории музыкального театра монодрам была опера Чимарозы «Маэстро».

² Название оперы Фалья переводится также «Балаганчик маэстро Педро» и «Театр мастера Педро».

Замечательные образцы камерной оперы, в том числе один из шедевров своего творчества — «Поворот винта» (1954) создал Б. Бриттен,¹ который, кстати сказать, считает камерную оперу жанром, в котором есть, как он выразился, что-то бесспорно отвечающее складу мыслей и чувств зрителя.² Заслуживает внимания камерная опера «Фиеста» (1958) Д. Мийо. Другая типичная камерная опера (исполнительский состав — два певца и малый оркестр) — «Хромой бес» (по Лесажу, 1938) Ж. Франсэкса. К жанру камерной оперы с известными оговорками можно отнести «Узника» (1948) Л. Даллапиккола, «Телефон, или Любовь втроем» (1947) Д. Менотти, «Умницу» (1941) К. Орффа, монодраму «Человеческий голос» (1960) Ф. Пуленка и ряд других опер.³

Творческая практика оперных композиторов XX века породила еще один тип музыкально-драматического произведения, который однако лишь условно можно назвать оперой. Это музыкальный спектакль, синтезирующий, помимо обычных компонентов оперы, элементы «разговорного» театра (декламация, диалог, речевые реплики, чтение «от автора»), пантомиму, танец, джаз, цветное кино, акробатику и другие непривычные для оперной сцены средства выразительности.⁴ Подобного рода спектаклем на современном бытовом материале была широко известная «Вестсайдская история» (1957) Л. Бернстайна.⁵ Синтетические произведения создают К. Орфф, Д. Мийо, И. Стравинский и др. Яркий

¹ Советские слушатели знакомы с камерными операми Б. Бриттена по гастролям Малой оперной труппы Лондонского театра Ковент Гарден, показавшей в 1964 г. на сценах Москвы, Ленинграда и Риги оперы «Поворот винта», «Поругание Лукреции» и «Альберт Херринг».

² См. «Советская музыка», 1965, № 3, стр. 63.

³ Им в меньшей степени присуща характерная для камерных опер экономия выразительных средств, в частности в области оркестрового сопровождения.

⁴ Идея более широкого синтеза искусств в рамках музыкального спектакля возникла еще в первые десятилетия XX в. («Ариадна на Наксосе» (ред. 1916 г.) Рих. Штрауса, «История солдата» (1918) И. Стравинского и др.). Развлекательную разновидность синтетических музыкальных спектаклей принято называть английским термином «мюзикл». Среди авторов «мюзикла» известность завоевал Лайонел Барт, создатель популярных спектаклей в этом жанре — «Оливер», «Мэгги Мэй» и «Блиц».

⁵ В Советском Союзе «Вестсайдская история» поставлена в оперных театрах Еревана, Таллина и в Московском театре оперетты.

пример широкого синтеза выразительных средств — опера «Факел Прометея» (1965) Я. Хануша.

Тенденции новаторства в оперном творчестве крупнейших композиторов XX века нашли выражение не только в создании новых жанров, но и в переосмыслении и обновлении традиционных форм и драматургических принципов классической оперы, а также в дальнейшем развитии некоторых особенностей и приемов музыкальной драматургии, наметившихся еще на рубеже XIX и XX столетий.

Это в первую очередь принцип «сквозного» развития музыки, обостренная динамичность музыкально-сценического действия, сопутствующий ей лаконизм драматургии и тяготение к концентрации действия. С этим связано возрастающее значение отдельной сцены («кадра»), а отсюда — подсказанный опытом кинодраматургии принцип быстрой смены сцен и структурный прием «монтажа кадров». Не менее характерно усиление декламационного начала в вокальных партиях (здесь отчетливо прослеживается связь с речитативно-аризонным стилем Пуччини) и участвовавшее использование разговорной речи. В постоянную практику входит использование оркестра как средства связи и создания цельности формы в условиях «разорванности» вокальной ткани (кстати сказать, тоже прием, идущий от Пуччини).

Но это не единственный и даже не господствующий тип оперного письма. В современном оперном творчестве значительное место занимает музыкальная драматургия «широкого дыхания» — опера, наделенная элементами ораториальности, более или менее статичная, использующая развернутые построения и традиционные в основе своей «замкнутые» формы (в какой-то степени это связано с неоклассицистскими тенденциями). Иногда авторы даже подчеркивают эти свойства в жанровом определении своего творения; например, опера-оратория «Пир мудрости» (1937) Д. Мийо, опера-оратория (сценическая оратория) «Царь Эдип» (1927) И. Стравинского и др.

И во всех случаях можно констатировать существенное обновление, которое XX век внес в область мелодико-гармонического языка (преимущественно за счет отхода от классической тональной системы).

Большой интерес представляет оперное творчество композиторов стран социалистического лагеря, где идеологических помех для расцвета прогрессивной музыкальной культуры и отсутствует власть «денежного мешка», диктующая реакционные, мещанские, клерикальные, антигуманистические установки зависящие от нее художникам.

Если количественно оперы уступают произведениям других жанров (в особенности кантатно-ораториальному творчеству и балетам), то по музыкальной содержательности, идейной значительности и солидности мастерства они заслуживают высокой оценки. Пальму первенства следует отдать композиторам Чехословакии,¹ а из созданных ими опер едва ли не на первое место (по популярности во всяком случае) можно поставить глубоко реалистическую музыкальную драму «Крутнява» («Водоворот», 1949; обновленная ред. — 1952) словацкого композитора Эугена Сухоня. Драматизм и выразительная сила сочетаются в «Крутняве» со стройностью композиционного плана (сам композитор сравнивает строение своей оперы со структурой сонатно-симфонического цикла), народность музыки — с современными выразительными средствами. «Сквозная» драматургия, динамичность развития действия и речитативно-декламационный стиль, лежащие в основе оперы, не исключают ариозных и песенных эпизодов.

Широко симфонизирована вторая опера Э. Сухоня — историческая по теме и эпическая по характеру музыкальная драма «Святопук» (1959). В ней имеет место использование речитативно-ариозного вокального письма, при том ни в какой мере не в ущерб живому ощущению стихии словацкой народной песенности.²

Ярко выраженный народно-национальный характер носит первая опера словацкого композитора Яна Циккера — «Юро Яношик» (1953). К наиболее примечательным явлениям современного чехословацкого музыкального творчества принадлежит его опера «Воскресение» (1960,

¹ С 1945 по 1965 г. в оперных театрах ЧССР, было поставлено 90 опер современных чехословацких композиторов.

² Обе оперы поставлены на советской оперной сцене: «Крутнява» в Тбилиси (1958) и Москве (1961), «Святопук» в Саратове (1963).

премьера 1962) по роману Л. Толстого. Это произведение большой художественной силы, захватывающее контрастной драматургией, поучительное мастерством многостороннего использования декламационно-вокальных элементов в вокальных партиях.

Следует также назвать оперы: «Ромео, Джульетта и тема» (1962) Я. Фишера, близкую по драматургии искусству кино, «Мирандолина» (1959) Б. Мартину, «Восстание в Эфесе» (1943, премьера 1946) И. Крейчи и «Комедии ошибок» Шекспира).

Много внимания уделяют чехословацкие композиторы проблемам жанрового обновления оперного творчества. Выше упоминалось об оригинальном синтетическом музыкальном спектакле «Факел Прометея» Я. Хануша (образ Прометея в ней раскрыт средствами речевой декламации). Заслуживают внимания телеоперы «Антигона» (1963) И. Крейчи¹ и упоминавшаяся «Женитьба» (по Гоголю, 1963) Б. Мартину.

За пределы своей родины шагнула известность оперы польского композитора Т. Шелиговского «Бунт жакетов» (1951). Его соотечественник, композитор и музыковед В. Рудзинский, создавший в 1951 году оперу «Яко музыкант» (по рассказу Г. Сенкевича), написал оперу о пламенном вожде Парижской коммуны, генерале Домбровском — «Комендант Парижа» (1961), а Р. Твардовский — оперу «Сирано де Бержерак» (1963).

Среди опер, созданных венгерскими композиторами, почетной известностью пользуются глубоко народные по музыкальному языку и вместе с тем стоящие на уровне современных средств художественной выразительности оперы «патриарха» венгерской музыки Золтана Кодая (род. в 1882 г.) «Хари Янош» (1927),² «Сетана Кодая» (1932) и «Чинка Панна» (1948). С несколькими операми (в том числе «Гартиоф», 1952) выступил представитель старшего поколения Дьердь Коша. Горячее признание слушателей и высокую оценку критики, объявившей это сочинение выдающимся явлением, получила опера «Кровавая свадьба» (по пьесе Ф. Г. Лорки) молодого композитора Шандора Соко-

¹ Первоначальный вариант — для оперной сцены (1934).

² На советской оперной сцене поставлена Музыкальным театром им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Москве в 1963 г.

лаи (премьера оперы, превратившаяся в музыкальное событие, состоялась в Будапеште весной 1965 г.).

Разнообразием и содержательностью отличается оперное творчество композиторов Германской Демократической Республики. Одно из интереснейших произведений — сатирическая опера П. Дессау на текст Б. Брехта «Осуждение Лукулла» (1949). К Б. Брехту с которым его связывала творческая дружба, обратился П. Дессау и в своей последней опере — «Господин Пунтилла и его слуга Матти» (1965). Чертами социалистического реализма отмечен опыт создания немецкой национально-исторической оперы — «Томас Мюнцер» (1955) П. Курцбаха, а также оперы «Бедный Копперрад» (1957) Ж. Фореста и «Ян Сушка» (1958) Д. Новки.

Болгарское музыкально-драматическое творчество заявило о себе операми В. Стоянова (отметим оперу «Хитрый Петр», 1948), П. Хаджиева (одна из популярнейших — «Луд Гидия» — поставлена в 1963 г. в Воронеже),¹ П. Владигерова («Царь Калоян», 1936). Успехом и признанием пользуются оперы Любомира Пипкова, его первая опера «Девять братьев Яны» (1937) — народная музыкальная драма. К жанру большой историко-героической оперы обратился Л. Пипков в своем эпическом творении «Момчил» (1948), завоевавшем симпатии советских слушателей в дни гастролей в СССР Софийского Народного оперного театра (1953). Волнующие темы современности нашли выражение в его новой опере «Антигона 43» (1963).

В Румынии исторической вехой на путях развития музыкального театра стала опера «Эдип» (1932) классика румынской музыки Джордже Энеску (1881—1955). В последующие годы внимание музыкальной общест-венности привлекли оперы «Марин-рыбак» (1957) М. Негря, «Ион Грозный» и «Восстание» Г. Думитреску.

Неоднократно обращались к жанру оперы югославские композиторы. Большинство созданных ими опер свидетельствует о высоком профессиональном уровне их авторов, тесной связи с национальной культурой, верности традициям музыкального и сценического реализма. Наибольшей известностью за пределами Югославии пользуется опера «Эро с того света» (1935) хор-

¹ В 1965 г. в Баку была поставлена еще одна из шести опер П. Хаджиева — «Июльская ночь».

ского композитора Я. Готоваца, автора семи опер. Отличительная живостью действия, эмоциональной насыщенностью и блесками народного юмора, она представлена на многих оперных сценах мира. Один из «первопроходцев» югославской музыки, Петар Коньович написал оперу «Коштана» (1931). Обратился к опере молодой многообещающий композитор Душан Радич «Любовь — это самое важное», (1962). Н. Девчич привлек внимание оперой «Лабинская ведьма». Во время гастролей Словенского оперного театра в СССР советские слушатели познакомились с оперой М. Козины «Виноградники» («Равноденствие»).

Достижения оперного творчества в социалистических странах и успехи творческих исканий в этой области лишни раз подтверждают жизнеспособность этого столетиями художественной практики испытанного вида искусства.

9. Русская классическая опера

Русская классическая опера — одна из самых ярких, содержательных и художественно полноценных страниц в истории мировой оперной культуры.

Она представляет собой качественно новый этап в развитии музыкально-драматического творчества. К характерным чертам русской оперы принадлежат прежде всего неизменная связь с общественной жизнью в ее передовых проявлениях, идейная содержательность, ярко выраженная народность, выдвижение народа как коллективного героя, как движущей силы исторического процесса и глубокий реализм. Ей свойственно огромное музыкальное (в особенности мелодическое) богатство, опирающееся, как правило, на народную песенность, притом широко, интернационально понятую (отсюда значительная роль восточных элементов). Ею создан новый тип героя — поборника народной правды, защитника Родины. Русская опера выдвинула новые жанры и формы музыкальной драматургии (особенно надо подчеркнуть значение хора, рассматриваемого — об этом говорил Римский-Корсаков — как мысль и голос массы). Благодаря этим особенностям русская классическая опера стала любимым и доступным широким слоям народа видом музыки.

Проследим вкратце за основными этапами развития русской оперы. Уже упоминалось о таком интересном и во многом самобытном явлении, как русская комическая опера конца XVIII века.

