

# 100 ОПЕР

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

СЮЖЕТ

---

МУЗЫКА

А в т о р ы:

Г. АБРАМОВСКИЙ, М. АРАПОВСКИЙ,  
И. БЕЛЕЦКИЙ, Л. ДАНЬКО,  
С. КАТОНОВА, А. КЕНИГСБЕРГ,  
Л. МИХЕЕВА, И. ПОТКИНА,  
Г. ОРЛОВ, А. УТЕШЕВ

Редактор-составитель  
М. ДРУСКИН

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

*Предлагаемая книга рассчитана на широкий круг любителей оперного искусства. Авторы ее, учитывая возросшие культурные запросы советского массового слушателя, приводят необходимые данные и фактические сведения, касающиеся анализируемых произведений. К сочинениям, рассмотренным в сборнике «50 опер», опубликованном в 1960 году, ныне добавлено еще 50 новых произведений. Тем самым читатель сможет сейчас шире ознакомиться с наиболее известными операми классического наследия и современности.*

*Книга открывается очерком истории оперы, вкратце освещающим особенности национальных оперных школ, пути и основные этапы их развития. В соответствии с положениями вступительного очерка сборник построен по национальным школам и в исторической последовательности. Вначале помещены статьи о произведениях зарубежных, затем русских классических и советских авторов.*

*Анализу опер предшествует характеристика творческого пути и художественного стиля композитора. Сам анализ содержит три раздела. В первом разделе рассказывается об истории создания произведения. Во втором кратко излагается сюжет оперы; ему придан характер свободного пересказа содержания либретто, в котором начало каждой картины*

*или акта выделено абзацем. В третьем разделе отмечается своеобразие идейно-художественного замысла оперы; последующее описание музыки ставит целью обратить внимание читателя на те номера и эпизоды, которые играют существенную роль в драматургии оперы.*

*В заключении книги — краткий словарь музыкальных терминов.*

Музыкальный театр имеет многовековую историю. Истоки его — в народных празднествах и игрищах, сочетавших пение, танец, пантомиму, действие, инструментальную музыку. Драматические спектакли древности также не обходились без музыки. Велика ее роль и в античной трагедии, и в средневековых народных и культовых («священных») представлениях. Однако как особый вид драматического искусства, в котором музыка служит основой действия, опера сложилась на рубеже XVI—XVII веков. Во многих национальных культурах Европы под воздействием гуманистических идей эпохи Возрождения ищущивались пути к созданию музыкально-театрального спектакля нового типа. Эти искания увенчались ранее всего и наиболее значительными идейно-художественными результатами в классической стране Ренессанса — Италии. Первоначально спектакли не имели точного обозначения и назывались то *favola in musica* (музыкальная сказка), то *dramma in musica* (музыкальная драма), то, наконец, *opera in musica* (музыкальное произведение), или, сокращенно, *opera* (опера, буквально — действие, произведение; по-латыни *opera* означает труд, творение).

Оперные спектакли первой трети XVII века предназначались преимущественно для придворной знати. Но, начиная с 1637 года, в разных странах Европы открываются публичные музыкальные театры, доступные более широкому слою городского населения. Постепенно опера заняла важное место в жизни общества, стала неотъемлемой частью мировой культуры.

В XVII веке выдвигается ряд крупных композиторов — основоположников национальных оперных школ. Это К. Монтеперди в Италии, Ж. Б. Люлли во Франции, Г. Перселл в Англии. Содержанием опер служили мифологические или историко-легендарные сюжеты. Лучшие произведения отражали гуманистические идеи современности, обнаруживали связь с народной музыкой, однако авторы их не могли полностью избежать воздействия феодально-абсолютистской идеологии, эстетических вкусов и воззрений аристократической среды. Эти спектакли получили название оперы-серии (буквально — серьезной оперы); они были отмечены большой пышностью, торжественной приподнятостью. Во Франции произведения подобного рода именовались лирической или музыкальной трагедией.

В XVIII веке итальянская опера-серия на сценах европейских музыкальных театров постепенно приходила в упадок; ее содержание все более обеднялось. Закостенела также в своих условных формах французская лирическая трагедия. Кризис испытывала и испанская придворная опера — так называемая сарсуэла. В связи с ростом антифеодального демократического движения повсеместно возникала и приобретала большое общественное значение комическая опера, реалистическая по своей направленности, использовавшая бытовые сюжеты, почерпнутые из окружающей жизни, в истоках своих связанная с народной музыкой и театром. В Италии, где она называлась оперой-буффа, популярными авторами комедийных спектаклей стали композиторы Дж. Б. Перголези, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза; во Франции — Ф. Филидор, П. Монсиньи, А. Гретри; в Австрии и Германии этот новый музыкально-театральный жанр

именовался зингшпиль (буквально — игра с пеннем), в Англии — балладная или песенная опера (именовалась также «оперой нищих»), в Испании — тонадилля. В последней четверти XVIII века формируется национально-самобытный, демократический музыкальный театр в России (комические оперы композиторов М. М. Соколовского, В. А. Пашкевича, М. А. Матинского, Е. И. Фомина).

Выдающееся значение имела в XVIII веке деятельность немецкого композитора К. В. Глюка (родом из Чехии) и австрийского — В. А. Моцарта, отразивших в своем творчестве передовые идеи эпохи Просвещения. Это — два крупнейших реформатора оперного искусства. Один из них, активно выступавший против эстетики и практики придворно-аристократического оперного театра, создал героическую музыкальную трагедию, проникнутую гражданским пафосом, возвышенными чувствами. Другой, опираясь на достижения оперы-буффа и зингшпиля, дал высокие реалистические образцы комедии, драмы, философской сказки, замечательные жизненной полнотой и совершенством музыкально-драматических характеристик, стремительным и контрастным развитием действия.

Деятельность Глюка и Моцарта протекала в преддверии французской революции конца XVIII века — этого важнейшего передового этапа в истории Европы. В бурный период ломки старых, феодальных отношений и вызревания новых, буржуазных сильно возросла роль музыкального театра как рупора прогрессивных общественных идей. Отныне в своем развитии он теснее связывается с общей эволюцией музыкальной культуры, сценических искусств и литературы. В истории оперы находят все более рельефное и непосредственное отражение, чем прежде, борьба различных идейно-творческих направлений, смены художественных стилей, обусловленные закономерностями общественно-политического развития и особенностями национальных культур. Передовые художники в условиях идеологической борьбы отстаивают прогрессивные, демократические основы национальной культуры. Их новаторское творчество запечатлевает противоречия современной действительности, социальные и национально-освободительные идеи эпохи, многообразие человеческих отношений. Охватывая широкие слои демократических слушателей, опера способствует формированию самосознания народа, служит одним из высших проявлений его национальной культуры.

Общественно-политическая роль музыкального театра усилилась еще в период французской буржуазной революции, которая внесла большие изменения в содержание и формы оперного искусства. Героико-патриотическая тематика, выдвинутая в годы революционного подъема, получила большое развитие в опере XIX века и в первую очередь в творчестве Л. Бетховена, оказавшего огромное влияние на музыку последующих поколений композиторов.

XIX век ознаменовался появлением многих классических оперных творений, в которых воспевается народ, благородные человеческие деяния, борьба за свободу, счастье, справедливость. Великие композиторы прошлого создали огромное разнообразие типов музыкально-театральных произведений, среди которых наиболее распространены оперы героико-патриотические, эпические, лирико-драматические и комические. Разработка этих типов отмечена в различных странах своими специфическими чертами, зависящими от конкретных социальных и культурно-исторических условий развития

каждой национальной оперной школы. Однако общей тенденцией было утверждение и расширение идейно-художественных возможностей реализма. Одновременно в некоторых оперных школах первой половины XIX века наряду с реалистическими сказывались и романтические тенденции.

В утверждении национального содержания и форм немецкого оперного искусства большую роль сыграл К. М. Вебер, в произведениях которого народно-бытовые элементы зингшпиля сочетаются с признаками романтической драмы. Продолжателем дела Вебера явился Р. Вагнер; его творчество обозначает важную веху в истории музыкального театра второй половины XIX века. Вагнер обогатил мировое оперное искусство выдающимися творениями, хотя некоторые из них не лишены противоречивых черт. Борясь за высокую содержательность искусства против внешней занимательности и отжившей театральной условности, стремясь к воплощению величавых идейных замыслов, Вагнер не избежал известной туманности, расплывчатости, а порой излишней усложненности выражения, что более всего обнаружилось в последний период его творчества.

Типические черты итальянской комической оперы нашли блестящее выражение в творчестве Дж. Россини, достижения которого значительны и в области героико-патриотической оперы.

Крупнейшим классиком итальянской оперы стал Дж. Верди, один из замечательнейших мастеров мирового реалистического искусства. На протяжении многих десятилетий творческой деятельности он создал разнообразные типы оперных произведений. Вначале Верди более волновала героико-патриотическая тематика, воплощенная в романтическом плане. С середины века он писал преимущественно лирико-драматические оперы — психологические драмы, отмеченные глубоким реализмом и порой подымавшиеся до уровня полных трагедий. К концу его жизни, в последнем десятилетии XIX и начале XX века, активно проявили себя талантливые композиторы П. Маскани, Р. Леонкавалло и особенно Дж. Пуччини. Основанием для их идейно-художественных исканий послужило литературное движение 1880-х годов, получившее название веризм (verismo — означает искренний, правдивый). Веристы стремились к созданию драматически напряженных произведений на темы, заимствованные из жизни простых людей, главным образом из среды обездоленных социальных низов. В этом своем прогрессивном стремлении они, однако, порой грешили натурализмом.

Национальные особенности французского музыкального театра первых десятилетий XIX века более всего связаны с жанром комической оперы, который плодотворно разрабатывал Д. Ф. Обер. Во второй же трети века зародился и получил широкое распространение тип так называемой «большой оперы» («гранд-опера») — монументального, богатого действенными сценическими моментами, романтически красочного спектакля на исторические темы. Этот оперный тип получил наиболее яркое воплощение в творчестве Дж. Мейербера. Во второй половине XIX века «большой опере» противопоставляется «опера лирическая». Ее авторы — в первую очередь Ш. Гуно, а за ним Л. Делиб и Ж. Массне — обрисовывали обыденную жизнь рядового человека, окружающий его быт, интимные, задушевные чувства. Формирование лирической оперы означало усиление и укрепление реалистических черт во французском оперном искусстве. Вершина реализма в национальной школе Франции — творчество

Ж. Бизе, жизненно полнокровное и сочное, ярко образное, пронизанное оптимизмом.

Освободительные движения XIX века выдвинули ряд новых, глубоко самостоятельных национальных оперных школ. В борьбе народа Чехии за национальную независимость выдающееся значение имели оперы Б. Сметаны, с которыми он выступил во второй половине века. Основоположник чешской музыкальной классики, Сметана разработал особые, соответствующие народно-национальным традициям, типы героико-патриотической и комической оперы. Значителен также вклад в музыкальный театр Чехии А. Дворжака, особенно в сфере сказочно-бытовой оперы, и Л. Яначека. В середине XIX века определились национально специфичные пути развития польской оперной школы, которую возглавил С. Монюшко, и венгерской — во главе с Ф. Эркелем.

Лучшим произведением мировой оперной классики свойственны народность и реализм, единство глубокого содержания и совершенной художественной формы, национальная определенность музыки, связь с народным творчеством, с передовой общественной мыслью. Эти качества в высокой степени присущи русской классической опере, основоположником которой явился М. И. Глинка. Народно-песенная основа русской классической оперы придает ей черты неповторимой самобытности; разнообразны ее художественные средства и формы музыкальной выразительности; типическая определенность и выпуклость индивидуальных образов сочетаются с широко выписанными картинами народной жизни, с историческим и социальным фоном действия.

В первые десятилетия XIX века русское оперное творчество представлено именами композиторов С. И. Давыдова, К. А. Кавоса, затем А. Н. Верстовского. Оперы Глинки — гениальные эпопеи из жизни народа — ознаменовали начало нового периода в истории русского музыкального театра и были крупнейшим завоеванием мирового реалистического оперного искусства.

Русские композиторы-классики вслед за Глинкой создали высокопатриотические оперные произведения, отразившие исторические судьбы родины, взаимоотношения народа и государства, борьбу с социальным угнетением, протест против насилия над личностью.

А. С. Даргомыжский явился автором первой русской социально-бытовой музыкальной драмы «Русалка», выдвинувшей тему сословного неравенства. Подъем революционно-демократического движения 1860-х годов определил направление деятельности композиторов «Могучей кучки» — творческого объединения, руководимого М. А. Балакиревым, в состав которого входили А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи. На протяжении последующих десятилетий один за другим появляются шедевры русской и мировой оперной классики. В своих народных музыкальных драмах «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргский дал непревзойденные по силе и глубине изображения картины прошлого России в переломные периоды ее исторического развития. Монументальная эпическая опера «Князь Игорь» А. П. Бородина воспеваает высокий патриотизм русского народа, выпукло обрисовывает национальные характеры. Многообразны по типам, богаты по содержанию и разносторонни по средствам художественного воплощения оперы Н. А. Римского-Корсакова. Социально-историческая музыкальная драма «Псковитянка» соседствует с лирико-комической



оперой «Майская ночь»; чудесная «весенняя сказка» «Снегурочка» — с оперой-былиной «Садко»; историко-бытовая опера «Царская невеста» — с оперой-легендой «Сказание о невидимом граде Китеже и де-ве Февронии» и оперой-сатирой «Золотой петушок».

Одно из величайших явлений в истории мирового музыкаль-ного театра — оперное творчество П. И. Чайковского, отличающееся исключительной глубиной психологических характеристик, правди-вым выражением душевного мира людей и драматических конфлик-тов. Лирико-драматический характер оперного творчества Чайков-ского, порой приобретающий трагедийную окраску, получил ярчай-шее выражение в таких произведениях, как «Евгений Онегин», «Чародейка», «Пиковая дама». Широкое по тематике творчество гениального композитора охватывает также исторические («Мазепа», «Орлеанская дева») и народно-бытовые темы («Черевички»).

Наряду с этими корифеями русской оперы заметный вклад в ее развитие внесли А. Г. Рубинштейн («Демон»), А. Н. Серов («Вра-жья сила»), Э. Ф. Направник («Дубровский»), С. В. Рахманинов («Алеко»), С. И. Танеев («Орестея»).

Во второй половине XIX и начале XX века формируются также реалистические оперные школы других национальностей, населявших Россию. Их представляют: на Украине С. С. Гулак-Артемовский и особенно Н. В. Лысенко; в Грузии — М. А. Баланчивадзе, Д. И. Ара-кишвили, З. П. Палиашвили; в Армении — А. Тигранян, А. А. Спен-диаров; в Азербайджане — У. Гаджибеков. Развитие этих нацио-нальных школ протекало на основе претворения традиций народной музыки и опыта мировой, в первую очередь русской классики.

Наследницей лучших завоеваний отечественной и зарубежной оперной классики явилась советская опера по всем своим идейно-художественным многообразиям. Развивая великие классические тра-диции, пристально изучая действительность, советские оперные ком-позиторы стремятся к правдивому, художественно совершенному отображению жизни в ее непрерывном движении вперед, к раскры-тию красоты и богатства духовного мира советских людей, к верному и разностороннему воплощению актуальных тем современности и исторического прошлого. Значительными достижениями на этом пути явились оперы И. И. Дзержинского, Д. Б. Кабалевского, С. С. Прокофьева, Т. Н. Хренникова, Ю. А. Шапорина, В. Я. Ше-балина и др.

Советская музыкально-театральная культура, социалистическая по содержанию, отличается многообразием национальных форм. Сред-ди оперных композиторов братских республик выделились К. Ф. Дашькевич, Ю. С. Мейтус, Г. И. Майборода, Е. К. Тикоцкий, Н. Г. Жиганов, Э. А. Капп, Г. Г. Эрнесакс, М. О. Заринь, Е. Г. Брусилловский и многие другие. Расцвет музыкально-театраль-ного искусства социалистических наций является одним из значи-тельнейших завоеваний советской культуры, достигнутым в резуль-тате осуществления ленинской национальной политики. Достижения эти особенно примечательны, если учесть, что в ряде союзных и ав-тономных республик (Узбекистан, Казахстан, Киргизия, Белоруссия, Татария, Башкирия и др.) национальные оперы впервые созданы лишь в годы Советской власти.

Произведения оперной классики доставляют высокое эстетиче-ское наслаждение широчайшим массам слушателей. Главное средст-во их художественного воздействия — вокальная мелодия. Вырази-

тельность и красота пения, яркая мелодическая образность и доступность — неотъемлемые качества реалистической оперы. Однако для всестороннего раскрытия драматического конфликта, сценических положений и чувств героев требуется мастерское использование всех выразительных возможностей музыки. В опере, которую Н. Г. Чернышевский назвал «полнейшей формой музыки как искусства», объединяются вокальное (сольное, ансамблевое и хоровое) и инструментальное (симфоническое) начала. Их тесная взаимосвязь — непременное условие полноценного оперного произведения. В соответствии с идейным замыслом, характером сюжета и текстом либретто композитор творчески использует исторически сложившиеся формы оперной музыки — вокальные (ария, арнозо, речитатив, ансамбль, хоровая сцена) и симфонические (увертюра, антракт, танцы). Эти формы отличаются значительной свободой и у каждого крупного композитора получают индивидуально своеобразное преломление. Тем не менее можно указать на некоторые общие драматургические закономерности.

Характеры героев оперы раскрываются наиболее полно в развернутых номерах сольного пения (ария, арнозо, песня, монолог). Речитатив нередко предназначается для сюжетной и музыкальной связи между закругленными, цельными вокальными формами (ария, ансамбль, хор). Но в своем мелодически развитом виде он выполняет также важную роль в образной характеристике и служит действенным фактором музыкального развития (в некоторых жанрах оперы, преимущественно комедийных, вместо музыкального речитатива используется разговорный диалог).

В ансамблях-дуэтах, терцетах, квартетах и больших финальных сценах (часто с хором), — средствами музыки обобщаются драматические ситуации, соединяются близкие или контрастные образы, отчетливо выявляются противоречия интересов, характеров, страстей. Поэтому ансамбли нередко появляются в кульминационных или заключительных моментах драматургического развития. Художественные возможности музыки позволяют композитору создать в массовых хоровых сценах масштабные картины народной жизни, разносторонне выявить связи героя с социальной средой. В музыкальном развитии оперы велика роль оркестра, который часто сосредоточивает в себе основное драматическое содержание сцены; симфонические средства выразительности существенно дополняют и углубляют музыкальную обрисовку сценических положений, обстановки действия, переживаний героев.

Таковы в общих чертах художественные средства оперы, используя которые композитор может многосторонне и рельефно показать значительные явления жизни, взаимоотношения людей, различных общественных групп, воплотить типические характеры, отобразить душевный мир человека. Органически связывая в едином театральном действии музыку (вокальную и инструментальную), которой принадлежит ведущее место в спектакле, слово, сценическое движение, изобразительные искусства и нередко хореографию, опера обретает широчайшие возможности отображения жизни, огромную силу общественного воздействия.

*М. ДРУСКИН*

АВСТРИЯ

МОЦАРТ

## ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

1756—1791

Искусство Моцарта — одна из высочайших вершин мировой музыкальной культуры. Творчество великого австрийского композитора отразило передовые идеи своей эпохи, неиссякаемую веру в торжество света и справедливости. В музыке Моцарта преобладают жизнерадостные тона, ясная, неомраченная лирика; вместе с тем она содержит немало страниц, насыщенных страстью, душевным смятением, драматизмом.

Наследие, оставленное композитором, поражает многогранностью и богатством. Понтийне неисчерпаем диапазон затронутых им тем и образов; Моцарту принадлежат 23 произведения для музыкального театра, 49 симфоний, более 40 инструментальных сольных концертов с оркестром, сонаты для фортепиано, скрипки, большое количество различных ансамблей. Во всех этих разнообразных жанрах Моцарт проявил себя как смелый реформатор, обогативший их содержанием, обновивший выразительные средства искусства. Классическая стройность, ясность выражения, благородная красота в сочетании с глубиной содержания определяют непреходящую идейно-художественную ценность его музыки.

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в австрийском городе Зальцбурге. Музыкальное образование получил под руководством отца — скрипача и дирижера, умного, образованного человека. Творческий рост Моцарта отличался необыкновенной интенсивностью. В возрасте шести-семи лет он стал европейски знаменитым виртуозом, а спустя еще несколько лет сложился как композитор, уверенно владеющий мастерством. Многократные поездки гениального юноши по странам Европы способствовали его близкому знакомству с современной художественной культурой.

Работая в различных областях музыкального искусства, Моцарт особое внимание уделял опере. Путь оперного композитора он начал двенадцати лет: в 1768 году появились «Мнимая простушка» и «Бастьен и Бастьенна». В годы, проведенные им в Италии (1769—1771, 1771—1772), на сценах итальянских театров шли его оперы «Митридат, царь Понта» (1770) и «Люччо Силла» (1772). В 1775 году в Мюнхене была поставлена «Мнимая садовница», там же состоялась премьера «Идоменей» (1781). Оперы эти принесли молодому композитору большой успех. Тем более тягостной была жизнь в родном городе: Моцарт поступил на службу к архиепископу, который всячески сковывал его творческую свободу, унижал человеческое достоинство.

Последнее десятилетие его жизни — пора наивысшего творческого расцвета и одновременно годы жестокой материальной нужды, сломившей в конце концов силы композитора. Порвав с архиепископом, Моцарт переезжает в Вену, где ставит оперу «Похищение из сераля» (1782), написанную в традициях энигматика. В этом и в особенности в последующих прославленных сочинениях — «Свадьба Фигаро» (1786) и «Дон Жуан» (1787) — полностью раскрылся моцартовский реализм характеров и чувств. За годы пребывания в Вене были созданы также оперы «Директор театра» (1786),

«Так поступают все» (1790), «Милосердие Тита» (1791) и «Волшебная флейта» (1791) — философская сказка, утверждающая победу разума и света над предрассудками и злом.

Последнее произведение Моцарта — гениальный «Реквием» — осталось незаконченным. Работу над ним оборвала смерть, наступившая 5 декабря 1791 года в Вене.

## ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ

*Опера в трех актах*

Либретто Г. Стефани

Действующие лица:

Констанца . . . . .	сопрано
Блондхен . . . . .	сопрано
Бельмонт . . . . .	тенор
Педрилло . . . . .	тенор
Осмин . . . . .	бас
Селим-паша . . . . .	разговорная роль

Янычары, наложницы, рабы.

Место действия: Турция.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

За пять лет до начала работы над «Похищением из сераля» Моцарт мечтал о национальном австрийском музыкальном театре, который смог бы противостоять засилью итальянской оперы в Вене.

Эту мечту он осуществил. «Похищение из сераля» — первая национальная опера не только по замыслу своему, но и по языку. Об этом произведении, написанном в традициях зингшпюля, Гете сказал, что оно затмит собой все остальное в этом жанре. Действительно, исследователи усматривают его влияние в бетховенском «Фиделио», в «Волшебном стрелке» и «Обероне» Вебера, в операх Вагнера и других немецких и австрийских композиторов XIX века. Ныне «Похищение из сераля» остается в мировом репертуаре старейшей оперой на немецком языке.

Либретто оперы, принадлежащее венскому оперному инспектору Готлибу Стефани (1741—1800), основывалось на комедии лейпцигского купца и литератора Кристофа Бретцнера (1781). Ее сюжет пользовался успехом; до 1790 года в Вене, кроме Моцарта, на этот сюжет написа-

ли зингшпили еще три композитора (Андре, Диттерсдорф, Кнехт). Для Моцарта же он послужил лишь отправным пунктом. По указаниям композитора в пьесу были внесены многочисленные изменения, настолько значительные, что Бретцнер дважды протестовал в газетах против ее якобы искажения.

Решительно изменился образ Селима; небольшая по объему, его роль приобрела важный идейный смысл. У Бретцнера Селим узнает в Бельмонте своего пропавшего сына и отпускает пленников на свободу. У Моцарта магометанин, «дикарь», дитя природы дает христианам урок высокой морали: он отпускает на волю сына своего кровного врага, говоря о радости платить благодеянием за причиненное зло. Такой поступок был совершенно в духе просвительской философии и идеалов Руссо.

Традиционно условные образы остальных героев Моцарт наделил живыми человеческими индивидуальностями, выступившими особенно рельефно в многочисленных контрастных противопоставлениях. Известную роль здесь сыграли автобиографические обстоятельства. Работа над оперой совпала с женитьбой композитора на Констанце Вебер. В течение двух лет он боролся с недоброжелательством родителей невесты и противодействием своего отца. Препятствия были преодолены одним ударом: Моцарт похитил Констанцу из отчего дома. Не только эта ситуация, но и разлитое в музыку поэтическое чувство нежной влюбленности, и самые образы главных действующих лиц вносят в оперу автобиографические штрихи: в преданном Бельмонте Моцарт запечатлел собственное чувство, а в обеих героинях, в лирическом и комедийном плане, воссоздал черты характера своей невесты.

Первое представление оперы под названием «Бельмонт и Констанца» состоялось 12 июля 1782 года под управлением автора на сцене венского Национального театра. Ее триумфальный успех отметил рождение австро-немецкой оперы. По настоянию Глюка спектакль был вскоре повторен, а в следующем году опера была поставлена на родине Глюка, в Праге, где вызвала всеобщий энтузиазм. Мелодии Моцарта распевались в Чехии с новыми словами как народные песни.

## СЮЖЕТ

Под стенами дворца Селима-паши бродит юный Бельмонт. Сюда его привели поиски возлюбленной, Констанцы, недавно похищенной янычарами. О том, что Констанца вместе со своей служанкой Блондхен томится в плену у Селима-паши, Бельмонт узнал от Педрилло. Верный слуга и поклонник Блондхен, он сумел проникнуть во дворец, нанявшись садовником. В ожидании Педрилло Бельмонт пытается заговорить через решетку с начальником гаремной стражи Осмином, но тот раздражается брабью и гонит юношу прочь. Педрилло все же удалось провести Бельмонта в сад паши; он выдал его за архитектора, приглашенного Селимом. С корабля на берег в сопровождении паши сходит печальная Констанца. Селим ласково упраскивает ее стать его женой, но девушка медлит с ответом. По своей воле она никогда не изменит возлюбленному. Бельмонт, случайно подслушавший разговор, обрадован и восхищен твердостью Констанцы. Оставшись вдвоем с Педрилло, он настаивает на немедленном похищении. Но слуга более осмотрителен, хотя и ему нелегко видеть рядом со своей Блондхен не в меру любезного с ней Осмина. Вновь появляется надсмотрщик. Он набрасывается на молодых людей с ругательствами, но получает решительный отпор: Педрилло уже представил Бельмонта паше, которому понравился скромный юноша.

Сад при дворце Селима. Жилнще надсмотрщика гаремной стражи. В знак расположения паша подарил Осмину хорошенькую Блондхен, и теперь мрачный старик пытается завоевать ее симпатию. Но Блондхен лишь потешается над ним, озадачивая смелостью, кокетством, неожиданными капризами. Осмин вынужден отступить ни с чем. Появляется Констанца. Она с тоской вспоминает жениха, дни безоблачного счастья. Служанка пытается рассеять печальные мысли госпожи. Их беседу прерывает приход Селима. Он больше не может ждать: завтра он назовет Констанцу своей женой. Девушка в отчаянии: против силы она беззащитна, но пусть Селим знает: она никогда не полюбит его. Тем временем Педрилло успевает сообщить Блондхен, что Бельмонт здесь и приготовления к побегу идут успешно. Нужно лишь обезвредить Осмина. Впрочем, при его пристрастии к вину это будет нетрудно. Педрилло приступает к осуществлению плана.

Встретив Осмина, он угощает его вином, занимает оживленной беседой. Старик быстро хмелеет, и расторопный слуга уносит его в дом. В саду появляется Бельмонт. Наконец-то влюбленные снова вместе.

Ночью в саду под окнами гарема Бельмонт и Педрилло ждут своих возлюбленных. С ними капитан корабля, на котором они должны бежать. Он несет веревочную лестницу и при этом производит столько шума, что Педрилло начинает не на шутку трусить. Успокоившись, он берется за гитару и поет серенаду—условный знак для девушек. Стражи он не опасается: серенаду он пел каждый вечер. Констанца спускается по веревочной лестнице и вместе с Бельмонтом скрывается в чаще сада. За ней появляется Блондхен, но проснувшийся Осмин замечает беглецов. Он поднимает крик и преграждает им дорогу. Не повезло и первой паре: они задержаны и возвращены стражникам к стенам гарема. Теперь все они предстают перед разгневанным пашой. Осмин злорадствует, а влюбленные, в ожидании неминуемой казни, нежно прощаются, ободряя друг друга. Сила любви и мужество молодых людей трогают пашу. Неожиданно для всех он отпускает пленников на свободу.

## МУЗЫКА

В соответствии с традициями зингшпиля, «Похищение из сераля» включает, наряду с музыкальными номерами, развернутые разговорные сцены. Сохранив задушевность и простоту высказывания, характерные для песенных форм этого жанра, Моцарт широко раздвинул его рамки. Его герои произносят обширные патетические монологи, считавшиеся уместными лишь в героических операх. Диалоги вырастают в большие, полные движения и эмоциональных контрастов сцены, объединяемые музыкой. Наряду с мелодичной австрийской и немецкой народной песней звучит буффонная скороговорка, виртуозные рулады сочетаются с выразительным, интонационно правдивым речитативом.

Большая увертюра — единственный развернутый симфонический эпизод оперы — своей стремительностью, блеском, остроумием предвосхищает атмосферу действия. В оркестре используются так называемые «необычные» по тому времени инструменты, как треугольник, сарабан, флейта-



ликколо, литавры. Они используются для воспроизведения «янычарского» (то есть турецкого) колорита в музыке. В среднем разделе меланхолически звучит мелодия первой арии Бельмонта, к которой прямо подводит заключенные увертюры.

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

Второй акт начинается комедийной сценой: лукавая, грациозная речь Блондхен (ария «Лишь нежностью и лаской») в дуэте с Осмином становится дерзкой и язвительной. Шутливо иронический характер этой сцены подчеркивает драматизм следующей; большой лирический монолог Констанцы «Ах! Для меня нет счастья больше», искренний и поэтический, переходит (после объяснения с Селимом) в героическую бравурную арию, которая своим условным пафосом несколько противоречит образу Констанцы (по собственному признанию, композитор пожертвовал здесь выразительностью в пользу «подвижного горла» Катерины Кавальери, первой исполнительницы роли Констанцы). Радостно простодушная ария Блондхен

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

В начале третьего акта обращают на себя внимание поэтичная романтически таинственная серенада Педрилло «Молилась девушка в плену», обрываемая настороженными паузами, бравурная ария злорадствующего Осмина «О, как радоваться буду». Ей противопоставит полный благородства и мужественной печали дуэт Бельмонта и Констанцы. Оперу завершает большой квинтет, прославляющий устами Селима верность и великодушие, его поддерживает хор янычар.

## СВАДЬБА ФИГАРО

*Комическая опера в четырех актах*

Либретто Л. да Ponte

Действующие лица:

Граф Альмавива . . . . .	баритон
Графиня Розина, его жена . . . . .	сопрано
Фигаро, слуга графа . . . . .	баритон
	или высокий бас
Сусанна, горничная графини . . . . .	сопрано
Марцелина, ключница . . . . .	меццо-сопрано
Керубино, паж . . . . .	сопрано
Бартоло, доктор . . . . .	бас
Базилло, учитель музыки . . . . .	тенор
Дон Курцио, судья . . . . .	тенор
Антонио, садовник . . . . .	бас
Барбарина, его дочь . . . . .	сопрано

Крестьяне и крестьянки, гости, слуги.

Место действия: замок графа Альмавивы близ Севильи (Испания).

Время: конец XVIII века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

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

Герой оперы лакей Фигаро — типичный представитель третьего сословия. Ловкий и предприимчивый, насмешник и острослов, смело всдуший борьбу с всемогущим вельможей и торжествующий над ним победою, он очерчен Моцартом с большой любовью и симпатией. В опере реалистически обрисованы также образы задорной и нежной подружки Фигаро Сусанны, страдающей графини, юного Керубино, охваченного первыми волнениями любви, надменного графа и традиционные комические персонажи — Бартоло, Базилио и Марцелина.

К сочинению музыки Моцарт приступил в декабре 1785 года, закончил его через пять месяцев; премьера состоялась в Вене 1 мая 1786 года и прошла с незначительным успехом. Подлинное признание опера приобрела только после постановки в Праге в декабре того же года.

## СЮЖЕТ

В доме графа Альмавивы идут веселые свадебные приготовления. Камердинер графа Фигаро женится на Сусанне — служанке графини. Предстоящее торжество не радует графа: невеста приглянулась ему самому, и он не брезгает ничем, чтобы помешать свадьбе. С беспокойством рассказывает Сусанна жениху о преследованиях графа. Всю свою ловкость, находчивость, энергию готов приложить Фигаро, чтобы расстроить козни господина. Но у весельчака Фигаро немало врагов. Старый Бартоло до сих пор не может забыть, как ловко провел его бывший цирюльник, помогая графу жениться на его воспитаннице Розине. Стареющая ключница Марцелина мечтает женить Фигаро на себе. Оба надеются, что граф, раздосадованный неуступчивостью Сусанны, им поможет. Церемонными поклонами и злыми комплиментами встречает Марцелина Сусанну. Сусанна весело и задорно посмеивается над сварливой старухой. Появляется Керубино. Юный паж влюблен во всех женщин в замке. Он боготворит графиню, но не прочь поухаживать и за Сусанной, к которой сейчас пришел поделиться горем — граф застал его у Барбарини, дочери садовника, и прогнал из замка. Неожиданный приход графа вынуждает Керубино спрятаться. Граф снова умоляет Сусанну уступить его любви, но излияния влюбленного вельможи прерываются стуком в дверь — это явился интриган Базилио. Намеки старого сплетника на любовь Керубино к графини пробуждают у графа ревность. С возмущением рассказывает он Сусанне и Базилио о проделках пажа и вдруг замечает спрятавшегося Керубино. Гнев графа не знает предела. Керубино получает приказ немедленно отправиться в полк. Фигаро утешает его.

Графиня опечалена равнодушием мужа. Рассказ Сусанны о его неверности глубоко ранит ее сердце. Искренне сочувствуя своей горничной и ее жениху, графиня охотно принимает план Фигаро — вызвать графа ночью в сад и послать к нему на свидание вместо Сусанны Керубино, переодетого в женское платье. Сусанна тотчас же принимается наряжать пажа. Внезапное появление графа приводит всех в смятение; Керубино прячут в соседней комнате. Удивленный смущением жены, граф требует, чтобы она открыла запертую дверь. Графиня упорно отказывается, уверяя, что там находится Сусанна. Ревни-

вые подозрения графа усиливаются. Решив взломать дверь, он вместе с женой отправляется за инструментами. Ловкая Сусанна выпускает Керубино из его убежища. Но куда бежать? Все двери на запоре. В страхе бедный паж прыгает в окно. Возвратившийся граф находит за запертой дверью смеющуюся над его подозрениями Сусанну. Он вынужден просить у жены прощения. Вбежавший Фигаро сообщает, что гости уже собрались. Но граф всячески оттягивает начало праздника — он ждет появления Марцелины. Ключница предъявляет Фигаро иск: она требует, чтобы он либо вернул ей старый долг, либо женился на ней. Свадьба Фигаро и Сусанны откладывается.

Суд решил дело в пользу Марцелины. Граф торжествует, но торжество его непродолжительно. Внезапно выясняется, что Фигаро — родной сын Марцелины и Бартоло, в детстве похищенный разбойниками. Растроганные родители Фигаро решают пожениться. Теперь предстоит отпраздновать две свадьбы.

Графиня и Сусанна не оставили мысли проучить графа. Графиня решает сама надеть платье служанки и пойти на иочное свидание. Под ее диктовку Сусанна пишет записку, назначая графу встречу в саду. Во время праздника Барбарина должна передать ее.

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

## МУЗЫКА

«Свадьба Фигаро» — бытовая комическая опера, в которой Моцарту — первому в истории музыкального театра — удалось ярко и многосторонне раскрыть в действии живые индивидуальные характеры. Отношения, столкновения этих характеров определили многие черты музыкальной драматургии «Свадьбы Фигаро»,

придали гибкость, разнообразие ее оперным формам. Особенно значительна роль ансамблей, связанных со сценическим действием, нередко свободно развивающихся.

Стремительность движения, пьянящее веселье пронизывают увертюру оперы, вводящую в жизнерадостную обстановку событий «безумного дня».

В первом акте естественно и непринужденно чередуются ансамбли и арии. Два следующих друг за другом дуэта Сусанны и Фигаро привлекают изяществом; первый — радостный и безмятежный, в шутовности второго проскальзывают тревожные ноты. Остроумие и смелость Фигаро запечатлены в каватине «Если захочет барин попрыгать», ирония которой подчеркнута танцевальным ритмом. Трепетно взволнованная ария Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» очерчивает поэтический образ влюбленного пажа. В терцете выразительно переданы гнев графа, смущение Базилло, тревога Сусанны. Насмешливая ария «Мальчик резвый», выдержанная в характере военного марша, сопровождается звучанием труб и литавр, рисует образ энергичного, темпераментного и веселого Фигаро.

Второй акт начинается светлыми лирическими эпизодами. Ария графини «Бог любви» привлекает лиризмом и благородной сдержанностью чувства; пластичность и красота вокальной мелодии сочетаются в ней с тонкостью оркестрового сопровождения. Нежности и любовного томления полна ария Керубино «Сердце волнует». Финал акта основан на свободном чередовании ансамблевых сцен; драматическое напряжение нарастает волнами. Вслед за бурным дуэтом графа и графини следует терцет, начинающийся насмешливыми репликами Сусанны; живо, ярко, стремительно звучат следующие затем сцены с Фигаро. Акт заканчивается большим ансамблем, в котором торжествующие голоса графа и его сообщников противопоставлены партиям Сусанны, графини и Фигаро.

В третьем акте выделяется дуэт графа и Сусанны, пленяющий правдивостью и тонкостью характеристик; музыка его одновременно передает лукавство очаровательной служанки и неподдельную страсть и нежность обманутого графа. Дуэт Сусанны и графини выдержан в прозрачных, пастельных тонах; голоса мягко переключаются, сопровождаемые гобоем и фаготом.

Четвертый акт начинается небольшой наивно-грациозной арией Барбарини «Уронила, потеряла». Лирическая

ария Сусанны «Прнди, мой милый друг» овеяна поэзней тихой луной ночи. Музыка финала, передающая сложные чувства героев, звучит вначале приглушенно, но постепенно наполняется радостным ликованием.

## Д О Н - Ж У А Н

*Опера в двух актах*<sup>1</sup>

Либретто Л. да Понте

### Действующие лица:

Дон-Жуан . . . . .	баритон
Командор . . . . .	бас
Донна Анна, его дочь . . . . .	сопрано
Дон Оттавио, жених донны Анны . . . . .	тенор
Донна Эльвира . . . . .	сопрано
Лепорелло, слуга Дон-Жуана . . . . .	бас
Церлина . . . . .	сопрано
Мазетто . . . . .	бас

Крестьяне, крестьянки, музыканты и слуги.

Действие происходит в Испании.

Время: после 1600 года.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основе сюжета лежит старинная легенда о Дон-Жуане, дерзком искателе приключений, смелом и ловком соблазнителе женщин. Возникшая в средневековой Испании, легенда эта приобрела широкую известность во многих европейских странах. Сюжет был впервые обработан испанским драматургом Тирсо де Молина (1571—1648), впоследствии привлекал многих писателей, в том числе Мольера и Гольдони. В XIX столетии к образу Дон-Жуана обращаются Байрон, Гофман, Пушкин, Мериме и др. Неоднократно использовали эту тему и музыканты — в 1761 году в Вене был поставлен балет Глюка «Дон-Жуан»; известен также целый ряд опер на тот же сюжет. В этих произведениях легенда о Дон-Жуане получала разную трактовку. В некоторых из них, имеющих религиозно-поучительную окраску,

<sup>1</sup> Ныне опера идет в трех актах. Так далее излагается ее сюжет и музыка.

ску, Дон-Жуан охарактеризован как преступный, грубый сластолюбец, получающий заслуженное возмездие. Но нередко в его образе подчеркивались иные, привлекательные черты — бесстрашие, чувство чести, остроумие, вечные поиски идеала, смелый бунт против обветшалых норм морали.

После огромного успеха «Свадьбы Фигаро» в Праге Моцарт получил от пражского театра заказ на новую оперу. Выбор композитора пал на сюжет «Дон-Жуана». К сочинению музыки он приступил в мае 1787 года, премьера состоялась в Праге 29 октября того же года. Для венской постановки (7 мая 1788 года) в музыку оперы автором были внесены некоторые изменения. Либретто, написанное Л. да Понте (1749—1838) на итальянском языке, выдержано в комедийном плане. Однако музыка Моцарта выводит оперу за рамки комедии. Композитор создал замечательно глубокое произведение, полное больших страстей и острых столкновений характеров.

Дон-Жуан Моцарта — образ сложный, многогранный. Осуждая своего героя на гибель, композитор в то же время поэтизирует, облагораживает его облик: моцартовский Дон-Жуан отважен, обаятелен, полон беспредельной жизненной энергии. Остальные персонажи оперы — неразлучный спутник Дон-Жуана Лепорелло, одновременно и восхищающийся своим барином и порицающий его, гордая донна Анна, страстная донна Эльвира, кокетливая Церлина, Оттавио, Мазетто — занимают подчиненное положение. Их поступки, мысли и чувства связаны с действиями Дон-Жуана.

#### СЮЖЕТ

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

Дон-Жуан скоро забыл о кровавых событиях этой ночи — он стремится к новым приключениям. Он готов



последовать за прекрасной незнакомкой, но с разочарованием узнает в ней давно покинутую им донну Эльвиру. Дон-Жуан никогда не возвращается к прошлому. Страдания Эльвиры, терзаемой чувствами любви и мести, вызывают у него лишь досаду. Лепорелло пытается утешить обманутую. Он рассказывает ей о своем господине, его неутолимой жажде наслаждений, показывает список обольщенных им красавиц, в котором одних только «испанок тысячи три».

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

Зал в замке Дон-Жуана. Веселый праздник в разгаре. Безудержно весел беспечный Дон-Жуан, праздник сулит ему много развлечений. Гости танцуют. Среди них Эльвира, Анна и Оттавио в масках, проникшие сюда, чтобы отомстить Дон-Жуану. Танцуя с Церлиной, Дон-Жуан незаметно увлекает ее из зала. Внезапно праздничное веселье нарушается — раздаются крики Церлины, молящей о помощи. Возмущение охватывает присутствующих. Дон-Жуан и Лепорелло вынуждены бежать.

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

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

Зал в замке Дон-Жуана. Эльвира умоляет Дон-Жуана оставить порочный путь, напоминая о страшном возмездии. Внезапно раздаются тяжелые шаги статуи командора. Минуты Дон-Жуана сочтены, но без страха идет он навстречу гибели. «Нет», — гордо отвечает он на требование командора покаяться. Слышатся страшные удары грома, сверкает молния. Командор увлекает Дон-Жуана в бездну. Жажда мести приводит сюда оскорбленных Аниу и Оттавио, Церлину и Мазетто, но они находят лишь дрожащего от страха Лепорелло, который рассказывает им о случившемся. Мстители торжествуют — наконец-то Дон Жуан понес заслуженную кару.

#### МУЗЫКА

Моцарт назвал свою оперу «*дramma giocoso*», что означает «веселая драма», или, в свободном переводе, трагикомедия. Название это подчеркивает своеобразие произведения, в котором сплетаются трагическое и комическое, возвышенное и бытовое. Эта особенность придает опере большую жизненную правдивость. Мастер музыкально-психологической характеристики, Моцарт ярко и выразительно рисует в ариях чувства своих героев, а их взаимоотношения, порой тонкие и сложные, раскрывает в многочисленных ансамблях. Драматургия оперы строится на сопоставлении противоположных начал — радости, света и рокового возмездия, бурлящего потока жизни и холода смерти, воплощенных в образах Дон-Жуана и командора.

На контрасте мрачного, трагического вступления и брызжущей весельем следующей за ним части основана увертюра.

В первом акте — быстрое чередование различных эпизодов. Небольшая шутливо-грубоватая ария Лепорелло «*День и ночь изволь служить*» рисует образ этого комического персонажа. В музыке драматического терцета одновременно воплощены тяжелое раздумье Дон-Жуана, прерывистая речь умирающего командора, испуг Лепорелло. Бурной, страстной, взволнованностью насыщена ария

оскорбленной Эльвиры «Где он, узнать решила». В обращенной к Эльвире арии Лепорелло «Вот извольте» комическая скороговорка сменяется плавным, нежно-вкрадчивым менуэтом, пародирующим обольстительные речи Дон-Жуана. Красота мелодики и выразительность отличают дуэт Дон-Жуана и Церлины «Ручку мне дашь свою ты»; мягкая, обволакивающая чувственной прелестью речь Дон-Жуана звучит все настойчивее, в то время как все более робкими становятся музыкальные фразы колсблующейся Церлины. Возвышенно-благородный склад души донны Анны раскрывается в арии «Теперь нам известно».

Развитие второго акта связано с непрерывным нарастанием напряжения. Ария Дон-Жуана «Чтобы кипела кровь горячее» впечатляет блеском и жизнерадостностью; танцевальное движение, четкие контуры легкой стремительной мелодии передают кипучее веселье, охватившее Дон-Жуана, его страстную любовь к жизни. Ария нанвной и лукавой Церлины «Ну, прибей меня, Мазетто» пленяет изяществом мелодики. Центральный эпизод акта — сцена бала, где голоса действующих лиц сочетаются с одновременным звучанием трех инструментальных ансамблей, играющих менуэт, контрданс и лендлер. В большом секстете, завершающем акт, гневному напору голосов мстителей отвечают короткие реплики смущенных Дон-Жуана и Лепорелло.

Третий акт распадается на две части.<sup>1</sup> В первой преобладают комические, бытовые эпизоды; во второй обнажаются контрасты, усиливается трагический план «веселой драмы». Терцет Эльвиры, Дон-Жуана и Лепорелло замечателен широтой мелодического дыхания вокальных партий и оркестрового сопровождения. Простая и плавная песенная мелодия лежит в основе серенады Дон-Жуана, которую он поет под аккомпанемент мандолины. Секстет (мстители и Лепорелло) — развернутая сцена, полная движения и выпуклых контрастов. В сцене на кладбище грозные возгласы командора вторгаются в беззаботную речь Дон-Жуана и торопливую скороговорку перепуганного Лепорелло, создавая ощущение беспокойства, близости развязки. Радостное настроение Дон-Жуана в начале последней картины подчеркивают исполняе-

---

<sup>1</sup> В некоторых современных постановках эти две части образуют два самостоятельных акта — третий и четвертый.

мые сценическим оркестром отрывки из модных во времена Моцарта опер, в том числе и из «Свадьбы Фигаро». Эпизод появления статуи комайдора вносит в музыку мрачный колорит; зловещая бесстрастность его фраз оттеняется грозным звучанием тромбона. В светлых тонах выдержан заключающий оперу секстет.

## ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА

*Опера в двух актах<sup>1</sup>*

Либретто Э. Шиканедера

Действующие лица:

Зарастро . . . . .	бас
Тамино, принц . . . . .	тенор
Царица ночи . . . . .	сопрано
Памина, ее дочь . . . . .	сопрано
Папагено, птицелов . . . . .	баритон
Папагена, его возлюбленная	сопрано
Моностагос, мавр . . . . .	тенор
Два жреца . . . . .	тенор и бас
Три дамы, феи Царицы ночи	сопрано и
	меццо-сопрано
Три волшебных мальчика . . . . .	сопрано и
	меццо-сопрано
Два воина в латах . . . . .	тенор и бас
Оратор . . . . .	бас

Жрецы, рабы, свита и проч.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

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

<sup>1</sup> Первый акт имеет две картины, второй — семь. Последнее действие иногда разделяется антрактом на два акта.

испытания в египетской пирамиде и таинственные превращения.

В этот наивный сюжет Моцарт вложил, однако, серьезную морально-философскую идею, свои самые глубокие, заветные мысли. Много впитавший из философии просветительства, он вдохновлялся идеалами равенства, братства людей, верой в изначальность добра, возможность нравственного совершенствования человека, в конечное торжество света и разума. Возвышенная философия «Волшебной флейты» Моцарта привлекала к ней симпатии выдающихся умов того времени. «Царство ночи, королева, солнечное царство, мистерии, посвящения, мудрость, любовь, испытания, и притом некие общие места морали, которые великолепны в своей обыкновенности, — писал Гегель в своей «Эстетике», — все это, при глубине, чарующей сердечности и душевности музыки, расширяет и наполняет фантазию и согревает сердце». Бетховен среди всех моцартовских опер особенно выделял «Волшебную флейту». Гёте сравнивал ее со второй частью своего «Фауста» и сделал попытку написать ее продолжение.

Гуманистические идеалы этой оперы носят характер наивной утопии, что было характерно для прогрессивных воззрений конца XVIII века. Но кроме того, они обвешены таинственностью и мистической символикой, связанными с идеями и ритуалами общества масонов, ордена «вольных каменщиков», членами которого были как Моцарт, так и Шиканедер. Это общество объединяло многих передовых людей Австрии, стремилось распространять просвещение, бороться с суевериями, пережитками средневековья, влиянием католицизма. Достаточно сказать, что французская буржуазная революция 1789 года в аристократических кругах объяснялась «масонским заговором», а в 1794 году австрийский император Леопольд II запретил деятельность масонских лож.

В трактовке Моцарта социальная утопия и фантастика перемешались с юмором, меткими жизненными наблюдениями, сочными бытовыми штрихами. Фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Злобная и мстительная Царица ночи оказалась деспотически упрямой и коварной женщиной. Три феи из ее свиты — дамами полусвета, словоохотливыми, вздорными, игриво-чувственными. Дикарь-птицелов Папагено — симпатичным обывателем, любопытным, трусливым и болт-

ливым весельчаком, мечтающим лишь о бутылке вина и маленьком семейном счастье. Самый идеальный образ — Зарастро, олицетворение разума, добра, гармонии. Между его солнечным царством и царством ночи мечется Тамино, человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний.

Так воплощена оптимистическая идея «Волшебной флейты», последней оперы Моцарта, его любимейшего создания. Премьера оперы состоялась 30 сентября 1791 года под управлением композитора за два с небольшим месяца до его смерти.

### СЮЖЕТ

В пустынной гористой местности чудовищная змея преследует принца Тамино. В последний раз воззвав о помощи, он падает без чувств. В этот миг из-за скалы выступают три дамы в черных одеяниях и рассекают змею на три части. Красота принца поражает их. Каждая мечтает о его любви, и никто не хочет идти к Царице ночи, чтобы сообщить о случившемся. После долгого спора они решают идти вместе. Тамино приходит в себя и слышит звуки дудочки. Его взору предстает странное существо, человек в птичьем оперении, птицелов Папагено. Принц горячо благодарит его, считая своим спасителем. Папагено важно принимает благодарность. Возвратившись, три дамы наказывают его за хвастовство: замыкают рот громадным замком. Они объясняют принцу, что он во владениях Царицы ночи, которая в знак благоволения прислала ему портрет своей дочери, Памины, похищенной злым волшебником; если при первом взгляде на портрет Тамино почувствует любовь, его ждут почет и счастье. Покоренный красотой Памины, принц готов любой ценой освободить девушку. Царица ночи дарит ему волшебную флейту — она поможет преодолеть все препятствия, а в спутники дает Папагено, который получает в подарок колокольчики, заставляющие плясать каждого, кто их услышит. В сопровождении трех волшебных мальчиков принц отправляется в путь.

Во дворце Зарастро волненне: мавр Моностатос, приставленный стеречь Памину, так усердно домогался ее любви, что бедняжка сбегала. Однако скоро она была настигнута, и вот уже мавр грубо тащит прекрасную пленницу, собираясь заковать ее в цепи. Неожиданно

появляется Папагено. Он и Моностатос, ошеломленные, напуганные внешностью друг друга, бросаются опростью в разные стороны. Любопытство, однако, оказывается сильнее страха, и птицелов возвращается к Памине. Он рассказывает о любви принца к дочери Царицы ночи, о его решении спасти ее и предлагает немедленно бежать. Перед дворцом появляются трое волшебных мальчиков, а за ними Тамино. Он хочет войти, но дорогу ему преграждает жрец. Он раскрывает обман Царицы ночи: Памину похитил не злой волшебник — в царстве Зарастро господствуют мудрость и доброта. Памину ждет счастье. Обрадованный тем, что любимая жива, Тамино начинает играть на волшебной флейте. На ее звуки откликается своей дудочкой Папагено; вместе с Паминой он приближается к храму. Но их опережает Моностатос со стражей. Он уже готов схватить беглецов, но звон колокольчиков Папагено заставляет его пуститься в пляс. Восторженные возгласы толпы возвещают о приближении Зарастро. Памина падает к его ногам, призываясь в послушании. Мавр приводит принца, схваченного поблизости, а когда молодые люди бросаются в объятия друг другу, грубо молочаст их. Он ждет награды за верную службу. Но Зарастро неожиданно приказывает строго наказать его. Зарастро объявляет, что пришельцы должны подвергнуться испытанию в храме.

Тамино и Папагено вступают в храм, чтобы принять посвящение в члены братства мудрых. Условия испытаний суровы: не выдержавший должен умереть, — объявляют им жрецы. Испуганный Папагено сначала наотрез отказывается, но весть о том, что в награду Зарастро даст ему жену, меняет его решение. В первом испытании пришельцы должны проявить твердость по отношению к женщине: они должны быть неуязвимы для коварства и хитрости, для любви и сострадания. Едва скрылись жрецы, объявившие это условие, как перед Тамино и Папагено возникли три дамы, феи Царицы ночи. Они угрожают путникам гибелью, уговаривают вернуться к их повелителю. Тамино в ответ молчит. С криком «Беда, беда!» дамы исчезают. Папагено, который был готов уже поверить им, падает на землю. Жрецы приветствуют принца выдержавшего первое испытание, но предупреждают, что остальные труднее и опаснее. Набросив на него покрывало, они уводят его с собой.

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

Широкий двор храма. Сюда жрецы привели Тамино и Папагено. Они должны хранить молчание, но Папагено раздражается болтовней. Он хочет выпить, и тут же из-под земли вырастает дряхлая старуха с кувшином, которая кокетливо сообщает, что ей восемнадцать лет и что у нее есть дружок по имени Папагено. Своего имени она не успевает назвать: удар грома заставляет ее исчезнуть, а напуганный Папагено клянется молчать. Три волшебных мальчика возвращают ему колокольчики, а Тамино — флейту. На звуки флейты прибежала Памина. Она изумлена, раздосадована молчанием принца, холодность возлюбленного повергает ее в отчаяние. В храме жрецы приветствуют Тамино, выдержавшего испытание. Навстречу ему Зарастро выводит Памину, разрешая влюбленным проститься перед последним испытанием. Тамино уводят. Запоздавший Папагено хочет следовать за ним, но дорогу ему преграждает жрец: боги прощают его слабость и дарят жизнь, но в круг избранных он недостоин войти. Папагено это и не нужно: он мечтает лишь о выпивке и доброй подружке. Вновь появляется старуха. Она ласкается и требует от Папагено супружеской клятвы, угрожая ему темницей. Птицелов клянется, и старуха превращается в хорошенькую дикарочку, одетую в перья. Папагено бросается к ней, но жрец удерживает его: он еще недостоин получить жену. Дикарочка исчезает. Папагено бежит за ней, но земля расступается под его ногами.

Памина, терзаемая страшной мукой, бродит по саду. В ее руке кинжал. Зачем жить, если Тамино разлюбил ее?



Три волшебных мальчика успокаивают ее: Тамино по-прежнему любит ее.

Воины в латах охраняют ту часть храма, куда допускаются лишь посвященные. Сюда пришел Тамино, чтобы пройти последнее испытание. Неожиданно его останавливает Памина: она хочет подвергнуться испытанию вместе с любимым. Под напев волшебной флейты они бесстрашно проходят сквозь пламя и бушующие волны. Торжественные возгласы толпы возвещают их победу.

Папагено ищет свою исчезнувшую красотку. Волшебные мальчики напоминают ему о чудесных колокольчиках. Только раздался их звук, как Папагена возникла перед восхищенным, ошалевшим от счастья птицесловом.

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

## МУЗЫКА

Партитура «Волшебной флейты» поражает исключительной простотой, отсутствием внешних эффектов, казалось бы предполагаемых сюжетом. Ее инструментальное письмо отличается сдержанностью и чистотой. В вокальных партиях на первом плане рельефный мелодический образ. За редким исключением мелодическим источником служит австрийская и немецкая народная песня; отступления от нее (арии Царицы ночи) обусловлены пародийным замыслом.

Блестяще стремительная увертюра, открываемая торжественными аккордами Зарастро, пронизана светом, ощущением полноты и гармонии чувств. Это одна из лучших увертюр в мировой оперной литературе.

Сцена спасения Тамино в начале первого акта завершается грациозным терцетом фей Царицы ночи; их певучая скороговорка, чувствительные вздохи вносят в драматическую интродукцию сочный юмористический штрих. Папагено музыкально охарактеризован веселой арией «Известный всем я птицелов» в духе народной танцевальной песни; после каждого куплета звучат простодушные рулады его дудочки. Ария Тамино с портретом «Та

кой волшебной красоты» соединяет песенные, виртуозные и речитативные элементы в живой взволнованной речи. Ария Царицы ночи «В страданиях дни мои проходят» начинается медленной величаво печальной мелодией; вторая часть арии — блестящее решительное аллегро. Квинтет (три феи, Тамино и Папагено) выпукло сопоставляет комическое мычание Папагено (с замком на губах), сочувствующие реплики принца, порхающие фразы фей.

Во второй картине выделяется дуэт Памины и Папагено «Кто лежно о любви мечтает», написанный в форме простой куплетной песни; его бесхитрый сердечный напев приобрел на родине композитора широчайшую популярность. Финал первого акта — большая сцена с хорами жрецов и рабов, ансамблями и речитативами, в центре которой ликующе светлая ария Тамино с флейтой «Как полон чар волшебный звук», и хор рабов, пляшущих под колокольчики Папагено; акт заключается торжественным хором.

Второй акт связан с частыми переменами места действия и содержит семь картин. Вступительный марш жрецов (оркестр) звучит приглушенно и торжественно, напоминая хорал. В первой картине величаво-возвышенной арии Зарастро с хором «О вы, Изиды и Озирис» противопоставлен оживленный квинтет, где неумолчное шептание фей Царицы ночи персмежается короткими репликами Тамино и Папагено, старающихся хранить молчание.

В следующей картине даны три замечательно ярких музыкальных портрета: вызывающе дерзкая ария Моностатоса «Каждый может наслаждаться», ария Царицы ночи «В груди моей пылает жажда мести», которой итальянские колоратуры придают пародийный оттенок, и спокойная, мелодически выразительная ария Зарастро «Вражда и месть нам чужды».

В начале третьей картины обращает на себя внимание воздушный с порхающими пассажами в оркестре терцет волшебных мальчиков, выдержанный в ритме изящного менуэта. Ария опечаленной Памины «Все прошло» — великолепный образец моцартовского оперного монолога, отмеченного мелодическим богатством и правдивостью декламации. В терцете взволнованным мелодическим фразам Памины и Тамино противостоит строгая речитация Зарастро. Лирическая сцена сменяется комедийной: ария

Папагено «Найти подругу сердца» полна беспечности и юмора народных плясовых напевов.

Глубоко впечатляет сцена встречи волшебных мальчиков и Памины; в светлое прозрачное звучание их терцета драматически острым контрастом вторгаются реплики Памины. Этой сценой начинается финал второго акта, пронизанный непрерывным музыкальным развитием, которым объединяются три последние картины.

В пятой картине после сурового и тревожного оркестрового вступления звучит строгий мерный хорал латников «Кто этот путь прошел»; своей архаической мелодией они сопровождают и восторженный дуэт Памины и Тамино. Следующий их дуэт «Через дым и пламя шли мы смело» оркестр сопровождает торжественным, словно в отдалении звучащим маршем.

Комедийная линия оперы естественно завершается дуэтом Папагено и Папагены — полным неподдельного юмора, напоминающим беззаботный птичий щебет.

Последняя картина начинается резким контрастом: зловещим маршем, приглушенным квинтетом Царицы ночи, трех ее фей и Моностатоса. Опера закончится блестящим ликующим хором «Разумная сила в борьбе победила».

ГЕРМАНИЯ

ГЛОК  
БЕТХОВЕН  
БЕБЕР  
ВАТНЕР



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

Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года в баварской деревне Вейденванг, в семье лесничего. Образование получил в иезуитской коллегии в Комотау, там же начал учиться игре на клавире и органе. Поступив в Пражский университет, будущий композитор сделался участником бродячих оркестров, где исполнял на виолончели свои первые импровизации. В двадцатидвухлетнем возрасте Глюк получает постоянную работу в Вене. А спустя десять лет переселяется в Милан, где берет уроки композиции у маститого Саммартини, известного дирижера, органиста, автора многочисленных инструментальных произведений.

В 1741 году появляется первая опера Глюка, увидевшая сцену, «Артаксеркс», за ней еще шесть. Продуктивность молодого мастера очень велика, но многие из ранних опусов не сохранились, другие были использованы по частям в более поздних сочинениях.

Глюк выступает в Лондоне, Гамбурге, Дрездене, Копенгагене; в 1754 году получает место придворного композитора в Вене. Там он создает комические оперы по типу французских, балеты-пантомимы. В них созрели реалистические тенденции названных жанров, подготовившие реформу Глюка. В 1762 году совместно с поэтом Кальзабиджи композитор пишет первую новаторскую оперу «Орфей», а спустя пять лет, в предисловии к «Альцесте», теоретически обосновывает свою реформу. Однако аристократическая Вена холодно отнеслась к этим произведениям. Глюк переселился в Париж, где последовательно осуществил реформу оперного спектакля в своих последующих сочинениях: «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779).

Глюк умер 15 ноября 1787 года в Вене, достигнув вершины славы.

## ОРФЕЙ

### *Опера в трех актах*

Либретто Р. Кальзабиджи и де Молина

Действующие лица:

Орфей . . . . . тенор (меццо-сопрано)  
 Эвридика . . . . . сопрано  
 Амур . . . . . сопрано  
 Пастухи, пастушки, фурии, адские духи, блаженные тени.  
 Сюжет заимствован из античного мифа.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Античный сюжет о преданной любви Орфея и Эвридики — один из самых распространенных в опере. До Глюка он был использован в произведениях Пери, Каччини, Монтеверди, Ланди и ряда второстепенных авторов. Глюк трактовал и воплотил его по-иному. Реформа Глюка, впервые осуществленная в «Орфее», была подготовлена многолетним опытом творчества, работы в крупнейших европейских театрах; богатое, гибкое мастерство, совершенствовавшееся десятилетиями, он смог поставить на службу своей идее создания возвышенной трагедии.

Горячего единомышленника композитор нашел в лице поэта Раньеро Кальзабиджи (1714—1795). Из многочисленных вариантов легенды об Орфее либреттист выбрал тот, что изложен в «Георгиках» Вергилия. В нем античные герои предстают в величавой и трогательной простоте, наделенные чувствами, доступными обычному смертному. В этом выборе сказался протест против ложного пафоса, риторики и вычурности феодально-дворянского искусства.

В первой редакции оперы, показанной 5 октября 1762 года в Вене, Глюк еще не вполне освободился от традиций парадных представлений — партия Орфея поручена альту-кастрату, введена декоративная роль Амура; концовка оперы, вопреки мифу, оказалась счастливой. Вторая редакция, показанная в Париже 2 августа 1774 года, значительно отличалась от первой. Текст был заново написан де Молиной. Выразительнее, естественнее стала партия Орфея; она была расширена и передана тенору. Сцена в аду заканчивалась музыкой финала из балета «Дон Жуан»; в музыку «блаженных теней» введено знаменитое соло флейты, известное в концертной практике как «Мелодия» Глюка.

В 1859 году опера Глюка была возобновлена Берлиозом. В роли Орфея выступила Полина Виардо. С этих пор существует традиция исполнения заглавной партии певицей.

## СЮЖЕТ

В красивой уединенной роще из лавров и кипарисов — гробница Эвридики. Орфей оплакивает свою подругу. Пастухи и пастушки, сочувствуя ему, призывают дух умершей услышать стенания супруга. Они разжигают жертвенный огонь, украшают памятник цветами. Орфей просит оставить его наедине с грустными мыслями. Тщетно призывает он Эвридику — лишь эхо повторяет имя возлюбленной в долине, лесах, среди скал. Орфей умоляет богов вернуть ему возлюбленную или отнять у него жизнь.

Появляется Амур; он объявляет волю Зевса: Орфею разрешается сойти в ад, и если голос певца и звуки его лиры растрогают нечестивых, он вернется с Эвридикой. Лишь одно условие должен выполнить Орфей: не смотреть на супругу до тех пор, пока они не достигнут Земли, иначе Эвридика будет потеряна навсегда. Самоотверженная любовь Орфея готова выдержать все испытания.

Густой темный дым окутывает таинственную местность, временами освещаемую вспышками адского пламени. Фурии и подземные духи затевают дикую пляску. Появляется Орфей, играющий на лире. Духи стараются запугать его страшными видениями. Трижды взывает к ним Орфей, умоляя облегчить его страдания. Силой искусства певцу удается смягчить их. Духи признают себя побежденными и открывают Орфею дорогу в подземный мир.

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

Вновь позникает мрачное ущелье с нависшими скалами, запутанными тропинками. Орфей торопится вывести из него Эвридику. Но возлюбленная огорчена и встревожена: супруг ни разу не взглянул на нее. Не охладил ли он к ней, не померкла ли ее красота? Упреки Эвридики причиняют Орфею нестерпимую душевную боль, но он не в силах послушаться богов. Вновь и вновь Эвридика умоляет мужа обратить на нее свой взор. Для нее лучше

умереть, чем жить нелюбимой. Отчаявшийся Орфей уступает ее просьбам. Он оглядывается, и Эвридика падает мертвой. Безутешному горю Орфея нет границ. Он готов поразить себя кинжалом, но Амур останавливает его. Супруг доказал свою верность, и по воле богов Эвридика вновь оживает.

Толпа пастухов и пастушек радостно приветствует героев, развлекая их пенем и веселыми плясками. Орфей, Эвридика и Амур славят всепобеждающую силу любви и мудрость богов.

## МУЗЫКА

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

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

Первый акт представляет собой монументальную траурную фреску. Величественно и печально звучание погребальных хоров. На их фоне возникают полные страстной скорби ступени Орфея. В сольном эпизоде Орфея с эхом трижды повторяется выразительная мелодия «Где ты, любовь моя», выдержанная в духе *lamento* (жалобных стонаний). Она прерывается драматическими призывными речитативами, которым, точно эхо, вторит оркестр за сценой. Две арии Амура (одна из них написана для парижской постановки) изящны, красивы, но мало связаны с драматической ситуацией. Игривой грацией пленяет вторая ария «Небес повеленье исполнить спешу», выдержанная в ритме менуэта. В конце акта наступает перелом. Заключительный речитатив и ария Орфея носят волевой стремительный характер, утверждая в нем героические черты.

Второй акт, наиболее новаторский по замыслу и воплощению, распадается на две контрастирующие части. В первой устрашающе грозно звучат хоры духов, испол-



няемые в унисон с тромбонами — инструментами, впервые введенными в оперный оркестр в парижской редакции «Орфея». Наряду с острыми гармониями, «фатальным» ритмом, впечатление жути призваны производить глissандо оркестра, изображающие лай Цербера. Стремительные пассажи, острые акценты сопровождают демонические пляски фурий. Всему этому противостоит нежная ария Орфея под аккомпанемент лиры (арфа и струнные за сценой) «Заклинаю, умоляю, сжальтесь, сжальтесь надо мной». Элегически окрашенная плавная мелодия становится все взволнованнее, активнее, просьба певца настойчивее. Вторая половина акта выдержана в светлых пасторальных тонах. Свирельные наигрыши гобоя, тихое струящееся звучание скрипок, легкая прозрачная оркестровка передают настроение полной умиротворенности. Выразительна меланхоличная мелодия флейты — одно из замечательных откровений музыкального гения Глюка.

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

## ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

1770—1827



Творчество гениального немецкого композитора Бетховена — величайшее сокровище мировой культуры. Это — эпоха в истории музыки. Оно оказало огромное влияние на развитие искусства XIX века. В формировании мировоззрения Бетховена-художника определяющую роль сыграли идеи французской буржуазной революции 1789 года. Братство людей, героический подвиг во имя свободы — центральные темы его творчества. Музыка Бетховена, волевая и неукротимая в изображении борьбы, мужественная и сдержанная в выражении страдания и горестного раздумья, покоряет оптимистичностью и высоким гуманизмом. Героические образы переплетаются у Бетховена с глубокой, сосредоточенной лирикой, с образами природы. Его музыкальный гений наиболее полно проявился в области инструментальной музыки — в девяти симфониях, пяти фортепианных и скрипичном концертах, тридцати двух сонатах для фортепиано, струнных квартетах.

Сочинениям Бетховена присущи масштабность форм, богатство и скульптурная рельефность образов, выразительность и ясность музыкального языка, насыщенного волевыми ритмами и героическими мелодиями.

Людвиг ван Бетховен родился 16 декабря 1770 года в прирейнском городке Бонне в семье придворного певца. Детство будущего композитора, протекавшее в постоянной материальной нужде, было безрадостным и суровым. Мальчика обучали игре на скрипке, фортепиано и органе. Он делал быстрые успехи и уже с 1784 года служил в придворной капелле.

С 1792 года Бетховен поселился в Вене. Вскоре он приобрел славу замечательного пианиста и импровизатора. Игра Бетховена поражала современников могучим порывом, эмоциональной силой. В первое десятилетие пребывания Бетховена в австрийской столице были созданы две его симфонии, шесть квартетов, семнадцать фортепианных сонат и другие сочинения. Однако композитора, находившегося в расцвете сил, поразил тяжелый недуг — Бетховен начал терять слух. Лишь несгибаемая воля, вера в свое высокое призвание музыканта-гражданина помогли ему вынести этот удар судьбы. В 1804 году была завершена Третья («Героическая») симфония, которая ознаменовала в творчестве композитора начало нового, еще более плодотворного этапа. Вслед за «Героической» были написаны единственная опера Бетховена «Фиделио» (1805), Четвертая симфония (1806), через год — увертюра «Корнолан», а в 1808 году знаменитая Пятая и Шестая («Пасторальная») симфонии. К тому же периоду относятся музыка к трагедии Гете «Эгмонт», Седьмая и Восьмая симфонии, ряд фортепианных сонат, среди которых выделяются № 21 («Аврора») и № 23 («Аппассионата») и многие другие замечательные сочинения.

В последующие годы творческая продуктивность Бетховена заметно снизилась. Он окончательно потерял слух. Композитор с горечью воспринимал политическую реакцию, наступившую после Венского конгресса (1815). Лишь в 1818 году он вновь обращается к творчеству. Поздние произведения Бетховена отмечены чертами фи-

лософской углубленности, поисками новых форм и средств выразительности. Вместе с тем в творчестве великого композитора не угасал пафос героической борьбы. 7 мая 1824 года впервые была исполнена грандиозная Девятая симфония, не имеющая себе равных по силе мысли, широте замысла, совершенству воплощения. Ее основная идея — единение миллионов; хоровой финал этого гениального произведения на текст оды Ф. Шиллера «К радости» посвящен прославлению свободы, воспеванию безграничной радости и всеобъемлющего чувства братской любви.

Последние годы жизни Бетховена были омрачены тяжелыми жизненными лишениями, болезнью и одиночеством. Скончался он 26 марта 1827 года в Вене.

## ФИДЕЛИО

*Опера в двух актах*

Либретто И. Зоншлейтнера и Г. Трейчке<sup>1</sup>

Действующие лица:

Флорестан, узник . . . . .	тенор
Леонора, его жена, скрывающаяся под именем Фиделио . . . . .	сопрано
Дон Фернандо, министр . . . . .	баритон
Дон Пизарро, начальник тюрьмы . . . . .	баритон
Рокко, тюремщик . . . . .	бас
Марселлина, его дочь . . . . .	сопрано
Жакино, привратник . . . . .	тенор

Узники, офицеры, стража, народ.

Действие происходит в Испании.

Время: XVII век.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет «Фиделио» заимствован из оперы французского композитора П. Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» на либретто Ж. Буйи (1763—1842). В основу ее легло подлинное событие — самоотверженный подвиг жены политического узника, спасшей мужа от грозившей ему гибели. Действие было перенесено в Испанию XVII века, но современники без труда угадывали в опере отклик на революционные события. Драматизм, этический пафос, идея героического подвига, прославление чистоты и силы супружеской люб-

<sup>1</sup> В постановке Большого театра Союза ССР опера идет со значительными изменениями в тексте, внесенными Н. Бирюковым.

ви, мотив тираноборчества — все эти особенности сюжета были необычайно близки художественной индивидуальности Бетховена.

Центральным персонажем оперы он сделал отважную и преданную Леонору, все помыслы которой направлены к одной цели — освобождению любимого супруга. Столкновение проникшей в подземелье Леоноры с Пизарро — кульминационный момент развития драмы. Мрачная фигура злобного Пизарро, мстительного, попирающего законы, стала олицетворением жестокой тираннии. С большой выразительностью обрисован страдающий узник Флорестан — жертва ненависти преступного начальника тюрьмы.

К сочинению музыки Бетховен приступил в 1803 году, основываясь на переработке либретто Буйи венским литератором И. Зоннлейтнером (1765—1835). При первом представлении в Вене 20 ноября 1805 года опера (под названием «Леонора») успеха не имела. Бетховен переработал ее, сократил некоторые сцены, превратив трехактную оперу в двухактную. Однако и вторая редакция (1806) выдержала всего два представления. Спустя восемь лет Бетховен в третий раз возвратился к этому произведению. Новая редакция либретто была написана драматургом Г. Трейчке (1776—1842). Постановка «Фиделио» (название оперы в третьей редакции) 22 мая 1814 года имела значительный успех.

К опере написаны четыре увертюры. Первая из них не удовлетворила Бетховена, и на премьере 1805 года исполнялась другая увертюра, известная под названием «Леонора № 2». Вторая редакция оперы открывалась новой увертюрой — «Леонора № 3», замечательной по глубине и силе выразительности, последовательно раскрывающей идею произведения. Четвертая увертюра, именуемая «Фиделио», более простая и краткая, была исполнена при постановке 1814 года.

## СЮЖЕТ

Молодой привратник тюрьмы Жакино огорчен и раздосадован: дочь тюремщика Марселина перестала отвечать на его чувство с тех пор, как в доме ее отца появился юный слуга Фиделио. Марселина и не подозревает, что под именем Фиделио скрывается пере-

одетая в мужское платье Леонора, которая проникла в крепость, чтобы освободить заточенного здесь мужа, Флорестана. Но пачальник тюрьмы Пизарро свиреп и жесток, по его приказу заключенные охраняются строго, и, хотя Леонора уже давно служит у тюремного смотрителя Рокко, ей до сих пор ничего не удалось разузнать. Леонору смущает и любовь Марселины, которая уверена, что скромный юноша отвечает ей взаимностью. Добродушный тюремщик не хочет препятствовать счастью дочери — пусть Фиделио станет его зятем и помощником. Правда, тяжела служба тюремщика — много ужасов и человеческих страданий таится за стенами крепости. Вот и сейчас один из узников погибает в подземелье от пыток и голода. Предчувствуя, что речь идет о Флорестане, Леонора просит Рокко показать ей страдальца.

Сопровождаемый солдатами, во дворец появляется Пизарро. Из полученного письма он узнал, что его беззакония стали известны в Севилье, и в скором времени в крепость прибудет министр дон Фернандо. Пизарро спешит расправиться с ненавистным ему Флорестаном. Обещая Рокко щедрую награду, Пизарро приказывает ему казнить узника. Но тюремщик отказывается. Тогда Пизарро решает сам совершить убийство. Рокко получает приказ выкопать в подземелье могилу. Слышавшая этот разговор Леонора убеждается, что ее муж находится в тюрьме. Она готова на любой подвиг, чтобы спасти любимого супруга. По ее просьбе Рокко выпускает узников на прогулку. Неслышными шагами выходят измученные люди на тюремный двор, радуясь чистому весеннему воздуху, солнечному свету. Но радость их непродолжительна — разгневанный Пизарро велит снова их запереть. Он торопит Рокко приготовить могилу. Убийство узника нельзя откладывать — приезд министра ожидается с минуты на минуту.

Каменные своды сырого, мрачного подземелья, где томится изможденный, закованный в цепи Флорестан. Борец за справедливость, когда-то разоблачавший преступления Пизарро, он теперь оказался жертвой его мести. Несмотря на страдания и близость смерти, Флорестан тверд и спокоен: он честно выполнил свой долг. В сознании узника возникает образ Леоноры, проходят радостные видения свободы и счастья. Измученный, он впадает в забытие. Бесшумно входят Рокко и Леонора. При скудном свете фонаря встревоженная женщина не может

разглядеть лицо узника, и только когда Флорестан просыпается, она по голосу узнает горячо любимого мужа. В подземелье спускается Пизарро. С обнаженным кинжалом он бросается на Флорестана, но Леонора заслоняет его своим телом. Возбешенный начальник тюрьмы готов убить обоих, но внезапно в темницу доносятся звуки трубы, возвещающей о прибытии министра. Пизарро ошеломлен — месть не удалась, его ждет суровая кара.

Площадь перед крепостью. Народ славит справедливость министра, освободившего невинных узников. Рокко приводит Флорестана и Леонору. В закованном в цепи узнике дон Ферриандо узнает своего друга. Леонора снимает с Флорестана оковы. Все прославляют ее верности и самоотверженность.

## МУЗЫКА

«Фиделио» — героическая опера, одно из величайших созданий мирового музыкального театра. Ее музыка отличается возвышенно-патетическим складом, напряженным драматизмом. Значительную роль играют в ней ораториальные сцены, чередующиеся с бытовыми, нередко комедийно окрашенными.

Наряду с развернутыми музыкальными эпизодами — ариями, ансамблями, развитыми речитативами, в опере есть так называемая мелодрама (речь, сопровождаемая музыкой) и разговорные диалоги, связывающие «Фиделио» с традициями зингшпиля.

Призывно-жизнерадостный характер имеет лаконичная увертюра.

Первый акт состоит из двух картин. В первой — спокойной, безмятежной — обрисован простодушный, незатейливый мир скромных, простых людей. Дуэт Марселины и Жакино изящен и шаловлив. В арии Марселины «Нельзя сказать, кто идеал» раскрываются мечты влюбленной девушки, искренность ее простого и наивного чувства. Вершина музыкального развития картины запечатлена в квартете (Марселина, Леонора, Жакино, Рокко), каждый участник которого, словно оцепенев в предчувствии важных событий, повторяет одну музыкальную фразу, вкладывая в нее, однако, свой смысл (форма канона).

Напряженно драматичная вторая картина резко контрастирует с первой. В арии Пизарро «Да, мщенья час настал» угловатые очертания мелодии, бурный, несто-

вый аккомпанемент передают испуг и ярость. Дуэт Рокко и Пизарро полон сдержанного, скрытого драматизма. В арии Леоноры «О лютой зверь» чередуются страстный гнев, светлая надежда и мужественная решимость. Глубокой выразительностью отмечен хор узников; легкое и прозрачное оркестровое сопровождение, затаенное звучание голосов проникнуты робким чувством радости.

Второй акт также состоит из двух картин. Страдания и жалобы Флорестана звучат в оркестровом вступлении его арии «Боже, что за мрак»; мелодия, полная сдержанной, тихой грусти, сменяется затем восторженным экстатическим порывом. Дуэт Леоноры и Рокко пронизан ощущением гнетущей тревоги; на фоне монотонного движения, передающего ритм работы могильщиков, звучат взволнованно-патетические возгласы Леоноры. Кульминацией действия является квартет (Леонора, Флорестан, Пизарро и Рокко), стремительное развитие которого прерывается бурными взрывами драматизма. Безудержное ликование слышится в дуэте Леоноры и Флорестана.

Вторая картина — развернутая сцена ораториального склада. Мощное ликующее звучание хора, чеканный маршеобразный ритм, праздничные фанфары передают всеобщую радость, победу света и справедливости.

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

Карл Мариа Вебер родился 18 ноября 1786 года в северо-немецком городе Эйтинс, в семье странствующего антрепренера и дирижера. Детство будущего композитора протекало в атмосфере кочующего провинциального театра. Прекрасное знание сцены, приобретенное в детские годы, впоследствии оказалось плодотворным для оперного творчества композитора. Постоянные разъезды препятствовали систематическому обучению музыке, однако к семнадцати годам одаренный юноша был уже выдающимся пианистом и автором многих сочинений, в том числе оперы «Петер Шмоль и его соседи» (1801).

В 1804 году Вебер стал дирижером оперного театра в Бреславле, но ненадолго. В жизни композитора наступила тяжелая пора: не имея постоянного пристанища, испытывая нужду, он переезжал из города в город, был дирижером, домашним учителем музыки, пианистом. В этот период он писал многочисленные инструментальные и вокальные произведения. Патриотический подъем, охвативший передовую немецкую интеллигенцию во втором десятилетии XIX века после краха наполеоновской империи, нашел у Вебера активный отклик. Он создал сборник патриотических песен — «Лири и меч» на слова поэта Т. Кёрнера, получивший широкое народное признание.

С 1813 по 1816 год Вебер был оперным дирижером в Праге; затем переселился в Дрезден, где последние десять лет жизни руководил театром немецкой оперы. Дрезденский период ознаменован созданием лучших фортепианных сочинений Вебера — «Приглашения к танцу», «Концертштюка» для фортепиано с оркестром. Но основополагающее значение имеют произведения для музыкального театра — музыка к драме П. А. Вольфа «Прециоза» (1820) и особенно три последние оперы: «Вольный стрелок» (1821), сказочно-бытовая, основанная на народных сказаниях, «Эврианта» (1823), использующая мотивы средневековых рыцарских легенд, и волшебная опера-сказка «Оберон» (1826). Прекрасны по музыке и широко известны блестящие увертюры к этим операм.



В 1826 году испытывавший материальные затруднения и уже тяжело больной Вебер предпринял поездку в Лондон, где руководил постановкой своей последней оперы. В Лондоне композитор и скончался 5 июня 1826 года. В 1844 году прах его был перевезен в Германию и погребен в Дрездене.

## ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК<sup>1</sup>

*Опера в трех актах*

Либретто Ф. Кинда

### Действующие лица:

Оттокар, богемский князь . . . . .	баритон
Куно, лесничий . . . . .	бас
Агата, его дочь . . . . .	сопрано
Анхен, подруга Агаты . . . . .	сопрано
Каспар } охотники . . . . .	бас
Макс } . . . . .	тенор
Киллан, богатый крестьянин . . . . .	тенор
Отшельник . . . . .	бас
Самель, «черный охотник» . . . . .	без пения

Крестьяне, охотники, девушки, музыканты.

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

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжетом оперы послужила старинная, широко распространенная в Германии и Чехии легенда о юноше, который заключил договор с дьяволом. Заколдованные пули, полученные от «черного охотника», приносят юноше победу в стрелковом состязании, но последняя пуля смертельно ранит его невесту.

Желание сочинить оперу возникло у Вебера в 1810 году, когда он познакомился с этой колоритной легендой в «Книге страшных историй» немецкого писателя-романтика А. Апеля. Легенда привлекла Вебера картинами немецкого народного быта, поэзией лесной природы, фантастическими образами. К осуществлению своего намерения композитор смог приступить лишь в 1817 году. Либретто оперы, написанное Ф. Киндом (1768—1843), отличается от своего первоисточника благополучным кон-

<sup>1</sup> По-немецки «Фрейшюц». Опера известна также под названием «Волшебный стрелок».

цом: в столкновении добра и зла побеждают светлые силы. С миром мрачной, зловещей фантастики связан продавший душу дьяволу охотник Каспар. Макс — жених Агаты — отмечен типично романтическими чертами психологической раздвоенности: влиянию Каспара, за которым стоят адские силы, противопоставит обаяние душевной чистоты любящей Агаты, светлый образ которой обрисован Вебером с большой теплотой. Действие разворачивается на фоне бытовых сцен, с которыми контрастируют фантастические эпизоды.

Созданная в обстановке бурного национально-освободительного подъема, опера «Вольный стрелок» отвечала чаяниям передовой демократической аудитории. Премьера, состоявшаяся в Берлине 18 июня 1821 года, прошла с исключительным успехом — опера приветствовалась не только как выдающееся художественное явление, но и как произведение большого патриотического значения.

## СЮЖЕТ

На деревенской площади весело и многолюдно. Крестьяне и охотники упражняются в стрельбе в цель. Среди них Каспар. Люди сторонятся его — ходят слухи, будто Каспар связан с дьяволом. С веселыми шутками приветствует народ победителя — крестьянина Киллана. Лишь молодой охотник Макс озабочен и угрюм. Еще недавно он был лучшим стрелком в деревне, но теперь его преследуют неудачи. И сегодня он позорно промахнулся. Крестьяне во главе с только что провозглашенным королем стрелков Килланом высмеивают неудачника. Выясняется, что на завтра князь Оттокар назначил решающее состязание. Макс в отчаянии: если он завтра не победит, то не сможет жениться на любимой им Агате, дочери лесничего Куно, которая, по старинному обычаю, должна стать женой самого меткого стрелка. Надвигается вечер. На опустевшей площади остается один Макс; Агата давно уже ждет его. Но что он может сказать ей? Незаметно подкравшийся Каспар предлагает удрученному юноше помощь. Макс сможет победить, если последует совету Каспара. Он дает Максу ружье, заряженное волшебной пулей. Выстрел — и огромный орел падает к ногам юноши. Каспар уговаривает Макса прийти в страшную Волчью долину, чтобы там отлить волшебные, бьющие без промаха пули. Но Макс колеблется: Волчья до-

лина пользуется дурной славой. И только мысль о горе, которое принесет его неудача Агате, заставляет Макса решиться на этот шаг.

Агата с нетерпением ждет возвращения жениха. Неясная тревога овладевает девушкой — ей кажется, что их любви угрожают какие-то таинственные силы. Веселая и легкомысленная Анхен безуспешно пытается развлечь подругу. Оставшись одна, Агата открывает дверь на балкон. Слышит шаги — это Макс. Он встревожен и торопится уйти, говоря, будто подстрелил оленя и этой ночью должен пойти за ним в Волчью долину. Агата и Анхен в ужасе: в Волчьей долине бродит «черный охотник», и тех, кто с ним встретится, ждет проклятие. Не слушая их, юноша уходит.

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

Агата готовится к свадьбе. Тяжелые предчувствия терзают ее. Девушке привиделся страшный сон — будто она превратилась в белую голубку, и Макс стрелял в нее. Преданная Анхен пытается уверить Агату, что страх напрасен. Девушки приносят подвенечный наряд. Агата раскрывает коробку — перед ней погребальный убор...

На лесной поляне пирует с охотниками князь Оттокар. Все восхищены меткостью Макса — сегодня ему удивительно везет. Макс предстает сделать еще один, решающий выстрел. Он целится в сидящую на кусте белую голубку. Внезапно за кустом появляется Агата, но поздно — Макс уже выстрелил. Все бросаются к распростертой на земле девушке, однако она невредима. С дерева падает смертельно раненный Каспар. Седьмая, принадлежа-

щая дьяволу пуля, попала ему в сердце. Невидимый для остальных, за душой Каспара является Самьель. Каспар умирает с проклятием на устах. Макс чистосердечно признается, какими пулями было заряжено его ружье. Возмущенный князь изгоняет Макса. Напрасно молят за него и Агата, и старый Куно, и весь народ. Но вот из толпы выходит отшельник, живущий в лесу. Покровитель доброй и чистой Агаты, это он отвел от нее пулю. Отшельник призывает отменить несправедливый обычай: счастье юных сердец не должно зависеть от удачи в стрельбе. Макс же заслуживает снисхождения — ведь им руководила любовь. Свадьба Макса и Агаты откладывается на год. Все славят мудрого отшельника.

#### МУЗЫКА

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

Большая увертюра построена на музыкальных темах оперы. Плавная мелодия валторн, претворяя поэзию старинных охотничьих легенд, рисует романтически таинственную картину леса. Основной раздел увертюры посвящен обрисовке противоборствующих сил. Закачивается она ослепительно-торжественной кодой.

В первом акте на фоне жизнерадостных массовых сцен возникают разнообразные музыкальные характеристики. Хоровая интродукция передает картину крестьянского праздника, ее музыка имеет народный характер; марш звучит так, словно его исполняют сельские музыканты; наивность и простота выражения отличают незатейливый деревенский вальс. Резкий контраст вносит ария Макса «Горем скован, как цепями», полная смятения и тревоги. В застольной песне Каспара «Что б мы были без вина» увлекают острый ритм, стремительность движения. Его образ далее развивается в арии «Нет, нет,

погибнуть должен он», где угловатая мелодия сочетается с ритмами неистовой дьявольской пляски.

Второй акт делится на две резко противостоящие картины. Грациозная ариетта беспечной Анхен «Юноша, если красивый» оттеняет глубину чувств и душевную чистоту Агаты в ее арии-сцене «Усну ль я, не дождавшись»; чередование выразительных речитативов и пленительных песенных мелодий правдиво передает душевные движения девушки, заключительная же часть арии полна блеска, света и радости.

Во второй картине драматическое напряжение растет. Решающая роль здесь отведена оркестру. Необычно звучащие аккорды, мрачные, глухие тембры, наводящие ужас завывания невидимого хора создают таинственную, фантастическую картину. В центральном эпизоде — сцене литья волшебных пуль — музыка с потрясающей наглядностью изображает дикий разгул дьявольских сил.

Третий акт состоит из двух картин. В первой преобладают спокойно-идиллические настроения. Каватина Агаты «Толпами ходят в небе тучи» овеяна поэтичной, светлой грустью. В мягкие нежные тона окрашен хор подружек, чутко воссоздающий черты национальной несенности.

Вторая картина открывается темпераментным хором охотников, в мелодии которого слышатся отзвуки охотничьих рогов; хор этот, близкий немецким народным песням, получил мировую известность. Финал оперы представляет собой развернутую ансамблевую сцену с хором, в конце которой с радостным подъемом звучит музыкальная тема, уже знакомая по увертюре и заключительной части арии Агаты из второго акта.

В агнер — крупнейший зарубежный композитор второй половины XIX века. Своим творчеством он завершил развитие немецкой романтической оперы и внес значительный вклад в историю мирового музыкального искусства. Центральное место в наследии Вагнера занимают оперы (всего их тринадцать), в которых запечатлен национальный склад характера, воссозданы легенды и предания немецкого народа, величавые картины природы. В его операх заключен богатый, сложный мир идей и человеческих переживаний: высокая героика борьбы и низость вероломства, жажда подвигов и философские раздумья, красота самопожертвования и могущество любви. Вагнер был не только гениальным композитором, но и одаренным драматургом — автором либретто всех своих опер и выдающимся дирижером — одним из основоположников современного дирижерского искусства, и ярким острым публицистом. Вся его жизнь насыщена неустанными исканиями, упорным трудом, полна творческого горения.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге. Он рос в артистической среде и рано обнаружил интерес к театру и литературе. Первые композиторские опыты Вагнера относятся к 1828 году. Успех пришел с оперой «Риенци, последний римский трибун» (1838—1840).

Творческая индивидуальность Вагнера ярко раскрылась в операх 1840-х годов, законченных в Дрездене, где после многолетних скитаний композитор получил постоянное место дирижера оперного театра. В «Летучем Голландце» («Моряк-скиталец», 1840—1841), «Тангейзере» (1843—1845) и «Лоэнгрине» (1845—1848) с большим художественным мастерством воплощены сюжеты и образы народных легенд и сказаний. Эти оперы создавались в атмосфере общественного подъема, приведшего к революции 1848—1849 годов. После подавления дрезденского восстания, в котором Вагнер принимал непосредственное участие, он был вынужден покинуть родину.

Композитор переехал в Швейцарию, где продолжал работу над произведением, которому отдал в общей сложности четверть века своей жизни — над тетралогией «Кольцо нибелунга», состоящей из четырех опер: «Золото Рейна» (1852—1854), «Валькирия» (1852—1856), «Зигфрид» (1851—1871), «Гибель богов» (1848—1874). В основу сюжета положены эпические сказания о Зигфриде — народном герое, бесстрашном победителе темных сил. Одновременно создавались другие оперы, явившиеся наряду с тетралогией наиболее зрелыми творениями Вагнера: скорбная поэма о любви и смерти «Тристан и Изольда» (1857—1859), также основанная на средневековой легенде, и солнечная, насыщенная оптимизмом опера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861—1867), начатая в самые тяжелые годы жизни композитора.

В 1864 году в личной судьбе Вагнера произошел крутой перелом: покровительство короля Людвига Баварского дало ему возможность осуществить свои художественные планы. Ряд вагнеровских опер был поставлен в Мюнхене, а в 1872 году состоялась за-

кладка специального вагнеровского театра в небольшом баварском городке Байрейте. Открытие Байрейтских торжеств (1876), на которых впервые полностью прозвучало «Кольцо нибелунга», явилось вершиной славы Вагнера. На следующем Байрейтском фестивале (1882) была поставлена последняя опера композитора — мистерия «Парсифаль» (1877—1882).

Умер Вагнер 13 февраля 1883 года в Венеции.

## ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ (МОРЯК-СКИТАЛЕЦ)

*Романтическая опера в трех актах*

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Голландец . . . . .	баритон
Даланд, норвежский моряк . . . . .	бас
Сента, его дочь . . . . .	сопрано
Эрик, охотник . . . . .	тенор
Мэри, кормилица Сенты . . . . .	меццо-сопрано
Рулевой корабля Даланда . . . . .	тенор

Норвежские матросы, экипаж Летучего Голландца, девушки.

Действие происходит на норвежском берегу.

Время: около 1650 года.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Народная легенда о Моряке-скитальце привлекла внимание Вагнера в 1838 году. Интерес к ней обострился под впечатлением длительного морского путешествия в Лондон; страшная буря, суровые норвежские фьорды, рассказы моряков — все это оживило в его воображении старинное предание. В 1840 году Вагнер набросал текст одноактной оперы, а в мае 1841 года, за десять дней, создал окончательный трехактный вариант. Музыка писалась также очень быстро, в едином творческом порыве — опера была закончена в семь недель (август—сентябрь 1841 года). Премьера состоялась 2 января 1843 года в Дрездене под управлением Вагнера.

Источником сюжета «Летучего Голландца» послужила распространенная среди моряков легенда о корабле-призраке, относящаяся, вероятно, к XVI веку, к эпохе великих географических открытий. Эта легенда много лет увлекала Г. Гейне. Впервые он упоминает о Летучем

Голландце в «Путевых картинах» («Северное море, остров Нордерней», 1826). В повести «Из мемуаров господина фон-Шнабелевопского» (1834) Гейне обработал эту легенду в присущей ему пронической манере, выдав свою обработку за якобы видеишую им рансе в Амстердаме пьессу.

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

## СЮЖЕТ

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



Ожидая возвращения корабля Даланда, девушки поют за прялками. Сента погружена в созерцание старинного портрета, на котором изображен моряк с бледным печальным лицом. Подруги поддразнивают Сенту, напоминая о страстно влюбленном в нее охотнике Эрике, которому этот портрет ненавистен. Сента поет с детства запавшую ей в душу балладу о Скитальце: вечно мчится по морям таинственный корабль; каждые семь лет выходит капитан на берег и ищет девушку, верную до гроба, которая одна может положить конец его страданиям; но нигде не находит он верного сердца, и вновь поднимает паруса призрачный корабль. Подруги Сенты взволнованы мрачной судьбой Скитальца, а она, охваченная восторженным порывом, клянется снять с Голландца заклятие. Слова Сенты поражают вошедшего Эрика; его томит странное предчувствие. Эрик рассказывает зловещий сон: однажды он увидел в бухте чужой корабль, с которого сошли на берег двое — отец Сенты и незнакомец — моряк с портрета; Сента выбежала им навстречу и страстно обняла незнакомца. Теперь Сента уверена, что Скиталец ждет ее. Эрик в отчаянии убегает. Неожиданно на пороге появляются Даланд и Голландец. Отец радостно рассказывает Сенте о встрече с капитаном: он не пожалеет для нее подарков и будет хорошим мужем. Но Сента, пораженная встречей, не слышит слов отца. Удивленный молчанием дочери и гостя, Даланд оставляет их одних. Голландец не сводит глаз с Сенты: ее верность и любовь должны принести ему избавление.

Норвежские моряки шумно празднуют благополучное возвращение. Они зовут повеселиться команду голландского корабля, но там царят тьма и молчание. Матросы Даланда насмеваются над таинственным экипажем и пугают девушек рассказами о Летучем Голландце. Внезапно на море начинается буря, ветер свистит в снастях и надувает паруса; с палубы призрачного корабля доносится дикое пение, вызывающее ужас норвежских матросов. Они безуспешно стараются заглушить его веселой песней и в страхе разбегаются. Эрик, узнавший о помолвке, настойчиво убеждает Сенту не связывать свою судьбу с незнакомцем. Но Сента не слушает его: она дала клятву, ее зовет высший долг. Тогда Эрик напоминает о днях, проведенных вместе, о нежных признаниях во взаимной любви. Это повергает Голландца в отчаяние: и в Сенте он не нашел вечной верности. Он открывает свою тайну

и спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в бесконечные скитания. Напрасно Эрик и Даланд удерживают Сенту — она тверда в своем решении спасти Скитальца, которому поклялась в верности. С высокой скалы она бросается в море, смертью искупая грехи Голландца. Призрачный корабль тонет.

## МУЗЫКА

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

Увертюра передает основную идю оперы. Вначале у валторн и фаготов слышится грозный клич Голландца, музыка живо рисует картину бурного моря; затем у английского рожка в сопровождении духовых инструментов звучит светлая, напевная мелодия Сенты. В конце увертюры она приобретает восторженный, экстатический характер, возвещаая искупление, спасение героя.

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

Второй акт открывается радостным хором девушек «Ну, живей работай, прялка»; в его оркестровом сопровождении слышится неустанное жужжание веретена. Центральное место в этой сцене занимает драматическая баллада Сенты «Встречали ль в море вы корабль» — важнейший эпизод оперы; здесь, как и в увертюре, музыка, рисующей разбушевавшуюся стихию и проклятье, тяготеющее над героем, противопоставлена умиротворен-

ная мелодия искупления, согретая чувством любви и сострадания. Новый контраст — дуэт Эрика и Сенты: нежное признание «Тебя люблю я, Сента, страстно» сменяется взволнованным рассказом о вещем сне «Лежал я на скале высокой»; в конце дуэта, как неотвязная мысль, вновь звучит музыкальная тема баллады Сенты. Вершина развития второго акта — большой дуэт Сенты и Голландца, полный страстного чувства; в музыке его много красивых, выразительных, распевных мелодий — суровых и скорбных у Голландца, светлых и восторженных у Сенты. Заключительный терцет подчеркивает романтически возвышенный склад этого центрального эпизода.

В третьем акте — два контрастных раздела: картина народного веселья (массовая хоровая сцена) и развязка драмы. Энергичный, жизнерадостный хор моряков «Рулевой! С вахты вниз» близок к вольнолюбивым немецким народным песням. Включение женского хора вносит в музыку более мягкие оттенки; музыка этого эпизода напоминает вальс — то задорный, то меланхоличный. Повторение хора «Рулевой» внезапно прерывается зловещим песнем призрачной команды Голландца; звучит грозный фанфарный клич, в оркестре возникают образы бури. Финальный терцет передает смену противоречивых чувств: в нежную лирическую каватину Эрика «Ах, вспомни ты день первого свиданья» вторгаются стремительные, полные драматизма возгласы Голландца и взволнованные фразы Сенты. Торжественное оркестровое заключение оперы объединяет просветленный клич Голландца и умиротворенную мелодию Сенты. Любовь победила злые силы.

## ТАНГЕЙЗЕР И СОСТЯЗАНИЕ ПЕВЦОВ В ВАРТБУРГЕ

*Романтическая опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Герман, ландграф Тюрингии . . . . .	бас
Рыцари-певцы: Тангейзер . . . . .	тенор
Вольфрам фон Эшенбах . . . . .	баритон
Вальтер фон дер Фогельвейде . . . . .	тенор
Битерольф . . . . .	тенор
Генрих Шрайбер . . . . .	тенор
Реймар фон Цветер . . . . .	бас

Елизавета, племянница ландграфа . . . . .	сопрано
Венера . . . . .	сопрано
Молодой пастух . . . . .	сопрано
Четыре пажа . . . . .	сопрано и альты

Сирены, наяды, вакханки, пилигримы, тюрингские графы,  
рыцари и дамы.

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

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

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

С легендой о «Венериной горе» (так первоначально назвал свою оперу Вагнер) композитор объединил сказание о состязании певцов в Вартбурге, близ Эйзенаха — в замке ландграфа Тюрингского, страстного любителя поэзии и покровителя миннезингеров. Это сказание также было очень популярным в Германии; ему посвятил одну из своих фантастических новелл Э. Т. А. Гофмай. Вагнер сделал Тангейзера главным героем певческого состязания (хотя этот турнир, по преданию, состоялся больше, чем за десять лет до его рождения).

В качестве соперника Тангейзера композитор показал в своей опере Вольфрама фон Эшенбаха — одного из крупнейших немецких поэтов средневековья (1170—1220), автора поэмы о Лоэнгрине и его отце Парсифале,

которой позже Вагнер частично воспользовался в своих двух операх.

Третья легенда, использованная в «Тангейзере», послужила источником для образа героини — Елизаветы, которую Вагнер сделал племянницей ландграфа Тюрингского. Это — также исторический персонаж: венгерская принцесса, она еще в детстве предназначалась в жены сыну ландграфа, грубому и жестокому воину, погнбшему впоследствии в крстовом походе. Елизавета кротко сносила притеснения мужа, а затем свекрови, и после смерти была объявлена католической святой.

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

## СЮЖЕТ

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

Взору Тангейзера открывается цветущая долина перед Вартбургским замком; звенят колокольчики пасущегося стада, пастушок играет на свирели и песней приветствует весну. Издалека доносится хорал пилигримов, отправляющихся на покаяние в Рим. При виде этой мирной, родной картины глубокое волнение охватывает Тангейзера. Звуки рогов возвещают приближение ландграфа Тюрингского и рыцарей-миннезингеров, возвращающихся с охоты. Они поражены встречей с Тангейзером, который давно гордо и высокомерно покинул их круг. Вольфрам Эшенбах зовет его вернуться к друзьям, но Тангейзер упорно отказывается — он должен бежать прочь от этих мест. Тогда Вольфрам пронзает имя Елизаветы, племянницы ландграфа; она ждет его, песни Тангейзера покорили сердце девушки. Рыцарь, охваченный радостными воспоминаниями, останавливается. Вместе с миннезингерами он спешит в Вартбург.

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

римскому папе. И Тангейзер, напутствуемый рыцарями, присоединяется к ним.

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

#### МУЗЫКА

«Тангейзер» — типично романтическая опера с характерными для нее противопоставлением фантастики и реальности, торжественными шествиями, танцевальными сценами, обширными хорами и ансамблями. Обилие действующих лиц придает опере пышность и монументальность. Большое место занимают красочные зарисовки природы и быта, образующие живописный фон лирической драмы.

В большой увертюре музыкально противопоставлены два мира, борющиеся за душу Тангейзера, — мир сурово-

го нравственного долга, олицетворяемый сдержанными и величавыми темами хора пилигримов, и мир чувственных наслаждений, переданный стремительными, манящими мотивами Венераиного царства.

На контрасте фантастических и бытовых сцен строится первый акт. Вакханалия проникнута томительным беспокоейством, буйным весельем; завораживающе звучит хор сирен за сценой. В центре картины — большой дуэт Тангейзера и Венеры, обнажающий столкновение двух характеров; трижды, все более приподнято, звучит энергичный, в духе марша, гимн в честь Венеры «Тебе хвала», ему противостоят вкрадчивое, ласкающее ариозо Венеры «Взгляни, мой друг, между цветами, в тумане алом дивный грот» и ее гневное проклятье «Иди, раб дерзкий мой».

Во второй картине первого акта разлит спокойный, ясный свет. Безмятежная песенка пастуха «Вот Хольда вышла из-под горы» с солирующим английским рожком сменяется светлым хоралом пилигримов и красочными зовами валторн. Завершается акт большим секстетом порывистого, ликующего характера.

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

Третий акт обрамлен хорами пилигримов; в центре его — сольные эпизоды, характеризующие трех героев. Большое оркестровое вступление — «Паломничество Тангейзера» предвещает драматизм его рассказа. В начале акта звучит величавая тема хора пилигримов «Я снова



вижу тебя, край родимый» (первая тема увертюры). Умиротворенно-светлая молитва Елизаветы «Небес царица пресвятая» сменяется широкой мелодией романса Вольфрама «О ты, вечерняя звезда». Рассказ Тангейзера богат контрастными сменами настроений: отрывистая декламация звучит на фоне оркестровой темы, воссоздающей скорбное шествие; ослепительным видением встает картина папского дворца. В следующей сцене (Тангейзер и Вольфрам) слышатся маяющие оркестровые мотивы Венериного царства (из первой картины). Их сметают торжественные звучания хора, венчаемые мощным, величавым хором пилигримов.

## ЛОЭНГРИН

*Романтическая опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто Р. Вагнера

### Действующие лица:

Лоэнгрин . . . . .	тенор
Эльза, принцесса Брабантская . . . . .	сопрано
Герцог Готфрид, ее брат . . . . .	без речей
Генрих Птицелов, германский король . . . . .	бас
Фридрих Тельрамунд, брабантский граф . . . . .	баритон
Ортруда, его жена . . . . .	сопрано
Королевский глашатай . . . . .	бас
4 брабантских рыцаря . . . . .	тенора и басы
4 пажы . . . . .	сопрано и альты

Графы, рыцари, дамы, пажы, слуги, народ.

Действие происходит в Антверпене в первой половине X века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

С легендой о Лоэнгрине Вагнер познакомился в 1841 году, но лишь в 1845 набросал эскиз текста. В следующем году началась работа над музыкой.

Через год опера была закончена в clavire, а в марте 1848 года была готова партитура. Намеченная в Дрездене премьера не состоялась из-за революционных событий. Постановка была осуществлена благодаря уси-

лням Ф. Листа и под его управлением два года спустя, 28 августа 1850 года в Веймаре. Вагнер увидел свою оперу на сцене лишь через одиннадцать лет после премьеры.

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

Легенды о Лозингрии вдохновляли многих средневековых поэтов, один из них — Вольфрам Эшенбах, которого Вагнер вывел в своем «Тангейзере».

По словам самого Вагнера, христианские мотивы легенды о Лозингрии ему были чужды. Композитор видел в ней воплощение извечных человеческих стремлений к счастью и искренней, беззаветной любви. Трагическое одиночество Лозингрин напоминало композитору его собственную судьбу — судьбу художника, несущего людям высокие идеалы правды и красоты, но встречающего непонимание, зависть и злобу.

И в других героях сказания Вагнера привлекли живые человеческие черты. Спасенная Лозингрием Эльза с ее наивной, простой душой казалась композитору воплощением стихийной силы народного духа. Ей противопоставлена фигура злобной и мстительной Ортруды — олицетворение всего косного, реакционного. В отдельных репликах действующих лиц, в побочных эпизодах оперы ощущается дыхание той эпохи, когда создавался «Лозингрин»: в призывах короля к единству, в готовности Лозингрин защищать родину и его вере в грядущую победу

дышатся отголоски надежд и чаяний передовых людей Германии 1840-х годов. Такая трактовка старинных сказаний типична для Вагнера. Мифы и легенды были для него воплощением глубокой и вечной народной мудрости, которой композитор искал ответ на волновавшие его вопросы современности.

## СЮЖЕТ

На берегу реки Шельды, у Антверпена, король Генрих Птицелов собрал рыцарей, прося у них помощи: враг снова угрожает его владениям. Граф Фридрих Тельрамунд взывает к королевскому правосудию. Умирая, герцог Брабантский поручил ему своих детей — Эльзу и маленького Готфрида. Однажды Готфрид таинственно исчез. Фридрих обвиняет Эльзу в братоубийстве и требует суда над ней. В качестве свидетельницы он называет свою жену Ортруду. Король приказывает привести Эльзу. Все поражены ее мечтательным видом и странными восторженными речами. Эльза рассказывает, что во сне ей явился прекрасный рыцарь, который обещал ей помощь и защиту. Слушая бесхитростный рассказ Эльзы, король не может поверить в ее вину. Фридрих готов доказать свою правоту в поединке с тем, кто вступится за честь Эльзы. Далеко разносится клич глшатая, но ответа нет. Фридрих уже торжествует победу. Неожиданно на волнах Шельды показывается лебедь, влекущий ладью; в ней, опершись на меч, стоит невдомый рыцарь в блестящих доспехах. Выйдя на берег, он ласково прощается с лебедем, и тот медленно уплывает. Лоэнгрин объявляет себя защитником Эльзы: он готов биться за ее честь и назвать своей супругой. Но она никогда не должна спрашивать имя избавителя. В порыве любви и благодарности Эльза клянется в вечной верности. Начинается поединок. Фридрих падает, сраженный ударом Лоэнгрин; рыцарь великодушно дарует ему жизнь, но за клевету его ждет изгнание.

Той же ночью Фридрих решает покинуть город. Гневно упрекает он жену: это она нашептала лживые обвинения против Эльзы и разбудила в нем честолюбивые мечты о власти. Ортруда безжалостно высмеивает трусость мужа. Она не отступит, пока не отомстит, и оружием в ее борьбе будут притворство и обман. Не христианский бог, в которого слепо верит Фридрих, а древние мстительные

языческие боги помогут ей. Надо заставить Эльзу нарушить клятву и задать роковой вопрос. Вкрасться в доверие к Эльзе нетрудно: увидев вместо прежней надменной и гордой Ортруды смиренную, бедно одетую женщину, Эльза прощает ей былую злобу и ненависть и зовет разделить с нею радость. Ортруда начинает коварную игру: она униженно благодарит Эльзу за доброту и с притворной заботой предостерегает ее от беды — незнакомец не открыл Эльзе ни имени, ни рода, он может неожиданно покинуть ее. Но сердце девушки свободно от подозрений. Наступает утро. На площади собирается народ. Начинается свадебное шествие. Внезапно путь Эльзе преграждает Ортруда. Она сбросила маску смирения и теперь открыто издевается над Эльзой, не знающей имени своего будущего супруга. Слова Ортруды вызывают всеобщее замешательство. Оно усиливается, когда Фридрих всенародно обвиняет неизвестного рыцаря в колдовстве. Но Лоэнгрин не страшит злоба врагов — лишь Эльза может открыть его тайну, а в ее любви он уверен. Эльза стоит в смущении, борясь с внутренними сомнениями — яд Ортруды уже отравил ее душу.

Свадебная церемония закончена. Эльза и Лоэнгрин остаются одни. Ничто не нарушает их счастья. Лишь легкое облачко омрачает радость Эльзы: она не может назвать супруга по имени. Вначале робко, ласкаясь, а затем все более настойчиво она пытается выведать тайну Лоэнгринна. Напрасно Лоэнгрин успокаивает Эльзу, напрасно напоминает ей о долге и клятве, напрасно уверяет, что ее любовь ему дороже всего на свете. Не в силах преодолеть подозрений, Эльза задает роковой вопрос: кто он и откуда пришел? В это время в погоню врывается Фридрих Тельрамунд с вооруженными воинами. Лоэнгрин выхватывает меч и убивает его.

Занимается день. На берегу Шельды собираются рыцари, готовые идти в поход против врагов. Внезапно радостные клики народа смолкают: четверо вельмож несут покрытый плащом труп Фридриха: за ним следует безмолвная, измученная горем Эльза. Появление Лоэнгринна все разъясняет. Эльза не сдержала клятвы, и он должен покинуть Бранант. Рыцарь открывает свое имя: он сын Парсифаля, посланный на землю братством Грааля, чтобы защитить угнетенных и обиженных. Люди должны верить в посланца небес; если же у них зарождаются сомнения, сила рыцаря Грааля исчезает, и он не может

оставаться на земле. Вновь появляется лебедь. Лоэнгрин печально прощается с Эльзой, предсказывает славное будущее Германии. Лоэнгрин освобождает лебедя, тот исчезает в воде, и из реки выходит маленький Готфрид, брат Эльзы, превращенный колдовством Ортруды в лебедя. Эльза не может перенести разлуку с Лоэнгрином. Она умирает на руках брата. А по волнам Шельды скользит челнок, увлекаемый белым голубем Грааля. В челне, грустно опершись на щит, стоит Лоэнгрин. Рыцарь навсегда покидает землю и удаляется в свою таинственную отчизну.

#### МУЗЫКА

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

Это проявляется уже в оркестровом вступлении, где в прозрачном звучании скрипок возникает видение прекрасного царства Грааля — страны несбыточной мечты.

В первом акте свободное чередование сольных и хоровых сцен пронизано непрерывно нарастающим драматическим напряжением. Рассказ Эльзы «Помию, как молилась, тяжело скорбя душой» передает хрупкую, чистую натуру мечтательной, восторженной героини. Рыцарственный образ Лоэнгринга раскрывается в торжественно-возвышенном прощании с лебедем «Плыви назад, о лебедь мой». В квинтете с хором запечатлено сосредоточенное раздумье, охватившее присутствующих. Завершается акт большим ансамблем, в радостном ликовании которого тонут гневные реплики Фридриха и Ортруды.

Второй акт насыщен резкими контрастами. Его начало окутано зловещим сумраком, атмосферой злых козней, которой противостоит светлая характеристика Эльзы. Во второй половине акта много яркого солнечного света, движения. Бытовые сцены — пробуждение замка, воинственные хоры рыцарей, торжественное свадебное шествие — служат красочным фоном драматического столк-

новения Эльзы и Ортруды. Небольшое ариозо Эльзы «О ветер легкокрылый» согрето радостной надеждой, трепетным ожиданием счастья. Последующий диалог подчеркивает несходство героннь: обращение Ортруды к языческим богам имеет страстный, патетический характер, речь Эльзы пронизана сердечностью и душевной теплотой. Развернутая ансамблевая сцена спора Ортруды и Эльзы у собора — злобные наветы Ортруды и горячая, взволнованная речь Эльзы — впечатляет динамичными сменами настроений. Большое нарастание приводит к мощному квинтету с хором.

В третьем акте две картины. Первая целиком посвящена психологической драме Эльзы и Лоэнгрин. В центре ее любовный дуэт. Во второй большое место занимают массовые сцены. Блестящий оркестровый антракт вводит в оживленную обстановку свадебного пира с воинственными кликами, звоном оружия и простодушными напевами. Ликованием полон свадебный хор «Радостный день». Диалог Лоэнгрин и Эльзы «Чудным огнем пылает сердце нежно» принадлежит к числу лучших эпизодов оперы; широкие гибкие лирические мелодии с поразительной глубиной передают смену чувств — от упоения счастьем к столкновению и катастрофе.

Вторая картина открывается красочным оркестровым интермеццо, построенным на переключке труб. В рассказе Лоэнгрин «В краю чужом, в далеком в горном царстве» прозрачная мелодия рисует величественный светлый образ посланца Грааля. Эта характеристика дополняется драматичным прощанием «О лебедь мой» и скорбным, порывистым обращением к Эльзе.

## ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА

*Сценическое действие в трех актах*

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Тристан . . . . .	тенор
Марк, король Корнуэльса, его дядя . . . . .	бас
Курвенал, слуга Тристана . . . . .	баритон
Мелот, придворный короля Марка . . . . .	тенор
Изольда, ирландская принцесса . . . . .	сопрано

Брангена, ее служанка . . . . .	сопрано
Молодой матрос . . . . .	тенор
Пастух . . . . .	тенор
Кормчий . . . . .	баритон

Матросы, рыцари и оруженосцы.

Действие происходит на палубе корабля, в Корнуэльсе и Бретани.

Время действия: раннее средневековье.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Легенда о Тристане и Изольде — кельтского происхождения. Она пришла, вероятно, из Ирландии и пользовалась широчайшей популярностью во всех странах средневековой Европы, распространившись во множестве вариантов (первая ее литературная обработка — франко-бретонский роман — относится к XII веку). На протяжении веков она обрастала различными поэтическими подробностями, но смысл оставался прежним: любовь сильнее смерти. Вагнер же истолковывал эту легенду иначе: он создал поэму о мучительной всепоглощающей страсти, которая сильнее рассудка, чувства долга, родственных обязательств, которая опрокидывает привычные представления, разрывает связи с окружающим миром, с людьми, с жизнью. В соответствии с замыслом композитора опера отмечена единством драматического выражения, огромным напряжением, трагическим накалом чувств.

Вагнер очень любил «Тристана», считал его своим лучшим сочинением. Создание оперы связано с одним из наиболее романтических эпизодов биографии композитора — с его страстью к Матильде Везендонк, жене друга и покровителя, которая, несмотря на горячую любовь к Вагнеру, сумела подчинить свое чувство долгу перед мужем и семьей. Вагнер называл «Тристана» памятником глубочайшей неразделенной любви. Автобиографичность этой оперы помогает понять необычную трактовку композитором литературного источника.

С легендой о Тристане и Изольде Вагнер познакомился еще в 40-х годах, замысел оперы возник осенью 1854 года и полностью захватил композитора в августе 1857 года, заставив его прервать работу над тетралогией «Кольцо нибелунга». Текст был написан в едином порыве, за три недели; в октябре начато сочинение музыки.

Работа велась с большими перерывами, опера была завершена в 1859 году. Премьера состоялась 10 июня 1865 года в Мюнхене.

#### СЮЖЕТ

С давних пор король Корнуэльса Марк платил дань Ирландии. Но настал день, когда вместо дани ирландцы получили голову своего лучшего воина — храброго Морольда, убитого в поединке племянником короля Марка, Тристаном. Невеста убитого, Изольда, поклялась в вечной ненависти к победителю. Однажды море вынесло к берегам Ирландии чели со смертельно раненым воином, и Изольда, наученная матерью искусству врачевания, принялась лечить его волшебными зельями. Рыцарь назвался Тантрисом, но его меч выдал тайну: на нем была зазубрина, к которой подошел стальной осколок, найденный в голове Морольда. Изольда заносит меч над головой врага, однако молящий взор раненого останавливает ее; внезапно Изольда понимает, что любит Тристана. Выздоровев, Тристан поклялся Ирландию, но вскоре вновь вернулся на богато украшенном корабле — сватать Изольду в жены королю Марку, чтобы положить конец вражде между их странами. Подчинившись воле родителей, Изольда дала согласие, и вот они плывут в Корнуэльс. Изольда, оскорбленная холодностью Тристана, осыпает его насмешками. Не в силах вынести его равнодушие, Изольда решает умереть вместе с ним; она предлагает Тристану разделить с ней кубок смерти. Но верная Брангена, желая спасти свою госпожу, наливает вместо напитка смерти любовный напиток. Тристан и Изольда пьют из одного кубка, и непобедимая страсть охватывает их. Под радостные крики матросов корабль пристает к берегам Корнуэльса, где король Марк давно ожидает свою невесту.

Под покровом ночи в саду у покоев Изольды тайно встречаются влюбленные. Сегодня Тристана задержала охота — невдалеке слышны рога королевской свиты, и Брангена медлит подать условный знак — потушить факел. Она предупреждает Изольду, что Мелот следит за ними, но Изольда далека от подозрений: для нее он верный друг Тристана. Не в силах больше ждать, Изольда сама тушит факел. Появляется Тристан, и во мраке ночи



звучат страстные признания влюбленных. Они прославляют мрак и смерть, в которых нет лжи и обмана, царящих при свете дня; только ночь прекращает разлуку, только в смерти они могут соединиться навеки. Внезапно показываются король Марк и придворные. Их привел Мелот, давно томимый страстью к Изольде. Король потрясен изменой Тристана, которого любил как сына, но чувство мести ему незнакомо. Тристан лежимо прощается с Изольдой, он зовет ее с собой в далекую и прекрасную страну смерти. Возмущенный Мелот выхватывает меч, и тяжело раненный Тристан падает на руки своего слуги Курвенала.

Верный Курвенал увез Тристана из Корнуэльса в его родовой замок Кареоль в Бретании. Видя, что рыцарь не приходит в сознание, он послал кормчего с вестью к Изольде. И теперь, приготовив Тристану ложе в саду у ворот замка, Курвенал напряженно вглядывается в пустынный морской простор — не покажется ли там корабль, везущий Изольду? Издали доносится печальный наигрыш свирели пастуха — он тоже ждет исцелительницу своего любимого господина. Знакомый напев заставляет Тристана открыть глаза. Он с трудом припоминает все происшедшее. Дух его блуждал далеко, в блаженной стране, где нет солнца, — но Изольда еще в царстве дня, и ворота смерти, уже захлопнувшиеся за Тристаном, вновь широко распахнулись — он должен видеть любимую. В бреду Тристану чудится приближающийся корабль, но печальный напев пастуха вновь возвращает его к действительности. Он погружается в грустные воспоминания о своем отце, который погиб, не увидев сына, о матери, умершей при его рождении, о первой встрече с Изольдой, когда он, как и теперь, умирал от раны, и о любовном напитке, обрскшем его на вечную муку. Лихорадочное волнение лишает Тристана сил. И снова ему чудится приближающийся корабль. На этот раз он не обманулся: пастух веселым наигрышем подает радостную весть, Курвенал спешит к морю. Оставшись один, Тристан в возбуждении мечется на ложе, срывает повязку с раны. Шатаясь, он идет навстречу Изольде, падает в ее объятия и умирает. В это время пастух сообщает о приближении второго корабля — это прибыл Марк с Мелотом и воинами; слышится голос Брангены, зовущей Изольду. Курвенал с мечом бросается к воротам; Мелот падает, сраженный его рукой. Но силы слишком нерав-

ные: смертельно раненный Курвенал умирает у ног Тристана. Король Марк потрясен. Брангела поведала ему тайну любовного напитка, и он поспешил вслед за Изольдой, чтобы навек соединить ее с Тристаном, но видит вокруг себя лишь смерть. Отрешенная от всего происходящего, Изольда устремляет взор на тело Тристана; ей слышится зов любимого; с его именем на устах она умирает.

## МУЗЫКА

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

Настроение всей оперы определяется оркестровым вступлением; здесь непрерывно сменяют друг друга краткие мотивы, то скорбные, то восторженные, всегда напряженные, страстные, нигде не дающие успокоения. Вступление незамкнутое и непосредственно переходит в музыку первого акта.

Мотивы вступления пронизывают оркестровую ткань первого акта, раскрывая душевное состояние Тристана и Изольды. Им контрастируют песенные эпизоды, служащие фоном психологической драмы. Такова открывающая акт песня молодого матроса «Гляжу на закат», звучащая издали, без оркестрового сопровождения. Энергична, мужественна ироническая песня Курвенала, подхватываемая хором «Так вот скажи Изольде ты». Центральная характеристика героини заключена в ее большом рассказе «По морю челн, гоним волной, к ирландским скалам плыл»; здесь царят беспокойство и смятение. Сходными настроениями отмечено начало диалога Тристана и Изольды «Каков будет ваш приказ?»; в конце его вновь звучат мотивы любовного томления.

Во втором акте основное место занимает громадный любовный дуэт Тристана и Изольды, обрамленный сце-

нами с Брангеной и королем Марком. Оркестровое вступление передает нетерпеливое оживление Изольды. То же настроение господствует в диалоге Изольды и Брангены, сопровождаемом отдаленной переключкой охотничьих рогов. Сцена с Тристаном богата контрастами переживаний; начало ее говорит о бурной радости долгожданной встречи; затем возникают воспоминания о пережитых в разлуке страданиях, проклятья дню и свету; центральный эпизод дуэта — широкие, медленные, страстные напевы, прославляющие ночь и смерть: первый — «Спустись на землю, ночь любви» с гибким, свободным ритмом и напряженно звучащей неустойчивой мелодией — заимствован Вагнером из написанного им в год начала работы над «Тристаном» романса «Грезы» на слова Матильды Везендонк. Его дополняет призыв Брангены — предупреждение об опасности — здесь композитор возрождает излюбленную средневековыми трубадурами форму «утренних песен». Одна из лучших мелодий Вагнера — «Итак, умрем, чтоб вечно жить», — красочная, бесконечно развертывающаяся, устремленная ввысь. Большое нарастание приводит к кульминации. В заключительной сцене выделяются скорбная, благородно сдержанная жалоба Марка «Вправду ли спас ты? Мнишь ли так?» и небольшое распевное прощание Тристана и Изольды «В далекой той стране нет солнца в вышине», где звучат отголоски любовного дуэта.

Третий акт обрамлен двумя развернутыми монологами — раннего Тристана в начале и умирающей Изольды в конце. В оркестровом вступлении, использующем мелодию романса «В теплице» на слова Матильды Везендонк, воплощены скорбь и томления Тристана. Как и в первом акте, мучительные душевные переживания героев оттеняются более ясными песенными эпизодами. Таков грустный наигрыш английского рожка (пастушья свирель), открывающий действие и неоднократно возвращающийся в монологе Тристана; таковы энергичные речи Курвенала, сопровождаемые маршеобразной оркестровой темой. Им контрастируют краткие реплики Тристана, произносимые словно в забытьи. Большой монолог героя строится на резких сменах настроений. Он начинается скорбными фразами «Мнишь ли так? Я знаю лучше, но что, — ты знать не можешь», где слышатся отголоски его прощания с Изольдой из второго акта. Постепенно драматизм нарастает, в речах Тристана звучит отчаяние,

неожиданно его сменяют радость, бурное ликование, и вновь безысходная тоска: «Как же тебя понять, напев старинный, грустный». Затем следуют светлые лирические мелодии. Драматургическим переломом акта служит веселый наигрыш английского рожка. В момент смерти Тристана снова повторяется тема любовного томления, открывавшая оперу. Выразительная жалоба Изольды «Я здесь, я здесь, милый друг» насыщена драматическими восклицаниями. Она подготавливает заключительную сцену — смерть Изольды. Здесь широко и вольно развиваются напевные мелодии любовного дуэта второго акта, приобретающие преображенное, просветленное экстатическое звучание.

## НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ

*Опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Мейстерзингеры:

Ганс Закс, башмачник . . . . .	бас
Фейт Погнер, золотых дел мастер . . . . .	бас
Кунц Фогельзанг, скорняк . . . . .	тенор
Конрад Нахтигаль, жестянщик . . . . .	бас
Сикст Бекмессер, городской писарь . . . . .	бас
Фриц Котнер, лекарь . . . . .	бас
Бальтазар Цори, оловянных дел мастер . . . . .	тенор
Ульрих Эйслингер, торговец пряностями . . . . .	тенор
Августин Мозер, портной . . . . .	тенор
Герман Ортель, мыловар . . . . .	бас
Ганс Шварц, чулочник . . . . .	бас
Ганс Фольц, медник . . . . .	бас
Вальтер Штольцинг, молодой франконский ры- царь . . . . .	тенор
Давид, ученик Закса . . . . .	тенор
Ева, дочь Погнера . . . . .	сопрано
Магдалена, кормилица Евы . . . . .	сопрано
Ночной сторож . . . . .	бас

Горожане, горожанки всех цехов, подмастерья,  
ученики, народ.

Действие происходит в Нюрнберге в середине  
XVI века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Первый набросок текста «Мейстерзингеров» относится к 1845 году. Замысел был подсказан только что законченной оперой «Тангейзер»: это должна была быть своеобразная комедийная параллель к состязанию певцов в Вартбурге. В центре обоих произведений — певческий турнир, в котором наградой победителю служит рука прекрасной девушки. Но если в «Тангейзере» право на любовь красавицы оспаривали рыцари-миннезингеры, то в «Мейстерзингерах» — ремесленники-горожане, «мастера пения». Работа над «Мейстерзингерами» началась лишь в декабре 1861 года и продолжалась несколько лет; опера была закончена в октябре 1867 года. Премьера ее состоялась 21 июня 1868 года в Мюнхене.

При создании либретто «Мейстерзингеров» композитор использовал различные источники. Сведения о жизненном укладе и правилах поэтического искусства цеха (объединения) мастеров пения средневекового Нюрнберга Вагнер почерпнул из старинной нюрнбергской хроники 1697 года, вдохновившей до него немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана на создание новеллы «Мастер Мартинбочар и его подмастерья»; отдельные детали этой новеллы также послужили материалом для либретто. Рисуя историческую фигуру поэта-башмачника Ганса Закса (1494—1576), Вагнер пользовался его сочинениями, широко известными в Германии (после длительного забвения их заново открыл Гете, посвятивший Заксу одно из своих стихотворений). Вагнер не первый вывел Закса на сцену — о нем были написаны и пьесы и оперы. Непосредственной предшественницей вагнеровских «Мейстерзингеров» явилась опера популярного в свое время композитора А. Лорцинга «Ганс Закс, или Мейстерзингеры» (1840). Некоторые сюжетные положения были заимствованы из другой оперы Лорцинга — «Оружейник» (1846).

В то же время в литературном тексте «Мейстерзингеров» отразились и некоторые автобиографические моменты. В скорбных философских раздумьях Закса, несколько неожиданных в устах средневекового народного поэта, звучат собственные мысли Вагнера. В образе Вальтера Штольцинга, пылкого романтического художника, чье искусство дерзко разрушает привычную рутину, вызывая страх и возмущение ученых хранителей старины,

нетрудно увидеть поэтическое воплощение судьбы самого композитора, а в сатирической фигуре глупого и самодовольного Бекмессера — признанного судьи на состязании «мастеров пения» — его врагов, недалеких и консервативных критиков.

За 20 лет, прошедших с момента зарождения, замысел «Мейстерзингеров» претерпел значительные изменения. Образ Закса — этого, по выражению Вагнера, последнего представителя творческого духа немецкого народа — стал более сложным; в его уста вложен трагический монолог о несчастьях и безумии, царящих в мире. Одновременно получили развитие народные бытовые картины, занявшие в окончательном варианте значительное место (в частности, написана великолепная по своей реалистичности сцена ночной драки). Комическая опера стала величественным произведением о жизни народа, о его могучем, всепобеждающем искусстве.

## СЮЖЕТ

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

тер заканчивает свою песню и гордо покидает собрание мастерзэнгеров.

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

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

Широкий луг на берегу Пегница. На певческое состязание собираются мастера различных цехов. Празднично одетые, с развевающимися знаменами, восхваляя достоинства своего ремесла, идут башмачники, городские сторожа и музыканты, портные и пекари. Ученики затевают веселый танец с девушками. Народ радостно приветствует Ганса Закса. Начинается состязание певцов. Первым выступает Бекмессер. Он не успел затвердить украденные стихи и ничего не понял в них. Под общий смех Бекмессер пост невообразимую чепуху и, посрамленный,



убегает, обвиняя Закса в обмане. Тогда из толпы выходит Вальтер. Ободренный улыбкой Евы и вниманием народа, он вдохновенно поет сочиненную им у Закса песню, украшая ее новыми вариантами. Вальтер единодушно признан победителем: он получает венок и руку Евы. Все с восторгом подхватывают призыв Закса — хранить верность славным традициям национального искусства.

## МУЗЫКА

«Мейстерзингеры» — единственная из зрелых опер Вагнера, написанная на историко-бытовой сюжет. Колоритные картины средневекового города, его своеобразной жизни и обычаев занимают здесь большое место. Отношения действующих лиц завязываются на широком, красочном народном фоне. Хоры поражают мощью звучания и полифоническим богатством. В них воплощены сила народа, его оптимизм и душевное здоровье. Музыка «Мейстерзингеров» близка к немецкому фольклору: таковы три песни Вальтера, песня Закса об ангеле-башмачишке, песенка Давида, хоры цехов.

В большом симфоническом вступлении сопоставлены две группы музыкальных тем: торжественные, величественные мелодии связаны с образами народной жизни, светлые, порывистые мотивы рисуют мир лирических переживаний Вальтера и Евы.

Действие первого акта развивается медленно, неторопливо. Острое драматическое столкновение происходит лишь в конце акта. Наиболее полно здесь охарактеризован Вальтер; поэтичные образы его первой песни «Когда дремал под снегом лес» воплощены в гибкой напевной мелодии, в которой звучат отголоски популярных немецких «весенних песен». Вторая песня Вальтера «Начинай! В лесной тиши прозвучал весны призывный клич» более порывиста и взволнованна; в ней появляется образ злой зимы, тщетно пытающейся помешать вольным напевам. Песня перерастает в большую драматическую сцену — ансамбль; в нем противопоставлены напевная мелодия Вальтера и сердитые реплики мастеров, к которым присоединяется насмешливый хор учеников.

Второй акт состоит из двух разделов. Первый посвящен личным переживаниям героев — в нем преобладают сольные эпизоды; второй — большая массовая сцена ночной драки. Широко, многогранно раскрывается образ

Закса; в благородной мелодии его монолога «Сирель моя в истоме» отзвуки второй песни Вальтера, о которой вспоминает Закс, приобретают более сдержанный и просветленный характер. В песне об ангеле-башмачнике «Как Еву, мать всех матерей» простая незамысловатая мелодия сменяется громкими грубоватыми выкриками «Иерум!» и стуком молотка в оркестре. Мастерски написанный живой, динамичный финал открывается серенадой Бекмессера; к ней присоединяются насмешливые реплики Закса, затем Давида, изумленные возгласы мейстерзингеров; ансамбль вырастает в массовую сцену, в которой, помимо солистов, участвуют три хора — учеников, горожан и женщин. После рога ночного сторожа хоры замолкают, звучность оркестра ослабевает, слышатся лишь глухие отзвуки драки, да песня сторожа.

В третьем акте две картины. В первой — простодушной песенке Давида «Когда, сходясь на Иордан» выпукло противопоставлен сосредоточенный философский монолог Закса «Жизнь — сон»; скорбный, полный сдержанного пафоса, он постепенно проясняется и звучит в конце светло и умиротворенно. В следующей затем сцене широкой волной льются прекрасные мелодии третьей песни Вальтера, оттеняемые выразительными речитативами Закса. Редкий по красоте лирический квинтет предшествует торжественному оркестровому интермеццо, которое служит переходом к финалу оперы.

В финале воспроизведена монументальная картина народного торжества. Его открывает шествие цехов; незамысловатую песню башмачников сменяет шумный оркестровый эпизод, рисующий городских музыкантов — трубачей, барабанщиков, флейтистов; за ним следуют комическая песенка портных и суровый, геронческий напев пекарей. В центре сцены состязания — третья песня Вальтера «Розовым утром алел свод небес»; подхваченная мастерами и народом, она превращается в мощный ансамбль с хором.

## КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА

*Торжественное сценическое представление в четырех частях*

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль об опере на сюжет германского национального эпоса — сказания о Зигфриде и нибелунгах — зародилась у Вагнера осенью 1848 го-

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

Работа над музыкой также растянулась на многие годы.

В 1854 году была закончена первая часть — «Золото Рейна». Тотчас же принявшись за сочинение музыки «Валькирии», Вагнер завершил ее в 1856 году. Тогда же он начал работу над «Зигфридом», но в 1857 году, написав полтора акта, вынужден был надолго прервать сочинение оперы. Лишь после создания «Тристана и Изольды» и «Мейстерзингеров», поздней осенью 1868 года Вагнер принялся за третий акт «Зигфрида». Но теперь работа шла с трудом: «Зигфрид» был закончен в 1871 году, параллельно писалась последняя часть — «Гибель богов».

Только в 1874 году, через 21 год после начала работы над музыкой и через 26 лет после создания либретто первой оперы, тетралогия «Кольцо нибелунга» была, наконец, завершена.

Вагнер настаивал на постановке всего цикла целиком. Однако против его воли в Мюнхене состоялись премьеры «Золота Рейна» (22 сентября 1869 года) и «Валькирии» (26 апреля 1870 года). Постановка всей тетралогии в специально построенном для вагнеровских опер театре в Байрейте (Бавария) 13—17 августа 1876 года выли-

лась в большое художественное событие мирового масштаба.

Литературные источники «Кольца нибелунга» многообразны. Корни сказания о нибелунгах уходят в глубокую древность германских племен. Один из наиболее старинных его вариантов запечатлен в «Старшей Эдде» — сборнике мифологических и героических песен, записанных в Скандинавии в XII—XIII веках (датированы примерно IX—XI веками). На ее основе в середине XIII века возникла прозаическая «Песня о Вельсунгах», она и послужила главным источником вагнеровского либретто. В меньшей мере был использован немецкий вариант сказания — «Песнь о нибелунгах», зато важную роль сыграла немецкая «пародная книга» о неуязвимом («роговом») Зигфриде и различные сказки.

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

Одна из основных тем «Кольца нибелунга» — тема губительной власти золота — приобрела остро современное, антикапиталистическое звучание. И всемогущие боги, и сильные, но педалекие великаны, и коварные нибелунги, и люди — смелые и отважные, робкие и трусливые, — все охвачены стяжательством, жадной жаждой богатства, власти, готовы отречься от человеческих чувств, встать на путь насилия, лжи и обмана. Вагнер страстно желает гибели этого несправедливого общества, гигантской ката-

строфы, которая разрушит весь мир и погребет под его обломками все пороки и преступления людей. Но если в годы революционного подъема, только приступая к работе над «Нибелунгами», Вагнер глубоко верил, что на развалинах старого мира родится новое, невиданно прекрасное человеческое общество, — то разгром революции и торжество буржуазии подорвали веру композитора в грядущую победу, в близость царства свободы, правды и красоты. Гибель лучшего из героев, никому не приносящая избавления, придает финалу мрачно-трагические черты. Лишь в музыке, в последней просветленной теме, пробивается луч надежды.

### ЗОЛОТО РЕЙНА

*Предвечерие тетралогии «Кольцо нибелунга», в четырех картинах*

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Дочери Рейна (русалки):	Воглинда . . .	сопрано
	Вельгунда . . .	сопрано
	Флосхильда . . .	меццо-сопрано
Нибелунги (карлики):	Альберих . . .	бас
	Миме, его брат . . .	тенор
Велканы:	Фазольт . . .	бас
	Фафнер, его брат . . .	бас
Боги:	Вотан, верховный бог . . .	бас
	Фрика, жена Вотана . . .	меццо-сопрано
	Фрейя, богиня юности, ее сестра . . .	сопрано
	Фро, бог света, ее брат . . .	тенор
	Доннер, бог грома, ее брат . . .	бас
	Логе, бог огня . . .	тенор
	Эрда, богиня судьбы . . .	меццо-сопрано
	Нибелунги.	

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

### СЮЖЕТ

Неторопливо струится могучий Рейн. В волнах его играют русалки — шаловливые и беззаботные дочери Рейна. Они хранят золотой клад, покоящийся на дне реки. А в расщелинах скал, под землей, гнездятся карлики-нибелунги, искусные кузнецы. Один из них, Альберих, тщетно пытается добиться любви русалок: дочери Рейна выскальзывают у него из рук, насмехаясь над его неуклюжестью и безобразием. Из их веселой болтовни Альберих узнает тайну клада: тот, кто скует из золота

Рейна кольцо, станет властелином мира, обладателем несметных богатств. Однако сковать кольцо нелегко: для этого нужно отречься от лучшего из человеческих чувств — любви. Альберих проклинает любовь — золото Рейна в его руках.

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

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

В качестве выкупа Вотан требует золото. Альберих отдает все, что сковали карлики, отдает и шлем-невидимку, но когда Вотан срывает с его пальца волшебное кольцо, нибелунг произносит страшное проклятье: отныне каждому, кто будет владеть кольцом, оно будет прино-

сильней несчастья и смерти. Вотан лишь смеется над злобным бессилием карлика — теперь власть и богатство в его руках. Однако золотом надо расплатиться с великанами. Они хотят получить столько золота, чтобы оно покрыло Фрейю с ног до головы. Сокровищ нибелунгов не хватает, и Вотан бросает поверх золотой груды шлем-невидимку. Фазольт, влюбленный в Фрейю, не в силах расстаться с ней; он утверждает, что в щель все еще виден взор богини; великаны требуют золотое кольцо. Вотан отказывается, и мольбы испуганных богов не могут поколебать его решения. Лишь грозное пророчество богини судьбы Эрды, внезапно появляющейся из земной глубины, заставляет Вотана отдать кольцо великанам. И тотчас сбывается проклятье нибелунга: из-за золота вспыхивает ссора, и Фафнир тяжелой палицей убивает брата. Ужас охватывает богов; в их светлый мир пришли убийство и смерть. Бог грома Доннер собирает тучи, разражается гроза, и на очистившемся небе раскидывается радуга — многоцветный мост, по которому боги торжественно шествуют в Валгаллу. Торжество Вотана не могут смутить ни горестные жалобы обманутых дочерей Рейны, ни язвительные насмешки Логе — Вотан упоен своим всемогуществом и властью.

## МУЗЫКА

«Золото Рейны» — сказочно-эпическая опера с неторопливо разворачивающимся действием и немногочисленными внешними событиями. Она строится на сопоставлении четырех красочных картин, идущих без прерыва; каждой присущ свой колорит.

Первая картина рисует безмятежный мир дочерей Рейны. Оркестровое вступление передает величавое течение реки. Светлые музыкальные темы русалок подчеркивают настроения покоя и радости; центральный оркестровый эпизод, передающий сияние золотого клада под лучами солнца, ослепляет блеском звучания, великолепием красок. Контраст вносит заключение первой картины — бурное и тревожное.

Вторая картина открывается торжественной, величавой темой Вотана. Ей контрастирует небольшое лирическое ариозо Фрики «Ах, дрожа за верность твою». Тяжеловесные, «неуклюжие» аккорды рисуют великанов. Широко развернута музыкальная характеристика бога огня

Логге: оркестровая звукопись разгорающегося пламени сменяется большим рассказом «Где жизнь веет и реет», полным манящей прелести; насмешливые реплики сопровождают сцену внезапного одряхления богов.

Мрачным колоритом наделена третья картина — в царстве нибелунгов. Неумолчно звучит однообразный ритм ковки (Вагнер вводит в состав оркестра 18 наковален), медленно, словно с трудом, подымается вверх стонущая тема. Тот же ритм сопровождает краткую жалобную песню Миме «Прежде беспечно мы своим женам в блесках ковали тонкий убор». Мрачная сила и величие Альбериха раскрываются в его сцене с Вотаном и Логге.

В начале четвертой картины господствуют те же построения. Трагична сцена шествия нибелунгов, несущих золотой клад. Монолог Альбериха «Ты проклятьем был рожден, — будь проклят, перстень мой» — кульминация оперы; его грозная, жестко звучащая тема не раз еще появится в драматических моментах тетралогии. Иной характер, суровый и бесстрастный, носит пророчество богини судьбы Эрды о грядущих бедах (арнозо «Все, что прошло, — знаю»). Завершают оперу пейзажные образы: на фоне бурного движения в оркестре слышен энергичный призыв бога грома; его подхватывают, перекликаясь, различные инструменты; затем музыкальную картину грозы сменяет спокойная, безмятежная тема у струнных инструментов и шести арф.

## ВАЛЬКИРИЯ

*Первый день тетралогии «Кольцо нибелунга» в трех актах*

Либретто Р. Вагнера

### Действующие лица:

Зигмунд . . . . .	тенор
Хундинг . . . . .	бас
Зиглинда, его жена . . . . .	сопрано
Вотан, верховный бог . . . . .	бас
Фрика, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Брунгильда, валькирия, его дочь . . . . .	сопрано
Валькирии: Герхильда . . . . .	сопрано
Ортлинда . . . . .	сопрано
Вальтрауга . . . . .	меццо-сопрано
Швертлейта . . . . .	меццо-сопрано
Гельмвига . . . . .	сопрано



Зигруна . . . . .	меццо-сопрано
Гримгерда . . . . .	меццо-сопрано
Росвейса . . . . .	меццо-сопрано

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

## СЮЖЕТ

В страшную грозу, спасаясь от преследования врагов, в лесную хижину вбегает измученный, раненый, безоружный воин. Его приветливо встречает печальная женщина. Нежное чувство к незнакомцу вспыхивает в душе Зиглинды. В это время домой возвращается ее муж, грубый и жестокий Хундинг. Он поражен сходством между женой и гостем. На расспросы хозяина пришелец отвечает неохотно. Жизнь его сурова и полна невзгод; поэтому он называет себя Вевальтом — Скорбным. Он жил с отцом в лесу, и враги травили их, как диких волков; отец получил от них имя Вольфе (Волк). Однажды, вернувшись домой, они не нашли своего жилища — враги сожгли его, убили мать, а сестру увели с собой. Скоро исчез и сам Вольфе — во время боя сын потерял его из виду и больше никогда уже не видел. Юноша остался один. Он ушел из леса, чтобы жить с людьми, но и у них не нашел счастья: его советы встречали насмешками, а помощь оборачивалась злом. Однажды он хотел защитить девушку, которую братья насильно выдавали замуж; он убил братьев, но девушка горько оплакивала их гибель и проклинала своего защитника. Она погибла от рук разгневанных родичей убитых, а он, раненый, безоружный, вынужден был спасаться бегством. Хундинг вскакивает, возмущенный: так вот кто посмел дерзко вмешаться в дела их рода! Он вызывает гостя на поединок — завтра утром он убьет его, — и приказывает жене приготовить на ночь питье. Зиглинда, движимая внезапной любовью и состраданием к скитальцу, подсыпает мужу в питье сонный порошок. Оставшись один, незнакомец вспомнил, как отец говорил ему когда-то о чудесном мече — Нотунге, который он найдет в час беды; потом на память ему пришел печальный взгляд женщины, и он почувствовал, как любовь разгорается в его сердце. Появляется Зиглинда. Она пришла помочь безоружному гостю. В день ее грустной свадьбы с Хундингом на пире появился старец в темном плаще. Он вонзил в ствол

ясеня меч, и никто не смог вытащить его, ибо он предназначен могучему герою. Зиглинда внимательно вглядывается в лицо незнакомца и вновь спрашивает его имя. И тогда он открывает свое настоящее имя — Зигмунд, сын Вельзе. Зиглинда в восторге бросается в его объятия: в возлюбленном она обрела своего потерянного в детстве брата. Зигмунд вырывает из ствола ясеня меч и вместе с Зиглиндой бежит из хижины Хундинга.

Верховный бог Вотан снаряжает в бой свою дочь, валькирию Брунгильду — в поединке Зигмунда и Хундинга она будет сражаться на стороне Зигмунда. Появляется разгневанная Фрика — жена Вотана, хранительница семейного очага. Она не может допустить победы Зигмунда. Люди перестали чтить святость браков, Зигмунд похитил чужую жену. Но не то же ли делают боги? Ведь сам Вотан, когда он под именем Вельзе странствовал среди людей, взял себе в жены земную женщину, родившую ему двух близнецов — Зигмунда и Зиглинду. Вотан имеет права защищать сына — победа должна достаться Хундингу. И он подчиняется. Охваченный тоской, он рассказывает Брунгильде, что когда-то сам совершил обман: нарушил договор с великанами, ограбил иибелунга Альбериха и завладел его волшебным кольцом. Испуганный мрачным пророчеством богини судьбы Эрды, он отдал кольцо великанам, но с тех пор тревога не покидает его. Чтобы узнать о судьбах мира, Вотан спустился в загадочное царство Эрды, от их брака и родилась воинственная валькирия Брунгильда. Чувствуя свое бессилие восстановить мир и справедливость, Вотан искал героя среди людей, свободных от проклятья золота и власти богов. Таким героем должен был стать Зигмунд — недаром Вотан закалял его волю в испытаниях скитальческой жизни. Но и Зигмунд не свободен: бог принес невзгоды, но бог дал ему в руки и непобедимый меч. Не в силах разобратся в созданных им же самим законах и договорах, Вотан подчиняется воле Фрики — пусть погибнет Зигмунд, пусть страшный иибелунг станет властелином мира! А в это время Зигмунд и Зиглинда спасаются бегством. Измученная тяжестью пути, страхом и угрызениями совести, Зиглинда засыпает. Зигмунду является вестница смерти — валькирия Брунгильда. Она объявляет ему волю верховного бога: он падет в бою с Хундингом, и непобедимый меч не спасет его. Зигмунд проклинает несправедливость

богов и заносит меч над спящей Зиглиндой: он не может оставить ее на поругание Хундингу. Брунгильда, охваченная состраданием, покоренная силой его любви и бесстрашием, решает нарушить волю отца — в бою она будет защищать Зигмунда. Слышен рог Хундинга. Начинается поединок. Победа склоняется на сторону Зигмунда, но из-за туч появляется разгневанный Вотан и направляет на него свое копьё. Меч Зигмунда разлетается на куски, и Хундинг поражает безоружного героя. Презрительным движением руки Вотан уничтожает победителя и устремляется за валькирией, нарушившей его волю.

Высоко в горах звучит победный клич валькирий. Девы-воительницы слетаются на своих воздушных конях, принося в Валгаллу павших в битвах героев, которые пополняют небесное воинство Вотана. Восемь сестер собрались на скале — нет лишь Брунгильды. Вот и она с тяжелой ношей, спасенной ею Зиглиндой. Брунгильда просит дать ей свежего коня, чтобы вместе с Зиглиндой бежать от гнева отца. Но валькирии страшатся Вотана, а Зиглинда умоляет дать ей умереть — после гибели Зигмунда ей незачем жить. Тогда Брунгильда рассказывает, что у нее родится сын от Зигмунда, Зигфрид, в котором возродится доблесть отца, — и Зиглинда так же страстно, как прежде молила о смерти, теперь умоляет о спасении. Брунгильда решает: пусть Зиглинда бежит одна и укроется в дремучем лесу. Страшна кара разгневанного верховного бога: Брунгильде нет места среди богов — она станет смертной женщиной и женой того, кто найдет ее здесь, спящей на пустынной скале. Валькирии в ужасе покидают сестру. Она умоляет отца о прощении и справедливости: ведь не по доброй воле осудил он на смерть своего любимого сына Зигмунда. Мольбы дочери смягчают Вотана: ее разбудит от сна неустрасимый герой, который не побоятся копья верховного бога. С глубокой грустью он прощается с дочерью и погружает ее в волшебный сон; по знаку Вотана скала окружается стеной огня.

## МУЗЫКА

«Валькирия» — опера лирико-драматического плана. Здесь сплетается несколько драматических судеб: влюбленных — Зигмунда и Зиглинды, вступивших в конфликт с законами окружающего общества. Вотана-

отца, отрекающегося от своих детей, Брунгильды, нарушившей волю отца во имя сострадания к преследуемым им героям. В развитии действия много неожиданных переломов, взрывов, острых коллизий. В раскрытии внутреннего мира героев шире, чем в других частях тетралогии, используются певучие, задушевные мелодии.

Первый акт отличается замечательной цельностью; он посвящен многосторонней характеристике Зигмунда и Зиглинды. Оркестровое вступление рисует картину бушующей грозы; в неумолчном шуршании дождя слышатся тревога и смятение гонимого беглеца; из этого живописного фона вырастают лирические темы Зигмунда и Зиглинды. В первой сцене — диалоге героев, построенном на кратких речитативных репликах, эти певучие темы проникновенно звучат в оркестре, раскрывая тайные мысли, смутные, невысказанные чувства влюбленных. Контрастна характеристика Хундинга — отрывистые, резкие фразы, острый ритм оркестровых мотивов. Суров и скорбен большой рассказ Зигмунда «Мирным зватья не смею, Радостным быть не могу». Чувства героя широко разливаются в его монологе: первая часть «Про меч отец говорил мне» носит героический характер; в оркестре неоднократно повторяется краткий энергичный мотив меча и словно загорается яркое сияние; вторая часть монолога «Ночь покрывала очи мне тьмой» — лирически мягкая, напевная. Венчает акт большая любовная сцена Зигмунда и Зиглинды; здесь особенно выделяется «Весенняя песня» Зигмунда («Мрак зимы теперь побежден весной») с красивой певучей мелодией в народном духе.

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

В центре третьего акта — образы Вотана и Брунгильды. Он начинается красочной симфонической картиной «Полет валькирий». Лирический эпизод большой сцены Брунгильды с валькириями — пророчество о рождении Зигфрида; здесь звучат темы, которые в последующих частях тетралогии станут его музыкальной характеристикой: героическая, горделивая тема «Героев честь и красу в лоне своем ты носишь, жена» и страстная, приподнятая, полная восторга мелодия «Свершила ты чудо». Драматична сцена наказания Брунгильды, обрамленная взволнованным октетом валькирий; в ней три волны нарастания, отмеченные тремя ариозо Вотана; наиболее проникновенно последнее из них «Тебя не пошлю в битву к бойцам». Выразительно оправдание Брунгильды «Разве постыдно дело мое, что так постыдно меня ты наказал?» с широкой драматически насыщенной мелодией. Лучшие, человеческие черты Вотана проступают в завершающем оперу «Прощании с Брунгильдой и заклинании огня»; здесь много свободно льющихся мелодий редкой красоты. Бурное волнение звучит в первой из них «Если я должен навек проститься с тобой, дорогая»; полон сдержанной скорби центральный эпизод «Простите, очи мои». В заключительной сцене заклинания огня важную роль играет гибкая, причудливая тема пляшущего, сверкающего пламени, соединяющаяся с ласковым, возвышенно-печальным мотивом колыбельной.

## ЗИГФРИД

*Второй день тетралогии «Кольцо нибелунга» в трех актах  
(четыре картины)*

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Зигфрид . . . . .	тенор
Путник (бог Вотан) . . . . .	бас
Миме, кузнец, нибелунг . . . . .	тенор
Альберих, его брат . . . . .	бас
Фяфнер, дракон . . . . .	бас
Эрда, богиня судьбы . . . . .	меццо-сопрано
Брунгильда . . . . .	исполняет мальчик
Голос птички . . . . .	сопрано
	или сопрано

## СЮЖЕТ

В дремучем лесу живет кузнец — карлик Миме с мальчиком Зигфридом. Миме называет его сыном, но Зигфрид не верит этому и ненавидит своего трусливого, вечно жалующегося воспитателя. Кузнец не может сковать ни одного меча, который мальчик не сломал бы, играючи. Наконец Миме открывает Зигфриду тайну его рождения: однажды карлик встретил в лесу измученную женщину по имени Зиглинда и привел ее в свой дом; там она родила сына и вскоре умерла. Перед смертью мать дала мальчику имя и просила передать ему обломки отцовского меча — Нотунга. Зигфрид счастлив — теперь он свободен, ничем не связан с ненавистным нибелунгом и может пуститься странствовать по свету. Пусть только кузнец скует ему из обломков Нотунга меч по руке. Миме остается один в тщетных раздумьях; он знает, что работа ему не под силу. В хижину входит Путник; он закутан в плащ, на лоб надвинута широкополая шляпа, в руке копье, на конце которого сверкает молния. Испуганный Миме гонит прочь незваного гостя, но тот уже сел у очага. Он предлагает, чтобы кузнец загадал ему три загадки — в заклад он ставит свою голову. Миме придумывает вопросы потруднее — о нибелунгах, великанах и богах. Путник, не раздумывая, отвечает на них, и, в свою очередь, задает ему три вопроса. Карлик не может ответить на последний: кто скует непобедимый Нотунг? Смеясь, Путник отвечает сам: меч скует тот, кто не знает страха, и ему же достанется заклад состязания — голова Миме. Оставшись один, карлик в ужасе вспоминает, что единственное, чему он забыл научить Зигфрида — это страх. Зигфрид возвращается и вновь требует от кузнеца меч. Увидев обломки, он сам берется за дело: плавит металл, и принимается ковать. Меч выходит на славу; с одного удара юный герой разрубил им наковальню.

Ночью, в чаще леса, у входа в пещеру нибелунг Альберих встречается Путника. В пещере лежит золотой клад и кольцо, дающее безграничную власть над миром. Отняв его когда-то обманом у Альбериха, верховный бог Вotan отдал сокровище великанам в уплату за построенную ими неприступную крепость, Валгаллу. Один из великанов, Фафнер, убил брата и, обернувшись драконом, залег в пещере, охраняя клад. Нибелунг бессилен бо-

роться с драконом, а Вотан должен блюсти заключенные им договоры. Но Альберих все еще мечтает о власти над миром и мести богам. Те же мечты владеют сго братом Миме. Для того он и воспитывал Зигфрида, чтобы добыть кольцо нибелунга руками юного героя, ничего не знающего о его волшебной силе. Чтобы научить Зигфрида чувству страха, Миме привел его к пещере дракона. Утомленный дальней дорогой, Зигфрид ложится отдохнуть под липой. Прислушиваясь к шелесту озаренного солнцем леса, он погружается в мечты. До него доносится пение птички, и Зигфрид пытается завести с ней разговор, подражая ей игрой на дудочке. Но дудочка ломается в его сильных руках, и Зигфрид звучно трубит в свой рог. Разбуженный шумом, из пещеры выползает дракон. Но Зигфрид не испытывает страха при виде чудовища и смело убивает его. Капля горячей крови дракона обжигает ему руку и, машинально слизнув кровь языком, Зигфрид спускается в пещеру — может быть там он встретит страх? А в лесу, у входа в пещеру, громко спорят братья-нибелунги Альберих и Миме: каждый из них хочет завладеть добытым Зигфридом сокровищем и волшебным кольцом. Миме встречает героя с угодливой улыбкой и предлагает освежиться приготовленным питьем. Но Зигфрид неожиданно слышит в его словах совсем иной, подлинный смысл: избавившись руками Зигфрида от страшного дракона, коварный карлик хочет теперь избавиться и от него самого.

Зигфрид убивает Миме и вместе с телом Фафнра бросает его в пещеру. В лесу слышен хохот Альбериха: проклятье, тяготеющее над кольцом, продолжает действовать — оно несет гибель каждому, кто пожелает им обладать. А Зигфрид снова ложится под липу и слушает пение птички. Но — странное дело! — теперь он понимает ее: она поет о нем, о его битве с драконом, о драконьей крови, научившей его понимать язык птиц и сокровенный смысл людских слов. А дальше, — Зигфрид вскакивает и в волнении бежит вслед за птичкой, — она рассказывает о скале, окруженной пламенем, и о прекрасной девушке, спящей там волшебным сном.

В бурную ночь, при свете молний, верховный бог Вотан заклинаниями вызывает из земных недр Эрду — богиню судьбы, чтобы вновь узнать от нее о будущем мира. Но с тех пор как Эрда родила Вотану валькирию Брунгильду, она лишлась пророческого дара: вещая муд-

рость матери перешла к дочери. Не может ответить Вотану и Брунгильда — он отрекся от дочери, когда она нарушила его волю. А теперь верховный бог добровольно и радостно отрекается от господства над миром: близится юный герой, не знающий страха, свободный от власти богов. Завладевший кольцом нибелунга, не ведающий его цены, он избавит мир от проклятья золота. Светает. Буря стихла. Издалека доносится пение птички. Вслед за ней появляется Зигфрид. Испуганная птичка улетаёт: перед Зигфридом предстает Путник в темном плаще и широкополой шляпе; его копье преграждает путь к скале. Напрасно Путник предостерегает юношу от грозящих опасностей — Зигфрид полон решимости добиться своего. Тогда Путник подымает копье, на котором сверкают молнии. Но Зигфрид бесстрашно обнажает свой Нотунг, и копье повелителя богов, разбившее когда-то меч в руках Зигмунда, ломается пополам. Вотан исчезает.

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

## МУЗЫКА

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

Первый акт многосторонне освещает героический образ Зигфрида; контрастом ему служит характеристика Миме. Мрачные раздумья кузнеца-нибелунга переданы в оркестровом вступлении и первой сцене (Миме куёт меч). Появление Зигфрида возвещает звонкая фанфара (лесной рог). Жалобно звучит песня Миме «Ребенком грудным взял я тебя». Ей противопоставлена бодрая, жизнерадостная «Песня странствий» Зигфрида («С ним пойду бродить по свету»). Большая диалогическая сцена состязания в мудрости Путника и Миме отличается вели-



чавым, торжественным складом. Героическая «Песня плавки» («Нотунг! Нотунг! Меч боевой!») с простой, ясной и мужественной мелодией и оркестровым сопровождением, рисующим кипение расплавленной стали, и «Песня ковки меча» венчают акт.

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

Третий акт распадается на две картины: мрачные, полные беспокойства сцены с Путником сменяются торжественным пробуждением Брунгильды и любовным дуэтом. Бурное, полное тревоги оркестровое вступление живописует ночную скачку Вотана. Те же настроения развиваются в заклинании Эрды Вотаном «Где ты, Вала». В последующем диалоге взволнованным восклицаниям Вотана противопоставлены величавые, отрешенные фразы Эрды. Отголоски «Шелеста леса» слышны в сцене Зигфрида и Вотана. Симфоническое интермеццо рисует «Путешествие Зигфрида через огонь» — причудливый фон, передающий бушующее море пламени, прорезают стремительные героические темы Зигфрида.

Резким контрастом начинается вторая картина — после блеска и мощи всего оркестра одиноко звучит солирующая скрипка, создавая впечатление зачарованного царства на пустынной скале. Обширная любовная сцена Зигфрида и Брунгильды отличается богатством разнохарактерных эпизодов. Возбужденные реплики Зигфрида оттеняют величавое, просветленное, с торжественным сопровождением арф, пробуждение Брунгильды «Здравствуй, солнце! Здравствуй, свет!» Его дополняет лирическая песня Брунгильды «Вечно томилась». Ликующие мелодии в народном духе звучат в заключительном дуэте.

## ГИБЕЛЬ БОГОВ

*Третий день тетралогии «Кольцо нибелунга» в трех актах  
(пяти картинах) с прологом*

Либретто Р. Вагнера

### Действующие лица:

Зигфрид . . . . .	тенор
Брунгильда, жена Зигфрида . . . . .	сопрано
Вальтраута, ее сестра, валькирия . . . . .	меццо-сопрано
Гунтер . . . . .	бас
Гутруна, его сестра . . . . .	сопрано
Хаген, их сводный брат . . . . .	бас
Альберих, нибелунг (карлик), отец Хагена . . . . .	бас
Три норны, богини судьбы . . . . .	сопрано и альт
Три дочери Рейна . . . . .	сопрано и альт
Вассалы Гунтера.	

Действие происходит на берегу Рейна в сказочные времена.

### СЮЖЕТ

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

Река выносит Зигфрида к замку Гибхунгов — там живет Гунтер, его сестра Гутруна и брат по матери мрачный, угрюмый Хаген. Гунтер предлагает герою гостеприимство и дружбу. Гутруна подносит Зигфриду рог с вином — и он

мгновенно забывает о своем прошлом: коварный Хаген наполнил рог напитком забвения. Теперь Зигфрид мечтает лишь о Гутруне. Гунтер согласен с ним породниться, но пусть Зигфрид раньше добудет ему в жены прекрасную валькирию Брунгильду: ведь только неустрашимый герой может пройти сквозь огненный вал, окружающий скалу валькирии. Скрепив свой союз клятвой кровного братства, Зигфрид отправляется в путь — волшебный шлем, что он добыл вместе с сокровищем нибелунгов, убив охранявшего их дракона, позволит ему принять облик Гунтера. Хаген, торжествуя, ждет их возвращения. Его план близок к осуществлению: обманутый Зигфрид привезет Гунтеру свою собственную жену, а ему, Хагену — золотое кольцо, и он станет властелином мира.

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

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

Отбившись от охотников, Зигфрид выходит на берег Рейна. Шаловливые русалки выплывают ему навстречу и просят отдать золотое кольцо. Зигфрид согласен. Но стоило лишь дочерям Рейна сказать, что вместе с кольцом он избавляется от смертельной опасности, как герой вновь надевает кольцо на палец: никто не смеет назвать его трусом. Оплакивая Зигфрида, русалки исчезают в волнах Рейна. Собираются охотники. Они просят Зигфрида рассказать о его приключениях и подвигах. Герой начинает рассказ о своем детстве в лесу, о карлике Миме, воспитавшем его, о драконе-великане, хранившем золотой клад, о вещей птичке, чей язык ему понятен, когда он отведает крови убитого им дракона — и вдруг останавливается: он не может вспомнить, что произошло после смерти Миме. Хаген незаметно подливает в его рог волшебный напиток и Зигфрид вспоминает все: и огненную скалу, и спящую валькирию, и свой поцелуй, разбудивший Брунгильду. Над лесом с зловещим карканьем пролетают два ворона. Зигфрид прислушивается к их крику, и в это время Хаген предательски поражает его в спину. Со словами любви к Брунгильде Зигфрид умирает.

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

## МУЗЫКА

В «Гибели богов» господствует мрачный, трагический колорит, здесь преобладают образы зла. Герои лишены своей воли и становятся орудием темных сил. Большое внимание уделено раскрытию внутренней психологической борьбы, характеристики героев даются в острых столкновениях, важную роль играют ансамбли.

Пролог состоит из двух контрастных сцен, разделенных оркестровой картиной. Ночному пророчеству нора присущи темные, сумрачные краски. Оркестровая картина рисует восход солнца. Она подводит к большому любовному дуэту Брунгильды и Зигфрида, проникнутому ликующим чувством. Завершает пролог симфоническая картина — «Путешествие Зигфрида по Рейну», также светлая по колориту: звонко звучит вдали рог Зигфрида, радостен прощальный привет Брунгильды, весело плещут волны Рейна, в них резвятся русалки.

Резким контрастом начинается первый акт. Тревожная первая сцена — беседа Гунтера, Хагена и Гутруны — прерывается радостной фанфарой, возвещающей прибытие Зигфрида, но в момент его встречи с Хагеном звучит зловещий мотив проклятья, неоднократно повторяющийся в драматических эпизодах оперы. Центр этой сцены — клятва побратимства Зигфрида и Гунтера («Жизни цветущей свежую кровь пролил я в это питье») с энергичной, волевой и суровой мелодией. Завершает первую картину грозная и ироническая «Сторожевая песня» Хагена.

Волнение и беспокойство царят во второй картине, состоящей из двух диалогических сцен. В первой основное место занимает рассказ валькирии Вальтрауты о близком конце богов; вторая сцена рисует борьбу Брунгильды с Зигфридом, явившимся в образе Гунтера.

Второй акт насыщен драматическими событиями. Он начинается призрачной ночной сценой нибелунга Альбериха с Хагеном «Спишь ли, Хаген, мой сын». Контрастен небольшой светлый эпизод Зигфрида и Гутруны. Жутким весельем проникнут диалог Хагена с вассалами — его открывает мрачное звучание воловьего рога. Сцена свадьбы — кульминация оперы. Трижды повторяется беззаботный свадебный напев в оркестре, оттеняя трагические ансамбли. В центре первого из них — клятва на копье: жесткая угловатая мелодия «Ты, священное оружие, будь мне свидетелем клятвы» звучит вначале у Зигфри-

да, затем, более взволнованно, у Брунгильды. Второй ансамбль — терцет мести: в нем сочетаются глубокое горе Брунгильды, коварная решимость Хагена, отчаяние подавленного стыдом Гунтера; завершает его злобещая клятва мести «Честь мне мою пусть возвратит».

Третий акт распадается на две противоположные по настроению картины: светлую, безмятежную — на лоне природы и мрачную, гнетущую — в замке Гибихунгов. Оркестровое вступление строится на красочной переключке рогов за сценой: звонкой фанfare рога Зигфрида отвечает злобещий воловий рог Хагена. Затем возникает картина спокойно текущего Рейна и веселых русалочьих игр (терцет дочерей Рейна напоминает первую сцену «Золота Рейна»). Светлое настроение царит и в диалоге русалок с Зигфридом; его обрамляет звонкая фанфара рога Зигфрида. Центральное место занимает большой рассказ героя о своем детстве «Мимс, карлик, старый ворчун». Здесь сменяются разнохарактерные эпизоды, пронизанные ощущением радости жизни: первый сопровождается ритмом ковки, во втором возникает «шелест леса» и пение птички, в следующем слышится сверканье пламени. Рассказ прерывается предательским ударом Хагена — грозно звучит мотив проклятья. Вторая часть рассказа — просветленное лирическое воспоминание о Брунгильде. Завершает первую картину «Траурный марш на смерть Зигфрида» — величественная эпитафия герою. В этой мощной симфонической фреске чередуются темы предшествующих опер: композитор воскрешает прошлое, напоминая о славных подвигах, о великой любви Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды.

Вторая картина начинается сценой трагических предчувствий Гутруны. Завершает ее обширный монолог Брунгильды; богатство настроений при общем возвышенном, торжественном тоне, приподнятая декламация, большая внутренняя сила придают ему подлинное величие. Обрамляет монолог героический эпизод, связанный с образом сверкающего огня; лирические воспоминания о Зигфриде «Как солнце светит свет мне его» сменяются натагическим обвинением Вотана «О вы, хранители вечные клятвы». Оркестровое заключение тетралогии живописует мерное течение Рейна; возникают величавые аккорды гибнущей Валгаллы и, как луч надежды на иное, светлое будущее, звучит экстагическая музыкальная тема, когда-то возвестившая о рождении Зигфрида.



**ИТАЛИЯ**

**ВОССТАНОВЛЕНИЕ  
ВЕРДИ  
МАСКАРЫ  
ЛЕОНКАВАЛЛО  
ПУЧЧИНИ**





россини — выдающийся итальянский композитор прошлого столетия, творчеством которого был ознаменован расцвет национального оперного искусства. Он сумел вдохнуть новую жизнь в традиционные для Италии виды оперы — комическую (буффа) и «серьезную» (сериа). Особенно ярко талант Россини раскрылся в области оперы-буффа. Реалистичность жизненных зарисовок, меткость в изображении характеров, стремительность действия, мелодическое богатство и сверкающее остроумие обеспечили его произведениям огромную популярность. Композитор творил в эпоху пробуждавшейся общественной активности народа Италии, подъема борьбы за независимость. В его действенно оптимистичном, демократическом по духу искусстве современники слышали голос своего бурного времени, видели выражение итальянского национального характера. Период интенсивного творчества Россини продолжался всего около двадцати лет. За это время им было создано свыше тридцати опер, многие в короткое время обошли все столичные театры Европы и принесли автору всемирную славу.

Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в небольшом итальянском городке Пезаро. Будущий композитор обладал прекрасным голосом и уже с восьми лет участвовал в церковных хорах. Четырнадцать лет он предпринял самостоятельную поездку с небольшой театральной труппой в качестве дирижера. Свое образование Россини завершил в Болонском музыкальном лицее, по окончании которого вступил на путь оперного композитора. Переезжая из города в город, выполняя заказы местных театров, Россини писал по несколько опер в год. Два произведения, созданные в 1813 году, — опера-буффа «Итальянка в Алжире» и героическая опера-сериа «Танкред» — принесли ему широкую известность. Мелодии россиниевских арий распевались на улицах итальянских городов. «В Италии живет человек, — писал Стендаль, — о котором говорят больше, чем о Наполеоне; это композитор, которому нет еще двадцати лет».

В 1815 году Россини был приглашен на место постоянного композитора в крупнейший итальянский театр Сан-Карло в Неаполе. Высокой зрелости его музыкально-театральный стиль достиг в монументальных героических операх «Моисей» (1818) и «Магомет II» (1820). В 1816 году Россини написал для одного римского театра свою лучшую комическую оперу «Севильский цирюльник».

В 1822 году политическая реакция, наступившая в Италии, вынудила Россини покинуть родину. В 1824 году он обосновался в Париже. Учитывая требования французской сцены, он переработал ряд своих прежних опер и создал новые. Высоким достижением россиниевского гения явилась героико-романтическая опера «Вильгельм Телль» (1829), воспевавшая вождя национально-освободительной борьбы Швейцарии XIII века. Появившись в канун революции 1830 года, эта опера отъехала свободолобивым настроениям передовой части французского общества. «Вильгельм Телль» — последняя



опера Россини. После ее создания композитор прожил 39 лет, но написал лишь несколько духовных сочинений, ряд романсов и фортепианных пьес.

Россини умер 13 ноября 1868 года в Пасси, близ Парижа.

## СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИК

*Опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто Ч. Стербини

Действующие лица:

Альмавива, граф . . . . .	тенор
Бартоло, доктор медицины, опекун Розины	бас
Розина, его воспитанница . . . . .	сопрано
Фигаро, цирюльник . . . . .	баритон
Дон Базилио, учитель музыки Розины . . . . .	бас
Фиорелло, слуга графа . . . . .	баритон
Амброжио } слуги Бартоло . . . . .	бас
Берта } . . . . .	меццо-сопрано

Офицер, алькад, нотариус, альгвазилы, солдаты и музыканты.

Действие происходит в Севилье (Испания).

Время: XVIII век.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Россини написал «Севильского цирюльника» в поразительно короткий срок — за двадцать дней.<sup>1</sup> На премьере 20 февраля 1816 года опера была неожиданно освистана. Но последующие представления сопровождались шумным успехом.

«Севильский цирюльник» создан на сюжет одноименной комедии (1773) — первой части известной трилогии крупнейшего французского драматурга П. Бомарше (1732—1799). Появившаяся незадолго до французской буржуазной революции, она была направлена против феодально-абсолютистского режима, обличала аристократию. В образе главного героя комедии — ловкого и умного Фигаро — воплощены характерные черты представителя третьего сословия: жизненная энергия, оптимизм, предприимчивость. Фигаро выступает в комедии как выразитель взглядов передовых слоев общества того времени. Не все его монологи и остроумные реплики во-

<sup>1</sup> По другим данным, опера писалась около двух недель.

шли в либретто Ч. Стербини (1784—1831). Но благодаря темпераментной, искрящейся юмором музыке образ Фигаро сохранил основные черты своего литературного прототипа. Образы Бартоло — скупого, сварливого старика и Базилио — интригана, шута и взяточника — мало изменились. Несколько смягченной оказалась в опере характеристика лукавой, решительной и смелой Розины. Иным предстал у Россини и граф Альмавива. Из самоуверенного повесы он превратился в традиционного лирического героя.

Жизнерадостность, искрометное веселье «Севильского цирюльника» сохранили за оперой Россини горячую любовь широких масс слушателей.

#### СЮЖЕТ

Улица в Севилье. Дом доктора Бартоло. Ночь. Граф Альмавива, влюбленный в красавицу Розину, изливает в серенаде свои чувства. Но старания его напрасны — дверь балкона так и не открылась. Издали слышны приближающиеся звуки песни. Это Фигаро — цирюльник, лекарь, музыкант и неистощимый выдумщик. От него граф узнает, что Розина не родная дочь, а воспитанница Бартоло и что сам опекун, охотясь за ее богатым приданым, намерен на ней жениться. Тем временем рассвело. На балкон с запиской в руках выходит Розина, вслед за ней появляется и Бартоло. Записка вызывает у него подозрения. Розина уверяет, что это всего лишь ария из новой оперы, но опекун догадывается об обмане. Он решает поспешить с женитьбой и отправляется к нотариусу, чтобы сделать необходимые приготовления. Теперь граф, назвавшийся Линдором, может объяснить с Розиной, которая не скрывает своего расположения к нему. Альмавива просит Фигаро помочь ему проникнуть в дом Бартоло. Изобретательный цирюльник предлагает графу переодеться солдатом, притвориться пьяным, явиться в дом доктора и требовать квартиру для постоя.

Пользуясь отсутствием Бартоло, Фигаро приходит к Розине с поручением от графа, но хозяин появляется вскоре вместе с доном Базилио, обучающим Розину пению. Хитрый плут Базилио успел проведать про Альмавиву. Он предлагает отделаться от соперника при помощи испытанного средства — клеветы. Фигаро подслушивает их разговор и предупреждает Розину. Раздается громкий

стук в дверь, и под видом пьяного солдата в дом вваливается Альмавива. Между ним и Бартоло завязывается яростная перепалка. На шум сбегаются Розина, Фигаро, дон Базилио и слуги. Граф пытается незаметно передать Розине записку, но опекуи замечает это, и суматоха возобновляется с новой силой. Скандал привлёк внимание офицера, проходившего мимо с командой солдат. Он хочет арестовать мнимого солдата, но граф тихонько называет ему свое имя и, к изумлению Бартоло, офицер, почтительно раскланявшись, удаляется.

После этой неудачной попытки Альмавива решает проникнуть в дом Бартоло под видом монаха — ученика дон Базилио. Он сообщает, что Базилио заболел и прислал его вместо себя. Но Бартоло молодой монах кажется подозрительным. Тогда граф показывает записку Розины и говорит, что нашел ее случайно в доме Альмавивы. Негодованию Бартоло нет предела. А граф доволен — цель его достигнута: во время урока музыки он сможет беспрепятственно поговорить с Розиной. Фигаро старается отвлечь внимание опекуна от влюбленных. Неожиданно появляется дон Базилио. Его приход грозит расстроить ловкий обман. Фигаро, граф и Розина уговаривают его идти домой и лечь в постель: ведь у него такой плохой вид! Почувствовав в руке увесистый кошелек, все еще ничего не понимающий дон Базилио послушно удаляется. Между тем Бартоло подслушивает разговор Альмавивы и Розины, из которого узнает, что его воспитанница должна быть этой ночью похищена. Обман разоблачен, и граф вынужден скрыться.

Опекуи решает использовать против влюбленных записку, переданную графом. Ему удается убедить Розину, что Линдор — обманщик, лишь выполняющий поручение Альмавивы. Розина возмущена, и когда в дом через балкон проникают Фигаро и Альмавива, она отказывается следовать за ними. Но тут же выясняется, что Альмавива и Линдор — одно лицо. Тем временем появились дон Базилио с нотариусом, которых пригласил Бартоло, решивший немедленно подписать брачный контракт. Но опекуна нет дома; обеспокоенный вестью о предстоящем похищении Розины, он пошел за стражей. Воспользовавшись этим, Фигаро сообщает нотариусу, что тот должен составить брачный контракт для Розины и Альмавивы. Дон Базилио пытается возражать, но, получив от графа еще один кошелек, смолкает и подписывает контракт как сви-

детель. Возвратившийся со стражей опсун в отчаянии: он лишился богатств Розины, но Альмавива великодушно отказывается от приданого, уступая его одуроченному старику.

## МУЗЫКА

«Севильский цирюльник» пленяет неиссякаемым остроумием, мелодической щедростью и виртуозным блеском вокальных партий. Этому произведению присущи характерные черты итальянской оперы-буффа: стремительная динамика сценического действия, обилие комических положений. Герои оперы, ее сюжет, изобилующий неожиданными поворотами, кажутся выхваченными из самой жизни.

Увертюра вводит в обстановку забавных приключений. Изящные мелодии, темпераментная ритмика, стремительные нарастания полны огня, кипения жизненных сил.

Начало первого акта овеяно дыханием южной ночи. Чувства влюбленного графа изливаются в каватине «Скоро восток золотую ярко заблещет зарею», богато украшенной колоратурами. Ярким контрастом звучит известная каватина Фигаро «Место! Раздайся шире, народ!», выдержанная в ритме тарантеллы. Нежной страстью проникнута напевная, чуть грустная канцона Альмавивы «Если ты хочешь знать».

Второй акт открывается виртуозной каватиной кокетливой и своенравной Розины «В полуночной тишине». Популярная ария Базилио о клевете, сначала вкрадчивая, под конец поддержанная постепенным нарастанием звучности оркестра, приобретает комически грозный характер. Дуэт выразительно передает лукавство и притворную наивность Розины, настойчивость и юмор Фигаро. Финал акта — разный ансамбль, насыщенный действием и контрастами, богат яркими, броскими мелодиями.

Третий акт состоит из двух картин. Первая начинается комическим дуэтом Бартоло и Альмавивы, в котором притворно благочестивым и смиренным речам графа отвечают недоуменные, раздражительные реплики опекуна. В следующей сцене (квинтет) тревожные восклицания и торопливая скороговорка сменяются галантной мелодией, которая подчеркивает наигранную любезность Фигаро,

Альмавивы и Розины, старающихся выпроводить Базилио.

В оркестровом вступлении второй картины глухой рокот виолончелей и контрабасов, стремительные взлеты скрипок, сверкающие пассажи флейт живописуют ночную бурю. Восторги влюбленных, их пылкие чувства нашли воплощение в изящном терцете, музыке которого придан томный нежный оттенок; лишь насмешливые реплики Фигаро, передразнивающего Альмавиву и Розину, вносят в терцет нотку комизма. Оперу завершает жизнерадостный финальный ансамбль с хором.

### ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ

*Опера в четырех актах*

Либретто В. Этьена (Жун) и И. Бис

Действующие лица:

Вильгельм Телль . . . . .	баритон
Вальтер Фюрст . . . . .	бас
Мельхталь . . . . .	бас
Ариольд, сын Мельхтала . . . . .	тенор
Лейтхольд . . . . .	бас
Геслер, наместник кайзера в Швейцарии	бас
Рудольф Гаррас, предводитель солдат Гес- лера . . . . .	тенор
Матильда, габсбургская принцесса . . . . .	сопрано
Гедвига, жена Телля . . . . .	меццо-сопрано
Джемми, сын Телля . . . . .	сопрано
Рыбак . . . . .	тенор
Охотник . . . . .	бас

Крестьяне из кантонов Швиц, Унтервальден, Ури;  
господа и дамы, пажы, герольды, солдаты и стража  
Геслера, охотники, стрелки, тирольцы.

Действие происходит в Швейцарии.

Время: начало XIV века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Первоосновой «Вильгельма Телля» России послужила одноименная драма великого немецкого поэта Ф. Шиллера. На характер замысла повлияло изучение композитором оперы А. Гретри (1741 — 1813) того же названия (по пьесе Лемьера), а также героико-революционной по складу оперы «Фенелла»

Ф. Обера (1782—1871), шедшей в 1828 году в Париже с огромным успехом. В создании либретто принимал участие ряд лиц, из которых наибольшую роль играли В. Этьен (Жуи) (1764—1846) и И. Бис (1789—1855), — оба опытные театральные писатели, особенно первый, плодотворно сотрудничавший со многими французскими оперными композиторами. В оперу Россини вошли наиболее важные в драматургическом отношении сцены пьесы Шиллера. В то же время психологическая тонкость мотивов поступков героев пьесы оказалась в значительной степени утраченной. Авторы сценария изменили имена и национальную принадлежность ряда действующих лиц, сократили некоторых из них (так, у Телля в опере оставлен только один сын) и т. д.

Премьера оперы состоялась 3 августа 1829 года в Париже. Необычность трактовки темы и новизна музыкального стиля вызвали вначале сдержанный прием у парижской публики, но вскоре замечательное произведение Россини было оценено по достоинству и вошло в репертуар оперных театров многих стран мира.

#### СЮЖЕТ

По старинному обычаю швейцарцы готовятся к встрече праздника весны, во время которого освящается вступление в брачный союз. Среди ликующего народа выделяется фигура знаменитого стрелка Телля. Он охвачен думами о родине, вот уже целых сто лет поработенной иноземными завоевателями. Старый почитаемый всеми Мельхталь благословляет собравшихся молодых людей. Только его сын, Арнольд, остается в стороне. Страстная любовь к австрийской принцессе Матильде заставила его служить врагам отчизны. Арнольда терзают муки совести. Звук рогов возвещают приближение Геслера с отрядом. Арнольд устремляется к ним навстречу, надеясь увидеть Матильду. Телль удерживает его, призывая к борьбе за освобождение родины. В разгар праздника внезапно появляется пастух Лейтхольд. Его преследуют солдаты Геслера, одного из которых он убил, защищая честь своей дочери. Для спасения необходимо переправиться на другой берег. Но рыбак отказывается помочь беглецу, так как путь лежит через опасные стремнины и водопады. Только Телль решается пуститься в плавание, и когда на берегу появляется погоня, лодка

уже далеко. Видя, что добыча ускользнула, Рудольф приказывает своим солдатам согнать народ и под угрозой смерти требует назвать имя кормчего. От лица всех Мельхталь отвергает путь предательства. Рудольф велит солдатам схватить старика и отдает им на разграбление селение. Жестокая расправа пробуждает в народе справедливым гнев.

Оставшись одна в лесу после охоты, Матильда ждет встречи с Арнольдом, который пробудил в ней чувство нежной любви. Появляется Арнольд. В глубоком волнении слышит он слова признания из уст возлюбленной. Матильда склоняет его покинуть родину, чтобы прославиться ратными подвигами. На рассвете в часовне она обещает принести тайный обет верности. Разговор влюбленных прерывает появление Телля и Вальтера Фюрста. Оба швейцарца напоминают Арнольду о долге перед родиной. Вначале любовь к Матильде колеблет решимость Арнольда. Лишь когда он узнает о трагической гибели отца, убитого иноземцами, в нем вспыхивает жажда мщения.

Под покровом ночной темноты собираются швейцарцы, чтобы принести клятву верности свободе. Они готовы начать восстание, как только вспыхнет сигнальный огонь.

В часовне встречаются Матильда и Арнольд. Но им не суждено быть вместе. Арнольд должен отомстить за смерть отца. Снаружи доносится шум. Это пробуждается военный лагерь Геслера; начинается день. На ярмарочной площади в Альтдорфе собираются народ и солдаты. В этот день исполняется столетие господства завоевателей, и Геслер приказал отметить его праздником. На шесте поднята шляпа наместника. Каждый, под страхом смертной казни, должен склоняться перед ней. Только один Телль отказывается выполнить издевательский приказ наместника; никакие угрозы не могут заставить его унизиться перед тираном. Теллю и его сыну Джемми грозит смертельная опасность. Чтобы увеличить страдания отца, Геслер велит Теллю прострелить яблоко, положенное на голову сына. Если он попадет—сын свободен, если нет—должны погибнуть оба. Уверенность и спокойствие маленького Джемми придают Теллю новое мужество. Метким выстрелом он пробивает яблоко. Народ славит героя. Но от крайнего напряжения физических и душевных сил Телль теряет сознание и падает. В это мгновение

Геслер замечает у него спрятанную вторую стрелу. Телль не скрывает, что она предназначалась для Геслера, если бы первым выстрелом был убит Джемми. Разгневанный наместник велит заточить в темницу отца и сына до конца их дней. Матильда вступает за мальчика и отнимает его у солдат. Народ проклинает жестокость и несправедливость тирана.