Наряду с созданием отечественной комической оперы русские композиторы, не уступая приглашенным в Петербург иноземным музыкантам, успешно работали в других оперных жанрах (опера-сериа, мелодрама, опера-балет и пр.). Имена Максима Березовского, Епистигнея Фомина, Василия Пашкевича, Дмитрия Бортнянского, Степана Давыдова заслужили благодарную память потомков. Наиболее значительной творческой личностью из них заявил себя в сфере оперы Евстигней Ипатьевич Фомин (1761—1800), чья мелодрама «Орфей» (1792) сохранила привлекательность до наших дней.

В начале XIX века выдвинулся разносторонний и плодовитый композитор, создатель отечественной романтической оперы Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862). Заслуженным успехом длительно пользовалась (интерес к ней не угас и в настоящее время) лучшая из его опер «Аскольдова могила» (1835), значение которой Серов определил как «прямой путь к истинной народности». Музыкальная драматургия «Аскольдовой могилы» зиждется на принципе чередования музыкальных «номеров» с разговорными сценами.¹

Ценные услуги русской опере оказал обрусевший итальянец Катерино Кавос (1775—1840), из многочисленных опер которого отметим «Ивана Сусанина» (1815), бесконечно далекого от шедевра Глинки, но благодаря патристическому содержанию восторженно принятого публикой, и представляющего несомненный исторический интерес.

Однако солнце русской оперы взошло лишь 9 декабря 1836 года (по н. ст.), когда состоялась премьера «отечественной героико-трагической оперы», как ее назвал автор, «Ивана Сусанина» Глинки (по указанию Николая I ее переименовали в «Жизнь за царя»). Эту дату можно считать днем рождения русской музыкальной классики.

«Иван Сусанин» написан в жанре историко-героической оперы, новаторски трактованной Глинкой как

¹ В 1962 г. композитор Ф. Рубцов заменил разговорные сцены речитативами.

народная историко-патриотическая музыкальная драма. Грандиозный хоровой пролог и могучий гимнический склад заключительный хор, как и обилие народных хоровых сцен в опере, идейный смысл которых — подчеркнуть роль народа, величественно-сдержанная при всей остроте основного драматического конфликта «поступь» сценического действия вносят в творчество Глинки черты ораториальности и эпичности.

«Иван Сусанин» — первая русская симфонизированная опера (без разговорных диалогов). Музыкальная драматургия оперы сочетает разнообразные «замкнутые» формы оперного пения (ария, каватина, романс, ансамбли) с широко распетым речитативом (на последнем основана, например, вся партия Сусанина). Созданный Глинкой жизненно-правдивый песенный речитатив, синтезирующий драматическую выразительность и интонационную характеристичность с национальным своеобразием, стал достоянием всего русского оперного творчества.

Опера пленяет как стройностью композиции в целом, так и конструктивной логикой, ясностью и пластичностью отдельных ее звеньев. Особенно восхищают ансамбли, стоящие на уровне высших достижений оперно-ансамблевого мастерства. Таким образом, это патристическое творение соединяет высокую эстетическую содержательность с эстетическим совершенством.

Столь же превосходные качества свойственны и второй опере композитора — «Руслан и Людмила» (1842). В этой опере получили воплощение основательно преобразованные жанровые признаки сказочной, волшебного-фантастической оперы как западно-европейской, так и отечественной (типа «Лесты, днепровской русалки» Ст. Давыдова или волшебного-фантастических опер Верстовского). Глинка обновил этот романтический жанр, внося в него глубокое идейно-философское содержание, эпическое величие, героическое начало и черты реализма в передаче эмоций и обрисовке характеров.

В «Руслане», при сходстве принципов музыкальной драматургии (вплоть до обрамления оперы хоровыми массивами), еще больше, чем в «Иване Сусанине», характеристичности, «портретности» в ариях (большая ария Руслана, знаменитое рондо Фарлафа, каватина

Гориславы, ария Ратмира и др.), еще больше симфоничности,¹ еще более зрелое мастерство. На исключительной, пожалуй, непревзойденной высоте (принимая во внимание мудрую экономичность инструментовки) стоит оркестр, красочный, полновзвучный и одновременно прозрачный. Особого упоминания заслуживают восточные сцены «Руслана», введение которых обостряет своей контрастностью национальное своеобразие и характеристичность музыки и вместе с тем обогащает ее путем претворения интонационного и колористического богатства музыки народов Востока (это стало в дальнейшем одной из плодотворных традиций отечественной музыки).

Обе оперы предваряются увертюрами в свободно трактованной сонатной форме. Увертюра к «Руслану и Людмиле», проникнутая радостью жизни и оптимизмом, — совершеннейшее и неповторимо-гениальное произведение в масштабе всей русской симфонической музыки.

Великие творения Глинки намечают пути дальнейшего развития отечественного оперного творчества: заложенное в них идейное богатство, национальный характер, народность так же, как жанровая их природа (народно-историческая героическая и сказочная эпического склада оперы) и определившиеся в них формы музыкальной драматургии, сыграли важнейшую роль в творческой деятельности большинства классиков русской музыки.

«Эстафету» русской оперной классики принял от Глинки Александр Сергеевич Даргомыжский (1813—1869). Своими первыми музыкально-сценическими опытами — романтической оперой «Эсмеральда» (1839) и оперой-балетом «Торжество Вакха» (1848) — он не открыл новых путей в оперном творчестве. Но законченная в 1855 году «Русалка» (по одноименной пьесе Пушкина) явилась крупным событием в истории русской оперы. «По всей мелодической прелести, по теплоте и безыскусственности вдохновения, по изяществу кантилены и речитатива «Русалка» в ряду русских

¹ Симфоничность — степень проявления симфонизма, т. е. метода музыкальной композиции, базирующегося на интенсивном многостороннем и целеустремленном диалектическом развитии образно-тематического материала, положенного в основу сочинения.

опер занимает бесспорно первое место после недостигаемого гениальных опер Глинки», — писал о ней Чайковский.¹

Но не только художественными достоинствами определялась ценность этой оперы. Созданная художником-реалистом и общественно передовым человеком, чутко уловившим назревавшие изменения в общественной жизни страны (опера возникла в канун нового, разночинского этапа в развитии освободительного движения в России), «Русалка» оказалась во многих отношениях произведением прогрессивным.

Это, в первую очередь, относится к идейному замыслу оперы; следуя за Пушкиным, Даргомыжский с захватывающей жизненной правдивостью рассказал на языке музыки трагическую историю крестьянской девушки, обманутой «барином», то есть драму, порожденную жестоким социальным неравенством. Рискнув показать обыкновенную, вполне реальную житейскую драму, действие которой протекало в бытовой среде (в то время «большая» опера не затрагивала бытовых простот), и выведя в качестве положительных героев простых русских людей, композитор сделал смелый шаг.

Прогрессивным и новаторским было и стремление Даргомыжского отойти от «номерного» строения оперы. В «Русалке» употребление тех или иных форм музыкальной драматургии вызывается содержанием и развитием действия. Примечателен в этом отношении I акт, представляющий собой смену различных ансамблей (изредка включающих небольшие ариозо), как бы «всплывающих» и «растворяющихся» в потоке музыки. Широко применяет композитор декламационное начало в вокальных партиях, создавая, по определению Чайковского, «удивительно реальный речитатив».² Глубоко впечатляет мастерство обрисовки характеров, показанных в развитии.

«Русалка» расширила жанровый диапазон отечественного оперного творчества, добавив к тому, что было создано Глинкой, народно-бытовую лирико-психологическую драму.

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 148.

² Там же.

Откликаясь на характерные для передовой общест-венности 60-х годов поиски «правды жизни» и сопутствовавший им рост влияния критического реализма в русском искусстве, Даргомыжский, последовательно углубляя свои реалистические тенденции, задумал коренную реформу традиционной «номерной» оперы. С этой целью он приступил в конце жизненного пути к работе над произведением, в котором музыка должна была всецело подчиниться тексту, то есть драматическому началу, и в развитии исходить только из требований сценического действия (к подобным же замыслам пришли в разное время Вагнер и Верди).

Этим произведением явилась опера «Каменный гость» (1866—1869) на неизменённый текст (т.е. без специального либретто) одноименной «маленькой трагедии» Пушкина. Даргомыжский в ней начисто отказался от законченных музыкальных номеров, за исключением одной песни Лауры, избрав единственной формой пения речитатив, с предельной точностью и тонкостью воплотивший все оттенки речи, то есть все богатство разговорных интонаций. Вокальная ткань находит поддержку в гибком и прозрачном оркестровом сопровождении, которому также поручены характеризующие некоторые персонажи (напр. Донну Анну) лейтмотивы.

Опера осталась незаконченной, и после смерти автора ее завершили Кюи и Римский-Корсаков.

О судьбе этого уникального произведения, имевшего историческое значение для развития русской оперы, но оказавшегося в большей мере гениальным экспериментом, нежели художественно полноценной оперой, обладавшей характерной для этого жанра силой массового воздействия, речь уже шла (стр. 15).

Разнообразием жанров отмечено оперное наследие Александра Николаевича Серова (1820—1871). Лучшая из его опер — монументальная (не без влияния «большой» оперы мейерберовского склада) героическая «Юдифь» (1862), партитура которой, по словам Асафьева, выглядит «как неровная, но прочная и мощная кладка стен и башен древних городов».¹ Традиционная драматургия «большой» оперы, в которой,

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 38.

однако, широко развитые хоровые сцены первого и последнего актов возвращают к ораториальным прологам и эпилогам Глинки (хотя по стилю они восходят к Генделю), освежается свободной трактовкой и драматически осмысленным использованием музыкальных форм.

Последующие две оперы Серова — историко-легендарная «Рогнеда» и народно-бытовая музыкальная драма «Вражья сила» — уступают его первенцу. «Вражья сила» (1867—1871) интересна близостью музыки к народной городской и крестьянской песенности и сочностью жанровых эпизодов (знаменитая сцена масленичного гулянья).

Традиции Глинки, начиная с принципов народности и реализма и кончая формами музыкальной драматургии, ожили в опере Александра Порфирьевича Бородина (1833—1887) «Князь Игорь», над которой композитор работал с перерывами с 1869 года до последних дней жизни (оперу завершили Римский-Корсаков и Глазунов; премьера состоялась в 1890 г.). Жанровые истоки могучего творения Бородина также таятся в обеих операх Глинки: эпичность («богатырство») как и драматургические принципы — в «Руслане», элементы народно-исторической драмы — в «Иване Сусанине».¹

«Князь Игорь» — грандиозная по концепции народно-героическая эпопея, проникнутая чувством горячего патриотизма и высоким моральным пафосом, одна из вершин русской национально-эпической оперы. Музыкальная драматургия оперы — это прежде всего, архитектурно стройная композиция, включающая ряд крупных, внутренне законченных оперных форм (при большом их разнообразии: ария, каватина, ариозо, песня, дуэт, хоровая сцена и т. д.). Характер драматургии «Игоря» с достаточной полнотой определил сам Бородин в письме к Л. И. Кармалиной от 1 июня 1876 г.: «Чисто речитативный стиль мне был не по нутру и не по характеру... Меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким... По-моему,

¹ О близости «Князя Игоря» к оперному творчеству Глинки говорил и сам композитор («По направлению опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному гостю“...»); отмечал это и Стасов («Опера „Князь Игорь“ во многом прямо родная сестра великой оперы Глинки „Руслан“»).

в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места; все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко... Голоса должны быть на первом плане, оркестр — на втором».¹

Как величавый памятник несокрушимой мощи русского народа, как воплощение благородной идеи защиты Родины, как свидетельство неиссякаемого душевного здоровья и оптимистического приятия жизни высятся шедевр Бородина, радуя поколение за поколением оперных слушателей.

Исторический сдвиг в оперной музыке произвел создания другого гениального художника той же эпохи — Модеста Петровича Мусоргского (1839—1881), в творчестве которого опера заняла центральное место.

Великий певец русского народа, его истории, жизни и чаяний, Мусоргский был не только гениальным музыкантом, поражающим силой, глубиной и оригинальностью своего дарования, но и высокоидейным художником, убежденным и страстным борцом за правду в искусстве. Он был новатором, отказавшимся от исторически сложившихся форм и привычных схем во имя жизненной правды. Это и определило характер и направленность его творческой деятельности, которую он рассматривал как один из видов активного служения народу средствами искусства.

Полнее и ярче всего эти особенности и свойства его творческой природы сказались в созданных им операх. После «несостоявшейся» (была написана только 1-я картина) речитативной оперы «Женитьба» (по Гоголю),² жанр которой композитор определил как «музыкальный разговор на сцене» и назвал «посильным упражнением музыканта, или правильнее немусыканта, желающего изучить и постигнуть изгибы человеческой речи», Мусоргский в 1868 году, когда была сочинена «Женитьба», приступил к работе над «Борисом Годуновым» (по трагедии Пушкина). Первая редакция «Бориса» была закончена в 1869 году, вторая (первую отвергла дирекция императорской оперы) — в 1872 году.