В хижине Мельхтала Арнольд вспоминает свое детство и убитого отца. Он решает любой ценой освободить томящегося в темнице Телля. Арнольд призывает подошедших швейцарцев с оружием в руках подняться на борьбу. На скалистом берегу озера появляется Джемми в сопровождении Матильды. Она возвращает сына безутешной Гедвиге, не чаявшей увидеть его в живых. Любовь к Арнольду привела Матильду на сторону угнетенных; она добровольно остается среди них как заложница для спасения жизни Телля. Матильда сообщает, что Геслер везет Телля по озеру в крепость-тюрьму, отрезанную от суши водой. Чтобы дать знак к началу восстания, Джемми поджигает крышу собственного дома. К берегу сбегаются вооруженные швейцарцы. На озере бушует буря. Лодку, в которой везут Телля, относит к скалам и ему, как опытному кормчему, передают рулевое весло. Когда лодка приближается к скале, пленник смелым прыжком достигает берега раньше, чем его стража. Геслер с солдатами пытается преследовать Телля, но поздно. Подоспевший Джемми передает отцу оружие, и Геслера настигает смертоносная стрела Телля. Восставшие повсюду теснят вражеских солдат. Арнольд приносит весть о падении крепости Альтдорф. Народ славит наступление долгожданного часа свободы.

#### МУЗЫКА

«Вильгельм Телль» — героико-патриотическая опера, проникнутая пафосом освободительной борьбы. Героическое начало выявляется в чистоте и благородстве отношений героев, людей из народа, в суровой простоте их патриархального быта. Центральное место в опере занимают массовые хоровые сцены, раскрывающие образ народа, вносящие важные штрихи в характеристики большинства действующих лиц. Сценическое действие включает живописные картины природы и помпезные



шествия, любовные эпизоды и эффектные балетные номера. Своеобразен музыкальный язык оперы, широко использующий швейцарский и тирольский национальный фольклор.

Увертюра сжато отражает драматургическое развитие оперы, постепенный переход от пасторально-идиллических образов к геронческим. Открывает увертюру хоральная тема четырех солирующих виолончелей. После симфонической картины бури, оттеняемой музыкальным пейзажем мирных альпийских лугов, звучит лучезарно-победный марш.

В первом акте преобладают монументальные хоровые сцены. К финалу драматизм постепенно возрастает. Оркестровое вступление пронизано светлыми пасторальными наигрышами. Плавное покачивание мелодии в хоре крестьян «Небо так ярко» вызывает ощущение безмятежной неги и спокойствия. Поэтична песня рыбака «Приди ко мне», выдержанная в характере баркаролы. Резкий контраст создает ариозо Телля «Поет рыбак беспечный», полное горечи, щемящей боли. Контрастность сохраняется и в квартете (Джемми, Гедвига, рыбак и Телль), где партия Телля выделяется своей драматичной взволнованностью. Сцену венчает величаво-торжественный секстет с хором «Пусть эхо с гор». В развернутом дуэте Телля и Арнольда утверждаются чеканные маршевые интонации, передающие мужественную готовность к борьбе. Мерный вальсовый ритм свадебного хора «Брак священный» сближает его с крестьянскими танцами. Стремительный финал заканчивается динамичной и напряженной хоровой сценой.

Второй акт овеян лесной романтикой. Оркестровое вступление имитирует звучания охотничьих рогов. Хоры охотников и швейцарцев окрашены в мягкие, лирически-пасторальные тона; их музыка близка к народно-песенной мелодике. В центре акта — ряд сольных и ансамблевых эпизодов: лирический романс Матильды, ее страстно взволнованный дуэт с Арнольдом, большое трио Арнольда, Вильгельма и Вальтера, в котором взволнованная патетика начального раздела сменяется подъемными героическими интонациями. Завершает акт грандиозный хоровой финал — сцена в Рютли — драматическая версия оперы, все развитие которой устремлено к кульминации — мужественно-решительному трио с хором (клятва швейцарцев).

В третьем акте несколько контрастных разделов, следующих за остро драматичным сюжетным развитием. В центре любовной сцены Матильды и Арнольда — патетически взволнованная ария героини (при исполнении сцена обычно выпускается). Среди разнообразных жанровых эпизодов выделяется хор тирольцев, а *cappella*. Квартет отмечает перелом в развитии действия; разнообразные чувства — мужественная скорбь Телля, трогательные мольбы Джемми, жестокость Геслера и Рудольфа — запечатлены в гибкой, образно яркой мелодике. Напряжение достигает предела в выразительном ариозо Телля, обращенном к сыну — «Будь неподвижен». Акт завершает монументальная хоровая сцена, насыщенная гневом и протестом.

Четвертый акт устремлен к лучезарному финальному апофеозу. В сцене Арнольда с швейцарцами выразительное оркестровое сопровождение передает ощущение тревоги и взволнованности. Призывным, боевым духом проникнута кабалетта Арнольда «Друзья, за отца отомстим», напоминающая итальянские освободительные песни. Колоритная оркестровая картина бури образует драматическую кульминацию акта. Чувством беспредельного ликования исполнена финальная сцена, символизирующая торжество справедливости и свободы.

**Т**

ворчество Верди знаменует пору полного расцвета итальянской оперы, оно принадлежит к лучшим достижениям мирового реалистического искусства. Пронизанные пафосом свободолюбия и ненавистью к угнетателям, оперы Верди служили знаменем национально-освободительной борьбы против австрийского ига, которую итальянский народ вел на протяжении XIX века; их постановки сопровождалась бурными политическими демонстрациями, подвергались преследованиям полиции. Не случайно современники наградили композитора почетным именем «маэстро итальянской революции». Вердиевские мелодии — яркие, мужественные, напевные, добродичивые — приобрели популярность народных песен.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в деревне Ле Ронколе, провинции Парма, в бедной семье трактирщика. С детских лет Верди принужден был зарабатывать на жизнь. Он не был принят в Миланскую консерваторию и стал брать частные уроки по композиции, одновременно продолжая заниматься игрой на фортепиано, органе и дирижированием. Уже в самом начале творческого пути определилась тяга Верди к опере — в этом жанре он создал впоследствии двадцать шесть произведений.

Большой успех пришел к Верди с его третьей оперой «Навуходоносор» (1842), положившей начало целому ряду героико-патристических сочинений на легендарные и исторические сюжеты, среди которых выделяется «Битва при Леньяно» (1849). Основная идея этих опер — борьба против чужеземного гнета — была чрезвычайно актуальной в канун революции 1848—1849 годов, в условиях бурного роста итальянского национально-освободительного движения. Сюжеты своих опер Верди черпал в произведениях Гюго («Эриани», 1844), Байрона («Двое Фоскари», 1844 и «Корсар», 1848), Вольтера («Альзира», 1845), Шекспира («Макбет», 1847, вторая редакция — 1865), Шиллера («Иоанна д'Арк», 1845, «Разбойники», 1847 и «Луиза Миллер», 1849).

На рубеже 1850-х годов начинается центральный период творчества Верди. Его открывают три оперы — «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травната» (1853), посвященные утверждению человеческого достоинства и свободы личности, обличению социальной несправедливости. В них полностью раскрылся гений композитора. Эти произведения особенно глубоко отразили стремление Верди к правде и простоте, к действенности и яркой театральности. В последующих операх — «Сицилийская вечерня» (1855), «Симон Боканегра» (1857, вторая редакция — 1881), «Бал-маскарад» (1859), «Сила судьбы» (1862), «Дон Карлос» (1867, вторая редакция — 1884) — Верди с присущей ему творческой неудовлетворенностью выскатательно и настойчиво ищет новых путей, расширяя круг тем, образов и выразительных средств.

Последние оперы — «Аида» (1871), «Отелло» (1886) и «Фальстаф» (1893) отмечены неповторимым своеобразием. Это — вершина творчества Верди и всей итальянской оперы.

Верди умер в расцвете славы 27 января 1901 года в Милане.

## РИГОЛЕТТО

*Опера в трех актах (четыре картины)*<sup>1</sup>

Либретто Ф. Пьяве

### Действующие лица:

Герцог Мантуанский . . . . .	тенор
Риголетто, придворный шут . . . . .	баритон
Джилльда, его дочь . . . . .	сопрано
Спарафучиле, бандит . . . . .	бас
Маддалена, его сестра . . . . .	меццо-сопрано
Джованна, служанка Джилльды . . . . .	меццо-сопрано
Граф Монтероне . . . . .	бас
Марулло } придворные . . . . .	баритон
Борса } . . . . .	тенор
Граф Чепрано . . . . .	бас
Графиня Чепрано . . . . .	меццо-сопрано
Паж . . . . .	сопрано
Офицер . . . . .	баритон

Придворные, паж, слуги.

Действие происходит в Мантуе (Италия)  
в XVI веке.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основу сюжета оперы положена драма В. Гюго «Король забавляется», написанная в 1832 году. После первого представления в Париже, вызвавшего политическую манифестацию, она была запрещена как подрывающая авторитет королевской власти. Гюго подал в суд, обвинив правительство в произволе и восстановлении цензуры, уничтоженной революцией 1830 года. Судебный процесс получил широкий общественный резонанс, но запрет снят не был — второе представление пьесы «Король забавляется» состоялось во Франции лишь полвека спустя.

Драматургия Гюго привлекла Верди яркими романтическими контрастами, бурным столкновением страстей, свободолобивым пафосом, напряженным, динамичным развитием действия. Сюжет «Риголетто» Верди считал лучшим из всех, положенных им на музыку: «Здесь есть сильные ситуации, разнообразие, блеск, пафос. Все собы-

<sup>1</sup> На советских сценах обычно ставится в четырех актах.

тия обусловлены легкомысленным и пустым характером герцога; страхи Риголетто, страсть Джильды и пр. создают замечательные драматические эпизоды». Композитор по-своему трактовал образы Гюго, что вызвало протест со стороны писателя. В исторической драме с большими массовыми сценами и многочисленными подробностями жизни и быта двора Франциска I (1515—1547). Верди прежде всего очень заинтересовала психологическая драма.

Текст Гюго подвергся сокращению. Сюжет приобрел более камерное звучание; акцент был перенесен на показ личных взаимоотношений героев в психологически острых ситуациях. Некоторые сокращения были вызваны не только специфическими особенностями оперного жанра и индивидуальным замыслом композитора, но и опасениями цензурного запрета. Однако избежать столкновения с цензурой Верди не удалось. В начале 1850 года он разработал подробный план оперы, носившей название «Проклятье», и поручил написать текст Ф. Пиаве (1810—1876) — опытному либреттисту, который сотрудничал с Верди на протяжении многих лет. Часть музыки была уже написана, когда цензура потребовала коренной переработки либретто. Композитору предложили убрать исторический персонаж — короля, заменить безобразного главного героя (шута Трибуле) традиционным оперным красавцем и т. д. Верди решительно отверг требования цензуры, однако действие оперы долго переносили из страны в страну, изменяли заглавие, пока, наконец, Франциск I не превратился в герцога Мантуанского, Трибуле — в Риголетто, а опера получила более нейтральное название по новому имени шута.

Партитура «Риголетто» была закончена чрезвычайно быстро — в сорок дней. Премьера состоялась 11 марта 1851 года в Венеции. Опера была принята восторженно и быстро распространилась по всем европейским сценам, принесла Верди широчайшую популярность.

## СЮЖЕТ

Бал во дворце герцога Мантуанского. Герцог ухаживает за графиней Чепрано, вызывая ревность ее мужа. Шут зло издевается над графом Чепрано и советует герцогу нынче же ночью похитить прелестную графиню; взбешенный Чепрано клянется отомстить Риго-

летто. Веселье бала нарушается появлением графа Монтероне, который требует от герцога вернуть ему дочь. Шут глумится над Монтероне. Герцог приказывает заключить графа под стражу. Монтероне грозит герцогу страшным мщением за бесчестье дочери и проклинает Риголетто.

Проклятье Монтероне не дает покоя Риголетто. Возвращаясь поздно вечером домой, он встречает наемного убийцу Спарафучиле, предлагающего ему свои услуги. Шут тревожится за судьбу нежно любимой дочери Джильды, которая живет в глухом предместье со служанкой Джованной. Он запретил ей выходить из дома, боясь герцога и его развращенной челяди. Однажды в церкви Джильда встретила юношу, чья красота пленила ее. Неожиданно девушка видит его перед собой. Это герцог, переодевшийся студентом. Он пылко клянется Джильде в вечной любви. Оставшись одна, девушка предается сладостным мечтам. А тем временем у дома Риголетто собираются придворные: они задумали похитить Джильду, считая ее любовницей шута. Мучимый мрачными предчувствиями, Риголетто возвращается домой и в темноте сталкивается с ними. Чтобы рассеять подозрения шута, один из придворных рассказывает о готовящемся похищении графини Чепрано, которая живет рядом. Риголетто соглашается помочь придворным. Тогда ему надевают маску, повязав ее сверху платком. Издалека доносятся приглушенные крики Джильды. Риголетто срывает повязку и в ужасе убеждается, что его дочь похищена.

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

Притон Спарафучиле на берегу реки. Глухая ночь. Сюда приходит переодевшийся герцог; он увлечен новой страстью — к красавице Мадалене, сестре бандита.

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

## МУЗЫКА

«Риголетто» — одно из наиболее известных произведений Верди. Действие оперы строится на резких драматических контрастах. В центре есть острая психологическая драма, многосторонне очерчивающая образ Риголетто — язвительного придворного шута, печального, глубоко страдающего отца, грозного мстителя. Ему противостоит легкомысленный и развращенный герцог, обрисованный на фоне придворной жизни. Душевная чистота, беззаветная преданность олицетворены в образе юной Джильды.

Эти контрастные характеры выпукло, с замечательным богатством психологических оттенков воплощены в музыке оперы.

В оркестровом вступлении звучит трагическая мелодия проклятья, которая имеет в опере важное значение; она сменяется беззаботной музыкой бала, открывающей первый акт. На фоне танцев и хоров танцевального склада звучит блестящая жизнерадостная баллада герцога «Та иль эта — я не разбираю». Напряженный драматизм вносит проклятье Монтероне «Вновь оскорбление»; патетическая вокальная мелодия поддерживается грозным нарастанием оркестровой звучности.

Во втором акте<sup>1</sup> сцена со Спарафучиле и эпизод похищения своей зловещей окраской оттеняют светлые эпизоды, связанные с образом Джильды. Небольшой дуэт Риголетто и Спарафучиле предваряется мотивом проклятья. В монологе Риголетто «С ним мы равны» раскрывается широкий диапазон переживаний героя: проклятье судьбе, насмешки над герцогом, ненависть к придворным, нежная любовь к дочери. Дуэт Риголетто и Джильды пленяет лирически теплыми напевными мелодиями. Дуэт Джильды и герцога начинается в мечтательных тонах; красивая мелодия признания герцога «Верь мне, любовь — это солнце и розы» согрета искренним чувством. Колоратурная ария Джильды «Сердце радости полно» воплощает образ счастливой любящей девушки. Ее светлому, безмятежному настроению противопоставлен тревожный колорит сцены похищения, в центре которой — таинственный, приглушенный хор придворных «Тише, тише».

Третий акт начинается арией герцога «Вижу голубку милую»; певучая мелодия передает нежное, восторженное чувство. За арией следует хвастливый хор придворных. В большой драматичной сцене переданы душевные муки Риголетто; взрывы гнева («Куртизаны, исчезь порока») сменяются страстной мольбой («О синьоры, сжалось вы надо мною»). Дуэту Риголетто и Джильды предшествует бесхитростный рассказ Джильды «В храм я вошла смиренно»; затем голоса героев объединяются в просветленной и скорбной мелодии. Мрачным контрастом звучит проклятье Монтероне. Ему отвечают полные решимости фразы Риголетто «Да, настал час ужасного мщения».

В четвертом акте важное место занимает характеристика герцога — популярнейшая песенка «Сердце красавицы». В музыке квартета с замечательным совершенством воплощены противоречивые чувства: любовное признание герцога, задорные, насмешливые ответы Маддалены, скорбные вздохи Джильды, мрачные реплики Риголетто. Следующая сцена, сопровождаемая хором за кулисами, поющим с закрытым ртом, проходит на фоне грозы, которая подчеркивает душевное смятение Джильды; драматизм достигает апогея в тот момент, когда доносится беззаботная песенка герцога. Заключительный

<sup>1</sup> У Верди — вторая картина первого акта.



дуэт Риголетто и Джильды «Там, в небесах»<sup>1</sup> перекликается с их дуэтом второго акта; в конце оперы вновь грозно звучит мотив проклятья.

## ТРУБАДУР

*Опера в четырех актах (восьми картинах)*

Либретто С. Каммарано

### Действующие лица:

Граф ди Луна . . . . .	баритон
Леонора, герцогиня . . . . .	сопрано
Азучена, цыганка . . . . .	меццо-сопрано
Манрико, трубадур . . . . .	тенор
Феррандо, приближенный графа . . . . .	бас
Инес, наперсница Леоноры . . . . .	сопрано
Руис, друг Манрико . . . . .	тенор
Старый цыган . . . . .	бас
Гонец . . . . .	тенор

Подруги Леоноры, приближенные графа, монахи, воины, цыгане.

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

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

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

Сюжет увлек композитора — он тщательно обдумывал план оперы, а музыку «Трубадура» написал за 29 дней. Несмотря на то, что в либретто, созданном С. Кам-

<sup>1</sup> Нередко в постановках выпускается.

марано (1801—1852), интрига оказалась излишне запутанной, освободительная идея произведения выявлена рельефно, крупным штрихом. К тому же недостатки либретто полностью искупаются музыкой Верди, мужественной, страстной, проникнутой пафосом свободолюбия.

«Трубадур» был задуман еще в 1850 году. Завершение оперы задержали ряд других работ, а также внезапная смерть либреттиста. По оставшимся эскизам Каммарано конец третьего и четвертое действие дописал молодой поэт Л. Э. Бардаре. Премьера «Трубадура» состоялась 19 января 1853 года в Риме. Опера сразу завоевала всеобщее признание. «Трубадур» стал одним из популярнейших произведений Верди.

### СЮЖЕТ

Трагические события произошли много лет назад в мрачном замке графов ди Луна. У старого графа было два маленьких сына. Однажды утром у постели младшего появилась страшная цыганка. С той поры мальчик стал чахнуть: ведьма навела на него порчу. Ее схватили и сожгли, но дочь цыганки отомстила графу: она украла малютку, и больше никто его не видел. Лишь на том месте, где казнили старую колдунью, нашли обгоревшие кости ребенка. Старый граф прожил недолго. Не веря в смерть своего младшего сына, он взял клятву со старшего — нынешнего графа ди Луна, что тот не прекратит поисков пропавшего брата. Но поиски оказались напрасными. Обо всем этом рассказывает собравшимся в замке воннам приближенный графа ди Луна, Феррандо. Воины в смятении: в полночь дух сожженной ведьмы блуждает в окрестностях замка, принимая различные обличья. Обернувшись совой, она погубила одного из слуг графа. Раздается отдаленный звон колокола — бьет полночь. Воины, охваченные суеверным ужасом, разбегаются.

В радостном волнении ждет Леонора трубадур Манрико. Она рассказывает своей подруге Инес о первой встрече с возлюбленным на рыцарском турнире. С тех пор она долго не видела трубадура — их разлучила война. Однажды ночью Леонора услышала в саду звуки лютни и нежное любовное признание — то был Манрико. Напрасно Инес предостерегает Леонору — сердце ее навеки отдано трубадуру. Появляется граф ди Луна. Он

бросается к балкону Леоноры, но песня трубадура заставляет его остановиться. Леонора спешит к Манрико. Между соперниками вспыхивает ссора; Леонора умоляет графа пощадить Манрико, но граф, терзаемый ревностью, обнажает меч.

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

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

Лагерь графа ди Луна. Солдаты готовятся к осаде замка, в котором укрылись Леонора и Манрико. Граф, мучимый ревностью, надеется вновь разлучить их. Солдаты приводят связанную Азучену — ее схватили как шпионку. Феррандо узнает в ней цыганку, похитившую когда-то маленького брата графа ди Луна. В отчаянии

Азучена зовет Манрико. Злобная радость графа безгранична: он не только отомстит за брата, но и казнит мать своего злейшего врага.

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

Тюремная башня в замке графа ди Луна. Темная ночь. В героической борьбе отряд Манрико разбит; трубадур томится в плену. Леонора готова любой ценой спасти возлюбленного. Верный Рунс страшится оставить девушку одну во власти графа, но у Леоноры есть надежный защитник — перстень с ядом. Леонора в отчаянии умоляет графа освободить трубадура, но ее мольбы лишь усиливают его злобу и ревность. Наконец Леонора решается на последнее средство: она клянется, что станет его женой. Пока граф отдаст приказ тюремной страже, Леонора выпивает яд. Радость переполюет душу девушки — теперь Манрико спасен.

В мрачной темнице Манрико и Азучена ждут смерти. Страдания надломли цыганку; ее мучат страшные видения, ей чудится костер, на котором сожгли мать. Нежная заботливость Манрико успокаивает ее; засыпая, она грезит о родных горах, о прежней безмятежной жизни. Входит Леонора. Она принесла Манрико свободу: двери темницы для него открыты, но она не может бежать с ним. Страстно упрекает Манрико свою возлюбленную — она забыла свои клятвы. Свобода, купленная такой ценой, ему не нужна. Лишь когда яд начинает действовать, Манрико узнает о героическом самопожертвовании Леоноры. Вошедший граф убеждается в тщетности своих надежд. Он приказывает казнить Манрико. Проснувшаяся Азучена в ужасе останавливает графа, но поздно — казнь свершилась. Тогда цыганка открывает графу страшную правду: он убил родного брата. Теперь ее мать отомщена.

#### МУЗЫКА

«Трубадур» — драма острых контрастов, бурных столкновений, сильных, романтически приподнятых чувств. Воссоздавая трагические судьбы героев

оперы, воплощая их переживания, композитор большое внимание уделил показу жизненного фона разворачивающихся событий. Колоритные образы цыган, монахов, солдат и приближенных графа, очерченные в рельефных, запоминающихся хорах, придают опере разнообразие, оживляют действие. Музыка «Трубадура» богата красивыми, свободно льющимися мелодиями, близкими народным напевам. Не случайно многие из них стали в Италии широко известными и любимыми народом революционными песнями.

Первый акт — «Дуэль». Первая картина передает мрачную, гнетущую атмосферу средневекового замка, предвещающая последующие жестокие и кровавые события. В центре картины — рассказ Феррандо с хором «Два у графа сыночка милых было». Рассказ начинается в спокойно-повествовательной манере, но все более насыщается тревожным чувством, взволнованной порывистостью.

Вторая картина переводит действие в иной план: она открывается светлой, безмятежной каватиной Леоноры «Полна роскошной прелести, ночь тихая стояла»; красивая, задумчивая мелодия, сменяется жизнерадостными танцевальными мотивами, украшенными колоратурами. Песня Манрико «Вечно один с тоскою» раскрывает лирические черты образа; арфа в оркестре подражает звучанию лютни, на которой импровизирует влюбленный трубадур. В терцете маршеобразная, вониственная музыкальная тема графа сопоставляется с напевной мелодией Леоноры и Манрико.

Второй акт — «Цыганка» — включает две картины. В первой хор цыган «Видишь, на небе заря заиграла» рисует мир вольнолюбивых людей; плавная мелодия переходит в бодрый, энергичный марш, сопровождаемый звонкими ударами молота о наковальню. В этом обрамлении печально звучит песня Азучены «Пламя, взвиваясь, все озаряет»; ее страстный напев появляется в музыке оперы неоднократно. За песней следует скорбный, трагический рассказ Азучены «В оковах в огонь с проклятьем». В дуэте с Азученой образ Манрико приобретает новые черты — в его партии появляются призывные, героические мелодии.

В начале второй картины второго акта — большая ария графа дн Луна «Взор ее приветный, ясный». Центральный эпизод финала — развернутый ансамбль с хо-

ром, который передает оцепенение героев, пораженных неожиданной встречей.

Третий акт — «Сын цыганки». В первой картине царит воинственное оживление; энергичные возгласы хора, блестящие фанфары приводят к маршевой мелодии «Вот нас сзывает труба полковая». В терцете Азучены, графа и Феррандо господствуют мелодии Азучены. Ее грустная песня «В страшной бедности жила я» передает нежную любовь к сыну, а героический напев «Зачем вы так безжалостны» — ненависть и гордое презрение к врагам.

В центре второй картины — образ Маирико. Его ария «Когда пред алтарем ты поклялась моей быть вечно» отмечена красотой и благородством мелодии. Знаменитая кабалетта «Нет, не удастся дерзким злодеям», подхватываемая хором, насыщена могучей волей, героическим порывом.

Четвертый акт — «Казнь». Ария Леоноры «Вздохи любви и печали» перерастают в большую драматическую сцену; проникновенная, полная страстного чувства мелодия сочетается со зловещими напевами заупокойной молитвы и с прощальной песней Маирико. Дуэт Леоноры и графа ди Луна основан на столкновении контрастных музыкальных тем — стремительной, полетной мелодии героини и упорно непреклонных реплик графа; второй эпизод дуэта (Леонора обещает стать женой графа ди Луна) проникнут восторженным ликованием (своей смертью самоотверженная Леонора надеется спасти горячо любимого Маирико).

Этой ликующей музыке противостоит мрачное начало последней картины оперы. Дуэттино Азучены и Маирико передает смуту горестных настроений; в оркестре звучат мотивы первой песни Азучены, рисуя жуткие видения казни; тихой печалью пронизано напевное обращение цыганки к сыну «Да, я устала, ослабли силы»; ее мечты воплощены в безыскусственной колыбельной мелодии. Краткое успокоение нарушается появлением Леоноры — возникает взволнованный ансамбль; гневной речи Маирико отвечают умоляющие фразы Леоноры, с ними сплетается просветленная песня Азучены, грезящей о вольных просторах.

## ТРАВИАТА

Опера в трех актах (четыре картины)<sup>1</sup>

Либретто Ф. Пяве

### Действующие лица:

Виолетта Валери . . . . .	сопрано
Флора Бержуа, ее подруга . . . . .	меццо-сопрано
Аннина, горничная Виолетты . . . . .	сопрано
Альфред Жермон . . . . .	тенор
Жорж Жермон, его отец . . . . .	баритон
Гастон, виконт де Леторьер . . . . .	тенор
Барон Дюфоль . . . . .	баритон
Маркиз д'Обиньи . . . . .	бас
Доктор Гренвиль . . . . .	бас
Жозеф, слуга Виолетты . . . . .	тенор
Слуга Флоры . . . . .	бас
Комиссонер . . . . .	бас

Знакомые Виолетты и Флоры, гости, маски, слуги.

Действие происходит в Париже и его окрестностях  
в середине XIX века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет «Травиаты» заимствован из драмы А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Прототипом героини явилась знаменитая парижская куртизанка Мари Дюплесси, чья красота и незаурядный ум привлекали многих выдающихся людей. Среди ее поклонников был и Дюма, тогда начинающий литератор. Их разрыв и последовавшее путешествие Дюма молва приписывала настоящим его отца — прославленного автора «Трех мушкетеров». Вернувшись в Париж, Дюма не застал Мари Дюплесси в живых — она умерла от туберкулеза в 1847 году. Когда вскоре после этого появился роман «Дама с камелиями», в его героине Маргарите Готье все узнали Мари Дюплесси, а в Армане Дювале — юноше, которого Маргарита полюбила чистой и беззаветной любовью, склонны были видеть самого автора. В 1848 году Дюма переработал роман в пьесу, однако премьера ее состоялась лишь четыре года спустя: цензура долго не разрешала постановку, считая пьесу безнравственной, бросающей вызов моральным устоям буржуазного об-

<sup>1</sup> Опера ставится обычно в четырех актах.

щества. Получив, наконец, доступ на сцену, «Дама с камелиями» сразу же завоевала шумный успех и обошла все театры Европы. На премьере в Париже присутствовал Верди, который вскоре принялся за создание оперы. Его сотрудником был Ф. Пиаве (1810—1876) — один из лучших итальянских либреттистов того времени. Композитор активно участвовал в разработке либретто, добиваясь сжатости действия. «Травиата» была поставлена 6 марта 1853 года в Венеции и потерпела скандальный провал.

Верди сделал героиней своей оперы женщину, отвергнутую обществом; он специально подчеркнул это названием («Травиата» — по итальянски падшая, заблудшая). Композитор показал благородство и душевную красоту Виолетты, ее превосходство не только над той легкомысленной средой, которая ее окружает, но и над добродетельным представителем светского общества — отцом Альфреда. Горячее сочувствие к жертве социального неравенства, беспощадное осуждение лицемерной буржуазной морали, показ на оперной сцене современной жизни — все это нарушало обычную традицию и было главной причиной провала оперы.

Однако Верди твердо верил, что «Травиата» добьется признания. Через год опера вновь была поставлена в Венеции и имела огромный успех. Для этой постановки Верди согласился убрать современные костюмы: действие было перенесено в более отдаленную эпоху, на полтора столетия назад (вскоре, однако, он восстановил современную обстановку драмы). Спустя некоторое время «Травиата» стала одной из самых знаменитых опер в репертуаре мирового музыкального театра. Дюма, познакомившись с «Травиатой», сказал: «Через пятьдесят лет никто не вспомнил бы о моей «Даме с камелиями», но Верди обессмертил ее».

## СЮЖЕТ

В доме куртизанки Виолетты Валери царит шумное веселье: поклонники Виолетты празднуют ее выздоровление. Среди гостей — Альфред Жермон, недавно прнехавший в Париж из провинции. С первого взгляда он полюбил Виолетту чистой восторженной любовью. Его пылкие чувства вызывают удивление и насмешки присутствующих. По просьбе гостей Альфред поет



застольную песню — гимн любви и радости жизни. Из соседнего зала доносятся звуки вальса; гости устремляются туда. С Виолеттой, внезапно почувствовавшей себя плохо, остается Альфред. Он горячо убеждает Виолетту изменить образ жизни, поверить его чувству. Вначале Виолетта отвечает шутками на страстные признания Альфреда. Однако на прощание дарит ему цветок, назначая свидание на завтра. Гости расходятся. Оставшись одна, Виолетта с волнением вспоминает нежные речи Альфреда. Впервые в своей блестящей и легкомысленной жизни она столкнулась с подлинным чувством; в ее сердце зажглась ответная любовь.

Виолетта и Альфред покинули Париж, усидевшись в загородном доме. Здесь, в сельской тиши, они нашли свое счастье. Безмятежные грезы Альфреда прерывает приход служанки Аннины, которая проговаривается, что Виолетта тайно распродает свои вещи. Пораженный и пристыженный жертвой возлюбленной, он отправляется в Париж, чтобы уладить денежные дела. Виолетта рассеянно просматривает полученные письма. В одном из них — приглашение от старой подруги Флоры на бал-маскарад. Виолетта равнодушно откладывает его в сторону. Появляется отец Альфреда — Жорж Жермон. Он обвиняет Виолетту в том, что она ведет его сына к гибели, губит репутацию их семьи. Виолетта в отчаянии: любовь к Альфреду — ее единственная радость. А жить ей осталось недолго: она смертельно больна. Уступая настояниям Жермона, Виолетта решает пожертвовать своим счастьем. Она пишет возлюбленному прощальное письмо. Возвратившийся Альфред удивлен волнением и слезами Виолетты, а после ее ухода находит письмо, которое повергает его в отчаяние. Жермон зовет сына вернуться в родной Прованс, к семье, но тот не слушает его. Внезапно Альфред замечает оставленную на столе записку Флоры. Теперь он уже не сомневается, что Виолетта навсегда покинула его. Охваченный ревностью, он спешит в Париж, чтобы отомстить за измену.

Бал-маскарад у Флоры. Веселье в разгаре. За карточным столом, среди других игроков, Альфред. Входит Виолетта с бароном Дюфелем. Флора радостно встречает ее. Пестрая суэта бала чужда Виолетте; она мучительно переживает разрыв с любимым. Альфред ищет ссоры с бароном. Виолетта, в тревоге за жизнь возлюбленного,

пытается предотвратить дуэль. Но Альфред сзывает гостей и при всех оскорбляет Виолетту, бросая ей в лицо деньги — плату за любовь.

Сломленная страданиями и болезнью, покинутая друзьями, Виолетта медленно угасает. Доктор Гренвиль обнадеживает ее, но Виолетта знает, что конец близок. Она велит служанке раздать деньги бедным и, оставшись одна, перечитывает письмо Жермона, который сообщает о скором возвращении сына. Теперь Альфред знает все: отец рассказал ему о самопожертвовании Виолетты. С улицы доносится веселый шум карнавала. Вбегают взволнованная Аннина. Она сообщает, что Альфред вернулся. Счастье влюбленных беспредельно; они мечтают навсегда покинуть Париж и начать новую жизнь. Но силы оставляют Виолетту: радость ее сменяется бурным отчаянием — она не хочет умирать, когда счастье так близко! Вошедший Жермон с раскаянием убеждается, что его запоздалое согласие на брак сына с Виолеттой уже не может ее спасти. В последнем порыве Виолетта бросается к Альфреду и умирает на его руках.

#### МУЗЫКА

«Травиата» — одна из первых в мировой оперной литературе лирико-психологических опер — интимная драма сильных и глубоких чувств. Современный сюжет, простота и обыденность интриги позволили Верди создать подлинно реалистическое произведение, поражающее своей правдивостью, трогательное человечностью. В опере богато использованы ритмы и мелодии бытовой музыки — главным образом вальса, то веселого и грациозного, то драматичного и скорбного.

Небольшая оркестровая прелюдия воссоздает печальный облик умирающей; широко струится светлая мелодия любви.

В первом акте два раздела: первый рисует беспечный мир, в котором живет Виолетта, второй содержит ее лирическую характеристику. Радостный хор гостей вводит в атмосферу шумного праздника. Приподнятое настроение сохраняется и в ликующей застольной песне Альфреда «Высоко поднимем мы кубки веселья», подхватываемой хором, и в стремительном вальсе за сценой. Центральный эпизод дуэта — нежное признание Альфреда «В тот день счастливый», выразительная мелодия кото-

рого повторяется в опере неоднократно, приобретая значение темы любви. Дуэт заключается беззаботным хором гостей. В большой арии Виолетты напевная, задумчивая мелодия в духе медленного вальса «Не ты ли мне в тиши ночной» передает мечты о счастье, ей противопоставит блестящая, расцвеченная колоратурами вторая часть арии «Быть свободной, быть беспечной», в которую вплетается музыкальная тема любви (се повторяет за сценой Альфред).

От безмятежного счастья к мучительным сомнениям и драматическому взрыву чувств развивается музыкальная драматургия второго акта. Ария Альфреда «Мир и покой в душе моей» окрашена в светлые, спокойные тона. Противоречивые настроения воплощены в развернутом дуэте Виолетты и Жермона — столкновении двух сильных характеров. В арии Жермона «Ты забыл край милый свой» благородная напевная мелодия очерчивает облик любящего и преданного отца.

Третий акт<sup>1</sup> по характеру музыки перекликается с первым, но здесь беззаботному веселью гостей противопоставлен драматизм переживаний Виолетты. Маскарадные хоры цыганок и испанских матадоров оттеняют следующую за ними сцену карточной игры; на фоне мрачного звучания кларнетов выделяются скорбные, патетические фразы Виолетты. Возбужденное объяснение Виолетты с Альфредом вырастает в развернутую массовую сцену — кульминацию драмы; акт завершается драматичным октетом с хором.

Четвертый акт<sup>2</sup> резко контрастирует с предшествующим. Он открывается небольшим оркестровым вступлением, построенным на уже знакомой по увертюре музыкальной теме умирающей Виолетты. Отголоски этой печальной мелодии сопровождают разговор Виолетты со служанкой; светлым воспоминанием звучит у скрипок тема любви. Центральный эпизод акта — ария Виолетты «Простите вы навеки, о счастье мечтанья» — пронизан шемящей грустью расставания с жизнью. Одиночество Виолетты подчеркивается неожиданно врывающимся шумным карнавальным хором. Дуэт Виолетты и Альфреда передает взволнованные, трепетные чувства влюбленных: светлая, мечтательная мелодия «Край мы покинем,

<sup>1</sup> У Верди — вторая картина второго акта.

<sup>2</sup> У Верди — третий акт.

где так страдали» сменяется музыкой бурного отчаяния «Как страшно, горько смерти ждать». В центре финала — большой квинтет. Обращение Виолетты к Альфреду «Этот портрет, любимый мой» овеяно дыханием смерти — в оркестре звучат траурные аккорды; в последний раз у скрипок просветленно звучит мелодия любви.

## СИЦИЛИЙСКАЯ ВЕЧЕРНЯ

*Опера в пяти актах (шести картинах)*

Либретто Э. Скриба и Ш. Дюверье

### Действующие лица:

Гюи де Монфор, губернатор Сицилии . . . . .	баритон
Арриго, молодой сицилиец . . . . .	тенор
Сир де Бетюнь, французский офицер . . . . .	бас
Граф де Водемон, французский офицер . . . . .	тенор
Джованни ди Прочида, сицилийский врач . . . . .	бас
Даниэли, сицилиец . . . . .	тенор
Тибо, французский солдат . . . . .	тенор
Робер, французский солдат . . . . .	бас
Манфредо, сицилиец . . . . .	тенор
Принцесса Елена . . . . .	сопрано
Пиннетта, ее камеристка . . . . .	меццо-сопрано

Действие происходит в Сицилии в 1282 году.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1852 году Верди получил от парижского театра Большой оперы предложение написать оперу на либретто французского драматурга Эжена Скриба (1791—1861), прославленного либреттиста того времени. Композитор согласился, еще не зная сюжета будущей оперы. Либретто «Сицилийской вечерни», написанное Скрибом совместно с Ш. Дюверье (1803—1866), было готово к январю 1854 года. В основу сюжета Скриб положил один из героических эпизодов прошлого итальянского народа — известное в истории под названием сицилийской вечерни восстание, свергнувшее 30 марта 1282 года власть поработителя Сицилии Карла Анжуйского, сына французского короля Людовика VIII. Верди привлекла возможность создать оперу на патриотический сюжет, но, еще не зная работы Скриба, он относился к ней с сомнением. Вообще блестящая, но поверхностная

драматургия этого модного либреттиста была чужда Верди. Его опасения усугублялись и тем, что французский драматург, пишущий либретто для Парижа, мог изобразить французов в более выгодном свете, нежели борющихся с ними сицилийцев. Знакомство с готовым либретто подтвердило опасения композитора. Однако Верди продолжал работу над оперой. Он стремился преодолеть трафаретность и мелодраматичность либретто, подчеркнуть в музыке национальный колорит, внимательно изучая сицилийские народные песни и танцы, собирая исторические справки, документы, в том числе описания народных празднеств.

«Сицилийская вечерня» была закончена в 1855 году. Премьера ее, состоявшаяся во время Всемирной парижской выставки 13 июня 1855 года, прошла с успехом.

В Италии под давлением реакционной цензуры оперу удалось поставить, лишь сменив название и перенеся действие в Португалию: в Парме «Сицилийская вечерня» именовалась «Джованна ди Гусман».

#### СЮЖЕТ<sup>1</sup>

На площади Палермо пьют и веселятся французские солдаты. Из церкви выходит принцесса Елена. Она в трауре. Сегодня годовщина гибели ее брата Федерико, казненного губернатором Сицилии Монфором. Одни из веселящихся солдат, Робер, требует, чтобы Елена спела для победителей — хозяев Сицилии. Елена поет о моряках, попавших в бурю. Они молят творца о помощи, не зная, что спасенье, победа в их руках. Воодушевленные сицилийцы подхватывают песню, призывающую их к борьбе. Появляется Монфор, а вскоре и Арриго, неожиданно освобожденный из тюрьмы. Арриго говорит Елене, что жаждет отомстить Монфору. Тот слышит его слова, но вместо того, чтобы схватить мятежника, терпеливо беседует с ним. Он предлагает Арриго службу в французских войсках. Молодой сицилиец гневно отвергает его предложение. Монфор запрещает ему приближаться к замку Елены, но Арриго пренебрегает и этим. Он сейчас же пойдет к Елене. Монфор провожает его встревоженным взглядом.

<sup>1</sup> На сценах советских театров опера иногда дается с изменениями в сюжете. Здесь он изложен по Верди.

К пустынному берегу недалеко от Палермо подходит шлюпка. Это вернулся на родину вождь борющихся за свою свободу сицилийцев Прочида. К нему спешат друзья — Елена и сопровождающий ее Арриго. Когда Прочида уходит, Арриго признается Елене в любви. Он знает, что простой солдат — не чета высокородной принцессе, но таить свое чувство больше не может. Объяснение прерывает Бетюнь: Арриго ждут во дворце Монфора. Юноша отказывается идти, но его обезоруживают и уводят. На берегу собираются крестьяне. Слышатся звуки веселой тарантеллы. Начинается пляска. Приходят и солдаты-французы. Их развязное поведение вызывает негодование народа. Прочида призывает к борьбе и отмщению.

Монфор у себя в кабинете перечитывает письмо жены. Много лет назад она тайно бежала, захватив с собой сына. Перед смертью она просит за сына: это враг Монфора — Арриго. Стража вводит Арриго, которому Монфор открывает тайну его рождения. Юноша потрясен. Его отец — тиран, злодей!

В губернаторском дворце бал. Заговорщики во главе с Прочидой пробрались сюда, чтобы убить Монфора. В свой план они посвящают находящегося здесь Арриго. Юношу раздражают противоречивые чувства. Не выдержав, он отводит от Монфора кинжал, занесенный Еленой. Заговорщики схвачены. Они проклинают предателя.

Арриго приходит в тюрьму, где заключены Елена и Прочида. Он открывает им причину своего поведения: Монфор дал ему жизнь, он спас Монфора от смерти; теперь они чужие и снова враги. Елена прощает его, но Прочида непреклонен. Появляется Монфор и стража. Сицилийцев должны вести на казнь. Арриго молит графа освободить друзей или казнить его вместе с ними. Монфор согласен помиловать заговорщиков, но при одном условии: Арриго должен во всеуслышание назвать его отцом. И юноша выполняет условие. Торжествующий Монфор дарит пленникам свободу и дает согласие на брак сына с Еленой.

Готовится свадебное празднество. Елена счастлива. Она верит, что ее брак принесет родине мир и покой. Но Прочида открывает ей, что свадебный звон колоколов будет сигналом к восстанию. Елена в отчаянии: ведь для Арриго это означает смерть! Желая спасти его, девушка отказывается от свадьбы — колокол не зазвонит к праздничной вечерне, восстание сорвется. Юноша обвиняет

ее в измене любви, Прочида — в измене родине. Появившийся Монфор, не слушая Елену, дает знак начать торжество. Слышится звон колоколов. Ворвавшиеся сицилийцы убивают французов.

## МУЗЫКА

«Сицилийская вечерня» написана в манере французской «большой оперы» со свойственной ей декоративно-живописной трактовкой исторического сюжета. Однако композитору удалось воплотить в ее музыке свободолобивый пафос, сильные страсти. Большую роль играют хоры, танцы, ансамбли, воссоздающие образ народа. Здесь наиболее полно раскрылся глубоко национальный гений Верди.

В увертюре сосредоточены музыкальные темы, характеризующие главных героев и основные события оперы.

Первый акт открывается массовой сценой, подготавливающей выход Елены. Ее первая характеристика — героически призывная каватина «Несется корабль по волнам океана», переходящая в подъемный хоровой эпизод. В диалоге Арриго и Монфора распевная инструментальная мелодия, сопровождающая их речитатив, передает тайные чувства отца, не решающегося высказать их сыну.

Во втором акте в арии Прочида «О мой Палермо» запечатлены черты мужества, благородства, всепоглощающей любви к родине. Глубокой лирикой и патетикой проникнут любовный дуэт Елены и Арриго. Центральное место в акте занимают массовые сцены — зажигательная тарантелла, хор сицилийцев «От стыда и обид», проникнутый гневом и возмущением (его музыкой начинается увертюра), переплетающийся с беззаботной баркаролой французов.

Третий акт включает две картины. В первой — мучительные воспоминания Монфора («Да, не любила и была права») сменяются драматически насыщенной сценой: на фоне радостно взволнованной мелодии Монфора «Стоит взглянуть мне на облик любимый» звучат отрывочные речитативные фразы растерянного Арриго.

Вторая картина распадается на две части. Первая — традиционный для французской «большой оперы» балет. Вторая — ансамблевая; в веселую, непринужденную праздничную музыку вплетаются пасторальные интона-

ции заговорщиков. В большом заключительном ансамбле соединяются голоса торжествующих французов, охваченного отчаянием Арриго и сицилийцев, проклинающих поработителей.

Четвертый акт начинается скорбными хоральными аккордами, передающими мрачную атмосферу тюрьмы и душевное состояние Арриго. Его ария «Грезил я счастьем» проникнута сдержанной печалью; выразительная песенная мелодия проста и благородна. Большой дуэт Арриго и Елены «Это ты меня звал?» состоит из трех разделов: мольбы Арриго и гневные реплики Елены, речитативный рассказ Арриго и взволнованно лиричный «дуэт согласия». В квартете, принадлежащем к числу лучших ансамблей Верди, соединяются проникновенная лирика Елены («Прощай, страна родная»), отчаяние Арриго, непреклонная жестокость Монфора, мужественная суровость Прочиды.

Пятый акт строится на резких контрастах. Его начало — безмятежный хор в ритме вальса «Играет и граиью сверкает хрусталь», обаятельная мелодия сицилианы, которую поет Елена; середина — напряженно драматическая сцена Елены и Прочиды, к которым позже присоединяется Арриго; финал — героический хор сицилийцев, славящих свободу.

## БАЛ-МАСКАРАД

*Опера в четырех актах (шести картинах)*

Либретто А. Соима и Ф. Пиале по сюжету Э. Скриба

### Действующие лица:

Граф Ричард, губернатор Бостона . . . . .	тенор
Ренато, его секретарь . . . . .	баритон
Амелия, жена Ренато . . . . .	сопрано
Ульрика, колдунья . . . . .	меццо-сопрано
Оскар, паж графа . . . . .	сопрано
Сильвано, моряк . . . . .	бас
Том } враги . . . . .	бас
Самуил } графа . . . . .	бас
Судья . . . . .	бас
Слуга Амелии . . . . .	тенор

Действие происходит в Бостоне и его окрестностях  
во времена английского господства (XVIII век).



## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1857 году в поисках либретто для новой оперы Верди обратился к пьесе французского драматурга Э. Скриба (1791—1861) «Густав III Шведский», в основу которой был положен подлинный исторический факт. Убийство шведского короля Густава III в 1772 году на маскарадном балу представителем дворянской оппозиции начальником гвардии графом Анкарстрёмом произвольно трактовалось в романтическом духе. Мотивы личной ревности, таинственных предчувствий (предсказание колдуньи Ульрики), борьбы между любовью и долгом — все это обедняло идейное содержание драмы. Пьеса в это время шла в Риме в исполнении одной из драматических трупп. В 1832 году в Париже была поставлена пятиактная опера Обера «Густав III, или Бал-маскарад», либретто для которой написал сам драматург по своей пьесе. Однако оно не отвечало замыслу Верди, который хотел создать произведение политически актуальное, близкое итальянскому народу, борющемуся за свою независимость. Композитор предложил Антонио Сомма (1810—1863), венецианскому адвокату и литератору, автору ряда драматических произведений, написать новое либретто по драме Скриба. 14 января 1858 года, когда Верди приехал в Неаполь с готовой оперой, названной им «Месть в доминно», чтобы передать ее для постановки в неаполитанский театр Сан-Карло, в Париже политический эмигрант итальянец Феличе Орсини произвел покушение на Наполеона III. Это вызвало новый взрыв реакции в Италии. И раньше либреттисту и композитору приходилось обходить многочисленные рогатки цензуры, теперь же опера была категорически запрещена. Новый вариант либретто написал заново один из служащих полицейского цензурного управления.

Дирекция театра, желая заставить композитора примириться с навязанным ему либретто, попыталась подвергнуть его аресту, пока он не переделает оперу или не уплатит неустойку. В ответ Верди подал в суд. Когда об этом узнали неаполитанцы, в городе поднялось такое возмущение, что король Фердинанд II повелел прекратить дело и разрешить композитору выезд из Неаполя. Однако оперу все же пришлось переделывать.

Действие было перенесено из Швеции в Северную Америку, король Густав стал английским губернатором

Бостона графом Ричардом Варвиком, его убийца граф Анкарстрём превратился в секретаря Ренато. Изменились некоторые мотивировки, что несколько приглушило политическое звучание произведения — на первый план выступила личная драма героев. Сомма не счел возможным подписаться под либретто, искаженным подобным образом. Вместо фамилии либреттиста оперы «Бал-маскарад» (так она стала теперь называться), ставились буквы NN. Позднее окончательную доработку либретто под руководством композитора осуществил Ф. Пиаве (1810—1876).

Премьера «Бала-маскарада» состоялась 17 февраля 1859 года в римском театре Аполло. Успех был огромный, благодаря замечательным достоинствам музыки Верди.

В настоящее время при постановках на советской сцене действие оперы переносится либо в Италию начала XVII века, либо в Швецию XVIII века.

#### СЮЖЕТ

Граф Ричард принимает в своем замке придворных. Оскар — паж Ричарда — просит его ознакомиться со списком гостей, приглашенных на предстоящий бал-маскарад. С радостью граф видит среди приглашенных имя тайно любимой им Амелии, жены его друга и секретаря Ренато. А вот и он сам — пришел предупредить графа о готовящемся покушении. Уверенный в любви своих подданных, граф не склонен принимать предупреждение всерьез. Судья приносит приговор об изгнании колдуньи Ульрики. За нее вступается Оскар. Ричард предлагает друзьям отправиться к Ульрике, чтобы самим убедиться, справедливы ли слухи о ее колдовстве.

Пещера колдуньи. Среди ожидающих предсказаний— граф, персонетый моряком. Появляется слуга Амелии. Его госпожа хочет поговорить с Ульрикой наедине. Все удаляются. Амелия признается, что любит Ричарда и просит избавить ее от преступной страсти. Колдунья велит ей сорвать ночью на кладбище волшебный цветок; он прогонит любовь. Ричард, подслушавший разговор, решает пойти на кладбище вслед за любимой. А сейчас он тоже хочет узнать свою судьбу. Ульрика предсказывает ему скорую гибель. Убийцей будет тот, кто сегодня первым подаст ему руку. Входит запоздавший Ренато и пожимает графу руку. Ричард смеется над колдуньей: верный друг не может стать убийцей.

На кладбище Амелия ищет цветок. Появляется Ричард и признается ей в своей любви. Неожиданно влюбленных застаёт Ренато: не узнав свою жену, он предупреждает графа о приближении заговорщиков и отдает ему свой плащ. Ричард берет с друга клятву, что тот проводит закутанную в плащ и вуаль даму до города, не заговаривая с ней, не пытаясь узнать, кто она. Заговорщики, встретившие вместо графа его секретаря, разъярены. Они хотят узнать, кто дама. Ренато обнажает шпагу. Чтобы спасти мужа, Амелия сбрасывает вуаль, Ренато потрясен. Он будет мстить Ричарду и неверной жене.

Кабинет Ренато. Амелия молит во имя их сына сохранить ей жизнь. Ренато решает пощадить ее, но отомстить графу. Являются заговорщики. Жребий убить графа выпадает Ренато; это должно произойти на балу.

Комната во дворце. Ричард подписывает указ о назначении: он отправляет Ренато послом в Англию, чтобы не встречаться больше с Амелией. Так велят ему честь и долг. Паж передает графу письмо без подписи. Это Амелия, догадавшаяся о заговоре, предупреждает Ричарда о грозящей ему на маскараде смертельной опасности. Но Ричард думает только об одном: на балу он увидит любимую, сможет проститься с ней.

На балу среди гостей заговорщики. Ренато выпытывает у Оскара, в каком наряде граф. Это нужно для его безопасности, — говорит секретарь. И юноша, привыкший верить другу Ричарда, раскрывает секрет. Амелия и Ричард расстаются навеки. Подошедший Ренато поражает соперника кинжалом. Умирающий Ричард прощает его и клянется, что честь Амелии не была запятнана.

## МУЗЫКА

Музыка оперы отличается живостью, красотой и богатством мелодий, выразительностью оркестровых красок. Действие изобилует яркими контрастами: мрачные сцены сменяются радостными, драматическая развязка происходит на фоне бала. Композитор широко использовал песенные и танцевальные жанры, что придало музыке особую выразительность. Драматургическое мастерство Верди наиболее полно проявилось в превосходных хоровых и ансамблевых сценах.

Увертюра построена на двух противостоящих друг другу лейтмотивах — лирической теме любви Ричарда и зловеще звучащей «колючей» теме заговорщиков.

Первый акт обрамлен хоровыми сценами. В центре его — арии-характеристики главных действующих лиц. Ария Ричарда «Вновь передо мной блеснет она», построенная на лейтмотиве любви, рисует обаятельный, восторженный и искренний образ молодого влюбленного. Полно благородства ариозо Ренато «Облеченный свыше властью», написанное в ритме болеро. Баллада Оскара «С ней звезды заодно» звучит весело и беззаботно.

Мрачный характер носит оркестровое вступление к второму акту. Заклинание Ульрики «Царь тьмы подземной» зловеще и величественно. Печальное обращение Амелии к колдунье «Позабыть хочу я» своими интонациями напоминает бытовую романс. В терцете широкий мелодический распев партий Амелии и Ричарда сплетается с короткими речитативными репликами колдуньи. Романтически приподнятая баркарола Ричарда «Волна не изменит мне в море седая» дополняет музыкальный портрет графа, данный в первом акте, новыми чертами — мужеством, отвагой, юношеским задором. Беспечность Ричарда, не верящего предсказанию, трепет заговорщиков, боящихся разоблачения, страх и смятение Оскара, удивление Ульрики переданы в квинтете.

В третьем акте большая оркестровая прелюдия рисует старое кладбище, выражает чувства, волнующие Амелию. Очень выразителен ее монолог «Вот то место», развивающийся от спокойной грусти к напряженному, полному отчаяния драматизму. Большой диалог Ричарда и Амелии богат контрастами: короткие восклицания, мольбы испуганной Амелии, подвижная, словно задышающаяся мелодия страстного признания Ричарда, поэтически возвышенная лирика заключительного раздела подводят к драматическому терцету (Амелия, Ричард и Ренато). Великолепен финал акта: насмешливые реплики заговорщиков подчеркивают отчаяние Амелии, гнев и горечь Ренато.

В первой картине четвертого акта выделяется трагическая ария Ренато «Ты разбил сердце мне» и квинтет, в котором мстительности заговорщиков и Ренато и горю Амелии противопоставлена беспечность Оскара.

Вторая картина четвертого акта — монолог Ричарда; в оркестре повторяется тема любви.

Заключительная картина оперы — блестящий бал. Песенка Оскара «Мы то скрываем» — изящный вальс, полный наивного лукавства. Прощальный дуэт Амелни и Ричарда, написанный в ритме менуэта, глубоко драматичен. В заключительном ансамбле участвуют почти все действующие лица оперы: прощающийся с жизнью Ричард, охваченный раскаянием Ренато, глубоко скорбящие Амелия и Оскар, потрясенные великодушием графа заговорщики.

## ДОН КАРЛОС

*Опера в пяти актах (восьми картинах)<sup>1</sup>*

Либретто Ж. Мери и К. дю Локля в переработке А. Гислацони

### Действующие лица:

Филипп II, король Испании . . . . .	бас
Дон Карлос, инфант испанский . . . . .	тенор
Родриго, маркиз ди Поза . . . . .	баритон
Великий инквизитор, слепой девятистолет- ный старец . . . . .	бас
Монах (император Карл V) . . . . .	бас
Елизавета Валуа . . . . .	сопрано
Принцесса Эболи . . . . .	меццо-сопрано
Тебальдо, паж Елизаветы . . . . .	сопрано
Графиня Аремберг, придворная дама . . . . .	без речей
Граф ди Лерма . . . . .	тенор
Королевский герольд . . . . .	тенор
Голос с неба . . . . .	сопрано

Придворные, монахи, паж, шесть фламандских депутатов, солдаты, народ.

Действие происходит во Франции и Испании в 1560 году.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

«Дон Карлос» был заказан Верди в ноябре 1865 года директором театра Большой оперы в Париже; французское либретто написали Ж. Мери (1798—1866) и К. дю Локль (1832—1903). Опера бы-

<sup>1</sup> В постановках обычно — в трех актах (первый и последний превращены в картины). На сценах советских театров иногда совмещаются различные редакции оперы.

ла закончена в сентябре 1866 года. Премьера состоялась 11 марта 1867 года и прошла без особого успеха. Для постановки в Италии в том же году был сделан перевод, повлекший за собой некоторые изменения и переделки в музыке. В 1882—1883 годах Верди значительно переработал оперу; в создании новых сцен принимал участие либреттист «Аиды» А. Гисланцони (1824—1893). Эта редакция, поставленная на сцене Миланского театра 10 января 1884 года, много короче первой: вместо пяти актов — четыре (исключен весь первый акт), убраны традиционные для французской «большой оперы» не связанные с действием балетные сцены и пр. Затем еще при жизни Верди, но без его участия, была сделана третья редакция, восстановившая первый акт по французскому варианту (в связи с чем пришлось вернуться и к раннему варианту второго акта). В настоящее время опера ставится обычно в смешанной редакции. В основу ее положена наиболее совершенная четырехактная редакция 1884 года, а в качестве пролога используется сильно сокращенный первый акт французской редакции. Сокращен и изменен также финал оперы.

Целью всех этих изменений было приближение оперы к ее литературному первоисточнику — трагедии Ф. Шиллера (1787). Используя историческую легенду, далекую от современности, но популярную на протяжении XVII—XVIII веков, Шиллер придал ей политическую окраску. В соответствии со спецификой оперного жанра, либреттисты сократили публицистические монологи, в связи с чем резко уменьшилась роль маркиза Позы — главного, но слишком риторичного героя драмы Шиллера. Однако свободолюбивый дух пьесы в опере сохранен и даже усилен благодаря введению отсутствующих у Шиллера массовых сцен, показу народа — страдающего и бунтующего.

#### СЮЖЕТ

Возвращаясь с охоты, французская принцесса Елизавета Валуа встречает в лесу Фонтенебло, близ Парижа, незнакомого испанца. Он прибыл с испанским посольством во Францию: кончилась кровопролитная война между их странами, и в залог мира французский король отдал свою дочь Елизавету в жены испанскому инфанту Карлосу — сыну Филиппа II. Елизавета грустит о разлуке с родиной, тревожится о будущем —

как примет ее дон Карлос которого она никогда не видала? Незнакомец передает ей портрет инфанта — и она узнает в своем собеседнике Карлоса; его признание вызывает у Елизаветы ответное чувство. Все сулит влюбленным счастье: пушечный выстрел оповещает о подписании мира, праздничные огни дворца и веселые возгласы — о всеобщей радости. Приближается кортеж. Испанский посол граф Лерма почтительно склоняется перед Елизаветой: сам король Филипп II предлагает ей руку и трон Испании. Карлос в отчаянии — отец отнимает у него счастье. Во имя любви к Карлосу Елизавета готова отказаться от престола, но испанский король грозит возобновлением войны — и она решает пожертвовать своей любовью ради блага страны.

Под мрачными сводами монастыря Сан-Джусто, где молятся король и королева, дон Карлос ждет своего верного друга Родриго Позу. Монахи выходят из часовни; один из них преклоняет колени перед гробницей императора Карла V — отца Филиппа. Карлос открывает Родриго тайну своей любви к королеве, прося у него помощи и утешения. Родриго пытается укрепить дух инфанта — он напоминает Карлосу об угнетенной Фландрии, которая ждет и зовет его. Карлос и Родриго клянутся в вечной дружбе и верности свободе.

В ожидании королевы придворные дамы развлекаются в теннисном саду. Принцесса Эболн поет песню о покровале. Появляется грустная и задумчивая Елизавета. Родриго передает ей посланье из Франции и вместе с ним — записку от Карлоса. Он просит королеву оказать милость инфанту, смятение и печаль которого замечены всеми при дворе, и быть его заступницей перед королем. Принцесса Эболн уверена, что причина печали Карлоса — его тайная любовь к ней. Придворные дамы удаляются, оставив Елизавету и Карлоса вдвоем. Вначале спокойные слова Карлоса становятся все более возбужденными; он горько упрекает королеву в холодности и бездушии. Опьяненная его пылкими речами Елизавета готова отдаться порыву страсти, но мысль о долге перед королем заставляяет ее подавить свои чувства. Карлос в отчаянии убегает. Застав королеву одну и в волнении, король, мучимый подозрениями, сурово наказывает нарушившую этикет придворную даму — графиню Аремберг, изгоняя ее из страны. Елизавета нежно простается с вер-

ной подругой. Король останавливает маркиза Позу. Жестокий и подозрительный, он поражен смелостью Родриго, его гордыми, свободолюбивыми речами и внезапно проникается к нему доверием: Филипп открывает Родриго свое сердце и просит следить за Карлосом и Елизаветой. На прощанье он предостерегает его от Великого инквизитора. Изумленный Родриго целует руку короля.

В полночь в садах королевы в Мадриде принцесса Эболи назначает свиданье Карлосу. Она в маске, и Карлос принимает ее за Елизавету. Однако пылкие признанья замирают на его устах, когда Эболи снимает маску. Охваченная ревностью, она догадывается о любви Карлоса к королеве и грозит им страшной мезтью. Вошедший Родриго заносит над Эболи книжал, но Карлос удерживает его. Слова Эболи о милостях, оказанных Родриго королем, рождают в его душе подозрения, однако он продолжает верить другу.

На площади перед собором Аточской богородицы народ прославляет короля, монахи вводят осужденных на казнь. Внезапно путь короля преграждают шесть фламандских депутатов, которых привел дон Карлос. Они умоляют Филиппа дать свободу Фландрии. Король, поддержанный монахами, грозит непокорным расправой. Обнажив шпагу, Карлос клянется быть защитником фламандского народа. Филипп приказывает обезоружить инфанта, но стража и гранды стоят в растерянности; тогда он сам выхватывает шпагу у начальника стражи. В этот момент Родриго обезоруживает Карлоса; в благодарность король дарует маркизу титул герцога. Костер для осужденных разгорается; голос с неба сулит им утешенье.

В своем кабинете в Мадриде король погружен в мрачные думы. Его мучат мысли о неверности королевы, о близкой смерти, об одиночестве. Он просит совета и помощи у Великого инквизитора: простится ли ему смерть сына, если он должен будет казнить мятежного инфанта? Великий инквизитор благословляет эту жертву для блага церкви и трона. Но он требует от короля другой жертвы — маркиза Позу, чье свободолюбие потрясает основы веры. Король гневно отказывается — впервые он нашел настоящего человека! — но под конец вынужден склониться перед властью церкви. Вбегают взволнованная Елизавета. Она умоляет короля о защите и справедливости: у нее похищена шкатулка, которая ей дороже жиз-



ни. Филипп берет со своего стола шкатулку и взламывает ее — там лежит портрет Карлоса. Елизавета со спокойным достоинством выслушивает угрозы короля, но не выдерживает его оскорблений и падает без чувств. На зов короля входят принцесса Эболи и Родриго. Родриго полон решимости — настал час принести себя в жертву Испании. Эболи, мучимая раскаянием, бросается к ногам королевы: любя Карлоса и отвергнутая им, она в порыве ревности предала королеву. Елизавета прощает ее, и тогда Эболи признается в новом преступлении: обвиняя королеву в измене, она сама оказалась виновной, уступив любовным притязаниям короля. Елизавета приказывает Эболи до рассвета покинуть двор. Эболи проклинает свою красоту, принесшую ей столько страданий.

В темницу, где томится дон Карлос, приходит Родриго Поза. Он принял на себя вину инфанта — теперь король считает его вождем заговора во Фландрии и не замедлит отомстить. А Карлос будет жить и править свободной Фландрией и Испанией. За решеткой показываются монахи и человек с аркебузой. Раздается выстрел, и смертельно раненный Родриго падает на руки Карлоса. В сопровождении придворных появляется король; он возвращает инфанту свободу. Карлос гневно обвиняет Филиппа в убийстве и отрекается от отца. Король обнажает голову над телом Родриго. В это время раздается набат: народ штурмует тюрьму, чтобы освободить инфанта. Филипп приказывает открыть ворота. Внезапно появившийся Великий инквизитор заставляет толпу восставших покорно опуститься на колени.

У гробницы Карла V в монастыре Сан-Джусто Елизавета в последний раз встречается с Карлосом. Она воодушевляет инфанта на борьбу за свободу Фландрии; пусть мысль о самопожертвовании Родриго поможет ему. Карлос должен найти в себе силы подавить любовь и расстаться с Елизаветой — его ждет славная смерть на поле боя. Неожиданно появляются король и Великий инквизитор. Филипп приказывает страже схватить инфанта. Карлос закаляется. Елизавета падает без чувств.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Таков вариант, идущий на сценах советских театров. У Верди герой не гибнет: в последний момент перед королем появляется Карл V в императорской мантии и короне; он уводит ошеломленного Карлоса в свою гробницу.

## МУЗЫКА

В «Доне Карлосе» композитор с замечательным мастерством раскрыл сложные, противоречивые переживания действующих лиц, их острые столкновения. Но личная драма героев пронизана отзвуками больших исторических событий; потому такое важное место занимают в опере драматичные массовые сцены.

Первый акт проникнут светлым, радостным настроением. Центральное место занимает лирический дуэт Карлоса и Елизаветы, обрамленный хором охотников и праздничным гимном. Дуэт открывает спокойная оркестровая тема; взволнованной мелодии Елизаветы «Закралось в душу тайное смущенье» контрастирует завершающая широкая мелодия, полная страстного чувства, в которой сливаются голоса героев, охваченных единым порывом.

Второй акт знакомит с новыми героями. Мрачное оркестровое вступление и ария Монаха с хором определяют эмоциональную атмосферу всей первой картины. В лирическом романсе Карлоса «Винг слился в одном дыханье» звучат отголоски любовного дуэта первого акта. Быстрая смена настроений отличает дуэт Карлоса и Родриго; его венчает героическая клятва дружбы «Ты, кто посеял в сердцах».

Вторая картина открывается беззаботным хором придворных дам, к которому примыкает «Песня о покрывале» Эболи с характерными восточными мелодическими оборотами и украшениями. Оригинально последующее терцеттино, где учтивым светским фразам Родриго и Эболи противопоставлены речитативные реплики смущенной Елизаветы (она читает записку Карлоса). В центре этой сцены — романс Родриго «Все мы на приица с верой взираем» с певучей, благородной мелодией. Богат различными настроениями большой дуэт Карлоса и Елизаветы; он начинается печальной протяжной мелодией «Пришел просить я милости у королевы», которую сменяют светлые лирические темы; в конце дуэта прорываются бурные драматические чувства. Грустью пронизаны красивые певучие мелодии романса Елизаветы «Не плачь, моя подруга». Заключительный дуэт Филиппа и Родриго — развернутая сцена-диалог, построенная на частой смене речитативных фраз.

Третий акт также состоит из двух картин — лириче-

ской камерной и драматической массовой. Оркестровая прелюдия первой картины в духе ноктюрна развивает мелодию романса Карлоса, рисуя его мечты о Елизавете. Те же настроения сохраняются в дуэте Карлоса и Эболи. Тревожные раздумья героев перед трагическими событиями воплощены в терцете Эболи, Карлоса и Родриго. В конце у оркестра вновь проходит героическая тема клятвы дружбы.

Грандиозный финал (вторая картина) третьего акта — одна из лучших массовых сцен Верди. Ее открывает и замыкает торжественный хор народа, обрамляющий мрачное шествие осужденных. В центре — драматическая сцена с фламандскими депутатами. Их скорбная мелодия перерастает в большой ансамбль, где гневным фразам короля и монахов противостоят мольбы остальных героев и народа.

В первой картине четвертого акта драматизм неуклонно нарастает. Интродукция и монолог Филиппа «Нет, не любила меня» раскрывают душевные муки короля; скорбные мелодии оркестра сменяются выразительным речитативом, незаметно переходящим в широкие напевные фразы. Скрытым драматизмом пронизан диалог Филиппа и Великого инквизитора — столкновение двух сильных характеров; короткие, сухие реплики сопровождаются суровыми и грозными аккордами оркестра. Лихорадочное волнение царит в сцене Филиппа и Елизаветы; некоторое успокоение наступает лишь в квартете, где приглушенным репликам «про себя» Филиппа, Эболи и Родриго противостоит широкая мелодическая линия Елизаветы. Завершающая картину драматическая ария Эболи «О дар проклятый, о красота» характеризует ее страстную, неукротимую натуру.

Смерть Родриго и мятеж — таково содержание второй картины четвертого акта. Образ Родриго раскрывается здесь с лирической стороны — в мягких, певучих мелодиях. Им контрастирует бурная динамика массовой сцены.

Последний акт завершает драму Елизаветы и Карлоса. Мрачные хоральные аккорды предшествуют большой арии Елизаветы «Ты, познанный тщету всех надежд и стремлений». Строгий скорбный напев, переходящий в широкую, словно парящую мелодию, обрамляет всю арию; в середине, подобно светлым воспоминаниям, мель-

кают обрывки предшествующих лирических дуэтов. Они звучат и в прощальном дуэте Карлоса и Елизаветы, богатым оттенками настроений. Выделяются героическая маршеобразная мелодия «Пламя свободы зажгло твою кровь» и завершающая дуэт торжественная, сдержанная тема «Так прощай, в этом мире мы навек расстанемся». Словно тема рока грозно звучат последние хоральные аккорды, сопровождая трагическую развязку оперы.

## А И Д А

*Опера в четырех актах (семи картинах)*

Либретто А. Гисландони

### Действующие лица:

Царь Египта . . . . .	бас
Амнерис, его дочь . . . . .	меццо-сопрано
Аида, рабыня, эфиопская царица . . . . .	сопрано
Радамес, начальник дворцовой стражи . . . . .	тенор
Рамфис, верховный жрец . . . . .	бас
Амонасро, царь эфиопский, отец Аиды . . . . .	баритон
Гонец . . . . .	тенор

Жрецы, жрицы, придворные, воины, рабы, пленные, эфиопы, египетский народ.

Действие происходит в Мемфисе и Фивах во времена владычества фараонов.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1868 году по случаю торжеств, связанных с предстоящим открытием Суэцкого канала, египетское правительство предложило Верди написать оперу на национальный египетский сюжет; премьера оперы приурочивалась к открытию театра в Каире. Верди отклонил неожиданый заказ. Но в 1870 году, познакомившись со сценарием «Аиды», композитор заинтересовался и дал свое согласие. Автором этого сценария был известный французский египтолог О. Э. Мариетт; он использовал легенду (изложенную в расшифрованном им папирусе) из эпохи длительной борьбы фараонов древнего Египта против Нубии (Эфиопии); по рисункам Мариетта готовились декорации и костюмы театральной постановки.

Прозанческий текст оперы написал французский либреттист К. дю Локль (1832—1903), стихотворное итальянское либретто создано поэтом А. Гисланцони (1824—1893).

Верди принимал самое активное участие в разработке сюжета, тщательно изучал историю и искусство древнего Египта.

Премьера «Аиды» состоялась 24 декабря 1871 года в Каире, а 8 февраля следующего года — в Милане, где постановкой руководил сам композитор. Обе постановки имели триумфальный успех.

#### СЮЖЕТ

Во дворце фараона в Мемфисе получена весть о нашествии эфиопов. Начальник дворцовой стражи Радамес мечтает о славе полководца. В награду за победу он потребует освобождения своей возлюбленной Аиды, пленницы фараона. Появившаяся Амнерис, тайно влюбленная в Радамеса, поражена его волнением. Дочь фараона догадывается о его любви к рабыне. Смущение Аиды усиливает подозрения. Фараон торжественно сообщает волю богов: египетские войска поведет Радамес; все благословляют его на битву. Аида в смятении, в ее душе разгорается мучительная борьба между любовью к Радамесу и страхом за отца — вождя эфиопов Амонасро. Она молит богов послать ей смерть.

В храме происходит торжественный обряд посвящения Радамеса. Жрецы взывают к богам о ниспослании победы Египту. Верховный жрец вручает Радамесу священный меч.

Амнерис в радостном возбуждении ожидает возвращения Радамеса, одержавшего победу над эфиопами. При виде Аиды ее сомнения и ревность пробуждаются с новой силой. Желая выведать у пленницы тайну, дочь фараона говорит, что Радамес погиб. Аида не может скрыть отчаяния. В гневе Амнерис грозит рабыне страшной карой. С площади доносятся звуки триумфального марша — народ приветствует победителя. Аида вновь молит богов о смерти — она не в силах отказаться от своей любви.

Торжественная встреча египетских войск на площади в Фивах. Перед фараоном проходят пленные эфиопы, среди них Амонасро. Он поспешно предупреждает бросив-

шуюся к нему дочь: никто не должен знать его имени и сана. Амонасро называет себя военачальником эфиопского царя, погибшего в кровопролитной битве. Пленники умоляют о пощаде; к ним присоединяется весь народ. Но жрецы неумолимо требуют смерти побежденных. Наконец, по совету верховного жреца, фараон решает оставить в качестве заложников Аиду и ее отца. Радамесу он отдает руку своей дочери. С торжеством наблюдает Амнерис горе Аиды.

На берегу Нила, в храме Изиды, Амнерис готовится к бракосочетанию с Радамесом. Аида ждет здесь своего возлюбленного, чтобы проститься с ним навеки: она не перенесет разлуки — Нил будет ей могилой. С грустью вспоминает Аида о своей прекрасной родине, которую ей не суждено больше увидеть. Внезапно появляется Амонасро. Он узнал о любви дочери к Радамесу, о ее соперничестве с Амнерис. Отец рисует перед Аидой картины счастливой, вольной жизни на родине и требует, чтобы она выведала, какой дорогой поведет Радамес войска против эфиопов. Встретив отказ, он гневно проклинает Аиду — она не дочь царя, а покорная рабыня фараона, предавшая свою родину. Измученная душевной борьбой Аида соглашается исполнить требование отца — принести в жертву отчизне свою любовь. При виде Радамеса Амонасро прячется. Радамес уверен в победе, в грядущем счастье, но Аида не разделяет его надежд: дочь фараона погубит их. Есть лишь один путь к спасению — бежать в Эфиопию. Радамес колеблется, он не может покинуть родину. Однако упреки Аиды заставляют его решиться. А когда Аида спрашивает, какой дорогой пойдут египетские войска, ничего не подозревающий Радамес открывает ей тайну. Появляется торжествующий Амонасро — теперь победа эфиопам обеспечена. Радамес в ужасе: он оказался невольным предателем родины. Тщетно Амонасро и Аида успокаивают его, убеждая не медлить с бегством. Увидев выходящего из храма Рамфиса, Радамес отдает себя в руки верховного жреца. Аида с отцом спасаются бегством.

В подземелье готовится суд над Радамесом. Амнерис умоляет его покаяться, обещая ему свою любовь, корону Египта, если он откажется от Аиды. Но Радамес непреклонен — ради любви к Аиде он пожертвовал честью и родиной. Дочь фараона охвачена противоречивыми чувствами: она то грозит Радамесу страшным мщением, то

страстно молит богов о его спасении. Верховный жрец Рамфис выносит приговор — изменник будет живым погребен в подземелье. Амнерис в отчаянии проклинает бесчеловечность жрецов.

Радамес заточен в подземелье храма. Перед смертью он мечтает о возлюбленной. Внезапно раздается слабый стон, и Радамес видит Аиду, которая, узнав о его участи, решила погибнуть вместе с ним. Аида радостно ждет смерти: теперь никто не сможет разлучить их. Из храма доносится пение жрецов. Над камнем, закрывающим вход в подземелье, в глубокой тоске склоняется Амнерис, моля богов о душевном покое.

## МУЗЫКА

В «Аиде» личная драма, полная острых коллизий, разворачивается на широком, красочном фоне монументальных массовых сцен, пышных шествий, танцев и гимнов. В образах жестоких жрецов Верди заклеил пенавистное ему мракобесие церковников. Этим беспощадным силам противостоят душевная красота и нравственная стойкость Аиды и Радамеса: их любовь выдерживает все испытания, не отступая даже перед смертью. Опера наделена большим гуманистическим содержанием; она звучит как гимн высоким человеческим чувствам.

В оркестровом вступлении сжато изложен конфликт драмы: хрупкой, прозрачной мелодии скрипок, рисующей образ женственной, любящей Аиды, противостоят неумолимо грозная мелодия жрецов. Она растет и ширится, захватывая весь оркестр, но нежизня тема любви все же побеждает.

В центре первой картины первого акта — большая массовая сцена (избрание Радамеса); она обрамлена сольными эпизодами — развернутыми характеристиками Радамеса и Аиды. Широкая, согретая искренним чувством мелодия романса Радамеса «Милая Аида» сопровождается нежными репликами солирующих деревянных духовых инструментов. В терцете Амнерис, Радамеса и Аиды слышится тревога, смятение. Этим сумрачным настроениям контрастирует торжественный марш «К берегам священным Нила». Большой монолог Аиды «Вернись с победой к нам» передает борьбу противоречивых чувств

в душе героини; порывистые, взволнованные мелодии уступают место просветленной молитве «Боги мои».

Вторая картина — большая хоровая сцена посвящения — обладает восточным колоритом. Заунывная молитва, сопровождаемая арфами, сменяется легкой, причудливой по рисунку мелодией священного танца; затем, после энергичных призывов Рамфиса, следует величественный героический хор жрецов «Боги, победу дайте нам»; мощное нарастание приводит к соединению хора жрецов и молитвы жриц.

Второй акт открывается прозрачным женским хором, прерываемым страстными фразами Амнерис; средний раздел этого номера — подвижный танец мавританских рабов. Развернутый дуэт — сцена Аиды и Амнерис — остро драматичное столкновение героинь; горделивые, властные мелодии Амнерис противопоставлены скорбным, смятенным репликам Аиды. Центральный раздел дуэта — проникновенная мольба Аиды «Прости и сжался, скрывать нет сил»; одиночество и отчаяние героини оттеняются доносящимся издали торжественным маршем.

Вторая картина (финал акта) представляет собою грандиозную сцену народного ликования (хор-марш народа, гимн жрецов, танец с драгоценностями). На этом фоне выделяется драматическая сцена Аиды и Амонасро. Волевым, энергичным рассказом охарактеризован царь эфиопов; проникновенно звучит его страстная мольба о жизни «Но ты — царь, и твой суд беспристрастный», к которой присоединяются Аида и хор пленников. Резким контрастом врывается гневная, непреклонная мелодия жрецов «Царь, не слушай мольбы их коварной». В заключение финала вновь звучит триумфальный марш — слава победителю; с ним сплетаются радостные, торжествующие возгласы Амнерис, горестная мелодия Аиды и Радамеса.

В кратком оркестровом вступлении третьего акта прозрачные, трепетные звучания воссоздают поэтичную картину южной ночи. Проникновенные напевы романса Аиды «Небо лазурное и воздух чистый» перемежаются с безмятежным наигрышем гобоя. Большой дуэт Аиды и Амонасро отражает богатую гамму переживаний героев. Задушевная начальная мелодия сменяется бурной, воинственной музыкой проклятья Амонасро «Вставайте, враги,



и смелей нападайте»; заключение дуэта передает душевную надломленность Аиды. В дуэте волевые, героические мелодии Радамеса сопоставляются с призывами тоскующей Аиды (они сопровождаются печальным напевом гобоя).

В первой картине четвертого акта центральное место занимает Амнерис. В двух больших сценах раскрывается сложный душевный мир героини, охваченной противоречивыми чувствами: любви, ревности, жажды мести. Мелодия дуэта Амнерис и Радамеса имеет мрачный, трагический оттенок. Сцена суда над Радамесом — один из наиболее драматичных эпизодов оперы: суровая тема жрецов смеяется бесстрастным хором, глухо доносящимся из подземелья. Им противостоят мятущиеся, полные скорби и отчаяния реплики Аиды «Боги, жальтесь!; грозно звучит хор приговора «Радамес, мы выносим решение».

Заключительная картина оперы — большой дуэт Аиды и Радамеса «Прости, земля, прости, приют всех страданий»; его просветленные, воздушные мелодии отличаются редкой красотой и пластичностью.

## ОТЕЛЛО

*Опера в четырех актах*

Либретто А. Бойто

Действующие лица:

Отелло, мавр, полководец Венецианской республики . . . . .	тенор
Яго, знаменосец . . . . .	баритон
Кассио, капитан . . . . .	тенор
Родериго, венецианский патриций . . . . .	тенор
Лодовико, посол Венецианской республики	бас
Монтано, предшественник Отелло в управлении островом Кипр . . . . .	бас
Герольд . . . . .	бас
Дездемона, жена Отелло . . . . .	сопрано
Эмилия, жена Яго . . . . .	меццо-сопрано

Солдаты, матросы Венецианской республики, жители Кипра, слуги, народ.

Действие происходит в приморском городе на острове Кипр в конце XV века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В августе 1879 года либреттист А. Бойто (1842—1918) познакомил Верди с эскизами своего либретто по трагедии Шекспира «Отелло» (1604). Композитор одобрительно отозвался о них, но согласия писать оперу не дал. Бойто, преклонявшийся перед гением Верди и мечтавший о сотрудничестве с ним, упорно настаивал и вскоре принес композитору законченное либретто. Лишь в начале 1881 года Верди принялся за сочинение, которое растянулось на долгий срок. Композитор стремился создать произведение, достойное своего литературного первоисточника. Шекспир был его самым любимым писателем. Еще в сороковые годы Верди написал оперу «Макбет», к которой вновь вернулся спустя почти 20 лет; многие годы он работал над «Королем Лиром», но, не удовлетворенный либретто, уничтожил, как предполагают, уже готовую оперу, частично использовав ее музыку в других произведениях; с Шекспиром связано и последнее творение Верди — комическая опера «Фальстаф».

В создании либретто «Отелло» Верди принадлежала ведущая роль. По его указаниям Бойто несколько раз менял план, заново переписывал целые сцены. Шекспировский сюжет подвергся существенным изменениям. Композитор сконцентрировал действие вокруг основного конфликта — столкновения Отелло и Яго, придав ему общечеловеческое звучание, освободив интригу от мелких бытовых подробностей.

Завершив сочинение в ноябре 1886 года, Верди принял непосредственное участие в его постановке. Премьера состоялась 5 февраля 1887 года в Милане и вылилась в подлинный триумф итальянского национального искусства. Вскоре эта опера была признана во всем мире лучшим, наиболее совершенным творением Верди.

## СЮЖЕТ

Полковнец Венецианской республики Отелло, разбивший в сражении турецкий флот, возвращается на остров Кипр. Его встречают радостные приветствия народа. Лишь Родерико мрачен: он влюблен в жену Отелло Дездемону и тщетно добивается ее взаимности. Яго обещает ему помощь. Тайно ненавидя мавра, он умело скрывает коварство под личной дружбой. Оскорблен-

ный тем, что Отелло назначил капитаном не его, а Кассио, Яго замышляет месть. Во время народного праздника в честь победы Яго подпаивает Кассио. По его совету Родериго затевает с капитаном ссору, в которую вовлекаются все присутствующие. Появление Отелло прекращает драку. Коварный план Яго начинает осуществляться: разгневанный мавр лишает Кассио чина. Дневной шум стихает. В тишине звездной ночи Отелло и Дездемона предаются воспоминаниям о первых днях их любви.

Яго лицемерно утешает Кассио, советуя прибегнуть к заступничеству Дездемоны. Одновременно он привлекает внимание Отелло к мирно беседующим Кассио и Дездемоне, заронив в его душу ревнивые подозрения. При виде Дездемоны, окруженной жителями острова и детьми, устилающими ее путь цветами, сомнения Отелло рассеиваются. Однако, когда Дездемона обращается к мужу с просьбой простить Кассио, в Отелло снова вспыхивает ревность. Напрасно Дездемона успокаивает его; он грубо отбрасывает платок, которым она повязала ему голову. Эмилия подымает платок, чтобы отдать своей госпоже, но Яго выхватывает его и прячет, угрозами заставляя жену молчать — этот платок он подбросит Кассио. Отелло в бешенстве требует от Яго доказательств измены Дездемоны. Тот рассказывает, как во сне Кассио шептал нежные признания, повторяя имя супруги Отелло. Он уверяет мавра, что видел в руках у Кассио платок Дездемоны. Оскорбленный в своей любви, Отелло клянется отомстить.

Парадный зал замка. По совету Яго, Отелло неотступно следит за Дездемоной. Ссылаясь на головную боль, он просит у жены подаренный им платок — залог их любви. Исчезновение платка и новые просьбы Дездемоны за Кассио вызывают его ярость. Он бросает жене оскорбительные упреки в измене. Потрясенная Дездемона уходит. Отелло остается один, подавленный и отчаявшийся; его счастье разбито, вера в любовь, в добро уничтожена — ему осталась только месть. Яго умело разжигает ревность и бешенство Отелло. Заставив мавра спрятаться, он заводит с Кассио шуточный разговор о его любовнице Бьянке, давая понять Отелло, что речь идет о Дездемоне. Кассио с недоумением показывает Яго найденный им у себя в доме платок. Теперь Отелло больше не сомневается в измене жены — он узнал пропавший платок. Участь Дездемо-

ны решена; Отелло велит Яго достать яду, но тот советует задушить Дездемону в ее постели, а с Кассио он сумеет справиться сам. Обманутый Отелло в благодарность награждает клеветника чином капитана. Прибывший во дворец посол Венецианской республики привез приказ: Отелло должен покинуть Кипр и возвратиться в Венецию; его преемником на острове назначен Кассио. Услышав ненавистное имя, Отелло не в силах больше сдерживать себя. Он при всех оскорбляет Дездемону, в гневе бросая ее наземь. Присутствующие поражены. В ярости Отелло велит всем удалиться. С улицы доносятся клики народа, прославляющие благородного полководца; Яго злобно торжествует победу над лежащим без чувств героем.

Комната Дездемоны. Ночь. Дездемону тревожат мрачные предчувствия, неотвязные мысли о смерти. В задумчивости она напевает грустную песню об иве, — о бедной девушке, покинутой любимым. Простившись с Эмилией, Дездемона погружается в молитву. Неслышно входит Отелло. Решившись на убийство, он не может подавить в себе любви и, склонившись над спящей Дездемоной, долго любуется ее чистой красотой. Но решение его непоколебимо — Дездемона должна умереть. Вбегает Эмилия. Узнав о свершившемся злодеянии, она зовет на помощь и перед всеми разоблачает козни Яго. Потрясенный мавр в отчаянии закалывается.

## МУЗЫКА

«Отелло» — музыкальная трагедия, поражающая правдивостью и глубиной воплощения человеческих характеров. Необычайной рельефностью и драматической силой отмечены музыкальные портреты Отелло — героя и воина, страстного любящего супруга, человека доверчивого и одновременно неистового в своей ярости, кроткой и чистой Дездемоны, коварного Яго, попирающего все нравственные законы. Хоровые эпизоды дополняют образы главных персонажей, выражая отношение к ним народа. Важную роль в опере играет оркестр, передающий эмоциональную атмосферу событий, исключительное богатство психологических оттисков.

Первый акт открывается грандиозной вокально-симфонической картиной бури, которая сразу же вводит в гущу напряженной борьбы, острых столкновений. Вершина этой динамичной сцены — появление Отелло, сопровож-

даемое радостным хором. В сцене пирушки причудливый хор «Радости пламя» мелодией и живописным оркестровым сопровождением словно рисует разгорающиеся огни праздничных костров. Застольная песня Яго пронизана едким сарказмом. Дуэт Отелло и Дездемоны «Темная ночь настала», предваряемый проникновенным звучанием солирующих виолончелей, изобилует напевными мелодиями. В заключении дуэта в оркестре появляется страстная, экзотическая мелодия любви.

Во втором акте центральное место занимают характеристики Яго и Отелло. Образ Яго — сильного, не знающего колебаний, но душевно опустошенного человека — запечатлен в большом монологе «Верю в творца жестокого»; в твердых, решительных музыкальных фразах звучит скрытая издевка, усиленная оркестровым сопровождением (в заключение слышится взрыв язвительного хохота). Выразительный контраст создает кипрский хор «Ты посмотришь — все заблестит», подчеркивающий чистоту и непорочность Дездемоны; просветленный характер музыки создается звучанием детских голосов, прозрачным аккомпанементом мандолин и гитар. В квартете (Дездемона, Эмилия, Отелло и Яго) широкие, полные спокойного благородства мелодии Дездемоны протнвостоят взволнованным, горестным фразам Отелло. Ариозо Отелло «С вами прощаюсь навек, воспоминанья», сопровождаемое воинственными фанфарами, близко героическому маршу; это краткий музыкальный портрет мужественного полководца. Контрастом ему служит рассказ Яго о Кассио «То было ночью»; его вкрадчивая, завораживающая мелодия, покачивающийся рисунок сопровождения напоминают колыбельную. Дуэт Отелло и Яго (клятва мести) по характеру музыки перекликается с ариозо Отелло.

Третий акт строится на резком противопоставлении торжественности массовых сцен, в которых народ приветствует Отелло, и его глубокого душевного смятения. Дуэт Отелло и Дездемоны открывается нежной мелодией «Здравствуй, супруг мой милый». Постепенно фразы Отелло становятся все более тревожными и взволнованными; в конце дуэта начальная лирическая мелодия звучит иронически и обрывается гневным возгласом. Разорванные, мрачные, словно застывшие фразы монолога Отелло «Боже, ты мог дать мне позор» выражают подавленность и оцепенение; певучая мелодия второй части мо-

нолога пронизана сдержанной скорбью. Замечательный септет с хором — вершина драмы: ведущая роль принадлежит здесь Дездемоне, ее проникновенные мелодии полны горестных предчувствий.

В четвертом акте первенствует образ Дездемоны. Скорбное оркестровое вступление с солирующим английским рожком создает трагическую атмосферу обреченности, предвещая близкую развязку. Это настроение усиливается в простой, народной по характеру песне Дездемоны с повторяющимися тоскливыми восклицаниями «Ива! Ива! Ива!». Широким диапазоном чувств отличается краткое оркестровое интермеццо (появление Отелло), завершаемое страстной мелодией любви. Диалог Отелло и Дездемоны, построенный на кратких, нервных репликах, сопровождается тревожной пульсацией оркестра. Последняя характеристика Отелло — небольшой монолог «Я не страшен, хоть и вооруженный»; короткие фразы передают лихорадочную смену мыслей. В конце оперы, оттеняя драматизм развязки, в оркестре вновь проходит мелодия любви.

## ФАЛЬСТАФ

*Лирическая комедия в трех актах*

Либретто А. Бойто

### Действующие лица:

Сэр Джон Фальстаф . . . . .	баритон
Форд, муж Алисы . . . . .	баритон
Фентон . . . . .	тенор
Доктор Кайус . . . . .	тенор
Бардольф) слуги Фальстафа . . . . .	тенор
Пистоль ) . . . . .	бас
Мистрисс Алиса Форд . . . . .	сопрано
Наннетта, дочь Алисы . . . . .	сопрано
Мистрисс Мэг Педж . . . . .	меццо-сопрано
Мистрисс Квикли . . . . .	меццо-сопрано
Хозяин таверны «Подвязка» . . . . .	без речей
Робин, паж Фальстафа . . . . .	
Пажик Форда . . . . .	

Горожане и народ. Слуги Форда. Замаскированные духами, феями, волшебниками и т. п.

Место действия: Виндзор.

Время действия: царствование короля Генриха IV  
английского (начало XV века).

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Заканчивая «Отелло», престарелый Верди был убежден, что это его последняя опера. Но в 1890 году сотрудничавший с ним А. Бойто прислал либретто «Фальстафа». Верди давно мечтал написать оперу по шекспировской комедии, но неодолимые препятствия мешали реализации замысла. Возможно, прославленный композитор не мог забыть провала своей первой комической оперы «Король на час» (1840). И, создавая «Фальстафа», Верди настолько не был уверен в успешном результате, что предполагал показать новую оперу лишь в кругу друзей, на своей вилле Сант-Агата.

Партитура сочинялась не спеша, с тщательным обдумыванием деталей, и была завершена летом 1892 года. Премьера состоялась 9 февраля 1893 года в миланском театре «Ла Скала» и вылилась в грандиозное чествование восьмидесятилетнего композитора. Правительство решило присвоить Верди титул маркиза ди Буссето. Но маститый маэстро, оставшийся до конца жизни убежденным демократом, решительно воспротивился этому намерению.

Многогранный и выпуклый портрет старого донжуана — Фальстафа выписан на основе двух драматических произведений Шекспира: широко известных «Виндзорских проказниц» и комедийных интермедий из исторической хроники «Генрих IV». В его музыкальной характеристике композитор использовал присмы и средства, отточенные в многолетней практике работы над оперным жанром. «Фальстаф» явился столь же гениальным воплощением Шекспира в комической опере, как «Отелло» — в музыкальной драме. Последнее творение Верди великолепно завершает линию развития итальянской оперы-буффа, начатую «Севильским цирюльником» Россини.

## СЮЖЕТ

В таверне «Подвязка» старый сэр Джон Фальстаф неторопливо потягивает вино. С угрозами врывается доктор Кайус, которого накануне подпоили и ограбили. Но ловкие пройдохи и бездельники Пистоль и Бардольф, гримасничая и притворяясь, разыгрывают невинных простаков. Одураченный Кайус вынужден убраться ни с чем. Однако дела собутыльников из рук вон плохи,

кошелек толстого Джона пуст. Он пишет письма двум знатым дамам — Алисе Форд и Маргарите Педж, надеясь на их расположение и ключ от кассы. Слуги отказываются участвовать в этой бесчестной затее. С записками отправлен паж.

В саду мистера Форда встречаются веселые кумушки: Алиса и Мэг. Женщины со смехом и издевками цитируют изысканное посланье Фальстафа, полученное обеими, и решают подшутить над незадачливым рыцарем, потешиться вволю над «жирным уродом, бочкой пивною». Алиса готова назначить час свидания, завлечь престарелого любовника и одурачить. Слуги Фальстафа открывают планы своего господина ревнивцу Форду. Разгневанный супруг решает учредить надзор за женою и войти в доверие к старому повесе, представившись под вымышленным именем. Так возникает двойной заговор, в котором не принимают участие лишь дочь Форда Наннетта и Фентон, поглощенный своей любовью.

Ничего не подозревающий Фальстаф беспечно попивает херес в таверне. Появляется Квикли с поручением от мистрисс Форд: в час, когда муж выходит из дому, красотка с нетерпением будет ждать свидания с Фальстафом. Свой нежный привет шлет прекрасная Мэг — ее тоже пленил сэра Джон. Обходительность Квикли приводит Фальстафа в восторг, он безмерно доволен собою. Под именем Фонтаны Форд угощает Фальстафа отличным вином. Старый рыцарь растроган и готов исполнить любую просьбу гостя. Фонтана, как человек незанятой, богатый, вручает Фальстафу туго набитый кошелек, призывая помочь ему соблазнить Алису, в которую он якобы давно и безнадежно влюблен. Подарки развязали язык сэра Джона. Он доверительно сообщает, что как раз сейчас отправляется на свидание к Алисе и осыпает насмешками ее мужа-рогоносца. Форд взбешен, ему кажется, что два страшных рога давят ему голову. Но он овладевает собой и рука об руку с принарядившимся Фальстафом покидает таверну.

В доме Форда Алиса и Мэг потешаются над старым Фальстафом. Квикли сообщает, что план их удался и представляет в лицах свидание с толстяком. Не смеется только Наннетта: отец решил выдать ее замуж за доктора Кайуса. Новая волна едких насмешек и угроз по адресу неразумных мужчин сопровождает приготовления к



встрече с Фальстафом: принесена большая корзина, расставлены ширмы. Алиса берет в руки лютию — и веселые заговорщицы занимают ранее намеченные позиции. Не подозревающий ловушки Фальстаф входит, весело напевая. Его развязный тон, любовные атаки ловко парируются Алисой. Из-за двери раздается голос Квикли, предупреждающей о появлении Мэг. Фальстаф прячется за ширмы. Мэг, задыхаясь от еле сдерживаемого смеха, рассказывает о страшной ревности Форда. Но выдумка, которая должна была испугать спрятанного Джона, неожиданно оказывается правдой — в комнату с толпой слуг врывается разгневанный супруг. Он приказывает обыскать весь дом. Старому рыцарю приходится забраться в корзину для белья, а его место за ширмами занимают Фентон и Наннетта: общая суматоха несколько не мешает их страстным признаниям.

Душно и тесно было Фальстафу в его убежище, но еще неприятнее развязка: по приказанию Алисы престарелый донжуан выброшен вместе с грязным бельем из окна в грязную канаву. Жалкое зрелище представляет собой посрамленный любовник — над ним от души потешаются виндзорские насмешницы.

Вновь Фальстаф на своем обычном месте в таверне «Подвязка». Он никак не может смириться с постигшим его позором, с содроганием вспоминая о холодной мутной ванне. Но подогретое вино и ласковое солнце возвращают ему прежнюю веселость. Состояние легкого опьянения воспламеняет его фантазию, и Фальстаф предается вакхическим мечтам. Внезапное появление Квикли выводит его из душевного равновесия. Ловкой посланнице быстро удается смягчить его гнев — она послана с письмом от Алисы, которая просит простить его за случившееся и назначает свидание в полночь у дуба Герна в парке. Алиса, Форд, Наннетта, Кайус с любопытством выглядывают из-за угла — удастся ли новая хитрость? Но доверчивый Фальстаф и на этот раз верит басням Квикли. Она рассказывает старинное предание о том, как черный охотник Гери повесился на старом дубе, и теперь там по ночам собирается всякая нечисть. Но Фальстаф не боится привидений и готов прийти в назначенный час.

Переодевшись в костюмы фей, сильфид, домовых и леших, в Виндзорском парке собираются веселые заговорщицы и их друзья. Ровно в полночь у старого дуба появляется закутанный в широкий плащ, с оленьими рогами

на голове неугомонный Фальстаф. Страстный пыл признаний сменяется леденящим страхом — голос Мэг возвестил о страшных существах, наполнивших парк. Фальстаф в ужасе падает на землю — кто увидит фей, тотчас умирает. В лесу мелькают причудливые огоньки, раздаётся шум трещоток, погремушек. Духи и нимфы, чертенята и вампиры окружают поверженного Джона, бьют и щиплют его, заставляя покаяться во всех грехах. Натешившись вволю, они снимают маски — наконец-то Фальстаф понял, что снова попал в ловушку. Форд решает завершить удавшийся маскарад свадьбой Наннетты и Кайуса. Но хитростью женщин помолвлены Наннета и Фентон. Старый Джон доволен, что одурачен не только он. Хорошая шутка всегда по душе славному рыцарю: ведь смеется тот, кто смеется последним.

#### МУЗЫКА

«Фальстаф» Верди написан в традициях итальянской оперы-буффа с ее пьянящей динамикой, непрерывным нагнетанием комедийной интриги. Органичное сочетание веселой буффонады и острой сатиры, светлой шутилой лирики с психологически пронизательной образностью основного образа определяет своеобразие оперы. Ее музыкальный язык рельефен, отличается богатством и свежестью красок. Впечатляют яркая характеристичность оркестра, гибкость вокальных партий, где наряду с пленительной вердиевской кантиленой появляется новая для итальянской комической оперы декламационность, углубляющая реалистическую основу музыки.

Первая картина представляет собой развернутую характеристику Фальстафа; в морально опустившемся человеке, чревоугоднике и пьянице, обнаруживается удивительная живость ума и предприимчивость. Искрящаяся весельем, хотя и несколько тяжеловесная тема открывает оперу. Поучительное наставление Фальстафа слугам «Воруйте вежливо и с тактом» звучит как ханжески-благочестивый напев, подчеркивающий комедийность ситуации. Беспечный нрав героя раскрывается в задорной песенке «Если ночью по тавриам», то вкрадчиво-игривой, то нарочито громоподобной, маршеобразной. Терцет Фальстафа, Бардольфа и Пистоля выдержан в легких скерцозных тонах; шуточные переключки голосов местами носят пародийный характер (фальцет сэра Джона, изо-

бражающего страстное признание Алисы). Центральное место в характеристике Фальстафа занимает монолог о чести; соединение патетически окрашенной декламации с комическими эффектами в оркестре (форшлагги кларнета и фагота, пиццикато контрабасов) изобличают его иронический смысл.

В начале второй картины звучит грациозное, неудержимо летящее вперед прозрачное скерцо. Оно переносит слушателя в мир веселых проказ Алисы, Мэг, Наннетты, мистрисс Квикли. Их шуточный квартет (без сопровождения) «Ах, бочка пивная» передает ласмешки кумушек над толстым Фальстафом. Более активен и напорист ансамбль возмущенных мужчин «Он бездельник, плут, разбойник». Как лирическое интермеццо возникает любовный дуэт Наннетты и Фентона. Заключительный нонет — сложнейшая ансамблевая форма — покоряет прозрачностью звучания, четкостью выразительных мелодических линий, идеальной простотой высокого художественного мастерства.

В первой картине второго акта великолепной характеристической зарисовкой является сцена Фальстафа и Квикли; с бесподобным комизмом музыка передает иронически-почтительные приветствия коварной кумушки, ее вкрадчивую речь, тяжкие вздохи по поводу «страданий» Алисы и наивную податливость сэра Джона, уверенного в своей неотразимости. Напыщенно и горделиво звучит его тема (ариозо «Ну, старый Джон, действуй смелее»). Однако «хохочущая» музыка оркестрового вступления и заключения вскрывает истинное отношение композитора к самовлюбленному герою. Психологически многогранна сцена Фальстафа с мнимым Фонтаной; она ведет от беспечно игривого напева популярной песенки «Любовь, любовь» и бахвальства старого Джона, глумящегося над мужем-рогоносцем, к арии ревности Форда. Верди не жалеет сатирических красок: резкие скачки в мелодии, диссоннирующие созвучия сопровождают выкрики охваченного кошмарами супруга: «Рогатый! Буйвол! Ах, я злосчастный!»

Вторая картина второго акта рисует обстановку не принужденной болтовни четырех кумушек. Грациозная песенка лукавой Алисы «Женщины веселых в Виндзоре все знают», которую подхватывают Наннетта и Мэг, предшествует эффектному появлению Фальстафа, напевающего любовный мадригал. Размечтавшийся рыцарь предает-

ся воспоминаниям юности — трогательно-наивна его песенка «Был я когда-то молоденьким пажем». Динамичная сцена безумных поисков Форда создана в традициях блестящих, стремительных финалов-буффа.

Монолог Фальстафа в третьем акте, вначале сосредоточенный и скорбный, выражает горестные мысли опозоренного рыцаря; затем, как воспоминания о былой славе, звучат отголоски марша-ариозо второго действия, приобретающего минорную окраску («Да, старый Джон»); прозрачное звучание тремолирующего оркестра во второй половине монолога рисует призрачные видения захмелевшего сэра Джона. Причудлив и таинствен рассказ Квикли о черном охотнике Герне. Изящна и легка песенка Алнсы «Возьмем с собой ребяток».

В оркестровом вступлении ко второй картине третьего акта призывные сигналы валторн и отдаленная перекличка сторожей воссоздают таинственно поэтическую картину ночного парка, освещенного луной. Нежно звучит напев любовной песни Фентона. Колокол за сценой бьет полночь. Настороженная прерывистая мелодия сопровождает появление Фальстафа у дуба Герна.словно легкое дуновение ветерка, проносится в оркестре порхающая тема лесных фей. В характере шутливой скороговорки написан хор «Щиплемся, колемся». Искрится весельем и остроумием блестящая по мастерству хоровая fuga, завершающая оперу.

*M*

асканьи — один из представителей оперного веризма. Это направление возникло под воздействием итальянской литературы и театра конца XIX века. Герои из социальных низов, из среды обездоленных и немощных, невыдуманные жизненные коллизии и человеческие судьбы, столкновения страстей и характеров — таковы отличительные признаки веризма в разных областях искусства. Отсутствие больших идей и налет мелодраматизма ограничили, однако, историческое значение этого направления. Характерные черты веризма воплотились в первой опере Масканьи «Сельская честь» («Деревенское рыцарство», 1890), прославившей его имя.

Пьетро Масканьи родился 7 декабря 1863 года в Ливорно. Завершив свое музыкальное образование в Миланской консерватории, где его учителем был А. Понкиелли — автор оперы «Джоконда», Масканьи в течение нескольких лет работал капельмейстером и городским музыкальным руководителем в Чериньоле. После успеха «Сельской чести» он был назначен директором музыкального лицея в Пезаро, а затем директором Национальной музыкальной школы в Риме. Кроме «Сельской чести» Масканьи создал еще 14 опер и одну оперетту («Друг Фриц», 1891; «Вильям Ратклиф», 1895; «Ирис», 1898; «Маски», 1901 и др.; последняя, «Нерон», написана в 1935 году). Они, однако, не стали репертуарными. Лучшим странцам музыки этого композитора присущи эмоциональная искренность и темпераментная сила, напевность и выразительность мелодики.

Масканьи скончался 2 августа 1945 года в Риме.

## СЕЛЬСКАЯ ЧЕСТЬ

*Опера в одном акте*

Либретто Г. Тарджони-Тоцетти и Г. Менаше

Действующие лица:

Сантуцца, молодая крестьянка . . . . .	сопрано
Туридду, молодой крестьянин . . . . .	тенор
Лючия, его мать . . . . .	альт
Альфио . . . . .	баритон
Лола, его жена . . . . .	сопрано

Крестьяне и крестьянки, дети.

Место действия: сицилийская деревня.

Время: воскресное утро 1880 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Поводом для сочинения произведения послужил конкурс одноактных опер, объявленный миланским издателем Э. Сонзоньо. Для участия в нем Масканы прервал работу над оперой «Ратклиф» и обратился к сюжету «Сельской чести», давно привлекавшему его внимание. Новелла итальянского писателя Джованни Верга (1840—1922) «Сельская честь», опубликованная в 1889 году, приобрела известность благодаря инсценировке, которая шла с блистательной исполнительницей заглавной роли Э. Дузе. Пьеса отличалась максимальной концентрацией действия, сюжета. Ее события разворачиваются в пределах одного утра, что, несомненно, было особенно привлекательным для композитора.

Либретто, написанное Г. Тарджони-Тоцетти (1859—1934) при участии Г. Менаши, было вначале двухактным, но, согласно условию конкурса, было сведено к одному акту. Центральное место в опере заняли образы главных действующих лиц, обрисованные скупыми меткими штрихами: беспредельно преданная, неистовая в любви Сантуцца и легкомысленная, ветреная Лола; страстный, увлекающийся Туридду и беспощадно-мстительный Альфио. Заметно развиты народные сцены. Два акта драмы соединяются в опере симфоническим интермеццо, приобретшем впоследствии широкую известность.

Из 70 представленных на конкурс опер «Сельская честь» завоевала первую премию. 17 мая 1890 года в Риме состоялась премьера, прошедшая с триумфальным успехом. Вскоре опера прозвучала во многих странах мира, содействовав распространению принципов веризма.

## СЮЖЕТ

Светает. Через сельскую площадь в церковь идут крестьяне. Среди них Сантуцца, спешащая к старой Лючии — матери своего жениха. Она в отчаянии — Туридду снова охвачен страстью к своей прежней возлюбленной, кокетливой Лоле, которая во время его краткой военной службы стала женой богатого Альфио. Все попытки Лючии успокоить Сантуццу напрасны; ее терзают муки ревности. На площади появляется Туридду. Сантуцца обращается к нему с мольбой не оставлять ее.

Но Туридду не трогают ее слова. Он грубо отталкивает девушку и поспешно уходит вслед за Лолой, направляющейся в церковь. В деревню возвращается из дальней поездки ничего не подозревающий Альфио. Обезумевшая от горя Сантуцца рассказывает ему о неверности жены. Вскоре она начинает жалеть о словах, вырвавшихся в порыве отчаяния, но уже поздно. Оскорбленный Альфио решил жестоко покарать обидчика, запятнавшего честь его семьи. После окончания церковной службы жители деревни собираются в корчме. Радостный праздник нарушается появлением Альфио. Он с презрением отталкивает предложенный ему Туридду кубок вина. Теперь у Туридду не остается сомнений, что Альфио знает о его тайной связи с Лолой. Смертельный поединок с соперником неизбежен. В знак вызова Туридду по старинному обычаю во время объятия кусает Альфио за правое ухо. Выбор сделан, враги встретятся за деревней. Туридду прощается с матерью. Его охватывает запоздалое раскаяние перед верной Сантуццей. Он просит мать заботиться о ней. Исполненный мрачных предчувствий, Туридду уходит. В испуге Лючия и Сантуцца припадают друг к другу. Голоса крестьянок доносят весть о гибели Туридду. Лючия и Сантуцца без сознания падают на руки женщин.

## МУЗЫКА

Музыка «Сельской чести» насыщена гибкой, страстной кантиленой, близкой к народным песням. Ее эмоциональные контрасты усиливают остроту сюжета: неистовые страсти сменяются состоянием душевной отрешенности, драматическому столкновению человеческих характеров противостоит спокойствие весенней природы.

В оркестровом вступлении безмятежно-пасторальные образы, созерцательные настроения рельефно оттенены лирически взволнованной мелодией. За занавесом звучит сицилиана Туридду «О Лола, знойной ночи создание» (средний раздел вступления); ее медлительная мелодия, сопровождаемая гитарным аккомпанементом, полна чувственной истомы и неги.

Хоровая интродукция «Пышно плоды на деревьях красуются» передает приподнятую атмосферу праздника. Колоритно оркестрованная песня Альфио с хором «Кони бешено летят» проникнута горделивой удалью. Хор «Пой-

те песнь торжества» своими просветленно возвышенными настроениями резко контрастирует драматизму следующей сцены. Элегически грустный романс Сантуццы «Вдаль уходя солдатом» носит оттенок балладной повествовательности. В дуэте Сантуццы и Туридду сопоставляются напряженно страстные и скорбно просветленные мелодии. Дуэт прерывает кокетливо-грациозная песенка Лолы «Цветок зеркальных вод». В продолжение всего дуэта с возрастающим волнением звучат широкие мелодии. Драматизм достигает вершины в дуэте Сантуццы и Альфио. Симфоническое интермеццо вносит разрядку; его безмятежное спокойствие навеивает картины мирной, ласковой природы. Остро ритмичная застольная песня Туридду «Здравствуй, золото стакана» брызжет искрометным весельем. Ей контрастирует ариозо Туридду «В своей вине я каюсь», полное глубокой скорби; пластичная вокальная мелодия сопровождается певучей кантиленой струнных. Чувством страстной мольбы пронизано последнее ариозо Туридду «Матерью Санте...», передающее предельное напряжение душевных сил.



*Л*

еонкавалло — один из представителей течения в итальянской опере конца XIX века, известного под названием веризма. Для этого течения характерен интерес к простоте и жизненности сюжета, героям из социальных низов, стремление к психологической правдивости воплощения интимной драмы. Музыка Леонкавалло в своих лучших образцах эмоционально приподнята и экспрессивна.

Руджеро Леонкавалло родился 8 марта 1858 года в Неаполе. Музыкальное образование получил в родном городе. Долгие годы бедствовал, давал уроки музыки, выступал как дирижер.

Всеобщее признание Леонкавалло принесла опера «Паяцы» (1892). Среди других оперных произведений («Чаттертон», «Медици», «Богема», «Роланд берлинский», «Царь Эдип» и др.) успех имела лишь «Заза» (1900).

Умер Леонкавалло 9 августа 1919 года в Монтекатини, близ Флоренции.

## ПАЯЦЫ

*Драма в двух актах с прологом*

Либретто Р. Леонкавалло

Действующие лица:

Канио, хозяин труппы странствующих комедиантов (в комедии — Паяц)	тенор
Недда, его жена (Коломбина)	сопрано
Тонио, актер (Таддео)	баритон
Белпо, актер (Арлекин)	тенор
Сильвио, молодой крестьянин	баритон

Место действия: деревня Монтальто в Калабрии (Италия).

Время: 15 августа 1865 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Текст либретто принадлежит композитору; он воспользовался действительным событием, место и время действия которого обозначены в опере. Леонкавалло участвовал в конкурсе, объявленном миланским издателем Сонзоньо на лучшую одноактную оперу (в 1890 году на этом конкурсе была премирована опера Масканьи «Сельская честь»). Но Леонкавалло написал

оперу в двух актах и потому к конкурсу не был допущен. Тем не менее премьера «Паяцев» в Миланском оперном театре, состоявшаяся 21 мая 1892 года, ознаменовалась заслуженным большим успехом. Вскоре опера обошла все сцены мира и до сих пор сохраняется в репертуаре.

## СЮЖЕТ

Перед закрытым занавесом появляется Тонио в костюме клоуна. Он знакомит публику с основной идеей предстоящей пьесы. Неподдельны те слезы и страдания, которые вы сейчас увидите, восклицает Тонио. Ведь актер любит и ненавидит, как все люди на земле, а под его шутовским нарядом бьется горячее сердце.

Занавес поднимается. В небольшую итальянскую деревню приезжают странствующие комедианты. Крестьяне радостно встречают хозяина труппы Канио, его жену — артистку Недду, клоуна Тонио, актера Белпо. Представление начнется вечером, а пока один из крестьян предлагает комедиантам пойти в таверну. Канио и Белпо охотно соглашаются и приглашают с собой Тонио, но тот отказывается. Он затаил обиду на оскорбившего его ревнивого хозяина труппы. Ревность Канио имеет основания. В деревне, куда прибыла труппа, у Недды есть любовник — молодой крестьянин Сильвио. Оставшись одна, Недда мечтает о встрече с ним. Незаметно подкравшийся Тонио объясняется ей в любви. На признания уродливого клоуна Недда отвечает презрительным смехом, ударом бича охлаждая его пыл. В бессильной ярости Тонио уходит, угрожая жестокой мстью. Между тем, пренебрегая опасностью, на свидание явился Сильвио, который преданно любит Недду. Он умоляет ее бросить скитальческую жизнь и бежать с ним. Неожиданно раздается гневный возглас хозяина, которого поспешил позвать оскорбленный клоун. Однако Сильвио убегает неизвестным. Канио требует, чтобы Недда назвала имя любовника, но безуспешно. Тогда он бросается к ней с ножом. Белпо силой удерживает Канио, а Тонио успокаивает его, говоря, что беглец обязательно придет на представление и тогда чем-нибудь выдаст себя. Близится время начала спектакля...

Веселая толпа крестьян и крестьянок с нетерпением ждет обещанного зрелища. Тонио и Белпо рассаживают зрителей; среди них и Сильвио. Сюжет разыгрываемой

пьесы близок к их жизненной драме. Таддео (Тонио) любит Коломбину (Недду), которая, однако, отдаст предпочтение Арлекину (Беппо). Любовное свидание прерывает Паяц (Канио). Прощальные слова Коломбины, обращенные к Арлекину, потрясают Канио; это те самые слова, которыми Недда утром провожала любовника. С новой силой вспыхнула ревность, и, обезумев от ярости, Канио ударом ножа убивает Недду, а затем и Сильвио, бросившегося к подмосткам сцены на предсмертный крик возлюбленной. «Комедия окончена!» — в ужасе восклицает Тонио.

## МУЗЫКА

«Паяцы» — лучшая и наиболее популярная опера Леонкавалло. Ее музыка достигает большой силы в изображении человеческих страстей.

В оркестровом вступлении к прологу радостному оживлению, прихотливым краскам противопоставлены мелодии, полные горячего, страстного чувства, глубокой скорби и страдания. Этот контраст сохраняется и в монологе Тонио «Простите за смелость»; лирически задушевный вначале, он постепенно насыщается патетикой и драматизмом.

Первый акт открывается светлым праздничным хором крестьян. Возникающий в начале ариозо Канио «О, со мною, поверьте мне» насмешливо иронический оттенок вскоре уступает место искренней, взволнованной лирике. Прозрачно, воздушно звучит баллада Недды «В лазурной вышине». В ариозо Тонио «О да, я ведь знаю» выражено его неодолимое влечение к Недде. В следующем затем дуэте пылким признаниям Тонио отвечают презрительно-насмешливые реплики Недды. Чувством любви и счастья проникнут дуэт Сильвио и Недды «Сильвио, в этот час». Заканчивающее первый акт ариозо Канио «Ты наряжайся» насыщено скорбной патетикой; как крик измученной, смертельно раненной души звучит мелодия на словах «Смейся, паяц».

В оркестровом интермеццо перед вторым актом возвращаются настроения пролога. Вновь возникают картины шумной и пестрой праздничной толпы. Представление комедиантов начинается грациозным менуэтом, которым охарактеризована своенравная и кокетливая Коломбина. В галантном духе выдержана серенада Арлекина. Коми-

ческая напыщенность и эффектация отличают реплики клоуна Таддео. Изысканно-элегантное дуэтино Арлекина и Коломбины «Взгляни, мой милый» выдержано в движении гавота. С появлением Канио музыка проникается оттенком затаенной скорби; горечь обманутых надежд, боль разбитого сердца слышатся в двух ариозо Канио: «Нет! Я не паяц» и «Надежду я питал». Мелодия «Смейся, паяц», звучащая в оркестре, завершает оперу.

П

уччини — крупнейший, после Верди, итальянский композитор, развивавший реалистические принципы национального оперного искусства. По своим идейно-художественным установкам Пуччини примыкал к движению в итальянской литературе и театре конца XIX века, которое получило название веризма. В современных сюжетах и в повседневном быту простых людей (иногда в экзотической обстановке Востока или далекого Запада) он искал материал для воплощения житейских драм, основанных на острой любовной коллизии. В своих операх, отмеченных глубокой человечностью и силой чувств, Пуччини предстает как мастер вокального письма, щедрый мелодист, прекрасный знаток сцены. Его произведения отличаются напряженным драматизмом, стремительным развитием действия.

Джакомо Пуччини родился 23 декабря 1858 года в городе Лукка (северная Италия) в семье потомственных музыкантов, среди которых были исполнители, педагоги и композиторы. Музыкальное образование Пуччини получил в Миланской консерватории, которую окончил в 1883 году. Одним из его учителей был композитор А. Понкиелли — автор известной в то время оперы «Джоконда».

Первые оперы Пуччини — «Виллисы» (1884) и «Эдгар» (1889) были хорошо приняты публикой и критикой, но настоящая известность в Италии и за рубежом пришла к нему после постановки опер «Манон Леско» (1893) и особенно «Богема» (1896). Затем последовали «Тоска» (1900), «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй», 1904) и «Девушка с Запада» (1910), также имевшие большой успех. В этих произведениях наиболее полно выявились особенности индивидуального стиля Пуччини. Творческой неудачей композитора явилась комическая опера «Ласточка» (1917). Новые пути он пытался наметить в трех одноактных операх (1919): «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанни Скикки».

Пуччини скончался 29 ноября 1924 года в Брюсселе, не успев закончить свою последнюю оперу «Турандот».

## БОГЕМА

*Опера в четырех актах*

Либретто Л. Иллика и Д. Джакоза

Действующие лица:

Рудольф, поэт . . . . .	тенор
Марсель, художник . . . . .	баритон
Шонар, музыкант . . . . .	баритон
Коллен, философ . . . . .	бас
Бенуа, домохозяин . . . . .	бас

Альциндор, государственный советник . . . . .	бас
Мими . . . . .	сопрано
Мюзетта . . . . .	сопрано
Парпильоль . . . . .	тенор
Таможенный сержант . . . . .	бас

Студенты, гризетки, горожане, торговцы и торговки, официанты в кафе, мальчики, девочки и т. д.

Место действия: Париж.

Время: около 1830 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто «Богемы» написано по роману французского писателя Анри Мюрге (1822—1861) «Жизнь богемы». В этом произведении изображена жизнь талантливых, но бедных молодых артистов — поэтов, художников, музыкантов, населяющих Латинский квартал в Париже. «Жизнь богемы» — наиболее значительное произведение Мюрге. Роман, вышедший в 1851 году отдельной книгой, принес автору литературную известность. В сотрудничестве с Ж. Барьером писатель переработал свой роман в пятиактную пьесу «Богема», которая также имела шумный успех.

В 1893 году Л. Иллика (1859—1919) и Д. Джакоза (1847—1906) начали писать либретто на основе романа Мюрге; работа продолжалась около двух лет. Музыка была сочинена Пуччини за восемь месяцев. Первое представление оперы состоялось 1 февраля 1896 года в Турине.

## СЮЖЕТ

Мансарда в Латинском квартале Парижа. Поэт Рудольф и художник Марсель безуспешно пытаются работать. В комнате холодно, вдобавок друзья голодны. Но они с юмором относятся к своим невзгодам. Остывший камин растоплен объемистой рукописью Рудольфа. Приходит философ Коллен, вконец оконечивший на улице, а за ним музыкант Шонар, которому удалось раздобыть провизии, вина и дров. Оживившись, друзья весело разыгрывают домохозяина, явившегося требовать квартирную плату, и, спровадив его, отправляются в кабачок. Дома остается один Рудольф — он должен закончить статью, но сделать это ему не удается. Слышится

нерешительный стук в дверь. Это Мими, живущая в том же доме, пришла попросить огня для свечи. Между молодыми людьми завязывается ласковая беседа. Наконец Мими уходит, но тут же возвращается: она обронила ключ от своей комнаты. Рассказ Мими о своей одинокой, скромной жизни глубоко трогает юношу. Он признается девушке в любви и слышит ответное признание. С улицы доносятся голоса друзей. Счастливые Мими и Рудольф присоединяются к ним.

Латинский квартал в сочельник. Шумное оживление царит на улицах и площадях. Рудольф с Мими, Марсель, Шонар и Коллен, весело шутя, садятся за стол в кафе. В разгар пиршества появляется Мюзетта, подруга Марселя. С ней важный старик, ее богатый поклонник, Альциндор. Мюзетта оставила Марселя — ей надоела жизнь богемы, но она любит его по-прежнему. А Марсель, желая отомстить возлюбленной за измену, делает вид, что не замечает ее. Мюзетту злит его деланное равнодушие, но присутствие Альциндора мешает ей. Наконец выход найден: она отсылает своего поклонника с выдуманным поручением и весело обнимает Марселя. В это время слуга приносит счет. Шонар с ужасом обнаруживает, что у него больше нет денег. Но Мюзетта и здесь находит выход: она заявляет слуге, что по счету заплатит ее знакомый, когда вернется.

Кабачок у парижской заставы. Раннее февральское утро. Из кабачка доносятся веселые голоса, слышится смех Мюзетты. Марсель пишет картину, которая должна украсить вывеску кабачка. Сюда пришла Мими, чтобы посоветоваться с ним. Она жалуется на Рудольфа, который своей ревностью сделал их жизнь невыносимой. Рассказ Мими прерывается приступами кашля. Увидев приближающегося Рудольфа, она прячется. В беседе с Марселем Рудольф сначала обвиняет Мими в легкомыслии и кокетстве, но затем открывает правду: его возлюбленная больна чахоткой. Рыдания Мими выдают ее присутствие. Назпрасно, оставшись с Мими вдвоем, Рудольф нежно утешает ее. Узнав страшную истину, она настаивает на разлуке. Охваченные глубокой скорбью, влюбленные прощаются. Недолго наслаждались счастьем и Марсель с Мюзеттой. Между ними вспыхивает ссора. Марсель упрекает подругу в ненправимой ветрености, их примирение сменяется окончательным разрывом.

Марсель и Рудольф в своей мансарде снова безуспешно пытаются работать. Они тоскуют о возлюбленных. Неожиданно появляется встревоженная Мюзетта. С ней вместе пришла Мими, но бедняжке так плохо, что она не может подняться наверх. Взволнованные друзья вносят Мими и бережно укладывают ее. В комнате по-прежнему холодно, и Мюзетта отдает свои серьги, чтобы купить что-нибудь для Мими и пригласить доктора. Все, кроме Рудольфа, уходят. Мими счастлива: она снова с любимым, снова слышит его ласковые слова. Но минуты ее сочтены. Внезапно она начинает задыхаться. На крик Рудольфа вбегают друзья. Постепенно Мими успокаивается. Рудольф занавешивает окно, чтобы свет не разбудил ее, но его любимая уже мертва.

## МУЗЫКА

«Богема» — лирическая опера, в центре которой интимная драма. Меткими штрихами, обнаруживая незаурядную психологическую проницательность, композитор очерчивает живые характеры действующих лиц. Вместе с тем в опере богато представлены сочные, колоритные картины повседневной жизни. Музыка «Богемы» насыщена напевной, волнующей мелодикой. Выразительность пения оттеняется красочным разнообразием, темпераментной порывистостью оркестровой партии.

Первый акт открывается музыкой, полной энергии и молодого задора. Мечтательная мелодия небольшого ариозо Рудольфа «А я люблюсь» знакомит нас с юным поэтом. Появление Мими сопровождается нежной, изысканно-хрупкой мелодией. Поэтически восторженно и страстно звучит ариозо Рудольфа «Певец любви беспечный». В рассказе Мими («Зовут меня Мими»), выдержанном в прозрачных акварельных тонах, свободно чередуются речитативные и напевные эпизоды, полные обаятельной женственности. Счастьем и любовью согрет заключительный дуэт Рудольфа и Мими.

Второй акт разворачивается на фоне массовой сцены. Бравурная музыкальная тема медных инструментов передает шум и оживление праздничной толпы. Стремительная мелодия в оркестре обрисовывает грациозно-кокетливый, задорный облик Мюзетты; еще полнее он раскрывается в музыке вальса («Я весела»).



Прозрачные, холодные звучания начала третьего акта живописуют картину зимнего утра. Радостью проникнут небольшой хор «Ией до дна». Страдания Мими выражены в лирическом ариозо «Ах, вы мне помогите». После прихода Рудольфа действие постепенно приобретает все более драматический характер. Мучительным чувством неудовлетворенности и разочарования проникнуты элегические реплики Рудольфа; как взрыв отчаяния звучат его слова «Да, тщетно я скрываю». Чувством кроткого смирения исполнено небольшое ариозо Мими «Послушай, вот что». Ласково, примиряюще звучит начало дуэта Рудольфа и Мими «Прощайте, радости земные». Ему противостоит комическая перебранка Марселя и Мюзетты.

Четвертый акт распадается на два раздела: первый — бытовая сцена, во втором происходит развязка драмы. Тоска по утраченному счастью слышится в дуэте Рудольфа и Марселя «О Мими, ты не вернешься». С появлением Мими музыка приобретает смятенный характер. Взволнованное обращение Мими к Рудольфу проникнуто страстным порывом. Радостно-упоенное начало дуэта Мими и Рудольфа сменяется неумолимо мерным движением трагического характера.

## ТОСКА

*Музыкальная драма в трех актах*

Либретто Л. Иллика и Д. Джакоза

### Действующие лица:

Флория Тоска, знаменитая певица . . . . .	сопрано
Марио Каварадосси, художник . . . . .	тенор
Барон Скарпина, шеф полиции . . . . .	баритон
Чезаре Анджелотти . . . . .	бас
Ризничий . . . . .	баритон
Сполетта, агент полиции . . . . .	тенор
Скьяропе, жандарм . . . . .	бас
Тюремщик . . . . .	бас
Пастух . . . . .	альт

Кардинал, городской прокурор, палач, писец, офицер, сержант, солдаты, сбiry, горожане, народ.

Место действия: Рим.  
Время: ночь 1800 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет пьесы французского драматурга Виктора Сарду (1831—1908) «Тоска» привлекал внимание Пуччини на протяжении ряда лет. Впервые он увидел «Тоску» в Милане в 1889 году со знаменитой Сарой Бернар в заглавной роли. Свободолюбивый пафос драмы Сарду, действие которой разворачивается в Италии в мрачную эпоху реакции, был созвучен настроениям Пуччини. Напряженная атмосфера пьесы, острота конфликтов, драматизм переживаний героев отвечали стремлению композитора к яркой оперной выразительности. Создание либретто будущей оперы было поручено постоянным помощникам композитора — Л. Иллика (1859—1919) и Д. Джакоза (1847—1906). Дейтельное участие в работе принимал сам Пуччини, по настоянию которого в судьбу главной героини был внесен ряд изменений. Музыка «Тоски» сочинялась в 1898—1899 годах. Первое представление — 14 января 1900 года — сопровождалось большим успехом. Вскоре последовали постановки оперы в крупнейших европейских театрах, упрочившие славу этого одного из самых известных произведений Пуччини.

## СЮЖЕТ

Бежавший из крепости политический узник Анджелотти нашел убежище в церкви. Здесь, в капелле его сестры маркизы Аттаванти, спрятано платье для побега. Художник Каварадосси пишет в церкви образ мадонны. Ее черты отчетливо напоминают облик маркизы, которую часто можно было видеть молящейся в капелле. Это совпадение вызывает гнев ризничего. Сам же художник, напротив, видит в образе мадонны черты своей возлюбленной — певицы Флорин Тоски. Оставшись один, Каварадосси с изумлением узнает в вышедшем из капеллы человеке Анджелотти, своего прежнего друга. Беглец обращается к художнику с мольбой о помощи. Приближение Тоски заставляет Анджелотти спрятаться вторично. Необычное поведение Каварадосси вызывает у Тоски ревнивые подозрения, которые усиливает замеченное ею сходство мадонны с маркизой. Только пылки уверения в любви на время успокаивают Тоску. После ее ухода художник предлагает своему другу спрятаться на вилле; в случае приближения опасности он укроется

в тайной нише колодца. Из крепости доносится пушечный выстрел — знак того, что побег обнаружен — и Каварадосси спешит сам переправить беглеца в надежное убежище. Церковь наполняется хористами, служками и народом: пришла весть о победе над войсками Наполеона. Начинается торжественное богослужение. Среди толпы неожиданно возникают фигуры шефа полиции Скарпиа и его подручных, разыскивающих бежавшего узника. Обнаруженный в капелле веер с инициалами маркизы Аттаванти и пустая корзинка из-под еды наводят Скарпиа на след. Этот веер, сходство мадонны с маркизой помогают Скарпиа вновь разжечь ревность вернувшейся в церковь Тоски. Когда она в негодовании отправляется на виллу Каварадосси, следом за ней Скарпиа посылает двух сыщиков. Тоска делается невольной участницей сложной игры, в результате которой Скарпиа надеется не только поймать бежавшего заключенного, но и подчинить своей воле Тоску — предмет его тайной страсти...

Праздник продолжается. В палаццо Фарнезе Скарпиа ждет донесений. Охваченный любовным вожделением, он передает Тоске через подчиненного приглашение явиться к нему. Агент Сполетта сообщает, что обыск виллы не дал никаких результатов. Скарпиа велит привести арестованного художника, который должен сказать, где скрывается беглец. Однако Каварадосси мужественно отвергает попытки вынудить его к признанию. Осужденный на пытку, он успевает напомнить появившейся Тоске о необходимости хранить молчание. Вкрадчивыми речами Скарпиа пытается выведать у нее тайну, но тщетно. Лишь крики пытаемого лишают Тоску самообладания, и она открывает местонахождение Анджелотти. Полицейские вносят потерявшего сознание Каварадосси. Едва придя в себя, он обращается с вопросом к Тоске — сдержала ли она обещание. Тоска отвечает утвердительно. Но слова приказа Скарпиа, посылающего сыщиков к колодцу, открывают ему истину. В гневе художник проклинает свою возлюбленную. В этот момент Сполетта приносит весть, что победа оказалась мнимой и армия Наполеона приближается к Риму. Воспрянувший Каварадосси бросается на шефа полиции, но его схватывают и уводят. Скарпиа предлагает Тоске позорную сделку. Он сохранит Каварадосси жизнь и свободу, если Тоска отдастся ему. Тоска с возмущением отвергает эти гнусные притязания. Тогда Скарпиа угрожает привести смертный приговор в испол-

нение немедленно, и Тоска вынуждена уступить. Скарпиа обещает ей, что расстрел будет произведен холостыми выстрелами и дает об этом указание Сполетте. По настоянию Тоски Скарпиа пишет для нее сопроводительное письмо в крепость. В это мгновение Тоска незаметно прячет за спиной лежащий на столе нож. И когда торжествующий Скарпиа хочет заключить ее в объятия, она вонзает в него клинок. С письмом в руке Тоска спешит к томящемуся в темнице Каварадосси.

В рассветных сумерках вырисовывается площадка крепостной башни — место казни заключенных. Сюда приводят Каварадосси, которому остался час до расстрела. В последние минуты своей жизни он пишет прощальное письмо возлюбленной. Внезапно появляется Тоска. Она рассказывает ему о предстоящем мнимом расстреле и смерти Скарпиа. Перед осужденным выстраиваются солдаты. Уверенный в благополучной развязке, спокойно встает он перед нацеленными дулами ружей. Гремит залп. Марио падает. Тоска бросается к нему и слишком поздно убеждается в вероломстве Скарпиа. Художник мертв. Теперь смертельная опасность угрожает ей самой. Ее окружают преследователи, узнавшие об убийстве Скарпиа. Чтобы не попасться в руки палачей, Тоска подбегает к краю площадки и бросается с парашюта вниз.

## МУЗЫКА

«Тоска» — одно из наиболее драматичных произведений Пуччини. Музыка ее ярко экспрессивна, порой экстатически возбуждена. В развернутых сценах свободно чередуются речитативные и ариозные формы, объединяемые детально разработанной оркестровой партией.

В первом акте различаются два раздела. В первом — музыка камерно-интимного характера, во втором — фонем личной драмы становится массовая сцена.

В оркестровом вступлении мрачно-зловещей, тяжелой поступи аккордов, связанной с образом Скарпиа, противопоставлена стремительно ниспадающая, нервная тема Анджелотти. Пластически рельефная мелодия арии Каварадосси «Свой лик меняет вечно» передает чувство восторженного упоения красотой. Кокетливой грацией, изяществом проникнуто ариозо Тоски «Наш домик маленький». Страстно, взволнованно звучит ариозо Каварадосси

«Нет в мире зора», переходящее в вальсово-плавную, полную томной неги мелодию его любовного дуэта с Тоской. Празднично оживленный хор мальчиков открывает вторую половину акта. В развернутом дуэте-сцене ханжески благочинным репликам Скарпия на фоне церковного колокола противостоят выразительная кантилена Тоски, обуреваемой то лирически скорбным, то гневно-возмущенным чувством. Заключительная ария Скарпия контрастно оттеняется торжественной музыкой церковного богослужения.

Во втором акте продолжается нагнетание тревоги; в каждом из его двух разделов возникает напряженная кульминация. Наиболее полно обрисованы во втором акте Скарпия и Тоска. Монолог Скарпия «Нет, мне больше по праву» — это жизненное кредо цинично-жесточкого человека. Большой дуэт остро драматичен; реплики Скарпия, то льстиво-вкрадчивые, то мрачно-угрожающие, чередуются с глубоко взволнованными фразами Тоски, достигающими высокой экспрессии. Кульминация сцены — ариозо Каварадосси «Гимн свободы, звучи!», где слышится поступь победного марша. В следующем разделе конфликт еще больше обостряется. Ариозо Скарпия «Пусть вы давно мне» с его чувственной мелодией внешне носит характер галантного любовного признания. Возвышенно-благоговейным настроением исполнено ариозо Тоски «Я лишь пела». Кульминацию акта (убийство Скарпия) оттеняют тяжелые удары резко акцентированных аккордов.

В оркестровом вступлении третьего акта причудливо застывшие звучности и плавно скользящие аккорды рисуют мирный ночной пейзаж. Впечатляет скорбная патетика арии Каварадосси «В небе звезды горели», завоевавшей широкую известность; ее гибкая декламационно выразительная кантилена, богатая эмоциональными нюансами, принадлежит к числу лучших мелодических находок Пуччини. Богатый оттенками чувств диалог Тоски и Каварадосси завершается восторженным гимном счастью любви («Пусть волной радость в нас плещет»). Звучание в оркестре мелодии предсмертной арии Каварадосси венчает трагическую развязку драмы.

## ЧИО-ЧИО-САН (МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ)

Опера в двух актах (трех картинах)

Либретто Л. Иллика и Д. Джакоза

### Действующие лица:

Чио-Чио-сан (мадам Баттерфляй)	сопрано
Сузуки, служанка Чио-Чио-сан	меццо-сопрано
Пинкертон, лейтенант американского флота	тенор
Кэт, его жена	сопрано
Шарплес, американский консул	баритон
Горо, сват	тенор
Принц Ямадори	тенор
Бонза	бас
Комиссар	бас
Чиновник регистратуры	без речей
Сын Чио-Чио-сан	без речей

Родные, друзья, подруги и слуги Чио-Чио-сан.

Действие происходит в Нагасаки (Япония)  
в конце XIX века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основе оперы «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй») лежит новелла американского писателя Джона Л. Лонга, переработанная Д. Беласко в драму. Увидев пьесу во время своего пребывания в Лондоне, Пуччини был взволнован ее жизненной правдивостью. По его предложению либреттисты Л. Иллика (1859—1919) и Д. Джакоза (1847—1906) написали на основе драмы оперное либретто. Вскоре была создана музыка. На первом представлении, состоявшемся 17 февраля 1904 года в Милане, опера, однако, провалилась и была снята с репертуара. Публика не поняла ее содержания и была возмущена чрезмерной продолжительностью второго акта. Пуччини сократил некоторые номера, разделил второй акт на два самостоятельных действия. Исполненная с этими незначительными изменениями спустя три месяца, опера имела триумфальный успех и быстро завоевала прочную репутацию одной из популярнейших современных опер.

Обращение к сюжету из жизни далекой Японии отвечало распространенному в европейском искусстве конца XIX и начала XX веков тяготению к экзотике, стремлению

художников обогатить свою палитру новыми красками. Но Пуччини не ставил перед собой специальную задачу воспроизведения в музыке национального японского колорита. Главным для него оставалось изображение трогательной человеческой драмы. В ее воплощении композитору удалось не только сохранить, но и углубить содержание литературного первоисточника.

## СЮЖЕТ

Лейтенант американского флота Пинкертон увлекся молоденькой японкой Чио-Чио-сан, прозванной «Багтерфляй» (по-английски — бабочка) и решил жениться на ней. Горо — профессиональный японский сват — показывает ему домик с садом, снятый для будущих супругов. Консул Шарплес напрасно предостерегает своего друга от опрометчивого шага. Лейтенант не слушает уговоров: «Срывать цветы, где только можно» — такова его жизненная философия. А Чио-Чио-сан горячо любит будущего мужа. Ради него она готова принять христианство и пойти на разрыв со своей семьей. В присутствии императорского комиссара начинается церемония бракосочетания. Ее прерывает гневный голос Бонзы, дяди Чио-Чио-сан, который проклинает племянницу. Оставленная близкими, девушка горько плачет; Пинкертон утешает ее.

С тех пор прошло три года. Пинкертон уехал вскоре после свадьбы, Чио-Чио-сан страстно ждет его возвращения. Брошенная мужем, покинутая родными, она живет со служанкой и маленьким сыном, о существовании которого Пинкертон даже не подозревает. Чио-Чио-сан терпит нужду, но надежда не оставляет ее. Приходят Горо и Шарплес, который получил от Пинкертона письмо с просьбой подготовить Чио-Чио-сан к тяжкому известию: он женился на американке. Однако Шарплесу не удается дочитать письмо. Услышав, что муж здоров и скоро должен прибыть в Нагасаки, Чио-Чио-сан прерывает его радостным возгласом. Появляется принц Ямадори, за которого Горо усиленно сватает Чио-Чио-сан. Получив вежливый отказ, он вынужден удалиться. Шарплес советует ей принять предложение Ямадори; он намекает на то, что Пинкертон может и не вернуться, но вера молодой женщины непоколебима. Слышится пушечный выстрел — это в порт входит американский корабль, на котором должен

прибыть Пинкертон. В радостном волнении Чио-Чио-сан украшает домик цветами и, ожидая мужа, всматривается в огни приближающегося судна.

Прошла ночь, но напрасно Чио-Чио-сан ждала. Усталая, она отрывается от окна и, укачивая ребенка, засыпает. Раздается стук в дверь. Обрадованная служанка видит Пинкертона в сопровождении Шарплеса, но вместе с ними незнакомая дама. Шарплес открывает Сузуки правду: это жена Пинкертона, Кэт. Узнав, что у него есть сын, Пинкертон приехал, чтобы забрать его. Услышав голоса, Чио-Чио-сан выбегает из своей комнаты. Наконец она поняла случившееся. Потрясенная до глубины души, Чио-Чио-сан выслушивает волю отца ребенка. Она согласна отдать мальчика, но не может пережить крушения всех своих надежд. Нежно простившись с сыном, Чио-Чио-сан убивает себя ударом кинжала.

## МУЗЫКА

Опера «Чио-Чио-сан» — лирическая драма, полно и многогранно раскрывающая образ главной героини. Чередование певучих кантиленных арий и выразительных речитативов, объединяемых в широкие сцены, что вообще свойственно оперной манере Пуччини, особенно характерно для «Чио-Чио-сан». В музыке оперы использовано несколько подлинных японских мелодий, органично вплетенных в музыкальную ткань.

Первый акт открывается энергичным вступлением. Ария Пинкертона «Скиталец янки» отмечена мужественными, волевыми чертами. Лирическая мелодия ариозо Пинкертона «Каприз иль страсть» звучит пылко и увлеченно. Упоением любви пронизано ариозо Чио-Чио-сан «Меня сюда недаром призывает». Большой ансамбль с хором передает контрастные чувства участников: опасения Шарплеса и признания влюбленного Пинкертона, восхищение или разочарование остальных. Смирение и покорность звучат в ариозо Чио-Чио-сан. «Да, пред своей судьбою». С появлением Бонзы музыка приобретает оттенок зловещей угрозы. Томной негой дышит дуэт Пинкертона и Чио-Чио-сан.

Начало первой картины второго акта насыщено тревогой и беспокойством. Горестно взволнованная скорбная музыка сопровождает диалог Баттерфляй и Сузуки. Страстной мечтой о счастье исполнена ария Баттерфляй



«В ясный день желанный». Печальное обращение к сыну «Что придется мне взять тебя на ручки» сменяется задушевным ариозо «Пусть цветы своими лепестками». Заключительный хор, поющий без слов, передает безмолвие ночи.

Оркестровое вступление ко второй картине (второй акт)<sup>1</sup> своим драматизмом предвосхищает роковую развязку. Следующий за ним светлый и спокойный оркестровый эпизод изображает восход солнца. В музыке терцета запечатлены настойчивость Шарплеса, испуг и отчаяние Сузукки, раскаяние Пинкертонна. Грустью исполнено ариозо Пинкертонна «Прощай, мирный мой приют». Чувством настороженности и тревожного ожидания насыщена следующая за ним сцена. Последнее ариозо Баттерфляй «А я, я иду далеко» проникнуто спокойной решимостью. Скорбно-величественно звучат заключительные аккорды оперы.

## ДЕВУШКА С ЗАПАДА

*Опера в трех актах*

Либретто Г. Чивинини и К. Цангарини

### Действующие лица:

Мишси, хозяйка бара на прииске . . . . .		сопрано
Джек Рэнч, шериф . . . . .		баритон
Дик Джонсон (Рамерец) . . . . .		тенор
Ник, кельнер «Польки» . . . . .		тенор
Эшби, агент транспортной компании . . . . .		бас
Сонора	} золотоискатели	баритон
Трин		тенор
Сид		баритон
Белло		баритон
Гарри		тенор
Джой		тенор
Хепли		баритон
Ларкенс		бас
Билли Джекребит, индеец . . . . .		бас
Уокли, его жена . . . . .		меццо-сопрано
Джек Уэлч . . . . .		баритон
Джозе Кастро, метис, из банды Рамереца . . . . .		бас
Почтальон . . . . .		тенор

Золотоискатели.

Действие происходит в Калифорнии в 1849—1850 гг.

<sup>1</sup> Эта картина обычно дается как самостоятельный третий акт.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1905 году в Нью-Йорке Пуччини присутствовал на премьере драмы Давида Беласко «Девушка с золотого Запада». Спектакль произвел на него огромное впечатление. Как раз в это время композитор искал сюжет для новой оперы; «Девушка с золотого Запада» привлекла его внимание суровым романтическим колоритом полуцивилизованной Калифорнии в период охватившей ее «золотой лихорадки». Пуччини задумал создать оперу, в музыке которой воплотились бы образы, близкие героям Брет Гарта и типичные для целого этапа американской жизни. Либретто по драме Беласко взялись делать поэты К. Цангарини (род. в 1874 г.) и Г. Чивиничи (1873—1954). В 1910 году создание оперы было завершено. Премьера «Девушки с Запада» состоялась 10 декабря 1910 года в Нью-Йорке под управлением Тосканини. Партию Джонсона исполнял Карузо. Спектакль прошел с триумфальным успехом. На сценах советских театров опера идет под названием «Девушка из Калифорнии».

## СЮЖЕТ

В баре «Полька» собираются золотоискатели. Одни пришли сюда закусить, другие играть в карты. Золотоискатели замечают, что один из игроков, Сид, плурует. Его с побоями выгоняют. Входит Эшби и рассказывает об отчаянной шайке бандитов. Потом разговор переходит на другую тему: многие из присутствующих увлечены хозяйкой бара, красоткой Минни. Разгорается спор, который грозит перейти в драку. Ее предотвращает сама внезапно появившаяся Минни, отбирающая у спорщиков револьверы. Мир восстановлен. Все наперебой принимают за хозяйку. Но для нее присутствующие — лишь добрые друзья. Минни достает Библию, и завсегдатаи ее бара рассказывают, о чем она читала в прошлый раз. Урок прерывает приход почтальона. Пока все заняты письмами, шериф Рэнч объясняется в любви хозяйке бара. Появляется Джонсон, атаман шайки, известный под именем Рамерец. Увидев Минни, он от неожиданности теряется: оказывается, они встречались раньше. Возмущена и Минни: незнакомец еще в прошлую встречу запал ей в сердце. Но она никак не рас-

считывала увидеть его здесь, в своем баре. Недоверчивый, подозрительный Рэнч пытается настроить золотоискателей против пришельца, но Минни, не зная, что он бандит, ручается за него; все дружески приветствуют его, а затем переходят в танцевальный зал. Остается лишь Рэнч, но ненадолго. С криком — «Повесить» — Эшби вталкивает в бар Кастро. Тот видит Джонсона и, чтобы отвести от своего атамана опасность, объявляет, что хочет выдать главаря шайки. Все уходят вместе с Кастро, остаются лишь Минни и Джонсон.

В избушке Минни жена индейца Билли Джекребита Уокли качает ребенка. Минни наряжается в ожидании гостя. Приходит Джонсон, и Минни отсылает индианку. Доверчиво беседует она с молодым человеком. Тем временем поднимается сильная метель. Сквозь шум и вой ветра откуда-то доносятся крики. Они всё приближаются. Спрятав Джонсона, девушка открывает дверь золотоискателям и Рэнчу. Те сообщают, что Джонсон — атаман бандитов, и его следы ведут сюда. Минни успокаивает их и выпроваживает из избушки. Джонсон пытается объяснить ей, что тяготится своей жизнью и мечтает об иной — скромной, трудовой, рядом с Минни. Но она, не слушая, гневно отталкивает Джонсона: он обманул ее доверие, он просто смеялся над ней! Джонсон покорно уходит, но не успевает сделать и нескольких шагов, как падает раненый. И Минни забывает о своем гневe. Во что бы то ни стало должна она спасти любимого. С трудом втащив раненого в комнату, она прячет его у себя на антресолях. Сразу же является шериф. Ему нетрудно обнаружить, что Минни прячет скрывающегося от них человека: Джонсона выдают капли крови, просочившиеся сквозь доски потолка. Минни предлагает Рэнчу сыграть в карты: если он выиграет, она ответит на его любовь, но если выиграет она, Джонсон останется на свободе. Понимая, что идет на страшный риск, Минни подменяет карты и выигрывает. Рэнч уходит с проклятиями.

На лесной поляне сидят шериф и Ник. Эшби приносит известие о Джонсоне: его вот-вот поймают. Со всех сторон собираются золотоискатели. Приводят связанного Джонсона. Ему в лицо бросают обвинения в убийствах, в грабеже, требуют его смерти. Джонсон отвергает обвинения: он никогда не был убийцей. Он просит выполнить его последнее желание: пусть Минни не узнает о его

позорном конце, пусть думает, что он ушел, чтобы жить по-новому, и ждет его... Но Минни уже здесь. В отчаянии молит она пощадить любимого. Девушка напоминает золотоискателям, что делила с ними нужду, мирила их, когда они ссорились, ухаживала за ними, когда они были больны, учила тому, что знала сама, и не требовала благодарности. А теперь она просит оставить в живых человека, который сам искренне раскаивается в своем прошлом и уже вступил на новый путь. Золотоискатели признают ее правоту. Джонсона освобождают. Вместе с Минни он покидает Калифорнию, чтобы вдалеке от не начинать новую жизнь.

## МУЗЫКА

«Девушка с Запада» отмечена стремительностью развития действия, яркой театральностью, свежестью музыкального языка и оркестровой палитры. Хотя порой она грешит мелодраматизмом и внешними эффектами, в целом в опере, безусловно, преобладают достоинства.

Вступление концентрирует в себе лирические настроения оперы. Первый акт — широко развернутая жанрово-бытовая сцена. Сольные реплики чередуются с ансамблевыми, речитативные фразы — с краткими восклицаниями. Вставной номер — грустно меланхолическая песня Уэлча «Вспоминая обо мне, сон теряет мать родная» — выдержан в народном духе. Большого драматического накала достигают последующие массовые сцены. Перелом наступает в момент выхода Минни, когда в оркестре появляется распевающая лирическая тема, рисующая ее пленительный облик. Сцена Минни и Рэнча вначале сдержанна, приглушенно сумрачна; затем партия Рэнча приобретает лирическую окраску («Минни, родной свой дом...»), а в речах Минни воцаряется спокойствие («Любовь куда дороже...»). В сцене Минни, Джонсона и Рэнча ведущую роль играет оркестр; он передает внутреннее волнение Минни и Джонсона, речитативные фразы которых внешне безразличны. Звучит вальс-бостон эстрадного плана, на него накладываются злобные реплики Рэнча («Я — шериф всей округи... Надо мной не смеются...»), восклицания хора. Беззаботный танцевальный ритм вытесняется мрачным маршем, на фоне которого разворачивается сцена золотоискателей с бандитом Кастро. Сцена

объяснения Минни и Джонсона, начинаясь в спокойных лирических тонах («Мистер Джонсон, вы здесь остались»), к заключению акта достигает огромного эмоционального напряжения.

Краткое оркестровое вступление ко второму акту наделено экзотически терпким колоритом, призванным охарактеризовать индейцев. Те же суровые архаические звучания сохраняются в сцене Билли и Уокли («Крем и бисквиты хозяйке»). Сцена Минни и Джонсона («Ах, как вы прекрасны») покоряет широким мелодическим дыханием, искренностью и эмоциональной полнотой. С приходом золотоискателей в музыку возникают тревожные краски. Скорбное ариозо Джонсона «Позволь мне только слово» сопровождается мелодико-ритмическими оборотами похоронного марша.

Беседа Рэнча и Ника («Я уверяю вас, шериф») звучит на фоне одиночных, словно застылых аккордов. Последующие ансамблевые сцены носят возбужденный характер. Ариозо Джонсона «Дайте ей поверить» полно отчаяния и скорби. В сцене Минни с золотоискателями глубоко драматические интонации сменяются жалобными, ласково-молящими — страстными. Заключительный дуэт Минни и Джонсона «Прощай, прекрасная родина, прощай, моя Калифорния» в сопровождении хора носит просветленный, умиротворенный характер.

## ТУРАНДОТ

*Лирическая драма в трех актах (пяти картинах)*

Либретто Дж. Адами и Р. Симони

### Действующие лица:

Принцесса Турандот . . . . .	сопрано
Альтоум, китайский император, ее отец . . . . .	тенор
Тимур, свергнутый татарский царь . . . . .	бас
Неизвестный принц (Калаф), его сын . . . . .	тенор
Лю, молодая рабыня . . . . .	сопрано
Пинг, великий советник . . . . .	баритон
Панг, великий прорицатель . . . . .	тенор
Поинг, великий повар . . . . .	тенор
Мандарин . . . . .	баритон
Персидский принц . . . . .	без речей
Палач . . . . .	без речей

Императорская гвардия, слуги палача, дети,  
 восемь мудрецов, служанки, тени умерших, толпа.  
 Действие происходит в Пекине в сказочные времена.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет «Турандот» изложен в повести азербайджанского писателя XII века Низами, которая включалась в различные европейские сборники персидских сказок XVIII века. Оттуда и почерпнул его итальянский драматург К. Гоцци для своей «сказки для театра» (1761).

Переводя пьесу Гоцци на немецкий язык (1801), Ф. Шиллер усилил ее драматизм, «укрупнил» характеры героев и заново написал сцену загадок Турандот. Пуччини еще больше подчеркнул драматическую атмосферу действия. Даже веселые «маски» итальянской комедии Панталоне, Тарталья, Бригелла, получив китайские имена Пинг, Понг, Панг, из безобидных болтунов превратились в жестоких, хотя и выступающих в шутовском обличье, врагов героя. Счастливая развязка оперы, в отличие от пьесы, омрачена жертвенной смертью Лю. Этот трогательный образ создан Пуччини, отказавшимся от героини Гоцци — пленной принцессы, энергичной и коварной, тайной соперницы Турандот, которая хитростью выведывает тайну героя и предает его. Пуччини противопоставил два контрастных женских образа: холодную, жестокую, не знающую человеческих чувств принцессу Турандот и хрупкую, нежную рабыню Лю; в их духовном поединке победа остается за Лю, своей смертью утверждающей непобедимую силу любви.

Мысль о создании оперы внезапно захватила Пуччини в ноябре 1919 года. Он принял непосредственное участие в разработке либретто, подсказывая сценические ситуации и драматургические мотивы своим либреттистам — плодовитому драматургу Дж. Адами (1878—1946) и поэту Р. Симони (1875—1952). В апреле 1921 года началось сочинение музыки. Чувствуя, что пишет свое последнее произведение, композитор очень спешил, однако работа над оперой растянулась на несколько лет — вплоть до 1924 года либреттисты не могли закончить последний акт. Заключительный дуэт и финал «Турандот» после смерти Пуччини по оставленным им эскизам был завершён его учеником, композитором Ф. Альфано.

Премьера состоялась 25 апреля 1926 года в Милане под управлением Тосканини. Когда отзвучали последние аккорды, написанные Пуччини, дирижер опустил палочку и сказал: «Здесь смерть вырвала перо из рук маэстро».

Занавес медленно опустился; исполнители и публика в глубоком молчании покинули театр. Опера прозвучала полностью лишь на следующий день.

#### СЮЖЕТ

У стен императорского дворца в Пекине, украшенных головами казненных, маидалин читает толпе указ; всякий, кто хочет удостоиться руки принцессы Турандот, должен разгадать три загадки; кто не ответит — будет казнен. Нынче ночью казнь ждет юного персидского принца. В возбуждении толпа бросается к дворцу, но стража отталкивает народ. На землю падает старик. Молодая девушка в отчаянии зовет на помощь. Из толпы выбегает юноша — в старике он узнал своего отца. Их неожиданная встреча безрадостна: враги лишили старого Тимура трона и изгнали из родной страны; его сын Калаф тоже вынужден скитаться на чужбине, скрывая от всех свое имя. Тимура повсюду сопровождает верная Лю — рабыня, безответно влюбленная в Калафа. На площади идут приготовления к казни. Спускается ночь. С восходом луны народ ждет появления Турандот. Торжественное шествие приближается. Навстречу ему движется другое, погребальное шествие — это персидского принца ведут на казнь. Народ сочувствует ему и умоляет Турандот о пощаде. Калаф шлет гневные проклятья жестокосердой принцессе. Но вот, наконец, она появилась — и Калаф ослеплен ее красотой. Напрасно отец отговаривает его: он решил добиться любви Турандот. Внезапно путь Калафу преграждают три маски — министры Пниг, Понг, Панг. Они предостерегают принца, насмеваются над ним, вызывают тени погибших из-за любви к Турандот. На башне дворца возникает фигура палача с отрубленной головой персидского принца в руках. Лю умоляет Калафа уйти — она и отец не переживут его смерти. Калаф тронут мольбами, но не может отказаться от своей любви к Турандот. Он трижды ударяет в гигантский гонг, объявляя о своем решении принять участие в состязании.

Пниг, Понг, Панг размышляют о судьбе неизвестного принца, решившего разгадать загадки Турандот: что принесет утро — свадьбу или казнь? Они мечтают вернуться к мирной, безмятежной жизни среди природы, вдали от императорского дворца. Но все новые влюбленные безум-

---

цы хотят попытать свое счастье, и все новые головы сносит палач в честь принцессы. Когда же придет тот, кто победит Турандот, сумеет внушить ей любовь и избавит страну от непрекращающихся казней?

На пышно разукрашенной площади перед дворцом собирается народ. В толпе — Тимур и Лю. Мудрецы несут шелковые свитки — в них ответы на загадки Турандот. Наконец появляется сам император Альтоум. Он убеждает принца отказаться от состязания. Мандарин вновь повторяет страшные условия испытания. Во главе торжественного шествия показывается народу Турандот. Она полна ненависти ко всему мужскому роду: когда-то, много тысяч лет назад, в этом самом дворце чужеземный завоеватель овладел китайской принцессой, и крик ее, через века, отозвался в сердце Турандот. За это бесчестие она мстит теперь всем пришельцам. Никто не сможет стать ее мужем: загадок будет три — смерть одна. Но Калаф гордо отвечает ей: загадок будет три — одна жизнь! Турандот загадывает первую загадку: что за яркое виденье рождается ночью и манит человека, а утром умирает, чтобы ночью вновь возродиться? Это — надежда, что влечет к Турандот, — отвечает принц. И мудрецы подтверждают: да, разгадка первой загадки — надежда, так записано в их свитках. Встревоженная, задает принцесса вторую загадку: что подобно пламени и не пламя? Если гибнет человек — оно застывает, а если побеждает — то пылает словно солнце? В смущении молчит Калаф. Император, Лю, весь народ ободряют его — и он находит разгадку: это — кровь, что пылает в его жилах от любви к Турандот. Гнев и страх овладевают Турандот, и она спешит задать третью загадку: что подобно льду, но от огня замерзает? Хочешь быть свободным — оно держит тебя в рабстве, а станешь его рабом — сделает царем? Турандот торжествующе издевается над принцем: что это за лед, в котором он сгорит? Но Калаф разгадывает и третью загадку: это — Турандот, и лед ее сердца сгорит в пламени его любви. Народ славит победителя. Турандот в ужасе умоляет императора не отдавать ее в жены чужеземцу, но император непреклонен — его слово священо. Однако Калаф не хочет получить руку Турандот против ее воли — ему нужна любовь принцессы. Калаф бесстрашно предлагает Турандот разгадать к восходу солнца только одну его загадку: во всем Пекине ни один



человек не знает его имени; пусть принцесса назовет его, и тогда он готов умереть.

В саду императорского дворца слышна отдаленная переключка глянзатасе: под страхом смерти этой ночью никто не должен спать в Пекине — таков приказ Турандот; до восхода солнца должно быть открыто имя неизвестного принца. А Калаф мечтает о любви Турандот: лишь в его объятиях она узнает эту тайну; восходящее солнце озарит его победу. Появляются три маски; за ними следуют призрак. Инге, Нонг, Нанг искушают Калафа любовью, богатством и, наконец, состраданием — тысячи людей погибают в муках, если к утру Турандот не будет знать его имени. Но Калаф противостоит всем искушениям: пусть погибнет весь мир — он не откажется от Турандот. Тогда маски бросаются на него с кинжалами. В это время палачи приводят схваченных Тимура и Лю: их видели вместе с принцем, они должны знать его имя. Допрое ведет Турандот. Лю уверяет, что она одна знает имя принца — но никакие пытки не заставят ее открыть эту тайну. Турандот поражена мужеством рабыни: что даст ей такую силу? Это — сила любви, ради которой Лю готова отдать свою жизнь; скоро ее узнает и Турандот — и Калаф завоеует свое счастье. Но Лю уже не увидит этого — схватив у стражника кинжал, она закалывается. Тимур и народ горько оплакивают смерть Лю. Траурное шествие медленно удаляется. Пыльками речами и поцелуями Калаф пробуждает любовь в холодном сердце Турандот. Мужество и страсть чужеземца победили ее гордость — теперь она принадлежит ему. И тогда принц открывает Турандот свое имя. Ночь кончилась. Светает.

Перед собравшимся народом, в присутствии императора, Турандот разгадывает загадку Калафа: его имя — любовь. Император соединяет их руки. Все прославляют любовь — солнце жизни.

## ■ МУЗЫКА

«Турандот» — драма сильных страстей, разворачивающаяся на колоритном фоне, где причудливо перемешаны восточная пышность и кровавая жестокость, реальность и символика. Небольшие лирические ариозо, рпеющие переживания главных героев, перемежаются грандиозными массовыми сценами с мощно звучащими хорами и многокрасочными оркестровыми эпизодами.

Музыкальный язык оперы **сложен**, в ней использованы многие достижения современной гармонии, а вокальные партии двух главных героев рассчитаны на выдающиеся голоса. Быть может, поэтому последняя опера Пуччини не завоевала такой широкой популярности, как его произведения XIX — начала XX века.

В первом акте скорбные сцены встречи и прощания героев чередуются с разнохарактерными фоновыми эпизодами — то драматическими, то шутовскими, то лирическими. Речь мандарина, сопровождаемая жесткими аккордами и причудливой инструментовкой (ксилофон, гонг), вводит в общую эмоциональную атмосферу акта; грозно звучит угловатый мотив казни. Ему контрастирует печальная мелодия хора народа и горестные восклицания Лю и Калафа. Выход слуг палача рецен в плане жуткого гротескного танца-марша. Затем следует хор ожидания Турандот с восточными переживаниями в оркестре (арфа, флейта, челеста); к нему примыкает светлый детский хор с мелодией в китайском духе. Трагическим контрастом звучит траурный марш с хором (шестьше персидского принца на казнь). Свообразна сцена трех масок — Пинга, Нонга, Шага с быстро сменяющимися краткими, насмешливыми мелодиями и ритмическими переборами. Сольные лирические эпизоды сосредоточены в конце акта. Ариозо Лю «О господин мой» отличается хрупкостью линий. Ариозо Калафа «Не плачь, моя Лю» полно печали; его широкую скорбную мелодию подхватывает ансамбль с хором.

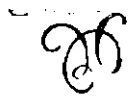
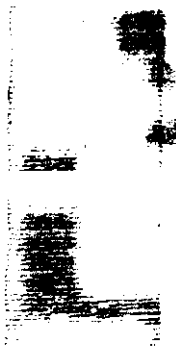
Во втором акте — две картины, следующие друг за другом без перерыва. Первая, рисующая ночную сцену трех масок, близка к аналогичной сцене из первого акта: насмешливая, стремительная скороговорка сменяется мечтательными лирическими мелодиями в китайском духе. Вторая картина — кульминация оперы. В центре ее — сцена загадок, обрамленная торжественными хорами и двумя ариозо Турандот. Первое ариозо «В столице этой сто тысяч лет тому назад» построено на чередовании различных мелодий; одна из них напоминает колыбельную, другая — приподнятая, патетическая, торжествующая. Сцена загадок представляет собой драматический диалог Турандот и Калафа: краткие декламационные фразы острого, угловатого мелодического рисунка, напряженно звучащие в высоком регистре, передают накал чувств героев; каждая строфа завершается репликами хора.

Последующее ариозо Турандот «О повелитель, сын неба» рисует смятение героини. В оркестровом сопровождении небольшого ариозо Калафа звучит светлая распевная мелодия любви.

Третий акт также состоит из двух картин. Он открывается тонким поктиорном; отдаленная переключка глашатаев и удары гонга придают ему тревожный характер, оттеняющий безмятежность последующего ариозо Калафа «Этой ночью спать не будут»; в этом ариозо, напоминающем романс, широко развивается певучая мелодия любви, выражая уверенность героя в близкой победе. Разливу лирики противопоставлена тревожная сцена трех масок с причудливо мелькающими краткими мелодиями. Центральная сцена, посвященная Лю, состоит из ряда контрастных эпизодов. Ариозо «Много сил любовь таит» звучит светло и прозрачно. Скорбным и страстным чувством полно предсмертное ариозо Лю «Ах, сердце в лед ты заковала»; эту прекрасную патетическую мелодию — лебединую песню Пуччини, которой он, как и его героиня, прощался с жизнью, подхватывает Тимур и развивает хор, возникает погребальное шествие. В завершающей картину дуэте Калафа и Турандот выделяются мелодии Калафа — вначале суровые и решительные, затем певучие и лиричные. Заключительная картина коротка; в ней господствует торжественное, ликующее настроение: марш сменяется отгадкой Турандот и хором, построенном на теме любви.



МЕЙЕРБЕР  
ГУНО  
БИЗЕ  
МАСШЕ



# М

ейербер вошел в историю музыкальной культуры как крупнейший представитель романтического музыкального театра Франции. Он утвердил тип пятиактной «большой оперы», рассчитанной на пышность постановки и зрелищную эффектность. В основе музыкальной драматургии Мейербера лежит принцип впечатляющих контрастов, исторический фон служит красочной декорацией для лирической драмы, в развитии же драмы преобладают сценически выигрышные, живописно-картинные ситуации и положения. В этом проявилось влияние не только современной композитору романтической эстетики, но и национальных традиций французской оперы.

Джакомо (Якоб) Мейербер родился в Берлине 5 сентября 1791 года в зажиточной семье. Уже в юности, отказавшись от карьеры блестящего пианиста, он всецело посвятил себя композиции и прежде всего музыкальному театру. Однако, первые оперы, поставленные в Германии («Клятва Иевфая», 1813, «Алимелек, или Два Калифа», 1814), не имели успеха. Композитор отправился в Италию, где пробыл с 1816 по 1824 год. За этот период Мейербер овладел стилем итальянской оперной школы и ее корифея — Россини. Новые оперы Мейербера («Ромильда и Констанца», 1817, «Маргарита Анжуйская», 1820, и др.) сделали его имя популярным.

В 1827 году, после переезда в Париж, начался центральный период деятельности Мейербера. Первая же парижская опера («Роберт-дьявол», 1831), показанная с большим успехом, принесла композитору европейскую славу. Однако свое полное и законченное выражение характерные черты мейерберовской «большой оперы» нашли в «Гугенотах» (1836) — лучшем произведении композитора. Эти черты сохраняются в операх «Пророк» (1849) и «Африканка» (1864). По-новому дарование композитора раскрылось в опере «Динора» (1859), привлекающей тонким лиризмом и самобытным претворением фольклорного начала.

Мейербер скончался 2 мая 1864 года в Париже во время подготовки к исполнению своей последней оперы «Африканка».

## ГУГЕНОТЫ

*Опера в пяти актах*

Либретто Э. Скриба и Э. Дешампа

Действующие лица:

Маргарита Валуа, невеста Генриха IV . . . сопрано  
Граф де Сен-Бри, католик, губернатор Лувра . . . бас

Граф де Невр	} дворяне- католики	. . .	баритон
Коссе		. . .	тенор
Тавани		. . .	тенор
Торе		. . .	бас
Де Рети		. . .	бас
Мерю		. . .	бас
Рауль де Панжи, протестант		. . .	тенор
Марсель, солдат-гугенот, слуга Рауля		. . .	бас
Урбан, паж королевы Маргариты		. . .	меццо-сопрано
Буа-Розе, солдат-гугенот		. . .	тенор
Моревр, друг графа де Сен-Бри		. . .	бас

Дворяне, придворные дамы, солдаты, монахи, цыганки.

Место действия: Турень и Париж.

Время: август 1572 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Вскоре после постановки «Роберта-дьявола» дирекция парижского театра Большой оперы заказала Мейсрберу новое произведение. Выбор пал на сюжет из эпохи религиозных войн по роману П. Мериме (1803—1870) «Хроника времен Карла IX», имевшему при своем появлении в 1829 году шумный успех. Постоянный сотрудник композитора, известный французский драматург Э. Скриб (1791—1861) дал в своем либретто свободно романтическую трактовку событий знаменитой Варфоломеевской ночи с 23 на 24 августа 1572 года. Пьеса Скриба «Гугеноты» (что значит — товарищи по клятве) изобилует эффектными сценическими контрастами и мелодраматичными ситуациями в духе французской романтической драмы. В создании текста принимал участие также театральный писатель Э. Дешамп (1791—1871); активную роль играл сам композитор;

По договору с дирекцией театра Мейсрбер обязался представить новую оперу в 1833 году, однако из-за болезни жены он прервал работу и должен был уплатить штраф. Опера была полностью закончена лишь через три года. Первая постановка 29 февраля 1836 года в Париже прошла с огромным успехом. Вскоре началось триумфальное шествие «Гугенотов» по театральным сценам Европы.

Исторической основой сюжета послужила борьба между католиками и протестантами в XVI веке, сопровождавшаяся массовыми преследованиями и безжалостным взаимным уничтожением. На этом фоне разверты-

дается история любви главных героев оперы -- Валентины и Рауля. Перед нравственной чистотой и силой их чувства жестокость религиозного фанатизма оказывается бессильной. Произведение имеет яркую антиклерикальную направленность, особенно остро воспринимаемую современниками; ее пронизывает гуманистическая идея права каждого человека на свободу убеждений, на подлинное счастье.

## СЮЖЕТ

Граф Невер, католик, устроил в своем замке в Турени празднество в честь молодого дворянина протестанта Рауля де Нанжи, который отныне станет его другом. Рауль рассказывает о прекрасной незнакомке, которую он спас от угрожавшей ей толпы преследователей. Рауль полюбил молодую девушку, но имя ее осталось ему неизвестным. Старый преданный слуга дворянина — Марсель — недоволен попытками Невера примирить протестантов с их заклятыми врагами. Даже во время пиршества он не может скрыть своей ненависти к католикам. Внезапно хозяин покидает друзей: его ждет неизвестная дама. Сквозь занавеску, отделяющую соседнюю комнату, любопытные гости пытаются увидеть незнакомку. Бросает взгляд туда и Рауль. С изумлением он узнает в даме, пришедшей к Неверу, таинственную незнакомку, овладевшую его мечтами. Охваченный чувством острого разочарования Рауль не подозревает, что это невеста Невера, Валентина, которая пришла просить своего жениха отказаться от обручального обета, и что Невер великодушно соглашается исполнить ее просьбу. Вскоре после возвращения Невера к гостям паж приносит письмо, адресованное Раулю; неизвестная высокопоставленная дама предлагает рыцарю прибыть к ней в дворцовой карете с завязанными глазами. Рауль готов выполнить требование, хотя он не знает имени отправительницы письма. Однако Невер и другие узнают печать и почерк королевы; они приносят свои поздравления молодому дворянину, неожиданно удостоенному высокой чести.

С завязанными глазами Рауля приводят в замок королевы. Когда повязка спадает, Рауль, пораженный красотой Маргариты, клянется посвятить прекрасной даме свою жизнь. Маргарита сообщает свою волю: в ознаменование заключения религиозного мира Рауль должен

жениться на дочери одного из вождей католиков графа Сен-Бри. Королева призывает положить конец вражде. Однако, когда Рауль видит вошедшую Валентину, он отказывается взять ее в жены. Оскорбленный Сен-Бри обнажает шпагу, и только вмешательство королевы предотвращает кровопролитие.

С помощью Марселя Рауль передает Сен-Бри вызов на дуэль, которая должна произойти в окрестностях Парижа. Друзья Сен-Бри стремятся использовать этот случай для расправы с ненавистным противником, готовясь напасть на него сообща. Валентина становится свидетельницей замышленного покушения. Она спешит предупредить Марселя об опасности, угрожающей его господину. И когда во время поединка Рауль внезапно видит себя окруженным врагами, Марсель призывает на помощь солдат-гугенотов, пирующих в кабачке. Однако к противникам присоединяются студенты-католики. Неожиданное появление королевы прекращает столкновение. Каждая из враждующих сторон возлагает на другую ответственность за коварное нападение. Но Марсель ссылается в качестве свидетельницы на закутанную в вуаль даму, и Сен-Бри узнает в ней свою дочь Валентину, выдавшую врагам его тайный замысел. К сожалению, слишком поздно обнаруживает свое заблуждение и Рауль: Валентина снова отдала свою руку Неверу. Появляется свадебный кортеж, чтобы отвезти невесту на торжественное бракосочетание.

Невзирая на опасность, Рауль ищет возможности увидеть Валентину в доме Невера. Он хочет в последний раз поговорить с нею. Неожиданно оказывается, что этот дом — место тайного собрания дворян-католиков во главе с Сен-Бри и Невером. Валентине с трудом удается спрятать Рауля в соседней комнате, и он узнает о подготовке чудовищного заговора. Как только дважды ударит вечерний колокол, все гугеноты подвергнутся внезапному нападению и будут умерщвлены. Граф Невер, который не хочет запятнать свое честное имя участием в массовом убийстве невинных людей, по приказу Сен-Бри взят под стражу. Монахи торжественно благословляют оружие, заговорщики одевают белые нарукавные повязки — знак принадлежности к католикам, и все расходятся по условленным местам. Рауль покидает укрытие, чтобы предупредить друзей о смертельной опасности. Но Валентина преграждает ему путь. Она говорит о своей любви к нему и молит его остаться, чтобы спасти свою жизнь. Рауль ох-



важен борьбой между чувствами долга и любви. Но когда слышится удар колокола и вспыхивает зарево пожара, он, не колеблясь, бросается на помощь к своим единомышленникам.

На церковном дворе Рауль встречает раненого Марселя, а затем и Валентину. Королева заверила ее, что жизнь Рауля будет сохранена, если он перейдет в католичество. Рауль отвергает это предложение. Тогда сама Валентина готова принять его веру. В церковь врываются разъяренные преследователи гугенотов, чиня безжалостную расправу над всеми, кто надеялся найти здесь спасение. Валентина, Рауль и Марсель устремляются в Лувр, чтобы искать защиты у королевы. На окраине Парижа их останавливает вооруженный отряд во главе с Сен-Бри. Напрасно Валентина умоляет раненого, истекающего кровью Рауля хранить молчание. На вопрос — кто они? — Рауль гордо отвечает — гугеноты. Звучит залп. С ужасом Сен-Бри видит среди расстрелянных тело своей дочери.

## МУЗЫКА

«Гугеноты» — яркий образец французской «большой оперы». Грандиозные массовые сцены, эффектные зрелищные номера сочетаются в ней с показом трогательной лирической драмы. Контрастное богатство сценических образов позволило объединить в музыке различные стилистические средства: итальянскую певучесть с методами симфонической разработки, идущей от немецкой школы, протестантский хорал — с цыганскими плясками. Романтическая приподнятость выражения усиливает напряженность музыкальной драматургии.

В увертюре звучит мелодия протестантского хорала XVI века, которая затем проходит сквозь всю оперу.

В первом акте преобладает праздничная атмосфера. В безмятежно-просветленных тонах выдержана чувствительно-галантная ария Невера с хором «Мчатся юности мгновенья». Мужественной решимостью проникнуто ариозо Рауля «В Турени здесь». Хор «Лейте в кубок» — бойкая застольная песня. Мечтательный романс Рауля «Все прелесть в ней» сопровождается соло старинного струнного инструмента виолы д'амур. Контраст вносит исполняемый Марселем суровый протестантский хорал. Воинственно звучит песня «Погибель твоя решена», сопровождаемая изобразительными эффектами (имита-

ция выстрелов). Грациозная жаватина пажа Урбана «От одной прелестной дамы» является собой образец итальянской колоратуры. Финал завершается застольной песней.

Второй акт распадается на два четко очерченных раздела. В первом господствует ощущение неги и спокойствия. Ослепительным виртуозным блеском пленяет ария Маргариты «В краю родном». Музыка второго раздела акта, вначале торжественно-величавая (появление католиков и протестантов), вскоре становится напряженно-драматичной. Сдержанно-сурово звучат унисоны клятвы квартета с хором «И мечом божьим». Заключительная хоровая сцена проникнута бурно стремительным движением, то взволнованно-тревожным, то активно волевым.

Драматургия третьего акта основана на резких контрастах. Воинственно призывную песню солдат-гугенотов сопровождает хор, подражающий звучанию барабанов. Развернутый дуэт Валентины и Марселя от чувства настороженности, затасанного ожидания приводит к мужественно-волевому подъему. Эверичный с маршевым ритмом сонет венчается широкой мелодической кульминацией. В динамичной сцене ссоры сталкиваются четыре различных хора: студентов-католиков, солдат-гугенотов, женщин католичек и протестанток. Финальную сцену объединяет радостная мелодия хора «Светлых дней».

Четвертый акт — вершина в развитии лирико-романтической линии оперы. Романс Валентины «Передо мной» раскрывает чистоту и поэтичность ее облика. Иным колоритом обладает зловеще суровая сцена заговора, приводящая к драматической кульминации — освящению мечей. В полном страсти дуэте Валентины и Рауля господствует кантлена широкого дыхания.

В пятом акте наступает развязка драмы. Ария Рауля «Везде пожары и убийства» насыщена взволнованной декламацией. Мрачному хору убийц сопутствуют резкие тембры медных духовых инструментов. В сцене в храме сталкиваются темы протестантского хора и хора их преследователей — католиков.



уно — выдающийся французский композитор, внесший значительный вклад в развитие национальных традиций демократического искусства. В своих лучших операх он стремился к правдивой передаче жизненной драмы рядовых людей, к колоритной обрисовке реальной жизни. Эти черты сюжета и средств музыкальной выразительности характерны для французской лирической оперы, создателем которой был Гуно. Своей музыкой, насыщенной мелодическими оборотами городской песни-романса, чутко отражающей оттенки психологических состояний, Гуно проложил пути к дальнейшему утверждению реализма в творчестве французских композиторов второй половины XIX века.

Шарль Гуно родился в Париже 17 июня 1818 года в семье художника. Его первым учителем музыки была мать — отличная пианистка. В 1836 году юноша поступил в Парижскую консерваторию. По ее окончании в 1839 году был послан на три года в Рим для совершенствования. После возвращения в Париж и позже Гуно работал органистом в церкви, руководил хоровыми любительскими обществами, писал музыку к драматическим спектаклям. С 1851 года начинается его плодотворная деятельность в области оперного театра. Первые оперы Гуно, однако, успеха не имели. Мировое признание ему принес «Фауст» (1859).

Гуно написал двенадцать опер. Наибольший интерес среди них представляют «Мирейль» (1863) и «Ромео и Джульетта» (1867). Последняя, наряду с «Фаустом», является одним из лучших произведений композитора. Помимо опер, Гуно оставил оратории, мессы, симфонии, фортепианные пьесы и романсы.

Гуно умер в Париже 18 октября 1893 года.

## ФАУСТ

*Опера в пяти актах<sup>1</sup>*

Либретто Ж. Барбье и М. Карре

Действующие лица:

Доктор Фауст . . . . .	тенор
Мефистофель . . . . .	бас
Маргарита . . . . .	сопрано
Валентин . . . . .	баритон
Зибель . . . . .	меццо-сопрано
Вагнер . . . . .	бас
Марта, соседка Маргариты . . . . .	меццо-сопрано

Студенты, солдаты, горожане, девушки, женщины,  
духи и пр.

Действие происходит в Германии в эпоху средневековья.

<sup>1</sup> В наше время опера идет в четырех актах с прологом.

Опера на сюжет гётевского «Фауста» была задумана Гуно в 1839 году, однако к осуществлению своего замысла он приступил лишь семнадцать лет спустя. Либреттисты Ж. Барбье (1825—1901) и М. Карре (1819—1872) с энтузиазмом взялись за работу. В разгар сочинения музыки стало известно, что на сцене одного из парижских театров появилась мелодрама «Фауст». Директор Лирического театра, которому Гуно предложил свою оперу, опасаясь конкуренции, отказался от ее постановки. Вместо этого композитору была заказана новая опера на сюжет мольеровского «Лекаря поневоле» (1858). Все же работу над своей оперой Гуно не прекращал. Премьера «Фауста» состоялась в Парнже 19 марта 1859 года. Первые представления успеха не имели, но постепенно популярность оперы росла: уже к концу сезона 1859 года она выдержала 57 спектаклей. Первоначально «Фауст» был написан с разговорными диалогами. В 1869 году для постановки на сцене парижского театра Большой оперы Гуно заменил диалоги мелодическим речитативом и дописал балетную сцену «Вальпургиева ночь». В этой редакции опера заняла в мировом театральном репертуаре прочное место.

Сюжет оперы заимствован из первой части одноименной трагедии Гёте (1773—1808), основой которой послужила распространенная в Германии средневековая легенда. Однако, в отличие от Гёте, сюжет этот трактован в опере в лирико-бытовом, а не в философском плане. У Фауста Гуно преобладают не столько размышления о жизни, пытливые поиски истины, сколько пылкость любовных чувств. Значительно упрощен и образ Мефистофеля: полный у Гёте глубокого смысла, он предстал в опере в насмешливо-ироническом плане. Наиболее близка к литературному прототипу Маргарита, в обрисовке которой подчеркнуты человеческие, задушевные черты.

## СЮЖЕТ

Ночь. Кабинет средневекового ученого. В мрачной задумчивости сидит доктор Фауст. Отчаявшись разгадать тайны природы, найти смысл бытия, он решает умереть. Точно призыв любви, молодости и счастья, снаружи доносится веселая песнь девушек. Фа-

уст смущен; чаша с ядом дрожит в его руке. Вне себя проклинает он все земное, науку, бога, неспособных вернуть ему огонь и веру юности. В отчаянии Фауст взывает к злему духу. Перед ним мгновенно возникает Мефистофель. Он предлагает Фаусту золото, славу, власть. Но Фауст жаждет одной лишь прекрасной юности, способной возратить любовь. Мефистофель, готовый выполнить любое его желание, вызывает видение Маргариты. Взамен он требует, чтобы после смерти Фауст всецело принадлежал ему. Условие подписано; Фауст принимает из рук Мефистофеля чашу с волшебным напитком.

Горожане и студенты пируют на площади. Среди них Валентин; он уходит на войну и озабочен тем, что оставляет свою любимую сестру Маргариту. Зибель — юный поклонник Маргариты — горячо клянется быть ей верным защитником. К веселящейся компании незаметно присоединяется Мефистофель. К изумлению присутствующих он предсказывает их судьбу: Вагнеру — смерть в первом бою, Валентину — гибель на поединке, Зибелю — что цветы завянут в его руках, лишь только он их сорвет. Мефистофель угощает горожан вином, которое, послушное его воле, течет из бочонка, нарисованного на вывеске погребка. С вызовом он поднимает тост за Маргариту. Оскорбленный Валентин в бешенстве бросается на незнакомца, но шпага его ломается в воздухе. Все в страхе разбегаются. Входит блистающий юностью и красотой Фауст. Его не привлекают кружащиеся в вихре вальсы юные красавицы. Вдали показывается Маргарита. Фауст с учтивым поклоном подходит к девушке и просит позволения сопровождать ее, но Маргариту смущает рыцарское великолепие юности.

Сад перед домиком Маргариты. Влюбленный Зибель собирает для нее цветы. Но цветы вянут от его прикосновения — сбывается предсказание Мефистофеля. К дому Маргариты подходят Фауст и Мефистофель, наблюдающие за Зибелем. После его ухода Мефистофель отправляется за подарком Маргарите. Оставшись один, Фауст отдается мечтам. Возвратившийся Мефистофель приносит шкатулку с драгоценностями и оставляет ее у порога. Появляется Маргарита. Она садится за пряхку, но мысли ее вновь и вновь возвращаются к прекрасному незнакомцу. Внезапно Маргарита замечает шкатулку. Превозмогая робость, девушка открывает ее и замирает

от восторга. Она надевает украшения, с восхищением смотрит на себя в зеркало. За этим занятием ее застаёт соседка Марта, болтовню которой прерывает голос Мефистофеля: он вернулся, чтобы сообщить ей о кончине супруга. Но Марта недолго грустит. Она не прочь вторично выйти замуж и недвусмысленно намекает на это Мефистофелю. Подошедший Фауст очарован искренностью и чистосердечностью Маргариты. Он восторженно признается ей в любви. Мефистофель властно заклинает ночь и цветы, призывая их одурманить своим дыханием сердце девушки. Фауст счастлив — теперь он любим.

В церковь пришла Маргарита, замученная стыдом и горем. Она опозорена и брошена Фаустом. Но молитва не дает ей успокоения. В смятении Маргарита взывает к богу, но в ответ слышит только грозные голоса адских духов, возвещающих ей бесконечные страдания.

Горожане приветствуют солдат, возвращающихся с победой. С ними Валентин. Он тщетно ищет среди встречающихся сестру. Здесь только Зибель. Предчувствуя недоброе, Валентин уходит. Перед домом Маргариты появляются Фауст и Мефистофель. Фауста мучают угрызения совести. Он еще любит Маргариту и хочет видеть ее. Мефистофель насмешливой серенадой вызывает возлюбленную на свидание. На его призывы отвечает взбешенный Валентин. Чтобы отомстить за поруганную честь сестры, он вступает в поединок с Фаустом, но падает, сраженный ударом шпаги. На шум сбегаются соседи. К умирающему бросается Маргарита, но тот проклинает сестру, забывшую долг и честь, и предсказывает ей позорную смерть.

Маргарита в тюрьме. Обезумевшая от горя, она убила своего ребенка и приговорена к казни. В тюрьму проникает Фауст, он умоляет Маргариту бежать с ним. На мгновение сознание возвращается к Маргарите, но светлые воспоминания недолго владеют ею. Заметив зловещую фигуру Мефистофеля, Маргарита вновь падает без чувств. Приближаются священник и стража. Отчаявшись помочь Маргарите, Фауст и Мефистофель скрываются.