¹ В. Стасов. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. Изд. А. С. Суворина. СПб, 1889, стр. 111—112.

² В 1931 г. оперу эту закончил М. Ипполитов-Иванов.

По замыслу композитора «Борис Годунов» должен был стать первым звеном грандиозной музыкально-исторической трилогии, над второй частью которой, народной музыкальной драмой «Хованщина», Мусоргский работал с 1872 года до конца жизни (опера осталась незаконченной, и была завершена Римским-Корсаковым).¹ Последняя часть трилогии — «Пугачевщина» осталась неосуществленной.

Оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» — вершина творчества Мусоргского. Первая из них — широко развернутая, сложная и многоплановая музыкально-историческая драма, драматургически решенная в плане «сквозного» развития музыки, в процессе которого возникают диктуемые ходом действия более или менее формально завершенные эпизоды (монологи, песни, хоры). Важнейшее место занимают хоры и массовые сцены. Существенным музыкально-драматургическим элементом являются лейтмотивы, используемые в «сквозном» развитии музыки. Музыкальный язык «Бориса» носит ярко выраженный народно-национальный характер, вокальная сторона оперы (кроме отдельных сольных песен и хоров) основана на мелодическом речитативе, наделенном волнующей эмоциональной выразительностью, высокой степенью психологического реализма и богатством интонаций, определенным кругом которых наделено каждое из действующих лиц.

Идейное содержание «Бориса Годунова», обусловленное революционно-демократическими взглядами композитора, отмечено ясно выраженной антимонархической направленностью (идеей несовместимости интересов народа с самодержавной царской властью). При подлинном патриотизме, глубокой народности и народолюбии, это превратило оперу в выдающееся явление общественно-передовой творческой мысли, что, между прочим, вызвало резко отрицательное отношение к ней царского правительства и реакционных кругов русского общества.

Центральная идея «Хованщины» — безнадежность борьбы реакционных сил феодально-боярской Руси

¹ Д. Д. Шостаковичем осуществлена новая редакция обеих опер: «Борис Годунова» — в 1940 г. (первая постановка в 1959 г. в Ленинграде); «Хованщины» — в 1959 г. (первая постановка в 1960 г. в Ленинграде).

с государственными преобразованиями Петровской эпохи. Жанровое определение оперы — народная музыкальная драма — принадлежит самому композитору. Хоровые сцены занимают в ней еще больше места, чем в «Борисе Годунове». Музыка «Хованщины», в частности многочисленные хоры, органически связана с русской народной песней, представленной в самой различной жанровой окраске. Усиливается песенно-мелодическое начало и в речитативно-декламационном пении (в период работы над «Хованщиной» Мусоргский писал Стасову: «Работая над говором человеческим, я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии».¹ В музыкальной драматургии «Хованщины» законченные музыкальные формы применены шире, чем в «Борисе» (ария Шакловитого, монологи Досифея, песни Марфы и т. п.).

«Хованщине» предпослано превосходное оркестровое вступление — программно-изобразительная симфоническая картина, своего рода «симфонический пейзаж» — «Рассвет на Москве-реке». Восход солнца над пробуждающейся утренней Москвой символически выражает в увертюре зарю новой жизни, поднимающуюся над Русью.

По смелости, глубине и социальной значимости идейного замысла, яркости и силе изображения народных масс и воплощения общественно-исторических образов, по зрелому реализму, психологической проницательности, волнующему драматизму, по новизне музыкально-выразительных средств и органичности выражения национального начала исторические музыкальные драмы Мусоргского не имеют равных в мировом музыкально-драматическом искусстве.

Перу Мусоргского принадлежит также комическая (по существу, лирико-комедийная) опера «Сорочинская ярмарка» по Гоголю (1874—1880; завершена Ц. Кюи; имеется новая редакция В. Шебалина). Композитор назвал ее «настоящей комической оперой на русской почве». Ее светлая, жизнерадостная музыка пронизана украинской песенностью, сочные народно-массовые и диалогические сцены чередуются с песенно-ариозными сольными эпизодами. Опере предшествует

¹ Мусоргский. Письма и документы. Музгиз, М.—Л., 1932, стр. 361.

оркестровое вступление, рисующее жаркий летний день на Украине.

Большим сюжетным и жанровым разнообразием, но, к сожалению, и стилистической пестротой отличается музыкально-драматическое творчество Цезаря Антоновича Кюи (1835—1918), автора многочисленных опер. Тут и «мейерберизованные» романтические драмы «Вильям Ратклиф», «Анджело» и «Сарагин», и продолжающая линию «Каменного гостя» речитативная опера «Пир во время чумы», и «веристские» оперы «Мадемуазель Фифи», «Маттео Фальконе», и детские оперы «Красная Шапочка», «Кот в сапогах», и даже французская опера «Флибустьер», премьера которой состоялась в Париже. Сюжеты своих опер Кюи черпал у Гейне и Гюго, Пушкина и Мериме, Мопассана и Дюма... Воистину, какая смесь племен и наречий. И, к сожалению, почти во всех операх Кюи заявил себя слабым драматургом.

Из них выделяется «Вильям Ратклиф» (1868), в котором композитор тяготеет к «сквозному» развитию музыки (с использованием лейтмотивов) и декламационной манере пения, не отказываясь, однако, от «замкнутых» форм (ария, баллада, романс, песня, дуэт). Тот же принцип «сквозного» развития в сочетании с законченными номерами, только еще шире примененными, господствует в «Анджело» (1875). Однако наиболее удачные плоды оперного творчества Кюи — это, по единодушному признанию, детские оперы сказочного содержания, не утратившие доныне своей привлекательности.

На редкость плодовитым оперным композитором был один из крупнейших отечественных музыкальных деятелей второй половины прошлого столетия — Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894), написавший в общей сложности 16 опер. Мы находим среди них оперы историко-героические («Маккавеи»), лирические («Демон», «Фераморс»), бытовые («Горюша»), комические («Среди разбойников», «Попугай»), духовные («Христос», «Моисей»)... Жанровое и стилистическое разнообразие этих опер свидетельствует о широте творческих интересов композитора, но неспособность подчинить материал индивидуально очерченной оперной концепции, наложить на него печать единого в своих

характерных чертах «творческого почерка» приводит к досадной неровности художественных достоинств многочисленных опер Рубинштейна.

Лучшая и наиболее популярная из них — «Демон» (по поэме Лермонтова, 1871), лирико-романтическая опера, некоторыми чертами предвосхищающая оперную лирику Чайковского. В музыке «Демона» широко и успешно применен восточный колорит. Музыкальная драматургия оперы покоится преимущественно на использовании «малых» форм (ариозо, романс). Искренность, теплота и мелодическое изящество музыки, поэтичность лучших страниц «Демона», свежесть и характерность восточных эпизодов, удачные музыкально-жанровые зарисовки, — все это завоевало опере любовь слушателей и прочное место на оперной сцене.

Современников она покорила еще и тем, что за внешней «экзотикой» и «демонизмом» (достаточно наивным), они расслышали голос неудовлетворенной своей судьбой, мятущейся одинокой личности, жаждущей сочувствия, любви и счастья, то есть отзвуки той близкой и понятной передовой русской общественности проблемы, которую Белинский определил как вопрос «о судьбах и правах человеческой личности».

Из остальных опер Рубинштейна исследователи выделяют мужественно-героическую (но и не без прощальных лирических эпизодов) оперу «Маккавей» (1875) на сюжет библейского сказания. Признанием слушателей пользуются отдельные страницы и из других опер, например, эпиталама¹ Виндекса богу Гименею из «Нерона» или танцы из оперы «Фераморс».

Последняя треть XIX века, ознаменовалась расцветом оперного творчества двух величайших русских композиторов — Петра Ильича Чайковского (1840—1893) и Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844—1908). Поистине неоценимый вклад внесли они в развитие мировой оперной культуры!

Перу Чайковского принадлежит 10 опер, две из них — «Воеводу» (1868) и «Ундино» (1869) — он уничтожил, неудовлетворенный их художественным качеством («Воеводу» удалось в настоящее время восстано-

¹ Эпиталамой в древней Греции (в поэзии и музыке) называлась свадебная песня, исполнявшаяся во время бракосочетаний.

вить, вернее сказать, «реставрировать», что с большим тактом и знанием дела осуществил ленинградский композитор Ю. Кочуров¹).

Оперное наследие Чайковского отмечено разнообразием сюжетов и жанровых различий. Так, например, «Черевички» — лирико-комедийная опера, не лишенная вместе с тем жанровых признаков «большой» оперы (автор назвал ее «комико-фантастической»); «Орлеанская дева» — историческая музыкальная драма, приближающаяся к французской «большой» опере; «Евгений Онегин» — лирическая опера (сам Чайковский определил ее жанр как «лирические сцены»), а «Пиковая дама» — музыкальная трагедия.

Однако точное определение жанровой природы опер Чайковского — нелегкая, а, возможно, и неразрешимая в пределах традиционных определений (да и вряд ли необходимая) задача.²

Стремление правдиво и художественно убедительно воплотить в музыке все «изгибы» сценического действия и душевного состояния героев заставляло композитора прибегать к смешению жанровых элементов. В сущности, большинство опер Чайковского представляют собой лирико-психологические драмы, чаще всего с трагедийной окраской. Лучшие из них «Евгений Онегин», «Чародейка», «Пиковая дама», и «Иоланта» — произведения драматически наиболее цельные и последовательные.

В операх Чайковского нашли полное и всестороннее выражение лучшие и самые характерные черты его творчества: идейно-образная содержательность, нравственный пафос, гуманизм, демократичность музыки, глубокое претворение национального начала, эмоциональная взволнованность, психологический реализм, мелодическое богатство, симфоничность музыкального

¹ Остальные оперы Чайковского: «Опричник» (1872), «Кузнец Вакула» (1873, во 2-й ред. 1885 — «Черевички»), «Евгений Онегин» (1878), «Орлеанская дева» (1879), «Мазепа» (1883), «Чародейка» (1887), «Пиковая дама» (1890) и «Иоланта» (1891).

² В этом плане весьма показательным признанием авторитетного исследователя оперной драматургии Чайковского Б. Ярустовского: «За исключением «Опричника», «Орлеанской девы» я затруднился бы точно определить жанр опер Чайковского» («Оперная драматургия Чайковского», стр. 228).

мышления, великолепное мастерство и другие присущие его гению замечательные свойства.

В своих операх «правдиво, искренне и просто, мудро и проникновенно, честно и страстно, с пленительной красотой и потрясающей силой великий русский композитор нарисовал широчайшую картину... жизни, неувыдаемые идеалы справедливости... борьбу за их достижение».¹

В музыкальной драматургии своих опер Чайковский исходил из убеждения, что оперный реализм состоит не в следовании житейской, бытовой правде, иначе говоря — не в правдоподобию, а в создании специфическими средствами оперной драматургии художественно правдивых обобщающих музыкальных образов, подчиненных в строении и развитии своим принципам и логике, присущим именно данному виду искусства.

Из того, что раскрытие идейного замысла и драматического содержания должно производиться чисто музыкальными средствами, вытекает, что центр тяжести оперного произведения лежит в музыке, и только с помощью музыки и специфических оперно-музыкальных форм следует отражать все богатство явлений действительности и выражать все перипетии развития драмы.

Придерживаясь, таким образом, «моцартовской» точки зрения на характер музыкальной драматургии, Чайковский обычно прибегал к ариозно-песенным формам (отнюдь не в ущерб выразительности слова) и делению оперы на отдельные законченные «номера». Но, чуткий и умный драматург, он большей частью сообразует использование их с общим движением музыкального действия, создавая «сквозное» музыкально-сценическое развитие. В отдельных операх принцип непрерывности действия даже заставляет композитора отказаться от традиционной формы арии, даже избегать обособления «замкнутых» форм (например, в «Чародейке», где исключением являются лишь два ариозо Кумы).

Для достижения единства и цельности в развитии музыкального действия Чайковский охотно обращается к принципу повторности отдельных элементов музы-

¹ А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Музгиз, Л., 1960, стр. 13.

вальной ткани («звуковые арки») и к лейтмотивным характеристикам, позволяющим создавать «сквозное» тематическое развитие. Это, как и некоторые другие приемы внутренней связи, дает возможность композитору симфонизировать свои оперы. Симфонизация оперы у Чайковского, не исключая традиционных форм оперного пения, то есть известных элементов «номерного» строения оперы, далека от сплошного симфонического развития вагнеровских музыкальных драм. Это Чайковский решительно отвергал («симфония и опера составляют во всех отношениях две крайние противоположности», — писал он), как и натуралистическое следование за «правдой в будничном смысле слова». Отрицая «будничную правду» (воплощение в музыке интонаций разговорной речи), Чайковский достигал редкой силы реалистической выразительности в мелодизированных речитативах и речитативно-ариезных построениях. Необычайной эмоциональной выразительностью отличается оркестр в операх Чайковского.

О значении и величии Чайковского как оперного композитора убедительно говорят бессмертие его опер и всенародная неугасимая к ним любовь.

Еще более внушительно по объему музыкально-драматическое наследие Римского-Корсакова, автора 15 опер,¹ за малым исключением монументальных произведений, в которых богатство музыкальное сочетается с богатством чувства и мысли.

Своими операми Римский-Корсаков, художник-патриот, певец гармоничного и светлого восприятия жизни, пронесший знамя реалистических традиций русской оперной классики до конца своих дней, выдающийся мастер и новатор в лучшем смысле слова (между прочим, создатель нового, по сути дела, типа сказочной

¹ «Псковитянка» (1872, 2-я ред. 1878; 3-я — 1894), «Майская ночь» (1878), «Снегурочка» (1881), «Млада» (1890), «Ночь перед Рождеством» (1894), «Садко» (1896), «Моцарт и Сальери» (1897), «Вера Шелого» (1898), «Царская невеста» (1898), «Сказка о царе Салтане» (1900), «Сервилия» (1901), «Кашей Бессмертный» (1902), «Пан воевода» (1903), «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907).

оперной концепции, безмерно обогатил отечественное и мировое искусство.

Одной из наиболее характерных особенностей опер Римского-Корсакова является их глубочайшая народность и ярко-национальный характер. Это, в частности, в характере героев, интонациях в выореки, в претворении образов русской народной старины (обрядовости). «Сказки, народно-русские», — писал Римский-Корсаков в предисловии к опере «Сказки и былины». Отсюда и столь частое обращение к сказочной поэзии в его операх.

Важной принадлежностью этих опер украинского происхождения является их разнообразное преломление в сюжете, основе и музыкальном содержании. Во всех операх композитор сам уточняет или подчеркивает своеобразие тех или иных опер: «Младенцы», например, «волшебной оперой-балетом перед Рождеством» — «былью-колядкой», оперой-былиной», «Моцарта и Сальери» — оперой-сценами», «Снегурочку» — «весенней сказкой» — «осенней сказочкой», а «Золотой петушок» — «небылицей в лицах».

Важнейшей задачей за народно-исторической музыкальной драматургией осталась, по мнению Асафьевского, «оперно-летопись», а «Сказание о невидимом граде Китежском» — называют «оперой-легендой». В оперно-жанровому разнообразию соответствует и разнообразие музыкальной драматургии. Для «Псковитянки» характерны: сплошное музыкальное развитие, «суровая» границы отдельных номеров; суровая самостоятельность музыкального повествования, в котором важное место занимают хоровые сцены; преобладание речитативно-декламационного принципа изложения вокальных партий; наличие лейтмотивных характеристик основных персонажей.

В «Садко» использование системы лейтмотивов сочетается с делением оперы на разнообразные закругленные музыкальные формы как из области вокальной музыки (преимущественно песенные), так и инструмен-

тальной (композитор сам указывал на наличие «ясной и широкой симфонической формы, нечто напоминающее рондо» в 4-й картине оперы).

В музыкальном языке оперы-былины новым было применение особого типа речитатива. «Речитатив этот, — пишет Римский-Корсаков, — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин».¹

В «Снегурочке» композитор тяготеет к «номерной» музыкальной драматургии, отмечая это сам. «Формы «Снегурочки», отчасти традиционные — глинкавские, т. е. представляющие собой отдельные законченные номера (преимущественно в песнях), — пишет он, — отчасти своеобразные, слитные, как у Вагнера (преимущественно в прологе и в IV действии), но с соблюдением известного архитектурного плана...»² Обе оперы — пример эпического стиля в оперном творчестве Римского-Корсакова.

В речитативной опере «Моцарт и Сальери» развиваются принципы «Каменного гостя» Даргомыжского — непрерывность движения музыки и полный отказ от «замкнутых» форм оперного пения, а в «Царской невесте» — историко-бытовой опере, «музыкально-историческом романе» (Асафьев) Римский-Корсаков обращается к традиционным оперным формам во всей их классической четкости и стройности — арии, ариозо, ансамблям (как уже выше указывалось, совершеннейшим по мастерству), законченным хоровым эпизодами. Но композитор не отказывается при этом и от построения «сквозных» музыкальных сцен, включая при необходимости законченные номера «внутри» сцены (ария Любаши в сцене с Бомелием).

В основу симфонизированной партитуры «Сказки о царе Салтане» положена система лейтмотивов. Это веселое скоморошье представление с осязаемыми элементами сатиры написано, по словам автора, «в смешанной инструментально-вокальной манере». Драма-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, т. I. «Летопись моей музыкальной жизни». М., 1955, стр. 205.

² Н. А. Римский-Корсаков. Цит. изд., стр. 139.

тургия «Салтана» сочетает «сквозное» развитие с отдельными законченными номерами.

Сплошная, непрерывно развивающаяся музыкальная ткань с «вкраплением» отдельных законченных эпизодов, основанная на развернутой системе лейтмотивов, характерна для грандиозного эпического полотна самой мудрой и величавой из опер Римского-Корсакова — совершенного по мастерству «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии», в котором эпическое, лирическое и драматическое начала слились воедино.

Острая политическая сатира в сказочно-иносказательной форме, последняя опера Римского-Корсакова «Золотой петушок», ошеломляющая своим поистине виртуозным мастерством, также написана в манере сплошного музыкального развития с искусным использованием «сквозных» музыкальных характеристик (система лейтмотивов в «Золотом петушке» получила исключительно широкое применение).

В большинстве опер композитор прибегает к «постоянному смещению и смене декламационного и ариозного пения» (формулировка Римского-Корсакова). Уже из этих немногих примеров видно, как русская национальная оперная школа обогатила в лице Римского-Корсакова жанрово-драматургическую сокровищницу мирового оперного творчества.

Особо надо выделить блистательное оркестровое мастерство Римского-Корсакова. И в эпизодах сопровождения оркестром вокальных партий, и в эпизодах самостоятельного значения, разрастающихся, как уже указывалось в предыдущих главах, до ярчайших симфонических картин («Сеча при Керженце» из «Китежа», «Три чуда» из «Салтана», шествие из «Золотого петушка» и т. п.), слушатель встречается с самым высоким уровнем искусства симфонической звукописи (по меткому замечанию Асафьева оркестр Чайковского скорее характерологический, а Римского-Корсакова — звукописно-изобразительный).

Оперное творчество Римского-Корсакова во всем богатстве его этической содержательности и эстетического совершенства — ценнейший памятник исторически значительного периода развития отечественной художественной культуры: оно чутко отразило твор-

ческие искания передовых кругов русской художественной общественности на протяжении почти всего пути от эпохи общественного подъема 60-х годов до первой русской революции.

Интересно отметить, что при непрерывной эволюции творчества композитора — ведь ни в одной из опер почти совершенно не повторяется в жанровом, стилистическом и музыкально-драматургическом отношении, — он всюду остается самим собой, резко очерченной, яркой творческой индивидуальностью.

Операми Римского-Корсакова завершился длительный и славный путь развития важнейшего этапа русской оперной музыки: на «Золотом петушке» закончился (уместнее даже сказать оборвался) дооктябрьский период истории отечественной классической оперы.

■

Остается упомянуть еще о некоторых явлениях отечественной оперной музыки, относящихся к классическому периоду развития русского музыкального искусства, но, так сказать, не «магистрального» значения.

В конце XIX столетия возникла особняком стоящая в русской музыке опера-трилогия на античный сюжет «Орестея» (1887—1894) Сергея Ивановича Танеева (1856—1915), мудрого художника, музыкального ученого и замечательного педагога, композитора, который «всегда горой стоял за содержательную, идейную, философскую музыку» (Луначарский¹). Обращение к мифологической тематике было вызвано стремлением Танеева найти закаленные в горниле народного мифотворчества, отстоявшиеся, «вечные» образы, способные нести «нагрузку» возвышенных философских и моральных обобщений.

При всей глубине музыкально-идейного замысла, потенциальных драматических возможностей, таящихся в литературном первоисточнике оперы — трагедиях Эсхила, при наличии красивых лирических страниц,

¹ А. Луначарский. Вопросы социологии музыки. Гос. Академия художественных наук, М., 1927, стр. 36.

обличающих ученика Чайковского, и умело развитой в симфоническом плане системе лейтмотивов «Орестея» оказалась в большой степени абстрактным и поэтому сценически нежизнеспособным произведением (по обоснованному суждению Асафьева «Орестея» приближается к жанру лирико-драматической сценической кантаты).

В 1892 году выступил со своей покоряюще талантливой юношеской оперой «Алеко» (это была студенческая дипломная работа) Сергей Васильевич Рахманинов (1873—1943). «Алеко» — одноактная лирическая опера, написанная в ариозно-романсном стиле и окрашенная в «веристские» тона.

Спустя несколько лет (в 1904 г.) Рахманинов добавил к ней еще две одноактные оперы — «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Обе оперы построены по принципу «сквозного» музыкального развития, широко симфонизированы (особенно «Франческа» с ее симфоническими прологом и эпилогом), вокальные партии написаны в декламационной манере (мелодический речитатив). При наличии эпизодов большой эмоционально-выразительной силы (монолог Барона в первой опере, любовный дуэт Паоло и Франчески — во второй) в целом обе оперы уступают «Алеко» по своим сценическим достоинствам и эмоциональной непосредственности музыки.

На рубеже XIX и XX веков появляются «Дубровский» и «Франческа да Римини» Направника (две другие его оперы — «Нижегородцы» и «Гарольд» — написаны раньше), оперы Аренского («Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти»), Гречанинова («Добрыня Никитич» и «Сестра Беатриса»), Ипполитова-Иванова (из семи его опер отметим «Асю», «Измену» и более позднюю — «Оле из Нордланда»), «Тушинцы» Бларамберга, автора шести опер, и др.

Большей частью это творчески неяркие, традиционные по драматургии и вялые по драматическому толку сочинения, хотя и не лишённые привлекательных, главным образом лирических страниц, ставших достоянием концертной эстрады (например, песня старого бурша из «Аси», песня народного певца (за сценой)

из оперы «Рафаэль», песня Алеши из «Добрыни Никитича» и т. п.).¹

Прочные симпатии слушателей снискала своим искренним лиризмом и эффектными сценическими положениями умело скомпонованная в традициях Чайковского опера «Дубровский» (1894) отличного музыканта и замечательного дирижера Эдуарда Францевича Направника (1839—1916).

К началу второго десятилетия XX века русская опера вступила в полосу кризиса (отдельные яркие — вне зависимости от их идейно-эстетической направленности — явления, как, например, «Соловей» (1914) Стравинского или «Игрок» (1916) молодого Прокофьева не могли изменить общей картины), из которого ее вывела Великая Октябрьская социалистическая революция.

10. Советская опера

Естественной и законной наследницей всех богатств, накопленных русским оперным творчеством, явилась советская опера. Мало того, она унаследовала и все то лучшее, что накопилось в длительном творческом опыте зарубежных оперных композиторов. Это позволило советской опере, несмотря на недолгий срок ее существования, немалые трудности и «болезни роста», сопровождавшие ее развитие, добиться значительных успехов. В настоящее время советское оперное искусство во всем богатстве и разнообразии своих проявлений представляет собой исторически весомое, идейно содержательное и эстетически ценное явление.

Нередко, однако, приходится сталкиваться со скептическим отношением к советской опере, связанным обычно с консерватизмом вкусов, недостаточным слуховым опытом, слабым знакомством с советскими оперными произведениями, да еще глубоко неправомерным сравнением молодого советского оперного творчества с уникальными шедеврами, созданными теми или ины-

¹ Характерно, что все это — «малые» формы. Структурно более сложные формы (напр., арии) в силу конструктивной рыхлости и недостаточной мелодико-ритмической концентрированности, т. е. отсутствия ярких тем, не представляют интереса для концертного исполнения.

ми гениальными творцами на протяжении последних столетий.

Прежде всего, скептики не учитывают то огромной важности обстоятельство, что советская музыкальная культура, по сути дела, спасла отечественную оперу, выведя ее из кризиса, наметившегося в начале столетия.

Наиболее очевидными симптомами этого кризиса были: отказ от идейно содержательных и общественно значимых тем и сюжетов, «безгеройство», то есть отсутствие образов положительных героев, отход от темы народа и, как следствие, исчезновение массовых сцен, ослабление столь характерной для русской оперы роли хора, утрата национального колорита, упадок этического уровня (эротизм), бесосновательный отход от классических оперных форм и традиций естественного пения. Мы наблюдаем эти симптомы и в «Сестре Беатрисе» А. Гречанинова, и в «Бездне» В. Ребикова, и в «Днях нашей жизни» А. Глуховцева, и им подобных операх.¹

Между тем, уже в первые годы Великой Октябрьской социалистической революции начинает явственно обозначаться возрождение оперы. И если иные из опер в силу присущих им идейно-эстетических пробелов, недостаточно ярко очерченной творческой индивидуальности авторов или невысокого уровня их мастерства не удержались на сцене («За красный Петроград» А. Гладковского и Е. Прусска, «Декабристы» В. Золотарева, «Князь Серебряный» и «Степан Разин» П. Триодина, «Плач Рахили» Г. Дудкевича и др.), то уже во многих, а тем более лучших из них (в тех же «Декабристах» (1924) или «Орлином бунте» (1925) А. Пащенко) преодоление кризиса совершенно очевидно.