Дикое место в горах Гарца. Жители ада справляют свой праздник — Вальпургисву ночь. Над темными скалами мелькают тени умерших, вспыхивают и гаснут блуждающие огни. Фауст с трудом карабкается по скалам следом за Мефистофелем. Ненстовый разгул адских сил страшит его. Тогда, по мановению Мефистофеля, все

меняет свой облик. Угрюмое ущелье преобразается в залитую солнечным светом долину, где царят красота, радость, смех и веселье. Волшебные девы толпой окружают Фауста, обещая неземное блаженство. Но лишь на миг Фауст забывает свои страдания — образ несчастной загубленной им Маргариты неотступно преследует его.<sup>1</sup>

## МУЗЫКА

«Фауст» — одно из высших достижений французского оперного творчества XIX века. Музыка оперы мелодична, правдива в обрисовке характеров и ситуаций. Композитор мастерски использовал богатство оперных форм, создав драматически насыщенное, разнообразное в сценическом отношении действие.

В оркестровой интродукции сумрачной, полной тяжелого раздумья музыке противостоит светлая, лирически нежная мелодия кларнетов и флейты.

Начало первого акта передает мучительно-напряженные думы Фауста; его ариозо «В душе с печалию глубокой» звучит элегической жалобой. Проникнуто решимостью ариозо Фауста «Привет, последний день, тебе». Резкий контраст образует светлый хор горожан. При появлении Мефистофеля в музыке слышатся лукавая вкрадчивость и насмешливая самоуверенность. Ариозо Фауста «Ко мне возвратись, счастливая юность» проникнуто жаждой счастья и любви. Нежно-прозрачная мелодия в оркестре воссоздает чистый, девственно-прекрасный облик Маргариты.

Большая хоровая сцена второго акта насыщена сочным народным юмором. Каватина Валентина «Бог все-сильный, бог любви!» носит характер торжественного гимна. Куплеты Мефистофеля «На земле весь род людской» создают образ стихийно-неумолимой, жестокой силы, царящей над людьми. Акт concludes великолепная народная сцена, на фоне которой происходит первая встреча Фауста и Маргариты; вся сцена пронизана чарующими мелодиями и ритмами вальса.

Оркестровое вступление третьего акта своим настроенным, тревожным настроением предвосхищает роковой исход драмы. Мягкий, спокойно-лиричный романс Зи-

<sup>1</sup> В постановках некоторых театров эта картина предшествует сцене в темнице.

беля «Расскажите вы ей» выдержан в движении вальса. Чувством благоговейного тремета исполнена каватина Фауста «Привет тебе, приют невинный». Просто и бесхитро-стно звучит мелодия баллады Маргариты «В Фуле жил да был король». Балладу сменяет бравурная ария-вальс «Ах смешно, смешно смотреть мне на себя!» В квартете комический диалог Мефистофеля и Марты противопоставлен нежным признаниям Фауста и Маргариты. Дуэт Фауста и Маргариты завершается восторженной, пылкой мелодией.

Четвертый акт отмечен глубоким драматизмом. На фоне аккордов органа и скорбного пения молящихся звучат иступленные возгласы Маргариты; им отвечают неуомолнно-безжалостные реплики Мефистофеля и адских духов. Следующую сцену открывает торжественный военный марш с хором солдат «Родины славу не посрадим». Иронический характер имсет серенада Мефистофеля «Выходи, о друг мой нежный!». В терцете сопоставляются насмешливые реплики Мефистофеля, взволнованные восклицания Фауста и гневные возгласы Валентина. В скорбном ариозо Валентина «Что кому суждено» музыка достигает высокого драматизма.

Оркестровое вступление пятого акта состоит из двух эпизодов: первый передает душевные муки Маргариты, во втором звучат ритмы бешеной скачки. Небольшое ариозо Фауста «О, небо! Вот она», пронизанное душевной болью и состраданием, оттеняется безмятежностью счастья в начале дуэта Маргариты и Фауста «Ты опять со мною». Восторженным светлым чувством исполнено ариозо Маргариты «О, тебе жарко я молюсь» и последующий терцет. Спокойно и торжественно звучит финальный хор «Все будем уповать».

Музыка второй картины пятого акта («Вальпургиева ночь») основана на резких контрастах. Первый хор «Если в ветвистой чаше мрачной» вызывает ощущение таинственности. Покоем и радостью веет от музыки хора «Чаши влагой чудесной». Мелодия застольной песни Фауста «Дивный нектар, чудной силой» полна юношеского задора. В мрачные, зловещие тона окрашен хор ведьм.





Бизе—великий художник-реалист. Его жизнерадостная, красочная и темпераментная музыка отличается мелодическим богатством и драматической выразительностью. Национально-демократические устремления французских композиторов XIX века получили в творчестве Бизе свое наиболее полное и яркое воплощение.

Жорж Бизе родился в Париже 25 октября 1838 года в музыкальной семье. Выдающиеся способности мальчика обнаружили рано: четырех лет он уже знал ноты, девяти — поступил в Парижскую консерваторию. Его феноменальный слух, память, блестящие пианистические и композиторские данные приводили в восхищение учителей. Бизе неоднократно премировали на консерваторских конкурсах, а по окончании курса в 1857 году он был удостоен права провести три года, в целях усовершенствования, в Италии. Это были годы напряженных творческих поисков. Бизе пробовал силы в различных музыкальных жанрах: он написал симфоническую сюиту, кантату, одноактную оперетту, фортепианные пьесы и романсы. Но должное призвание Бизе — музыкальный театр.

По возвращении из Италии Бизе создал оперу «Искатели жемчуга» (1863) на экзотический сюжет, повествующий о любовной драме Лейлы и Надира, а затем «Пертскую красавицу» (1867). Оба произведения имели умеренный успех, и композитор продолжал напряженные поиски. «Я прохожу через кризис», — говорил он в те годы. Кризис был преодолен под воздействием событий, связанных с франко-прусской войной (1870—1871) и Парижской Коммуной. Опера «Джамиле» (1872) ознаменовала наступление творческой зрелости; психологическая выразительность сочетается в ее музыке с яркостью восточного колорита. Тогда же была создана музыка к драме А. Доде «Арлезианка». Богатая красочными народно-бытовыми картинками, правдиво воплотившая образы героев драмы, она открыла прямой путь к опере «Кармен», которая явилась крупнейшим творческим достижением Бизе и одновременно его лебединой песней.

Бизе умер от паралича сердца, не достигнув 37 лет, 3 июня 1875 года в предместье Парижа.

### ИСКАТЕЛИ ЖЕМЧУГА

*Опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто М. Карре и Э. Кормона

Действующие лица:

Надир . . . . .	тенор
Зурга . . . . .	баритон
Нурабад . . . . .	бас
Лейла . . . . .	сопрано

Место действия: о. Цейлон.

#### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет, заинтересовавший 24-летнего Бизе, весьма традиционен. История жрицы, нарушившей обет девственности, и ее счастливого избавления от кары после «Весталки» Спонтини (1807) нередко показывалась на оперной сцене. Не менее традиционной была условно ориентальная обстановка действия, которую воссоздавали Мейербер («Африканка»), Гуно («Царица Савская»), Массне («Король Лагорский»), Сен-Санс («Самсон и Далила»), Делиб («Лакме») и другие французские композиторы.

Тем не менее изображение волнующей драмы сильных страстей в красочной обстановке первобытных нравов и экзотической природы отвечало творческим интересам Бизе.

«Искатели жемчуга» явились в известной мере ступенью к гениальной «Кармен».

Опера была закончена в 1863 году. Первое представление состоялось 30 сентября того же года на сцене Парижского Лирического театра. После 18 спектаклей опера исчезла из репертуара. Среди равнодушных отзывов прессы выделилась рецензия Берлиоза, отметившего, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита».

#### СЮЖЕТ

На берегу острова собрались ловцы жемчуга, чтобы выбрать вождя. Выбор падает на Зургу — наиболее опытного и уважаемого охотника. Неожиданно из прибрежных зарослей показывается юноша. Зурга узнает в нем Надира, своего бывшего друга; любовь к некогда встреченной красавице разлучила их и сделала врагами. Надир отправился в далекие странствия и вот теперь возвратился, убежденный, что поборол свою страсть. Вражда забыта, ничто не препятствует прежней дружбе. В море появляется лодка, в ней женская фигура, накрытая покрывалом. Чтобы опасный промысел был удачным, нужно умножить злых духов моря, а это могут сделать лишь молитвы жрицы, давшей обет безбрачия и чистоты. Лодка пристает к берегу. Ловцы приветствуют свою будущую заступницу. Зурга напоминает ей о клятве отречения от любви. Девушка клянется и в

этот момент видит Надира, который, как и она, потрясен неожиданной встречей. В жрице он узнает свою возлюбленную Лейлу.

Наступила ночь. Верховный жрец Нурабад отводит Лейлу в храм на обрывистом берегу моря, окруженный дикими скалами. Одиночество новой жрицы будет охранять вооруженная стража. Нурабад спрашивает, сможет ли Лейла сдержать данную клятву? В ответ девушка рассказывает, как в детстве она спрятала беглеца, которого разыскивали враги, и несмотря на угрозы, не выдала его; в благодарность спасенный подарил ей ожерелье — вот оно. Когда Нурабад уходит, мысль о неожиданной встрече с Надиром, воспоминания об их любви захватывают Лейлу. Затаив дыхание, она прислушивается: издали доносится песня Надира. Голос приближается, но когда юноша вступает в храм, ее охватывает страх: что будет, если их увидят вместе! Лейла умоляет любимого уйти, тот соглашается, чтобы завтра прийти снова. На тропе его схватывает стража. Жрецы и рыбаки требуют казни преступников. Зурга успокаивает их: он — вождь и сам решит судьбу молодых людей. Тогда Нурабад срывает с девушки покрывало, и Зурга узнает Лейлу, девушку, любовь к которой сделала его с Надиром врагами. Ослепленный ревностью и жаждой мести, он внезапно меняет решение: пусть погибнут оба!

Зурга один в своей палатке. Тяжкие думы мучают его: как мог он, поддавшись порыву ярости, осудить на смерть друга и любимую! Ловцы вводят в палатку Лейлу, которая хочет говорить с вождем. Она нарушила обет и готова к суровой каре, но НаDIR невиновен, и Лейла страстно молит о его спасении. Заступничество Лейлы лишь разжигает ревность Зурги. Оскорбленный в своей любви, жаждущий мести, он вновь требует смерти для обоих. Лейла просит молодого рыбака исполнить ее последнюю просьбу — отнести матери жемчужное ожерелье. Пораженный Зурга узнает его: это ожерелье он подарил когда-то спасшей его девочке: он приговорил к смерти ту, которой обязан жизнью.

Вокруг пылающего костра ловцы пляшут священный танец мести. Лейла и НаDIR готовятся вступить в роковой круг. Внезапно горизонт обгагрется заревом пожара. Зурга приносит весть, что разгневанные боги послали огонь на хижины и посевы. Забыв об осужденных, ловцы убегают. Остается лишь Нурабад, которому происхо-

щее кажется подозрительным. Спрятавшись, он слышит слова Зурги о том, что сам поджигает деревню, чтобы помочь бегству Лейлы и Надира. Влюбленные скрываются в непроходимой чаще, а верховный жрец тем временем сзывает народ. Разъяренные ловцы жестоко мстят за обман, Зурга погибает в пламени священного костра.

## МУЗЫКА

«Искатели жемчуга» — произведение свежего и яркого таланта. Преодолев традиционную условность ситуаций и персонажей либретто, Бизе удалось наметить в музыке индивидуальность главных героев, придать экзотическим ритуальным и бытовым сценам эмоциональную силу и яркость колорита, запечатлеть мечтательную поэзию природы Востока. Мелодии «Искателей жемчуга» впечатляют красотой и пластичностью. Лучшие из них служат украшением концертных программ.

Первому акту предшествует небольшая оркестровая прелюдия, выдержанная в плавном колышущемся вальсовом ритме. Начальная сцена обрамлена хором «На берегу золотом», сопровождающим танцы ловцов; таинственно приглушенный, с монотонными повторениями фраз, он на время оживляется героической мелодией «Вперед, на дно морское» (мужской хор). В центре сцены — первый рассказ Надира «По стенам, лессам дремучим», мужественный, отмеченный свежестью мелодики. Дуэт-воспоминание Надира и Зурги «И там, среди цветов» полон восторженного чувства; плавная мелодия в восточном духе звучит на фоне волшебного прозрачного оркестрового сопровождения. Появление Лейлы подготавливается оркестровой прелюдией; хор «Привет тебе, дева» выдержан в легком танцевальном движении. Нежностью колорита, южной мягкостью красок отмечен известный романс Надира «В сиянье ночи лунной». Заключает акт молитва Лейлы «Брама всемогущий»; легкие узорчатые рулады певицы сопровождаются приглушенным аккомпанементом хора; на том же фоне звучит тайный диалог Лейлы и Надира.

Второй акт открывается хором за сценой «Уж наступает ночь»; его оригинальная оживленная светлая мелодия подчеркивается танцевальным аккомпанементом басов; оркестр молчит, строфы разделяются руладами двух

флейт-пикколо. Этим хором обрамлены речитативные сцена Лейлы с Нурабадом и рассказ Лейлы «Была ребенком я». Речитатив и каватина Лейлы «Ночь наступила, я одна» — полная внутреннего ликования кантилена — сменяется отдаленной песней Надира «Моя голубка сладко уснула»; ее богато орнаментированная мелодия сопровождается лишь аккордами арфы. В начале дуэта «Но как решился ты» короткие торопливые реплики перемежаются взволнованно-прерывистыми фразами оркестра; затем голоса сливаются в любовном порыве. Бурный финал акта начинается хором «Голос чей к нам взывает».

Третий акт предваряется симфонической картиной грозы. Речитатив и ария Зурги пропизаны драматизмом; при упоминании имени Надира в оркестре возникают отголоски его романса из первого акта. Выпуклый контраст заложен в дуэте-сцене Лейлы и Зурги; горячей мольбе противопоставлены краткие непреклонные реплики.

В начале второй картины третьего акта — оркестровый эпизод мрачной вихревой пляски, затем на него накладывается хор «Как только блеснет заря в небесах» с исступленными выкриками «Брама!», музыка передаст нарастающую ярость. Центральный номер картины — терцет «Вот миг восхищенья», где экзальтированно-восторженным мелодиям Лейлы и Надира отвечают мужественно-суровые фразы Зурги. Заключительный хор «Костер уж пылает, жертвы ждет» — повторение начального хора.

## КАРМЕН

*Опера в четырех актах*

Либретто А. Мельяка и Л. Галевн

Действующие лица:

Кармен, цыганка, работница сигарной фабрики	меццо-сопрано
Дон Хозе, бригадир	тенор
Эскамильо, тореадор	баритон
Данкайро	} контрабандисты
Ромендадо	
Цунига, капитан	бас
Моралес, сержант	баритон
Микаэла, невеста Хозе	сопрано

Фраскита	} цыганки, подруги Кармен	сопрано
Мерседес		сопрано
Лилас-Пастья, содержатель таверны . . . . .		без пения
Проводник . . . . .		без пения

Офицеры, солдаты, уличные мальчишки, работники  
сигарной фабрики, молодые люди, цыгане и цыганки,  
контрабандисты, тореадоры, пикадоры, народ.

Действие происходит в Испании, около 1820 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Бизе начал работать над оперой «Кармен» в 1874 году. Сюжет ее заимствован из одноименной новеллы французского писателя Проспера Мери́ме (1803—1870), написанной в 1845 году. Содержание новеллы претерпело в опере существенные изменения. Опытные литераторы А. Мельяк (1831—1897) и Л. Галеви (1834—1908) мастерски разработали либретто, насытив его драматизмом, углубили эмоциональные контрасты, создали выпуклые образы действующих лиц, во многом отличные от их литературных прототипов. Хозе, изображенный писателем как мрачный, гордый и суровый разбойник, в опере приобрел иные черты; крестьянский парень, ставший драгуном, он показан простым, честным, но вспыльчивым и слабохарактерным человеком. Образ волевого, мужественного тореадора Эскамильо, едва намеченный в новелле, получил в опере яркую и сочную характеристику. Еще более развит по сравнению с литературным прототипом образ невесты Хозе Микаэлы — нежной и ласковой девушки, облик которой оттеняет необузданный и пылкий характер цыганки. Существенно изменен и образ главной героини. Кармен в опере — воплощение женской красоты и обаяния, страстного свободолюбия и смелости. Хитрость, воровская деловитость — эти черты Кармен новеллы Мери́ме в опере были устранены. Бизе облагородил характер своей героини, подчеркнул в нем прямоту чувств и независимость поступков. И, наконец, раздвинув рамки повествования, авторы оперы ввели в действие колоритные народные сцены. Жизнь темпераментной, пестрой толпы под жгучим солнцем юга, романтические фигуры цыган и контрабандистов, приподнятая атмосфера боя быков с особой остротой и яркостью подчеркивают в опере самобытные характеры Кармен, Хозе, Микаэлы и Эскамильо, драматизм их судеб. Эти

сцены придали трагическому сюжету оптимистическое звучание.

Премьера «Кармен» состоялась в Париже 3 марта 1875 года и успеха не имела. Автора обвинили в безнравственности: свободное проявление чувств героев — простых людей из народа — претило ханжеской буржуазной морали. Одним из первых среди великих современников Бизе музыку «Кармен» оценил П. И. Чайковский. «Опера Бизе, — писал он, — шедевр, одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи. Лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире». Эти слова оказались пророческими. Если в 1876 году «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, то за рубежом — в Вене (1875), Петербурге (1878) и многих других городах Европы ее успех был поистине триумфальным. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена в 1883 году в редакции Э. Гиро (1837—1892), который заменил разговорные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в финале оперы, взяв музыку из других произведений Бизе.

## СЮЖЕТ

На городской площади в Севилье, у сигарной фабрики, расположился сторожевой пост. В оживленной толпе мшлякают драгуны, уличные мальчишки, работницы сигарной фабрики со своими возлюбленными. Появляется Кармен. Темпераментная и смелая, она привыкла властвовать над всеми. Встреча с драгуном Хозе пробуждает в ней страсть. Ее хабанера — песня свободной любви — звучит как вызов Хозе, а цветок, брошенный к его ногам, обещает любовь. Приход невесты Хозе Микаэлы на время заставляет его забыть о дерзкой цыганке. Он вспоминает родную деревню, дом, мать, предается светлым мечтам. И снова Кармен нарушает спокойствие. На этот раз она оказывается виновницей ссоры на фабрике, и Хозе должен доставить ее в тюрьму. Но чары цыганки всеильны. Покоренный ими, Хозе нарушает приказ и помогает Кармен бежать.

В таверне Лилас-Пастья веселье в разгаре. Это место тайных встреч контрабандистов, которым помогает Кармен. Вместе с подругами Фраскитой и Мерседес она проводит досуг в песнях и танцах. Желанный гость тавер-

ны — тореадор Эскамилльо. Он всегда весел, уверен в себе и смел. Жизнь его полна тревог, опасна борьба на арене, но сладостна награда герою — слава и любовь красавиц. Темнеет. Посетители покидают таверну. Под покровом ночи контрабандисты собираются на рискованный промысел. На этот раз Кармен отказывается идти с ними. Она ждет друга. В таверну приходит Хозе, но радость их встречи кратковременна. Военный горн призывает драгуна в казармы. В его душе страсть борется с долгом. Кармен негодует. Между влюбленными назревает ссора. Неожиданно появляется Цунига — начальник Хозе, он надеется на благосклонность Кармен. В порыве ревности Хозе обнажает саблю. Военская присяга нарушена, путь к возвращению в казармы отрезан. Хозе остается с Кармен, чтобы начать новую жизнь, полную тревог и опасностей.

Глухой ночью, в горах, контрабандисты устроили привал. С ними Кармен и Хозе. Ссора в таверне не забыта. Слишком велико различие между любовниками. Мечтающей о спокойной жизни крестьянина, Хозе страдает от измены долгу, от тоски по родному дому. Лишь страстная любовь к Кармен удерживает его в лагере контрабандистов. Но Кармен больше не любит Хозе, разрыв между ними неминуем. Что-то скажут ей карты? Подругам они предсказали счастье, только Кармен судьба не сулит радости: она прочла в картах свой смертный приговор. С глубокой скорбью размышляет она о будущем. Внезапно приходит Эскамилльо — он спешит на свидание с Кармен. Хозе преграждает ему путь. Ревность и негодование вспыхивают в душе драгуна. Кармен останавливает поединок соперников. В этот момент Хозе замечает Микаэлу, которая, преодолев страх, явилась в лагерь контрабандистов, чтобы увести Хозе. Хозе не внимлет ее словам. Лишь принесенное Микаэлой известие о смертельной болезни матери заставляет Хозе покинуть Кармен. Но встреча их — впереди.

Яркий солнечный день. Площадь в Севилье полна народа. Собравшиеся с нетерпением ожидают начала боя быков. Шумно и радостно приветствуют они шествие героев корриды, возглавляемое всеобщим любимцем Эскамилльо. Приветствует его и Кармен. Ее влечет к жизнерадостному, отважному Эскамилльо. Фраскита и Мерседес предостерегают Кармен о грозящей опасности: за ней неотступно следит Хозе. Кармен не слушает их; она



устремляется в цирк. Хозе останавливает ее. Нежно, с любовью обращается он к Кармен. Хозе не верит, что она разлюбила. Но ответ Кармен неумолим: между ними все кончено. «Свободной родилась — свободной и умру», — гордо бросает она в лицо Хозе. В порыве гнева он закалывает Кармен. Смертью она утверждает свою свободу.

## МУЗЫКА

«Кармен» — один из шедевров оперного искусства. Музыка, полная жизни и света, ярко утверждает свободу человеческой личности. Глубоко правдив драматизм столкновений и конфликтов. Герои оперы обрисованы сочно, темпераментно, во всей психологической сложности характеров. С большим мастерством воссоздан национальный испанский колорит и обстановка действия драмы. Сила оптимизма «Кармен» — в неразрывной внутренней связи героев и народа.

Опера открывается увертюрой, в которой сопоставлены образы солнечной Испании, ликующего народного праздника и трагическая судьба Кармен.

Начало первого акта безмятежно и ясно. Богаты движением и красками вступительные народные сцены: хор солдат, задорный марш мальчишек. Хор девушек, рабочих фабрики, подготавливает выход Кармен. Ее хабанера «У любви, как у пташки, крылья» близка горделивым испанским песням-танцам. Дуэт Микаэлы и Хозе «Я помню день в горах» выдержан в идиллических тонах. Песня о грозном муже, сегидилья и дуэт Кармен и Хозе создают многогранный образ вольнолюбивой цыганки.

Второму акту, как и всем последующим, предшествует колоритный симфонический антракт. Цыганская пляска, открывающая акт, полна зажигательного веселья. Энергичный, мужественный марш Эскамильо «Тост, друзья, я ваш принимаю» (его музыка впервые прозвучала в увертюре) обрисовывает отважного героя корриды. Квинтет контрабандистов (с участием Кармен) «Если нам нужно обмануть» выдержан в легком, подвижном характере. Дуэт Кармен и Хозе — важнейшая сцена оперы, столкновение двух человеческих волю, характеров, воззрений на жизнь и любовь. Воплощением жизненных идеалов героев является «ария о цветке» Хозе («Видишь, как свято сохраняю цветок, что ты мне подарила») и песня Кармен, ее гимн свободе «Туда, туда, в родные горы».

Если в характеристике Хозе господствует стихия песни-романса, подчеркивающая его душевную мягкость, то непокорный дух Кармен раскрывается в темпераментных ритмах и напевах испанских народных песен. Акт завершается мелодией свободолюбивой песни Кармен, звучащей у хора.

Симфонический антракт к третьему акту рисует поэтическую картину природы — покой и тишину дремлющих гор. Сумрачно-настороженный секстет с хором-маршем контрабандистов «Смелее, смелее в путь, друзья, идите!» — и другой хор — оживленно-бодрого характера «Не страшен нам солдат таможи» обрисовывают мир, в котором живут Кармен и Хозе. Центральный эпизод третьего акта — сцена гадания (терцет); веселое щебетанье Фраскиты и Мерседес оттеняет скорбное раздумье Кармен, предстающей здесь в необычном, трагическом облике. Лирическая ария Микаэлы «Напрасно себя уверяю» приобретает решительный характер. Встреча Хозе с Эскамильо создает драматическое нарастание и подготавливает кульминацию третьего акта (разрыв Кармен с Хозе). Финал акта передает зловещую настороженность и напряженность обстановки, предвещающая неминуемую развязку.

Симфонический антракт к четвертому акту, выдержанный в характере испанского народного танца «поло», — один из замечательных примеров проникновения Бизе в дух народной музыки. Акт распадается на две половины: картина яркого, блестящего красками народного праздника противопоставлена личной драме героев; жизненные контрасты предельно обнажены. Действие открывается оживленной народной сценой, напоминающей своим ярким и солнечным колоритом начало оперы. Торжественно-героический марш и хор сопровождают трюмфальное шествие Эскамильо. Широко и свободно льется полная горячего чувства мелодия дуэта Эскамильо и Кармен «Если любишь, Кармен». Во второй половине акта, в особенности в дуэте Хозе и Кармен драматическое напряжение быстро нарастает. На протяжении всей сцены усиливается контраст народного ликования и личной драмы. Четырежды вторгающиеся праздничные возгласы толпы обостряют поединок героев, приводящий к траги-

*М*

ассне сыграл значительную роль в истории французского музыкального театра. Начиная с последней трети XIX века, после смерти Бизе, он занял первенствующее положение среди французских оперных композиторов. Лирик по преимуществу, Массне тяготел к интимной, камерной трактовке сюжетов, основное внимание уделяя разработке поэтических женственных образов. Большого своеобразия он добился в развитии ариозно-речитативного вокального стиля, введенного во французскую музыку Гуно.

Жюль Массне родился 12 мая 1842 года в городе Монто (Франция) в семье военного инженера. Уже в детстве будущий композитор обнаружил незаурядное музыкальное дарование. В 1851 году Массне — ученик Парижской консерватории по классу фортепиано, а затем по классу композиции. В 1863 году он был послан в Италию для совершенствования. Возвратившись через три года в Париж, Массне посвятил себя преимущественно оперному творчеству. В тридцатилетнем возрасте он получил почетное звание академика и вскоре был приглашен профессором в Парижскую консерваторию, где воспитал ряд видных французских композиторов.

Массне написал свыше двадцати опер, три балета, симфонические сюиты, много романсов. Его лучшими произведениями являются «Манон» (1884) и «Вертер» (1886). Среди других его опер выделяются «Король Лагорский» (1877), «Сафо» (1897), «Дон Кихот» (1910).

Массне умер 13 августа 1912 года в Париже.

## М А Н О Н

*Опера в пяти актах<sup>1</sup>*

Либретто А. Мельяка и Ф. Жилля

Действующие лица:

Манон Леско . . . . .	сопрано
Пуссетта . . . . .	сопрано
Жавотта } ее подруги . . . . .	сопрано
Розетта } . . . . .	меццо-сопрано
Служанка . . . . .	сопрано
Кавалер де Грие . . . . .	тенор
Граф де Грие, его отец . . . . .	бас

<sup>1</sup> В современной редакции IV и V акты идут как две картины V акта.

Леско, двоюродный брат Манон . . . . .	баритон
Гильо де Морфонтен . . . . .	бас или баритон
Де Бретиньи . . . . .	баритон
Хозяин гостиницы . . . . .	баритон

Два стражника, привратник семинарии, сержант, стрелок, игрок; знатные дамы, синьоры, горожане и горожанки Амьена и Парижа, путешественники и путешественницы, носильщики, кондуктора, торговцы и торговки, богомолки, игроки, шулера.

Место действия: Франция.

Время: начало XVIII века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Начиная с Дюма-сына, автора «Дамы с камелиями», во французской литературе утвердился образ изящной, хрупкой, чувственной женщины, бросающей вызов буржуазной морали и гибнущей в столкновении с жизнью. Прототипом подобных образов является героиня повести аббата Прево (1697—1763) «История кавалера де Грие и Манон Леско», рассказывающая о печальной судьбе юноши, который хотел посвятить себя церкви, и легкомысленной девице, погубившей себя. Этот сюжет заинтересовал не одного Массне: его использовали в опере также Обер (1856) и Пуччини (1893). Сам Массне спустя несколько лет после создания «Манон» вернулся к нему, написав одноактную оперу под названием «Портрет Манон» (либретто Жоржа Буайе, 1894).

Либреттисты А. Мельяк (1832—1897) и Ф. Жилль (1831—1901) развили сюжет на широком, разнообразном и сочном фоне. Здесь двор провинциальной гостиницы и шумная праздничная площадь в Париже, внутренность собора и игорный дом, скромная комната де Грие и дорога в Гавр, по которой проводят каторжников. Большое место отведено обрисовке колоритных картин городской жизни Франции XVIII века, различных социальных слоев общества и человеческих типов. Однако в центре либретто — судьба двух влюбленных.

Опера была закончена в 1881 году. Первое представление состоялось 19 января 1884 года в Париже, на сцене театра Комической оперы.

## СЮЖЕТ

На широкой площади перед гостиницей оживленно. В ожидании парижского дилижанса слоняются любопытные обыватели. Богатые парижане Гильо и Бретиньи коротают время за выпивкой в обществе веселых разбитных девиц. Молодой гвардеец Леско ждет свою кузину, юную Манон; заметив неумеренную любовь девушки к удовольствиям, родители решили отправить ее в монастырь. Едва успевает Леско оставить свою кузину, как к ней приближается Гильо, предлагая свое сердце и состояние. Манон с любопытством выслушивает старого ловеласа, отвечая простодушной насмешкой. Ее взгляд останавливается на скромном молодом человеке, появившемся на площади. Это кавалер де Грие, окончивший обучение в Амьене, прощается с городом. Красота Манон покоряет его. Юноша приближается с робкими словами восхищения и признания. Манон жалуется на уготованную ей судьбу. Де Грие, преисполненный желанием помочь ей, предлагает вместе бежать в Париж, где их никто не найдет.

В маленькой парижской квартирке де Грие и Манон узнали безмятежное счастье. Юноша мечтает о браке с любимой. Он пишет письмо отцу, описывая достоинства Манон и прося родительского благословения. Внезапно появляются Леско и Бретиньи, переодетый стражником. Гвардеец грубо грозит свести счеты с любовником своей сестры. Однако, узнав из письма о серьезных намерениях молодого человека, меняет тон. Бретиньи тем временем уговаривает Манон оставить бедного возлюбленного: ее ждут роскошь и наслаждения, которые она так любит. Манон начинает колебаться. Она задумчива и молчалива, де Грие, однако, не может понять ее состояния. Вновь раздается сильный стук в дверь. Манон, чуя недоброе, молит его не открывать. Юноша весело смеется в ответ. Из прихожей доносится шум борьбы. Манон бросается к окну и видит, как неизвестные люди сажают ее возлюбленного в карету и исчезают. Бретиньи открыл местопребывание молодых людей, и слуги, по приказу старого графа де Грие, насильно возвращают юношу в родительский дом.

Два года прошло с тех пор. Манон стала любовницей Бретиньи, звездой парижского полусвета, окруженной роскошью, поклонением и лестью. Но ничто не заменит

ей чистой и преданной любви де Грие. Вдруг его имя касается ее слуха. Из случайно подслушанного на рыночной площади разговора Манон узнает, что ее возлюбленный, освободившись от бывшего увлечения, презрел радости мирской жизни, принял священный сан и поселился в семинарии Сен-Сюльпис. Манон взволнована услышанным. Напрасно Бретиньи пытается успокоить ее. Напрасно Гильо, все еще претендующий на ее внимание, устроил здесь же на площади — специально для Манон — представление балетной труппы. Оставив всех, она направляется в Сен-Сюльпис.

В порыве раскаяния и внезапно вернувшейся любви она молит де Грие о прощении, клянется в верности, рисует картины счастливой, как прежде, совместной жизни. Молодой аббат пытается бороться с искушением, но любовь к Манон, с которой он так и не смог совладать, берет верх: он покидает духовную семинарию.

Недостаток средств приводит их в игорный дом «Трансильвания», пользующийся дурной славой. Среди игроков Леско и Гильо. Неохотно уступая уговорам Манон и ее кузена, де Грие вступает в игру. Он трижды выигрывает у Гильо. Взбешенный проигрышем Гильо обвиняет своего партнера в мошенничестве, а Манон называет сообщницей. Полиция арестовывает обоих. Появление старого графа де Грие освобождает его сына от тюрьмы. Но Манон ждет другая участь: она будет приговорена к ссылке.

На пустынной дороге, ведущей в Гавр, де Грие ждет прохода очередной партии ссыльных, в которой должна быть Манон. Он убедил Леско и его друзей гвардейцев за вознаграждение отбить ее у конвоиров. Однако, увидев слишком многочисленную коивой, они разбежались. Де Грие пытается подкупить стражника. Это ему удается. Манон остается с любимым. Она горько сетует на судьбу, мечтает о будущем. Они могут бежать, но Манон не в силах сделать ни шагу. Со словами нежности на устах она умирает в объятиях де Грие.

## МУЗЫКА

«Манон» Массне — один из лучших образцов французской лирической оперы. Характеры действующих лиц, их переменчивая внутренняя жизнь, тонкие оттенки чувств и сокрушающие порывы страсти рельефно отражаются в музыке. Главным средством для

композитора служит выразительный, гибкий речитатив, подчас приобретающий яркие мелодические очертания. Чередование небольших ариозо и развернутых диалогических сцен создает непрерывное музыкальное развитие. Многочисленные песенные, хоровые, танцевальные эпизоды сочными красками обрисовывают колоритный и яркий фон событий, внося в музыку живость и разнообразие.

Опера открывается оркестровой прелюдией; начало ее выдержано в характере светлого гавота, в заключении возникает мелодия песни стрелков-конвоиров из последней картины.

В действие вводит остроумная комедийная сцена — квинтет (Гильо, Бретиньи, Пуссетта, Жавотта, Розетта, затем хозяин гостиницы), полный юмора, остроумных пародийных моментов, живой и блестящий. Хоры горожан, сцена Леско со стражниками, эпизод прибытия дилижанса — подвижная массовая сцена с многочисленными бытовыми персонажами и группами — подготавливают появление Манон. Нежно порывистая тема в оркестре и несмелое, застенчивое ариозо «Как объяснить вам, я не знаю» — первые штрихи ее портрета. Притворная галантность ариозо Леско «Ах, будьте скромной» подчеркивает простодушие и непосредственность Манон в следующем ее ариозо («Ах, нет, Манон, гони мечтанья»). Сцена-диалог Манон и де Грие развивается на фоне трепетной мелодии в оркестре; речь героев, вначале робкая и сдержанная, постепенно оживляется, становится страстно упоенной. Финал акта — динамичная массовая сцена (гнев Леско, ярость Гильо, насмешки присутствующих) — обычно выпускается.

Большое вступление второго акта основано на теме де Грие. Ее развитие сопровождает речитативно-ариозный дуэт Манон и де Грие. Центральный эпизод акта — квартет, передающий многоплановость ситуации; в нем соединены размеренное чтение Леско письма, восторженные реплики де Грие и приглушенный диалог Манон и Бретиньи. Второй дуэт Манон и де Грие передает глубокий контраст настроений (Манон: «В сердце боль», де Грие: «Радостный день»); холодные фразы Манон в низком регистре противостоят распевной эмоциональной мелодии де Грие. Дуэт переходит в арию де Грие «Вижу я, как наяву» («Грезы») с хрупким, воздушным сопровождением оркестра.

Первой картине третьего акта предшествует оркестровый антракт в характере изящного менуэта. Первую половину картины занимает большой ансамбль с хором (торговцы, модистки, горожане), включающий игривый дуэт Пуссетты и Жавотты «Можем мы повеселиться», диалог Гильо и Бретиньи о Маион. В центре картины уверенно-кокетливая ария Манон «Так значит, я мила?» и ее песня «Пользуйтесь жизнью», подхватываемая хором; своей мелодией, ритмом гавота она напоминает французские народные песни. Сцена-диалог Манон и графа де Грие идет на фоне музыки менуэта, доносящейся из танцевального зала. Балетная сцена с участием Бретиньи и хора представляет собой сюиту из старинных французских танцев.

Вторая картина третьего акта начинается хоральными звучаниями органа за опущенным занавесом и оркестровым вступлением в духе полифонической музыки XVIII века. На этом фоне звучит хор богомолков и знатных дам. В арии де Грие «Я один» мерная печальная мелодия сопровождается аккордами органа. Речитатив Манон «Как мрачно здесь» накладывается на звучание многоголосного полифонического хора «Магнификат» с органом. Дуэт Манон и де Грие — большая мастерски построенная сцена; вначале у де Грие звучат решительные интонации, резко отличные от строя речи Манон, однако постепенно они уступают место певучим, пылким фразам, а в оркестре тем временем крепнет звучание темы любви, торжественно завершающей сцену.

Первая картина четвертого акта — сочная жанровая сцена; большой ансамбль с хором объединяет реплики банкмета, возгласы игроков, песню Леско с девицами и шулерами. В центре картины — лихорадочно-взвинченное, полное отчаяния ариозо де Грис «Манон, ты мой кумир».

Диалог де Грие и Леско в начале последней картины звучит на фоне приближающейся песни конвоиров «Наш солдат шагал»; ее невеселая, размеренная мелодия подготавливается оркестровым вступлением. Дуэт Манон и де Грие «Ты плачешь!» занимает большую часть картины; тема любви звучит у Манон устало, печально, прерывисто; в заключении она широко и уносно проводится оркестром.



## ВЕРТЕР

*Лирическая драма в четырех актах (пяти картинах)*

Либретто Э. Бло, П. Милье и Г. Гартмана

### Действующие лица:

Вертер	. . . . .	тенор
Альберт	. . . . .	баритон
Судья	. . . . .	баритон или бас
Шмидт	} друзья судьи	тенор
Иоганн		баритон или бас
Брюльман, молодой человек	. . . . .	баритон
Шарлотта, дочь судьи	. . . . .	меццо-сопрано
Софья, ее сестра	. . . . .	сопрано
Кетхен, молодая девушка	. . . . .	меццо-сопрано
Дети судьи (6): Фриц, Макс, Ганс, Карл,		детские голоса
Гретель, Клара	. . . . .	сопрано
Крестьянский мальчик, слуга	. . . . .	без речей

Жители местечка Вецлар; гости и музыканты.

Действие происходит в окрестностях Вецлара  
близ Франкфурта (Германия).

Время: 1772 год.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

«Вертер» Массне написан в 1886 году. Постановка оперы намечалась в Париже в 1887 году. Однако из-за пожара театра она была отложена на неопределенное время. Премьера состоялась в Вене 16 февраля 1892 года, а в 1893 году «Вертер» был показан парижским театром Комической оперы.

В основу сюжета положен знаменитый роман Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774), в котором великий немецкий писатель отразил драматические судьбы целого поколения свободомыслящей молодежи, вступившей в столкновение с отсталым феодальным жизненным укладом старой Германии. Трагическая гибель Вертера воспринималась современниками как страстный протест против духовного рабства, произвола и обывательской ограниченности, царивших в немецком обществе.

Идейное содержание «романа в письмах» Гёте представлено в опере суженным: трогательная история любви Вертера и Шарлотты заняла в ней главенствующее место. Чтобы обрисовать окружающую героев бытовую обстановку, были введены жанровые сцены и ряд новых

действующих лиц — комическая влюбленная пара Брюльман и Кетхен, а также Софья, сестра Шарлотты, чей обряд у Гёте лишь бегло намечен.

#### СЮЖЕТ

В доме судьи слышен звонкий детский смех, рождественские песни. Шарлотта готовится к балу, который состоится в предместье Вецлара. Впервые дом судьи посещает мечтательный Вертер. Собираются гости. Но Вертер никого не замечает — его мыслями и чувствами безраздельно овладела Шарлотта. Вместе с ней он отправляется на бал. Все расходятся. Наступает ночь. Входит внезапно приехавший жених Шарлотты — Альберт. Узнав, что его здесь по-прежнему помнят и любят, счастливый Альберт покидает дом судьи с тем, чтобы наутро без предупреждения явиться перед невестой. С бала возвращаются Шарлотта и Вертер. Из ее слов он узнает, что Шарлотта дала обет покойной матери выйти замуж за Альберта. Вертер в отчаянии.

Праздничный воскресный день в Вецларе; народ спешит в храм. Туда же направляются и Шарлотта с Альбертом. Появляется тоскующий Вертер. Напрасны его мечты о счастье. Шарлотта — жена другого. Альберт пытается успокоить Вертера. Тот отвечает, что теперь он питает к Шарлотте лишь чувство дружбы. Однако, увидев ее, Вертер вновь обращается к ней с пылкими словами любви. Шарлотта холодно отвечает ему и просит уехать; быть может, разлука излечит его рану. После минутного колебания он соглашается. Но хватит ли у него сил сделать это? Подошедшей Софье Вертер объявляет, что навсегда покидает Вецлар.

В канун рождества Шарлотта сидит одна в гостиной. Она думает о Вертере, читает его письма; особенно ее пугает последнее письмо, полное отчаяния и тоски. Софья, успокоенная состоянием сестры, старается рассеять ее мрачные мысли, рассказывая о предстоящем празднике. Неожиданно входит Вертер. Напрасно клялся он себе, что скорее умрет, чем вернется к Шарлотте. Настал назначенный день, и вот он стоит перед ней. Шарлотта взволнована; она старается скрыть это, но Вертер читает в ее глазах признание в любви. Шарлотта вырывается из объятий Вертера — она не может изменить долгу. Вертер остается один; он подавлен; лишь смерть может принести

---

ему успокоение. О приезде Вертера узнает Альберт. В это время слуга приносит от Вертера письмо с просьбой одолжить в дорогу пистолеты. Потрясенная Шарлотта по приказу Альберта безропотно отдает их слуге. Но, когда муж уходит, она в ужасе устремляется к Вертеру, чтобы предупредить катастрофу.

Смертельно раненный Вертер не слышит слов склонившейся над ним Шарлотты. Наконец он узнает ее. Вертер молит у Шарлотты прощения. Он просит, чтобы его похоронили в конце кладбища, где стоят две липы; под их сенью он хотел бы найти вечный покой. Вертер умирает. Из дома судьи доносятся веселые голоса детей, смех и радостные крики гостей, празднующих рождество.

#### МУЗЫКА

«Вертер» — лирическая опера. Трогательная любовная драма о гибели иллюзий и надежд обрисована в музыке Массне выразительной, психологически чуткой и гибкой мелодикой, тонкими и изящными оркестровыми красками.

Во вступлении мощным аккордам оркестра, вызывающим представление о неодолимой грозной силе, противопоставляются нежные мелодии струнных. С приходом Вертера музыка приобретает взволнованный оттенок. Его ариозо «Брежу я, нль виденья проходят вереницей» проникнуто мечтательно-поэтическим настроением. Второе ариозо «О природа» полно благоговейного чувства. Небольшое ариозо «О мой светлый идеал» проникнуто страстью. Восторженно, увлеченно звучит признание Вертера «Счастьем я упиваюсь».

Оркестровое вступление ко второму акту рисует беспечное веселье горожан. Диалог Альберта и Шарлотты «Итак, три месяца» передает чувство спокойного счастья и взаимного доверия. Ариозо Вертера «Я знал бы обладанье» пронизано страстной тоской об утраченном счастье. Сцена встречи Вертера и Шарлотты начинается лирической музыкой первого акта, затем звучит новая мелодия, наполненная затаенной страстностью; драматизм нарастает вплоть до конца акта.

Оркестровое вступление к третьему акту воплощает настроение безотчетной тоски, которое господствует в монологе Шарлотты. Ее ариозо «Ах, пусть льются эти слезы» проникнуто безутешной печалью. Обращение Шар-

лотты «Боже мой, творец!» исполнено горячей и страстной мольбы. Вдохновенный романс Вертера «О, не буди меня» принадлежит к числу популярнейших оперных отрывков.

Первая картина четвертого акта представляет собой пантомимическую сцену; музыка ее окрашена в сумрачные, гнетущие тона.<sup>1</sup>

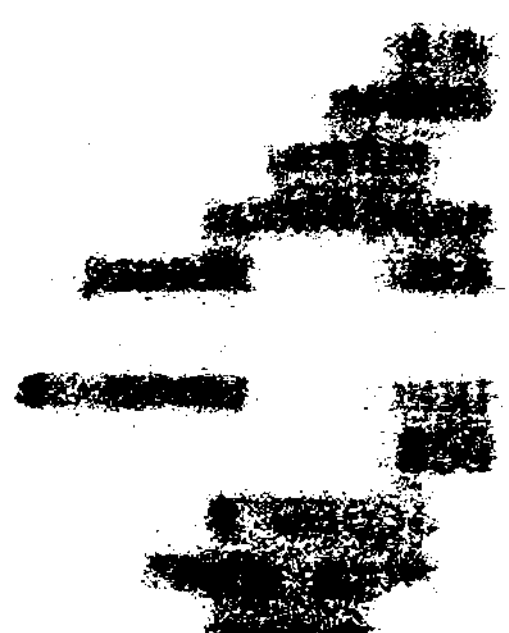
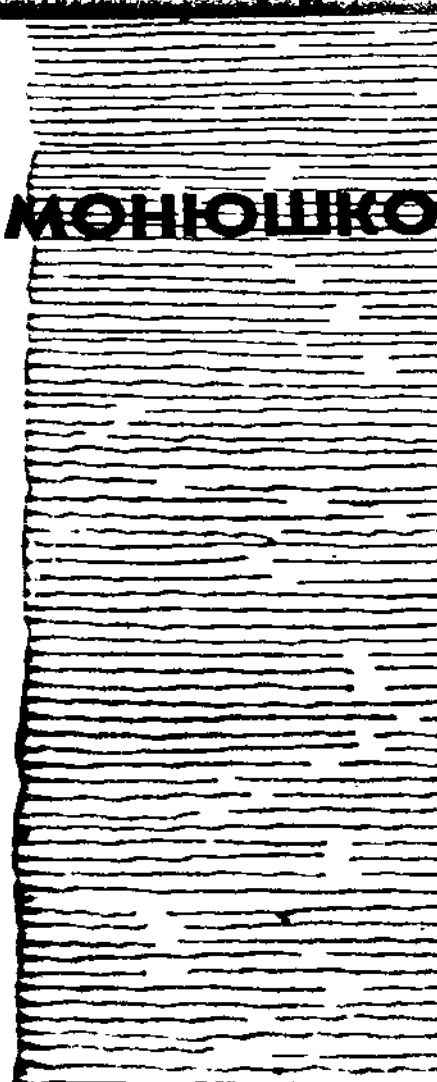
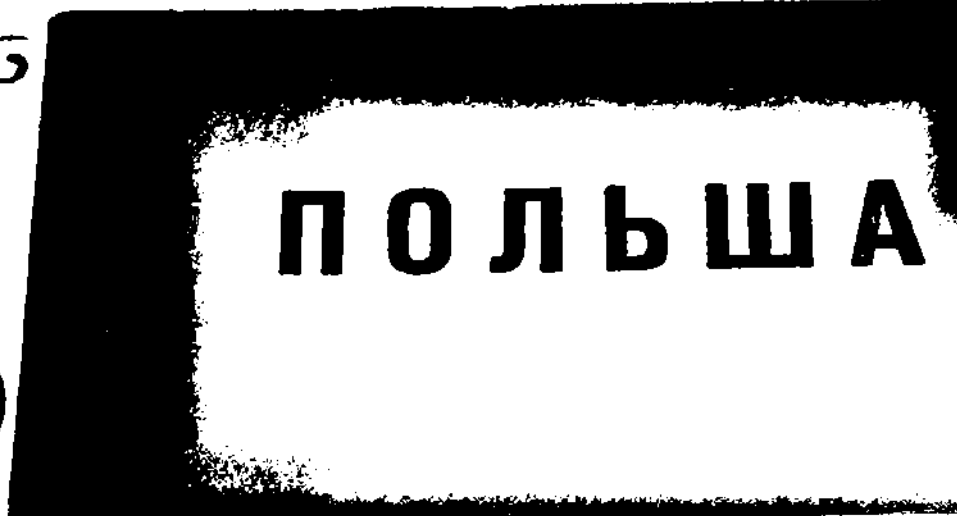
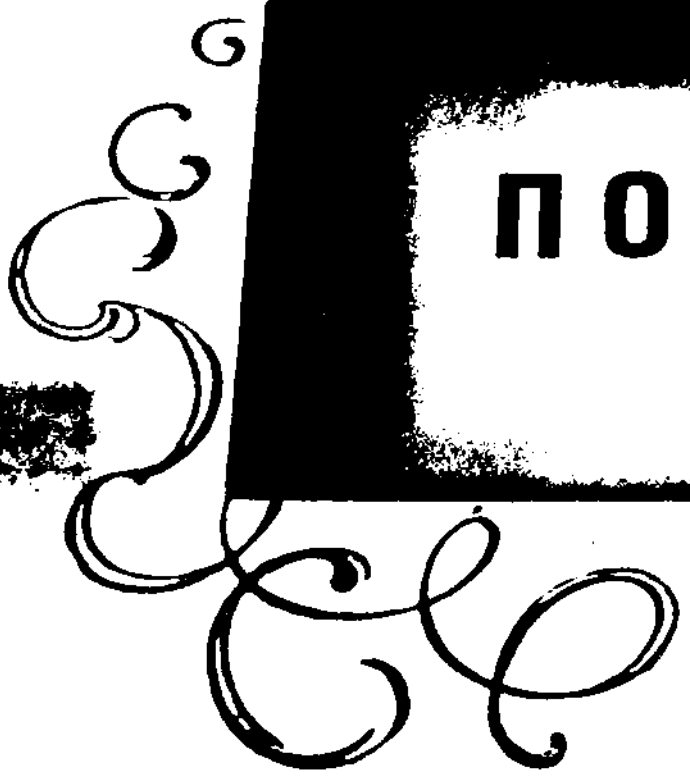
Последняя картина — развязка драмы. Ласково и умиротворенно звучит ариозо Вертера «Нет!.. Ты поступила честно». Ему отвечает страстное признание Шарлотты «Да... с того дня, как ты глазам моим предстал». Духовный покой и усталая отрешенность слышатся в последних фразах умирающего Вертера. Резким контрастом звучат голоса детей, славящих рождество.

---

<sup>1</sup> В некоторых постановках музыка этой картины служит оркестровой интермедией («Ночь перед рождеством») к заключительной картине оперы.

ПОЛЬША

МОНЮШКО





Моиюшко — основоположник польской оперной классики — оставил обширное наследие. Им написано около трехсот песен, кантаты, произведения для симфонического оркестра, фортепианные и другие сочинения. Произведениям Моиюшко свойственны простота и сердечность, обилие прекрасных, полных выразительности и поэтичности мелодий. В его музыке, пронизанной элементами польской народной песенности, метко схвачены черты национального характера.

Станислав Моиюшко родился 5 мая 1819 года в имении Убель, неподалеку от Минска, в семье мелкого помещика.

Для завершения музыкального образования, начатого в детстве, Моиюшко отправился в 1837 году в Берлин. По возвращении он стал церковным органистом в Вильно. К этому времени относятся первые опыты молодого композитора в области музыкального театра — оперы «Идеал», «Лотерея» (1840) и водевиль «Ночлег в Апеннинах» (1841). В 1847 году закончена опера «Галька». С этого времени Моиюшко много работает в области романа и песни. Его первый сборник «Домашний песенник», изданный в 1848 году, равно как и остальные одиннадцать, получил всенародное признание.

В 1858 году, после успеха в Варшаве «Гальки», Моиюшко стал там дирижером оперного театра, а вскоре — профессором консерватории. За «Галькой» последовали новые сочинения — комические оперы «Сплавщик леса» (1858), «Графиня» (1859), «Verbumobile» (1860). В 1865 году состоялась премьера оперы «Зачарованный замок» («Страшный двор») и была написана кантата «Призраки» (на текст А. Мицкевича). Последние произведения — оперы «Парий» (исполнена в 1869 году), «Беата» (1872) успеха не имели.

Моиюшко скончался в Варшаве 4 июня 1872 года.



## ГАЛЬКА

*Опера в четырех актах*

Либретто В. Вокульского

Действующие лица:

Стольник . . . . .	бас
Софья, его дочь . . . . .	сопрано
Януш . . . . .	баритон
Галька } крепостные Януша . . . . .	сопрано
Ионтек } . . . . .	тенор
Дземба, управляющий стольника . . . . .	бас

Гости, дворяне, музыканты, крестьяне и крестьянки.

Действие происходит в Польше около 1700 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет оперы заимствован из одноименной поэмы прогрессивного писателя В. Вольско-го (1825—1882), с которой Монюшко познакомился в 1846 году. Автор поэмы написал либретто, и в 1847 году опера была закончена. 1 января 1848 года «Галька» была исполнена в концерте силами местных любителей музыки, так как в Вильно не было оперного театра. 1 января 1858 года состоялась варшавская премьера оперы, которая прошла с триумфальным успехом. Современники восприняли ее как рождение польской национальной оперы.

К этому времени первоначальный облик оперы претерпел значительные изменения: из двухактной она превратилась в четырехактную; были введены танцы I и III актов; основные герои — нежная, доверчивая Галька и преданный, страстно и самоотверженно любящий деревенский парень Ионтек — получили более развернутые характеристики. Однако и в последней редакции Монюшко не смог полностью осуществить свои творческие намерения. Есть сведения, что он хотел окончить оперу сценой восстания крестьян, поднявшихся на защиту поруганной девушки, но по цензурным соображениям финал оказался лишенным социально-обличительной окраски и приобрел малоубедительные черты христианского смирения и кротости. В либретто постановок «Гальки» советскими театрами внесены изменения, способствующие более полному раскрытию замысла композитора (автор нового перевода Н. Бирюков).

## СЮЖЕТ

Шумно и весело в богатом доме стольника. Сегодня гостеприимный хозяин празднует обручение своей дочери Софьи с молодым паном Янушем. Все восхищаются молодой четой. Стольник благословляет молодых. Слышатся звуки жалобной песни. Это Галька рыдает своего Януша. Тяжело у нее на душе — давно не виделась Галька со своим возлюбленным, неужели Януш разлюбил и обманул ее? С досадой прислушивается Януш к знакомому голосу. Не вовремя появилась Галька. Если стольник и Софья узнают, почему она здесь, свадьбе не бывать. Януш оставляет гостей, решив любой ценой за-

ставить Гальку уйти. Девушка перит лживым признаниям, она вновь счастлива.

Однако в душу Гальки закрадывается сомнение. Надежда то покидает ее, то вспыхивает вновь. Напрасно преданно любящий ее Ионтек пытается убедить Гальку в вероломстве барина; девушка не слушает его. Из дома доносятся веселые голоса, Галька в ужасе замирает. В отчаянии бросается она к запертым дверям дома, взывая к Янушу, отцу ее маленького сына. Напрасно Ионтек, опасаясь панского гнева, пытается увести обезумевшую от горя девушку. Из дома выбегает Януш, за ним столынич с Софьей и гости. Януш велит прогнать Гальку и Ионтека.

Тихий летний вечер в горах. Издали раздается колокольный звон. Не спеша возвращаются из церкви крестьяне. Вдали, на дороге, показываются усталые Ионтек и Галька. В измученной девушке никто не узнает прежней красавицы. Помешавшаяся Галька тихо напевает жалобную песенку. С глубоким сочувствием выслушивают крестьяне печальный рассказ Ионтека. Издали приближается богатый кортеж — это Януш едет венчаться.

Пустынная сельская площадь у старого костела. Сегодня вечером здесь произойдет венчание Януша и Софьи. Тяжелые мысли одолевают Ионтека. С горечью он задумывается о судьбе Гальки, о своей неразделенной любви. Площадь постепенно заполняется народом. В толпе — Галька. Появляется торжественная свадебная процессия. Заметивший Гальку Януш приходит в замешательство — непродолжительные угрызения совести сменяются опасением, как бы невеста не узнала о погубленной им девушке. Вместе со всеми он спешит в костел. На опустевшей площади остается Галька. Вдруг ее затуманенное сознание проясняется. Она начинает понимать смысл происходящего. Галька вспоминает о своем заброшенном, умирающем от голода ребенке, и страстная, неодолимая жажда мести овладевает ею. Девушка решает поджечь костел, предать изменника лютой смерти. Она уже готова положить к дверям храма пучок горячей соломы, но внезапно меняет решение и в порыве отчаяния бросается в бурную реку. Выбежавший из костела Ионтек и крестьяне не успевают ее спасти.



## МУЗЫКА

Глубоко постигнув своеобразие польского песенно-танцевального фольклора, Моношко создал истинно народное произведение. Сольные эпизоды оперы выразительно и поэтично рисуют душевный мир главных героев. Музыкальные характеристики Ионтека и Гальки, пронизанные мягким лиризмом, основанные на широких распевных мелодиях, выразительные хоры крестьян противопоставлены блестящим, но лишенным сердечного тепла образам шляхтичей.

Взволнованная музыка увертюры предвосхищает драматизм предстоящих событий.

Первый акт обрамлен эффектными танцевальными сценами бала. Приветственный полонез с хором подчеркивает лиризм бесхитрой песенки Гальки «Как бурным ветром». Дуэт Гальки и Януша построен на широкой мелодии. В арии стольника «Ах, друзья, такое счастье» вновь слышна поступь старинного полонеза.

Непрерывным ростом драматизма пронизан второй акт. Ария Гальки «Если б с солнцем рано» полна трогательного чувства, робких надежд. В арии Ионтека «Итак, ты веришь» взволнованность сменяется затаенной нежностью. В секстете с хором встревоженным голосам стольника и гостей противостоят широкие, распевные мелодии Ионтека и Гальки.


Оркестровое вступление к третьему акту передает ощущение тревоги; печально и одиноко звучит в нем мелодия Гальки из первого акта. Открывающие акт массовые сцены рисуют картину непритязательного сельского веселья; в характере танцев передан своеобразный колорит музыки горцев. Драматичная сцена Гальки и Ионтека построена на резком противопоставлении взволнованных возгласов хора и безмятежных мелодий Гальки.

Четвертый акт представляет собой кульминацию драмы. В думке Ионтека «Меж горами ветер воет» слышатся неподдельное горе и щемящая тоска: это один из лучших, наиболее популярных номеров оперы. Развернутый монолог Гальки впечатляет силой драматизма и психологической правдой; вспышки отчаяния сменяются глубокой скорбью, выраженной в проникновенной мелодии каватины «Птенчик мой милый». Резительный контраст этой сцене создает спокойное пение хора.



**ЧЕХИЯ**

**СМЕТАНА  
ДВОРЖАК  
ЯНАЧЕК**





Сметану называют отцом новой чешской музыки, чешским Глинкой. В его творчестве пышно расцвел музыкальный гений чешского народа, ожили картины истории, народного быта и природы Чехии, зазвучали своеобразные ритмы народных танцев, пленительные по красоте и свежести мелодии чешских песен. Наследие Сметаны разнообразно. Большую его часть составляют оперы. Композитором созданы также сочинения для симфонического оркестра, хора, инструментальных ансамблей и фортепиано. Сметана немало способствовал развитию музыкальной культуры Чехии и своей широкой просветительской деятельностью.

Бедржих Сметана родился 2 марта 1824 года в небольшом чешском городе Литомишле. Его детские и юношеские годы совпали с периодом общественного подъема в борьбе против австрийского владычества; ~~тнет~~ которого на протяжении долгого времени испытывал народ Чехии. С детства юного музыканта окружали люди передовых, демократических убеждений. Музыкальное развитие Сметаны началось очень рано. Шести лет он уже выступал публично как пианист, а в восемь сочинил первую фортепианную пьесу.

Его активная музыкально-общественная деятельность началась в Праге, куда он переехал в 1843 году. В 1848 году молодой композитор принял участие в революционном восстании. Под впечатлением этих событий были созданы «Торжественная увертюра», хор «Песня свободы», марш для студенческого и рабочего батальонов. Политическая реакция вынудила Сметану в 1856 году на время покинуть родину. Возвратившись в Прагу в 1861 году, он стал одним из руководителей общества, объединившего художников национально-демократического направления, организатором и дирижером симфонических и хоровых концертов, руководителем оперного театра, видным музыкальным критиком.

Первая опера Сметаны «Бранденбуржцы в Чехии» (1863) явилась одновременно первой национальной чешской оперой. Ее патриотическая тема получила развитие в операх «Далибор» (1868) и «Либуше» (1872), где ожили величавые легенды и предания чешского народа. Но наиболее популярной осталась комическая опера «Проданная невеста» (1866).

В 1874 году Сметану постигло несчастье: он утратил слух. Композитор мужественно перенес удар судьбы, продолжал сочинять и участвовать в общественной жизни. В этот период были созданы комические оперы «Две вдовы» (1874), «Поцелуй» (1876), «Тайна» (1878), «Чертова стена» (1882), замечательный цикл из шести программно-симфонических поэм под названием «Моя родина» (1879) и струнный квартет «Из моей жизни» (1876). Последние произведения писались в трудной борьбе с непрерывно прогрессирующей болезнью. Силы постепенно оставляли композитора.

Сметана скончался 12 мая 1884 года в Праге.

# ПРОДАННАЯ НЕВЕСТА

*Комическая опера в трех актах*

Либретто К. Сабина (русский текст С. Михалкова)

## Действующие лица:

Крушина, крестьянин . . . . .	баритон
Людмила, его жена . . . . .	сопрано
Маженка, их дочь . . . . .	сопрано
Миха, богатый крестьянин . . . . .	бас
Гата, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Вашек, их сын . . . . .	тенор
Еник, сын Михи от первого брака . . . . .	тенор
Кецал, деревенский сват . . . . .	бас
Директор цирка . . . . .	тенор
Эсмеральда, комедиантка . . . . .	сопрано
Индеец, комедиант . . . . .	тенор

Крестьяне, деревенская молодежь (парни и девушки).  
Артисты бродячего цирка — комедианты.

Действие происходит в Чехии.  
Время: XIX век.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Над оперой «Проданная невеста» Сметана начал работать в 1863 году. Либреттистом был видный писатель Карел Сабина (1813—1877). Композитора не удовлетворил первоначальный вариант либретто, написанный в расчете на одноактную оперетту. Он был расширен и послужил основой для двухактной оперы, законченной Сметаной в 1866 году. Премьера «Проданной невесты» состоялась 30 мая того же года в Праге и сопровождалась выдающимся успехом. Несмотря на это, требовательный к себе композитор в 1869 году подверг свое произведение значительной переработке. Был частично изменен и дополнен текст, сочинены новые музыкальные эпизоды. В новой редакции опера уже имела три акта. Наконец, в 1870 году для постановки в Петербурге Сметана заменил прежние разговорные диалоги мелодическим речитативом. В этом окончательном варианте «Проданная невеста» завоевала мировое признание.

## СЮЖЕТ

Небольшая чешская деревушка. Крестьяне заканчивают сбор хмеля. Далеко разносятся мелодии их задорных, жизнерадостных песен. Лишь Маженка не

разделяет общего веселья. Девушку сватают за сына богатого крестьянина Михи — глупого Вашека, а она любит батрака Еника. Увидев девушку, Еник заботливо расспрашивает ее и, узнав о случившемся, задумывается. Маженка разочарована. Она ждала, что Еник возмутится, скажет, что никому ее не отдаст, а он лишь грустно покачал головой. Уж не разлюбил ли ее Еник? Ведь она так мало о нем знает. Откуда он пришел в их деревню? Кто его родители? В ответ Еник рассказывает, что он сын богатого крестьянина, но из-за мачехи должен был уйти из дома и батрачить в чужих селах. Еник успокаивает девушку, уверяя, что любит ее как прежде. Между тем, к родителям Маженки — Крушине и Людмиле — приходит сват. Он напоминает старикам о договоре, согласно которому Маженка должна выйти замуж за Вашека. Крушина заверяет свата, что сдержит свое слово. Но его жена не хочет торопиться со свадьбой. К тому же надо спросить и Маженку, хочет ли она пойти за Вашека. Сват расхваливает жениха, намекая на богатство будущего тестя. Но появившаяся Маженка решительно отказывается выйти за сына Михи. Тогда Крушина признается, что при свидетелях подписал договор с Михой. Девушка в отчаянии. А в это время на деревенской площади молодежь лихо отплясывает бойкую польку. Крестьяне весело празднуют окончание полевых работ.

В корчме собрались парни. Они пьют вино, похваливая хмельной напиток. Еник говорит, что любовь сильнее вина. В разговор вмешивается сват Кецал. По его мнению, любовь — ерунда, самое важное в жизни деньги. Нет, любовь нельзя продать, отвечает Еник. На площади появляется расфранченный Вашек; он глуповат, к тому же близорук и занкается. Вашек в восторге от того, что женится на Маженке. Но он еще никогда не видел свою невесту. Пользуясь этим, Маженка издевается над ним. Разве ему не известно, что невеста уродлива, сварлива и поклялась извести его? А между тем есть в деревне девушка, которая уже давно его любит. При этом Маженка показывает на себя. Радости Вашека нет предела. Он готов жениться на этой красивой девушке. Но что скажет мать? Окончательно сбитый с толку Вашек дает слово отказаться от просватанной невесты. А сват Кецал уговаривает Еника забыть Маженку. Ведь Еник — бедняк, ему нужна богатая невеста. Есть у свата на примете такая девушка. А за то, что Еник откажется от Маженки,

Кедал даст ему отступного. Эти слова заставляют Еника насторожиться. Он придумал, как провести свата, и, поймавшись для вида, соглашается отказаться от Маженки за триста дукатов. При этом Еник ставит одно условие: он требует указать в договоре, что Маженка должна выйти замуж только за сына Миши. Довольный сват зовет свидетелей и подписывает договор. Все возмущены поступком Еника: шутка ли, он продал свою невесту?

В деревню приходит труппа комедиантов. На площади собирается народ, начинается представление. Вашеку пригласила цыганка Эсмеральда, он пытается с ней заговорить. Неожиданно обнаруживается, что актер, который должен был выступать в роли медведя, пьян. Директору театра удается с помощью Эсмеральды уговорить Вашеку выступить вместо него. На Вашеку надевают медвежью шкуру. Родители приходят в ужас, увидев Вашеку в роли дрессированного медведя. Вашек объявляет им, что не хочет жениться на Маженке. Миша и Кедал подозревают, что это Еник успел испортить все дело. Надо поскорее вручить ему деньги. Но и Маженка узнает, что Еник продал ее. Девушка оскорблена. Еник тщетно пытается успокоить возлюбленную. Появляется Миша с женой. Увидев Еника, он признает в нем своего старшего сына, который давно ушел из родительского дома. Теперь по условию Еник должен жениться на Маженке, к тому же у него есть и деньги для свадьбы. Крестьяне смеются над одуроченным сватом и радостно поздравляют счастливых молодых.

## МУЗЫКА

Комическая опера «Проданная невеста» — произведение на редкость жизнерадостное, сочетающее подлинно народный юмор с поэтичной, задушевной лирикой. Незамысловатый сюжет позволил композитору нарисовать живые, сочные картины чешского народного быта и окружающей природы, создать галерею ярко национальных характеров: находчивого, сметливого Еника, решительную Маженку, хитрого Кедала. Широко выписанные массовые сцены пронизаны напевностью, огненными ритмами чешских народных танцев.

Увертюра захватывает стремительностью, буйным весельем. Движение ширится, растет, и на гребне музыкального потока возникает жизнерадостная танцевальная

мелодия, близкая польке — этому наиболее распространенному чешскому национальному танцу.

Первый акт открывается яркой народной сценой. Бодро и задорно звучит хор «Как же нам не веселиться». Грустью овеяно поэтичное ариозо Маженки «Если б только я узнала». За ним следует дуэт Маженки и Еника; его широкая светлая мелодия проникнута покоем, согрета теплым, нежным чувством. Вторая сцена (Крушина, Людмила, Кецал, затем Маженка) состоит из ряда сольных номеров и ансамблей. Плясовой ритм арии «Говорю вам, пан Крушина» придаст образу Кецала комический оттенок. Легкая, воздушная мелодия квартета, полная грации и чистоты, связана с обликом Маженки. Акт завершает бойкая, темпераментная полька.

В начале второго акта, изобилующего массовыми сценами, звучит праздничный хор «Кто пиво с нами пьет», в мелодию которого вплетаются реплики Еника и Кецала. Хор сменяется живым, подвижным, ритмически прихотливым танцем «фуриант». Комический облик простака и занки Вашека запечатлен в ариозо «Матушка сказала так». Дуэт Еника и Кецала — широко развернутая сцена, насыщенная яркой мелодикой танцевального склада. Нежное, трепетное чувство раскрывается в лирическом ариозо Еника «Как можно верить». Вершиной акта является сцена продажи невесты; музыка с ее бурным, стремительным движением передаст беспокойство и возмущение крестьян поступком Еника.

Значительную часть третьего акта оперы составляют арии и ансамбли. Лишь в финале вновь вступает хор. Красочен стремительный, темпераментный галоп комедиантов. Ария Маженки «То был любви прекрасный сон» проникнута светлой печалью воспоминаний. С арией контрастирует взволнованный дуэт Еника и Маженки. Завершающий оперу ансамбль с хором окрашен в светлые, радостные тона.

## ДАЛИБОР

*Опера в трех актах (шести картинах)*

Либретто Я. Венцига

Действующие лица:

Владислав, король Чехии . . . . .	бас
Далибор . . . . .	тенор
Будивой, начальник стражи . . . . .	баритон

Судья . . . . .	бас
Бенеш, тюремщик . . . . .	бас
Витек, оруженосец Далибора . . . . .	тенор
Милада, сестра убитого бургграфа . . . . .	меццо-сопрано
Йитка, деревенская девушка, воспитанница Далибора . . . . .	сопрано

Вассалы короля, советники суда, слуги Далибора, солдаты, народ.

Действие происходит в пражских Градчанах<sup>1</sup>  
в XV веке.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль написать оперу на сюжет древней чешской легенды о славном рыцаре Далиборе зародилась у Сметаны еще до создания «Проданной невесты». 13 мая 1863 года композитор сочинил основной мотив — тему рыцаря, проходящую через все произведение, но «Проданная невеста» надолго отодвинула другие замыслы. Вновь к мысли о «Далиборе» Сметана возвращается в 1865 году. Его либреттистом становится Йозеф Венциг (1807—1876), немец по национальности, видный деятель чешской культуры. Опера задумана как драма возвышенных страстей, во многом перекликающаяся с бетховенским «Фиделио». В основе ее — идея освободительной борьбы.

В Чехии XV века при короле Владиславе усилились междоусобицы, вспыхнули крестьянские восстания. Одним из вождей восставших был Далибор, убивший ненавистного бургграфа Плошковского. Король заточил рыцаря в тюремную башню, которая была затем названа по имени героя «Далиборкой», судил и казнил его в 1498 году.

В либретто оперы сплавлены реальные исторические события и образы народных легенд. Вплетен новый сюжетный мотив, прославляющий нравственную силу музыки. Далибор мстит за убийство своего друга, скрипача Здеика. Музыкантшей является и сестра бургграфа Милада — она играет на варито, старинном чешском народном инструменте типа гусель. Любовь к высокому искусству объединяет героев; один из них восклицает по ходу действия: «Какой же чех не любит музыки!..»

<sup>1</sup> Градчаны — кремль в Праге.



Работа над «Далибором» была закончена в 1868 году. Премьера состоялась в день закладки Национального театра в Праге 16 мая того же года. Ей сопутствовал успех, однако после нескольких представлений из-за прорисков реакционных кругов опера сошла со сцены. Всеобщее признание «Далибор» завоевал после постановки 1886 года, когда его автора уже не было в живых.

## СЮЖЕТ

В Градчанах народ ждет короля, который прибудет сюда, чтобы вершить суд над Далибором. Его воспитанница Йитка рассказывает присутствующим, как добр и великодушен рыцарь. Появляется король. Милада обвиняет Далибора в убийстве ее брата, бургграфа. Далибор не отрицает, что убил бургграфа, но он убил его, мстя за гибель своего друга — скрипача Зденка. Прямая, гордая речь рыцаря покоряет Миладу благородством и мужеством. Она молит короля о пощаде, но тщетно. Милада и Йитка клянутся освободить пленника.

Йитка приходит на свидание с Витеком. Она рассказывает жениху о приговоре, о том, что Милада хочет спасти Далибора. Витек и его друзья готовы помочь отважной девушке.

Начальник стражи Будивой велит тюремщику Бенешу тщательно сторожить Далибора, так как друзья могут попытаться освободить его. Подозрительно смотрит Будивой на проходящую мимо переодетую в мужскую одежду Миладу. Тюремщик успокаивает его: это бедный юноша, нанятый в помощники. Начальник стражи уходит. Бенеш просит появившуюся снова Миладу отнести Далибору скрипку, которая скрасит его одиночество.

Далибор в темнице. Во сне он видит погибшего друга, проснувшись — предается скорби. Вошедшая Милада передает ему скрипку и говорит, что пришла загладить свою вину. Все готово к восстанию. Народ ждет лишь знака, чтобы пойти на штурм тюрьмы. Этим знаком должны стать звуки скрипки. Далибору происходящее кажется чудом: он может надеяться на свободу, ему открывается счастье взаимной любви.

Королевский дворец. Будивой и Бенеш принесли дурные вести: готовится восстание, а из тюрьмы исчез помощник тюремщика. По-видимому, это друг Далибора,

замыслившего побег. **Король** повелевает немедленно казнить рыцаря.

На площади Милада, Гитка и Витек ждут условного сигнала, но вместо скрипки звучит погребальный колокол. Загонор раскрыт, и Далибора ждет казнь. Милада призывает народ к оружию. Восставшие врываются в тюрьму, освобождают узника, но в первом бою он и Милада гибнут.

## МУЗЫКА

«Далибор» отличается редкой музыкальной цельностью. Музыка оперы носит призматический, героически-возмущенный, приподнято патетический характер. Она благородна и психологически правдива. В центре романтический образ главного героя, но и другие персонажи наделены выразительными музыкальными характеристиками. Велика роль хора, активного участника событий и двигателя действия.

После краткой интродукции и взволнованных хоровых реплик начинается печальный рассказ Гитки. Торжественно суровым маршем сопровождается выход короля Владислава. В арии Милады «Со мной заплачет» напряженные интонации, передающие ее отчаяние и душевную боль, сменяются скорбными, скованными. Первый раздел арии Далибора «Из всех земных благ» проникнут нежностью и печалью, затем в мелодии появляются решительные волевые обороты, гневная патетика. Ариозо Милады «Поцуды» полно волнения.

Первая картина второго акта — своеобразное интермеццо между драматически насыщенными сценами. За жанровым, выдержанным в светлых тонах хором солдат следует лирический дуэт Гитки и Витека.

Музыка второй картины передает мрачную атмосферу тюрьмы. Темные краски звучат в ариозо Бенеша «Угрюмые стены». Ария Милады «Да, настал давно желанный час» — наделена обязательной широко и свободно льющейся мелодией.

В третьей картине второго акта вслед за легкими истаивающими звучаниями, которые сопровождают видение Далибора, следует его взволнованная ария «Мой Зденко». Финал акта — восторженно-экстатический любовный дуэт Милады и Далибора.

Первая картина третьего **АКТА** обрамлена темой королевского марша. В центре ее аривою Далибора «Что ж медлю я»; выйдя из речитативной декламации, оно приобретает элегический оттенок.

Заключительная картина открывается настороженно приглушенным звучанием. Внезапно слышится траурный колокольный звон, и на его фоне мерный хорал монахов. Характер музыки резко меняется: восклицания Милады, возбужденные реплики хора уступают место просветленной лирике прощания умирающей Милады с Далибором. В последний раз мощно и грозно звучит тема короля; заканчивается опера лейтмотивом Далибора, символизирующим победу света и свободы.

## Л И Б У Ш Е

*Торжественное представление в трех актах (шести картинах)*

Музыка:  Либретто П. Венцеля

### Действующие лица:

Либуше, чешская княгиня . . . . .	сопрано	
Пржемысл из Сталиц . . . . .	баритон	
Хрудонн с Отана	} братья . . . . .	
Штеглав с Радбузы		тенор
Лютобор с Доброславских холмов, их дядя . . . . .	бас	
Радонис с Камешного моста . . . . .	бас	
Кресица, дочь Лютобора	} обе при дворе	
Радмила, сестра Хрудонна		сопрано
и Штеглави		Либуше
	контральто	

Старшина, поиня, свитцельслужители, сениные девушки двора Либуше, челядь Пржемысла, народ.

Действие происходит в чешских землях  
в языческие времена.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Первоначальные наброски оперы относятся к 1861 году. В течение многих лет Сметану привлекала мысль создать оперу на основе народных легенд о княгине Либуше, мудрой правительнице Чехии, воспетой многими деятелями чешского искусства. Эту оперу композитор задумал, желая прославить Чехию, ее героическое прошлое, ее прекрасное будущее.

В 1866 году П. Венцигом (1807—1876) было закончено либретто, а в 1872 году Сметана завершил «Либуше». Он назвал ее «Торжественным представлением в трех частях», оговорив, что ее не следует показывать как обычный спектакль. По замыслу композитора, «Либуше» должна исполняться лишь в особых случаях, в ознаменование праздничных событий. Поэтому Сметана очень долго отказывался от постановки оперы. Ее премьеру он решил приурочить к торжественному открытию Национального театра в Праге, фундамент которого был заложен в 1868 году. Но премьеры «Либуше» смогла состояться лишь 11 июня 1881 года. Постановка оперы вызвала большой патриотический подъем. Сейчас спектаклем «Либуше», как правило, начинается сезон Пражского оперного театра.

#### СЮЖЕТ

В Вышеградских палатах Либуше, дочь покойного князя Крока, окруженная сенными девушками, готовится выйти к народу, чтобы вершить суд.

Просить суда княжны пришли братья Хрудош и Штяглав, поссорившиеся из-за отцовского наследства. Либуше велит Хрудошу вернуть незаконно отнятые у Штяглава земли, но Хрудош не согласен подчиниться решению женщины. Он оскорбляет Либуше. Княжна обращается ко всем присутствующим с просьбой избрать себе князя, а ей мужа. Народ любит Либуше и верит ей. Пусть она сама изберет себе супруга, правителя Чехии. Либуше посылает сватов к Пржемыслу.

На лесной поляне похоронен брат Лютобора, отец Хрудоша и Штяглава. Сюда Лютобор, как старший в роде, призывает Хрудоша, чтобы покарать за недостойное поведение. Хрудоша опережает дочь Лютобора Красава. Она признается отцу, что виновата в размолвке братьев: Красава и Хрудош любят друг друга, но, желая помучить Хрудоша, девушка сказала, что предпочитает ему Штяглава. На поляне появляется Хрудош. Он знает, что встреча с дядей сулит недоброе, но мысли его заняты лишь лукавой Красавой. Происходит объяснение молодых людей. Красава уговаривает возлюбленного помириться с братом и просить прощенья у княжны. Лютобор обещает пощадить Хрудоша, если Либуше простит его.

У себя в Стадичах Пржемысл занят сельскими работами. В них он ищет забвение, так как давно отчаялся

возбудить в Либуше ответное чувство. Посольство, посланное княжной, сообщает ему счастливую весть: он будет чешским князем, мужем Либуше. Все славят Пржемысла. Радость омрачена лишь известием о последнем суде, об оскорблении, нанесенном княжне Хрудошем. Пржемысл готов жестоко покарать дерзкого. Торжественный кортеж отправляется в Вышеград.

В княжеских хоромы Либуше ожидает жениха. Она счастлива: братья помирились, вновь все спокойно в чешских землях, а ее ожидает брак с любимым. Либуше обращается к покойному отцу с мольбой благословить ее и родную землю.

Снова фанфары сзывают народ на княжеский суд. Но на этот раз судья — Пржемысл. Либуше просит супруга помиловать Хрудоша, и Пржемысл прощает его. Счастливая Либуше восходит на трон. Вглядываясь в даль, она рассказывает об открывающихся ей картинах грядущего. Перед ее взором возникают образы князя Бржетислава, расширившего и укрепившего чешское государство; славного полководца Ярослава; собирателя земли чешской, короля Пржемысла Отакара II; основателя Пражского университета императора Карла; последнего чешского короля, избранного народом — Йиржи Подебрадского. Либуше повествует о героической борьбе гуситов, называет имена Яна Жижки и Прокопа Большого; предсказывает возникновение новой славной столицы Чехии — красавицы Праги. Все провозглашают «Славу» чешскому народу.

## МУЗЫКА

«Либуше» — эпически величавое произведение, прославляющее родину и народ. Тон повествования строгий и торжественный, декламация возвышенная, могучие хоровые фрески придают опере черты монументальной оратории, а партия оркестра наделена богатством и красочностью колорита.

В увертюре звучат темы, рисующие Либуше. Первая картина первого акта (он называется «Либушин суд») — сцена в палатах княжны, где звучит ее ариозо «Вечный боже», — широкораспевное, насыщенное народно-чешскими оборотами. Ей контрастирует бурная, взволнованная музыка, передающая душевное состояние Красавы.

Начало второй картины — речитативная сцена, обрамленная хором. Выход Либуше сопровождается ее арией «Вы, судьи», полной энергии, решимости и величия. В сцене суда речитативные высказывания перемежаются репликами хора. Акт заканчивается хором, славящим Либуше и ее жениха.

В первой картине второго акта (он называется «Либушин брак») господствует сумрачный тревожный колорит. Ария Красавы «Отец мой» — скорбная и страстная. В сцене Красавы и Хрудоша музыка постепенно преобразуется, приобретая черты взволнованной лирики, экзальтации.

Во второй картине преобладают светлые пасторальные тона. Ария Пржемысла «Солнышко греет» — проникновенно лирична; в дальнейшем в ней звучат героические мужественные интонации. Финал второго акта — снова мощная хоровая сцена.

В первой картине третьего акта (он назван «Пророчества») ария Либуше «Мир снова воцарился» носит просветленный характер. Ее сменяет большой ансамбль, а затем горделивое, исполненное счастья ариозо «То он». Кульминация оперы — пророчество Либуше. Музыка, рисующая события истории Чехии, становится то тревожной, то грозной, то величественной. Заканчивается опера торжественным гимническим хором.

А

нтонин Дворжак — крупнейший чешский композитор, являющийся, наряду со своим старшим современником Сметаной, классиком чешской музыки, основателем национальной композиторской школы. В становлении национального своеобразного искусства Чехии он сыграл огромную роль.

Музыка Дворжака отличается исключительным мелодическим богатством, стройностью формы, яркостью оркестровых и гармонических красок.

Дворжак родился 8 сентября 1841 года в деревне Нелагозевес в бедной семье. В детстве мальчик слышал много народных песен и танцев, которые произвели на него глубочайшее впечатление, сам рано начал играть на скрипке и органе. В 1858—1859 годах Дворжак обучается в пражской Органной школе, где начинает сочинять музыку.

В 60-е—70-е годы Дворжак уже автор многих произведений разных жанров — симфоний, опер, концертов, камерных инструментальных и вокальных сочинений. С 1862 года он работает в оркестре театра, участвует во многих событиях весьма деятельной общественной жизни Праги. Он сближается с передовыми деятелями чешской интеллигенции, которые видели цель своей жизни в борьбе против насильственного онемечивания чехов, за становление национального искусства, национальной культуры. В 80-е годы имя Дворжака приобретает мировую известность. Он концертирует как дирижер — исполнитель собственных произведений в Англии, России, Германии. В 1891 году становится профессором Пражской консерватории, а в 1892 году его приглашают в США на пост директора Национальной консерватории в Нью-Йорке. В Америке он создает одно из лучших своих произведений — симфонию «Из Нового света». Симфония эта отразила тоску композитора по далекой родине, впечатления от музыкального фольклора индейцев и негров. В 1894 году Дворжак возвращается на родину, а в 1901 году становится директором Пражской консерватории. 1 мая 1904 года композитор скончался от кровоизлияния в мозг.

На протяжении своего творческого пути Дворжак не раз обращался к жанру оперы. Им созданы оперы «Альфред» (1870), «Король и угольщик» (1871), «Упрямы» (1874), «Ванда» (1875), «Хитрый крестьянин» (1877), «Димитрий» (1881—1882), «Якобинец» (1887—1888), «Черт и Кача» (1898—1899), «Русалка» (1900), «Армида» (1902—1903). Предпоследняя опера Дворжака по праву завоевала наибольшее признание. Кроме того, он является автором 9 симфоний, 3 сольных инструментальных концертов (для фортепиано, скрипки, виолончели), ряда увертюр, рапсодий, танцев (в том числе 2 цикла «Славянских танцев»), 5 симфонических поэм, 14 струнных и фортепианных квартетов, 5 квинтетов, 6 трио и многих других камерно-инструментальных и фортепианных сочинений.

## РУСАЛКА

*Лирическая сказка в трех актах*

Либретто Я. Квацила

### Действующие лица:

Принц . . . . .	тенор
Княжна . . . . .	сопрано
Русалка . . . . .	сопрано
Водяной . . . . .	бас
Баба-яга . . . . .	контральто
Лесник . . . . .	тенор
Поваренок . . . . .	сопрано
Первая нимфа . . . . .	сопрано
Вторая нимфа . . . . .	сопрано
Третья нимфа . . . . .	контральто
Охотник . . . . .	баритон

Свята Принца, гости, лесные нимфы, русалки.

Действие происходит в сказочной стране в сказочные времена.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Зимой 1899—1900 года, сразу после успешной премьеры комической оперы «Черт и кача», Дворжак стал искать либретто для нового сочинения. Чешский поэт, драматург и театральный деятель Ярослав Квацил (1868—1950) предложил композитору только что законченное либретто «Русалки». Сюжет, общий для сказок и легенд многих народов, привлек в свое время замечательного датского поэта и сказочника Ханса Кристиана Андерсена, создавшего на его основе чудесную сказку «Русалочка». Это глубоко волнующий рассказ о всепобеждающей любви, не отступающей перед страданиями и самой смертью. Дворжак сразу увлекся поэтическим сюжетом, талантливо развитым в либретто, и принялся за создание партитуры, которая была завершена в ноябре 1900 года. Своей новой опере композитор дал подзаголовок «лирическая сказка», очень точно определив этим ее жанровые особенности. Премьера оперы состоялась 31 марта 1901 года на сцене Национального театра в Праге и прошла с огромным успехом. До сих пор «Русалка» — одно из самых популярных произведений чешского оперного репертуара. В Советском Союзе она была поставлена под названием «Большая любовь» или «Любовь русалки».



## СЮЖЕТ

На берегу озера, неподалеку от избушки Бабы-яги сидит грустная Русалка. Лесные нимфы своим пением потревожили старика Водяного, отца Русалки, и он выплыл на поверхность озера. Испуганные нимфы разбежались, а Русалка поведала отцу о своем горе. Она страстно полюбила прекрасного Принца и готова на все, лишь бы быть с ним. Она хочет получить человеческую душу. Водяной опечален: много горя принесет дочери эта любовь. Ведь иметь душу — это значит страдать! Но тронутый мольбами дочери, посылает ее за советом к Бабе-яге. Русалка идет к старухе. Та берется помочь, но ставит условие: обретя человеческую душу, Русалка станет немой, а если она потеряет любовь Принца, то превратится в блуждающий болотный огонек и погубит любимого. Русалка согласна на все. Превращение совершается. С рассветом к берегу озера приходит Принц, заблудившийся на охоте. Он видит прекрасную девушку и, полюбив ее с первого взгляда, уводит в свой замок.

В замке готовятся к свадьбе. Слуги оживленно обсуждают это событие, удивляются таинственному появлению невесты. А невеста невесела. Красивая кокетливая Княжна, гостящая в замке, все больше завладевает вниманием Принца. Начинается бал, звучит торжественная музыка, беззаботно веселятся гости. Водяной, тайком пробравшийся в парк, с болью наблюдает, как молча страдает его дочь. Русалка старается привлечь к себе жениха, но он ее отталкивает. Водяной увлекает дочь с собою, в глубокий омут.

Вновь Русалка на лесном озере. Она превратилась в блуждающий огонек и обречена на вечные скитания. Баба-яга предлагает снять с нее проклятие; для этого Русалка должна убить Принца. Но разве поднимется ее рука на того, кто ей дороже жизни? К Бабе-яге приходят Лесник и Поваренок. Они просят лекарство для Принца, которого томит тоска: прошло мимолетное увлечение Княжной, и мысли Принца принадлежат бесследно исчезнувшей невесте. Водяной прогоняет слуг, однако вскоре на озере появляется сам Принц. Он призывает Русалку, и она появляется из водяной глубины. Принц радостно бросается навстречу, она останавливает его. Русалка все еще горячо любит своего жениха. Она

прощает ему свои **страдания**. Ее прикосновение смертельно. Но Принцу не нужна жизнь без любимой. Он целует Русалку и умирает в ее объятиях.

## МУЗЫКА

Вся музыка «Русалки» — характер напевов, декламации, обрисовка реальных и фантастических персонажей, картины природы — самообытно национальна, а вместе с тем типично дворжакоевская. Неповторимой поэтичностью, богатством психологических оттенков отличается это выдающееся творение чешского художника. Обстановка действия — образы озера, леса и их фантастических обитателей — не только служат фоном для личной драмы, но и сливаются с ней в единое целое, которое дополняется жанрово-бытовыми эпизодами.

Увертюра построена на основных музыкальных темах оперы. Нежная и поэтическая тема Русалки в ней драматизируется, как бы предвещающая печальную судьбу героини.

Фантастическими звучаниями сопровождается начало акта; музыка рисует таинственный полуночный лес, глухое озеро, оживляемое веселым пением лесных нимф. Обращение Русалки к Водяному «Часто приходит он» выдержано в духе народной песни, а последующая ее ария «Месяц мой, в дальнем поднебесье» полна мягкой женственности и задушевности. Сцена Русалки и Бабы-яги также наделена фантастическим колоритом; в конце сцены превращения звучит скорбная речитативная фраза Водяного: «Бедная Русалка, горе! Горе!» Встреча Русалки и Принца охарактеризована **страстным лирическим монологом юности**, в то время как чувства немой Русалки выражает оркестр.

Второй акт открывается жанрово-бытовой сценой Лесника и Цоваренка. Небольшой оркестровый эпизод возвращает музыку в лирико-фантастическую сферу. Ариозо Принца «Уж много дней, как ты со мной» отмечено **теплотой** и задушевностью. В сцене Принца и Княжны оркестровая **партия** передает смятение и страх Русалки, а после их ухода лейтмотив Русалки приобретает новую окраску, начиная звучать как своеобразный реквием ее любви и надеждам. В основе последующих балетных сцен — лейтмотивы Русалки и Принца. Ария Водяного

«Весь мир тебе не заменит» исполнена грусти; в его партии появляются мягкие песенные интонации. Действие развивается в двух планах: празднество в парке, радостный непринужденный хор гостей и монолог Водяного, время от времени прерываемый, словно рефреном, его фразой «Горе, горе... Бедную Русалку жалко» (эта фраза впервые прозвучала в первом акте). Ария Русалки «Напрасно, напрасно» насыщена глубоким драматизмом, как и музыка финала акта.

В третьем акте ария Русалки «Молодость я погубила» звучит грустно и просто, как народная песня. Ариозо Бабы-яги «Милый тебя бросил» состоит из отдельных коротких фраз, напоминающих интонации народных заклинаний, заговоров. Хор русалок светел и прозрачен. В сцене Лесника и Поваренка с Бабой-ягой сочетаются жанрово-бытовые и фантастические черты. Безмятежное пение и танцы лесных нимф вносят новый контраст. Ариозо Принца «Моя белая лань» исполнено тоски и волнения. Ариозо Русалки «О, к чему зовешь меня», начинаясь умиротворенно, постепенно приобретает все большую взволнованность. В финале оперы лейтмотив Русалки преобразуется в траурный марш; хорально звучит лейтмотив Принца; последние аккорды просветленны.

Яначек — выдающийся чешский композитор, дирижер, педагог, музыкальный критик и музыкально-общественный деятель. Искусство его отмечено прогрессивной устремленностью, верностью гуманистическим идеалам, народным традициям. В своих произведениях, тесно связанных с передовой чешской литературой, он прославляет простого человека, его духовную силу, честность и трудолюбие, бичует социальную несправедливость и угнетение, мещанство и косность. Музыка Яначека отличается ярким национальным своеобразием, эмоциональной силой, правдой выражения, мастерством оркестровки.

Леош Яначек родился 3 июля 1854 года в селе Гуквальды на северо-востоке Моравии в семье народного учителя. Музыкальное образование получил сначала в пражской Органной школе (1874—1876), затем в Лейпцигской и Венской консерваториях (1879—1880). Кроме того Яначек изучал филологию, эстетику и психологию в Брненской академии.

Очень рано началась педагогическая и хормейстерская деятельность Яначека. Он был активным участником многих общественных начинаний, но основное место, начиная со студенческих лет, занимало сочинение. Молодой композитор обращался к различным жанрам, работал над хорами, оркестровыми, фортепианными и скрипичными пьесами. В 80-х годах Яначек — глава всей музыкальной жизни Моравии. Он организует в Брно Органную школу и становится ее директором. С 1919 по 1925 год он руководит высшим классом композиции в Брненском отделении Пражской консерватории. Кроме того Яначек много выступает в печати, принимает участие в симфонических и камерных концертах.

Яначек трижды посещал Россию, был горячим сторонником братского единения славянских народов, организатором «Русского кружка», занимавшегося изучением русского языка, литературы и фольклора. Многие произведения композитора навеяны творчеством русских писателей. Среди них оперы «Катя Кабанова» по «Грозе» А. Островского (1921) и «Из мертвого дома» по Ф. Достоевскому (1927—1928), симфоническая рhapsодия «Тарас Бульба» по Н. Гоголю (1915—1918), фортепианное трио, созданное под впечатлением «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого (1923), и ряд других сочинений.

Центральное место в творчестве Яначека занимают оперы. Кроме перечисленных выше — это «Шарка» (1888), «Начало романа» (1891), «Судьба» (1903—1904), «Путешествие пана Броучка» (1917), «Лисичка-плутовка» (1923), «Средство Макропулоса» (1923—1925) и приобретающая наибольшую популярность «Ее падчерица» («Енуфа») (1894—1903). Среди произведений других жанров наиболее известны «Лашские танцы» для оркестра (1889—1890), хоры на слова П. Безруча («Кантор Гальфар», «Маричка Магданова», «70 000»), Соната для скрипки с фортепиано (1914), Секстет для духовых инструментов (1924), Симфоньетта (1926).

Умер Яначек 12 августа 1928 года в Остраве.

## ЕЕ ПАДЧЕРИЦА

Опера в трех актах

Либретто Л. Яначека по пьесе Г. Прейссова

### Действующие лица:

Бабушка Бурыйя, хозяйка мельницы . . . . .	контральто	
Лаца Клемень	} сводные братья, ее внуки	тенор
Штева Бурыйя		тенор
Дьячиха, (церковная сторожиха), вдова, невестка Бурыйи . . . . .	сопрано	
Енуфа, ее падчерица . . . . .	сопрано	
Старик-работник на мельнице . . . . .	бас	
Староста . . . . .	бас	
Старостиха . . . . .	меццо-сопрано	
Каролка, их дочь . . . . .	меццо-сопрано	
Служанка . . . . .	меццо-сопрано	
Барена, служанка . . . . .	сопрано	
Янек, пастушок . . . . .	сопрано	
Кума . . . . .	меццо-сопрано	

Рекруты, музыканты, рабочие на мельнице, деревенские жители, дети.

Действие происходит в чешской деревне  
в конце XIX века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1891 году в брненском театре состоялась премьера пьесы «Ее падчерица» молодой чешской писательницы Габриэлы Прейссовой (1862—1946). Это жизненная драма из крестьянского быта, отличающаяся косностью и жестокостью нравов в отдаленных заброшенных деревнях Моравии. Спектакль произвел на Яначека сильное впечатление. Возник замысел оперы. Композитор решил сам написать либретто. Очень бережно отнесясь к тексту, он сократил лишь подробности, замедляющие развитие действия. Изложение стало более лаконичным, на первый план выдвинулся образ Дьячихи, мачехи главной героини драмы Енуфы. В 1895 году либретто было завершено, и Яначек принялся за сочинение музыки. Опера создавалась сразу в партитуре, но работа над ней затянулась до 1903 года.

Премьера состоялась 21 января 1904 года в Старом театре в Брно и сопровождалась огромным успехом. В Праге «Ее падчерица» была поставлена в 1916 году в новой редакции, а в феврале 1918 года состоялась премьера оперы в Вене.

Во дворе мельницы, стоящей на краю горной деревушки, заняты хозяйственными заботами бабушка Бурыйя и Лаца. Здесь же Енуфа, пришедшая помочь родственникам. Печальны ее мысли: если Штеву заберут в солдаты, не бывать свадьбе. А у нее должен родиться ребенок. Нерадостны и размышления Лацы: — безответна его любовь к Енуфе, да и дома плохо живется — Бурыйя все делает для Штевы, а к Лаце отпосится, как к простому батраку. Внезапно работник приносит новость: Штеву освободили от рекрутчины. Бурыйя и Енуфа счастливы. Лаца озлоблен: пропала его последняя надежда завоевать сердце Енуфы. Шумной толпой вваливаются новобранцы, с ними пьяный Штева. Разгневанная его поведением Дьячиха грозит, что не выдаст за него свою падчерицу Енуфу, если парень не даст слово, что год не прикаснется к хмельному. Енуфа умоляет жениха образумиться. Лаца горячо говорит девушке, что бездельник и шалопай Штева — не пара ей, признается в любви. Но Енуфа отталкивает парня. Охваченный ревностью, он ударяет ее ножом в лицо.

Изба Дьячихи. Здесь уже полгода заперта Енуфа. После того страшного дня она призналась в грехе мачехе, и Дьячиха решила во что бы то ни стало скрыть правду от односельчан. Неделю назад у Енуфы родился сын. Дьячиха дала Енуфе сонного зелья, а сама уговаривает Штеву жениться. Но у того уже назначена свадьба с дочерью деревенского старосты Каролкой. Воспользовавшись удобным случаем, он сбегает. Появляется Лаца. Он молит Дьячиху выдать за него Енуфу. Сгоряча старуха рассказывает ему обо всем. Лаца ошеломен. Чтобы как-то сгладить впечатление, Дьячиха говорит, что ребенок умер, и страшная мысль овладевает ею. Выпроводив парня, она хватает ребенка и бежит к пруду. Возвратившись, она говорит очнувшейся Енуфе, что за два дня, которые та была в беспомощности, ребенок умер. Вновь приходит Лаца. Нежностью и любовью он согревает измученную Енуфу, и она соглашается на брак.

Празднично украшена изба Дьячихи. Сегодня свадьба. Все радостны, лишь Дьячиха мрачна, ее мучает раскаяние. В момент обручения на улице раздается тревожный крик. На речке парни нашли труп младенца. Енуфа узнает чепчик своего маленького Штевушки. Дьячиха

признается в совершенном преступлении. Узнав о низости Штевы, Каролка отказывается от жениха. Дьячиху уведят. С Енуфой остается Лаца. Он всегда будет любить ее.

## МУЗЫКА

Музыка «Ее падчерицы» отличается ярким национальным колоритом, пленяет свежестью и своеобразием. Следуя традициям Даргомыжского и Мусоргского, композитор пронизал музыкальный язык оперы декламационностью, оборотами, близкими к реальной человеческой речи. Вместе с тем здесь широко использовано мелодическое богатство чешского песенного фольклора, особенно в крайних актах, большая часть которых отведена разнохарактерным массовым сценам; второй же акт — центр психологической драмы.

Оркестровое вступление первого акта передает тревогу и смятение Енуфы. Тот же характер музыки сохраняется в ее монологе «Уж вечер близок» с выразительной распевной мелодикой. Монолог Лацы «Вы, бабушка...» проникнут горечью, обидой. В квартете Енуфы, Бурыйи, Лацы и Работника выражены противоречивые чувства, волнующие каждого из них. Хор новобранцев написан в духе разудалой молодецкой песни. Дуэт Штевы и Енуфы основан на резком противопоставлении мягких, напевных лирических интонаций девушки и резких, грубых, отрывистых возгласов парня. Хор «Как средь гор каменных», подобно рекрутской песне — народного склада, на этот раз плясового. Финал — драматическая кульминация акта (сцена Лацы и Енуфы) — завершается оркестром; сцена членится на несколько разделов; в первом (Лаца насмехается над Енуфой) музыка носит танцевальный характер; во втором — лирическом — господствует светлая напевная мелодика; в третьем — драматически насыщенном — отрывочные восклицания героев накладываются на экспрессивную оркестровую партию.

Оркестровая интродукция второго акта передает гнетущую атмосферу в избе Дьячихи. На тех же музыкальных темах построен последующий диалог Енуфы и Дьячихи. Сцена Дьячихи и Штевы глубоко драматична; гневные реплики старухи чередуются с молящими, полными страха и смятения, интонациями Штевы. Тревожно звучит диалог Дьячихи и Лацы. Монолог Дьячихи «Каждое мгновенье» развивается от однообразных монотонно

повторяющихся мотивов через мелодию молитвенного склада к иступленному заключению. В монологе Енуфы «Мамочка» сопоставлены различные эмоциональные состояния — душевная усталость, угнетенность, страх за ребенка, бессилие. Трагическая сцена Дьячихи и Енуфы сменяется просветленным дуэтом Енуфы и Лацы. Заключением акта — полный тревоги монолог Дьячихи «Мне глядела смерть...»

Вступление к третьему акту воплощает тяжкие переживания Дьячихи. Первая половина акта пронизана контрастами; подавленности, страху и тревоге противопоставлено праздничное беззаботное настроение, царящее вокруг. Дуэт Енуфы и Лацы светел и безмятежен. Радостен женский хор «Ой, мама, мама». Сцена признания Дьячихи глубоко драматична; ее речь сплетается с взволнованными репликами хора и других действующих лиц. Заканчивается опера дуэтом Енуфы и Лацы — широко-распевной, лирически подъемной музыкой, звучащей в оркестровом заключении.





**ВЕНГРИЯ**

**ЭРКЕЛЬ**





ркель — основоположник венгерской национальной романтической оперы и крупнейший ее представитель на протяжении всего XIX века. В сюжетах, взятых из истории родной страны, он подчеркивал то, что прямо перекликалось с современностью, с борьбой передовых людей Венгрии против национального и социального гнета. Не случайно оперы Эркеля подвергались преследованиям австрийской цензуры, а некоторые мелодии стали революционными гимнами.

Ференц Эркель родился 7 ноября 1810 года в городе Дьюла на юго-востоке Венгрии в семье управляющего имением — большого любителя музыки. Учился в Пожони (Пресбург — ныне столица Словакии Братислава) у Г. Клейна — друга Бетховена. В 1830—1837 годах работал пианистом, дирижером и педагогом в Коложваре (теперь Клуж, Румыния), где начал сочинять — преимущественно на народные венгерские темы. С 1838 года — дирижер и руководитель оперной труппы незадолго перед тем открытого Национального театра в Пеште. В атмосфере общественного подъема перед революцией 1848 года одно за другим возникают патриотические произведения Эркеля. Основное внимание он уделяет опере (всего им написано 8 опер). Первая из них «Мария Батори» (1840), затем — «Ласло Хуньяди» (1844) и «Банк-бан» (1852).

Много времени и сил отдавал Эркель общественной деятельности: он был организатором Филармонии, Певческого общества, руководил в качестве дирижера концертами, в течение 14 лет оставаясь директором Музыкальной академии, где вел класс фортепиано. Его поздние оперы написаны в сотрудничестве с сыновьями и также отличаются патриотической направленностью и социальной остротой, хотя и уступают предшествующим. «Дьердь Дожа» (1867) повествует о крестьянской войне в Венгрии XVI века, «Дьердь Бранкович» (1874) — о герое национально-освободительной борьбы сербского народа против турецких захватчиков, «Безымянные герои» (1880) — о революции 1848—1849 годов, «Король Иштван» (1884) — об образовании первого в истории страны единого Венгерского королевства.

Умер Эркель, окруженный признанием и почетом, 15 июня 1893 года в Будапеште.

### БАНК-БАН

*Опера в трех актах (семи картинах)<sup>1</sup>*

Либретто Б. Эгреш

Действующие лица:

Эндре II, венгерский король . . . . .	бас
Гертруда, королева . . . . .	сопрано
Отто, сын меранского герцога, младший брат Гертруды . . . . .	тенор

<sup>1</sup> Нередко в постановках I-й акт не делится на картины, тогда опера состоит из пяти картин.

Банк-бан <sup>1</sup> , королевский наместник в Венгрии . . . . .	тенор
Мелинда, его жена . . . . .	сопрано
Шома, их маленький сын . . . . .	без речей
Петур-бан, губернатор комитата (область) Бихар . . . . .	баритон
Биберах, страстнолюбующий рыцарь . . . . .	баритон
Тиборц, крестьянин . . . . .	баритон

Венгерские и немецкие рыцари, мятежники, придворные дамы, рыбаки.

Действие происходит в Венгрии в конце 1213 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто Б. Эгреша (1813—1851) — актера, композитора и писателя, одного из борцов за национальную культуру — написано по драме «Банк-бан» (1815) выдающегося венгерского драматурга Й. Катоны. В основу драмы положен исторический факт: заговор венгерских дворян против королевы-немки, правившей Венгрией во время военного похода в Галицию короля Эндре II (1205—1236), и убийство ее одним из заговорщиков. Катона выдвинул на первый план всенародное возмущение властью чужеземцев, переходящее в открытое восстание и кровавое столкновение с королевскими войсками. Он создал первый в венгерской драматургии образ крепостного крестьянина Тиборца, чей монолог о нищете народа придал всей пьесе острое социальное звучание. Автор не дождался постановки своей драмы на сцене (1833), оставшейся незамеченной. Через год в Коложваре ее могли увидеть Эркель и Эгреша. А через пять лет эта драма была поставлена в Национальном театре в Пеште (где Эркель работал дирижером) и испугала своей идейной направленностью даже либералов. Успех пришел к «Банк-бану» перед революцией 1848 года — и именно в это время у Эркеля родился замысел оперы. В те годы завершить работу над оперой композитору не удалось. А после разгрома революции драма Катоны была запрещена; Эркелю пришлось дожидаться постановки своей оперы в течение девяти лет. Лишь 9 марта 1861 года в Пеште состоялась премьера, вызвавшая патриотические демонстрации.

<sup>1</sup> Бан — титул: правитель, наместник, воевода.

Та сложная обстановка, в которой создавалась опера, сказалась на трактовке сюжета. Эркелю пришлось приглушить социальную остроту драмы Катоны: он вынужден был отказаться от показа социально наиболее острых, бунтарских эпизодов. В центре оперы оказалась душевная драма главных героев; характерно, что он ввел новую картину — гибель Мелинды, — и она стала одной из лучших в опере. С другой стороны, композитор отказался от просветленной развязки драмы: вместо прощения королем Банка, испытывающего угрызения совести при виде скорби благородного властелина, Эркель вложил в уста своего героя гордый вызов королю; Банк умирает, сломленный горем, но не покорившийся.

## СЮЖЕТ

В королевском дворце — шумное пиршество. Брат королевы, легкомысленный и развращенный меранский (немецкий) герцог Отто решил во что бы то ни стало добиться любви Мелинды, супруги королевского наместника (бана) Банка. Банк далеко, он объезжает страну, у Мелинды нет защиты: королева ненавидит венгров и всегда готова помочь любимому брату. Есть у Отто и другой помощник — ловкий и циничный Биберах, странствующий рыцарь. А в другом конце пиршественной залы собрались недовольные венгры. Смелый и пылкий Петурбан возглавляет заговор против ненавистных чужеземцев. Опасаясь, что их подслушивают, Петур запекает застольную, полную горькой иронии. А придворные прославляют королеву, ее красоту и щедрость. Входит встревоженный Банк — зачем Петур послал за ним тайного гонца и вернулся с пути? Напрасно Петур убеждает Банка, что венгерскому народу нет житья под господством немцев и что именно он, Банк, должен возглавить восстание, — тот отказывается нарушить верность присяге. Однако, когда внезапно появившийся Биберах сообщает, что жене Банка грозит бесчестье, он принимает предложение Петура.

Преследуя Мелинду, Отто оказывается с ней наедине в отдаленном покое. Биберах, шпионящий за Отто, тайком приводит Банка, и тот видит герцога на коленях перед своей женой. Но Мелинда отвергает притязания герцога. Тогда Отто ищет помощи у Бибераха; тот обещает все уладить и дает ему два порошка — один сонный для Гертруды, другой — чтобы сломить волю Мелинды.

Бал подходит к концу. Королева отпускает придворных. Хор льстивых славословий прерывается появлением Мелинды: она иронически благодарит королеву за оказанные ей любезности, за лестные признания герцога, которые несомненно осчастливят ее супруга. Все поражены дерзостью Мелинды.

Банк погружен в мрачные раздумья. Его семейное счастье рушится, родина, которой он готов отдать все силы, ждет избавления. Он больше не верит ни в честность, ни в верность — их нет на земле. Старый крестьянин Тиборц рассказами о своих бедах усиливает мрачное расположение духа Банка. Но разве он один живет в нужде? Весь народ страдает под властью врагов. Внезапно Банк замечает на лбу Тиборца рубец и узнает в нем человека, давно спасшего его в бою от смерти. Воспоминания о былой славе поднимают дух Банка; счастливый, что нашел верного друга, он вновь обретает волю к борьбе. Однако появившийся Биберах сообщает Банку, что герцог соблазнил его жену, дав ей выпить зелья. Издали доносится голос Мелинды — рассудок ее помутился. Охваченный любовью и состраданием, Банк прощает жену. Он поручает Тиборцу проводить Мелинду в замок на берегу Тиссы и заклинает ее хранить их единственного сына.

Банк, полный решимости, проникает в покои королевы: он заставит ее ответить за все преступления — за бесчестье жены, за бедствия народа. Гертруда обвиняет Банка в подстрекательстве к мятежу и грозит ему гневом короля. На крики сестры входит Отто, но увидев Банка, в страхе убегает. Тогда Гертруда угрожает Банку кинжалом. В испуге Банк выхватывает у нее кинжал и убивает королеву.

Ночь застала Мелинду с сыном и Тиборцем на берегу Тиссы. Собирается гроза. Рыбаки боятся перевезти их через реку. Но безумная Мелинда не слушает увещаний Тиборца. Подымается ветер, близится буря. Баюкая сына, Мелинда бросается в бурлящие волны.

В тронном зале дворца король оплакивает гибель жены. Гневно упрекает он венгров: король бьется с врагами в дальних странах, а вернувшись на родину, застает бунт. Среди недовольных венгров слышен ропот, они рассказывают королю о злодействах Гертруды. Вошедший Банк смело объявляет себя убийцей и бросает на гроб Гертруды знаки своей власти. Все в ужасе, король приказывает

судить преступника. Но Банк гордо отвечает, что судить его может только родная страна. Тогда король вызывает его на поединок. В это время появляется печальная процессия — Тиборц с телом Мелинды. Все потрясены. Банк в отчаянии закаляется.

## МУЗЫКА

«Банк-бан» — романтическая драма, где трагические судьбы героев переплетены с историческими событиями. Острый, динамичный сюжет, большие страсти, сильные характеры сближают ее с операми Верди. Выразительные, ярко национальные мелодии оперы тесно связаны с венгерским городским фольклором; усилению национального колорита способствует и введение в оркестр народного инструмента — цимбал.

Оркестровое вступление рисует образ нежной и печальной Мелинды.

Первый акт наполнен контрастами. Беззаботная музыка бала сменяется мрачным раздумьем Петура и недовольных венгров. В центре этой сцены — проникнутая горечью и отчаянием застольная Петура (на слова крупнейшего поэта XIX века М. Верешмарти) «Коль сердце отдаешь ты женщине, мой друг». За ней следует грациозный, танцевального характера хор придворных, прославляющих королеву. Новый контраст — дуэт Банка и Петура; гневному ариозо Банка «Как смеешь ты восстаньем нам грозить» отвечают насмешливые реплики Петура; дуэт заканчивается героической мелодией — голоса сливаются в едином порыве мщения. Большой танцевальной сцене противостоят скорбный ансамбль с хором, где главенствует мелодия Мелинды «О Банк, зачем ушли с тобой мы из гнезда». Далее возникают лирические сцены. Пылкие речи Отто сменяются просветленными воспоминаниями Мелинды и ее гордой и гневной отповедью «Колен не преклонял Банк-бан». Ария Банка начинается суровым, мрачным речитативом, который подводит к певучей мелодии «Мелинда! Всегда была ты для меня», согретой глубоким, искренним чувством; затем следует бурная вторая часть арии. Возвращение к начальным настроениям акта (хор придворных) прерывается Мелиндой. Ее обращение к королеве «Ах, как мне было весело тут» полно горечи и скрытого гнева. Из него вырастает большой ансамбль с хором, в котором объединяются все присутствующие, охваченные предчувствием беды.

В первой картине второго акта содержится центральная характеристика Банка — героическая ария о родине; эта ария широко популярна в Венгрии. В начале большой диалогической сцены Банка и Тиборца преобладают настроения скорби; драматический рассказ Тиборца о бедствиях народа сменяется затем дуэтом волевого героического склада. Лирическая ария Мелинды «О мой муж, убей меня ты» богата широкими певучими мелодиями, впечатляющими красотой и глубиной чувства.

Диалогическая сцена Банка и королевы составляет вторую картину. Центральный раздел дуэта «Как вор прокрался ночью ты ко мне. Честно ли так?» отражает столкновение двух сильных, волевых натур. Лирический скорбный рассказ Банка «Видел села я Венгрии прекрасной» подводит к стремительному, гневному заключению.

Первая картина третьего акта посвящена трагической судьбе Мелинды. Вступление рисует картину медленно струящейся Тиссы, звучат флейты двух пастухов. Эту картину дополняет повторение краткого хора рыбаков, предупреждающих об опасности. Большая ария Мелинды включена в развитие драматической сцены. В оркестре переданы порывы надвигающейся бури, им противопоставлены грустно-спокойные песни безумной Мелинды: «Жили две птички» и колыбельная «Спи, сыночек мой».

Краткая последняя картина открывается арией короля с хором «Страшное дело гнев слепой творит»; ее начальная тема в духе траурного марша сменяется более светлой и теплой мелодией. Заключительная сцена строится на отдельных отрывистых фразах Банка, вначале горделивых и смелых, затем (после скорбного наигрыша двух флейт, звучавших в сцене на берегу Тиссы) — полных отчаяния и, наконец, лирически-просветленных. Траурный напев хора завершает оперу.



**РОССИЯ  
СОЮЗ СОВЕТСКИХ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ  
РЕСПУБЛИК**

- ГЛИНКА
- ДАРГОМЫЖСКИЙ
- СЕРОВ
- БОРОДИН
- МУСОРСКИЙ
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
- ЧАЙКОВСКИЙ
- РУБИНШТЕЙН
- ТАНЕЕВ
- НАПРАВИН
- РАХМАНИНОВ
- ПЬСЕНКО
- ПАЛИАШВИЛИ
- СПЕНДИАРОВ
- ГАДЖИБЕКОВ
- ДЗЕРЖИНСКИЙ
- ХРЕННИКОВ
- ЧИШКО
- КАБАЛЕВСКИЙ
- ПРОКОФЬЕВ
- ШОСТАКОВИЧ
- ШАПОРИН
- ШЕБАЛИН
- ФРЕНКЕЛЬ
- ДАНЬЕВИЧ
- МЯТУС
- МАЯБОРОДА
- ЖИГАНОВ





Глинке принадлежит выдающаяся историческая роль в русской классической музыке. Обобщив достижения своих предшественников, он заложил основы национального музыкального стиля, открыл, подобно Пушкину в литературе, классический период в истории русской музыки. Творчество Глинки отразило передовые устремления времени. С вольнолюбивой поэзией Пушкина и декабристов его искусство сближают гуманизм, идеи патриотического служения народу. Наибольшее значение приобрели его оперы, правдиво воссоздающие героику исторического прошлого, романтику национального эпоса. В тонкой лирике романсов раскрывается исполненный красоты мир чувств. Живописность и красочность свойственны его симфоническим произведениям. Открыв в народной песне источник неиссякаемой поэзии, Глинка создал подлинно демократическое национальное искусство.

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая (1 июня) 1804 года в селе Новоспасском Смоленской губернии. В детстве он обучался игре на фортепиано и скрипке. Переехав в 1817 году в Петербург, будущий композитор усиленно занимался музыкой, участвовал в любительских концертах. К 1822 году относятся его первые творческие опыты: вариации на мелодии модных романсов и арий. Затем появляются собственные романсы, инструментальные пьесы. К 1829 году относится первая публикация его сочинений.

В 1830—1834 годах Глинка жил в Италии, Австрии и Германии, знакомясь с музыкальной культурой этих стран, совершенствуя свои познания в области теории музыки. В этот период были созданы первые зрелые произведения, а по возвращении на родину Глинка осуществил заветный замысел национальной героической оперы. Создание «Ивана Сусанина» (1836) имело огромное значение для дальнейшего развития русской музыкальной культуры.

Высокой творческой зрелостью отмечена вторая опера композитора — «Руслан и Людмила» (1842). Образы народной поэтической фантазии, запечатленные в юношеской поэме Пушкина, воплотились в опере Глинки с подлинно эпическим размахом. В годы работы над «Русланом» была написана также музыка к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский» (1840) и многочисленные романсы.

В 1844 году Глинка предпринял вторую поездку за границу. Два года он провел в Испании, собирая народные песни, изучая нравы и обычаи страны. Испанские впечатления отразились в двух симфонических увертюрах — «Арагонская хота» (1845) и «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» (1848—1851), красочных, темпераментных, напоенных ритмами и мелодиями испанской народной музыки. К концу 1840-х годов относится также симфоническое скерцо «Камаринская» (1848), сыгравшее исключительную роль в формировании русского симфонизма.

В последний период жизни творческая активность Глинки несколько снизилась. Крупные замыслы этих лет — опера «Двумужника» и симфония «Тарас Бульба» — остались неосуществленными.

Глинка умер 3 (15) февраля 1857 года в Берлине.

## ИВАН СУСАНИН

*Опера в четырех актах с эпилогом*

Новый текст С. Городецкого

### Действующие лица:

Иван Сусанин, крестьянин села Домнино . . . . .	бас
Антонида, его дочь . . . . .	сопрано
Ваня, приемный сын Сусанина . . . . .	контральто
Богдан Собинин, ополченец, жених Антонида . . . . .	тенор
Русский воин . . . . .	бас
Польский гонец . . . . .	тенор
Сигизмунд, король польский . . . . .	бас

Хоры: крестьян и крестьянок, ополченцев,  
польских паненок, рыцарей.

Балет польских панов и паненок.

Действие происходит осенью 1612 и зимой 1613 годов.

(1-й акт — в селе Домнино, 2-й — в Польше, 3-й — в избе Сусанина, 4-й — в лесах, эпилог — в Москве на Красной площади).

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Намерение написать русскую национальную оперу возникло у Глинки в Италии. По воспоминаниям друзей композитора, еще в 1832 году он излагал подробный план пятиактной патриотической оперы, наигрывал мелодии будущих арий и ансамблей. В то время Глинка предполагал писать оперу по повести В. А. Жуковского «Марьяна роща», однако поэт предложил иную тему — тему подвига русского крестьянина Ивана Сусанина, пожертвовавшего своей жизнью для спасения родины от врагов. Подвиг костромского крестьянина был созвучен беззаветному героизму русских людей в борьбе с наполеоновскими полчищами. В 1815 году образ Сусанина попытался воплотить на оперной сцене композитор К. А. Кавос. В 1823 году появилась стихотворная поэма К. Ф. Рылеева «Иван Сусанин», оказавшая заметное влияние на образ главного героя глинкинской оперы. Мысль, поданная Жуковским, всецело захватила воображение композитора: «...как бы по волшебному действию, — вспоминал он, — вдруг создавался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей».

По рекомендации двора либреттистом стал Г. Ф. Розен (1800—1860). В ходе работы план оперы менялся: задуманная вначале как трехактная, она превратилась в пятиактную, а затем — в четырехактную с эпилогом. Весной 1836 года начались репетиции. Премьера состоялась 27 ноября (9 декабря) 1836 года в петербургском Большом театре. Опера была с восторгом принята передовой частью общества. «С оперой Глинки, — писал его современник, музыкальный критик В. Ф. Одоевский, — является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве и начинается в его истории новый период: период русской музыки». Аристократическая публика, близкая к придворным кругам, отнеслась к опере холодно.

Еще в период репетиции по настоянию Николая I название оперы было изменено на «Жизнь за царя», что должно было придать ей монархическую направленность. Под этим названием опера шла вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции. В 1939 году поэт С. М. Городецкий подверг коренной переработке малохудожественный, пропитанный верноподданническими мотивами текст либретто Розена.

В опере Глинки рассказывается о событиях 1612 года, связанных с походом польской шляхты на Москву. Борьба против поляков приобрела всепародный характер. Враги были разбиты русскими ополченцами во главе с Мининым и Пожарским. Одним из ярчайших эпизодов этой борьбы явился подвиг крестьянина села Домнино Ивана Сусаннина, о котором рассказывают многочисленные костромские предания. Величавый образ народного героя, ставшего символом героизма и патриотической верности, воплощен в опере как живой народный тип, наделен богатством мысли, глубиной чувств, показан на широком фоне русской народной жизни и природы.

## СЮЖЕТ

Крестьяне села Домнино радостно встречают ополченцев. Грустит лишь Антонида. Она ждет возвращения своего жениха — Богдана Собинина, который с дружиной ушел громить польскую шляхту. Сусанину понятны чувства дочери, но он хочет подготовить ее к испытаниям, которые несет тяжкая година. Не время сейчас думать о свадьбе. Внезапно с реки доносится песня.

Это возвращается Собинин с дружиной. Он принес радостную весть: Минин и Пожарский возглавили русское войско, и со всех концов к ним стекается ратный люд. Крестьяне ликуют: близок час освобождения. Решение Сусанина отложить свадьбу огорчает Собинина: ведь для свадьбы он вернулся в родное село. Сначала Сусанин непреклонен, но, узнав, что враги осаждены в Москве, дает согласие.

В старинном польском замке короля Сигизмунда III беспечно пирует надменная, уверенная в своей победе шляхта. Ярко освещенная зала полна веселящихся гостей. Внезапно танцы прерываются появлением гонца. Он сообщает о разгроме наемных войск и осаде польского отряда в Москве. Шляхта в смятении. Рыцари собираются в бой, хвастливо бряцая оружием, клянутся покорить «ненавистных смердов».

В доме Сусанина готовятся к свадьбе Антонида и Собинина. Приемный сын Сусанина Ваня мечтает идти вместе с Собиным против поляков. Вошедшие крестьяне поздравляют жениха и невесту, Сусанин приглашает их на свадьбу. Вдруг слышится конский топот. Дверь распахивается, и в избу входят поляки. Им нужен проводник, чтобы пройти к Москве. Напрасно враги уговаривают Сусанина — он не станет предателем. Тогда поляки предлагают Сусанину золото. Неожиданно Сусанин соглашается: его осеняет мысль завести поляков в непроходимую лесную чащу. Тайком от врагов он посылает Ваню предупредить Минина об опасности и уходит с поляками. Узнав о случившемся, Собинин с дружиной устремляется в погоню за врагами.

Ваня сообщает русским воякам о приходе польского отряда. Ратники полны решимости разгромить врагов и спасти Сусанина. Во главе с Мининым они выступают навстречу врагу.

Глухим, непроходимым лесом бредут усталые, замерзшие поляки. Враги подозревают, что Сусанин сбился с пути. Наконец отряд останавливается на привал, поляки засыпают. Не спит Сусанин. Он знает, что его ждет смерть: поляки чувствуют правду. Тяжело умирать, но свой долг он выполнил. Поднимается метель, и в свисте ветра Сусанину чудятся голоса детей. Светлеет. Проснувшиеся поляки с ужасом убеждаются, что им не выбраться из глухих лесных дебрей. Сусанин, торжествуя, открывает панам страшную правду. Взбешенные поляки убивают его.

В Москве, на Красной площади, народ приветствует русские войска. Здесь же Ваня, Антонида и Собинин. Народ празднует освобождение и славит героев, отдавших жизнь за победу над врагом.

## МУЗЫКА

Глинка назвал свое творение «отечественной героико-трагической оперой», сделав главным героем произведения, активным участником событий народ, придав опере эпический размах, насытив ее действие массовыми хоровыми сценами. Личные судьбы отдельных героев предстают в неразрывной связи с судьбами родины. Широкие картины жизни народа, быта, русской природы сочетаются в опере с глубоким раскрытием многогранных характеров.

Увертюра начинается величественным вступлением. Взволнованность и динамичность ее основного, быстрого раздела предвосхищает драматические события оперы.

В первом акте значительное место занимают хоры. Интродукция «Родина моя» — величавая народная сцена; основная мелодия хора, словно подсказанная широким раздольем русских просторов, напоминает народную песню. Каватина и рондо Антониды «Ах ты, поле, поле», отмеченные то мечтательной грустью, то шаловливой грацией, создают поэтический образ девушки. Мягким лиризмом проникнут терцет «Не томи, родимый».

Второй акт резко контрастирует с первым. Здесь основное место занимают блестящие балльные танцы. За торжественным полонезом следует энергичный, стремительный краковяк; плавный, легкий вальс сменяется темпераментной мазуркой.

Третий акт делится на две части. Первая — лирическая, интимная по настроению, отличается светлым колоритом, спокойным, медленным течением действия; здесь преобладают сольные номера и ансамблевые сцены. Второй половине акта свойственно стремительное развитие действия, резкие контрасты, драматические столкновения; музыка выражает волнение, печаль, гнев, тревогу. Светлая и ясная мелодия песни Вани «Как мать убили у малого птенца» и дуэт Сусанина и Вани передают чувства неомраченной радости и покоя. Эти чувства развиваются в большом ансамбле главных действующих лиц («Милые дети»). Сцена Сусанина с поляками — центральный

и наиболее драматичный эпизод акта. Композитор использует здесь ритмы полонеза и мазурки, в партии же Сусанина звучат широкие напевы хоровой интродукции. Свадебному хору подруг Антонины «Разгулялися, разливалися» с его мягкими мелодическими оборотами присущ ярко выраженный народно-песенный склад. Полон душевного волнения романс Антонины с хором «Не о том скорблю, подруженьки».

Четвертый акт предваряется симфоническим антрактом, рисующим ночной зимний пейзаж.

Первая картина в постановках обычно выпускается.

Вторую картину составляет большая героическая ария Вани с хором «Бедный конь в поле пал».

Центральный эпизод третьей картины — ария Сусанина «Ты взойдешь, моя заря»; в ней слышатся глубокая скорбь, душевная боль и в то же время мужество.

Эпизод оперы — грандиозная массовая сцена, среднюю часть которой составляет терцет Антонины, Вани и Собинина, оплакивающих гибель Сусанина. Оперу завершает величественный хор «Славься» — светлый гимн русскому народу, выдающийся художественный памятник беззаветному народному патриотизму.

## РУСЛАН И ЛЮДМИЛА

*Опера в пяти актах (восьми картинах)*

Действующие лица:

Светозар, великий князь Киевский . . . . .	бас
Людмила, дочь его . . . . .	сопрано
Руслан, киевский витязь, жених Людмилы . . . . .	баритон
Ратмир, князь хазарский . . . . .	контральто
Фарлаф, витязь варяжский . . . . .	бас
Горислава, пленница Ратмира . . . . .	сопрано
Финн, добрый волшебник . . . . .	тенор
Наина, злая волшебница . . . . .	меццо-сопрано
Баян, певец . . . . .	тенор
Черномор, злой волшебник, карла . . . . .	без пения

Сыновья Светозара, витязи, бояре и боярыни, сениные девушки и мамы, отроки, гридни, чашники, стольники, дружина и народ; девы волшебного замка, арапы, карлы, рабы Черномора, нимфы, ундины.

Действие происходит во времена Киевской Руси.

«Первую мысль о Руслане и Людмиле подал мне наш известный комик Шаховской...<sup>1</sup> На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей «Руслан и Людмила», сказал, что он бы многое переделал; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить это намерение». Так описывает Глинка зарождение замысла оперы «Руслан и Людмила». Композитор начал работать над оперой в 1837 году, не имея еще готового либретто. Из-за смерти Пушкина он был вынужден обращаться к второстепенным поэтам и любителям из числа друзей и знакомых. Среди них были Н. В. Кукольник (1809—1868), В. Ф. Ширков (1805—1856), Н. А. Маркевич (1804—1860) и др.

В текст оперы вошли некоторые фрагменты поэмы, но в целом он написан заново. Глинка и его либреттисты внесли ряд изменений в состав действующих лиц. Исчезли одни персонажи (Рогдай), появились другие (Горнслава); подверглись некоторой переделке и сюжетные линии поэмы.

Замысел оперы в значительной степени отличается от литературного первоисточника. Гениальной юношеской поэме Пушкина (1820), основанной на темах русского сказочного эпоса, присущи черты легкой проницательности, шуточного отношения к героям. От такой трактовки сюжета Глинка решительно отказался. Он создал произведение эпического размаха, исполненное больших мыслей, широких жизненных обобщений.

В опере воспеваются героизм, благородство чувств, верность в любви, высмеивается трусость, осуждаются коварство, злоба и жестокость. Через все произведение композитор проводит мысль о победе света над тьмой, о торжестве жизни. Традиционный сказочный сюжет с подвигами, фантастикой, волшебными превращениями Глинка использовал для показа разнообразных характеров, сложных взаимоотношений между людьми, создав целую галерею человеческих типов. Среди них — рыцарски благородный и мужественный Руслан, нежная Людмила, вдохновенный Баян, пылкий Ратмир, верная Горнслава,

<sup>1</sup> А. А. Шаховской (1777—1846) — драматург, автор многих водевилей и комедий.

трусливый Фарлаф, добрый Финн, коварная Наина, жестокий Черномор.

Опера писалась Глинкой в течение пяти лет с большими перерывами: она была закончена в 1842 году. Премьера состоялась 27 ноября (9 декабря) того же года на сцене Большого театра в Петербурге.

## СЮЖЕТ

Высокие хоромы великого князя Киевского Светозара полны гостей. Князь празднует свадьбу дочери Людмилы с витязем Русланом. Вещий Баян запекает песню о славе русской земли, о смелых походах. Он предсказывает судьбу Руслана и Людмилы: над героями нависла смертельная опасность, им уготованы разлука, тяжкие испытания. Руслан и Людмила клянутся друг другу в вечной любви. Ратмир и Фарлаф, завидуя Руслану, втайне радуются предсказанию. Однако Баян всех успокаивает: незримые силы защитят влюбленных и соединят их. Гости славят молодых. Снова звучат напевы Баяна. На этот раз он предсказывает рождение великого певца, который сохранит от забвения историю Руслана и Людмилы.<sup>1</sup> В разгар свадебного веселья раздается удар грома, все погружается во тьму. Мрак рассеивается, но Людмилы нет: она похищена. Светозар обещает руку дочери и полцарства тому, кто спасет княжну. Руслан, Ратмир и Фарлаф отправляются на поиски.

В далеком северном краю, куда странствия привели Руслана, живет добрый волшебник Финн. Он предсказывает витязю победу над похитившим Людмилу Черномором. По просьбе Руслана Финн рассказывает свою историю. Бедный пастух, он полюбил красавицу Наину, но та отвергла его любовь. Ни подвигами, ни богатством, добытым в смелых набегах, не мог он завоевать сердце гордой красавицы. И лишь с помощью магических чар Финн внушил Наине любовь к себе, но Наина тем временем стала дряхлой старухой. Отвергнутая волшебником, теперь уже она преследует его. Финн предостерегает Руслана против козней злой волшебницы. Руслан продолжает свой путь.

Ищет Людмилу и Фарлаф. Но все, что встречается на пути, пугает трусливого князя. Неожиданно перед ним

---

<sup>1</sup> Вторая песня Баяна, непосредственно не связанная с сюжетом, является своего рода музыкальным посвящением Пушкину.



Появляется страшная старуха. Это Наина. Она хочет помочь Фарлафу и этим отомстить Финну, который покровительствует Руслану. Фарлаф торжествует: близок тот день, когда он спасет Людмилу и станет обладателем Киевского княжества.

Поиски приводят Руслана в зловещее пустынное место. Он видит поле, усеянное костями павших воинов и оружием. Туман рассеивается, и перед Русланом возникают очертания огромной Головы. Она начинает дуть навстречу витязю, поднимается буря. Но, пораженная копьем Руслана, Голова откатывается, и под ней обнаруживается меч. Голова рассказывает Руслану историю двух братьев — великана и карлика Черномора. Карлик хитростью одолел своего брата и, отрубив ему голову, заставил ее сторожить волшебный меч. Отдавая меч Руслану, Голова просит отомстить злему Черномору.

Волшебный замок Нанны. Девы, подвластные колдунье, приглашают путников укрыться в замке. Здесь же тоскует возлюбленная Ратмира — Горислава. Появившийся Ратмир не замечает ее. В замок Нанны попадает и Руслан: он очарован красотой Гориславы. Витязей спасает Финн, разрушающий злые чары Нанны. Ратмир, возвращенный Гориславе, и Руслан вновь отправляются в путь на поиски Людмилы.

В садах Черномора томится Людмила. Ничто не радует княжну. Она тоскует по Киеву, по Руслану и готова покончить с собой. Невидимый хор слуг уговаривает ее подчиниться власти чародея. Но их речи вызывают лишь гнев гордой дочери Светозара. Звук марша возвещают о приближении Черномора. Рабы вносят на носилках карлика с огромной бородой. Начинаются танцы. Внезапно раздается звук рога. Это Руслан вызывает Черномора на поединок. Погрузив Людмилу в волшебный сон, Черномор уходит. В бою Руслан срезает Черномору бороду, лишая его чудесной силы. Но он не может пробудить Людмилу от волшебного сна.

В долине разбит стан Руслана. Ночь. Ратмир охраняет сон друзей. Вбегают испуганные рабы Черномора, которых Руслан освободил из-под власти злого волшебника. Они сообщают, что невидимой силой вновь похищена Людмила, вслед за которой скрылся и Руслан.

Фарлаф, похитив с помощью Нанны княжну, привез ее в Киев. Но никто не в силах пробудить Людмилу. Светозар оплакивает дочь. Неожиданно появляется Руслан.

Волшебным перстнем Финна он пробуждает княжну. Ликующие киевляне славят храброго витязя, воспевают отчизну.

## МУЗЫКА

«Руслан и Людмила» — эпическая опера. Монументальные образы Киевской Руси, легендарные фигуры великого князя Светозара, богатыря Руслана, пещего народного певца Баяна переносят слушателя в обстановку глубокой древности, рождают представление о красоте и величии народной жизни. Значительное место в опере занимают фантастические картины царства Черномора, замка Наины, музыка которых наделена восточным колоритом. Основной конфликт — столкновение сил добра и зла — отражен в музыке оперы благодаря рельефному противопоставлению музыкальных характеристик действующих лиц. Вокальные партии положительных героев, народные сцены насыщены песенностью. Отрицательные персонажи либо лишены вокальной характеристики (Черномор), либо обрисованы при помощи речитативного «говорка» (Наина). Эпический склад подчеркивается обилием хоровых массовых сцен и неторопливым, как в былинном повествовании, развитием действия.

Идея произведения — торжество светлых сил жизни — раскрывается уже в увертюре, в которой использована ликующая музыка финала оперы. В среднем разделе увертюры возникают таинственные, фантастичные звучания.

Первый акт впечатляет широтой и монументальностью музыкального воплощения. Акт открывается интродукцией, включающей ряд номеров. Песня Баяна «Дела давно минувших дней», сопровождаемая переборами арф, имитирующих гусли, выдержана в мерном ритме, полна величественного спокойствия. Лирический характер имеет вторая песня Баяна «Есть пустынный край». Интродукция завершается мощным заздравным хором «Светлому князю и здравье и слава». Каватина Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой» — развитая сцена с хором — отражает различные настроения девушки, шаловливо-грациозной, но способной и на большое искреннее чувство. Хор «Лель таинственный, упоительный», воскрешает дух древних языческих песен. Сцена похищения начинается резкими аккордами оркестра; музыка прини-

мает фантастический, сумрачный колорит, который сохраняется и в каноне «Какое чудное мгновение», передающем состояние оцепенения, охватившее всех. Венчает акт квартет с хором «О витязи, скорей во чисто поле», полный мужественной решимости.

Второй акт, состоящий из трех картин, начинается симфоническим вступлением, рисующим суровый таинственный северный пейзаж, объятый настороженной тишиной.

В первой картине центральное место занимает баллада Финна; музыка ее создает благородный образ, исполненный глубокой человечности и нравственной красоты.

Вторая картина по своему характеру противоположна первой. Облик Наины очерчен колючими ритмами коротких оркестровых фраз, холодными инструментальными тембрами. Меткий комический портрет ликующего труса запечатлен в рондо Фарлафа «Близок уж час торжества моего».

В центре третьей картины великолепная по музыке ария Руслана; ее медленное вступление «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями» передает настроение глубокого, сосредоточенного раздумья; второй раздел, в быстром энергичном движении, наделен чертами героики.

Третий акт наиболее разнообразен по красочности, живописности музыки. Чередующиеся хоры, танцы, сольные номера рисуют обстановку волшебного замка Наины. Чарующе-обольстительно звучит гибкая, проникнутая сладостной истомой мелодия персидского хора «Ложится в поле мрак ночной». Каватина Гориславы «Любви роскошная звезда» полна горячего, страстного чувства. Ярким выраженным восточным колоритом отмечена ария Ратмира «И жар и зной сменила ночи тень»: прихотливая мелодия медленного раздела и гибкий вальсообразный ритм быстрого обрисовывают пылкую натуру хазарского витязя.

Четвертый акт отличается пышной декоративностью, яркостью неожиданных контрастов. Ария Людмилы «Ах ты доля, долюшка» — развернутая монологическая сцена; глубокая печаль переходит в решимость, негодование и протест. Марш Черномора рисует картину причудливого шествия; угловатая мелодия, пронзительные звуки труб, мерцающие звучания колокольчиков создают гротескный образ злого чародея. За маршем следуют восточные танцы: турецкий — плавный и томный, арабский —

подвижный и мужественный; танцевальную сюиту заключает огненная, вихревая лезгинка.

В пятом акте две картины. В центре первой — проникнутый негой и страстью романс Ратмира «Она мне жизнь, она мне радость».

Вторая картина — финал оперы. Суровый, горестный хор «Ах ты, свет-Людмила» близок народным плачам-причитаниям. Печалью окрашен и второй хор «Не проснется птичка утром», прерываемый скорбными реплика-ми Светозара. Музыка сцены пробуждения овеяна утренней свежестью, поэзией расцветающей жизни; мелодию, полную живого, трепетного чувства («Радость, счастье ясное»), запекает Руслан; к нему присоединяется Людмила, а затем остальные участники и хор. Заключительный хор («Слава великим богам») звучит ликующе, светло и жизнерадостно (музыка увертюры).



В историю русской музыки Даргомыжский вошел как один из основоположников реалистического искусства. Протест против общественного неравенства, интерес к судьбам людей из народа, социально-обличительная направленность — важнейшие черты его творчества. Его оперы отличаются тонкостью воплощения человеческих характеров. В романсах и песнях сказались острая наблюдательность художника, мастерство психологического анализа. Идейно-эстетические принципы «великого учителя правды», как назвал Даргомыжского М. П. Мусоргский, сыграли огромную роль в развитии русского музыкального искусства.

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 (14) февраля 1813 года в Тульской губернии. В 1817 году семья переехала в Петербург. С шести лет мальчика стали обучать игре на фортепиано, скрипке, альте. Свои первые произведения — фортепианные пьесы — композитор, написал, когда ему было 11 лет. К началу 1830-х годов Даргомыжский пользовался известностью в музыкальных кругах столицы в качестве талантливой пианиста и композитора.

Сочинения этого времени были отмечены печатью любительства.

Встреча и последовавшее дружеское общение с Глинкой побудили Даргомыжского пополнить свое музыкальное образование. Опера «Эсмеральда» (по роману В. Гюго «Собор Парижской богоматери»), законченная в 1839 году, была поставлена восемь лет спустя и успеха не имела. К числу ранних произведений относится также кантата на стихи Пушкина «Торжество Вакха» (1843), переработанная позднее, на протяжении 1848 года, в оперу-балет.

Реалистические устремления Даргомыжского получили зрелое выражение в камерно-вокальном творчестве второй половины 1840-х и начала 1850-х годов и особенно в опере «Русалка» (1855), занявшей в наследии композитора центральное место. «Русалка» явилась первой русской оперой, в основу которой была положена психологически острая бытовая драма.

В конце 1850-х годов начинается новый подъем в творчестве Даргомыжского. Его произведения приобретают ярко выраженную социально-обличительную направленность. Новаторские устремления Даргомыжского привлекли к нему группу одаренных молодых композиторов, которая получила впоследствии мировую известность под названием «Могучая кучка».

В последние годы жизни Даргомыжский работал над оперой «Каменный гость» на неизменный текст «маленькой трагедии» Пушкина. Смерть помешала композитору завершить эту работу. По желанию композитора «Каменный гость» был дописан Ц. А. Кюн и оркестрован Н. А. Римским-Корсаковым.

Даргомыжский скончался 5 (17) января 1869 года в Петербурге.

## РУСАЛКА

*Опера в четырех актах (шести картинах)*

Либретто А. С. Даргомыжского

Действующие лица:

Князь . . . . .	тенор
Княгиня . . . . .	меццо-сопрано
Мельник . . . . .	бас
Наташа, его дочь, потом Русалка . . . . .	сопрано
Ольга, сирота, преданная княгине . . . . .	сопрано
Сват . . . . .	баритон
Русалочка, 12 лет . . . . .	без пения

Бояре, боярыни, охотники, крестьяне,  
крестьянки и русалки.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Замысел «Русалки» на сюжет поэмы Пушкина (1829—1832) возник у Даргомыжского в конце 1840-х годов. К 1848 году относятся первые музыкальные наброски. Весной 1855 года опера была закончена. Через год, 4 (16) мая 1856 года, в Петербурге на сцене Мариинского театра состоялась премьера. Поставлена «Русалка» была небрежно, с большими купюрами, в чем сказалось враждебное отношение театральной дирекции к новому, демократическому направлению в оперном творчестве. Игнорировал оперу Даргомыжского и «высший свет». Тем не менее «Русалка» выдержала немало представлений, получив признание у широкой публики. Передовая музыкальная критика в лице А. Н. Серова и Ц. А. Кюи приветствовала ее появление. Но подлинное признание пришло в 1865 году. При возобновлении на петербургской сцене опера встретила восторженный прием у нового зрителя — демократически настроенной интеллигенции.

Даргомыжский оставил неприкосновенной большую часть пушкинского текста. Им была внесена лишь заключительная сцена гибели Князя. Изменения коснулись также трактовки образов. Композитор освободил образ Князя от черт лицемерия, которыми он наделен в литературном первоисточнике. Развита в опере душевная драма Княгини, едва намеченная поэтом. Несколько облагорожен образ Мельника, в котором композитор стремился

подчеркнуть не только корыстолюбие, но и силу любви дочери. Вслед за Пушкиным Даргомыжский показывает глубокие перемены в характере Наташи. Он последовательно отображает ее чувства: затаенную грусть, задумчивость, бурную радость, смутную тревогу, предчувствие надвигающейся беды, душевное потрясение и, наконец, протест, гнев, решение мстить. Ласковая, любящая девушка превращается в грозную и мстительную Русалку.

## СЮЖЕТ

На берегу Днепра живет старый Мельник с дочерью Наташей. С некоторых пор частым гостем стал у них Князь. Он любит Наташу и сумел вызвать в сердце девушки ответное чувство. Но в последнее время Князь появляется все реже. С тоской ждет Наташа его приезда. Ждет Князя и Мельник. По-своему желая дочери добра, он с простодушно-грубоватой прямоотой поучает ее, как извлечь из любви Князя побольше пользы для себя и для родных. Но Наташа не слушает его. Из задумчивости ее выводит конский топот. С радостью встречает Наташа возлюбленного, ласково упрекая его за долгое отсутствие. Князь ссылается на дела и заботы. Желая успокоить девушку, он дарит ей дорогое ожерелье. Невесел Князь. Его не могут развлечь затейные крестьянами танцы и игры. Он приехал, чтобы навсегда проститься с Наташей. Нет, не война и не дальний путь причина их разлуки. «Князь не вольны жен себе по сердцу брать», — говорит князь. Ни отчаяние несчастной девушки, ни весть о том, что она скоро станет матерью, не останавливают его. Обезумевшая от горя Наташа срывает с себя драгоценный подарок и бросается в Днепр.

Княжеская свадьба. Князь женится на богатой и знатной девушке. Гости величают молодых. Среди свадебного веселья слышится чья-то жалобная песня об обманутой девичьей любви. Князь в испуге: он узнал голос Наташи. Сват старается восстановить нарушенное веселье и провозглашает «Горек мед!». Но когда Князь наклоняется, чтобы поцеловать Княгиню, в тишине раздается женский стон. Свадебное торжество омрачено; все в смятении.

Прошло 12 лет. Женитьба не принесла Князю счастья. В тоскливом одиночестве проводит свои дни Княгиня. Входит ловчий. Он рассказывает, что Князь, отослав слуг,

остался один на берегу Днепра. Взволнованная Княгиня вместе с Ольгой спешит к реке.

Ночь. На берегу Днепра под холодным светом луны весело играют русалки. Заметив Князя, они исчезают. Князь узнает места, где бывал много лет назад: полуразвалившуюся мельницу, старый дуб. Воспоминания о прежнем счастье и раскаяние наполняют его душу. Неожиданно перед ним предстает страшный оборванный старик. Это Мельник. Смерть дочери лишила его рассудка. Князь зовет несчастного к себе в терем, но Мельник отказывается. Внезапно он набрасывается на Князя, требуя вернуть ему дочь. Подоспевшие охотники спасают Князя от безумного старика.

Много лет минуло с тех пор, как Наташа, бросившись в реку, стала грозной властительницей днепровских вод. Она по-прежнему любит Князя, но вместе с тем лелеет мечту о мести. Наташа рассказывает дочери-русалочке об отце — своем неверном возлюбленном, поручая ей выйти на берег и заманить его в реку.

Берег Днепра. Сюда влекут Князя воспоминания о днях былого счастья. Из воды выходит Русалочка и рассказывает Князю, что она — его дочь, зовет его за собой. Тот готов последовать за ней. Появившиеся на берегу Княгиня и Ольга пытаются удержать его. Но слышен голос Наташи, призывающий Князя. Повинуясь ему, Князь уходит вслед за Русалочкой под воду.

## МУЗЫКА

Драма, лежащая в основе «Русалки», воссоздана композитором с большой жизненной правдой, глубоким проникновением в душевный мир героев. Даргомыжский показывает характеры в развитии, передает тончайшие оттенки переживаний. Образы основных действующих лиц, их взаимоотношения выявляются в напряженных диалогических сценах. В силу этого значительное место в опере занимают, наряду с ариями, ансамбли. События оперы разворачиваются на простом и безыскусственном бытовом фоне.

Опера открывается драматической увертюрой. Музыка основного (быстрого) раздела передает страстность, порывистость, решительность героини и, вместе с тем, ее нежность, женственность, чистоту чувств.

Значительную часть первого акта составляют развер-



нутые ансамблевые сцены. Комедийная ария Мельника «Ох то-то, все вы, девки молодые» моментами согревается теплым чувством заботливой любви. Музыка терцета живо передает радостное волнение и грусть Наташи, мягкую, успокаивающую речь Князя, ворчливые реплики Мельника. В дуэте Наташи и Князя светлые чувства постепенно уступают место тревоге и нарастающему волнению. Высокого драматизма музыка достигает на словах Наташи «Ты женишься!». Психологически тонко решен следующий эпизод дуэта: короткие, словно недоговоренные мелодические фразы в оркестре рисуют растерянность героини. В дуэте Наташи и Мельника смятение сменяется ожесточением, решительностью: речь Наташи становится все более отрывистой, взволнованной. Акт завершается драматичным хоровым финалом.

Второй акт — красочная бытовая сцена; большое место здесь занимают хоры и танцы. Первой половине акта присущ праздничный колорит; вторая наполнена беспокойством и тревогой. Торжественно и широко звучит величавый хор «Как во горнице-светлице, на честном пиру». Грустью отмечена задушевная ария Княгини «Подруги детства». Ария переходит в светлый, радостный дуэт Князя и Княгини. Следуют танцы: «Славянский», соединяющий легкую элегичность с размахом и удалью, и «Цыганский», подвижный и темпераментный. Тоскливо-печальная песня Наташи «По камушкам, по желтому песочку» близка к крестьянским протяжным песням.

В третьем акте две картины. В первой — ария Княгини «Дни минувших наслаждений», создающая образ одинокой, глубоко страдающей женщины, проникнута скорбью и душевной болью.

Открывающая вторую картину каватина Князя «Неволью к этим грустным берегам» отличается красотой и пластичностью напевной мелодики. Дуэт Князя и Мельника принадлежит к числу драматичнейших страниц оперы; грусть и мольба, ярость и отчаянье, едкая ирония и беспричинная веселость — в сопоставлении этих контрастных состояний раскрывается трагический образ безумного Мельника.

В четвертом акте чередуются фантастические и реальные сцены. Первую картину предваряет небольшое красочно изобразительное оркестровое вступление. Ария Наташи «Давно желанный час настал!» звучит величественно и грозно.

Ария Княгини во второй картине «Много лет уже в страданиях тяжких» полна горячего, искреннего чувства. Чарующе волшебный оттенок придан мелодии призыва Русалки «Мой князь». Терцет проникнут тревогой, предчувствием приближающейся беды. В квартете напряжение достигает высшего предела. Завершается опера просветленным звучанием мелодии призыва Русалки.

## КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Опера в трех <sup>актах</sup> ~~актах~~

Текст А. С. Пушкина

Действующие лица:

Дон-Жуан . . . . .	тенор
Лепорелло . . . . .	бас
Донна Анна . . . . .	сопрано
Дон Карлос . . . . .	баритон
Лаура . . . . .	меццо-сопрано
Монах . . . . .	бас
1-й гость . . . . .	тенор
2-й гость . . . . .	бас
Статуя командора . . . . .	бас

Действие происходит в Испании.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль написать оперу на полный неизменный текст пушкинского «Каменного гостя» (1830) возникла у Даргомыжского в 1863 году, но в то время, по собственным словам, он «отшатнулся перед колоссальностью этой работы». Однако замысел был столь увлекательным и новаторским, что композитор исподволь начал писать отдельные сцены задуманной оперы. Не будучи уверен в успехе, он поначалу рассматривал свою работу как опыт, творческую «разведку» и в одном из писем сообщал: «Забавляюсь над «Дон-Жуаном» Пушкина. Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены «Каменного гостя» так, как они есть, не изменяя ни одного слова». Тем временем сочинение оперы продвигалось, хотя и недостаточно быстрыми темпами из-за прогрессирующей сердечной болезни композитора. В апреле 1868 года Даргомыжский уже мог сообщить друзьям, что «Каменный гость» готов на три четверти, а в ноябре,

что опера близка к завершению. Еще в процессе создания новое детище Даргомыжского вызывало живой интерес современников, особенно молодежи, группировавшейся вокруг Балакирева — Римского-Корсакова, Кюи, Мусоргского — и Стасова. Они были подлинными энтузиастами этого произведения. На музыкальных вечерах в доме композитора исполнялись и обсуждались только что написанные сцены, и обстановка искренней заинтересованности и одобрения способствовала работе над оперой. И все же закончить ее автору не удалось. После смерти Даргомыжского, в соответствии с его желанием, «Каменный гость» был дописан по авторским эскизам Кюи (в клавире) и оркестрован Римским-Корсаковым.

Первое исполнение оперы состоялось 4(16) февраля 1872 года на сцене Мариинского театра в Петербурге.

## СЮЖЕТ

Монастырское кладбище в окрестностях Мадрида. Здесь укрылся Дон-Жуан со своим верным слугой Лелорелло. Изгнанный из столицы за дерзкие похождения, стоившие жизни многим его противникам, Дон-Жуан тайно вернулся в Мадрид. Теперь он ждет ночи, чтобы под покровом темноты проникнуть в город, а пока, в предвкушении новых приключений, вспоминает былые забавы. От монаха Дон-Жуан узнает, что это кладбище каждый день посещает Донна Анна, вдова некогда убитого им на дуэли командора де Сальва. Он ждет ее прихода и из своего укрытия видит, как она смиренно шествует за монахом. Дон-Жуан решает вернуться завтра с тем, чтобы познакомиться с Донной Анной. А сейчас, пока не взошла луна, надо спешить в Мадрид. Лелорелло, ворча про себя — кому не прискучит эта беспокойная жизнь! — покорно следует за хозяином.

В доме актрисы Лауры вечеринка. Друзья и поклонники наперебой расхваливают ее талант, просят что-нибудь спеть. Пение Лауры приводит гостей в восторг. Расстроган даже мрачный Дон Карлос, но узнав, что слова песни принадлежат ее прежнему возлюбленному, Дон-Жуану, приходит в бешенство. Ведь безбожник и негодяй убил его родного брата! Лаура готова прогнать дерзкого кавалера, однако гости примиряют их и после новой песни расходятся. Лаура оставляет у себя вспыльчивого Дон Карлоса: он ей понравился. Их беседу нарушает появле-

ние Дон-Жуана. Лаура радостно бросается к нему. Поединок неизбежен, и Дон Карлос настаивает на том, чтобы он состоялся немедленно. Соперники бьются, Дон Карлос падает мертвым.

Убив Дон Карлоса, Дон-Жуан под видом отшельника скрылся в монастыре. Но все к лучшему: здесь он каждый день видит Донну Анну и сегодня уж непременно с ней заговорит. Его воспоминания о дуэли с командором прерываются приходом Донны Анны. Со смешанным чувством любопытства и страха внимает она страстным, полным искусной лести речам незнакомого поклонника, называющего себя Дон Диего. Цель достигнута: Донна Анна соглашается принять его завтра у себя в доме. Упоеванный победой Дон-Жуан бросает дерзкий вызов судьбе: он приглашает на это свидание командора с тем, чтобы тот стоял во время встречи на часах. Леденящий ужас охватывает его и Лепорелло, когда они видят, что статуя в ответ на приглашение кивает в знак согласия. Полный смутных предчувствий, Дон-Жуан покидает кладбище.

Комната в доме Донны Анны. Пылкие признания не могут оставить холодным сердце молодой женщины. Но вот Дон-Жуан обронил неосторожное слово о своей виновности перед Донной Анной. Нет, он не хочет касаться этой мрачной тайны, иначе Донна Анна его возненавидит! Но она настаивает, и Дон-Жуан, убедившись, что успел вызвать ответное чувство, открывает свое имя. Он не раскаивается в том, что убил командора и готов умереть от ее руки. Но в сердце Донны Анны нет ненависти, со смущением она обнаруживает, что любит своего врага. Торжествуя, Дон-Жуан наклоняется, чтобы поцеловать Донну Анну, но в этот момент слышатся тяжелые шаги и в дверях появляется статуя командора. Донна Анна падает без чувств, Дон-Жуан бесстрашно отвечает на рукопожатие каменной статуи. Оба проваливаются в преисподнюю.

## МУЗЫКА

Задумав оперу на полный текст пушкинского «Каменного гостя», Даргомыжский поставил перед собой новаторскую по тому времени задачу, потребовавшую обновления оперных принципов. Свое внимание композитор сосредоточил на правдивой музыкальной передаче пушкинского текста. За исключением двух песен Лауры, опера написана гибким мелодизированным

речитативом, тонко отражающим мельчайшие оттенки чувства, мысли, характер и повадку героев. Моментами речитатив переходит в пение ариозного плана. Оркестровое сопровождение чутко «комментирует» и дополняет смысл вокальных партий. Подобная музыкальная детализация делает «Каменного гостя» оригинальным образцом камерной оперы.

Первому акту предшествует краткая оркестровая прелюдия. Нетерпеливым, энергичным фразам Дон-Жуана отвечают ворчливые реплики Лепорелло. При воспоминании Дон-Жуана о погибшей возлюбленной Инезе музыка окрашивается в нежно-светлые акварельные тона, в оркестре слышна гибкая томная мелодия. Состоянием сладостной грусти проникнуто ариозо Дон-Жуана. Появление монаха сопровождают сосредоточенные хоральные созвучия; речь благочестивого старца степенна и строга. Кристально прозрачные аккорды деревянных духовых инструментов характеризуют Донну Анну.

В ином ключе решена вторая картина — яркая жанровая сцена. Бравурное оркестровое вступление вводит в обстановку веселой вечеринки в доме Лауры. Ее две песни «Оделась туманом Гренада» в ритме темпераментной хоты и пылкая серенада «Я здесь, Инезилья» отмечены испанским колоритом. Покоем и негой дышит ариозо Лауры «Как небо тихо». С появлением Дон-Жуана течение музыки резко меняется. Она становится возбужденной, нервной, порывистой. Сцена ссоры сопровождается драматическим нарастанием, которое достигает высшего напряжения в оркестровом эпизоде поединка, насыщенном изобразительными деталями, острыми диссонансирующими гармониями. Затем музыка возвращается в прежнее русло, в ней появляется оттенок нежного томления. Завершается акт полным любовного восторга оркестровым «послесловием».

Второй акт представляет собой большую диалогическую сцену. Композитор чутко вскрывает психологические перипетии беседы Дон-Жуана и Донны Анны. Первая же оркестровая фраза метко рисует двойственный облик героя, одетого монахом: слышны строгие хоральные звучания, но страстный аккомпанемент «выдает» Дон-Жуана. Просветленные гармонии возвещают о приходе Донны Анны; музыка ее партии полна обаяния, чистоты и кротости. Вкрадчиво звучат начальные фразы Дон-Жуана; он подделяется под тон Донны Анны,

но постепенно дыхание живого чувства пробивается сквозь оболочку смирения. Музыка становится все более возбужденной, взволнованной; пылкая восторженность сменяется горькой безнадежностью, страстная мольба — светлой надеждой. Изменяется и речь Донны Анны, приобретая все более непосредственный характер. Заключительная сцена (приглашение, обращенное к статуе) осценована на зловещей теме командора; под конец она проносится в оркестре подобно свирепому вихрю, сулящему гибель.

Начало третьего акта выдержано в тонах спокойной беседы. Первый драматический взлет возникает, когда Дон-Жуан открывает свое имя. Далее музыка принимает лирический оттенок, раскрывая нежный обаятельный образ Донны Анны. Постепенно в музыку проникает тревога: мрачной тенью, как предвестник катастрофы, проходит в басах лейтмотив командора. Ощущение ужаса непрерывно нарастает, и в тот миг, когда командор увлекает Дон-Жуана, на слушателя обрушивается лавина зловещих звучаний. Заканчивается опера тихо и просветленно.

С

еров — выдающийся представитель русской музыкальной культуры — соединял в себе даровитого композитора, широко эрудированного ученого, блестящего критика-публициста. Воспитанный на идеях Белинского, Серов выступал за идейную содержательность музыки, отстаивал мысль о высокой общественной миссии искусства. Поборник народности и реализма, он дал глубокий анализ произведений Глинки, Даргомыжского, приветствовал появление на музыкальном горизонте молодых Балакирева, Римского-Корсакова. Статьи Серова, посвященные Моцарту, Бетховену, Спонтини, Берлиозу, Вагнеру, до сих пор не утратили своего научного значения. Наследие Серова-композитора численно невелико и исчерпывается тремя операми. «Юдифь» (на библейский сюжет) — произведение героического, монументально-ораториального плана; «Рогнеда» — опыт в области национальной историко-легендарной оперы; «Вражья сила» — лучшая из трех — попытка создания реалистической народной музыкальной драмы.

Александр Николаевич Серов родился в Петербурге 23 января 1820 года в семье высокообразованного чиновника. В детстве Серов проявил разностороннюю одаренность, увлекался естественными науками, рисованием. Интерес к музыке пришел позже, в годы пребывания в Училище правоведения (1835—1840), и послужил почвой для сближения с В. В. Стасовым, в будущем также выдающимся художественным критиком. После окончания Училища Серов работал в Симферополе, Пскове, не оставляя мысли о композиторской деятельности и непрерывно пополняя свои музыкально-теоретические познания. Высокая требовательность к себе заставляет его откладывать осуществление многочисленных музыкальных замыслов; проходят годы настойчивого труда, прежде чем Серов решается отдать на суд публики свое первое детище — оперу «Юдифь» (1863). Дебют, принесший сорокатрехлетнему композитору шумный успех, состоялся в то время, когда он был уже хорошо известен как музыкальный критик. В те годы он основывает газету «Музыка и театр» (1867), выступает с популярными лекциями, пишет, полемизирует, защищает передовое, борется с консервативным. Успех «Юдифи» и «Рогнеды» (1865) был композитору наградой за многолетний упорный труд, за нелегкую жизнь, полную борьбы, нужды, отягощенную одиночеством, разрывом со Стасовым, который ранее был самым близким его другом. Поздняя слава принесла Серову также и признание официальных кругов; он был назначен председателем комитета Русского музыкального общества.

20 января (1 февраля) 1871 года Серов скоропостижно скончался, оставив незавершенным ряд замыслов, в том числе и третью оперу — «Вражья сила».

# ВРАЖЬЯ СИЛА

Опера в пяти актах

Либретто А. Н. Островского, П. И. Калашникова и Н. Ф. Жохова

## Действующие лица:

Илья, богатый московский купец, живущий в монастыре у брата . . . . .	бас
Петр, сын Ильи . . . . .	баритон
Даша, жена Петра . . . . .	сопрано
Агафон, отец Даши, посадский из Владимира	тенор
Степанида, мать Даши, посадская из Владимира . . . . .	меццо-сопрано
Афимья, тетка Петра . . . . .	меццо-сопрано
Спиридоновна, хозяйка постоялого двора . . . . .	меццо-сопрано
Груня, ее дочь . . . . .	меццо-сопрано
Вася, молодой купеческий сын . . . . .	тенор
Еремка, кузнец на постоялом дворе . . . . .	бас
Приезжий купец . . . . .	бас
Вожак медведя . . . . .	бас
Стрельчиха . . . . .	сопрано
Стрелец, 1-й охотник . . . . .	тенор
2-й охотник . . . . .	бас

Купцы, проезжие, ямщики, девушки, сбитенщик, пряничник, бражники, толпа гуляющего народа, дударь, волынщики, ряженые.

Действие происходит в Москве в XVIII веке.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Долгие годы Серов лелеял мысль об «истинно русской опере из народной жизни, полной глубокого драматизма и внутренней силы». Он перебрал множество сюжетов, прежде чем остановился на драме А. Н. Островского (1823—1886) «Не так живи, как хочется», на которую еще в 1864 году ему указывал поэт и критик Ап. Григорьев. Серову удалось склонить к участию в создании оперы автора пьесы, написавшего стихотворное либретто. В процессе работы композитор убедился, что сюжет нуждается в изменении. Пьеса Островского завершается благополучной развязкой: Петр, обезумевший от ненависти к жене, при звуках церковного благовеста неожиданно прозрел и смиренно каялся в своих прегрешениях. Ощувив надуманность, психологическую фальшь такой концовки, Серов изменил ход действия и довел драму разгульного купца до ее логического завершения: считая жену причиной всех его бед, Петр уби-



вает ее. Одновременно композитор отказался от «бесовского» элемента в образе Еремки, сделав его реальным персонажем с душой негодяя. Опера расширилась до пяти актов. Островский отказался от переделки сюжета, и композитор привлек к работе над либретто П. И. Калашникова и Н. Ф. Жохова. После смерти Серова, опера была дописана его женой В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьевым. Премьера состоялась 7 (19) апреля 1871 года в петербургском Марининском театре.

## СЮЖЕТ

Масленица. На московских улицах веселится люд, в окна богатого купеческого дома то и дело врываются смех, выкрики, звуки песен и плясок. Но в доме купца Петра Ильича не до веселья. Разлюбил купец свою жену Дашу и проводит дни в буйной гульбе. Тетка Афимья сочувствует Даше, ведь совсем недавно между супругами царили мир да любовь. Возмущен сыном и старый купец Илья, доживающий свой век в монастыре. Напрасно он, Даша и Афимья пытаются усюветить Петра — слова о долге перед семьей только разжигают его злобу. В ярости Петр бросает жене горькие, обидные слова: дескать опутала она его, приворожила колдовским зельем, связала по рукам и ногам. Забыл Петр, что сам же тайно увез Дашу из родительского дома. Илья предупреждает загулявшего сына, что тот стоит на краю пропасти, и разгневанный покидает дом. Ласковым словом, заботой пытается Даша вернуть расположение мужа, но все напрасно. В отчаянии она объявляет о своем решении вернуться к родителям. Петра это не огорчает. Напротив, он рад такому обороту дела. Ведь полюбив дочь хозяйки постоялого двора Груню, он вынужден скрывать, что женат.

Даша колеблется. Терпеть унижение и обиды она больше не в силах, уехать к родителям — значит принести им горе. Ее размышления прерываются приходом приятеля Петра Васи, зашедшего поздравить с «широкой масленой». Заметив, что он навеселе, Даша пытается выведать у него, почему переменился Петр. Не сразу решается Вася выдать тайну: Петр пригрозил, что в этом случае рассчитается с ним. Но вино делает свое дело. Да и зачем ему хранить чужой секрет: ведь Петр у него

отбил Груню. Узнав об измене мужа, Даша покидает его дом.

На постоялом дворе в ожидании лошадей скучают купцы. Спиридоновна обносит их вином, медом и, желая развеселить, поет песню. Не отстает от хозяйки и Еремка. Вошедшая Груня поражает купцов своей красотой. Но вот лошади поданы, и гости уезжают. Оставшись вдвоем с дочерью, Спиридоновна поучает ее, как вести себя с зачистившим к ним богатым купцом. Но Груне не надо притворяться влюбленной: Петр разбудил ее сердце, и девушка радуется его приходу.

На постоялый двор приходят путники. Это родители Даши, Агафон и Степанида. Они решили навестить дочь. Случай сталкивает их с Дашей, возвращающейся в родительский дом. Нерадостна эта встреча. Приносит горе она и Груне. Из разговора девушка понимает, что приглянувшийся ей молодой купец Петр Ильич обманул ее, сказавшись холостым. Агафон наставляет дочь вернуться домой и ласковым обхождением вернуть любовь мужа.

Вечер. У Груни собрались девушки, но ей не до забав; горько плачет она под праздничные песни подруг. Приходит Петр, довольный, молодцеватый Но Груня встречает его холодно, почти враждебно. Что произошло? Ведь еще днем она была так приветлива! В ответ Груня рассказывает сказку от обманутой девушке, и Петр понимает, что кто-то выдал его тайну. Он подозревает Васю, но Груня рассказывает о приходе Даши. Слышен звон бубенцов, девушки выбегают на улицу, оставив Петра в ярости и отчаянии. Неожиданно кузнец Еремка предлагает ему свою помощь. Он знает колдуна, у которого есть зелье, помогающее приворожить любую девушку. Петр, готовый на все, следует за Еремкой.

Масленица в разгаре. В пестрой праздничной толпе снуют волынщики, дудошники. Пряничники, сбитенники, блинчики предлагают свои товары. С гурьбой бражников из трактира выходит захмелевший Петр. Ему невесело. Еремка подбадривает, обещает найти колдуна. А как быть с женой? Еремка советует: «Порешить сразу». Но Петр уже не слышит его — в толпе мелькнуло лицо Груни. Девушка выпытывает у Васи — не он ли раскрыл секрет жене Петра. И едва Вася успевает признаться, как на него набрасывается подслушавший разговор Петр. Прохожие разнимают дерущихся и связывают Петра. А Гру-

ня, мстя за обман и поруганное чувство, насмехается над ним. Когда Груня и Вася уходят, Петра развязывают, и вместе с Еремкой он снова направляется в кабак. Мимо гуляющих с песнями и гиканьем проносится шумный масленичный поезд. Неожиданно Вася оказывается перед дверьми того же кабака и слышит разговор выходящих из него Петра и Еремки. Еремка уговаривает Петра заманить жену в пустынное место и убить, а самим, прихватив Петровы деньги, вместе с Груней податься на Волгу. Петр в ужасе отшатывается от Еремки. Но негодяй настойчив: он соблазняет Петра вольным житьем, любовью Груни, и тот, униженный, запутавшийся в собственных чувствах, решается на преступление.

Пустынная местность. Волчий буерак. Ночь. Метель. Перед заброшенной избой стоит Петр, почти обезумевший от охвативших его разноречивых страстей. В свисте ветра ему слышится то голос колдуна, то тяжкие стоны; в его распаленном мозгу возникают картины публичного унижения, он вспоминает насмешки Груни, предательство Васи. Подъезжает Еремка. Сказав, что Петр заболел, он заманил сюда Дашу. Молодая женщина понимает, что Петр решил покончить с нею, и смело встречает смерть. Илья, Степанида и Агафон приходят слишком поздно. Илья проклинает сына-убийцу, предрекая ему кару на земле и на небесах.

## МУЗЫКА

В опере «Вражья сила» Серов дал музыкально-драматическую картину народного быта, воспроизвел нравы, типы, ситуации русской городской жизни XVIII века. Драма, лежащая в основе оперы, разворачивается на фоне пестрых сцен масленицы. В центре оперы — фигура Петра, человека безвольного и необузданного в своих страстях. Сложен характер кузнеца балагура Еремки, под внешне безобидным обликом которого скрыты коварство, жестокость, корыстолюбие. Этот мир «темного царства» купеческой России обрисован музыкально с широким использованием мелодики русской народной песни и бытовой городской музыки.

Увертюра воплощает контраст, пронизывающий всю оперу; крайние ее разделы, основанные на мелодии народной песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь», вводят в обстановку масленичного гулянья; сред-

ний, лирический, связан с драматической коллизией. Этот контраст сохраняется и в первом акте; высказывания героев перемежаются с доносящимися с улицы звуками праздничного веселья. Грустью одиночества проникнута первая песня Даши «Чует, чует ретивое». Полна достоинства величаявая речь разгневанного старца Ильи. Репликам Петра — то молодцевато-грубым, то насмешливо-злым — противопоставлены горестные восклицания Даши. Монолог Петра «Эх, головушка моя буйная» выражает то ненависть, то страдание, то искреннюю любовь. Ария Даши «Чуют ли, знают ли в дальнем краю», полная безысходной тоски, напоминает городской сентиментальный романс. В стиле народной протяжной мелодии выдержана песня Васи «Эх! востоскуйся, возгорюйся», написанная на народные слова. Завершается акт патетическим ариозо Даши, проникнутым отчаянной решимостью.

Во втором акте народно-жанровое начало представлено скромнее — лишь песнями хозяйки постоялого двора и Еремки; обе имеют плясовой характер. Народные черты сильны и в песне Груни «Ах, никто меня не любит», характеризующей лукаво-насмешливую натуру героини. Большая диалогическая сцена Петра и Груни тонко передает смены их настроений — горестных раздумий и радостной приподнятости Петра, деланной ласковости и искренней печали Груни. Кульминация акта — общий ансамбль, все участники которого охвачены чувством душевной боли, волнения.

Третьему акту предшествует оркестровый антракт; его музыка предвосхищает настроения последующей песни Груни «Ах, что ж ты мой сизый голубчик»; грустное пение Груни влетается в веселый плясовой хор подруг. Во второй половине акта преобладает напряженное сценическое действие. Финальная диалогическая сцена отличается психологической глубиной; господствующий здесь мелодизированный речитатив включает «островки» песенной мелодики; здесь углубляется образ Еремки, композитор впервые дает почувствовать в нем черты злодея, замаскированные добродушным балагурством; плясовые мотивы его партии моментами преображаются, приобретая зловещий оттенок.

В четвертом акте драматизм возрастает; картины гулянья подчеркивают остроту ситуаций. Народные сцены выписаны широко и ярко; музыка пронизана ритмикой.

плясок, напсвами игровых, шуточных песен; в оркестре слышны звучания балалайки, дуды, шарманки; перемежающиеся реплики различных групп, отдельных персонажей, выкрики торговцев, зазывающих народ, — все это создает впечатляющую картину праздничной толпы. С ней гармонирует разгульная, полная буйного хмельного веселья песня Петра и бражников «Как у нас-то козел, что за умный был». Центр акта — динамичная сцена драки. Язвительно-насмешливые интонации Груни («Здравствуй, добрый молодец») пародируют песню-приветствие. Яркое красочное «пятно» — проводы масленицы, сопровождаемые хоровой песней «Широкая масленица». Сцена сговора создает тревожное настроение; нерешительные вначале реплики Петра переплетаются с вкрадчивыми, недобрыми интонациями Еремки.

Пятый акт открывается оркестровой картиной вьюжной ночи; пассажи скрипок рисуют вой ветра, мрачные, тяжелые аккорды подчеркивают жуткий колорит ситуации. Монолог Петра полон лихорадочного возбуждения; в нем чередуются страх, бешеная ярость, ненависть, страсть. В сцене с Дашей напряжение непрерывно нарастает. Последние страницы оперы — оплакивание Даши — проникнуты глубокой скорбью.

# Б

ородин — выдающийся композитор, видный ученый-химик, неутомимый научно-общественный деятель. Его музыкальное наследие количественно невелико, но разнообразно по содержанию. Интерес композитора к богатырским образам русского героического эпоса отразился в опере и двух симфониях, впечатляющих могучей силой, величавым размахом. Бородин создал неувядаемые образцы вокальной лирики. Его музыкальный стиль отмечен гармонической ясностью, тяготением к монументальности и классической завершенностью. Щедрый мелодический дар композитора питался как русской народной песней, так и восточной музыкой.

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября (12 ноября) 1833 года в Петербурге. В 1856 году окончил Медико-хирургическую академию, а через два года получил степень доктора медицины. Интерес к музыке пробудился у Бородина рано. В детские и юношеские годы он увлекался игрой на виолончели, флейте и фортепиано и сочинял как любитель. Творческая активность композитора возросла благодаря сближению с Балакиревым и участию в деятельности его кружка, который получил впоследствии наименование «Могучей кучки». В своей Первой симфонии (1867) Бородин выступил как убежденный приверженец «новой русской музыкальной школы». В те же годы появилась серия его романсов эпического и лирического склада.

Исполнение Первой симфонии (1869) принесло композитору общественное признание. Тогда же были задуманы два монументальных сочинения — опера «Князь Игорь» и Вторая симфония, которую В. В. Стасов впоследствии метко назвал «Богатырской» (завершена в 1876 году). Иная, лирическая сфера настроений преобладает в камерных произведениях — Первом (1879) и втором (1881) струнных квартетах, а также романсах начала восьмидесятих годов (среди них — элегия «Для берегов отчизны дальней»). Последние крупные сочинения Бородина — программная симфоническая картина «В Средней Азии» (1880) и незаконченная Третья симфония (1887).

Скончался Бородин 15 (27) февраля 1887 года в Петербурге.

## КНЯЗЬ ИГОРЬ

*Опера в четырех актах с прологом*

Либретто А. П. Бородина

Действующие лица:

Игорь Святославович, князь Северский . . .	баритон
Ярославна, его жена во втором браке . . .	сопрано
Владимир Игоревич, его сын от первого брака . . . . .	тенор

Владимир Ярославич, князь Галицкий, брат княгини Ярославны . . . . .	высокий бас
Кончак } половецкие ханы . . . . .	бас
Гзак } . . . . .	без речей
Кончаковна, дочь хана Кончака . . . . .	контральто
Овлур, крещеный половчанин . . . . .	тенор
Скула } гудочки . . . . .	бас
Ерошка } . . . . .	тенор
Няня Ярославны . . . . .	сопрано
Половецкая девушка . . . . .	сопрано

Русские князья и княгини, бояре и боярыни, старцы, русские ратники, девушки, народ. Половецкие ханы, подруги Кончаковны, невольницы (чаги) хана Кончака, русские пленники, половецкие сторожевые.

Действие происходит: в прологе, в первом и четвертом актах — во городе Путивле, во втором и третьем актах — в половецком стане.

Время: 1185 год.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В апреле 1869 года В. В. Стасов предложил Бородину в качестве оперного сюжета замечательный памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» (1185—1187). По словам композитора, сюжет пришелся ему «ужасно по душе». Чтобы глубже проникнуться духом старины, Бородин побывал в окрестностях Путивля (под Курском), изучал исторические источники: летописи, старинные повести («Задонщина», «Мамаево побоище»), исследования о половцах, музыку их потомков, былины и эпические песни. Большую помощь композитору оказывал В. В. Стасов, крупнейший знаток русской истории и древней литературы.

Текст и музыка «Игоря» сочинялись одновременно. Опера писалась в течение 18 лет, но не была завершена. После смерти Бородина А. К. Глазунов по памяти восстановил увертюру и на основе авторских эскизов дописал недостающие эпизоды оперы, а Н. А. Римский-Корсаков инструментовал большую ее часть. Премьера прошла с большим успехом 23 октября (4 ноября) 1890 года в Петербурге, на сцене Мариинского театра.

«Слово о полку Игореве» повествует о походе князя Новгород-Северского Игоря Святославича на половцев. Из тщеславия он захотел добиться победы без помощи других князей и потерпел поражение. Осуждая между-

усобные распри, неизвестный создатель поэмы страстно призывал русских князей к единению. Композитор подчеркнул в опере не столько политическую направленность «Слова», сколько его народно-эпические черты. Игорь в опере близок по духу к образам былинных богатырей.

Чтобы оттенить облик Игоря, Бородин по совету Стасова противопоставил ему фигуру князя Галицкого, олицетворяющего собой стихию княжеских раздоров.

## СЮЖЕТ

В древнем русском городе Путивле князь Игорь собирается с дружиной в поход на половцев. Народ торжественно славит князя. Внезапно землю окутывает мрак — начинается солнечное затмение. Видя в этом недоброе предзнаменование, народ и бояре отговаривают Игоря; умоляет князя остаться и его жена Ярославна. Но Игорь непреклонен. Поручив заботы о жене ее брату Владимиру Галицкому, он ведет дружину на битву с врагом.

Галицкий воспользовался отъездом Игоря. Вместе с челядью он бражничает и бесчинствует; разгульным пиром верховодят захмелевшие гудочники Скула и Ерощка, бежавшие из Игорева войска. Галицкий лелсет мечту сесть в Путивле князем, а пока всячески притесняет жителей. Дерзко похитив девушку, князь прогоняет подружек, явившихся просить об ее освобождении.

Защиты от наглого обидчика девушки ищут у Ярославны. Но, несмотря на всю свою решительность и твердость, княгиня не в силах справиться с братом. Бояре приносят недобрую весть: в неравном бою полегла вся рать, Игорь ранен и вместе с сыном взят в плен, а к Путивлю подходят полчища половцев. Слышен тревожный набат, возвещающий о вражеском нашествии.

Вечер в половецком стане. Девушки-половчанки песнями и плясками развлекают дочь хана Кончаковну. Но лишь радостное свидание с полюбившимся ей княжичем Владимиром развеяло грусть красавицы. В тяжком раздумье Игорь. Верный Овлур предлагает ему побег. Игорь мечтает вырваться из плена, но колеблется — не пристало русскому князю бежать тайно. Его благородством и отвагой восхищен воинственный хан Кончак. Он принимает Игоря как почетного гостя. Хан готов даже отпустить его, если Игорь даст слово не поднимать меча против полов-



цев. Но Игорь смело заявляет, что, обретя свободу, он снова соберет на хана полки. Чтобы рассеять мрачные думы князя, Кончак велит невольницам петь и плясать.

С богатой добычей возвращается ханское войско. Узнав от них о беде, постигшей родной Путивль, Игорь решается на побег и, когда стражи засыпают, договаривается с Овлуром. Кончаковна, подслушавшая этот разговор, умоляет Владимира не покидать ее. Но любовь борется в душе княжича с чувством долга. Тогда Кончаковна будит спящий стан и задерживает Владимира; Игорю удается бежать. Разгневанные ханы требуют смерти княжича, но Кончак объявляет Владимира своим зятем.

Ранним утром в Путивле на городской стене горько плачет Ярославна. Она обращается к ветру, солнцу, Днепру с мольбой вернуть ей милого Игоря. В отдалении показываются всадники. Это Игорь, сопровождаемый Овлуром. Их видят ошеломленные Скула и Ерошка. Изворотливый Скула предлагает ударить в колокол, чтобы первыми оповестить народ о возвращении князя. Хитрость удается. На радостях гудочки прощены. Вместе с народом они приветствуют Игоря.

## МУЗЫКА

«Князь Игорь» — народно-эпическая опера. Сам композитор указывал на ее близость к глинканскому «Руслану». Эпический склад «Игоря» проявляется в богатырских музыкальных образах, в масштабности форм, в неторопливом, как в былинах, течении действия.

В большой увертюре, основанной на мелодиях оперы, противопоставлены образы русских и половцев. Средний эпизод рисует картину ожесточенной битвы.

Могучий хор пролога «Солнцу красному слава» (на подлинный текст из «Слова») сродни суровым, величественно-строгим напевам древних эпических песен. Этим хором обрамлена зловещая оркестровая картина затмения и речитативная сцена, в которой обрисованы испуганные бояре, встревоженная, любящая Ярославна, грубоватый Галицкий и мужественно-непреклонный Игорь.

Музыка первой картины (первый акт) своим бесшабашным, разгульным характером резко контрастирует настроением пролога. Песня Галицкого «Только б мне дождаться чести» напоминает размашистую залихватскую пляску. В хоре девушек «Ой, лихонько» тонко воспроиз-

ведены особенности жалобных народных причитаний. С напускной важностью звучит грубовато-комическая песня скоморохов «Что у князя да Володимира».

Во второй картине рельефно очерчен образ обаятельно женственной, но волевой Ярославны. В ариозо «Немало времени прошло с тех пор» выражена ее тоска и тревожные предчувствия; целомудренно-сдержанная, строгая по характеру музыка постепенно приобретает страстно-взволнованный характер. Далее действие драматизируется, достигая наибольшей напряженности в сцене Ярославны с боярами. Хоры бояр «Мужайся, княгиня» и «Нам, княгиня, не впервой» полны суровой, грозной силы.

Второй акт посвящен картинам половецкого стана. В каватине Кончаковны «Меркнет свет дневной» слышатся любовные призывы, страстное томление, чувственная нега. Поэзией юношеской любви, очарованием роскошной южной ночи овеяна каватина Владимира «Медленно день угасал». Ария Игоря «Ни сна, ни отдыха» — многогранный портрет главного героя; здесь запечатлены и горестные думы о судьбах родины, и страстная жажда свободы, и чувство любви к Ярославне. Властным, жестоким и великодушным предстает хан Кончак в своей арии «Здоров ли, князь? Акт завершается ослепительно красочными сценами плясок, сопровождаемых хором. Контрастно чередуются плавная женская пляска, необузданная исполненная стихийной силы мужская и стремительная, легкая пляска мальчиков. Постепенно все группы вовлекаются в буйно-темпераментный вихревой танец.

В третьем акте<sup>1</sup> в изображении половцев на первый план выступают воинственность и жестокость.

В четвертом акте музыка развивается от скорби ко всеобщему ликованию. Глубокая, неизбывная печаль слышится в ариозо Ярославны «Ах, плачу я», близком народным причитаниям. Ариозо выливается в народный плач — хор поселян «Ох, не буйный ветер завывал», который звучит как подлинная русская протяжная песня. Празднично-торжествен финальный хор «Знать, господь мольбы услышал».

---

<sup>1</sup> В постановках этот акт обычно выпускается.

усоргский — великий композитор-реалист, создатель ярко самобытного новаторского искусства. Художественные взгляды Мусоргского сложились под воздействием революционно-демократических идей 1860-х годов. Композитор видел свою цель в правдивом изображении жизни угнетенного народа, в обличении социальных уродств самодержавно-крепостнического строя. Эту цель он преследовал и обращаясь к переломным периодам русской истории. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — говорил Мусоргский. Он обладал даром исключительно глубокого и чуткого проникновения в психологию народа, позволившим ему создать галерею живых, неповторимо своеобразных национальных характеров. Новизна замыслов заставляла Мусоргского искать новые формы и средства музыкальной выразительности, обогатившие мировое искусство.

Модест Петрович Мусоргский родился 9 (21) марта 1839 года в селе Карево Псковской губернии. С 1849 года обучался в Петропавловской школе, а затем в Школе гвардейских подпрапорщиков (Петербург), попутно продолжая начатые еще в раннем детстве занятия на фортепиано. По окончании школы (1856) Мусоргский сблизился с Даргомыжским, а год спустя — с Балакиревым, Стасовым и Кюи. Так образовалось ядро «Могучей кучки», к которому впоследствии примкнули Бородин и Римский-Корсаков.

В наиболее крупной работе раннего периода — незавершенной опере «Саламбо» (по роману Флобера, 1866) — проявилась тяга композитора к историческим сюжетам, связанным с народными движениями. Одновременно в камерно-вокальном жанре возникла серия «народных картинок» (определение автора), в которых зазвучала тема протеста против бесправия и нищеты крестьянства («Калистрат», «Колыбельная Еремушки» и др.), ряд сатирических произведений («Семинарист», «Классик», «Раек»), цикл «Детская». Композитор создал также симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе» на сюжет народных преданий (1867) и бытовую оперу «Женитьба» (по Гоголю, 1868; осталась незавершенной).

Вершиной данного периода явилась музыкальная драма «Борис Годунов» (1868—1872).

После постановки «Бориса» (1874) в центре внимания композитора — опера «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка» (по Гоголю), над которыми композитор работал до конца жизни. В 1870-х годах были созданы также баллада «Забытый» на сюжет одноименной картины В. Верещагина, цикл «Песни и пляски смерти» на слова А. Голенищева-Кутузова и фортепианный цикл «Картинки с выставки» (1874), созданные под впечатлением посмертной выставки архитектора и художника Гартмана.