На сцене появился положительный герой, вновь ожила общественно-значимая (в первую очередь историко-революционная) тематика, приобрел действительное значение хор как воплощение народной массы, воскресла этически облагороженная лирика, зазвучали

народно-песенные интонации... Словом, обрела свое второе рождение идейно содержательная, реалистически выразительная и мелодически насыщенная опера, гадующая заветам и традициям русской оперной классики и вместе с тем не чуждающаяся смелого творческого поиска.

Это забываемая историческая заслуга молодого советского оперного искусства, и одно это само по себе не может не вызвать уважения и положительной оценки принципиальной стороны деятельности советских оперных композиторов.

Нельзя игнорировать и высокую творческую интен-сивность в области оперы. Мало кому ведомо, что количество опер, сочиненных советскими композиторами, исчисляется многими сотнями (а ведь, кстати сказать, количество переходит в качество). К сожалению, вряд ли десятая доля их прозвучала на наших оперных сценах. Следовательно, широкие круги любителей музыки попросту не знают должным образом советской оперы. А судить о предмете, тем более в категорической форме, можно, как известно, лишь на основании всестороннего знакомства с ним.

В пользу советской оперы говорят и отрадное многообразие жанров и «почерков» и широта сюжетно-тематического диапазона.¹

Показательно для высокого уровня советской оперно-творческой культуры и то, что просуществовав всего пять неполных десятилетий, она уже имеет в своем активе ряд выдающихся произведений, и что еще более разительно — советскую оперную классику (достаточно назвать «Войну и мир» С. Прокофьева или «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича).

Следует также отметить такую важную особенность советского оперного творчества, как его многонациональный характер. Композиторы братских республик создали немало отличных опер, основательно обогатив советское музыкальное искусство, а текущая композиторская деятельность представителей национальных

¹ Наиболее чуткие художники ощущали этот кризис, но воспринимали его не как социальное явление, а как кризис жанра («опера устарела»). Отсюда — бунт против общепринятых оперных форм («Игрок» Прокофьева), пародия на оперу («Вампука» Эренберга) и т. п.

¹ Это обстоятельство является положительным благодаря идейной содержательности советского оперного творчества и единству творческого метода — социалистического реализма. Подобное же явление при других условиях может быть показателем идейно-творческого разброда и кризиса (см., например, раздел, посвященный современной зарубежной опере).

культур открывает новые и все более увлекательные перспективы в этой области творчества.

Наконец, поскольку все познается в сравнении, не мешало бы сравнить идейно-художественный уровень средней (т. е. рядовой) оперной «продукции» советских композиторов с таковым же в творчестве современных буржуазных композиторов. Над всем этим стоило бы подумать тем, кто спешит вынести недостаточно обоснованные (вернее, субъективно обоснованные: «мне не нравится») критические суждения о советской опере.

Разумеется, советская опера при всей недолговечности своей истории знает немало творческих срывов, неудач и недостатков, пути ее развития были нелегкими и не на всех этапах условия ее существования складывались благоприятно. Да и сейчас мы не принимаем безоговорочно многого из того, что создают советские оперные композиторы. Но это не умаляет заслуг и достижений советского оперного творчества и не ослабляет интереса к отдельным этапам его развития. Уже на первом из этих этапов — в 20-е годы — мы сталкиваемся с немалым творческим разнообразием и контрастными решениями жанровых, драматургических и музыкально-языковых задач. Это годы возрождения и утверждения оперы как таковой, годы исканий нового, своего, советского в этом виде искусства. Традиционное соседствовало с новаторским, установившиеся нормы рушились под натиском творческих дерзаний, теоретическое наследие прошлого пересматривалось в свете многосторонних требований современности.

Ретроспективный взгляд на оперное творчество 20-х годов обнаруживает картину резкой тематической, жанровой и стилистической неоднородности, характерной для периода испытующей проверки достижений прошлых эпох, периода поиска и эксперимента.¹

¹ В советском разделе репертуара оперных театров того времени «Орлиный бунт» (1925) А. Пащенко сталкивается с «Трильби» (1919) А. Юрасовского, «Декабристы» (1924) В. Золотарева — с «Плачем Рахили» (1923) Г. Дудкевича, «За красный Петроград» (1925) А. Гладковского и Е. Пруссак — с «Князем Серебряным» (1922) П. Триодина и т. п.

Если говорить только о наиболее значительных и характерных для творческого пути автора операх (что, кстати сказать, в основном и будет иметь место в дальнейшем изложении), то на одном «полюсе» творческой активности той эпохи находится благородно классифицированная по формам, красиво использующая азербайджанский национальный фольклор романтическая опера Р. Глизра «Шах-Сенем» (1925, нов. ред. — 1934). Произведение это сыграло немаловажную роль в становлении национальной оперной культуры не только Азербайджана, но и других братских республик Советского Союза. На другом — буйно талантливая, пошлостью озорная, щедрая выдумкой (что ни страничка, то многообещающий творческий эксперимент!), подчеркнута антиромантическая, с заметными следами влияния западного модернизма (но и Мусоргского!), комедийно-гротесковая опера «Нос» (соч. в 1927—1928, пост. 1930) Д. Шостаковича.

Многообразие творческих тенденций и продолжающийся рост творческой активности советских композиторов в области оперы заметно дают себя чувствовать и на пороге 30-х годов. Достаточно сопоставить столь различные произведения, как написанная в традиционном речитативно-ариозном стиле опера С. Василенко «Сын солнца» (1928), посвященная национально-освободительной борьбе китайского народа, и во многом остро экспериментальная, решительно отвергавшая классические традиции опера Л. Книппера «Северный ветер» (1930), повествующая о подвиге и трагической судьбе 26 бакинских комиссаров; речитативно-декламационная, «сквозная» по музыкальной драматургии опера А. Крейна «Загмук» (1929) на сюжет из истории древнего Вавилона, и опера в которой соблюдены заветы русской оперной классики — эпизод из истории гражданской войны 1919 года в нашей стране — «Прорыв» (1929) С. Потоцкого; «Камаринский мужик» (1933) В. Желобинского — опыт создания масштабной народно-исторической музыкальной драмы, противоречиво соединивший традиции Могучей кучки с отзвуками увлечения современной западной музыкой, и эклектическая (с преобладанием веристских влияний) опера Н. Стрельникова «Беглец» (1933) на сюжет рассказа Л. Толстого «За что», и др.

Развитие советского оперного искусства до новой степени тормозилось в этот период отрицательным отношением к опере со стороны влиятельной в те годы Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Однако после ликвидации РАПМ в результате постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций и создания Союза советских композиторов начался бурный подъем оперного творчества.

Одно из примечательных произведений, созданных в начале 30-х годов,— опера И. Дзержинского «Тихий Дон» (1934). Профессионально еще не вполне зрелая, эта опера при всех своих недостатках тем не менее оказалась исторически значительным явлением, в силу того, что в ней, по словам Б. Асафьева, «на основе эпизодов знаменитого романа Шолохова повеяло свежестью народной лирики и реализмом народных характеров... мелодии одушевились песенностью».²

Музыкально-драматические особенности и «секрет» демократичности музыкального языка оперы И. Дзержинского коренятся в широком использовании песни и песенного начала как для создания индивидуальных образов, так и для характеристики народа. «Тихий Дон» положил начало целому направлению в советском оперном творчестве — «песенной» (ее называют также «песенно-демократической») опере.

Песенность как основа музыкального языка и песня как преобладающая музыкальная форма характерны и для следующей оперы И. Дзержинского «Поднятая целина» (1937), лишенной, как и первая его опера, развитых вокальных форм и ансамблей. По этому же пути пошли О. Чишко в своей историко-революционной опере «Броненосец «Потемкин» (1937, 2-я ред. — 1955),

¹ РАПМ, Российская ассоциация пролетарских музыкантов — объединение музыкальных деятелей (возникла в 1923 г.), борвавшееся за пролетарскую музыкальную культуру. В своей деятельности РАПМ наряду с положительными моментами (борьба с формализмом, развитие массовой музыкальной культуры) допускала грубые ошибки, нанесшие ущерб развитию советской музыки (администрирование и групповщина, вульгарный социологизм, недооценка крупных музыкальных форм и профессионального мастерства, схематизм творчества и т. д.).

² Б. В. Асафьев. Опера. «Очерки советского музыкального творчества», т. I. Музгиз, М.—Л., 1947, стр. 26.

А. Ходжа-Эйнатов в опере «Мятеж» (1938, по Фурманову), В. Желобинский в опере «Мать» (1938, по Горькому) и многие другие композиторы.

К этому же направлению, точнее говоря — жанру, примыкает одна из наиболее удачных «песенных» опер — «В бурю» (1939, 2-я ред. — 1952) Т. Хренникова по роману Н. Вирты «Одиночество». Ей свойственны эмоциональная непосредственность и мелодическая щедрость, психологическая убедительность большинства музыкальных характеристик и наличие впечатляющих лирико-драматических эпизодов. Композитор тяготеет в этой опере к «номерному» строению, но в отдельных сценах придерживается «сквозного» развития.

Жанр «песенной» оперы сыграл в известных отношениях (демократизация музыкального языка, в частности вовлечение в оперную музыку интонаций советской массовой песни, разнообразие драматургического использования песни, непосредственность выражения чувства и др.) положительную роль в истории советской оперы, но, в конечном итоге, такие его особенности, как отказ от развитых оперных форм, ансамблей, схематичность речитативов, умаление драматургической роли оркестра и т. п., привели к серьезному обеднению оперного искусства.

Параллельно «песенной» опере получают развитие и другие оперные жанры. В начале 30-х годов была создана потрясающая по силе экспрессивности, мощи композиторского дарования и зрелости мастерства опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова», 1932) Д. Шостаковича по одноименному очерку Н. Лескова. На путях развития советской оперы она стоит несколько особняком в силу резко выраженного индивидуального «почерка» композитора, что придает этому произведению неповторимый характер. Опера Д. Шостаковича остро индивидуально, смело и убедительно обновляет классические принципы оперной драматургии. В некоторых частностях она связана с современной западной оперой, а кое в чем восходит к традициям Мусоргского.

Композитор назвал свою оперу «трагедией-сатирой», определив этим ее сложную жанровую природу. Строение оперы сочетает «сквозное» развитие с резко конт-

растными, особенно в психологическом отношении эпизодами. В изложении вокальных партий преобладает речитативно-декламационный стиль. Речитативы большей частью мелодизированы, моментами переходят в ариозо. Имеются и законченные песенно-ариозные построения там, где они оказываются необходимыми по ходу действия. Значительное место занимают симфонические эпизоды, несущие существенную драматургическую нагрузку. Трагедийное начало и вместе с тем этическая содержательность оперы достигают кульминации в последнем (IV) акте.¹

Единодушные симпатии критики и публики вызвала успешно сочетающая принцип «сквозного» развития с закругленными формами оперного пения (ария, ариетта, баллада, песня, дуэт и т. п.) опера Д. Кабалевского «Кола Брюньон» (1937, по мотивам повести Р. Роллана). В соответствии с сюжетом композитор наделил музыку оперы метко подобранными и искусно претворенными интонациями французской народной песни. Опера широко симфонизирована, оркестровые фрагменты из нее (увертюра и симфонические антракты) вошли в концертный репертуар советских и зарубежных оркестров.

Интерес слушателей возбудило оригинальное по жанру произведение — сатирическая опера «Помпадуры» (1936) А. Пащенко, первая опера на сюжет Салтыкова-Щедрина.

Крупным событием явилась первая опера С. Прокофьева на советскую тему — «Семен Котко» (1939, либретто В. Катаева по его же повести «Я — сын трудового народа»). Жанровая природа оперы, творения глубоко самобытного и своеобразного, сложна и необычна. Критика отмечала в ней слияние жанровых признаков лирико-комедийной, народно-бытовой и эпической опер, смешение в ней жанрово-характерного с элементами высокой трагедии, сочетание ярчайших индивидуальных портретов с глубокими социально-историческими обобщениями.

«Семен Котко» — речитативно-декламационная опера, написанная, как обычно у С. Прокофьева, на сугубо

¹ Впервые опера была поставлена в 1934 г., с 1962 г. она идет на советских оперных сценах в обновленной редакции.

прозаический текст, но с вкраплением кратких песенно-ариозных эпизодов и ансамблей. Темп музыкального действия почти на всем протяжении оперы стремительный, развитие музыки «сквозное» с использованием многочисленных лейтмотивов. Основная структурно-композиционная «ячейка» — сцена («кадр»). Динамизм оперы в соединении с новаторским структурным принципом — применение сцен-кадров — позволяет сблизить принципы построения оперы С. Прокофьева с кинодраматургией.