Мусоргский скончался в нищете, после тяжелой болезни 16 (28) марта 1881 года в Петербурге.

## БОРИС ГОДУНОВ

*Опера в четырех актах (восьми картинах) с прологом  
(из двух картин)*

Либретто М. П. Мусоргского

### Действующие лица:

Борис Годунов . . . . .	баритон
Федор } дети Бориса . . . . .	меццо-сопрано
Ксения } . . . . .	сопрано
Мамка Ксении . . . . .	низкое меццо-сопрано
Князь Василий Иванович Шуйский . . . . .	тенор
Андрей Шелкалов, думный дьяк . . . . .	баритон
Пимен, летописец-отшельник . . . . .	бас
Самозванец под именем Григория (на воспитании у Пимена) . . . . .	тенор
Марина Миншек, дочь сандомирского воеводы . . . . .	меццо-сопрано
Рангоин, тайный иезуит . . . . .	бас
Варлаам } бродяги . . . . .	бас
Мисаил } . . . . .	тенор
Шинкарка . . . . .	меццо-сопрано
Юродивый . . . . .	тенор
Никитич, пристав . . . . .	бас
Митюха, крестьянин . . . . .	бас
Ближний боярин . . . . .	тенор
Боярин Хрущов . . . . .	тенор
Лавицкий } иезуиты . . . . .	бас
Черниковский } . . . . .	бас

Бояре, боярские дети, стрельцы, рынды, приставы, паны и лани, сандомирские девушки, калики перехожие, народ московский.

Место действия: Москва, литовская граница, замок в Сандомире, Кромы.

Время действия: 1598—1605 годы.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль написать оперу на сюжет исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов» (1825) Мусоргскому подал его друг, видный историк профессор В. В. Никольский. Мусоргского чрезвычайно увлекла возможность претворить остро актуальную для его времени тему взаимоотношений царя и народа, вывести народ в качестве главного действующего лица оперы. «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей, — писал он. — Это моя задача. Я попытался решить ее в опере».

Работа, начатая в октябре 1868 года, протекала с огромным творческим подъемом. Через полтора месяца уже был готов первый акт. Композитор сам писал либретто оперы, привлекая материалы «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина и другие исторические документы. По мере сочинения отдельные сцены исполнялись в кружке «кучкистов», собиравшихся то у А. С. Даргомыжского, то у сестры Глинки Л. И. Шестаковой. «Радость, восхищение, любование были всеобщими», — вспоминал В. В. Стасов.

В конце 1869 г. опера «Борис Годунов» была завершена и представлена театральному комитету. Но его члены, обескураженные идейно-художественной новизной оперы, отвергли произведение под предлогом отсутствия выигрышной женской роли. Композитор внес ряд изменений, добавил польский акт и сцену под Кромами. Однако вторая редакция «Бориса», законченная весной 1872 года, также не была принята дирекцией императорских театров. «Борис» был поставлен лишь благодаря энергичной поддержке передовых артистических сил, в частности певицы Ю. Ф. Платоновой, избравшей оперу для своего бенефиса. Премьера состоялась 27 января (8 февраля) 1874 года в Мариинском театре. Демократическая публика встретила «Бориса» восторженно. Реакционная же критика и дворянско-помещичье общество отнеслись к опере резко отрицательно.

Вскоре оперу стали давать с произвольными сокращениями, а в 1882 году вообще сняли с репертуара. «Ходили слухи, — писал по этому поводу Н. А. Римский-Корсаков, — что опера не нравится царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре».

«Борис Годунов» был возобновлен в Петербурге много лет спустя (1896) на частной сцене в редакции и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. С этой поры началось триумфальное шествие «Бориса» по сценам музыкальных театров мира. В последнее время известность приобрела инструментовка оперы, сделанная Д. Д. Шостаковичем.

## СЮЖЕТ

Во дворе Новодевичьего монастыря пристав угрозами заставляет собравшийся народ просить боярина Бориса Годунова принять царский венец. Борис

упорно отказывается от престола. Об этом сообщает народу думный дьяк Щелкалов. Проходят «святые старцы» — калики перехожие, ратующие за избрание Бориса. Пристав оглашает указ бояр — завтра все должны быть в Кремле и ждать там приказаний.

На следующее утро народ, собравшийся перед Успенским собором, покорно славит Бориса, согласившегося венчаться на царство. Но торжество не радует государя — тягостные предчувствия терзают его.

В келье Чудова монастыря старик-отшельник Пимен пишет правдивую летопись о Борисе, повинном в гибели законного наследника престола — царевича Димитрия. Подробностями убийства заинтересовался молодой инок Григорий Отрепьев. С волнением он узнает, что царевич был его ровесником, и принимает дерзкое решение: назваться Димитрием и вступить в борьбу с Борисом.

Григорий появляется в корчме на литовской границе вместе со случайными попутчиками — беглыми монахами Варлаамом и Мисаилом. Входят приставы: они разыскивают беглого еретика Гришку Отрепьева. Читая царский указ, Гришка называет приметы Варлаама. Мнимого преступника схватывают, но обман обнаруживается, и Самозванцу приходится бежать.

Царский терем в Кремле. Борис утешает свою дочь Ксению, горящую об умершем женихе. И в семье и в государственных делах нет царю удачи. Тщетны его старания заслужить любовь народа, мучительны воспоминания о совершенном преступлении. Князь Василий Шуйский, хитрый и коварный царедворец, приносит известие о появлении в Литве Самозванца, назвавшегося именем Димитрия, которого поддерживают король и паны. Борис в смятении. Он сурово допрашивает Шуйского — свидетеля смерти Димитрия, действительно ли погиб царевич? Однако дослушать рассказ Борис не в силах: ему мерещится призрак убитого младенца.

Девушки развлекают песнями скучающую в Сандомирском замке Марину Мнишек. Честолюбивая полька, мечтающая занять престол московских царей, хочет пленить Самозванца. В интересах католической церкви этого требует от нее и иезуит Рангони.

Вместе с толпой веселящихся панов Марина выходит из замка в сад. Здесь ее поджидает Самозванец. Хитростью и лаской Марина разжигает его любовь. Она будет

принадлежать ему, когда во главе польского войска Самозванец овладеет Москвой и станет властелином Руси. Площадь перед собором Василия Блаженного. Народ жадно ловит слухи о приближении Самозванца. Он верит, что Димитрий жив и спасет его от произвола Бориса. Начинается царское шествие. Голодный люд протягивает руки с отчаянной мольбой: «Хлеба!». Жалкий Юродивый бросает в лицо самодержца тяжкое обвинение: он просит Бориса зарезать обидевших его мальчишек, как он зарезал маленького царевича.

В Грановитой палате Кремля собралась боярская дума. Все взволнованы вестью о Самозванце. Запоздавший Шуйский рассказывает о тайных страданиях Бориса. Неожиданно перед взорами бояр предстает и сам царь, в страхе отгоняющий от себя призрак ребенка. Муки Бориса достигают предела, когда намеренно приведенный Шуйским летописец Пимен повествует о чудесном исцелении слепого, помолившегося над могилкой Димитрия. Царь не выдерживает и падает без чувств. Очнувшись, он зовет сына Федора и, едва успев произнести последние слова напутствия, умирает.

Ярким пламенем разгорается крестьянское восстание. На лесной прогалине, близ селения Кромы, народ глумится над Борисовым воеводой, расправляется с попавшимися под руку иезуитами. Варлаам и Мисанл подстрекают взбунтовавшийся народ, рассказывая о пытках и казнях на Руси. Появляется Самозванец, народ радостно приветствует его. Но Юродивый предрекает народу новые невзгоды. «Горе, горе Руси, плачь, русский люд, голодный люд», — поет он.

#### МУЗЫКА

«Борис Годунов» — народная музыкальная драма, многогранная картина эпохи, поражающая шекспировской широтой и смелостью контрастов. Действующие лица обрисованы с исключительной глубиной и психологической проницательностью. В музыке с потрясающей силой раскрыта трагедия одиночества и обреченности царя, новаторски воплощен мятежный, бунтарский дух русского народа.

Пролог состоит из двух картин. Оркестровое вступление к первой выражает скорбь и трагическую безысходность. Хор «На кого ты нас покидаешь» сродни заунывным народным причитаниям. Обращение дьяка Щелка-

лова «Православные! Неумолим боярин!» проникнуто величавой торжественностью и сдержанной печалью.

Вторая картина пролога — монументальная хоровая сцена, предваряемая колокольным звоном. Торжественная величавая Борису «Уж как на небе солнцу красному» основана на подлинной народной мелодии. В центре картины — монолог Бориса «Скорбит душа», в музыке которого царственное величие сочетается с трагической обреченностью.

Первая картина первого акта открывается кратким оркестровым вступлением; музыка передает однообразный скрип пера летописца в тишине уединенной кельи. Мерная и сурово-спокойная речь Пимена (монолог «Еще одно, последнее сказанье») очерчивает строгий и величавый облик старца. Властный, сильный характер чувствуется в его рассказе о царях московских. Григорий обрисован как неуравновешенный, пылкий юноша.

Вторая картина первого акта заключает в себе сочные бытовые сцены. Среди них — песни шинкарки «Поймала я сиза селезня» и Варлаама «Как во городе было во Казани» (на народные слова); последняя насыщена стилизированной силой и удалью.

Второй акт широко обрисовывает образ Бориса Годунова. Большой монолог «Достиг я высшей власти» насыщен мятущимся скорбным чувством, тревожными контрастами. Душевный разлад Бориса обостряется в беседе с Шуйским, чьи речи звучат вкрадчиво и лицемерно, и достигает предельного напряжения в заключительной сцене галлюцинаций («сцена с кураптами»).

Первая картина третьего акта открывается изящно-грациозным хором девушек «На Висле лазурной». Ария Марины «Как томительно и вяло», выдержанная в ритме мазурки, рисует портрет надменной аристократки.

Оркестровое вступление ко второй картине живописует вечерний пейзаж. Романтически взволнованная мелодия любовного признания Самозванца. Сцена Самозванца и Марины, построенная на острых контрастах и капризных сменах настроений, завершается полным страсти дуэтом «О царевич, умоляю».

Первая картина четвертого акта — драматически напряженная народная сцена. Из жалобного стона песни Юродивого «Месяц едет, котенок плачет» вырастает потрясающий по силе трагизма хор «Хлеба!».



Вторая картина четвертого акта завершается психологически острой сценой смерти Бориса. Его последний монолог «Прощай, мой сын!» окрашен в трагически просветленные, умиротворенные тона.

Третья картина четвертого акта — исключительная по размаху и мощи монументальная народная сцена. Начальный хор «Не сокол летит по поднебесью» (на подлинную народную мелодию величальной песни) звучит насмешливо и грозно. Песня Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкли» основана на мелодии народной былины. Кульминация картины — бунтарский хор «Расходилась, разгулялась», полный стихийного, неукротимого разгула. Средний раздел хора «Ой ты, сила» — размашистый напев русской хороводной песни, который, развиваясь, приводит к грозным, гневным возгласам «Смерть Борису!». Опера завершается торжественным въездом Самозванца и плачем Юродивого.

## Х О В А Н Ц И Н А

*Народная музыкальная драма в пяти актах (шести картинах)*

*Либретто М. П. Мусоргского*

### Действующие лица:

Князь Иван Хованский, начальник стрельцов . . . . .	бас
Князь Андрей Хованский, его сын . . . . .	тенор
Князь Василий Голицын . . . . .	тенор
Досифей, глава раскольников . . . . .	бас
Боярин Шакловитый . . . . .	баритон
Марфа, раскольница . . . . .	меццо-сопрано
Сусанна, старая раскольница . . . . .	сопрано
Подьячий . . . . .	тенор
Эмма, девушка из немецкой слободы . . . . .	сопрано
Пастор . . . . .	баритон
Варсонофьев, приближенный Голицына . . . . .	бас
Кузька, стрелец . . . . .	баритон
1-й стрелец . . . . .	бас
2-й стрелец . . . . .	бас
3-й стрелец . . . . .	тенор
Стрешнев, боярин . . . . .	тенор

Стрельцы, раскольники, сенные девушки и персидские рабыни князя Ивана Хованского, петровские «потешные», народ.

Место действия: Москва.

Время действия: 1682 год.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Весной 1870 года Мусоргский заинтересовался русской историей конца XVII века, периодом, связанным с движением стрельцов и раскольников. Через два года, по совету В. В. Стасова, он решил писать оперу об исторических событиях. В отличие от других произведений Мусоргского либретто «Хованщины» не имеет какого-либо литературного первоисточника. Материал для сюжета оперы композитор черпал в различных исторических исследованиях и подлинных документах XVII века. Живое, деятельное участие в работе принимал В. В. Стасов, которому Мусоргский посвятил свое творение. Смерть помешала композитору довести сочинение до конца. Н. А. Римский-Корсаков привел в порядок оставшиеся материалы, дописал последний акт, инструментовал оперу и в 1883 году предложил ее дирекции императорских театров. Однако предложение было отклонено. «Хованщина» впервые прозвучала на частной нетербургской сцене 9 (21) февраля 1886 года<sup>1</sup>.

В опере показаны судьбы русского народа в период непосредственно предшествовавший царствованию Петра I. Воссоздавая эпизоды борьбы реакционных сил старой феодальной России против прогрессивных стремлений юного Петра, композитор связал ее с заговором главаря стрельцов Ивана Хованского, которого поддерживали раскольники. Идея оперы глубоко трагична. Как чуткий художник, Мусоргский чувствовал неизбежность гибели старого порядка, но видел, что и петровские реформы не принесли народу облегчения. Широкий социальный фон, правдивый колорит эпохи, яркие характеристики исторических личностей и различных слоев народа делают «Хованщину» выдающимся произведением искусства.

## СЮЖЕТ

Красная площадь в Москве. Светает. Боярин Шакловитый — ставленник царевны Софьи — диктует подьячему донос Петру: начальник стрельцов князь Иван Хованский задумал посадить на престол сына и водворить на Руси старый порядок. У столба, который

<sup>1</sup> В последние годы приобрела также известность инструментовка оперы, сделанная Д. Д. Шостаковичем.

поставили стрельцы в память своей недавней победы, останавливаются пришлые люди; с ужасом узнают они о жестокой расправе с неугодными стрельцам боярами. Тем временем стрельцы приветствуют своего предводителя — Ивана Хованского. Тут же и сын князя Андрей, который преследует своими любовными притязаниями Эмму, девушку из немецкой слободы. На ее защиту встает раскольница Марфа, недавняя возлюбленная Андрея. Эту сцену застаёт возвратившийся Иван Хованский. Ему самому приглянулась Эмма, но Андрей готов скорее убить ее, чем отдать отцу. Занесенный над девушкой нож властно отводит Досифей, глава раскольников.

Кабинет князя Василия Голицына — каицлера и фаворита царевны Софьи. Князь погружен в мрачное раздумье, его одолевает страх перед будущим. Явившаяся под видом гадалки Марфа предсказывает князю опалу. Суеверный Голицын в смятении. Чтобы сохранить пророчество в тайне, он велит слуге утопить гадалку. Но Марфа успевает скрыться. В доме Голицына собираются противники Петра. Беседа Голицына и Хованского — скрытых соперников, ненавидящих и боящихся друг друга, переходит в ссору, которую прекращает Досифей. Он призывает их смирить кичливую гордость, подумать о спасении Руси. Вбегает взволнованная Марфа. Она рассказывает о покушении на ее жизнь и чудесном спасении, пришедшем от петровцев. С тревогой слышат заговорщики имя Петра. Но еще страшней весть, принесенная Шаклозитым: царь Петр узнал о заговоре, заклеил его хованщиной и велел с ним покончить.

Стрелецкая слобода в Замоскворечье. Тяжело переживает Марфа измену князя Андрея. Досифей ласково утешает ее. Проснувшиеся пьяные стрельцы предаются буйному, беспашашному веселью. Его прерывает насмерть перепуганный подьячий. Стряслась беда: нещадно побивая жителей слободы, приближаются петровские рейтары (наемные всадники). Стрельцы ошеломлены. Они просят Хованского вести полки в бой. Но, страшась Петра, князь призывает стрельцов покориться и разойтись по домам.

Слуга Голицына предупреждает Хованского, укрывшегося в своем подмосковном имении, что его жизнь в опасности. Хованский вспыскивает гневом — кто посмеет тронуть его в собственной вотчине? Появляется Шаклозитый с приглашением от царевны Софьи на тайный

совет. Хованский приказывает подать себе парадные одежды. Однако едва князь выходит из палаты, как наемник Шакловитого поражает его кинжалом.

Расправляется Петр и с другими заговорщиками: князь Голицын отправлен под конвоем в ссылку, рейтарам дан приказ окружить раскольничьи скиты. Не знает о крушении заговора лишь Андрей Хованский. Он не верит Марфе, сообщившей ему об этом, и тщетно трубит в рог, созывая свой полк. Однако, увидев стрельцов, идущих на казнь, Андрей понимает, что все погибло, и в страхе просит Марфу спасти его. Стрельцы уже склоняют головы над плахами, но в последний момент посланный Петром боярин Стрешнев объявляет указ о помиловании.

Поляна в глухом бору. Лунная ночь. В одиночестве скорбит Досифей; он сознает обреченность раскольников и свою ответственность за их судьбу. Исполненный мужественной решимости, он обращается к братии с призывом сгореть в огне во имя святой веры, но не сдаться. Раскольники готовы предать себя сожжению. И когда, пробившись сквозь чащу, на поляну врываются солдаты Петра, они видят раскольничьи скиты, объятые пламенем. Вместе с братией гибнет и Андрей, которого увлекла в огонь Марфа, мечтая в смерти соединиться с любимым.

## МУЗЫКА

В «Хованщине» с особой силой проявился мелодический дар Мусоргского. Опера изобилует плавными, свободно льющимися мелодиями, зачастую близкими к протяжным крестьянским песням. Наряду с выпуклыми, остро индивидуальными характеристиками главных действующих лиц большое место в опере занимают хоровые сцены, рисующие различные группы народа — стрельцов, раскольников, московский люд. С поразительным мастерством композитор передает многоплановость непрерывно развивающихся событий.

Оркестровое вступление «Рассвет на Москве-реке» рисует символичную картину пробуждения древней Москвы; слышится колокольный звон к заутрене, зов стрельцовой трубы; народная по складу мелодия течет широким, нескончаемым песенным потоком.

Первый акт показывает сложные взаимоотношения различных слоев народа. Эпизоды быстро сменяют друг

друга, создавая атмосферу беспокойства, тревоги. Множество одновременно происходящих событий объединяется музыкой. В то время как Шакловитый диктует донос, слышится веселая плясовая песня московского люда «Жила кума», затем — хор стрельцов «Гой вы, люди ратные»; последняя песня, близкая старым солдатским напевам, дышит силой и буйной удалью. Эта широкая сцена замыкается хором «Ой ты, родная матушка-Русь», печальной думой о родине. Могучее нарастание пронизывает сцену встречи Хованского, в центре торжественная величальная «Слава лебедю». В терцете на фоне отчаянных возгласов Эммы и возбужденных восклицаний Андрея выделяется плавная, сдержанная, полная страстного лиризма речь Марфы. Скорбный призыв Досифея «Приспело время» рисует облик сурового и гордого старца. Хор раскольников «Боже, отжени слова лукавствия» близок к подлинным старообрядческим напевам.

Второй акт состоит из двух разделов. В центре первого гадание Марфы (заклинание «Силы потайные» и пророчество «Тебе угрожает опала»), музыка его окрашена в зловещие, то мистически-таинственные, то безысходно-печальные тона. Второй раздел — спор князей с вторгающимся фанатичным гимном раскольников «Победихом».

Третий акт начинается прекрасной лирической песней Марфы «Исходила младешенька», основанной на подлинной народной мелодии. Ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» — один из наиболее глубоких и благородных по музыке эпизодов оперы. Разухабистая хоровая песня «Ах, не было печали» и заразительно-веселая (в духе частушек) песня Кузьки «Заводилась в закоулках» передают разгульное веселье стрельцов. В хоре-причитании стрельцов «Батя, батя, выйди к нам!» слышатся щемящая жалоба, страх и бессилие.

В первой картине четвертого акта значительное место занимает красочная вокально-танцевальная сюита. Протяжная хоровая песня «Возле речки, на лужокс», бойкая плясовая «Гайдучок» и величальная «Плывет, плывет лебедушка» основаны на народных мелодиях. Включенный в картину танцевальный номер «Пляски персидок» выдержан в восточном стиле.

Вторая картина четвертого акта открывается драматичным оркестровым вступлением, в котором развивается мелодия пророчества Марфы. Обращение Марфы к Андрею «Видно, ты не чуял, княже» — стон сильной и стра-

стной души. В сцене казни мелодия хора стрельцов приобретает характер траурного шествия. Акт завершает блестящий победный марш преображенцев.

Оркестровое вступление к пятому акту, по словам композитора, изображает «шум леса, то уснливающийся, то утихающий, как морской прибой». Возвышенно-благородный монолог Досифея «Здесь, на этом месте» проникнут глубоким трагизмом. В основе заключительного хора «Господь мой» — напев старообрядческой молитвы.

## СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА

*Опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто М. П. Мусоргского при участии А. А. Голенищева-Кутузова

Действующие лица:

Червик . . . . .	бас
Хивря, жена Червика . . . . .	меццо-сопрано
Парася, дочь Червика, падчерица Хиври . . . . .	сопрано
Кум . . . . .	бас-баритон
Грицько, парубок . . . . .	тенор
Афанасий Иванович, попович . . . . .	характерный тенор
Цыган . . . . .	бас
Чернобог . . . . .	бас

Торговки, торговцы, цыгане, евреи, парубки, казаки, дивчата, гости, бесы, ведьмы карлики.

Место действия: село Великие Сорочинцы близ Полтавы.

Время действия: начало XIX века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Летом 1874 года, работая над «Хованщиной», Мусоргский задумал оперу на сюжет повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» (из книги «Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831—1832). По словам В. В. Стасова, композитор мечтал создать «малороссийскую роль» для своего старшего друга — замечательного певца (баса) О. А. Петрова, украинца по происхождению. Но лишь спустя три года был набросан сценарный план, как сообщил Мусоргский, — «при милейшей помощи гениальной А. Я. Воробьевой-Петровой» (певицы-контральто, жены О. А. Петрова). Либретто

создавалось композитором совместно с А. А. Голенищевым-Кутузовым (1848—1913).

Мусоргский приступил к работе с большим увлечением. В 1879 году он побывал на Украине, познакомился с ее природой и бытом, записал много народных песен. Выступая в концертах, он исполнял на фортепиано два отрывка из новой оперы — «Гопак веселых парубков» и интермеццо «Сонное видение парубка»: включенную в оперу переработку симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе» (1867).

Опера сочинялась с длительными перерывами. Одно время Мусоргский даже думал от нее отказаться: его смущала «невозможность великоруссу... овладеть малорусским речитативом». Желая поддержать композитора материально, группа друзей сделала ему заказ на срочное окончание оперы. Летом 1880 года музыкальные журналы уже сообщали о готовящейся премьере. Однако болезнь и смерть прервали работу. Первые два акта были почти закончены, для третьего Мусоргский успел написать только «Думку» Параси и заключительный гопак.

Многие музыкальные деятели пытались досочинить и отредактировать оперу — А. К. Лядов, В. Г. Каратыгин, Ю. С. Сахновский, Ц. А. Кюи. Лучшая редакция, в которой опера ставится в настоящее время, принадлежит советским музыкантам — музыковеду П. А. Ламму, составившему клавир на основе автографов Мусоргского, и композитору В. Я. Шебалину, который завершил произведение, придерживаясь авторских черновых записей, и оркестровал его (1930). Впервые опера прозвучала в концертном исполнении в день 30-летия со дня смерти композитора 16 (29) марта 1911 года в Петербурге. Сценическая премьера состоялась 8 (21) октября 1913 года в Москве, в «Свободном театре». В редакции Шебалина опера была впервые показана 21 декабря 1931 года в Ленинграде в Малом оперном театре.

## СЮЖЕТ

Жаркий солнечный день. Бурлит шумная ярмарка. Сюда приехал Черевик, чтобы продать пшеницу и кобылу. С ним его дочка, красавица Парася. Желая запугать торговцев и выманить у них товары подешевле, Цыган рассказывает толпе, будто неподалеку, в старом сарае поселилась Красная свитка; она принадлежит чер-

ту и наводит на людей порчу. Тем временем парубок Грицько нежно беседует с Парасей, красота которой покорила его сердце. Черевик вначале недоволен смелыми ухаживаниями парубка, но узнав, что Грицько — сын его старинного приятеля, не возражает против сватовства. Теперь необходимо зайти в шинок. Оттуда Черевик возвращается домой поздно вечером вместе с Кумом. Неласково встречает муженька Хивря. Но нет предела ее гневу, когда выясняется, что жених — тот самый парубок, который недавно насмехался над нею. Слышавший этот разговор Грицько крепко опечален. Однако Цыган вызывается помочь при условии, что парубок дешево продаст ему своих волов.

Хивря, выдворив под благовидным предлогом супруга из дому на всю ночь, с нетерпением ждет своего возлюбленного Афанасия Ивановича. Наконец попович появляется, щедро рассыпая высокопарные комплименты. Хивря без устали потчует гостя. Но ухаживания поповича прерывает стук в ворота — это Черевик и Кум с гостями. Трясущегося от страха возлюбленного Хивря прячет на полатах. Нежданные пришельцы до смерти напуганы Красной свиткой, по слухам, появившейся на ярмарке. Лишь вылив хмельного, они понемногу успокаиваются. Кум заводит рассказ про черта, который заложил шинкарю свою красную свитку и теперь в обличье свињи ищет ее по всей ярмарке. Внезапно показавшееся в окне свиное рыло приводит всех в неописуемый ужас. Гости и хозяева спасаются бегством.

Парубки во главе с Цыганом хватают и вяжут Черевика с Кумом якобы за то, что они украли кобылу. По хитро задуманному плану Цыгана в роли избавителя выступает Грицько. В награду парубок требует немедленно сыграть свадьбу, на что Черевик с радостью соглашается. В мечтах о Парасе счастливый жених засыпает. Ему снится, что Чернубог со своей свитой справляет шабаш, который прекращается лишь с ударами церковного колокола.

Парася тоскует по своему милому. Тем радостней встреча влюбленных. Воспользовавшись отсутствием Хиври, Черевик благословляет молодых. Подоспевшая некстати Хивря тщетно пытается помешать им. Цыган с парубками под обидный смех уносят Хиврю.



«Сорочинская ярмарка» — одна из самых жизнерадостных русских опер, в полной мере раскрывшая богатое комическое дарование Мусоргского. В ней сочной кистью нарисованы картины народного быта и чарующей украинской природы, метко очерчены национальные характеры. Особенно колоритны фигуры добродушного и ленивого Черевика, то сварливой, то кокетливой Хиври, ханжи и сластолюбца Поповича, «хвата и плута» (по определению композитора) Цыгана. Добродушный юмор переплетается с обаятельной лирикой в характеристике Параси и Грицько. Музыкальный язык оперы близок к украинскому фольклору. Мусоргский использовал 13 подлинных народных напевов; мелодии же, созданные самим композитором, нередко трудно отличимы от народных.

Оркестровое вступление озаглавлено «Жаркий день в Малороссии». Безмятежные наигрыши обрамляют мягкую, ласковую мелодию, связанную с образом Параси. Второй раздел, вводящий в атмосферу пестрой ярмарки, основан на теме задорного хора дивчат.

Первый акт открывается колоритной массовой сценой. Выкрики торговцев чередуются с разудалой народной песней казаков и парубков «Гаю, гаю, молодцы», с веселой песней дивчат «Ой вы, молодцы», знакомой по вступлению. В центре этой сцены — мечтательное ариозо Параси «Ах, тятя, что ж это за ленты», рассказ Цыгана «Здорово! Добрые люди», в конце которого звучит таинственный мотив Красной свитки, а также дуэт Черевика и парубка «Разве можно с моей дочкой», где использована народная шуточная песня. В дуэте Черевика и Кума широкие раздольные песни «Вдоль по степям» и «Ой, Чумак, ты дочумаковался», основанные на подлинных народных мелодиях, сменяются народной шуточной «Ой, руду-ду». Сцена Черевика и Хиври «Ну, жинка», построена на декламационно выразительном речитативе, властном и сварливом у Хиври, комически-важном у Черевика. Думка парубка «Зачем ты, сердце» выдержана в духе элегических песен-романсов.

Во втором акте развернутую характеристику получает образ Хиври. В сцене Хиври с Черевиком речитатив-

<sup>1</sup> Анализ дан по редакции В. Я. Шебалина.

ные фразы чередуются с песенными эпизодами; высказывания Черевика «Подходил паныч» и «Полно, Хивря, не бесися», как и реплика Хиври «Так ты меня не слушаться», основаны на народной мелодии. В монологе Хиври «Приходи скорей, мой миленький» передано множество оттенков настроения: грациозная, кокетливая музыка первого раздела уступает место мелодиям украинских народных песен: лихой — «Ой ты, дивчина» (слова Т. Г. Шевченко), лирически-задумчивой — «Утоптала стеженьку», и бойкой плясовой — «Отколи ж я Брудеуса». Замечательна своим сочным юмором сцена Хиври и Поповича; особенно комично появление в устах поповича-ухажера мелодических оборотов церковного пения (излюбленный народный прием Мусоргского). Завершается акт юмористической сценой, в которой переплетаются хоровые и сольные эпизоды; среди них выделяется таинственный рассказ Кума.

Первая картина третьего акта состоит из ряда речитативных диалогов между Цыганом, Черевиком, Кумом и парубком. Предваряющее вторую картину вокально-симфоническое интермеццо «Сонное видение парубка» включает в себя мрачный хор «Сатана», дикую пляску ведьм и бесов в честь Чернобога и шабаш, где разрабатываются прозвучавшие ранее танцевальные мелодии.

Во второй картине выделяется думка Параси «Ты не грусти», в которой печальная проникновенная лирика сменяется веселой народной песней «Зеленський барвиночку». Дуэт Параси и Грицько «Любий мой» основан на мелодии, сопровождавшей их первую встречу. Завершается опера веселым гопаком, мелодия которого заимствована из украинской песни «На бережку у ставка».



Римский-Корсаков — выдающийся композитор, музыкально-общественный деятель и педагог — оставил огромное творческое наследие. Оно включает 15 опер, 3 симфонии, ряд оркестровых сочинений (среди них наиболее популярны симфоническая сюита «Шехеразада», 1888 и «Испанское капричио», 1887), многочисленные романсы и другие произведения. Ему принадлежат также два сборника русских народных песен, фундаментальный труд «Основы оркестровки», учебник гармонии, содержательная «Летопись моей музыкальной жизни», статьи и заметки по различным вопросам музыкального искусства.

Индивидуальность Римского-Корсакова наиболее полно раскрылась в его операх. Они отмечены горячим интересом к национальным чертам духовного облика, к истории, быту, поэтическим представлениям и обычаям народа. В них широко использованы мотивы народных былин и сказок, сокровища русского песенного фольклора.

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 (18) марта 1844 года в городе Тихвине. Музыкальные способности мальчика проявились рано, но, по семейной традиции, в возрасте двенадцати лет его определили в Морской корпус в Петербурге. В 1861 году завязались тесные творческие связи с кружком М. А. Балакирева («Могучей кучкой»), в который входили Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, а несколько позднее — А. П. Бородин. Общение Римского-Корсакова с балакиревским кружком было на время прервано двухлетним кругосветным плаванием, которое послужило источником разнообразных впечатлений, отразившихся в его творчестве. Наиболее значительные произведения этого периода — симфоническая картина «Садко» (1867) и опера «Псковитянка» (по одноименной драме Л. Мея, 1872).

В 1871 году Римский-Корсаков был приглашен в число профессоров Петербургской консерватории и занимал эту должность на протяжении почти четырех десятилетий. Пристальное изучение русской народной песни вызвало к жизни оперы «Майская ночь» (по Гоголю, 1879) и «Снегурочка» (по Островскому, 1881), отразившие глубокую увлеченность Римского-Корсакова национальной сказочностью и языческой мифологией.

Период наиболее интенсивного творчества начинается в 1889 году созданием фантастической оперы-балета «Млада». За ней последовали опера-колядка «Ночь перед рождеством» (по Гоголю, 1894), опера-былина «Садко» (1895—1896), лирические оперы «Боярыня Вера Шелого» (одноактная; пролог к «Псковитянке», 1898) и «Царская невеста» (по Л. Мею, 1898). На рубеже XX века внимание композитора вновь привлекает опера-сказка, но под воздействием новых настроений в русском обществе она приобретает иной, чем прежде, идейный смысл. Ирония в изображении незадачливого царя в «Сказке о царе Салтане» (по Пушкину, 1899) уступила место зловещей политической аллегории в «осенней сказочке» «Кашей Бессмертный» (1902), а затем едкой, зло бичующей сатире «Золотого петушка» (по Пушкину, 1907). К послед-

нему периоду творчества Римского-Корсакова относится также драматическая опера-легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Феиронии» (1903), повествующая о древних событиях эпохи татарского нашествия.

Римский-Корсаков умер 8 (21) июня 1908 года в усадьбе Любеник под Петербургом.

## ПЕСКОВИТЯНКА

*Опера в трех актах (шести картинах)*

Либретто Н. А. Римского-Корсакова по одноименной драме Л. А. Мея

### Действующие лица:

Царь Иван Васильевич Грозный . . . . .	бас
Князь Юрий Иванович Токмаков, царский наместник и столичный посадник во Пскове . . . . .	бас
Боярин Никита Матута . . . . .	тенор
Князь Афанасий Вяземский . . . . .	бас
Бомелий, царский лекарь . . . . .	бас
Михаил Андреевич Туча, посадничий сын	тенор
Юшко Велебин, гонец из Новгорода . . .	бас
Княжна Ольга Юрьевна Токмакова . . .	сопрано
Боярышня Степанида Матута, подруга Ольги . . . . .	сопрано
Власьева } мамки . . . . .	меццо-сопрано
Перфильева } . . . . .	меццо-сопрано
Голос сторожевого . . . . .	тенор

Тысяцкий, судья, псковские бояре, посадничьи сыновья,  
опричники,  
московские стрельцы, сениные депушки, народ.

Место действия — в первых двух актах во Пскове, а в последнем —  
сначала у Печерского монастыря, потом у реки Медведи.

Время — 1570 год.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Когда в 1868 году Римский-Корсаков задумал написать крупное оперное произведение, ему было 24 года. Мечтал об этом и его друг Мурсоргокий, в том же году приступивший к сочинению «Бориса Годунова» на текст пушкинской трагедии. Римский-Корсаков также избрал для своей оперы исторический сюжет. Выбор его остановился на драме «Псковитянка» поэта Л. А. Мея (1822—1862), опубликованной в 1860 году. Речь в ней идет, как и в трагедии Пушкина, о важном, переломном этапе русской истории.

В центре пьесы образ Ивана Грозного. В освещении его фигуры и государственной деятельности драматург следовал взглядам современных ему историков, сильно идеализировавших Ивана IV, нередко пренебрегавших действительными историческими фактами. О деспотизме, жестокости, самодурстве царя, умсртившего в Новгороде десятки тысяч людей по ложному доносу о заговоре, в драме Мея только упоминается. Показан же Грозный как государственный деятель большого ума и крепкой воли. Образ получился сильным и многосторонним. Вымышленным является и мотив псковской вольницы, который был очень созвучен демократическому зрителю 60-х годов прошлого века.

Не внося никаких изменений в историческую концепцию и в трактовку образов главных действующих лиц пьесы Мея, Римский-Корсаков подверг ее текст частичным сокращениям. Полностью был выпущен первый акт драмы, носящий характер своего рода пролога, где рассказывается, как появилась на свет Ольга, незаконная дочь тогда еще молодого царя Ивана IV, прозванного позже Грозным (см. об этом прологе ниже).

Композитор четыре года работал над оперой. В 1872 году она была закончена и 1 (13 января) 1873 года поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге. Этому предшествовали большие мытарства в цензуре, требовавшей изъять из текста либретто всякие намеки на республиканскую форму правления во Пскове. Считался также неуместным показ на оперной сцене Ивана Грозного. Вопреки этим препятствиям и нападкам консервативной прессы, «Псковитянка» имела большой успех среди передовых театральных слоев, особенно у студенческой молодежи. «Элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи», — вспоминал Римский-Корсаков. А боевая песня вольницы приобрела у студентов широкую популярность.

Тем не менее композитор продолжал работать над своим произведением. Требовательный к себе, он находил в нем «недостаток пения в местах, где оно должно быть», «недоразвитость и длинноты формы», «несвязность и расшитость речитативов», «отсутствие контрапунктического элемента». В 1876—1877 годах Римский-Корсаков дал вторую редакцию оперы, а в 1891—1892 — окончательную, третью. В этом виде она ставится по сей день.

Но Римский-Корсаков никак не мог расстаться со своим любимым детищем. Еще вторую редакцию «Псковитянки» он дополнил некоторыми эпизодами из первого действия драмы Мея. Теперь же композитор положил на музыку весь текст этого акта. Так родилась одноактная опера «Боярыня Вера Шелога», которая как пролог к «Псковитянке» и вместе с ней была впервые показана на сцене Русской частной оперы (театр С. И. Мамонтова) 15 (27) декабря 1898 года. В роли Ивана Грозного выступил Ф. И. Шаляпин. Это одно из высочайших музыкально-сценических достижений гениального артиста. Роль Грозного являлась одной из самых любимых в его репертуаре<sup>1</sup>.

## СЮЖЕТ

Богат и славен князь Токмаков, царский наместник во Пскове. Но тревогой объаты псковичи — должен прибыть сюда грозный царь Иван Васильевич. Встретит он Псков гневом или милостью? Есть и другая забота у Токмакова — он хочет выдать замуж дочь Ольгу за степенного боярина Матуту. Она же любит Михайло Тучу, отважного воина псковской вольницы. А пока веселятся в саду подруги Ольги. Ведут беседу мамки Власьевна и Перфильевна. Многие знают о семье Токмаковых Власьевна. Хочет выпытать у нее Перфильевна: ходит слух, будто «Ольга не княжья дочь, а выше подымай». Но не выдает свою любимицу старая мамка. В сторонке от всех держится Ольга — ждет суженого. Слышится знакомый посвист — Туча пришел на свидание. Сын бедного посадничьего, он знает, что к Ольге засыла-

---

<sup>1</sup> В наших театрах «Псковитянка» обычно дается без пролога. Приводим краткое изложение содержания оперы «Вера Шелога».

У Веры, жены старого боярина Шелоги, гостит ее незамужняя сестра Надежда, невеста князя Токмакова. Вера невесела: ее страшит возвращение мужа — за время его долгого отсутствия она родила дочь Ольгу. Однажды, гуляя с девушками у Печерского монастыря, Вера встретила молодого царя Ивана, полюбила его. Ольга — дочь царя, а не Шелоги. Как встретит ее нелюбимый муж? Шелога приезжает с Токмаковым. Догадываясь, что это не его ребенок, он в гневе допрашивает Веру. Но Надежда берет вину на себя, смело заявляя, что это ее дитя. Позже (об этом косвенно рассказывается в опере «Псковитянка») Токмаков женился на Надежде и удочерил Ольгу. Она стала любимицей Пскова. Отсюда название драмы Мея и оперы Римского-Корсакова.

ет сватов богатый Матута. Нет более Туче житья во Пскове, он хочет покинуть родные места. Ольга просит его остаться, авось удастся ей умолить отца справить их свадьбу. А вот и Токмаков — он ведет беседу с Матутой, поверяет ему семейную тайну. Спрятавшись в кустах, Ольга узнает из этой беседы, что она дочь свояченицы Токмакова, которая была замужем за боярином Шелогой. Девушка в смятении. Вдали возникает зарево костров, раздаются удары колокола: псковичей сзывают на вече. Ольга предчувствует горе: «Ах, не к добру звонят, то мое хоронят счастье!»

На торговую площадь стекаются толпы псковичей. Бурлят народные страсти — страшные вести привез голец из Новгорода: пал великий город, с жестокой опричниной идет царь Иван Васильевич на Псков. Токмаков<sup>45</sup> пытается успокоить народ, призывает его смириться, встретить грозного царя хлебом-солью. Не по душе этот совет вольнолюбивому Михайле Туче: надо бороться за независимость родного города, пока же скрыться в лесах, затем, если придется, с оружием в руках выступить против опричников. Отважная вольница уходит с ним. Народ в растерянности расходится. Решено торжественно встретить Грозного на площади перед домом Токмакова. Расставляются столы, разносится еда, брага. Но невеселые это приготовления к встрече. Еще более тоскливо на душе у Ольги. Никак не опомниться ей от подслушанных слов Токмакова; как часто ездила она на могилу к названной матери, не подозревая, что рядом лежит ее родная мать. Власьевна утешает Ольгу: быть может, Токмаков так сказал, желая отвести от нее Матуту. Но девушка не слушает старую мамку: почему так бьется ее сердце в ожидании Грозного? Все более близится торжественное шествие, впереди его скачет на взмыленном коне царь Иван Васильевич.

Токмаков принимает у себя в доме царя. Но тот недоверчив и злобен — всюду мерещится ему измена. В кубке Грозный подозревает отраву. Он заставляет прежде осушить этот кубок хозяина дома. Ольга подносит царю мед.

Смело и прямо глядит она в очи царя. Тот потрясен ее сходством с Верой Шелогой, выпрашивает у Токмакова, кто же мать девушки. Жестокую правду узнал Грозный: боярин Шелога бросил Веру и погиб в битве с немцами, а сама она душевно заболела и умерла.

Потрясенный царь сменил гнев на милость: «Да престанут все убийства! Много крови. Притупим мечи о камни. Псков хранит господь!»

Густым лесом вечером отправилась Ольга с девушками в Печерский монастырь. Немного поотстав от них, на условленном месте она встречается с Тучей. Сначала девушка молит его вернуться с ней во Псков. Но нечего ему там делать, не хочет он покориться Грозному. Да и зачем Ольге возвращаться к Токмакову, когда она не дочь ему? Они хотят начать новую, вольную жизнь. Внезапно на Тучу нападают слуги Матуги. Юноша падает раненым; лишается чувств Ольга — ее на руках уносит стража Матуги, который грозит рассказать царю Ивану об измене Тучи.

Неподалеку, у реки Медведни, расположилась лагерем царская ставка. Ночью Грозный в одиночестве предается тяжким раздумьям. Рассказ Токмакова всколыхнул воспоминания о былом увлечении. Как много пережито, и сколь многое еще надо сделать, «дабы Русь оковать законом мудрым, что броней». Раздумья прерываются известием, что царская стража схватила Матугу, пытавшегося похитить Ольгу. Царь в бешенстве не слушает наветов боярина на вольного псковича, гонит Матугу прочь. Вводят Ольгу. Сначала недоверчив Грозный, раздраженно говорит с ней. Но затем откровенное признание девушки в своей любви к Туче и ее ласковая, проникновенная беседа покорили царя. Но что за шум раздается в ставке? Туча, оправившись от раны, напал со своим отрядом на стражников, он хочет освободить Ольгу. В гневе царь приказывает перестрелять вольницу, а дерзкого юношу привести к нему. Однако Туче удается избежать плена. Издалека до Ольги доносятся прощальные слова песни любимого. Она выбегает из шатра и падает, сраженная чьей-то пулей. Ольга мертва. В отчаянии Грозный склоняется над телом дочери.

#### МУЗЫКА

«Псковитянка» — народная музыкальная драма. По своей драматургии и стилю она близка «Борису Годунову» Мусоргского, который создавался примерно в те же годы. В обоих произведениях ожили события далекого прошлого. Но сказались и отличия,



присущие индивидуальному творческому облику этих классиков оперной литературы: Мусоргский преимущественно выражал трагическое восприятие русской истории, а Римский-Корсаков — при всем драматизме конфликтов — светлое, более умиротворенное. Вместе с тем в «Псковитянке» он сумел рельефно передать разнообразие жизненных явлений. Во всей своей противоречивости правдиво выписана величавая фигура Грозного. Обаятельно целомудрен облик Ольги. Свободолюбивым духом проникнута музыка, которая обрисовывает псковскую вольницу, возглавленную Тучей. Исполнены драматизма народные сцены. В опере в целом ярко выявлен характер русской песенности.

В оркестровой увертюре намечен основной конфликт оперы. Сумрачно, настороженно звучит главная тема Грозного. Ей противостоит порывистая волевая мелодия песни Тучи как образ псковской вольницы. Затем появляется широкая, как народная песня, тема Ольги. Слово в схватке темы Грозного и вольницы сцепляются в драматичном развитии, уступая место величавой главной теме правителя Руси.

Веселой игрой в горелки Ольгинных подруг открывается опера. Вслед за беседой старых мамок Власьева поет выдержанную в духе народных сказителей «Сказку про царевну Ладу». Встреча Ольги с Тучей завершается проникновенно нежным дуэтом «Да останься, милый мой, не ходи ты в дальнюю сторону», в которой композитор использовал мелодию народной песни «Уж ты, поле». Под конец картины, после беседы Токмакова с Матутой, звучат набатные звоны, призывающие псковичей на вече. Из этих звонов, к которым присоединяются музыкальные темы царя, вырастает последующий симфонический антракт.

Вторая картина, изображающая псковское вече, — одна из лучших в опере. Как волны прибоя звучат возгласы народного хора, которые образуют музыкально-смысловую стержень картины. Рассказ гонца «Поклон и слово Нова-города, ваш брат старшой открасовался, велел долго жить» вызывает еще большую волну народного гнева. Обращение Токмакова, пытающегося умиротворить разыгравшиеся страсти, «Отцы и братья, мужи-псковичи, к вам слово», вносит успокоение. Но выступает Туча: «Позвольте, мужи-псковичи, вам правду молвить!» Его призыв снова вызывает народное волнение. Опять

звучит тема стихийного порыва народа, которая увенчивается боевой песней Тучи «Осудари псковичи, собирайтесь ко двору»; в ее основе мелодия народной песни «Как под лесом, под лесочком» (эта мелодия уже звучала в увертюре). Вольница, подхватывая ее, удаляется.

Первая картина второго акта начинается печальной хоровой песней в духе народных плачей «Грозен царь идет во великий Псков». Чистый целомудренный облик Ольги впервые так полно раскрывается в ее скорбном ариозо «Ах, мама, мама, нет мне более красного веселья», которое предшествует беседе с Власьевной. Праздничный колокольный звон сопровождает въезд Грозного во Псков. Оркестровый антракт между картинами (интермеццо) дает по контрасту зарисовку поэтического облика Ольги.

Начальная сцена второй картины, которая происходит у Токмакова, вся пронизана суровой музыкальной темой Грозного. Желчью и издевкой полна его речь. Перелом наступает с выходом Ольги. Нежно и мягко звучит ее обращение «Царь-государь, с тобой целоваться твоей рабе победной недостойно». После того хор поет величальную песнь «Из-под холмика, под зеленого, быстра реченька прокатилась». В конце картины после признания Токмакова, кто была мать Ольги, тема Грозного звучит мощно и торжественно.

Развернутый симфонический антракт, названный композитором «Лес, царская охота, гроза», открывает третий акт. Здесь даются красочные изображения русской природы, живописуются отголоски царской охоты.

Хор девушек «Ах, мати дубрава зеленая» выдержан в духе протяжных народных песен. Выразителен дуэт Ольги и Тучи «Ах, желанный мой, ах, мой миленький», в котором запечатлен характер взволнованной речи. Первая картина заканчивается драматической сценой ранения Тучи и похищения Матугой Ольги.

Величавой музыкой начинается вторая картина — Грозный наедине со своими думами. Твердая решимость слышится в его словах: «То только царство крепко, сильно и велико, где ведают народ, что у него один владыка». Центральное место занимает беседа царя с Ольгой, богатая различными оттенками настроений. Плавнo-спокойной речи Ольги «Еще ребенком несмышленным я молилась за тебя» противопоставлены словно искаженные душевной болью слова царя «Скажи мне лучше без утайки, кем ча-

ще — буккой, аль царем **Иваном** тебя пугали в детстве?» Композитор предстает в этой сцене замечательным мастером психологического портрета. Все последующие события лаконично изложены в опере. Издали доносится мелодия боевой песни Тучи (на другие, чем прежде, слова) «Али негде, негде тсперь наточить ни мечей, ни топоров», которую подхватывает хор вольницы. Кратко передана сцена битвы с возгласом Тучи «За Псков, за старину!» Трагическое прощание Прозного с дочерью происходит на фоне его главной музыкальной темы. Завершает оперу хоровой эпилог «Свершилось волей божьей: пал Великий Псков с гордой волею». Хор звучит эпически, величаво, в него влетают некоторые мелодические обороты, напоминающие музыкальную характеристику Ольги.

## МАЙСКАЯ НОЧЬ

*Опера в трех актах (четыре картины)*

Либретто Н. А. Римского-Корсакова

### Действующие лица:

Голова	.	.	.	.	.	.	.	.	.	бас
Левко, его сын	.	.	.	.	.	.	.	.	.	тенор
Свояченица Головы	.	.	.	.	.	.	.	.	.	меццо-сопрано
Ганна	.	.	.	.	.	.	.	.	.	меццо-сопрано
Писарь	.	.	.	.	.	.	.	.	.	бас
Винокур	.	.	.	.	.	.	.	.	.	тенор
Каленник	.	.	.	.	.	.	.	.	.	бас
Панночка	}	.	.	.	.	.	.	.	.	сопрано
Наседка		.	.	.	.	.	.	.	.	меццо-сопрано
Ворон		.	.	.	.	.	.	.	.	сопрано
Мачеха		.	.	.	.	.	.	.	.	меццо-сопрано

Парубки, девушки, десятские, утопленницы-русалки.  
 Действие происходит в Малороссии, близ Диканьки,  
 на Троицкой или Русальной неделе.

Время: начало XIX века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

По словам Римского-Корсакова, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (1831—1832) с детства были его любимейшей книгой, а «Майская ночь» нравилась ему больше других повестей

этого цикла. Мысль использовать ее сюжет для оперы была подсказана летом 1872 года женой, тогда еще невестой Римского-Корсакова, которой опера и была впоследствии посвящена. Работа началась летом 1877 года. Композитор написал план и либретто «Майской ночи», стремясь сохранить не только ход гоголевского повествования, но и его красочный разговорный язык, и сделал первые музыкальные наброски. Сочинение оперы заняло около года. Премьера состоялась 9 (21) января 1880 года в петербургском Мариинском театре. Опера имела значительный успех, но вскоре, обезображенная купюрами и неряшливым исполнением, перестала привлекать интерес публики и после восемнадцати представлений была снята с репертуара. Лишь 28 сентября (10 октября) 1895 года «Майская ночь» была возобновлена на сцене Михайловского театра в Петербурге.

Эта опера была заметной вехой в биографии Римского-Корсакова. Ее созданию предшествовали усиленные занятия контрапунктом, дирижерская деятельность, обогатившая знание оркестра, составление сборников русских народных песен, углубленное изучение оперных партитур Глинки. В то же время в этой опере наметились черты, характерные для последующего творчества Римского-Корсакова: влечение к образам народно-сказочной фантастики, обрядовым игровым сценам, живописным зарисовкам природы.

## СЮЖЕТ

Веселые песни звучат майским вечером на улице украинского села: это парубки и дивчата затеяли игру в «Просо». Лишь молодой казак Левко не участвует в игре. Он торопится к своей возлюбленной, красавице Ганне. Ласковой песней он зовет ее на свидание. И хотя отец Левко — старый Голова — до сих пор не дал согласия на женитьбу, влюбленные счастливы. Красота украинского вечера, приветливые огоньки загорающихся звезд, тихий плеск озера навевают им светлые грезы. Ганна просит рассказать ей старинное предание о полуразвалившемся панском доме, что таинственно чернеет над озером. Левко не хочет тревожить девушку страшной историей, но уступает ее настойчивым просьбам. Давным-давно, рассказывает он, жил в этом доме вдовец-сотник с красавицей дочкой. Он женился, но мо-

лодая жена невзлюбила свою падчерицу. Она была ведьмой и сделала так, что сотник выгнал дочь из дому. Девушка с горя бросилась в озеро и обернулась русалкой. Однажды вместе с подругами она утащила в воду свою мачеху, но та тоже прикинулась русалкой. Так и не знает Панночка, которая из ее подруг — злая мачеха-ведьма. Пока рассказывал Левко, на землю спустились сумерки. Далеко слышны задумчивые девичьи песни. Девушки весело подтрунивают над пьяным Калеником, который никак не может найти своей хаты. С шутками они указывают ему дорогу в хату Головы. А тем временем Голова, воспользовавшись отсутствием Левко, прокрался к Ганне, чтобы опять докучать ей любовными признаниями. Рассерженная красавица грозит все рассказать своему жениху. Но Левко и сам слышал это объяснение; он решил как следует проучить старого кривого Голову, сложив про него насмешливую песню.

Голова и его Свояченица чинно беседуют с почтенным гостем, Винокуром. Неожиданно в хату вваливается пьяный Каленик. Не замечая никого, он располагается опять, как у себя дома, и всю поносит Голову. Только хотел возмущенный хозяин выпроводить незваного гостя, как камень, пущенный чьей-то рукой, выбил стекло, и с улицы послышалась озорная, насмешливая песня парубков про Голову. В гневе он выскочил из хаты, чтобы поймать зачинщика, и возвратился, таща переодетого Левко. Внезапно светильник погас, и вместо сына в темном чулане оказалась запертой Свояченица, которую ловкие парубки подсунули Голове в темноте. К торжествующему Голове пришел Писарь с вестью, что главный смутьян пойман и посажен в казенную хату. Но Голова уверен, что виновника поймал он сам. Чтобы разрешить спор, он отпирает чулан и с изумлением видит Свояченицу.

Голова, Писарь и Винокур крадучись приближаются к казенной хате и по очереди заглядывают в замочную скважину. Их охватывает суеверный страх: они вновь видят Свояченицу. Голова решает не пожалеть добра и спалить хату вместе с сатаной в женском образе. Лишь Писарь осмелился приотворить дверь. По его требованию узница перекрестилась, а после того, как на Голову обрушился поток ругательства и упреков, ни у кого уже не осталось сомнений в том, что перед ними в самом деле не черт, а Свояченица.

А Левко, оставив веселую ватагу парней, спустился к озеру. Все его думы обращены к любимой. Он напевает о ней ласковую, задушевную песню. И, словно привлеченная звуками музыки, в окне полуразрушенного дома показалась Панночка, а по берегу озера русалки повели хороводы. Они затеяли игру в ворона, и Левко, по просьбе Панночки, указал ведьму. С торжествующими возгласами русалки увлекли ее с собой на дно, а благодарная Панночка, дав казаку записку для отца, пропала. Парубок проснулся с запиской в руке. Приблизившиеся Голова, Писарь, Винокур и десятские (деревенская стража) признали в Левко зачинщика вчерашнего переполоха и бросились вязать его. Но, к удивлению присутствующих, Левко передал отцу записку, в которой комиссаровой рукой предписывалось Голове женить сына на Ганне. Радостно встретились влюбленные; теперь ничто уже не мешает их счастью.

#### МУЗЫКА

Несмотря на простоту сюжета и относительно скромные размеры, «Майская ночь» привлекает разнообразием музыкального содержания. Наряду с лирическими сценами в ней представлены комедийно-бытовые и фантастические эпизоды, картины народных обрядов, в обрамлении и на фоне которых разворачивается действие. Музыка оперы имеет преимущественно лирический характер, основой ее служат многочисленные напевные, легко запоминающиеся мелодии, среди которых немало народных.

Увертюра, настроенная на музыкальных темах оперы, начинается поэтичными зовами валторн; музыка постепенно оживляется, приводя к стремительной, темпераментной коде.

Первый акт открывается хороводом «Просо» (слова и мелодия народные), основанным на переключке двух хоров. Гибкая, привольно льющаяся песня Левко «Солнышко низко, вечер уж близко» полна восторженного, теплого чувства. Следующий за ней лирический дуэт «О, не бойся, калиночка красная» вырастает в большую сцену; певучим фразам Ганны сопутствуют то капризные, то мечтательные реплики солирующей скрипки в оркестре; заключительный эпизод сцены — рассказ Левко «Давно это было», в котором свободно чередуются речи-

тативно-ариезные фразы. Прощание Ганны и Левко звучит на фоне печальной троицкой песни девушек «Завью венки» (слова и музыка народные). С ней контрастирует последующая комическая сцена с пьяным Калеником, музыка которой выдержана в ритме гопака. В терцете (Ганна, Левко, Голова) выразительные мелодии Ганны оттеняются умоляющей скороговоркой Головы. Акт завершается раздольной песней Левко и парубков «Хлопцы, слышали ли вы?»

Во втором акте — две картины, изобилующие комедийными ситуациями. В первой картине выделяются таинственно-вкрадчивый рассказ Винокура «Вечером, как помнится, не позднее вот этого» и сменяющая его задорная песня парубков (музыка из первого акта). Картина заключается комической трехголосной фугеттой (Голова, Писарь, Винокур) «Пусть все знают, что значит власть»; ее напыщенная важность подчеркивается сопровождением флейты пикколо и малого барабана.

В начале второй картины обращает на себя внимание комическое фугато «Сатана! Это сам сатана!», передающее оцепенение и страх Головы, Писаря и Винокура. Сочным юмором окрашена захлебывающаяся, дробная скороговорка Свояченицы.

Третий акт распадается на две большие контрастные сцены — фантастическую и бытовую. Оркестровое вступление (музыка начала увертюры) живописует поэтическую картину южной ночи, полной таинственных, неясных звуков. Ариозо Левко «Как тихо, как прохладно тут» и его песня «Спи, моя красавица» проникнуты безмятежным, мечтательным настроением. Полная восхищения песня Левко «Ой ты, месяц», близкая к украинским народным напевам, прерывается чарующими лирическими фразами Панночки, которые сопровождаются легкими, как дуновение ветерка, прозрачными пассажами арф. Выдержанный в изящном танцевальном ритме хор русалок «Заманивать молодца пением» пленяет чистотой и свежестью напевной мелодии. Светлым, прозрачным колоритом обладает хороводная песня русалок «Собирайтесь, девицы, собирайтесь, красные», родственная народным игровым песням. Сцена игры в ворона основана на мотивах, напоминающих древние языческие заклинания. Фантастическая часть акта заканчивается нежным лирическим дуэтом Панночки и Левко «О, как легко мне теперь, как отрадно» и оркестровой картиной солнечного

восхода (музыка начала акта). С хрушкой, поэтичной музыкой фантастических эпизодов вышукло контрастируют грубовато-комичные речитативы Головы, Писаря и Винокура. Окончание речитативной сцены идет на фоне рурсальной обрядовой песни женского хора «Порох, порох по дороге», которая сменяется песней мужского хора «Святая неделя, зеленые святки» быстрого, решительного характера; затем оба напева, полифонически объединяясь, звучат одновременно. Ликующий, взволнованный дуэт Ганны и Левко и торжественный величальный хор завершают оперу.

## СНЕГУРОЧКА

(Весенняя сказка)

*Опера в четырех актах с прологом*

Либретто Н. А. Римского-Корсакова

### Действующие лица:

Царь Берендей . . . . .	тенор
Бермяга, ближний боярин . . . . .	бас
Весна-красна . . . . .	меццо-сопрано
Дед-Мороз . . . . .	бас
Девушка-Снегурочка . . . . .	сопрано
Бобыль Бакула . . . . .	тенор
Бобылиха, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Лель, пастух . . . . .	альт
Купава, молодая девушка, дочь богатого слобожанина . . . . .	сопрано
Мизгирь, торговый гость из посада Берендеева . . . . .	баритон
Первый бирюч . . . . .	бас
Второй бирюч . . . . .	тенор
Царский отрок . . . . .	меццо-сопрано
Леший . . . . .	тенор
Масленица, соломенное чучело . . . . .	бас

Бояре, боярыни и свита царя, гусяры, слепые, скоморохи, гудочники, волынщики, пастухи, парни и девушки, берендей всякого звания обоего пола, лешие, свита Весны — птицы, цветы. Действие происходит в стране берендеев, в доисторическое время.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В начале семидесятых годов Римский-Корсаков познакомился со сказкой А. Н. Островского «Снегурочка» (1873). Тогда она не произвела на него большого впечатления. «В зиму 1879—1880 годов, —



вспомнил композитор, — я снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивительную поэтическую красоту... Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна».

Опера сочинялась летом 1880 года в глухой русской деревне. Композитор говорил впоследствии, что ни одно произведение не давалось ему с такой легкостью и быстротой, как «Снегурочка». В 1881 году опера была завершена. Премьера, состоявшаяся 29 января (10 февраля) следующего года на сцене Мариинского театра, прошла с большим успехом. Оперу восторженно принял и А. Н. Островский: «Музыка к моей «Снегурочке» удивительная, я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию русского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки».

Оптимистическая идея оперы — прославление могущественных животворных сил природы, несущих людям счастье — коренится в народной поэзии. «Снегурочка» воплощает вместе с тем мысль о великой преображающей силе искусства. В опере противопоставлены два мира — реальный и фантастический, олицетворяющий, по словам композитора, «вечные, периодически выступающие силы природы». Снегурочка, пастух Лель и царь Берендей — персонажи полуреальные, полужантастические. Яриле-солнцу — «творческому началу, вызывающему жизнь в природе и людях» (Римский-Корсаков) — враждебен суровый Мороз. Снегурочка — холодное дитя Мороза и Весны — всей душой тянется к людям, к солнцу, и композитор с замечательной правдой выражения показывает, как постепенно любовь и тепло торжествуют в ее сердце, приводя к гибели.

## СЮЖЕТ

Красная горка в волшебном царстве Берендея. Лунная ночь. Окруженная свитой птиц, опускается на землю Весна-красна. Лес еще дремлет под снегом, в стране царит холод. Пятнадцать лет назад у Весны и Мороза родилась дочка Снегурочка, и с той поры разгневанный Яриле-солнце дает земле мало света и тепла; лето стало коротким, зима — долгой и суровой.

Показывается Мороз. Он обещает Весне покинуть страну берендеев. Но кто же будет оберегать Снегурочку? Ведь Ярило только и ждет случая зажечь в сердце девушки губительный огонь любви. Родители решают отпустить дочку в слободку Берендеевку под присмотр бездетного Бакуды-бобыля. Снегурочка счастлива: давно уже ее влекут к людям чудные песни востуха Лелья. Поручив **Лешему** охранять дочку, Весна и Мороз уходят. Приближается толпа веселых берендеев. Они прощаются Машеньку, весело приветствуя вступление весны. Бобыль замечает появившуюся из лесной чащи Снегурочку. К великой радости Бобыля она просит взять ее и дочку.

По просьбе Снегурочки востух Лелья цвет ей, по-слушав зов веселых подружек, бросает цветок, подаренный Снегурочкой, и убегает. Девушка обижена. К ней подходит Кушана: она советует поделиться своим счастьем — ее любит пригожий Мизгирь, и скоро будет их свадьба. Вот и сам жених, явившийся с богатыми дарами. По старинному обычаю он должен выкупить невесту у подружек. Но, увидев Снегурочку, Мизгирь, плененный ее красотой, отказывается от Кушаны. Обманутая невеста в слезах обращается к челкам и хмелю с мольбой наказать обидника. Народ, возмущенный именем Мизгирия, советует Кушаве просить заступничества у доброго и справедливого царя Берендея.

Царский дворец. Гуслиры славят мудрого Берендея. Но на душе у него тревожно: Ярило-солнце гневается из-за что-то на берендеев. Чтобы умилостивить грозное божество, царь решает завтра, в Ярилин день, обвенчать всех невест и женихов. Вбегает Кушана. Она рассказывает о своем несчастье. Негодующий Берендей велит привести Мизгирия и осуждает его на вечное изгнание. Мизгирь не оправдывается. Он только просит Берендея взглянуть на Снегурочку. Красота девушки поражает царя. Узнав, что Снегурочка не дает любви, он понимает причину гнева Ярилы солнца. И Берендей объявляет: юноша, который сумеет до рассвета заставить Снегурочку полюбить себя, получит ее и жену. Мизгирь просит отсрочки наказания и клянется зажечь сердце девушки.

Догорает вечерний зорь. Берендей на поляне в запозднем лесу спрашивает кануи наступающего лета. В награду за песни царь предлагает Лелью шабровать себе красавицу по сердцу. Лелья шабрует Кушану. Это до слез огорчает Снегурочку. Появившийся Мизгирь обраща-

стает к ней с заволнованными словами любви, но Снегурочка не может ответить на непоязное ей чувство. Путь Мизгирю преграждает Леший. Он заколдовывает лес, дражит Мизгиря призраком Снегурочки. На опустевшую поляну выходят Лель и Кушала, которая нежно благодарит своего нового жениха за то, что он спас ее от позора. Снегурочка, видевшая это, в отчаянии. Она решает просить у матери Весны сердечного тепла.

Ярилина долина. Светает. В ответ на просьбу дочери Весна надевает на нее волшебный венок. Теперь Снегурочка знает чувство любви, и поляна встречая с Мизгирем зажигает ее ответной страстью. Скоро взойдет солнце, и, помня наставления родителей, Снегурочка торопит волшебного бежать от губельных для нее лучей Ярилы. Но в долину спускается Берендей со свитой. При первых лучах восходящего светила царь берендеев благословляет женихов и невест. Появляется Мизгирь со Снегурочкой. Девушка говорит царю о своей безмерной любви. Однако недолго длится счастье Снегурочки. Узнав горячее человеческое чувство, дочь Мороза стала доступной месту Ярилы. Яркий солнечный луч рассекает утренний туман и падает на Снегурочку. Даже предчувствуя близкую гибель, она благодарит мать за сладкий дар любви. В отчаянии Мизгирь бросается в озеро. Народ поражен. Но мудрый Берендей спокоен: ведь существование Снегурочки было нарушением законов природы; с ее чудесной кончиной Ярило перестанет сердиться, и в стране восстановится счастливая жизнь. Лель, а за ним весь народ, запевает хвалебный гимн Солнцу.

## МУЗЫКА

«Снегурочка» — самая поэтическая опера Римского-Корсакова. Композитор считал ее своим лучшим творением. «Снегурочка» поражает удивительно чутким, любознательным восприятием картин народного быта, обрядов древнего язычества, чудесных образов народных сказок. Музыка оперы, проникнутая неуязвимой свежестью и мудрой простотой народных песен, окрашена мягкой лирикой, нежными тонами расцветающей природы. «Это именно несенная сказка — со всей красотой, поздней весной, всей теплотой, всем благоуханием», — писал об опере А. П. Бородин.

Оркестровое вступление к прологу — красочный му-

зыкальный пейзаж, живящееся пробуждение природы от зимней спячки; суровая, угрюмая мелодия Мороза сменяется вежливыми, обязательными напевами Весны. В хоре «Сбирались птицы» (игровая народная песня) оркестр имитирует голоса птиц. В арии Снегурочки «С подружками по ягуду ходить» легкие и грациозные переливы голоса перекликаются с прозрачными и холодноватыми напевами флейты. В лирически-эпиконовелльной ариетте Снегурочки «Слыхала я, слыхала» ласково-нежным и хрупким вокальным фразам вторит выразительная мелодия гобоя. Колоритная обрядовая сцена «Проводы масленицы» состоит из ряда хоровых эпизодов народнопесенного склада; мелодия на слова «Веселенько тебе встречать, привечать» — народного происхождения.

Первый акт открывается протяжной песней Леля «Земляничка-ягодка» и веселой плясовой «Как по лесу лес шумит». Ариетта Снегурочки «Как больно здесь» проникнута настроением нежной грусти. Рассказ Купавы «Снегурочка, я счастлива» передает восторженное, порывистое чувство. Ариозо «Пчелки, пчелки крылатые» выдержано в духе народных причетов.

Во втором акте, наряду с хоровыми эпизодами, значительное место занимают сцены-диалоги. Неторопливая величаво-спокойная песня гуслиаров «Вещце, звонкие струны рокочут» напоминает старинные эпические напевы. В дуэте Берендея с Купавой «Батюшка, светлый царь» сбивчивая, взволнованная речь Купавы оттеняется ласковыми и спокойными репликами царя. Торжественно, эпически величаво звучит гимн берендеев «Привет тебе, премудрый». В каватине Берендея «Полна, полна чудес» на фоне мерного оркестрового сопровождения спокойно струится мечтательная, поэтичная мелодия.

Третий акт начинается большой массовой сценой. Девушки и парни поют веселую хороводную песню «Ай, во поле липанька», Бобыль лихо отплясывает под разудалый напев «Купался бобер» (обе темы народные). «Пляска скomorохов» — виртуозный симфонический эпизод, изобилующий яркими оркестровыми красками, увлекательными ритмами. Третья песня Леля «Туча со громом стоваривалась» начинается пастушеским заунывным кларнетом; на его фоне возникает широкая, привольная мелодия. Вдохновенно звучит лирическое ариозо Мизгиря «На теплом ещем море».

Четвертый акт передает нарастающие лирические чувства героини. Пежно-ласкающий любовный дуэт Снегурочки и Мизгиря «Душа полна моя не страхом» льется свободно и легко. В арии Снегурочки «Великий царь» вновь звучит, на этот раз тепло и взволнованно, мелодия ее ариетты «Слыхала я» (из пролога). Сцена таяния Снегурочки — один из трогательнейших в мировой оперной литературе эпизодов. Хрущкая нежность образа Снегурочки оттеняется величественным, лучезарным звучанием заключительного хорового гимна «Свет и сила, бог Ярило».

## НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ

(Быль-колядка)

*Опера в четырех актах (девять картин)*

Либретто П. А. Римского-Корсакова по повести П. В. Гоголя

### Действующие лица:

Царица . . . . .	меццо-сопрано
Голова . . . . .	баритон
Чуб, пожилой казак . . . . .	бас
Оксана, его дочь . . . . .	сопрано
Солоха, вдова, по слухам — ведьма . . . . .	альт
Кузнец Вакула, ее сын . . . . .	тенор
Панас, Чубов кум . . . . .	бас
Дьяк Осип Никифорович . . . . .	тенор
Пацюк, старый зинорожец, знахарь . . . . .	бас
Черт . . . . .	тенор
Баба с фиолетовым посолом . . . . .	альт
Баба с обыкновенным посолом . . . . .	сопрано

Девушки, парубки, диканьские казаки и казачки. Ведьмы, колдуньи, темные и светлые духи. Образы Коляды и Овсеня. Утрепища (Венера) и другие звезды. Придворные кавалеры и дамы, Лакеи.

Действие происходит в Малороссии, в селе Диканьке, во дворце и в воздушном пространстве.

Время — XVIII век.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет повести Гоголя, опубликованной в 1832 году в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», давно волновал Римского-Корсакова. Но он считал себя не в праве взяться за разработку этого сюжета, коль скоро он был уже использован в опере Чайковского «Черевички» («Кузнец Вакула» в первоначальной редакции). Но в 1893 году Чайковский умер, и Римский-Корсаков не считал себя более связанным какими-либо моральными обязательствами. Он задумал свою оперу иначе, чем Чайковский — не в лирико-бытовом плане, а в сказочном, с привлечением фантастического элемента. Хотелось ему также связать этот сюжет со старинными языческими поверьями, которые получили отражение в обрядовой стороне русского крестьянского быта.

Римский-Корсаков пояснял: «Купала и Ярило справлялись преимущественно около времени летнего солнцестояния, а Коляда и Овсень около зимнего. Обрядовые песни с именами Коляды и Овсеня поются на святках, начиная с рождества. Рожденье солнца в старину праздновалось на Коляду, когда оно поворачивает на лето; но этот поворот совпадает с самыми сильными морозами, выюгами и метелями и с самым неистовым гульбищем нечистых духов и ведьм». Намеки на такие обряды имелись в гоголевской повести. Римский-Корсаков широко развил их в своем либретто; усилил он и черты фантастики, связанной с изображением сил природы.

Опера была начата весной 1894 года и в следующем году закончена. Представленная в дирекцию Мариинского театра в Петербурге, она была задержана цензурой, так как среди действующих лиц находилась царица (в повести Гоголя Екатерина II), а представителей дома Романовых тогда запрещалось показывать на оперной сцене. Все же композитору удалось преодолеть сопротивление цензуры, и опера была исполнена в Мариинском театре 23 ноября (10 декабря) 1895 года.

### СЮЖЕТ<sup>1</sup>

Поздним вечером накануне рождества вылетает на помеле из хаты Солоха, мать Вакулы. На

<sup>1</sup> Развитие сюжета в этой опере в целом совпадает с сюжетом «Черевичек» Чайковского.

крыше другой хаты — Черт. Он очень зол на Вакулу, который в церкви так размалевал его фигуру, что смеялись даже черти в аду. Чтобы отомстить кузнецу, Черт хочет похитить луну с неба, раздуть вьюгу, тогда Чуб не слезет с печи, останется дома, и Вакула не сможет навестить свою возлюбленную Оксану, Чубову дочь. Сказано — сделано. Черт с Солохой улетают и скрываются в синеве ночи. Причудливое черное облако, очертаниями своими похожее на них, приближается к месяцу, который начинает покачиваться в облаках, а потом совершенно скрывается. Становится темно. Поднимается метель.

Сквозь нее пробирается подгулявший Панас, направляется к хате Чуба. Ничто не может остановить кумов: они направляются в гости к Дьяку. И Вакуле не спится: в сомнении он бродит вокруг Чубовой хаты — полюбит ли его Оксана? Тем временем усилилась вьюга. Проплутав в темноте, не найдя хаты Дьяка, Чуб возвращается. Но и своей хаты ему не найти. Чуб решает тогда навестить Солоху. Светает. Вновь месяц и звезды показываются на небе.

Не спится и Оксане: охорашиваясь перед зеркалом, она любит себя. Незаметно вошедший Вакула восхищен ее красотой. Но не так просто завладеть сердцем красавицы. Она скучает, ждет подруг, чтобы поколдовать; парубки придут, расскажут славные сказки. А вот и они! Одна из девушек в новых сапожках. Оксана жалуется, что никто не сделает ей такой подарок. В ответ на готовность Вакулы достать любые черевички Оксана, издеваясь, требует таких, что сама царица носит. Достанет — выйдет за него замуж, а нет — пусть уходит.

Солоха с Чертом обогрываются у печи: холодно было в небе в морозный вечер. Пляшут, обнимаются. Пляс прерывается громким стуком в дверь. В избе валяются мешки с углями. В такой мешок, вытряхнув из него уголь, Солоха еле успевает спрятать Черта, как входит Голова, один из ее многочисленных поклонников. Только выпил он чарку водки — и опять стук. Солоха прячет Голову в другой мешок и впускает Дьяка. Но и его ухаживания были недолгими: опять стучатся. Солоха прячет Дьяка в последний свободный мешок. Приходит Чуб. Ласково встречает Солоха желанного гостя. Однако неожиданно возвращается домой Вакула. Не на шутку перелуганная Солоха прячет Чуба в тот же мешок, где уже сидит Дьяк, а сама уходит. Вакула хочет вынести из хаты

мешки, но они показались ему очень тяжелыми. А ведь совсем недавно он гнул пятаки, ломал подковы: видно, тоска вконец иссушила молодца. Упрямый кузнец не желает поддаться кручине, взваливает все три мешка на спину и выносит их из хаты.

Вакула с мешками направляется к своей кузнице и здесь сбрасывает их. В эту светлую ночь молодежь колыблет перед окнами. Возникают игры. Панас, перевернув на себе шубу шерстью вверх, изображает козу. Девушки закидывают его снегом. Веселится и Оксана. Сумрачный стоит в стороне Вакула: он решил покинуть село и прощается с гордой девушкой. Оксана смущена: не наложит ли он на себя руки с горя? Но вновь общее веселье увлекает ее. Молодежь развязывает мешки, из которых один за другим вылезают сконфуженные Чуб, Дьяк и Голова. Столь странное появление незадачливых поклонников Солохи молодежь встречает безудержным смехом и затейливыми шутками.

Что же делать дальше Вакуле? С небольшим заплечным мешком, где, как думается ему, находятся кузничные принадлежности, он отправляется за советом к старому знахарю Пацюку. В изумлении взирает кузнец, как тот сидит у себя в хате на полу по-турецки. Перед ним две деревянные миски: одна с варениками, другая со сметаной. Вареники, выплескиваясь из миски, шлепаются в сметану и, перевернувшись, отправляются ему в рот. Едва оправившись от удивления, Вакула спрашивает у Пацюка, как ему связаться с нечистой силой, чтобы заставить ее помочь в его горе. «Тому недалеко ходить, у кого черт за плечами», — невозмутимо, продолжая есть, отвечает Пацюк. В недоумении Вакула снимает мешок с плеч — оттуда выскакивает Черт. Тот готов помочь ему, если кузнец продаст свою душу. Но когда Вакула схватил его за шиворот, угрожая крестным знаменем, Черт обещает сделать все, что он захочет. Вакула приказывает доставить его к Царице. Черт оборачивается крылатым конем, Вакула вскакивает на него, оба исчезают во тьме.

Вакула несется на своем коне в воздушном пространстве. Играют, пляшут звезды, заводят хоровод. Набегают тучи. Завела свои игры и бесовская нечисть — среди них Пацюк и Солоха, пытающиеся преградить дорогу Вакуле. Но уже сквозь мглу виднеется столица, освещенная огнями.



На петербургском балу в окружении придворных появляется Царица. Перед ней падает ниц Вакула. Его прямая, смелая речь ей понравилась. Царица дарит кузнецу свои самые дорогие черевички.

Обратно мчится Вакула с драгоценной ношей. Светлые духи сопровождают его. На небе зажигается ярким светом Утренница; мимо проплывают Коляда и Овсень со своей свитой. Наступает рассвет. Вдали виднеется Диканька, озаренная первыми лучами солнца. Слышится колокольный звон, пение.

Внезапное исчезновение Вакулы породило различные толки: одни говорят, что он повесился, другие — что утопился. Грустно Оксане: только сейчас она поняла, кого потеряла. Вдруг, откуда ни возьмись, перед ней предстает Вакула с царскими черевичками в руках. Но не нужны они сейчас Оксане: и без черевичек она готова выйти замуж за кузнеца. Согласен на это и Чуб, прежде не любивший Вакулу, — не может он простить Солоху коварства. Прибывает молодежь. Входят Голова, Дьяк и Панас. Все рады возвращению Вакулы. Свадьба будет веселой.

#### МУЗЫКА

«Былью-колядкой» назвал Римский-Корсаков свою оперу «Ночь перед рождеством». Снабдил он ее и эпиграфом: «Сказка-складка, песня-быль». Тем самым композитор как бы подчеркнул, что его произведение носит сказочно-фантастический характер, а музыка его пронизана песенностью, связанной со старинными украинскими и русскими обрядами. С этой целью Римский-Корсаков тщательно изучил подлинные напевы колядок (то есть песен, исполняемых под рождество — при колядовании), которые послужили основой для мелодики оперы. В целом же он сочетал фантастические моменты с тонкой лирикой и сочным изображением быта украинского села.

Оркестровое вступление к первому акту дает поэтичную зарисовку морозного вечера с его словно застывшей прозрачной атмосферой. Начальные аккорды этого вступления часто звучат в музыке оперы.

В первой картине напев колядки выразительно передан в дуэте Солохи с Чертом «Украдем мы месяц с неба», а веселая украинская песня — в дуэте подгулявших

кумов Чуба и Панаса «Нет, пойдем мы ко Дьяку на кутью». Светлым лирическим чувством с оттенком грусти проникнуто ариозо Вакулы «Чудесная дивчина».

Вторая картина начинается арией Оксаны «Что людям вздумалось расславить, что хороша я?»; капризная смена настроений, наряду с использованием виртуозных приемов пения (колоратуры), призваны охарактеризовать несколько холодный, кокетливый облик девушки. В центре картины протяжная колядка подруг Оксаны «На лугу красна калина стоит». Акт заканчивается веселым хором молодежи, подсмеивающейся над Вакулой.

Первая картина второго акта содержит ряд колоритных портретов поклонников Солохи. Сначала идет задорная ее песня-пляска с Чертом «Ой, коляда, колядица моя». Степенно приветствие Головы «Здравствуй, милая Солоха». Разукрашенная, цветистая речь обличает Дьяка. Напориста, энергична песня Чуба и Солохи «Гей, чумаче, чумаче». В заключение картины звучит песня-жалоба Вакулы «Где ты, сила моя молодецкая?»

Вторая картина преимущественно хоровая. Она открывается широко развитой сценой колядования — это один из лучших хоров оперы. После прощания Вакулы с Оксаной чувство недоумения озадаченной молодежи выражено в хоре «Он повредился, его оставьте». Однако вскоре вновь восстанавливается веселье. Картину завершает большой квинтет с хором.

Третий акт состоит из четырех кратких картин. В музыке первой картины главенствует зарисовка комично-важного облика знахаря Пацюка.

Сказочный полет Вакулы служит содержанием второй картины. Вначале возникают феерические балетные сцены игр и плясок звезд; их сменяет хоровая бесовская колядка, характер которой делается все более угрожающим.

В третьей картине торжественный полонез с хором призван обрисовать придворный быт. Этот хор образует яркий контраст к фантастическим сценам.

Четвертая картина вновь показывает Вакулу в сказочном полете, но сейчас небосклон озарен иными красками — более мягкими и нежными. Этими чертами отмечена музыка театрального действия с хором «Поезд Овсеня и Коляды». Развернутым оркестровым заключением, живописующим рассвет, завершается этот акт, богатый разнообразной сменой эпизодов.

В последнем акте бытовые сцены чередуются с лирическими. Комический оттенок имеет дуэт баб-оплетниц «Что ж, разве лгунья я какая?» Теплый, человеческий образ Оксаны запечатлен в арии «Вряд ли есть другой такой парубок».

Радостным чувством проникнут дуэт Оксаны и Вакулы «Чудная Оксана, нет тебя краше». Чуб созывает гостей. Хор поет: «Кузнец вернулся жив и здоров».

Опера завершается эпическим хоровым финалом, названным композитором «В память Гоголя». Музыка финала напоминает русские народные величальные песни.

## САДКО

*Опера-былина в семи картинах*

Либретто Н. А. Римского-Корсакова и В. И. Бельского

### Действующие лица:

Фома Назарыч	} старшина и воевода, на-	тенор	
Лука Зиновыч		} стоятели новгородские . . . . .	бас
Садко, гуслир и певец		в Новгороде . . . . .	тенор
Любава Буслаевна, молодая жена его		. . . . .	меццо-сопрано
Нежата, молодой гуслир из Киева-города		. . . . .	контральто
Дуда	} скоморошины удалые . . . . .	. . . . .	бас
Сопель		. . . . .	тенор
1-й, 2-й		. . . . .	1-е и 2-е меццо-сопрано
Варяжский	} заморские гости . . . . .	. . . . .	бас
Индийский		. . . . .	тенор
Венецкий		. . . . .	баритон
Океан-море, царь морской		. . . . .	бас
Волхова, царевна прекрасная, его дочь		. . . . .	сопрано
молодая, любимая . . . . .		. . . . .	
Видение: Старчище могуч-богатырь во		. . . . .	баритон
разе калики перехожего . . . . .		. . . . .	

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Об опере на сюжет новгородской быliny о Садко Римский-Корсаков думал еще в 1880-х годах, но к работе над ней приступил лишь летом 1894 года. Своим замыслом Римский-Корсаков поделился с В. В. Стасовым — выдающимся ученым-демократом и музыкальным критиком, с которым его связывала многолетняя творческая дружба. Стасов откликнулся большим письмом, в котором, ссылаясь на многочисленные вари-

анты былины, советовал композитору шире показать картины реальной народной жизни и быта древнего Новгорода.

Опера по первоначальному плану, в котором много места уделялось сказочно-фантастическим сценам, была закончена к осени 1895 года. Однако со временем Римский-Корсаков принял стасовские предложения и летом следующего года подверг произведение серьезной переработке, воспользовавшись при этом помощью В. И. Бельского (1866—1946) — будущего либреттиста «Сказки о царе Салтане», «Сказания о граде Китеже» и «Золотого петушка».

Благодаря переделкам, рядом с образом народного певца, гуслиря Садко, возник образ его жены Любавы — преданной, верно любящей русской женщины; народные сцены были значительно развиты и обогащены новыми эпизодами.

Опера приобрела характер полнокровного, правдивого повествования о могучей и самобытной жизни народа, заняв место среди наиболее ярких и значительных произведений русской оперной классики.

Осенью 1896 года опера была предложена дирекции Мариинского театра, но встретила холодный прием; Николай II собственноручно вычеркнул ее из репертуара. Впервые «Садко» был поставлен на сцене московской частной оперы С. И. Мамонтова. Премьера состоялась 26 декабря 1897 года (7 января 1898 года) и прошла с большим успехом.

#### СЮЖЕТ

В богатых хоромах пируют новгородские купцы. С ними молодой гуслиря Нежата из Киева, скоморохи Дуда и Сопель, городские настоятели Фома Назарыч и Лука Зиновыч. Гости торговые похваляются своим богатством и властью. Нежата поет былинную о могучем Волхе Всеславиче. Но Садко корит купцов за пустую похвальбу. Он мечтает о странствиях, чтобы далеко по просторам земли разнести славу Новгорода. Не понравились дерзкие речи богатым настоятелям и купцам, и прогнали они Садко.

Садко пришел на пустынный берег Ильмень-озера и запел печальную песню. Услыхало его Ильмень-озеро; легкий ветерок всколыхнул воду, тростниками прошеле-

стел, и увидел Садко, что плывет к берегу стадо лебедей. Вышли они на берег и обернулись девицами, а среди них прекрасная царевна Волхова, любимая дочь царя Морского. Полонили ее чудные песни Садко, и пообещала она гуслиру на прощание три рыбки золото-перо, что водятся в Ильмень-озере, предсказала богатство и счастье. Ближится рассвет, из озерной глубины послышался голос Морского царя, зовущего своих дочерей. Царевна Волхова и ее сестры, вновь обернувшись лебедями, уплыли вдаль от берега.

Ждет не дожидается Любава своего беспокойного мужа. Она не понимает его мечтаний и горько сетует на судьбу. Пришел Садко; с любовью и заботой она бросилась к нему, а он ее и слушать не хочет: его околдовала своей красотой царевна Волхова. Услышал Садко колокольный звон, вспомнилось ему обещание Морской царевны, и решил он пойти на люди, попытать своего счастья.

На новгородской пристани у Ильмень-озера вокруг заморских торговых гостей толпится народ. Сюда пришел Садко со своей заветной думой. Купцы и настоятели со скоморохами смеются над рассказом гуслира о рыбе чудной золото-перо, что водится в Ильмень-озере; Садко предложил им биться об заклад. Забросил он сеть в озеро и вытащил ее с тремя рыбами золото-перо, а мелкая рыбешка превратилась в слитки золота. Садко стал самым богатым человеком в Новгороде. Он собрал дружину, накупил товаров, снарядил тридцать кораблей и один корабль. Заморские купцы — варяжский, индийский и венецианский — рассказывают о далеких странах, чтобы Садко знал, куда держать путь. Он простился с женой, с новгородским людом, и корабли отплыли в дальние неведомые края.

Двенадцать лет плавал Садко, и однажды остановился его корабль среди моря. Поняли новгородцы, что Морской царь требует дани. Корабельщики бросали в море бочки с золотом, серебром, жемчугом — все стоит корабль с поникшими парусами. Они стали метать жребий: кого из них требует к себе царь Морской, и жребий выпал Садко. Бросили на воду дубовую доску, и только Садко ступил на нее, как поднялся ветер, паруса наполнились, и корабль скрылся вдали.

Садко остался один среди синего моря. Он ударил по струнам своих гуслей, и, словно в ответ, донеслись голоса дочерей царя Морского и царевны Волховы. Вода завол-

новалась, расступилась, и гуслияры опустились в пучину моря.

Он оказался в лазоревом подводном тереме перед царем Морским и царицей Водяницей. Царь приказал Садко петь величальную песню, и так ему понравилось чудное пение, что он предложил гуслияру остаться и взять себе в жены царевну Волхову. Подводные жители встречают молодых веселыми танцами. Вот и сам Садко взялся за гусли, и все царство пустилось в неистовую пляску. На море поднялась буря, стали тонуть корабли, но появился Старчише могуч-богатырь и тяжкой палицей выбил гусли из рук Садко. Он возвестил конец власти царя Морского, а дочери его назначил стать рекой. Царство подводное погрузилось в морские глубины и пропало, а Садко с Волховой в раковине, запряженной касатками, устремился на волю, к Новгороду.

Садко уснул на зеленом берегу Ильмень-озера, убаюканный пением Волховы. И, лишь уснул, рассеялась морская царевна алым утренним туманом по зеленому лугу. Садко пробудился, услышав горестные жалобы своей жены — Любавы Буслаевны. Пока они беседовали после долгой разлуки, взошло солнце, туман растаял, и открылась их взорам река Волхова, а по ней уже бегут к Ильмень-озеру корабли с дружиной Садко. Навстречу им высыпал народ. Все дивятся неожиданному возвращению Садко с кораблями, а больше всего — широкой реке Волхове, которая пролегла от Ильмень-озера до самого синего моря. Садко поведал о своих чудесных странствиях, и народ восславил гуслияра, Волхову-реку и великий Новгород.

## МУЗЫКА

«Садко» — яркий образец эпической оперы, для которой характерно замедленное, плавное течение действия, воскрешающее дух старинных былинных сказов. Музыкальные портреты главных действующих лиц даются в широко развитых вокальных номерах, картины народной жизни и быта — в монументальных хоровах сцен. Музыка оперы насыщена яркими, выпуклыми контрастами.

Образы сказочного подводного царства, воплощаемые средствами гибкой, прихотливой мелодики и необычных гармоний, противопоставлены картинам реальной народ-

ной жизни и образам русских людей, в обрисовке которых главным выразительным средством является русская народная песенность.

Опера открывается величавым оркестровым вступлением «Океан-море синее».

Картина первая — большая хоровая сцена, насыщенная буйным весельем. Ее среднюю часть составляют два эпизода: степенная, неторопливая былина Нежаты и сцена Садко с хором, в центре которой его певучий речитатив «Кабы была у меня золота казна», незаметно переходящий в арию. Картина завершается псмешливой и задорной пляской скоморохов, которая оплетается с музыкой начального хора.

Картина вторая чередует фантастические и лирические сцены. Краткое оркестровое вступление рисует тихий вечер на берегу Ильмень-озера и подготавливает начало задумчиво-печальной песни Садко «Ой ты, темная дубравушка». Хор девиц подводного царства с колоратурным пением морской царевны выдержан в прозрачных светлых тонах и полон безмятежного покоя. Оживленная хороводная песня Садко сменяется мечтательным и чистым любовным дуэтом, в который временами влетают доносящиеся издали отголоски хороводной песни. Прощание Садко и Волховы прерывается таинственными сигналами труб и призывами Морского царя.

Небольшое оркестровое вступление к третьей картине предшествует речитативу и арии Любавы, проникнутым глубокой грустью и тоской; при появлении Садко печаль сменяется радостным оживлением. В следующей затем сцене взволнованным, полным любви и озабоченности репликам Любавы противопоставлены мечтательные фразы Садко; в оркестре звучат мелодии царевны Волховы. Решительный речитатив Садко и страстная молитва покинутой Любавы завершают картину.

Четвертая картина занимает центральное место в композиции оперы. Она состоит из двух больших частей: монументальной хоровой сцены (торжище у пристани) и ряда сцен, связанных с Садко. В первой части могучие хоры народа, монотонное пение калик переходящих, озорные скоморошья припевки и наигрыши, таинственные пророчества волхов, голоса настоятелей и Нежаты тесно переплетаются, объединяясь в развернутый ансамбль, подготавливающий появление Садко. Следует ряд речитативных эпизодов (спор с купцами, ловля рыбы), которые

венчаются торжественным хором «Слава, слава тебе, молодой гуслир» и сверкающим фанфарным лейтмотивом золота. Обращение Садко к дружине и хоры дружинников, выдержанные в духе привольной русской песни, обрамляют величавое пение Нежаты «Как на озере на Ильмене». Суровая, мужественная песня Варяжского (скандинавского) гостя сменяется созерцательно-лиричной песней Индийского гостя и светлой, льющейся широким мелодическим потоком песней Веденецкого (итальянского; город Веденец — Венеция) гостя. Садко запевает раздольную русскую песню «Высота ль, высота поднебесная», которую подхватывают дружина и народ; поддержанная оркестром, она ширится и крепнет, приводя к ликующему, могучему заключению.

Оркестровое вступление к пятой картине рисует морской пейзаж (музыка та же, что и во вступлении к опере). В хоровой сцене Садко с корабельщиками, передавая их недобрые предчувствия, мелодия песни «Высота ль, высота» приобретает печальную окраску. Ария Садко (прощание с дружиной) близка к скорбным протяжным народным напевам. Широкий оркестровый эпизод, построенный на темах моря, золотых рыбок и Морского царя, изображает погружение Садко в морскую пучину (переход к следующей картине).