Незадолго до Великой Отечественной войны была закончена лирико-комедийная опера С. Прокофьева «Дуэнья» или «Обручение в монастыре» (1940, по пьесе Шеридана). «Дуэнья» — одно из наиболее цельных и совершенных музыкально-драматических произведений композитора, к тому же чрезвычайно остроумное и разнообразное по выбору музыкально-выразительных средств. «Сквозное» развитие, удерживаемое на протяжении целых картин, сменяется закругленными «номерами» оперного пения — арией, песней, ансамблем (среди последних — обаятельный лирический квартет III акта).

Эта живая, веселая, стремительно развивающаяся, моментами изящная, моментами грубоватая опера дает все основания полагать, что в числе своих музыкальных «предков» она насчитывает итальянскую оперу-буффа (разумеется, традиции комической оперы XVIII в. предстают в «Дуэнье» новаторски преображенными).

Уже в этом, то есть довоенном, периоде творчества оперная драматургия С. Прокофьева при всем ее индивидуальном своеобразии вносит много нового и ценного в советскую оперную музыку в целом.

Наряду с упомянутыми произведениями в 30-е годы, эпоху большого подъема советской художественной культуры, обусловленного многосторонними завоеваниями победившего социалистического строя, возникли еще десятки различных по тематике, качеству музыки и жанровым признакам опер. Некоторые из них завоевали сочувственное внимание публики и пользовались длительным успехом, как, например, «Станционный смотритель» В. Крюкова, поставленный (в 1940 г.) не только в СССР, но и в зарубежных оперных театрах,

или «Орлёна» (1934, в ред. 1937 г.— «За жизнь») В. Трамбицкого. Отдельные из «довоенных» опер имеют несомненное право на повторные появления на оперной сцене (как это и произошло со «Станционным зрителем»).

В годы Великой Отечественной войны интенсивность оперного творчества несколько ослабела, уступив место тем видам музыкального творчества, которые позволяли наиболее гибко, быстро и непосредственно откликнуться на текущие события, то есть в первую очередь малым формам вокальной и инструментальной музыки.

Однако и в области оперы возникло немало новых произведений: «Война и мир» С. Прокофьева, «Суворов» С. Василенко, «Емельян Пугачев» М. Ковалю, «Гроза» В. Трамбицкого, «В огне» («Под Москвой») Д. Кабалевского, «Надежда Светлова» И. Дзержинского, «Дмитрий Донской» В. Крюкова и др.

Оперы эти, весьма разнообразные по сюжетам, характеру и формам, не все повествовали о событиях Великой Отечественной войны, и, разумеется, не все равноценны по художественным достоинствам, но в каждой из них автор стремился «подняться до уровня моральной высоты и героических дел русского воюющего народа» (А. Толстой).

Центральное место среди них следует отвести монументальной многоплановой опере С. Прокофьева «Война и мир» по роману Л. Толстого.¹ По глубине и зрелости творческой мысли, силе вдохновения, яркости музыкальных образов и интонационному богатству, этической содержательности, смелости новаторских тенденций и убедительности их воплощения, по великолепному мастерству это монументальное творение — вершина музыкально-драматического творчества С. Прокофьева (в масштабах русской музыки оно беспрецедентно по объему: для исполнения его в основной редакции требовалось два вечера). Наряду

¹ Первая редакция оперы была осуществлена в 1941—1942 гг. Дополнив ее новыми картинами (число их возросло до 13), композитор создал вторую редакцию к 1946 г., но продолжал над ней работать до 1952 г. На основе второй редакции он разработал сокращенный вариант оперы, который ныне и ставится на советских оперных сценах.

с «Катериной Измайловой» Д. Шостаковича она принадлежит к наиболее выдающимся творениям современного музыкального искусства.

В «Войне и мире» соединены два жанра — народно-эпическая и лирико-драматическая (точнее — лирико-психологическая драма) опера. Композитор дает их не в смешении, а в сопоставлении, посвятив первые семь картин «миру», остальные — «войне». Строение вокальных партий подчинено речитативно-декламационному принципу, однако ариозные эпизоды, распевные хоры, танцевальная музыка (полонез, вальсы, Мазурка) используются шире, чем в прежних операх. Но, как и прежде, здесь ощутима связь с принципами кинодраматургии. Как всегда, ярко и необычайно выразителен оркестр.

«Война и мир» (опера-роман, как ее иногда называют критики) смело может быть названа советской классической оперой. С. Прокофьев достойно продолжает в ней линию монументальных оперных эпопей великих классиков русской музыки, ни в какой мере не поступаясь оригинальностью творческого почерка и смелостью новаторства.

Своеобразное явление — опера М. Ковалю «Емельян Пугачев» (1942, нов. ред. — 1956). Возникшая на материале одноименной оратории (1939), она сохранила черты ораториальности, что при жанровых признаках народно-исторической оперы придает ей отчетливо выраженный эпический характер.

Симпатии слушателей вызвала опера В. Трамбицкого «Гроза» по драме Островского (опера была начата еще до войны, закончена в 1942 г.; к 1957 г. автор сохранил новую редакцию). Это лирико-драматическая опера со «сквозным» развитием, подкупающая искренней, взволнованной музыкой.

Послевоенные годы приносят заметное творческое оживление в область оперы. Коммунистическая партия уделяет по-прежнему много внимания этому виду музыкального искусства, предлагая композиторам «поставить в центр своего внимания задачу создания советской оперы, отвечающей возросшим эстетическим вкусам и художественным требованиям народа».¹ Композиторы отвечают на заботливое отношение

¹ «Правда», передовая статья в № 351 (12188), 17 декабря 1951 г.

партии усиленной работой над созданием новых опер. Некоторые из многочисленных опер, сочиненных в конце 40-х и в 50-е годы вызвали большой общественный интерес (хотя и не все его оправдали). Среди них «Великая дружба» (1947) В. Мурадели, «Фрол Скобеев» (1949) Т. Хренникова, «Свадьба Кречинского» (1947) А. Пащенко, «Угрюм-река» (1950) Д. Френкеля, «Каменный цветок» (1950) К. Молчанова, «Хождение по мукам» (1953) А. Спадавеккиа, «Далеко от Москвы» (1954) И. Дзержинского, «Федор Таланов» (1954) В. Дехтерева, «Таня» (1954) Г. Крейтнера и др.

Кстати сказать, последняя из названных опер затрагивает оставшийся долгие годы за бортом творческого внимания советских композиторов жанр лирической оперы (к нему тяготел Л. Ходжа-Эйнатов (1904—1954) в операх «Семья» (1940) и «Честь» (1945), он «просвечивает» и в оперном творчестве В. Трамбицкого). Это, по-видимому, обусловило известный «кассовый» успех, к сожалению, далеко не первосортной по музыке оперы «Таня».

Немалоценным вкладом в советское оперное искусство оказались созданные в этот период оперы «Семья Тараса» (1950)¹ Д. Кабалевского и «Декабристы» (1953) Ю. Шапорина.

В «Семье Тараса» (по повести Б. Горбатова «Непокоренные») композитор возвращается к событиям Великой Отечественной войны. В этом взволнованном повествовании о мужественной борьбе простых советских людей против фашистских захватчиков Д. Кабалевский создал произведение увлекательное, сильное, высокого профессионального уровня.

Музыкальная драматургия оперы творчески преломляет традиции русской оперной классики. Сцены со «сквозным» развитием музыкально-образного материала сменяются закругленными формами оперного пения («номерами») — ариями, ариозо, хорами. Система лейтмотивов помогает единству музыки. «Семья Тараса» предваряется содержательной увертюрой, обобщающей героико-патриотические настроения оперы (вообще оркестр в опере использован полноценно).

¹ Первая редакция оперы была закончена еще в 1947 г., но, неудовлетворенный результатом работы, композитор к 1950 г. создал новую, кардинально переработанную редакцию.

нельзя не обратить внимания на то, что разгруппированная увертюра стала сравнительно редкой гостьей советской опере. Инициатива Д. Кабалевского в этом отношении вызывает искреннюю признательность любителей музыки (уместно вспомнить, как часто звучит симфонических концертах и с каким успехом исполняется отличная увертюра к опере «Кола Брюньон»).

«Щедра талантливая» (Асафьев) историко-революционная опера Ю. Шапорина «Декабристы» — плод многолетней взыскательной работы композитора (записан оперы относится к 1925 г.). В этом монументальном, мелодически содержательном, исполненном благородного романтического пафоса произведении композитор показал высокое мастерство владения большой оперной формой. Музыкальная драматургия «Декабристов» успешно возрождает композиционные принципы отечественной оперной классики во всем их разнообразии и богатстве. В частности, превосходны вокальные ансамбли (одна из лучших страниц оперы — гимн-квintет «Товарищ, верь» из 2-й картины).

Сочувственный отклик широких кругов общественности вызвала также опера «Молодая гвардия» (1947) Ю. Мейтуса (по одноименному роману А. Фадеева). Традиционная по музыкальной драматургии, она привлекала искренностью и теплотой музыки, взволнованным отношением автора к бессмертному подвигу советских юношей и девушек. «Молодая гвардия» получила распространение и за пределами Советского Союза.

К наиболее значительным операм на современную тематику принадлежит последняя опера С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (1948, по повести Б. Полевого).¹ В сравнении с предыдущими операми композитора она отличается более широким применением закругленных оперных форм, введением в музыку народных песен и использованием песни как драматургического фактора. По сути дела, «Повесть о настоящем человеке» вся пронизана песней и песенностью, хотя и в ней первостепенное значение имеет речитативно-

¹ В результате односторонней, пристрастно отрицательной критики, связанной с догматическими установками недавнего прошлого, постановка последней оперы С. Прокофьева была осуществлена только в 1960 г. на сцене Большого театра Союза СССР в Москве.

декламационное начало. Большую роль играет оркестр в частности драматургически действенные симфонические антракты. Смелое, новаторское, по-прокофьевски оригинальное произведение, эта опера обладает вместе с тем несомненной «доходчивостью».

Особенно плодотворными для советской оперы оказались годы, последовавшие за XX съездом КПСС, когда преодоление последствий периода догматических установок, односторонних оценок и решений позволило широко раздвинуть сюжетно-тематические и жанрово-стилистические рамки оперного творчества и обусловило бережное отношение к индивидуальному видению мира, а призыв партии установить тесную связь искусства с жизнью народа обогатил содержание оперы.

В этом нетрудно убедиться, вспомнив такие различные во всех отношениях (начиная с литературного первоисточника) оперы последних лет, как, например, «Мать» (по Горькому) Т. Хренникова,¹ «Укрощение строптивой» (по Шекспиру) В. Шебалина, «Маскарад» (по Лермонтову) Д. Толстого, «Бравый солдат Швейк» (по Гашеку) А. Спадавеккиа, «Бесприданница» (по Островскому) Д. Френкеля, «Памятник» (по Михалкову) Ю. Левитина, «Судьба человека» (по Шолохову) И. Дзержинского, «Кружевница Настя» (по Паустовскому) В. Трамбицкого, «Клоп» (по Маяковскому) Э. Лазарева, «Тропой грома» (по Абрахамсу) М. Магиденко, «Ромео, Джульетта и тьма» (по Отченашеку) К. Молчанова, «Октябрь» (по либретто В. Луговского) В. Мурадели, «Ценою жизни» (по пьесе «Барабанщица» А. Салынского) А. Николаева и многие др.

Тут и историко-революционная опера (Т. Хренников), и сатирическая (Ю. Левитин, Э. Лазарев), и лири-

¹ Примечательно, что в этой опере Т. Хренников, отталкиваясь от принципа «песенной» оперы, делает решительный шаг по пути овладения классическими формами оперного пения, что обогащает драматургию оперы и «укрупняет» ее масштабы. По-видимому, неспособность «песенной» оперы удовлетворить возросшие эстетические требования слушателей почувствовал и «родоначальник» этого жанра И. Дзержинский (это сказалось уже в опере «Далеко от Москвы», 1954).

трагедийная (Д. Толстой), и лирико-комедийная (В. Шебалин), и народно-героическая (В. Мурадели) и т. д. и т. п.; оперы на современные сюжеты и исторические, на сюжеты классиков русской и мировой литературы и советских писателей; оперы песенно-аризонные и речитативно-декламационные, оперы со «взвозным» развитием музыкально-сценического действия и «номерные», оперы с соблюдением всех канонов традиционной драматургии и построенные «с оглядкой» на законы кинодраматургии...

Богатством и разнообразием идейно-тематического материала, сюжетов, жанров, эстетических принципов, выразительных средств и т. п., советская опера обязана творческой емкости метода социалистического реализма, открывающего перед художником самые широкие перспективы и неограниченные возможности содержательного новаторства.

Не случайно среди опер, созданных за последние годы имеются произведения, отмеченные печатью новаторства, жанровые и драматургические особенности которых с трудом поддаются определению. Это обстоятельство представляется весьма интересным и многообещающим. Оно отражает растущее стремление композиторов найти новые творческие решения для воплощения того нового, что рождено современной жизнью и советской действительностью, и прежде всего — новых отношений между людьми, между индивидуумом и коллективом, воплощения усложнившейся психологии человека — творца новой жизни, острых конфликтов между старым и новым.

Обращение к современной тематике влечет за собой появление новых героев и характеров, новых ситуаций и психологических коллизий, а соответственно необходимость обновления оперных форм, обогащения интонационного строя музыкального языка и расширения ладово-гармонической сферы. Отсюда — неизбежность творческих исканий, подсказанных, следовательно, самой жизнью.

Одна из основных творческих тенденций — это синтез положительных сторон «песенной» оперы, принципов песенной драматургии с творчески обновленными жанровыми и драматургическими особенностями классической речитативно-аризонной оперы (тут не обощ-

лось без влияния оперной драматургии С. Прокофьева с характерным для нее смешением жанровых признаков).

У некоторых композиторов это тяготение к синтезу выразительных средств пошло дальше и привело к введению художественного чтения («партия чтеца») как равноправного элемента сценического действия («Дороги дальние» А. Флярковского), включению радио в ткань оперы («Ромео, Джульетта и тьма» К. Молчанова), использованию кино и т. п. Синтезом выразительных средств (опера, оратория, балет, мелодекламация, кино и др.) отмечен замысел музыкально-сценического произведения «Поэма о Волге» В. Ковалева.

Говоря об обновлении оперных жанров нельзя пройти мимо многообещающих опытов создания советской телеоперы. Ее первые ростки заслуживают всемерного внимания (например, телевариант оперы «Джамиля» М. Раухвергера, «Итальянские встречи» В. Кладницкого, «Снег» А. Фридендера, «Варькина любовь» М. Магиденко, «Так сказал Кутузов» Б. Архимандритова, «Награда» О. Тактакишвили, «Наставник» Н. Гигаури, «Огни погасли в пути» Я. Ряйтса и др.).

Имеются в «арсенале» советского оперного творчества и камерные оперы («Пушкин в изгнании» Б. Шехтера, «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана и др.). По-видимому, не пройдут советские композиторы и мимо жанра сценической кантаты,¹ одним из возможных прообразов которой была своего рода «сценическая оратория» (героико-сатирическое музыкальное представление) «Двадцать пятое» (по поэме В. Маяковского «Хорошо») С. Штрассенбурга, поставленная к 10-летию Великого Октября в Ленинградском Малом оперном театре.

Учащается использование различных приемов динамизации музыкально-сценического действия, частично заимствованных из опыта кинодраматургии (и тут не обошлось без влияния оперной драматургии С. Прокофьева). Такова, например, структура опер «Ромео, Джульетта и тьма» К. Молчанова (21 сцена попеременно с симфоническими эпизодами-пантомимами), или

¹ Симптоматичное явление в этом плане — сценическая реализация «Патетической оратории» Г. Свиридова в Новосибирском театре оперы и балета (режиссер Э. Пасынков).

«Дороги дальние» А. Флярковского (12 небольших эпизодов-кадров).

Плодотворно используют советские оперные композиторы новые интонационные источники (русская народнопесенная интонация в операх «Не только любовь» Р. Щедрина и «Виринея» С. Слонимского, современная западная городская песня в «Улице дель Корно» К. Молчанова).

Все эти многообразные творческие искания, наряду с неизменно возрастающим числом создаваемых ежегодно опер,¹ сулят дальнейший расцвет советского оперного творчества.

Нетрудно заметить, что за малым исключением речь шла до сих пор о русской советской опере. Но мы сильно обеднили бы сокровищницу советского оперного искусства, если бы не упомянули о многочисленных талантливых произведениях, созданных композиторами братских советских республик.

Опыты создания национальной оперы, правда, немногочисленные и в скромных масштабах, имели место и до Великой Октябрьской социалистической революции, несмотря на трудные условия, в которые были поставлены национальные композиторы в царской России.

Так, еще в середине прошлого столетия появляется проникнутая отзвуками народной песни украинская комическая опера «Запорожец за Дунаем» (1863) С. Гулака-Артемовского (1813—1873), ученика Глинки. Это было первое национальное украинское музыкально-драматическое произведение, созданное профессиональным музыкантом.

Широчайшей известностью пользуются оперы Н. Лысенко (1842—1912), одним из учителей которого был Римский-Корсаков, — героико-патриотическая «Тарас Бульба» (1890) и лирическая комедия «Наталка Полтавка» (1889). Н. Лысенко является также автором

¹ Число одних только намеченных (по предварительным заявкам) к постановке в оперных театрах Советского Союза в ознаменование 50-летия Великого Октября новых опер достигло к середине 1965 г. семидесяти с лишним.

«Утопленницы» (1884) по «Майской ночи» Гоголя и оперы тирической оперы «Энеида» (1910).

Во второй половине XIX века начинается профессиональная музыкально-творческая деятельность в Грузии. В 1896 году к работе над оперой «Коварная Тамара» (впоследствии названной «Коварная Дарияш») приступил М. Баланчивадзе (1862—1937). Окончательная редакция оперы относится к 1926 году. Оперный новоположник грузинской оперной классики З. Палиашвили (1871—1933) еще до установления советской власти в Грузии завершил лирико-эпическую трагедию «Абессалом и Этери» (1919). В том же году состоялась премьера комической оперы В. Долидзе (1890—1939) «Кето и Котэ» и лирической оперы Д. Аракишвили (1873—1953) «Сказание о Шота Руставели».

В Армении в 1912 году состоялось первое исполнение оперы А. Тиграняна (1878—1950) «Ануш» на сюжет одноименной поэмы О. Туманяна; над оперой по поэме Туманяна работал и выдающийся армянский композитор Комитас (1869—1935). Еще до революции приступил к работе над оперой «Алмаст» классик армянской музыки А. Спендиаров (1871—1928).

Крупнейший азербайджанский композитор У. Гаджибеков (1885—1948) до Октября написал оперу «Лейли и Меджнун» (1907) и музыкальную комедию «Аршин мал алан» (1913).

Однако все эти произведения, равно как и другие творческие опыты национальных композиторов, встречали ожесточенное противодействие со стороны царского самодержавия.

Только в советское время начинается развитие и неуклонный подъем оперного искусства в национальных республиках, настоящее оперное «половодье», охватившее в короткий срок все братские национальные культуры.

К ранее созданным (частично заново отредактированным) и в большинстве ставшим классическими операм (таким, как «Тарас Бульба» и «Наталка Полтавка» Н. Лысенко, «Абессалом и Этери» З. Палиашвили или «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова) одна за другой прибавляются оперы, высокие художественные достоинства которых выводят их далеко за пределы данной национальной культуры.

Таковыми операми были, например, «Алмаст» (1928) А. Спендиарова, посвященная одной из героических страниц исторического прошлого армянского народа; опера классика грузинской музыки З. Палиашвили «Аршин мал алан» (1923); историко-героическая опера «Золотой ручей» (1929) Б. Лятошинского.

Дальнейший расцвет национального искусства приносит новые творческие победы. Начиная с 1936 года в Москве регулярно проводятся декады национального искусства, и почти каждая из них радовала любителей музыки художественно ценными явлениями в области оперного творчества.

В 1935 году увидела свет рампы в Баку опера М. Магомаева «Нэргиз», а в 1936 году У. Гаджибеков завершил работу над азербайджанской героико-патриотической оперой «Кер-Оглы». В Казахстане Е. Брусиловский создает первые национальные оперы «Кыз-Жибек» (1934) и «Жалбыр» (1935), отмеченные серьезными художественными достоинствами. Высоким уровнем профессиональной культуры отличается «Щорс» (1938) Б. Лятошинского и опера, посвященная борьбе за установление советской власти в Армении, — «Лусабацин» (1938) А. Степаняна. В те же годы возникли белорусские оперы — «В пущах Полесья» (1939) А. Богатырева и «Михась Подгорный» (1938) Е. Тикоцкого; первая киргизская опера, произведение героико-эпического характера — «Айчурек» (1938) В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере. Появилась и первая дагестанская опера «Хочбар» (1939) Г. Гасанова. Упомянем также лирико-психологическую музыкальную драму украинского композитора М. Вериковского «Наймичка» (по Шевченко, 1941).

Развитие музыкальной драматургии этих и ряда других, возникших в довоенный период опер протекает преимущественно в русле традиций классической, главным образом, русской оперы, интонационно-ритмическая основа музыкального языка обнаруживает связь (чаще всего непосредственную) с фольклорными богатствами той или иной народно-национальной культуры. Тематика опер в основном социально-историческая или легендарная, трактованная в героико-патриотическом аспекте (отсюда — важная роль хоровых эпизодов, связанных с массовыми сценами).

В годы Великой Отечественной войны интенсивность оперного творчества как и в русской советской музыке была более слабой, а стремление быстрее откликнуться на текущие события пошло в ущерб художественной полноценности опер. Однако в эти годы созданы лучшие из своих опер «Намус» Л. Ходжа-Эминова (преьера — в Ереване в 1945 г.) и возникло монументальное историческое полотно «Улугбек» (1942) А. Козловского, наиболее масштабная и самая «оперная» из узбекских опер.

Зато существенно обогатили сокровищницу советской оперы композиторы братских республик нашей страны в послевоенные годы. На Украине были созданы такие значительные произведения, как упоминавшаяся «Молодая гвардия» и «Украденное счастье» (1960) Ю. Мейтуса,¹ или народно-историческая музыкальная драма «Богдан Хмельницкий» (1951, 2-я ред. — 1953) К. Данькевича, в которой композитор, опираясь на испытанные временем классические оперные формы, сумел одушевить музыку живым героико-патриотическим чувством, и завоевавшая горячие симпатии слушателей опера «Назар Стодоля» (1959). Тремя овеянными дыханием высокой гражданственности операми — «Милана» (1955), «Арсенал» (1960) и «Тарас Шевченко» (1964) пополнил репертуар оперных театров Г. Майборода. Г. Жуковский, в чьем творчестве опера — далеко не случайное явление (он автор 5 опер), написал в послевоенное время «От всего сердца» (1951)² «Первую весну» (1959) и «Контрасты веков» (1966).

Грузия подарила советскому оперному театру несколько примечательных партитур, в том числе «Миндия» (1960) О. Тактакишвили и «Десница великого мастера» (1961) Ш. Мшвелдзе. Так же, как более ранняя «Родина» (1938) И. Туския, «Невеста Севера» (1957) Д. Торадзе, «Гантиади» И. Геджадзе и многие другие, эти оперы отмечены чертами творческого освоения принципов и форм классической оперной драматургии и, оставаясь верными национальным традициям, индивидуальны по языку.

Плодотворно работают композиторы Казахстана.

¹ В последнее время композитор закончил оперу «Братья Ульяновы».

² В новой редакции — «Степи шумят».

основоположник казахской национальной оперы Брусиловский пополнил свой оперный портфель новыми работами — «Дударай» (1953) и «Наследники» (1963). К лучшим образцам советского национального оперного творчества можно причислить казахские оперы «Абай» (1944) А. Жубанова и Л. Хамиди и «Биржан и Сара» (1946) М. Тулебаева. В последние годы прозвучали оперы «Ай-Сулу» С. Мухамеджанова и «Камар Сулу» Е. Рахмадиева.

Композиторы Азербайджана внесли тоже внушительный вклад, ценность которого определяется такими операми, как «Севиль» (1953) Ф. Амирова и поставленная в 1960 году в Баку героико-историческая драма «Вагиф» Р. Мустафаева.

В Киргизии продолжили свою деятельность В. Власов, А. Малдыбаев и В. Фере. Плодами ее были оперы «Манас» (преьера состоялась в 1945 г.) по мотивам киргизского национального эпоса, и «На берегах Иссык-Куля» (1950). Опера М. Раухвергера «Джамия» (1961) недавно пережила свое второе рождение в качестве телеоперы. Заявивший о себе в 1953 году оперой «Молодые сердца» М. Абдраев спустя десять лет завершил оперу «Олджобай и Кишимджан», премьера которой состоялась в 1965 году.

Широкую известность завоевала наделенная лирическим пафосом, поэтичностью и драматизмом «опера-поэма» «Джалиль» (1956) крупнейшего татарского оперного композитора Назиба Жиганова (это его седьмая опера), поставленная не только на советских сценах, но и за рубежом. Неизменным успехом в республике сопровождаются спектакли другой татарской оперы — «Наемщик» (1961), созданной А. Ключаревым по материалу С. Сайдашева. Признанием пользуется «Самат» (1954) Х. Валиулина, закончившего недавно оперу «На берегу Демы» (1965).

Много ценного внесли в оперное творчество композиторы Прибалтики, запечатлевшие и в этой области свои высокие профессиональные качества. Напомним эстонские оперы «Огни мщения» (1945), «Певец свободы» (1950) и детскую оперу «Зимняя сказка» (1959) Э. Каппа, «Пюхаярв» (1946), «Берег бурь» (1949), «Боевое крещение» (1957) и комические оперы «Рука об руку» (1954) и «Женихи из Мульгимаа» (1960)

Г. Эрнесакса. Перу младшего представителя «музыкальной династии» Капшов — Виллема Каппа принадлежит народно-героическая опера «Лембиту» (1960). В 1959 году состоялась премьера «Далеких берегов» В. Реймана, а к 1965 году закончил свою оперу «Железный дом» Э. Тамберг. Упомянем также оперу «Сны в Коорди» (1954) Л. Нормета.

Музыкально-драматические жанры в почете и у композиторов Литвы. Пионеры литовской советской оперы — автор «Марите» (1953) А. Рачюнас и создатель оперы «У Немана» (1952) А. Кленцикис положили начало активной творческой деятельности в этой области «Повстанцы» (1957) Ю. Юзелюнаса, «Даля» (1950) Б. Дварионаса, «Пиленай» (1955) и «Дочь» (1960) В. Кловы, сатирическая опера «Франк Крук» Б. Горбульскиса — более или менее приметные вехи на путях развития литовской оперы. Одна из последних по времени создания опер — «Город солища» А. Рачюнаса была представлена на суд общественности весной 1965 года, а к 1966 году завершил оперу «Два меча» В. Клова.

К наиболее интересным страницам оперной музыки Латвии можно смело отнести произведения М. Зариня. Первая из его опер — «Барин и гуслир» — была сочинена еще в 1939 году. За ней последовали: написанная в традициях классической оперной драматургии и родственная по интонационному строю латышскому музыкальному фольклору опера по известному роману В. Лациса «К новому берегу» (1955); остро комедийная, динамичная «Зеленая мельница» (1958); антиимпериалистический «музыкальный памфлет», близкая по построению к принципам кинодраматургии «Опера бедняков» (1964), самое название которой указывает на предметную связь со знаменитой английской «Оперой нищих» (см. стр. 63), недавно заново отредактированной Б. Бриттеном; наконец, оригинальный опыт синтетического спектакля (в смешанном жанре оперы, буффа и водевиля с введением разговорных диалогов, балета и пантомимы) — «Чудо святого Маврикия» (1965), сатирическое музыкальное представление в 17 картинах из жизни старой Риги. К 25-летию Советской Латвии (1940—1965) были осуществлены постановки тепло встреченных музыкальной общественностью оперы «Золотой конь» (по пьесе Я. Райниса) А. Жилинс-

кого и оперы-баллады «Аудрини» О. Гравитиса, посвященной трагедии латвийского села Аудрини, жители которого были уничтожены в годы фашистской оккупации.¹

С несколько меньшей интенсивностью развивалось оперное творчество в Армении. Однако такие оперы, как «Хачатур Абовян» (1960) Г. Арменьяна, «Орлиное племя» (1957) А. Бабаева и «Саят Нова» (1963) А. Арутюняна завоевали известность и за пределами республики.

К середине 50-х годов в семью «оперных» республик вступили Башкирия с операми «Салават Юлаев» (1955) З. Исмагилова, присоединившего к ней спустя пять лет «Шауру», «Айхылу» (1953, 1-я ред. в соавторстве с М. Валеевым — 1941) Н. Пейко, и Молдавия с «Грозованом» (1955) Д. Гершфельда. Один из основоположников белорусской оперы А. Туренков, автор оперы «Цветок счастья» (1940) выступил в 1958 году с оперой «Ясный рассвет». Элемент жанрового разнообразия внес в узбекскую оперу С. Юдаков, завершивший в 1957 году работу над бытовой комической оперой «Проделки Майсары». В 1959 году состоялась премьера первой карельской оперы «Кумоха» Р. Пергамента.

Сравнительно слабо представлено оперное творчество в Таджикистане, где основы национальной оперы заложили С. Баласаян («Восстание Восэ» — 1939, «Кузнец Кова» — 1940, «Бахтияр и Ниссо» — 1954; вторая из них — в соавторстве с Ш. Бобокалоновым) и В. Сорокин («Хосров и Ширин» — 1941). Не вышла за пределы республики и туркменская опера, первыми плодами которой явились «Абадан» (1943, новая редакция — 1947) Ю. Мейтуса и А. Кулиева, «Зохране и Тахыр» (окончательная редакция — 1953) В. Мухатова и А. Шапошникова, «Шасенем и Гариб» (окончательная редакция — 1954) А. Шапошникова и Д. Овезова и «Лейли и Меджнун» (1946) Ю. Мейтуса и Д. Овезова.

¹ Без упоминания оставлена жемчужина латышской музыкальной классики, первая национальная опера «Банюта» Альфреда Калныня, так как, несмотря на частичную новую редакцию (1941 г.), она была создана в досоветский период истории Латвии (в 1919 г.), так же, как опера «Огонь и ночь» Я. Медыня, основная редакция которой восходит к 1924 г. (первонач. — 1917 г.).

В 1966 году Туркменский театр оперы и балета им. Махтумкули осуществил премьеры опер «Сона» А. Агаджикова и «Кровавый водораздел» В. Мухатова.

В начале 60-х годов родилась удмуртская опера («Наталь» Г. Корепанова, премьера в 1961 г.), закончила первую уйгурскую оперу «Назугум» К. Кужамьярова (I акт был сочинен в 1955 г. в качестве дипломной работы), в Чувашии композитор Ф. Васильев написал оперу «Водяная мельница» (первая чувашская опера «Нарспи» была создана И. Пустыльником еще в 1952 г.).

И это ведь лишь часть того, что было сделано композиторами братских советских республик в области оперного творчества!

Во многих из этих опер жизненная правдивость, эмоциональная непосредственность и свежесть близкого к народно-национальным истокам мелодического материала преобладает над профессиональной культурой и мастерством (наиболее уязвимая сторона обычно — музыкальная драматургия). Однако это не умаляет значение самого факта расцвета оперного творчества в стране победившего социализма,¹ не говоря уж о высокой идейно-эстетической ценности лучших из созданных и создающихся опер. И, наконец, при всех условиях, это «оперное половодье» еще раз свидетельствует о жизнеспособности и возможностях оперы как жанра, и плодотворности творческого метода социалистического реализма.

Итак, проблема создания советской оперы решена, и решена успешно. Более того, уже родилась советская оперная классика. Можно полагать, что и определение путей дальнейшего развития советского оперного творчества не должно составить особого затруднения: оно, как нам представляется, в принципе укладывается в перефразированную к данному случаю знаменитую фор-

¹ Примечательно, что в настоящее время можно уже говорить о целой группе национальных композиторов, избравших оперу основным жанром своего творчества. Это Ю. Мейтус и Г. Жуковский на Украине, Е. Брусиловский в Казахстане, Н. Жиганов в Татарии, Г. Эрнесакс в Эстонии, М. Заринь в Латвии, В. Клова в Литве и др.

мулу Маяковского: «больше опер, хороших и разных». Разумеется, при том, что слово «хороших» содержит в себе не только определение эстетических достоинств, но и качества идейного содержания.

Однако композиторам предстоит решить еще немало, так сказать, «суб-проблем», среди которых особенно существенными представляются задачи сочетания новизны языка с доходчивостью и создание образа положительного оперного героя.

Нельзя не сказать и о тех ответственных задачах, которые встали перед композиторами нашей страны в дни, когда советский народ под руководством Коммунистической партии осуществляет величественную программу построения коммунистического общества, принятую XXII съездом КПСС. Ожидают музыкального воплощения дела, думы и чувства советских людей, связанные со знаменательными датами 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции и 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.

Воплотить в музыке современными средствами с передовых идейных позиций героические дела, образы и характеры наших современников — строителей коммунизма, воспеть романтику подвига покорителей природы, помочь формированию коммунистического сознания и воспитать высокую культуру чувств нового человека — вот бесконечно увлекательная и заманчивая, благородная и благодарная задача для композитора.

И, думается, в первую очередь опера, искусство идейно емкое, богатое многосторонними средствами воздействия на сознание и психику человека, обладающее на редкость большими возможностями в сфере реалистической выразительности, может и должна помочь своими специфическими средствами разрешению этих задач.

ЧТО ЧИТАТЬ ОБ ОПЕРЕ

Краткая библиография

1. НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Малышев Ю. Беседы об опере. «Советский композитор», Киев, 1961.
Михеева Л., Розова Т. Рассказы об опере. «Музыка», Л., 1966.
Полякова Л. Советская опера. Музфонд СССР, М., 1956.
Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Изд. 2-е (гл. XVI). Музгиз, М., 1954.
Соловцов А. Книга о русской опере. «Молодая гвардия». М., 1960.
Черная Е. Опера (серия «Музыкальные формы и жанры»). Музгиз, М., 1961.

2. СТРОЕНИЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ

- Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Музгиз, Л., 1952.
Мазель Л. Строение музыкальных произведений (гл. XV, §§ 2, 3). Музгиз, М., 1960.
Способин И. Музыкальная форма (гл. XIII, §§ 154—167). Музгиз, М.—Л., 1947.
Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Музгиз, М., 1953.

3. ИСТОРИЯ ОПЕРЫ (ИСТОРИКО-КРИТИЧЕСКИЕ И КРИТИКО-АНАЛИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ)

- Асафьев Б. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия (стр. 3—55). «Academia», М.—Л., 1930.
Бэлза И. Чешская оперная классика. «Искусство». М., 1951.
Вопросы теории и эстетики музыки. Сборник статей, выпуск 3 (посвящен проблемам советской оперы). «Музыка», М.—Л., 1964.
Глебов Игорь. Симфонические этюды. Гос. филармония, Пг., 1922.
Гозенпуд А. Музыкальный театр в России (От истоков до Глинки). Музгиз, Л., 1959.

- Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917—1941). Музгиз, Л., 1963.
Кречмар Г. История оперы. «Academia», Л., 1925.
Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (стр. 199—247, 260—300, 360—367, 452—572, 718—716). Музгиз, М., 1940.
Лоранси Л. Французская комическая опера XVIII века. Музгиз, М., 1937.
Мартынов И. Мировое значение русской классической оперы. «Знание», М., 1952.
Неф К. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод Б. Асафьева (И. Глебова), изд. 2-е (стр. 111—122, 127—139, 155—188, 209—215, 231—263). Музгиз, М., 1938.
Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. Музгиз, М., 1948.
Советская опера. Сборник критических статей. Музгиз, М., 1953.
Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования. Музгиз, М., 1961.
Хохловкина А. Западноевропейская опера. Музгиз, М., 1962.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бернандт Г. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). «Советский композитор», М., 1962.
Гозенпуд А. Оперный словарь. «Музыка», Л., 1965.
Оперные либретто. Краткое изложение содержания, биографические справки о композиторах. Редакторы-составители В. А. Панкратова, Л. В. Полякова, Г. М. Цыпин. Музгиз, М., 1962.
100 опер. История создания, сюжет, музыка. Редактор-составитель М. Друскин. «Музыка», Л., 1964.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Часть I

ЧТО ТАКОЕ ОПЕРА

1. Общие сведения 6
2. Речитатив и ария 12
3. Другие формы сольного пения 20
4. Ансамбль и хор 29
5. Оркестр 35

Часть II

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ОПЕРЫ

1. Происхождение оперы 45
 2. Венецианская опера XVII века 50
 3. Возникновение национальной оперы во Франции,
Германии и Англии 53
 4. Неаполитанская опера-серия 57
 5. Комическая опера XVIII века 60
 6. Оперное творчество Глюка и Моцарта 70
 7. Зарубежная опера XIX века 76
 8. Зарубежная опера XX века 97
 9. Русская классическая опера 115
 10. Советская опера 135
- Что читать об опере. Краткая библиография .. 160

Вайнкоп Юлиан Яковлевич
ЧТО НАДО ЗНАТЬ ОБ ОПЕРЕ

Тем. пл. 1966 г. № 1429

Редактор И. Голубовский

Художник Г. Мосеев
Худож. редактор Л. Рожков
Техн. редактор Ф. Сорина
Корректор Н. Яковлева

Сдано в набор 30/1. 1966 г. Подписано к
печати 2. XII. 1966 г. М. 51135. Формат
84×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 2; Бум. л. 2,56.
Печ. л. 5,13 (8,82); Уч.-изд. л. 8,17. Тираж
41000 экз. Заказ № 319. Цена 38 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское
отделение Ленинград, Д-11, Инженерная
ул., 9.

Уважаемый товарищ!

Все интересующие Вас нотные и книжные издания, выпускаемые издательством «Музыка», можно приобрести в магазинах музыкальной литературы, а также заказать их через отделы «Ноты—почтой».

Направляйте Ваши заказы по адресу: Ленинград, Д-88, ул. Желябова, 13, магазин «Рансодия», «Ноты—почтой».

38 н.

Handwritten signature or initials, possibly "Л. С. 61"