Картина шестая начинается хором девиц подводного царства с участием Волховы. К светлой величальной песне Садко «Синее море грозно, широко» присоединяются голоса Волховы, царя Морского и его дочерей. Яркими оркестровыми красками переливается «шествие чуд морских». Радостная свадебная песня сменяется колоритными танцами речек и ручейков, золотоперых и сереброчешуйных рыбок. Плясовая песня Садко, вначале спокойная, постепенно оживляется, превращаясь в неистовую общую пляску. Звучит грозный речитатив Старчища на фоне могучих аккордов органа. Симфоническое развитие музыкальных тем моря, в которое вплетаются голоса Садко и Волховы, приводит к последней, заключительной картине оперы.

Картина седьмая открывается проникновенной, лирически теплой колыбельной песней Волховы. Ярким контрастом ей звучат тоскливые причитания Любавы, переходящие в радостный любовный дуэт. Вновь слышна мужественная мелодия песни «Высота ль, высота» (по-



явление кораблей), которая служит основой монументального ансамбля с хором, венчающего оперу мощным, ликующим гимном.

## МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

*Драматические сцены А. С. Пушкина (в двух картинах)*

Действующие лица:

Моцарт . . . . .	тенор
Сальери . . . . .	баритон
Слепой скрипач . . . . .	без пения

Во второй сцене (картине) закулисный хор (по желанию).

Место действия — Вена.

Время — конец XVIII века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В начале 1897 года Римский-Корсаков положил на музыку небольшую сцену из «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери». Летом композитор написал еще две сцены, а в августе того же года завершил оперу. Многие причины побудили его обратиться к этому сюжету.

«Лучшей биографией Моцарта» назвал А. К. Лядов пушкинскую трагедию. Содержательность ее мыслей при лаконизме изложения поразительна: здесь поэтически точно и рельефно воссоздан облик великого музыканта, поставлены важные вопросы о сущности искусства, о роли этического начала в нем, охарактеризован творческий процесс художника. «Какая глубокая и поучительная трагедия, — восторженно писал о ней В. Г. Белинский. — Какое огромное содержание и в какой бесконечно художественной форме!» Помимо того, она свидетельствует и о многосторонних познаниях поэта: он отлично знал творческую судьбу Моцарта. Известна ему была и биография его старшего современника итальянского композитора **Антонио Сальери**, жившего в Вене. Смерть Моцарта, его похороны до сих пор окутаны романтической тайной, что дало пищу для различных толкований причин, приведших его к гибели. Среди них бытовала и окончательно еще не опровергнутая версия о том, будто Моцарта отравил Сальери. Пушкин воспользовался этой версией: его

увлекла мысль противопоставить гению, которому все подвластно, мучительные сомнения завистливого соперника.

Пушкинская драма, шедевр высокой поэзии, законченная в 1830 году (первые наброски, по-видимому, относятся к 1826 году) неоднократно ставились на сцене (преьера в Петербурге в 1832 году).

Римский-Корсаков преклонялся перед Пушкиным. Особенно пленяла его мудрость поэта в прославлении оптимистического, этически совершенного начала в деятельности человека. Сам композитор стремился отразить в своей музыке светлые стороны жизни. Неудивительно поэтому, что его привлек лучезарный облик Моцарта. Вместе с тем одной из ведущих тем творчества Римского-Корсакова явилось воспевание могучей созидательной силы искусства. Так возник образ благородного Левко в «Майской ночи», или пастуха Леля в «Снегурочке», или гуслира Садко в одноименной опере. Разработке этой темы посвящена и «маленькая трагедия» Пушкина. Обратившись к ней, композитор хотел также решить еще одну, на сей раз специфически музыкальную задачу.

В эти годы Римский-Корсаков особое внимание уделял мелодической выразительности, следствием чего явилось создание около 50 романсов. В той же манере была задумана и опера. «Сочинение это, — указывал композитор, — было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась вперед всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения». Образцом композитору послужил «Каменный гость» Даргомыжского, также выдержанный в арпозно-речитативной манере. Подобно Даргомыжскому, Римский-Корсаков писал музыку на почти неизменяемый пушкинский текст (только внес в монологи Сальери небольшие сокращения). Вслед за ними к «маленьким трагедиям» Пушкина обратились Ц. А. Кюи («Пир во время чумы», 1900) и С. В. Рахманинов («Скуной рыцарь», 1905).

В ноябре 1897 года Римский-Корсаков показал «Моцарта и Сальери» у себя на дому. «Всем понравилось. В. В. Стасов много шумел», — позже отмечал композитор. Публичная премьера состоялась 6 (18) ноября 1898 года на сцене Русской частной оперы (театр С. И. Ма-

монтова). В роли Сальери выступил Ф. И. Шаляпин, имевший большой, все более возрастающий успех. Гениальный актер очень любил эту роль и, по его желанию, опера часто давалась русскими музыкальными театрами. (На сцене петербургского Мариинского театра впервые была поставлена в 1905 году).

## СЮЖЕТ

Сальери, упорным трудом достигший славы и признания, предается тяжким раздумьям. Его путь к искусству был труден и тернист. Сначала он «поверил алгеброй гармонию», потом стал творить, добился видного положения в музыкальном мире. Но покой его нарушен — явился Моцарт. Все легко дается ему, ибо он гений. Мучительно завидует Сальери. К нему приходит Моцарт в отличном расположении духа; с ним старый скрипач, который наигрывал на улице популярные мелодии из его опер. Но Сальери раздражает неумелая игра старика — он гонит его прочь. Моцарт садится за фортепиано, играет свою новую фантазию. Сальери потрясен ее глубиной, смелостью, стройностью... Решение созрело: Моцарт должен погибнуть — «не то мы все погибнем, мы все, жрецы, служители музыки»...

Сальери пригласил Моцарта отобедать с ним в трактире. Но тот задумчив, пасмурен. Недобрые предчувствия угнетают его. Как-то пришел к нему человек, одетый во все черное, и заказал заупокойную мессу — реквием. И кажется Моцарту, что этот реквием он пишет для себя, что недолго ему осталось жить. В это время Сальери украдкой бросает яд в его стакан с вином. Моцарт выпивает его, играет отрывок из реквиема, потом уходит. И вновь мучительными сомнениями объята душа Сальери: неужто, как вскользь сказал Моцарт, «гений и злодейство две вещи несовместные?».

## МУЗЫКА

«Моцарт и Сальери» — самая лаконичная опера Римского-Корсакова. Ее отличает тончайшая психологическая разработка образов, что вызывает непрерывную текучесть музыкальной ткани. Однако отдельные эпизоды действия четко обрисованы. Богатством мелодического содержания отмечена эта опера.

Краткое оркестровое вступление передает сосредоточенно-печальное настроение. Возникает первый монолог Сальери «Все говорят: нет правды на земле! Но правды нет и выше». Еще ничто не предвещает трагической развязки: это раздумья человека, прошедшего большой жизненный путь. Центральное место монолога приходится на слова «Я, наконец, в искусстве безграничном достигнул степени высокой» — в этом месте звучит печальный мотив вступления. Приход Моцарта характеризуется более светлой музыкой, которую завершает мелодия арии из моцартовского «Дон-Жуана» (ария Церлины «Ну, при- беж меня, Мазетто»), исполненная уличным скрипачом. Следующий важный эпизод — фортепианная фантазия, сочиненная Римским-Корсаковым в духе Моцарта. Содержание ее определяется следующими словами: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, внезапный мрак иль что-нибудь такое...» Второй монолог Сальери насыщен большим напряжением; под конец звучат драматические эпизоды из фантазии Моцарта.

В оркестровом вступлении ко второй сцене (картине) использованы начальные, светлые страницы той же фантазии: так усиливается контраст к последующим эпизодам, в которых все более нагнетается трагический колорит. Зловеще, как приговор Сальери, задумавшему убить Моцарта, звучат слова последнего: «Гений и злодейство две вещи несовместные». После исполнения отрывка из Реквиема проникновенной теплотой выделяются слова: «Когда бы все так чувствовали силу гармонии! Но нет: тогда б не мог и мир существовать». Заключительный краткий монолог Сальери, предельно драматичный, завершается торжественно-мрачными аккордами.

## ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА

*Опера в четырех актах*

Либретто И. Ф. Тюменева

Действующие лица:

Василий Степанович Собакин, новгородский купец . . . . .	бас
Марфа, его дочь . . . . .	сопрано
Григорий Грязной } опричники . . . . .	баритон
Малюта Скуратов } . . . . .	бас
Боярин Иван Сергеевич Лыков . . . . .	тенор

Любаша . . . . .	меццо-сопрано
Елисей Бомелий, царский лекарь . . . . .	тенор
Домна Ивановна Сабурова, купеческая жена . . . . .	сопрано
Дуняша, ее дочь, подруга Марфы . . . . .	меццо-сопрано
Петровна, ключница Собакиных . . . . .	меццо-сопрано
Царский истопник . . . . .	бас
Сенная девушка . . . . .	меццо-сопрано
Молодой парень . . . . .	тенор

Два знатных вершника, всадники, опричники, песенники и песенницы, плясуньи, бояре и боярыни, сенные девушки, слуги, народ.

Действие происходит в Александровской слободе (в Москве) осенью 1572 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основу оперы «Царская невеста» положена одноименная драма русского поэта, переводчика и драматурга Л. А. Мея (1822—1862). Еще в 1868 году по совету Балакирева Римский-Корсаков обратил внимание на эту пьесу. Однако к созданию оперы на ее сюжет композитор приступил лишь тридцать лет спустя.

Сочинение «Царской невесты» было начато в феврале 1898 года и закончено в течение 10 месяцев. Премьера оперы состоялась 22 октября (3 ноября) 1899 года в московском театре частной оперы С. И. Мамонтова.

Действие «Царской невесты» Мея (пьеса написана в 1849 году) происходит в драматичную эпоху Ивана Грозного, в период жестокой борьбы царской опричнины с боярством. Эта борьба, способствовавшая объединению русского государства, сопровождалась многочисленными проявлениями деспотизма и произвола. Напряженные ситуации той эпохи, представители различных слоев населения, жизнь и быт московской Руси исторически правдиво обрисован в пьесе Мея.

В опере Римского-Корсакова сюжет пьесы не претерпел сколько-нибудь существенных изменений. В либретто, написанное И. Ф. Тюменевым (1855—1927), вошли многие стихи драмы. Светлый, чистый образ Марфы, невесты царя, — один из наиболее обаятельных женских образов в творчестве Римского-Корсакова. Марфе противостоит Грязной — коварный, властный, не останавливающийся ни перед чем в осуществлении своих замыслов;

но Грязной обладает горячим сердцем и падает жертвой собственной страсти. Реалистически убедительны образы покинутой любовницы Грязного Любаши, юношески простосердечного и доверчивого Лыкова, расчетливо-жестокое Бомелия. На всем протяжении оперы ощущается присутствие Ивана Грозного, незримо определяющего судьбы героев драмы. Лишь во втором действии ненадолго показывается его фигура (эта сцена отсутствует в драме Мея).

## СЮЖЕТ

Нерадостно на душе у молодого царского опричника Григория Грязного. С недавних пор ему наскучили ляхие забавы. Он впервые в жизни испытал чувство всепоглощающей любви. Напрасно засылал Григорий Грязной сватов к отцу полюбившейся ему Марфы. Купец Собакин наотрез отказал ему, сказав, что Марфа уже просватана за боярина Ивана Лыкова. Стремясь забыть, Григорий созвал к себе на пирушку опричников во главе с Малютой Скуратовым. С ними пришли царский лекарь Бомелий и Иван Лыков. Гости славят радушие и гостеприимство хозяина. Лыков, недавно возвратившийся из заморских стран, рассказывает о том, что видел. Свой рассказ он заканчивает здравицей в честь мудрого государя Ивана IV. Пением и плясками песенников и песенниц Грязной развлекает своих гостей. Светает. Все расходится. По просьбе хозяина остается только Бомелий. У Грязного к нему есть важное дело. Обещая щедро наградить за услугу, он просит лекаря достать ему такое снадобье, которым можно было бы приворожить девушку. Их разговор подслушала любовница Грязного Любаша. Она и раньше замечала, что возлюбленный охладел к ней; теперь Любашу охватили ревнивые подозрения. Но своего счастья она не уступит и жестоко отомстит злодейке-разлучнице.

Улица в Александровской слободе. Вечерет. Народ \*выходит из монастыря. Среди прочих — Марфа и Дуняша, сопровождаемые ключницей Собакиных, Петровной. Все мысли Марфы — о любимом женихе, Иване Лыкове. Беседу девушек прерывает появление двух неизвестных всадников. Один из них пристально смотрит на Марфу. Это Иван Грозный. Марфа не узнает царя, закутанного в \*богатые одежды, но пугается властного взгляда. Надви-

гаются сумерки. Улица пустеет. Любаша подкрадывается к дому Собакиных и заглядывает в окно. Красота Марфы поражает ее. Любаша решает погубить соперницу, подменив ядом приворотное зелье, выпрошенное Грязным. На стук Любаша выходит Бомелий. Он готов выполнить ее просьбу, но взамен требует любви. Любаша с возмущением отвергает его притязания. Но беспечно-радостный смех Марфы, доносящийся из дома, вызывает у Любаша новые душевные муки; в приливе отчаянной решимости она соглашается на позорную сделку с ненавистным ей Бомелием.

В доме Собакиных идут приготовления к свадьбе. Пора бы уж справить ее, да помешали царские смотрины, на которые собрали во дворец самых красивых девушек. Лыков обеспокоен; взволнован и Грязной. Наконец Марфа возвращается с царских смотрин. Все успокаиваются, поздравляя жениха и невесту. Воспользовавшись случаем, Грязной незаметно сыплет в чарку Марфы зелье. Внезапно появляется Малюта с боярами; он пришел сообщить, что царь избрал себе в жены не Дуняшу, как надеялись влюбленные, а Марфу.

Палата в царском тереме. Тяжелое раздумье Собакина, глубоко опечаленного болезнью дочери, от которой ее никто не может излечить, прервано появлением Грязного. Опричник докладывает Марфе, что под пыткой Лыков сознался в намерении известить зельем невесту царя и по повелению государя казнен. Марфа не выдерживает тяжести горя. Ее помутившемуся разуму кажется, что перед ней не Грязной, а любимый жених, Валя. Ему она рассказывает о своем чудном сне. Видя безумие Марфы, Грязной с ужасом убеждается, что обманулся в своих надеждах: вместо того, чтобы приворожить, он погубил ее. Не в силах снести душевных мук при виде страданий любимой, Грязной признается в совершенном преступлении: он отравил Марфу и оклеветал невинного Лыкова. Навстречу ему из толпы выбегает Любаша и признается, что подменила зелье. Охваченный яростью Грязной убивает Любашу.

## МУЗЫКА

«Царская невеста» — реалистическая лирическая драма, насыщенная острыми сценическими ситуациями. При этом отличительной ее чертой является

преобладание закругленных арий, ансамблей и хоров, в основе которых лежат красивые, пластичные и проникновенно-выразительные мелодии. Господствующее значение вокального начала подчеркивается прозрачным оркестровым сопровождением.

Решительная и энергичная увертюра своими яркими контрастами предвосхищает драматизм последующих событий.

В первом акте оперы взволнованный речитатив и ария («Куда ты, удаль прежняя, девалась?») Грязного служит завязкой драмы. Хор опричников «Слаще меду» (фугетта) выдержан в духе величальных песен. В ариозо Лыкова «Иное все» раскрывается его лирически-лежкий, мечтательный облик. Хоровая пляска «Яр-хмель» («Как за реченькой») близка к русским плясовым песням. Скорбные народные напевы напоминает песня Любаши «Снаряжай скорей, матушка родимая», исполняемая без сопровождения. В терцете Грязного, Бомелия и Любаши преобладают чувства скорбной взволнованности. Дуэт Грязного и Любаши, ариозо Любаши «Ведь я одна тебя люблю» и ее заключительное ариозо создают единое драматическое нарастание, ведущее от печали к бурному смятению конца акта.

Музыка оркестрового вступления ко второму акту имитирует светлый перезвон колоколов. Безмятежно звучит начальный хор, прерываемый зловецким хором опричников. В девически нежной арии Марфы «Как теперь гляжу» и квартете господствует счастливое умиротворение. Оттенок настороженности и затаенной тревоги вносит оркестровое интермеццо перед появлением Любаши; оно основано на мелодии ее скорбной песни из первого акта. Сцена с Бомелием — напряженный дуэт-поединок. Чувством глубокой печали проникнута ария Любаши «Господь тебя осудит». Бесшабашный разгул и молодецкая удаль слышатся в лихой песне опричников «То не соколы», близкой по характеру к русским разбойничьим песням.

Торжественным, спокойным оркестровым вступлением открывается третий акт. Терцет Лыкова, Грязного и Собакина звучит неторопливо и степенно. Беспечна, беззаботна ариетта Грязного «Пускай во всем». Ариозо Сабуровой — рассказ о царских смотринах, ария Лыкова «Туча ненастная мимо промчалась», секстет с хором исполнены мирного покоя и радости. С народными сва-



дебными песнями связана величальная «Как летал сокол по поднебесью».

Вступление к четвертому акту передает настроение обреченности. Сдержанная скорбь слышится в арии Собакина «Не думал, не гадал». Напряженным драматизмом насыщен квинтет с хором; признание Грязного образует его кульминацию. Мечтательно хрупкая и поэтичная ария Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем?» образует трагический контраст рядом с отчаянием и иступленным драматизмом встречи Грязного и Любаши и краткого заключительного ариозо Грязного «Страдалица невинная, прости».

**СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ,  
О СЫНЕ ЕГО СЛАВНОМ И МОГУЧЕМ БОГАТЫРЕ  
ГВИДОНЕ САЛТАНОВИЧЕ И О ПРЕКРАСНОЙ  
ЦАРЕВНЕ ЛЕБЕДИ**

*Опера в четырех актах с прологом*

Либретто В. И. Бельского

Действующие лица:

Царь Салтан . . . . .	бас
Царница Милитриса . . . . .	сопрано
Ткачиха, средняя сестра . . . . .	меццо-сопрано
Повариха, старшая сестра . . . . .	сопрано
Сватья баба Бабариха . . . . .	контральто
Царевич Гвидон . . . . .	тенор
Царевна Лебедь-птица . . . . .	сопрано
Старый дед . . . . .	тенор
Гоним . . . . .	баритон
Скоморох . . . . .	бас
1-й } корабельщики . . . . .	тенор
2-й } . . . . .	баритон
3-й } . . . . .	бас
Голоса Чародея и духов . . . . .	хор

Бояре, боярыни, придворные, нянюшки, дьяки, стражники, войско, корабельщики, звездочеты, скороходы, певчие, слуги и прислуживцы, плясуны, и плясуньи, народ.  
Тридцать три морских втиязя с дядькой Черномором.  
Белка. Шмель.

Действие происходит частью в городе Тмутаракани, частью на острове Буяне.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Истоки замысла оперы по пушкинской «Сказке о царе Салтане» (1831) точно не установлены. Есть основания полагать, что эту мысль подал Римскому-Корсакову В. В. Стасов. Разработка сценария началась зимой 1898—1899 года. Окончить оперу предполагалось к столетию со дня рождения Пушкина (в 1899 году). Весной 1899 года композитор приступил к сочинению музыки. К осени опера была написана, а в январе следующего года завершена работа над партитурой. Премьера «Сказки о царе Салтане» состоялась 21 октября (2 ноября) 1900 года на сцене московской частной оперы — Товарищества Солодовникововского театра.

«Салтан» относится к излюбленному композитором сказочному жанру, но среди аналогичных произведений занимает рубежное положение. За внешней непритязательностью сюжета скрывается многозначительный смысл. Солнечная, полная легкого юмора, эта опера воссоздает обаятельные черты жизнерадостной сказки Пушкина. Однако в условиях русской действительности конца XIX века в «Сказку о царе Салтане» был привнесен новый оттенок. Мягкий юмор, окрашивающий это произведение, приобретает в обрисовке глуповатого, незадачливого царя и его придворного окружения характер нескрываемой иронии, которая предвосхищает остро сатирическую направленность последующих сказочных опер Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» и «Золотой петушок».

## СЮЖЕТ

Зимним вечером в деревенской светлице три сестры сидят за пряжей. Старшая и средняя хвастают своей красотой и дородством, а младшая молчит. За кротость и скромность сестры считают ее дурочкой и заставляют работать на себя. Размечтались они, чем каждая прославилась бы, если бы царь взял ее замуж. Старшая хвалится задать невиданный пир, средняя — в одиночку наткать на весь мир полотна, а младшая пообещала родить для батюшки-царя богатыря-сына. Все это слышал притаившийся под окошком царь Салтан. Он входит в светлицу и объявляет решение: жить всем трем во дворце, старшей быть поварихой, средней — ткачихой, а младшей — царицей. Царь ушел с младшей

сестрой, а две другие да Бабариха стали советоваться, как расстроить счастье удачливой дурочки, и задумали они обмануть Салтана.

Царь уехал на войну, а тем временем родился у молодой царицы Милитрисы сын. Мирно течет жизнь на широком царском дворе. Одна лишь царица не знает покоя: тревожит ее, что долго нет гонца с ответным письмом от Салтана. Напрасно Скоморох пытается развлечь ее своими прибаутками; не веселят ее ни сказки Старого деда, ни притворная доброта сестер, приносящих ей подарки. Но вот появляется развязный и болтливый Гонец; ловкие заговорщицы успели, подпоив его, подменить Салтанову грамоту. Дьяки в смущении читают приказ: «Царицу и приплод в бочке бросить в бездну вод». Народ мнется в нерешительности, но отступает перед угрозами торжествующих сестер и Бабарихи. Бочку с Милитрисой и царевичем пускают в море.

Пустынный берег острова Буяна. Сюда, вняв мольбам царицы, волна вынесла бочку. Милитриса жалобно сетует на судьбу, а заметно подросший царевич весело резвится, радуясь светлому миру. Сделав лук, он отправляется на поиски дичи, но внезапно замечает громадного коршуна, который преследует лебедя, и метко пущенной стрелой убивает его. К изумлению царицы и царевича Лебедь-птица вышла из моря и заговорила человеческим языком. Она пообещала отплатить добром за добро и исчезла. Незаметно наступила ночь. Мать и сын уснули. А с первыми лучами утренней зари из тумана, по волшебству, возник город. Под праздничный колокольный трезвон и пушечную пальбу из ворот его появилась торжественная процессия. Радостно приветствуют Гвидона жители сказочного города Леденца и просят стать их правителем.

Стал Гвидон князем, но мучает его тоска по отцу. Он смотрит с грустью вслед кораблю, который держит путь в царство Салтана. На зов Гвидона из моря появляется Лебедь-птица. Узнав причину его печали, она превращает князя в шмеля, чтобы он мог догнать корабль и увидеть отца.

Корабль приплыл к Салтанову царству. Царь приглашает корабельщиков в гости, угощает их и расспрашивает о чудесах, которые они видели, путешествуя по белу свету. Корабельщики рассказывают о волшебном появлении города Леденца на пустынном острове, о бел-

ке, грызущей золотые орешки, о тридцати трех морских витязях и о славном могучем князе Гвидоне, правителе этого города. Салтан удивлен; он хочет посетить чудесный город; обеспокоенные Ткачиха и Повариха отговаривают его. Бабариха рассказывает о чуде, какого нет в городе Леденце, — о заморской царевне неопишуемой красоты. Обозлепленный кознями заговорщиц, шмель по очереди жалит их и, вызвав всеобщий переполох, улетает.

Снова печальный Гвидон бродит у моря. Рассказ Бабарихи не идет у него из памяти. В тоске призывает Гвидон Лебедь-птицу и, поведав ей о своей горячей любви к неизвестной красавице, просит помочь ему. Волнение Гвидона трогает Лебедь-птицу, и она оборачивается прекрасной Царевной, о которой он так пылко мечтал. Царица Милитриса благословляет молодую чету.

В радостном нетерпении Гвидон и Милитриса ждут приезда Салтана. Наконец вдали показался его флот. Под колокольный звон и приветствия народа царь со свитой вступает во дворец. Начинается показ чудес города Леденца. Перед изумленными взорами царя и гостей предстает в хрустальном домике волшебная белочка, проходят тридцать три морских богатыря, показывается прекрасная царевна Лебедь, и наконец, возлюбленная Салтанова жена — царица Милитриса. Царь со слезами обнимает ее и своего сына, на радостях прощает завистливых сестер. Начинается буйный пир.

## МУЗЫКА

«Сказка о царе Салтане» — одно из наиболее солнечных произведений оперной литературы. Музыка ее, озаренная безоблачной радостью и мягким юмором, течет легко и непринужденно. В ней воссоздана наивная простота и свежесть народного искусства. Музыка насыщена мелодическими оборотами и затейливыми ритмами народных песен и плясок. Значительную роль в опере играют симфонические эпизоды, в которых последовательно применены принципы программности. Эти эпизоды органически включены в сценическое действие, дополняют его.

На протяжении всей оперы повторяется праздничный фанфарный клич; он возникает в начале каждой картины как призыв: «Слушайте! Смотрите! Представление

начинается!». Открывается им и введение оперы, занимающее место увертюры. Безмятежно льется песня старшей и средней сестер, выдержанная в народном духе. В завязывающейся беседе ворчливым репликам Бабарихи и дробной скороговорке сестер отвечает широкая лирическая мелодия Милитрисы. Грубовато-помпезный марш и решительные вокальные фразы обрисовывают облик своенравного царя.

Первому акту предшествует маршеобразное оркестровое вступление, которому предпослан эпитаф из пушкинской сказки:

В те поры война была.  
Царь Салтан, с женой простясь,  
На добра коня садясь,  
Ей наказывал себя  
Поберечь, его любя.

Действие начинается спокойной колыбельной песней, основанной на подлинной народной мелодии; на протяжении акта она повторяется несколько раз, передавая неторопливо размеренный ход жизни. Юмором народных прибауток проникнут шуточный диалог Скомороха и Старого деда. Появление царевича сопровождается мелодией детской народной песенки «Ладушки». Приветственным хором народа заканчивается первая половина акта. Вторая его половина представляет собой свободное чередование сольных и хоровых эпизодов, среди которых выделяется жалобное ариозо Милитрисы «В девках сидено». Акт завершается скорбным причитанием хора.

Оркестровое вступление ко второму акту, рисуя картину моря, передает содержание предпосланного ему стихотворного эпитафа:

В синем небе звезды блещут,  
В синем море волны хлещут;  
Туча по небу идет,  
Бочка по морю плывет.

Словно горькая вдовица,  
Плачет, бьется в ней царица;  
И растет ребенок там  
Не по дням, а по часам.

В открывающей второй акт сцене горестные причитания Милитрисы оттеняются оживленными репликами царевича. Ариозо Лебеди «Ты, царевич, мой спаситель» сочетает лирически обаятельную песенную мелодию с гибкими, подвижными мелодическими оборотами. Вторая половина акта — развитая сцена, полная радостного возбуждения.

Краткое оркестровое вступление к третьему акту изображает морской пейзаж. В центре первой картины дуэт Гвидона и Лебеди, заканчивающийся симфоническим эпизодом «Полет шмеля».

Во второй картине много движения, ансамблевых эпизодов, музыка пронизана бойкими частушечными мелодиями и ритмами. Заключительная сцена суматохи, где на словах «Всех шмелей от этих пор не пускать на царский двор» появляется воинственная мелодия марша Салтана, отмечена неподдельным комизмом.

Центральный эпизод первой картины четвертого акта — дуэт; взволнованным, страстным речам Гвидона отвечают спокойные, ласковые фразы Лебеди. Сцена преобразования сопровождается кратким оркестровым интермеццо, в котором ликующе-торжественно звучит мелодия царевны Лебеди, близкая напеву народной песни «Во саду была». Та же мелодия лежит в основе восторженного любовного дуэта Гвидона и Лебеди.

Последней картине оперы предшествует большое симфоническое вступление «Три чуда», содержание которого раскрывается в стихотворном эпитафье (по Пушкину):

Остров на море лежит, Град на острове стоит С златоглавыми церквами, С теремами и садами. В городе житье не худо. Вот какие там три чуда: Есть там белка, что при всех Золотой грызет орех, Изумрудец вынимает, А скорлупку собирает, Кучки равные кладет И с присвисточкой поет При честном при всем народе — «Во саду ли, в огороде».	Море вздуется бурливо, Закипит, подымет вой, Хлынет на берег пустой, Разольется в шумном беге, И останутся на бреге, В чешуе, как жар горя, Тридцать три богатыря. Третье: там царевна есть, Что не можно глаз отвесть: Днем свет божий затмевает, Ночью землю освещает; Месяц под косой блестит, А во лбу звезда горит. Я там был; мед, пиво пил — И усы лишь обмочил.
--	---

В симфоническом вступлении сменяют друг друга, разделяемые праздничными фанфарами, колокольная тема города Леденца, изящно оркестрованная мелодия народной песни «Во саду ли, в огороде», мужественный марш, характеризующий морских витязей, и обаятельные напевы царевны Лебеди; все они сплетаются в феерически сверкающий звуковой узор. Музыка вступления наполнена энергией, светом и безудержным ликованием, господствующими в последней картине оперы. Радост-

ный приветственный хор вводит в действие. Вновь проходят музыкальные характеристики чудес города Леденца, на этот раз с участием хора и солистов. Любовный дуэт Милитрисы и Салтана передает ощущение полноты счастья. Хоровое заключение картины пронизано задорными частушечными ритмами, бойкими припевками; на вершине стремительного нарастания у хора и всех действующих лиц ликующе звучит мелодия фанфарного клича.

## КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ

(Осенняя сказочка)

*Опера в одном акте (трех картинах, идущих без перерыва)*

### Действующие лица:

Кащей Бессмертный . . . . .	тенор
Царевна Неаглядная краса . . . . .	сопрано
Иван-королевич . . . . .	баритон
Кашеевна . . . . .	меццо-сопрано
Буря-богатырь — ветер . . . . .	бас

Невидимые голоса (закулисные хоры).

Действие происходит в царстве Кащей и в Тридесятном царстве.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В ноябре 1900 года музыкальный критик Е. М. Петровский (1873—1918) предложил Римскому-Корсакову свое либретто оперы «Иван-королевич» («Кащей Бессмертный»). Оно заинтересовало композитора, хотя многое ему не понравилось — прежде всего неясность и сбивчивость изложения, манерность поэтической речи. «В развитии и в плане мы с ним [то есть с Петровским] расходимся, — писал Римский-Корсаков, — друг друга не понимаем и никогда не поймем». В дальнейшем он сам составил либретто по предложенной ему сюжетной канве. Музыка создавалась с июня 1901 по март 1902 года.

Римский-Корсаков воспользовался распространенным сюжетом из русского народного эпоса (этот сюжет также использован в балете «Жар-птица» Стравинского). Но в либретто были привнесены некоторые новые,

самостоятельно разработанные драматические мотивы. Среди них главный связан с образом дочери Кашея, в слезе которой зачарована его смерть. Идейное содержание оперы получилось многозначным и предстало в аллегорической форме: пять действующих лиц сказки — это не столько конкретные личности, наделенные неповторимой индивидуальностью, сколько символические фигуры.

Сложнее всего образ Кашея: это олицетворение и злобной, жестокой силы, и изжившей себя старости, душащей все живое. Мир Кашеева царства невольно вызывал представление о самодержавной власти, сковывающей силы народа, а Кашей ассоциировался с обликом тогдашнего всесильного обер-прокурора Синода Победоносцева, которого А. Блок назвал колдуном, своим стеклянным глазом заморозившим всю Россию. Лишена добрых, теплых чувств и обольстительная дочь Кашея, убивающая тех, кто жаждет смерти Кашея, или, иначе говоря, — свободы. Один из таких витязей — Иван-королевич, а его помощником является буйный ветер Бурябогатырь — олицетворение стихийных сил народа, все сметающих на своем пути. Королевич освобождает из Кашеева плена Царевну Ненаглядную красу; в ее образе воплощено все самое человеческое, этически стойкое и совершенное.

Премьера оперы состоялась 12(25) декабря 1902 года в Москве, в театре П. Г. Солодовникова. Успех был большой, но политический смысл «осенней сказочки» Римско-Корсакова еще не был разгадан. Помогли этому события 1905 года, вызвавшие огромный общественный подъем. Радикально настроенные студенты Петербургской консерватории попросили композитора разрешить им своими силами поставить «Кашея». Сбор предназначался (конечно, негласно) для помощи жертвам Кровавого воскресенья 9 января. Разучиванию сложной партитуры помогали и сам композитор и А. К. Глазунов. Спектакль, поставленный 27 марта (9 апреля) в помещении театра Пассаж, приобрел характер революционной манифестации. Полиция потребовала, чтобы публика покинула зал; предполагавшийся затем концерт был отменен. Опера прозвучала как пророчество о близкой гибели самодержавия.



## СЮЖЕТ

Уныло, мрачно в Кашеевом царстве. Глухая осень. Небо затянуто густыми осенними тучами. Чахлые деревья и кусты наполовину голы, наполовину покрыты желтой и красной листвой. Позади стеной встали скалы, покрытые мхом. Томится в заточении Царевна Ненаглядная краса, насильно разлученная со своим возлюбленным Иваном-королевичем. Она молит, чтобы злобный кудесник дал ей возможность повидать жениха. В волшебном зеркальце Царевна видит дочь Кашея, а рядом с ней Ивана-королевича. Она обрадована, но и смущена. А Кашей испугался — предвидится ему собственная гибель — и разбил зеркальце. Из подземелья он вызывает Бурю-богатыря, шлет его к своей дочери, закликает, чтобы вернее она хоронила его смерть в своей слезинке. А Царевна просит буйный ветер разыскать ее суженого — всех он краше — и рассказать ему, как томится она в неволе.

Тридесятое царство, где живет Кашеевна, находится на скалистом острове у безбрежного синего моря. Кругом раскинулись чудесные сады с кустами ярко-красных маков и бледно-лиловой белены. Лунной ночью выходит к морю Кашеевна с кубком волшебного питья. Она знает, что скоро явится сюда Королевич. Многих витязей — «искателей смерти седого Кашея» — она убила своим мечом. Та же участь ждет и Ивана-королевича. Не ведая того, в поисках Царевны, он приходит в чудесный сад. Ослепленный красотой Кашеевны, Королевич на миг забывает о возлюбленной невесте. Волшебным питьем и поцелуем Кашеевна усыпляет его, заносит меч, но в нерешительности останавливается: прекрасен лик спящего витязя. **И** в тот момент, когда, стараясь пересилить себя, она готовится нанести удар, врывается гонец Кашея Буря-богатырь. Буйный ветер развеивает чары волшебницы. Очнувшись от сна, Королевич с Богатырем устремляются в Кашеево царство. Туда же мчится Кашеевна.

Тем временем Царевна усыпила своей колыбельной Кашея, приговаривая недобрые слова: «Спи, колдун, навек усни, злая смерть тебя возьми!» В сонное царство врывается на крыльях ветра Королевич. Радость встречи с Царевной безмерна. Он хочет увести ее из недоброго мира. Но на пути влюбленных встает Кашеевна. Она готова отпустить Царевну, но не может расстаться с витязем.

зем — страсть пробудилась в ее холодной душе. Царевна пожалела Кашеевну, подошла к ней, обняла, поцеловала. Какое-то новое, неизведанное чувство испытала дочь Кашея. Она словно переродилась: «Мои глаза впервые плачут... И как роса цветоч душистый, мне слезы сердце освежают...» Кашеевна превращается в прекрасную плакучую иву. А вместе с ее слезами смерть приходит и к Кашею. Буря-богатырь широко распахивает ворота. Влюбленные выходят на поляну, покрытую весенней свежей зеленью и цветами. Зеленеют деревья и кусты. Небо ясно голубеет. Ярко сияет солнце. Из царства смерти открыт путь в царство свободы, расцвета жизненных сил.

## МУЗЫКА

«Кашей Бессмертный» занимает особое место в ряду других опер Римского-Корсакова. Светлос начало жизни, которое он утверждал своим творчеством, здесь уступает место изображению мрачных, теневых сторон. Совершенно изменяется и музыкальный язык композитора: для обрисовки Кашеева царства и жестоких чар Кашеевны он применяет то резкие, то изысканные и пряные гармонии, поражающие своей новизной и необычностью. Однако они полностью соответствуют выражению поэтического замысла Римского-Корсакова, который свету берендеева царства в своей «весенней сказке» — «Снегурочке» противопоставил мрак Кашеева царства — в «осенней сказочке».

В небольшом оркестровом вступлении главная тема Кашея, мертвенно-ползучая, будто оцепеневшая, сопоставляется с выразительной, близкой народной, мелодией Царевны. Глубоко человеческая песенность полностью выявляется в ее печальной жалобе «Дни без просвета, бессонные ночи». Постепенно песнь перерастает в дуэт Царевны с Кашеем; последний характеризуется бездушными интонациями, сложной гармонией. После гаданья на зеркальце вырывается на свободу Буря-богатырь — в музыке словно проносятся порывы ветра. На этом фоне возникает терцет: к голосу Богатыря присоединяются Кашей и Царевна. Зловещий склад имеет ариозо Кашея «Природы постигнута тайна, мной найден бессмертия дар». Издевкой над томящейся в плену Царевной звучат невидимые голоса Кашеевой свиты: «Вьюга белая, метель, опусти сосну и ель». Изобразительная живописность этого

развернутого хорового эпизода, которым заканчивается первая картина, производит сильное впечатление. Под конец в оркестре разрабатывается главная тема **Кашея**.

Иначе охарактеризована его дочь. Музыка второй картины — в Тридесятом царстве — изысканна, исполнена волшебного очарования. Другие черты образа — Кашеевны-воительницы предстают в ее маршеобразной пляске с мечом «Даруйте чары мне свои! Зажги в груди огонь любви, мак красный». Негой полно ариозо Королевича «О случай, ночь и сад благоуханный». Пряным дурманом веет от его дуэта с Кашеевной «Затуманился ум, рдеют щеки как мак». Картина завершается вторжением Богатыря с его буйной песней. Возникает краткий финальный терцет.

В оркестровом интермеццо вновь дана разработка темы Кашея. Ее отзвуки слышны в колыбельной Царевны «Баю-баю, Кашей седой», которая звучит как приговор. Радость встречи запечатлена в певучем дуэте Царевны с Королевичем «Разлуки минул час, со мною друг желанный». Перелом в музыке наступает с приходом Кашеевны. Драматизм нарастает. Из терема слышится голос Кашея. Образуется квартет как последняя остановка в действии перед развязкой. Кульминационный момент оперы связан с поцелуем Царевны: не мечом была побеждена Кашеевна, а жалостью. Чистота и душевное благородство Царевны воспеваются в кратком оркестровом эпизоде, предшествующем смерти Кашеевны. Столь же лаконично передана и гибель беснующегося в ярости Кашея «Нет смерти; жить, жить я буду». Звучат невидимые голоса хора, торжественно возглашающие: «Конец злому царству».

## СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ

*Опера в четырех актах (шести картинах)*

Либретто В. И. Бельского

### Действующие лица:

Князь Юрий Всеволодович . . . . .	бас
Княжич Всеволод Юрьевич . . . . .	тенор
Феврония . . . . .	сопрано
Гришка Кутерьма . . . . .	тенор
Федор Поярок . . . . .	баритон

Отрок . . . . .		меццо-сопрано
Двое лучших людей:	1-й . . . . .	тенор
	2-й . . . . .	бас
Гусляр . . . . .		бас
Медведчик . . . . .		тенор
Нижний-запевала . . . . .		баритон
Бедяй	} богатыри татарские . . . . .	бас
Бурундай		бас
Сирин	} райские птицы . . . . .	сопрано
Алконост		контральто

Князья стрельцы, поезжане, домрачи, лучшие люди,  
нищая братия, народ, татары.

Лето от сотворения мира 6751.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Как оперный сюжет древнерусская легенда о граде Китеже привлекла внимание Римского-Корсакова в 1898 году. Тогда же возникла мысль связать ее с образом Февронии — героини распространенной в народе муромской повести о Петре и Февронии. Этот образ занял центральное место в либретто В. И. Бельского (1866—1946). К сочинению музыки композитор приступил в начале 1903 года. К концу сентября следующего года партитура оперы была закончена. Первое представление состоялось 7 (20) февраля 1907 года на сцене Мариинского театра в Петербурге.

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» принадлежит к числу наиболее значительных произведений русской оперной классики. Для него характерно сочетание эпоса и лирики, героических и фантастических мотивов народной поэзии. В основу сюжета положена древнерусская легенда XIII столетия, эпохи татаро-монгольского владычества. Реальные исторические события приобрели в ней фантастическую окраску. По словам легенды, град Китеж был спасен от разорения татарами «божьим произволением»: он сделался невидимым и стал местом идеальной, по народным понятиям, земной жизни.

В работе над либретто Бельский и Римский-Корсаков широко пользовались разнообразнейшими мотивами народно-поэтического творчества. В итоге, как справедливо утверждал либреттист, «во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была бы навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества».

Перед зрителем проходит галерея ярких национальных типов, небывало новых на оперной сцене. Такова Феврония — идеальный образ русской женщины, верной и любящей, мудрой и доброжелательной, скромной и бескорыстно преданной, готовой на подвиг самопожертвования. Ей резко противопоставлен потрясающий своей драматичностью и жизненной правдой образ Кутерьмы — человека морально сломленного, раздавленного нищетой. По своей социально-обличительной силе этот образ не имеет равных в мировой оперной литературе. Трагические судьбы главных героев показаны в нераздельной связи с судьбой народа, переживающего тяжкую годину татарского нашествия, на фоне картин русской природы, народного быта, патриотической борьбы с безжалостным врагом. В соответствии с содержанием народных легенд, наряду с реальными в опере возникают волшебные картины райской природы и чудесно преображенного града Китежа.

#### СЮЖЕТ

В глухой чаще заволжских лесов стоит избушка Февронии. Дни ее полны покоя, тихих радостных дум. На ее голос сбегаются звери, слетаются птицы. Однажды появился незнакомый молодец в одежде княжьего ловчего. Юношу поразили восторженные речи девушки о красоте природы, о счастье жить под величавыми сводами лесов, радуясь сиянию солнца, аромату цветов, блеску голубого неба. Пришлись они друг другу по сердцу и порешили обменяться кольцами. Только успел молодец отправиться в обратный путь, как появились стрельцы-охотники во главе с Федором Поярком, разыскивающие своего товарища. От них Феврония узнала, что незнакомый юноша, с которым она обручилась, — княжич Всеволод, сын старого князя Юрия, правящего в Великом Китеже.

На торговой площади Малого Китежа толпится народ, ожидающий в нетерпении приезда жениха и невесты. Поводырь с медведем смешит толпу; седой как лунь Гусляр поет былинку. Ропщут китежские богатеи, недовольные тем, что княгиней станет простая крестьянка. Увидев пьяного Гришку Кутерьму, они дают ему денег, чтобы он напился допьяна и как следует «почествовал» невесту. Китежане радостно приветствуют свою госпожу.

Но Гришка Кутерьма подступает к Февронии с наглыми речами, издеваясь над ее простым происхождением и бедностью. Народ его прогоняет, и по знаку дружки — Федора Поярка — девушки заводят свадебную песню. Неожиданно песня обрывается. Слышатся звуки военных рогов, и на площадь выбегают в смятении толпы народа, преследуемые татарами. Татары злы: никто из жителей не соглашается выдать своего князя, показать дорогу к Великому Китежу. С угрозами они набрасываются на Кутерьму, и бражник не выдерживает: убоившись страшных мук, он соглашается вести татарскую рать.

У одной из церквей Великого Китежа в полночь собрался народ, чтобы выслушать вестника — Федора Поярка, ослепленного врагами. Присутствующих потрясает его скорбный рассказ о народном бедствии и о том, что, по слухам, ведет татар к Великому Китежу Феврония. По призыву старого князя Юрия народ возносит мольбы о спасении. Княжич Всеволод просит отца благословить его с дружиной на ратный подвиг и выступает из Великого Китежа навстречу врагам. Только их песня затихла вдали, как город окутался светлым, золотистым туманом, сами тихо загудели колокола, предвещая избавление.

Темной, непроглядной ночью Гришка привел татар, а с ними пленную Февронию, к озеру Светлояру. Но татарские воины не верят предателю; накрепко они привязали его к дереву, чтобы дожидаться утра, и принялись за дележ награбленной добычи. Татары похваляются своей победой над китежской дружиной, рассказывают о гибели княжича Всеволода. Между воинами разгорелся спор — кому владеть полонянкой Февронией. В пылу ссоры Бурулдай ударом топора убивает соперника. Дележ закончен, охмелевшие татары засыпают. Феврония горько плачет о своем погибшем женихе. Гришка Кутерьма окликает ее; его, предавшего врагу родную землю, оклеветавшего Февронию, мучают угрызения совести. Он в отчаянии просит Февронию отпустить его на волю, чтобы он смог замолить тяжкий грех предательства. Февронии стало жаль несчастного бражника, и она освободила его от пут. Гришка хочет бежать и не может: колокольный звон наполняет его душу непреодолимым страхом. Кинулся он к озеру, чтобы утопиться, и остолбенел при виде небывалого зрелища: первые лучи восходящего солнца

скользнули по водной глади, озарили пустой берег Светлояра, а под ним в озере — отражение стольного града Великого Китежа. В безумном удивлении, с диким воплем Кутерьма исчез в лесной чаще. Увидели отражение невидимого города и татары. Загадочное зрелище навело на них панический страх. Забыв обо всем, они в ужасе бежали от страшного места.

В глухой чаще керженских лесов, через бурелом и цепкие кустарники пробираются бежавшие от татар Феврония и Кутерьма. Их мучит голод и усталость. Не выдержав мук совести и страшных видений, Кутерьма пропадает в дремучей чаще. Обессиленная Феврония опускается на траву, призывая избавительницу-смерть. Вокруг нее расцветают невиданные цветы, свечи загораются на ветвях деревьев, голоса райских птиц ей пророчат покой и счастье, а из глубины прогалины приближается призрак княжича Всеволода. Вновь полная сил, Феврония радостно бросается ему навстречу, и молодые медленно удаляются к Великому Китежу.

На площади чудесно преображенного города их встречает народ в белых одеждах. Затейливые терема озарены ярким серебристым сиянием, лев и единорог с серебряной шерстью сторожат княжеские хоромы, райские птицы поют, сидя на высоких шпильях. Феврония с изумлением рассматривает волшебный град. Под звуки райских свирелей народ запекает свадебную песню, недопетую в Малом Китеже. Но Феврония вспоминает о несчастном, безумном Гришке Кутерьме, которому не суждено войти в волшебный Китеж, и решает послать ему весть.<sup>1</sup> Наконец грамотка написана, и молодые под торжественное пение и колокольный звон медленно и величаво шествуют в собор к венцу.

## МУЗЫКА

«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» — опера-легенда. Замедленное развитие действия, обилие широких выразительных мелодий песенно-русского характера придают опере самобытную национальную окраску, колорит далекой седой древности.

---

<sup>1</sup> Сцена письма Февронии к Кутерьме, по традиции первых постановок оперы, обычно выпускается.

Оркестровое вступление «Похвала пустыне» живописует картину леса с шелестом листвы и птичьим пением; здесь звучат напевные мелодии Февронии.

Музыка первого акта проникнута светлым лирическим настроением. Песня Февронии «Ах ты лес, мой лес, пустыня прекрасная» отмечена душевной чистотой, безмятежным спокойствием. Большая сцена Февронии с княжичем постепенно наполняется ликующим, восторженным чувством. Любовный дуэт, теплый и задушевный, завершает ее. Дуэт прерывается призывными сигналами охотничьих рогов и мужественной песней стрельцов. Акт заканчивается могучими горделивыми фанфарами, символизирующими образ Великого Китежа.

Второй акт — монументальная историческая фреска, написанная широкой кистью. Скорбная былина Гусляра (пророчество о грядущем бедствии) выдержана в стиле старинного эпического сказа. За ней следует хор, напоминающий народные причитания-плачи. В развитой сцене дается многосторонняя характеристика Гришки Кутерьмы. Перезвоны бубенцов в оркестре, радостные возгласы соединяются в торжественном хоре, приветствующем Февронию. В сцене встречи Февронии и Кутерьмы ее плавным, лирическим, напевным мелодиям резко противопоставлена угловатая, судорожная речь бражника. Вторжение татар знаменует резкий поворот действия; вплоть до конца акта в музыке властвует стихия мрачных красок, угрожающих, жестких звучаний, которыми обрисовано татарское нашествие.

Третий акт состоит из двух картин, которые связывает симфонический антракт. Первая картина окрашена в темные, суровые тона, подчеркивающие драматизм происходящих событий. Сумрачный, скорбный рассказ Полярка, прерываемый взволнованными возгласами хора, образует широкую сцену, насыщенную большим внутренним напряжением. Настроением тяжелого раздумья и глубокой печали проникнута ария князя Юрия «О слава, богатство суетное!». Героическая песня дружины, которую запекает Всеволод, омрачена предчувствием обреченности. Заключительный эпизод картины полон таинственно мерцающих звучаний, приглушенного гула колоколов и волшебного оцепенения.

Симфонический антракт «Сеча при Керженце» — выдающийся образец русской программной музыки. С потрясающим реализмом, зримой наглядностью здесь обрисовано



сована схватка татар с русскими. Достигнув предельного драматизма, сеча обрывается; слышны лишь отголоски удаляющейся дикой скачки, которой противостояла ныне сломленная прекрасная мелодия песни китежской дружины. Устало, безрадостно звучит в начале второй картины хор татар «Не вороны голодные». Причитания Февронии напоминают протяжную народную песню. Тоска, лихорадочное возбуждение, страстная мольба, скорбь, радость, ужас — эти нервно чередующиеся состояния передают страшные душевные муки Кутерьмы. Смятенные хоровые фразы татар и грозный набат завершают третий акт.

Четвертый акт также состоит из двух картин, связанных вокально-симфоническим антрактом. Первая картина распадается на два больших раздела. В центре первого — Кутерьма. Музыка с огромной трагической силой передает острый душевный разлад человека, теряющего рассудок, дикие видения его галлюцинирующей фантазии. Следующий раздел посвящен показу чудесного преображения природы. Картина заканчивается светлым лирическим дуэтом.

Без перерыва следует вокально-симфонический антракт «Хождение в невидимый град»; на фоне лучезарного, величавого шествия, радостных перезвонов звучит затейливое пение райских птиц. Музыка второй картины создает неподвижную, словно застывшую в сказочном очаровании панораму чудесного града. Вокальные фразы действующих лиц, хоровые эпизоды мерно и степенно следуют друг за другом; их мажорное звучание озаряет музыку мягким и ровным сиянием. Лишь свадебная песня и сумрачные образы, возникающие в сцене письма Февронии, напоминают о минувших грозных событиях. Опера заканчивается просветленным, долго замирающим аккордом.

### ЗОЛОТОЯ ПЕТУШОК

*Небылица в лицах, опера в трех актах (с введением и заключением)*

Либретто В. И. Бельского по сказке А. С. Пушкина

#### Действующие лица:

Царь Додон . . . . .	бас
Царевич Гвидон . . . . .	тенор
Царевич Афрон . . . . .	баритон

Воевода Подкая . . . . .	бас
Ключница Амеффа . . . . .	контральто
Звездочет . . . . .	тенор-альтино
Шемаханская царица . . . . .	сопрано
Золотой петушок . . . . .	сопрано

Действие происходит в Тридесятom царстве.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В октябре 1906 года в записных книжках Н. А. Римского-Корсакова появились первые музыкальные эскизы к опере «Золотой петушок». Тогда же он сообщил о своем замысле другу — либреттисту В. И. Бельскому (1866 — 1946). Работа велась очень интенсивно (непосредственно прерывалась из-за поездки в Париж). Партитура была закончена в августе 1907 года.

«Золотой петушок» — последняя, пятнадцатая опера Римского-Корсакова, созданная им за год до смерти. Интерес к сказочным сюжетам сопутствовал композитору на всем его творческом пути. Однако в последние годы он все более насыщал их современным звучанием, все последовательнее обличал монархическую власть. Уже в «Салтане» показан вздорный, смешной и неумный царь. Позже «Кашей Бессмертный» приобретает зловенную окраску, становится символом той мрачной силы, которая губит все живое, устремленное к свободе — недаром в 1905 году исполнение этой оперы вылилось в политическую демонстрацию. И, наконец, «Золотой петушок» прозвучал как откровенная сатира на русское самодержавие. Композитор не скрывал такого замысла. В письме к своему ученику, М. О. Штейнбергу, он писал: «Царя Додопа хочу осрамить окончательно». А эпиграфом к опере избрал слова из своей «Майской ночи»: «Славная песня, сват! Жаль только, что Голову в ней помнят не совсем благопристойными словами».

В основу оперы положена одноименная стихотворная сказка Пушкина (1834). По указанию композитора либреттист смело развил ее политические мотивы, придал современную направленность и тем самым усилил сатирическое звучание произведения. Воспользовавшись пушкинским текстом, Бельский дополнил его большими сценами, рельефно обрисовал действующих лиц оперы. Так, например, он ввел новый персонаж — ключницу Амеффу, которая занята домашними делами царя, тогда как

Полкан — его сторожевой пес — делами государственными. Кстати, имени Полкана нет у Пушкина — он называется Воеводой, и речь его ограничивается произнесением только нескольких фраз. И сыновья Додона — Гвидон и Афрон — лишь упомянуты поэтом. Все эти добавления сделаны Бельским талантливо, в духе Пушкина. Свободно развит в опере и образ Шемаханской царицы или, иначе говоря, дополнено все содержание второго акта. Это — сложный фантастический образ. Жестокость царицы — не просто черта ее характера. Авторы оперы стремились не только к тому, чтобы показать соблазны чувственной красоты: самодержавная власть еще сильнее пострадает при участии царицы. Более того — она с помощью Звездочета карает смертью Додона.

Опера получилась по-настоящему современной: в ней говорится о том, как прогнила царская власть, творящая преступления, нарушающая свои обещания, раздираемая внутренними противоречиями. Эти политические намеки не прошли мимо цензуры. Для тяжело больного композитора начались мытарства, вероятно ускорившие его кончину. Но на все требования сделать купюры, искажающие идейное содержание оперы, Римский-Корсаков отвечал отказом. «Итак, — с горечью писал он, — «Петушок» в России пойти не может. Изменить что-либо я не намерен». Борьба с цензурой продолжалась, запрет на оперу наложил даже сам московский генерал-губернатор. И тем не менее, уже после смерти композитора, премьера «Петушка» состоялась. 14 сентября 1909 года в Москве, в театре С. И. Зимина опера была тепло встречена публикой.

## СЮЖЕТ

На сцене — загадочный старец в причудливом одеянии. Это Звездочет. Он предупреждает зрителей: «Здесь пред вами старой сказки оживут смешные маски. Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

...Тревожно в царстве Додона; нет ему покоя от внешнего врага. Снова и снова созывает он заседание думы. Восседая на троне среди степных бояр, Додон обращается за помощью к царевичам-сыновьям — Гвидону, Афрону; рядом с ним — грубый, но не лишенный здравого смысла, воевода Полкан — правая рука царя. Устал

Додон от ратных дел, кто же даст ему мудрый совет? Самоуверенно выступает Гвидон. Он всю ночь думал о делах государства и вот что решил: «Уберем же рать с границы и поставим вокруг столицы». Ничего, что враг разорит всю страну — главное, чтобы царь Додон и его приближенные могли спокойно жить. Все в восторге, славят ум Гвидона. Недоволен лишь Полкан. Его беспокоит близость вражеской рати: а что если ей вздумается обстрелять город и дать залп по царскому терему? Тогда с советом выступает младший, любимый сын Додона — Афрон. Распустить надо доблестное войско, а за месяц перед нападением соседа собрать его вновь и принять бой. Все в восторге, славят ум Афрона. И опять Полкан нарушает общее славословие. А как быть, если враг не предупредит за месяц, что он идет с войной? Бояре возмущены и готовы заподозрить Полкана в измене. Уже хотят бить и вязать воеводу, но царь останавливает бояр, спрашивая их совета. Однако они не имеют своего мнения. «Дурачье», — ругает бояр Додон. «Точно так», — соглашаются они. Есть еще один путь — гаданье на бобах или на квасной гуще. Спор бояр прерывает появившийся старец Звездочет. Непривычен его наряд — белая высокая шапка, одежда расшита золотыми звездами. Волшебник надумал подарить Додону Золотого петушка. Если в стране будет спокойно, Петушок возвестит: «Ки-ри-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!» А в случае вражеского нападения он прокричит: «Ки-ри-ку-ку! Берегись, будь начеку!» Счастье Додона безмерно. Он торжественно обещает Звездочету выполнить его первую волю как свою. Теперь, когда править государством можно при помощи Петушка, Додон спокоен. Весеннее солнышко располагает ко сну. «Батюшка, да хочешь в спальню всю столицу превратим», — говорит царю его ключница Амелфа. Она убаюкивает Додона, а следом за ним засыпает и стража, и сама Амелфа. Царю снится вещий сон: его манит чудная красавица. Вдруг сонный покой нарушает тревожный крик Петушка: «Ки-ри-ку-ку! Берегись, будь начеку!» Народ в страхе. Прибывший Полкан будит Додона. Царь сзывает сыновей на ратный подвиг. Нехотя отправляются царевичи воевать. Снова покой воцаряется в столице. Мирно звучит петушиный клич. Опять засыпает Додон. Но недолго длится сладкий сон. Новый тревожный крик Петушка рождает еще большее смятение. Теперь в поход надо идти самому царю. Не под силу вое-

---

вать старому Додону: «Латы стали тесноваты, а заветный меч стал тяжел для царских плеч». К концу подходят сборы царя: «Конь-то смирен?» — спрашивает Додон. «Как корова», — успокаивают его. «Нам и надобно такого». Народ славит царя и советует ему: «Ты себя-то соблюди, стой все время позади».

Ночь. Мрачное ущелье. Сюда с опаской спускается Додоново войско. Стая хищных птиц вьется над трупами убитых царевичей. Додон оплакивает детей, вонзивших мечи друг в друга. Полкан призывает отомстить за жестокое убийство. Но кому? Наступает рассвет. Вырисовываются очертания роскошного шатра. Вот где укрылся враг. Пушкари, дрожа от страха, по приказу Полкана наводят пушки на шатер. Медленно распахиваются его створки. И «доблестная» рать пускается в бегство. Только Додон и Полкан замерли в ожидании. Из шатра выходит чудная красавица, та самая, что приснилась царю. Она называет себя Шемаханской царицей и объявляет, что собирается завоевать город Додона. Царница «одной красотой всех склоняет пред собой». Обольщает восточная красавица и Додона. Рабыни подносят ему чашу с вином, а она поет прекрасные песни и танцует. Додон на все готов для царицы. Чтоб развеять ее грусть, он повязав голову платочком, пускается в шутовской пляс и, наконец, предлагает ей выйти за него замуж и ехать домой. «Что ж там делать нам с тобой?» — издевательски спрашивает красавица. «Как что делать? Сласти кушать, отдыхать да сказки слушать». Додон с невестой возвращается в столицу.

С нетерпением и страхом ожидает народ возвращения царя. Почему молчит Петушок? Что случилось? Народ молит Амелфу рассказать правду. Ключница выдумывает сказки о подвигах Додона и сообщает, что царь едет не один, а с девицей, которая станет царицей, Гвидон же и Афрон погибли злою смертью. В заключение, чтобы поддержать страх перед царем, Амелфа добавляет: «Будет баня и про вас». Люди соглашаются: «Ваши мы. Душа и тело». Приближается торжественное шествие царя Додона и Шемаханской царицы. Причудлива свита невесты. Кого только нет здесь: и великаны, и карлики, и одноглазые страшные циклопы, и рабыни, и арапчата. Закрывает шествие карета царя и царицы, которых радостно приветствует раболепный народ. Но веселье нарушает неожиданно появившийся Звездочет. Он решительно про-

бирается к золотой колеснице и напоминает Додону о его царском слове. Ведь обещал Додон за редкий подарок — Золотого петушка — исполнить все, что пожелает Звездочет. И вот время пришло. Волшебник, не сводя взора с красавицы, просит отдать ему Шемаханскую царицу. Та же зло хохочет. Додон пытается отговорить старика, все напрасно: Звездочет надумал жениться. Додон готов уже отдать ему полцарства. Но не нужна Додонова страна Звездочету, только девицу требует он. Тогда в ярости царь ударяет железом по лбу Звездочета и убивает его. Солнце спряталось за тучи, загремел гром. Вся столица содрогнулась, только Шемаханской царице все ничем — смеется она. А Додон в страхе: как бы не было беды, ведь убийство свершилось перед самой свадьбой. И точно: Петушок покружился над Додоном и клюнул его; тот упал замертво. Раздались страшные раскаты грома, небо заволочило тучами, наступила полная тьма. Как только снова просветлело, обнаружилось исчезновение Петушка и царицы. Народ тоскливо оплакивает Додона.

Появившийся Звездочет объявляет зрителям: кровавая развязка не должна их волновать. Только он да царица «были здесь живые лица, остальные — бред, мечта, призрак бледный, пустота».

## МУЗЫКА

«Золотой петушок» являет собой редкий в мировой классике пример сатирической оперы. В соответствии со своим замыслом композитор показал здесь два мира. Остро шаржированно охарактеризованы царь и его свита. Пародией на героинку звучат высказывания Додона, лающей речью охарактеризован воевода Полкан, причетом — ключница Амелфа. В противовес им образы и загадочного мудреца Звездочета и жестоко-обольстительной Шемаханской царицы окутаны фантастикой. Вместе с тем музыкальный язык оперы глубоко национален: в нем отражены самобытные особенности русской песенности и бытовых жанров.

Краткое оркестровое вступление открывается задорным кличем Петушка. Призывная музыка сменяется восточной мелодией, прихотливо изысканной, исполненной любовного томления. А прозрачный звон колокольчиков уводит о выходе Звездочета.

В первом акте обрисовано Додоново царство; торже-

ственный глуповато-примитивный марш становится его характеристикой. Переломный момент ознаменован появлением Звездочета. Восточный рисунок мелодии сближает его с Шемаханской царицей — фантастические образы будто связаны невидимыми нитями. Петушок наделен двумя кличами — спокойным, возвещающим о благополучии в стране Додона, и тревожным, предупреждающим о грозящей опасности. Народного склада напевы свойственны ключнице Амелфе. Сон Додона основан на плавном баюкающем повторении, «спокойного» призыва Петушка: «Ки-ри-ку-ку! Царствуй, леж на боку!» Восточные мотивы вносят новый момент — царю приснилась Шемаханская царица. На развитии «тревожного» клича Петушка строится сцена смятения и страха. После ухода царевичей на войну вновь возвращается мирный напев Петушка, и в музыке сна еще рельефнее вырисовывается обольстительный облик восточной красавицы. Новый тревожный клич Петушка предваряет сцену военных сборов самого Додона. Все завершает марш.

Музыка второго акта рисует зловещую картину ущелья, где лежат убитые сыновья Додона. Изменился и облик марша — ранее ухарский, победный, он звучит теперь неуверенно, робко. При оплакивании сыновей вновь воскрешаются комически-скорбные, причитающие интонации. Напевы Шемаханской царицы превосходят ее появление. Ария «Ответь мне, зоркое светило» — характеристика томной восточной красавицы; ее прозрачная, светлая музыка относится к лучшим страницам оперы. Чарующий облик царицы раскрывается во второй арии: «Сброшу чопорные ткани». В ответ Додон запекает свою любовную песнь «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть» (на мотив «Чижика»). Он голосит ее во всю мочь, что производит очень комичное впечатление. Контрастом служит ария воспоминаний царицы «Как доедешь до Востока, там и есть моя страна», мелодии которой завораживают чудесной, словно парящей красотой. Новый обличительный эпизод, по сатирическому блеску не знающий себе равных в русской оперной классике, это пляс Додона. Акт заключается славлением жениха, радостными кличами воинства.

Таинственно-настороженная музыка оркестрового вступления к третьему акту прерывается грозным кличем Петушка. В мольбе народа далее разрабатывается петушиный призыв. Широко развито в оркестре шествие царя

Додона и Шемаханской царицы; оно становится центром акта; гремит разудалый марш Додона, тогда как прихотливые восточные напевы характеризуют необычную свиту царицы; под конец объединяются лейтмотивы Додона и царицы в одновременном звучании. И как в первом акте, — переломный момент наступает с появлением Звездочета. В его арии «Подари ты мне девицу, Шемаханскую царицу» снова возникает фантастический колорит. Когда же совершается убийство Звездочета, повторяется зловещая музыка оркестрового вступления. Предрекая кровавую развязку, злобно кричит Петушок: «Ки-ри-ку-ку! В темя клюну старику». После расправы над Додоном следует краткий оркестровый эпизод, живописующий разбухшавшуюся грозу. Заключительный хор народа — плач забитых людей; в его мелодии своеобразно преломлен Додонов марш.

Заключение, характеризующее Звездочета, вместе с прологом обрамляет оперу. Последний раз слышится клич Петушка, которому противопоставлен лейтмотив царя Додона.



айковский — великий композитор, составивший эпоху в истории мировой музыкальной культуры. Жизнь Чайковского — образец непрерывного, настойчивого труда. Плодотворную работу композитора он сочетал с деятельностью педагога-воспитателя, критика-публициста, дирижера. Творчество Чайковского глубоко национально: он создал галерею замечательных образов русских людей, запечатлел картины родной природы, воспел славное героическое прошлое России. Чуткий реалист-психолог, Чайковский с огромной эмоциональной силой и жизненной правдой отразил духовный мир своих современников. Основная идея его творчества — протест и страстная борьба против темных сил жизни, воздвигающих препятствия на пути человека к счастью. Даже приводя эту борьбу к трагическому завершению (как, например, в «Чародейке», «Пиковой даме», Шестой симфонии), Чайковский подчеркивал конечное торжество светлых, гуманистических идеалов. Слова Чайковского: «Я — человек, страстно любящий жизнь и столь же страстно ненавидящий смерть» — могут служить эпитафией ко всему его творчеству.

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в Воткинске на Урале в семье горного инженера. Его музыкальность проявилась рано. Однако родители определили его в Петербургское училище правоведения, где он пробыл с 1850 по 1859 год. Лишь в 1862 году, порвав с чиновничьей карьерой, Чайковский поступил в незадолго до того открывшуюся Петербургскую консерваторию. Окончив ее спустя три года, Чайковский переселился в Москву, где стал профессором консерватории.

Последующее десятилетие прошло в напряженной творческой, педагогической и общественной деятельности. Одна за другой возникли оперы, симфонии, камерные сочинения. Лирически светлая Первая симфония («Зимние грезы», 1866), опера «Кузнец Вакула» (1874, в позднейшей редакции — «Черевички», 1885), насыщенная стихией народной песни и танца Вторая симфония (1872) и Первый фортепианный концерт (1874) характерны для этого периода творчества Чайковского. Вместе с тем программные симфонические произведения «Ромео и Джульетта» (1869) и «Буря» (1873, по Шекспиру), а также «Франческа да Римини» (1876, по Данте) наметили ту трагическую линию, которая выявилась особенно ярко в последние годы жизни композитора. К 1878 году Чайковский закончил Четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин» — гениальные произведения, которые ознаменовали расцвет его творчества и сыграли решающую роль в последующем развитии русской оперы и симфонии.

В 1880-х годах круг тем и образов, привлекавших композитора, расширяется, крепнет его интерес к показу жизненных противоречий, столкновений человеческих характеров. Об этом говорит большинство его крупных сочинений зрелого периода: оперы «Орлеанская дева» (1879), «Мазепа» (1883), «Чародейка» (1887), программная симфония «Манфред» (1885, по Байрону), Пятая симфония

(1888). С 1887 года Чайковский выступает в крупнейших городах Европы и Америки, пропагандируя русскую музыку. Его творчество повсеместно встречает широчайшее признание. В 1893 году в Англии, в Кембриджском университете, Чайковскому было присвоено почетное звание доктора музыки. В последний период жизни (1887—1893) композитор создал свои наиболее трагические произведения — оперу «Пиковая дама» (1890) и Шестую симфонию (1893), а рядом с ними — полные тепла и солнечного света балет «Спящая красавица» (1889) и оперу «Иоланта» (1891).

Чайковский умер 25 октября (6 ноября) 1893 года в Петербурге.

## ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

*Лирические сцены в трех актах (семи картинах)*

Либретто П. И. Чайковского и К. С. Шилловского

Действующие лица:

Ларина, помещица . . . . .	меццо-сопрано
Татьяна	сопрано
Ольга } ее дочери . . . . .	контральто
Филиппьевна, няня . . . . .	меццо-сопрано
Евгений Онегин . . . . .	баритон
Ленский . . . . .	тенор
Князь Гренин . . . . .	бас
Ротный . . . . .	бас
Зарецкий . . . . .	бас
Трике, француз . . . . .	тенор
Гильо, камердинер Онегина . . . . .	без речей

Крестьяне, крестьянки, гости на балу, помещики и помещицы, офицеры.

Действие происходит в деревне и в Петербурге в 1820-х годах.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В мае 1877 года певица П. А. Павловская посоветовала Чайковскому написать оперу на сюжет пушкинского «Евгения Онегина». Вначале эта мысль показалась композитору, по его словам, дикой, но вскоре он так увлекся ею, что в одну ночь написал сценарий и принялся за музыку. Чайковский преклонился перед Пушкиным. Его знание жизни, характера русского человека, тонкое понимание русской природы, музыкальность стиха вызывали у композитора восхищение.

Либретто было им написано в сотрудничестве с К. С. Шиловским (1849—1893). Из пушкинского романа в стихах — «энциклопедии русской жизни», как назвал его В. Г. Белинский, — Чайковский взял лишь то, что было связано с душевным миром и личными судьбами пушкинских героев, скромно назвав свою оперу «лирическими сценами».

В письме к своему ученику, известному композитору С. И. Танееву, Чайковский писал: «Я ищу интимную, но сильную драму, основанную на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». «Евгений Онегин» был для композитора идеалом такой драмы. Чайковский волновался за судьбу своей оперы, в которой не было традиционных сценических эффектов, а исполнение требовало максимальной простоты и искренности. Поэтому он решил поручить первое ее исполнение молодежи — ученикам Московской консерватории. 17 (29) марта 1879 года состоялась премьера «Евгения Онегина». Вскоре с большим успехом опера была поставлена на сценах Большого театра в Москве (1881), где в 1963 году состоялся ее 1500-й спектакль, и Мариинского в Петербурге (1884) и стала одним из самых популярных произведений.

## СЮЖЕТ

Летний вечер. Сад в усадьбе Лариных. Юные голоса дочерей — Татьяны и Ольги — вызывают у Лариной и няни Филипповны воспоминания о молодости. Издали доносятся звуки протяжной песни. Это крестьяне пришли поздравить барыню и принесли с собой разукрашенный цветами и лентами сноп — символ законченной жатвы. Песни крестьян привлекают внимание девушек — задумчивой, мечтательной Татьяны и беззаботной, шаловливой Ольги. В гости к Лариным приезжают их сосед Владимир Ленский, влюбленный в Ольгу восторженный юноша-поэт, и его друг Онегин, светский молодой человек, недавно прибывший из Петербурга и скучающий в деревенской глуши. Татьяна глубоко взволнована встречей с Онегиным, в нем она видит своего избранника.

Комната Татьяны. Девушка во власти тревожных дум. Она не может уснуть и просит няню рассказать о ее молодости. Но и это не рассеивает волнения Татьяны. По-

глощенная новым, неведомым ей чувством, она пишет Онегину письмо, признаваясь в любви.

В тенистом саду Лариных девушки с песнями собирают ягоды. В смятении вбегает Татьяна. Онегин приехал, сейчас он будет здесь. С трепетом она ожидает ответа на свое признание. Онегин учтив и сдержан. Он тронут искренностью Татьяны, но ответить на ее любовь не может. Потрясенная девушка с горечью выслушивает его правоучения.

В доме Лариных бал. На именины Татьяны съехалось множество гостей. Француз Трике, окруженный барышнями, провозглашает написанный им в честь именинницы поздравительный дифирамб. Провинциальный бал с пересудами и сплетнями обывателей наводит на Онегина жестокую скуку. Чтобы отомстить Ленскому, который привез его сюда, он начинает ухаживать за Ольгой. Ленский возмущен поведением друга, кокетством и легкомыслием невесты. Во время мазурки вспыхивает ссора. В порыве гнева оскорбленный Ленский бросает Онегину вызов. Присутствующие безуспешно пытаются примирить друзей.

Зимним утром у мельницы назначена дуэль. Задолго до рассвета сюда прибыл Ленский с секундантом. Мысли и чувства его обращены к Ольге. Что готовит ему грядущий день? Появляется запоздавший Онегин. Противники колеблются, они вспоминают былую дружбу, но пути к примирению отрезаны. Дуэлянты становятся к барьеру. Раздается выстрел, и Ленский падает, сраженный насмерть.

В богатом особняке собралась петербургская знать. Блестящий столичный бал в разгаре. Среди гостей Онегин, возвратившийся из странствий. Ни путешествия, ни светские удовольствия не могут рассеять его тоски. Появляется князь Гремин с супругой, в которой изумленный Онегин узнает Татьяну. Князь сердечно рассказывает ему о своей счастливой женитьбе, представляет его Татьяне. Онегин только теперь понимает совершенство той, чье первое девичье чувство было им когда-то отвергнуто. Охваченный внезапной любовью к Татьяне, он решает добиться свидания с нею.

У себя в гостиной Татьяна в волнении читает письмо Онегина. Она до сих пор любит его. Неожиданно входит Онегин. В его словах признание и раскаяние. Татьяна вспоминает их первую встречу, когда счастье было так

возможно, так близко. Но прошлого не воротить; взывая к чести и гордости Онегина, Татьяна просит оставить ее. Девические иллюзии больше не властны над нею. Онегин остается один.

## ~~МУЗЫКА~~ МУЗЫКА

«Евгений Онегин» — непревзойденный образец лирической оперы, в которой поэзия Пушкина гармонически слилась с прекрасной, задушевной музыкой, полной сердечного тепла и драматизма. С поразительным совершенством Чайковский охарактеризовал этически прекрасный облик Татьяны, подчеркнув в нем русские национальные черты.

Краткое оркестровое вступление вводит в мир поэтических грез и душевных порывов Татьяны.

В первом акте три картины. Первая многогранно обрисовывает фон действия и знакомит слушателей с образами главных героев. Дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы», близкий русскому бытовому романсу, проникнут безмятежным элегическим настроением. К голосам девушек присоединяется диалог Лариной и Филиппьевны: дуэт превращается в квартет. В сцене с крестьянами протяжная песня «Болят мои скоры ноженьки» сменяется задорной шуточной «Уж как по мосту-мосточку». Ария «Я не способна к грусти томной» дает портрет беспечной и резвой Ольги. В лирически-восторженном ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» возникает облик пылкого, романтического юноши.

В центре второй картины — образ Татьяны. Рассказ няни, выдержанный в спокойной повествовательной манере, противостоит ее взволнованным речам. В сцене письма с замечательной психологической чуткостью запечатлены разнообразные душевные состояния героини: страстный порыв, робость, отчаянная решимость и, наконец, утверждение любви. Смятение Татьяны выразительно оттеняется симфонической панорамой восхода солнца.

В центре третьей картины — ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом», обрамленная прозрачным и светлым хором девушек; сдержанно-размеренная речь Онегина лишь ненадолго оживляется теплым чувством.

Второй акт открывается увлекательным вальсом. Навивно-простодушные куплеты Трике «Какой прекрасный этот день» и другие бытовые эпизоды создают контраст

к сцене ссоры; напряженный драматический диалог героев звучит на фоне мазурки. Ариозо Ленского «В вашем доме» — проникновенное воспоминание о прошлом; к нежной, плавной мелодии постепенно присоединяются Онегин, Татьяна, Ольга и Ларина, а затем и взволнованный хор гостей.

В начале пятой картины (вторая картина второго акта) звучит элегическая ария Ленского «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни»; музыка ее полна печали, светлых воспоминаний и тягостных предчувствий; она покоряет мелодической красотой и искренностью выражения. Дуэт Ленского и Онегина «Враги, враги» передает состояние мрачного раздумья. Трагически звучит в оркестре мелодия предсмертной арии Ленского, завершающая картину.

Картина шестая (третий акт) начинается торжественным полонезом. Ария Гремина «Любви все возрасты покорны» проникнута благородным, мужественным лиризмом. В заключительном ариозо Онегина, отражая вспыхнувшую в нем любовь, звучит страстная мелодия из сцены письма Татьяны.

В центре седьмой картины дуэт Татьяны и Онегина — взволнованный, полный эмоциональных контрастов, заканчивающийся стремительным нарастанием и драматическим срывом.

## ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА

*Опера в трех актах (шести картинах)*

Либретто П. И. Чайковского по Шиллеру и Жуковскому  
с сокращением многих стихов

### Действующие лица:

Карл VII, король . . . . .	тенор
Архиепископ . . . . .	бас
Дюнуа, французский рыцарь . . . . .	баритон
Лионель, бургундский рыцарь . . . . .	баритон
Тибо д'Арк, отец Иоанны . . . . .	бас
Раймонд, ее жених . . . . .	тенор
Бертранд, крестьянин . . . . .	бас
Воин . . . . .	бас
Иоанна д'Арк . . . . .	сопрано
Агнеса Сорель . . . . .	сопрано
Голос соло в хоре ангелов . . . . .	сопрано

Кавалеры и дамы двора, воины французские и английские, рыцари, монахи, цыгане и цыганки, пажы, шуты, карлики, менестрели, палачи, народ.

Место действия — Франция.

Время: начало XV века.

Славный подвиг героини французского народа Иоанны (Жанны) д'Арк, как сюжет для оперы, заинтересовал Чайковского в 1878 году. Такой интерес возник не случайно.

Романтическая драма Шиллера «Орлеанская дева», впервые с огромным успехом поставленная в Лейпциге в 1831 году, пользовалась, благодаря переводу Жуковского (1817—1821), большой популярностью в прогрессивных кругах России. Популярность эта еще более возросла в годы общественного подъема 70-х—80-х годов. Но пьеса Шиллера была в то время запрещена к сценическому представлению. Тем не менее великая русская трагическая актриса М. Н. Ермолова нередко читала на вечерах, устраиваемых студенческой молодежью, монологи из «Орлеанской девы». Образ девушки-героини, беззаветно проникнутой идеей освобождения родины, воспламенял сердца демократической аудитории. Однако Ермоловой удалось поставить шиллеровскую трагедию на сцене московского Малого театра лишь в 1884 году, спустя три года после премьеры оперы Чайковского на тот же сюжет.

Народно-патриотическое содержание трагедии прежде всего привлекло к ней внимание композитора: крестьяне и рыцари Франции, одушевленные личной отвагой и пламенным призывом крестьянской девушки, побеждают англичан в так называемой Столетней войне. Решающая битва произошла у Орлеана; отсюда название Жанны — Орлеанская дева. Оклеветанная, она по приговору католического суда предается сожжению на костре (казнена 30 мая 1431 года).

Была, однако, и другая причина, побудившая Чайковского обратиться к шиллеровской пьесе. После лирических сцен «Евгений Онегин» он хотел создать театральное произведение более монументального плана, где лирика сочеталась бы со сценически-декоративной манерой письма. Трагедия Шиллера давала в этом отношении благодарный материал. К тому же композитор мог воспользоваться превосходным текстом перевода Жуковского.

В конце 1878 года Чайковский приступил к осуществлению своего замысла, одновременно составляя либретто и сочиняя музыку. В январе 1879 года он писал:

«Я очень доволен своей музыкальной работой. Что касается литературной стороны, то есть либретто... трудно передать, до чего я утомляюсь. Сколько перьев я изгрызу, прежде чем вытяну из себя несколько строчек! Сколько раз я встаю в совершенном отчаянии оттого, что рифма не дается, или не выходит известное число стоп, что недоумеваю, что в данную минуту должно говорить то или другое лицо». Чайковский поставил перед собой нелегкую задачу: он не только сокращал или частично дополнял текст драмы Шиллера—Жуковского, но и, прочтя некоторые исторические исследования, а также воспользовавшись пьесой Ж. Барбье «Жанна д'Арк», внес ряд новых сюжетно-сценических мотивировок, которые преимущественно коснулись финала.

Несмотря на эти трудности, опера в эскизах была завершена к концу февраля, а партитура — в августе 1879 года. Всего же работа над столь монументальным сочинением заняла у Чайковского лишь девять месяцев. Клавир был издан в 1880 году. Позже композитор внес в него некоторые изменения.

Вопреки цензурным препятствиям «Орлеанская дева» была поставлена на сцене Мариинского театра 13 (25) февраля 1881 года. Полтора года спустя состоялась ее премьера в Праге. При жизни Чайковского она, однако, ставилась не часто. Лишь в советское время пришло к ней полное признание.

## СЮЖЕТ

Тяжкие думы одолевают пастуха из деревни Домреми, старого Тибо, отца семнадцатилетней Иоанны: наступили тяжелые времена — враг может в любой момент ворваться в родной край, и дочь должна иметь защитника. Тибо хочет выдать ее замуж за Раймонда. Иоанна, однако, противится велению отца. В этот грозный час иные мысли владеют ею: она отъединилась от подруг и часто проводит у вековечного дуба страстной молитве ночи напролет. Но Тибо не верит ей — не предалась ли она темным силам ада? Внезапно появляется толпа беженцев — англичане близятся, вдали зарево пожара. Старик Берtrand рассказывает, как много горя принесла с собой война, а правители Франции бездействуют, среди них есть и предатели. Орлеан окружен, — говорит бежавший с поля брани Воин. Вдохно



венно пророчествует Иоанна о близкой победе над врагом. Решение ее принято: час настал. С грустью она прощается с родными местами, чувствуя, что сюда более не вернется. Иоанне слышатся голоса ангелов, призывающие ее на ратный подвиг.

В то время как поля родины обгаются кровью французов, которых теснят англичане, безвольный король Карл VII вместе со своей возлюбленной Агнесой Сорель предается развлечениям. Смелый рыцарь Дюнуа обличает его нерешительность, призывает встать во главе войск. Приходят вести одна горше другой: скоро падет Орлеан. Дюнуа покидает короля, который готов отказаться от царства ради любви Агнесы. Но в этот печальный миг слышится шум за стенами замка. Врывается Дюнуа. Победа! Дева-воительница воодушевила бойцов, повела их за собой, заставила бежать врагов. Кто же она? Чудесным даром обладает Иоанна: она отгадывает сны короля, предвидит будущее. Всех потрясает ее рассказ о том, как явились ей видения, заставившие сменить пастуший посох на ратный меч. Народ славит освободительницу-деву.

Но англичане еще не ушли с французской земли. В одной из битв Иоанна в глухой чаще вступает в бой с бургундским рыцарем Лионелем. Он падает, сраженный мечом Иоанны. Отброшен шлем с забралом. Но девушка не в силах нанести последний удар: прекрасен лик молодого рыцаря. Нарушен священный обет — впервые Иоанна пощадила врага. Ее душевное благородство и красота покорили рыцаря. И когда появляется Дюнуа с радостным известием, что Реймс отвоеван у англичан, Лионель сдается в плен, дабы встать в ряды сражающихся французов. Но Иоанна не может прийти в себя от того, что совершила: как она искупит свой грех?

В старинном городе Реймсе, в кафедральном соборе которого короновались французские короли, ликование. Во главе с Карлом VII направляется в собор торжественная процессия. Здесь и Дюнуа с мечом, и Лионель со скипетром, и Иоанна со знаменем. Народ восторженно приветствует ее, но Иоанна, склонив голову, безучастна: она предчувствует горе. В народной толпе Тибо. Он пришел сюда, чтобы изобличить свою дочь: не святая помощь, а силы ада оторвали ее от родной земли ради честолюбивых помыслов. Так думает проникнутый религиозным фанатизмом Тибо — он хочет спасти душу дочери. И когда

процессия возвращается из собора, старый пастух грозно вопрошает ее, считает ли она себя святой и чистой. Иоанна в смятении безмолвна: она согрешила, изменила обету, полюбив Лионеля. В зловещей тишине раздаются удары все нарастающего грома. Народ потрясен молчанием освободительницы-девы.

Иоанна уходит ото всех в лес. Сомнения раздирают ее душу. Неожиданно она встречает здесь Лионеля. Чувство любви восторжествовало над долгом. Но миг безграничной радости краток: Иоанне грезятся голоса ангелов, проклинающих ее. Она хочет бежать от Лионеля. В этот момент их окружает отряд англичан: Лионель смертельно ранен, умирает на руках Иоанны. Враги уводят ее.

Иоанна будет казнена в городе Руане, принадлежащем бургундскому герцогству, которое в те годы воевало на стороне англичан. Народ заполнил площадь. Солдаты ведут Иоанну, издаваясь над ней. Ее привязывают к столбу. Палач разжигает костер. Огонь разгорается. Народ жалеет несчастную. Но Иоанна не ощущает боли: ей слышатся голоса ангелов — она прощена! В страстном порыве, умирая, она взывает к небесам.

## МУЗЫКА

«Орлеанская дева» — одно из самых монументальных оперных творений Чайковского. Написанная в широкой декоративной манере с использованием больших хоровых масс и развернутых ансамблей, она в то же время отмечена лирико-психологической глубиной, характерной для творчества композитора. На фоне хоровых массивов рельефно выделяется облик главной героини, правдиво обрисованной в многообразии присущих ей душевных конфликтов. Этот образ главенствует во всей опере: его развитие определяет развертывание сценического действия в музыкальной драматургии произведения.

В соответствии с таким замыслом музыка оркестрового вступления (интродукции) призвана передать основные черты характера Иоанны: ее простой пастушеский облик, страстное упоение мечтой, героическую целеустремленность.

Пасторальный хор девушек открывает первый акт. В терцете Тибо, Раймонда и Иоанны назревает психологи-

ческий конфликт, который прерывается большой хоровой сценой народного смятения, где выделяется взволнованный рассказ Бертранда. Иоанна увлекает всех своей молитвой «Царь вышних сил, ты наш покров, наша надежда!» Хор подхватывает гимнический напев, в котором воплощена сила и мощь народа. Оставшись одна, приняв решение, Иоанна изливает охватившее ее чувство печали в арии «Простите вы, холмы, поля родные». Интонации этой исповеди, трогаящей своей непосредственностью, скорбно-сосредоточенны, но в лирике уже отчетливо прорываются героические черты. Они полностью утверждаются в заключении акта, после хора ангелов, исполняемого женскими голосами, в страстном монологе Иоанны «Вы, сонмы ангелов небесных».

В оркестровом вступлении ко второму акту развивается тема гимна. Контрастом ему служат интермедийные сцены, характеризующие окружение короля. Стилизованный во французском духе хор менестрелей сменяется зажигательной пляской цыган, а танец пажей и карликов (сначала в характере менуэта, потом — оживленный) — гротескной пляской шутов и скоморохов. Дуэт Карла и Дюнуа завершается мужественной клятвой, тогда как дуэт Агнесы с Карлом отмечен изнеженными чертами. Драматургический центр акта — массовая сцена, выражающая вершину торжества Орлеанской девы. Выход Иоанны предваряется маршевой темой. Ее рассказ «Святой отец, меня зовут Иоанна» лирически проникновенен и в то же время героичен; здесь подвергается музыкальной обработке тема хора ангелов из предшествующего акта. Финал — развернутый ансамбль с хором: народ прославляет свою избранницу — Иоанна поведет войска к победе.

Краткое оркестровое вступление к первой картине третьего акта живописует бой. На этом напряженном фоне проходят начальные эпизоды встречи Иоанны с Лионелем. Вся картина насыщена драматической конфликтностью, знаменующей переломный момент в судьбе Иоанны. Предельной выразительности достигает музыка на словах «Ах, зачем за меч воинственный я свой посох отдала».

Следующая картина третьего акта построена на динамичном противопоставлении начального торжествующего марша и хора славления девы-воительницы обличениям Тибо. Это — кульминация драмы, воплощенная

звучании больших хоровых масс. Особенно впечатляет финальный септет с хором, который открывается словами Тибо «Ответствуй мне». В волнообразном, все время вверх устремленном движении мелодии раскрывается содержание этой потрясающей, огромной по своим размерам сцены: ее участники, пораженные молчанием Иоанны, обращают свои взоры к небесам.

В первой картине четвертого акта полнее раскрываются иные стороны облика Орлеанской девы. Здесь в дуэте с Лионелем она предстает горячо любящей женщиной. Лирически восторженно звучит музыка на слова «О чудный, сладкий сон». Упоение страстью передано в оркестровом эпизоде, который предшествует дуэту.

Единством мрачного похоронного настроения пронизана финальная сцена последнего акта (вторая картина). Зловещий траурный марш проводится, неуклонно нарастая, в оркестре. На этом фоне — выкрики солдат, скорбные возгласы народа. Слово языки пламени запечатлены в оркестровом звучании, когда на сцене разгорается костер. Одновременно слышится и пение ангелов, и отпевание монахов, и проклятья солдат, и страстные призывы к небесам Иоанны.

## МАЗЕПА

*Опера в трех актах (шести картинах)*

Либретто В. П. Буренкина в переработке П. И. Чайковского

### Действующие лица:

Мазепа, гетман . . . . .	баритон
Кочубей . . . . .	бас
Любовь, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Мария, их дочь . . . . .	сопрано
Андрей . . . . .	тенор
Орлик, палач . . . . .	бас
Искра, друг Кочубея . . . . .	тенор
Пьяный казак . . . . .	тенор

Казак, казачки, гости, слуги Кочубея, сердюки, монахи, палачи.

Действие происходит на Украине в начале XVIII века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Летом 1881 года во время отдыха на Украине, в любимой Каменке, Чайковский набросал план оперы на сюжет пушкинской поэмы «Мазепа» (1828). «В один прекрасный день, — рассказывает он, — я перечел либретто, прочел поэму Пушкина, был тронут некоторыми сценами и стихами — и начал со сцены между Марией и Мазепой, которая без изменения перенесена из поэмы в либретто». В распоряжении композитора было либретто, созданное В. П. Бурениным (1841—1926) для композитора К. Ю. Давыдова, известного виолончелиста и тогдашнего директора Петербургской консерватории. Но Давыдов отказался от своего замысла, уступив сюжет «Мазепы» Чайковскому. Не без колебаний приступил композитор к сочинению музыки. Необходимость сочетать личную драму Марии с эпическими картинами Полтавской битвы, с историей заговора коварного гетмана ставила перед ним трудную задачу. Вспоминая о своей работе над «Мазепой», Чайковский отмечал, что ни одно большое сочинение не давалось ему с таким трудом. Однако сила и обаяние пушкинских стихов, неповторимая яркость образов были могучим творческим стимулом. Партитура оперы, над которой Чайковский работал более двух лет, была готова в апреле 1883 года.

Первые спектакли «Мазепы» состоялись в Москве в Большом театре 3 (15) февраля 1884 года и в Петербурге в Мариинском театре 7 ((19) февраля того же года. Опера имела скромный успех, спустя два сезона была снята с репертуара и возобновлена в Мариинском театре лишь в 1903 году. Однако в репертуар советских театров эта опера вошла как одно из выдающихся произведений русского музыкального искусства.

## СЮЖЕТ

Живописные окрестности Полтавы. Роскошный сад около дома Кочубея. К его юной дочери Марии приплыли в легких челнах подружки. Сплетая венки и бросая их в воду, они гадают о суженых. Мария отказывается от веселой прогулки. Ее больше не влекут девичьи забавы. В сердце Марии — любовь к седовласому гетману Мазепе. Мария готова без конца слушать его смелые речи, видеть гордый лик. Напрасно молодой казак

■ Андрей говорит ей о своем чувстве. Мария не в силах противостоять страсти. А тем временем Кочубей с почетом принимает знатного гостя. Мазепа доволен приветливой встречей. Покидая гостеприимный дом, он просит у Кочубея руки Марии. Кочубей возмущен предложением семидесятилетнего старика. Вспыхивает ссора. На шум сбегаются гости, с ними Мария, ее мать Любовь, друг Кочубея полковник Искра, Андрей. Разгневанный Мазепа призывает свою вооруженную свиту и предлагает Марии выбор между ним и родными. После мучительных колебаний девушка бросается в объятия Мазепы. Друзей, пытающихся удержать Марию, встречают обнаженные сабли сердюков (стражи гетмана). Торжествующий Мазепа грозит Кочубею мстостью.

В доме Кочубея собрались верные друзья. Скорбь отца разделяют Любовь, горестно причитающая по своей дочери, Искра и Андрей. Кочубей принял решение: он разоблачит замыслы Мазепы — низкий честолюбец задумал отторгнуть Украину от России. Нужно немедленно предупредить царя Петра об измене. Друзья Кочубея поддерживают его. Донос вызывается доставить в Москву пылающий ненавистью к Мазепе Андрей.

В мрачном подземелье томится закованный в цепи Кочубей. План его рухнул: Петр не поверил доносу и выдал Кочубея гетману. Наутро казнь. Мысль о том, что он умрет, не отомстив Мазепе, не дает Кочубею покоя. Палач Орлик, верный прислужник гетмана, допрашивает его, требуя, чтобы тот указал, где находятся его сокровища. С горькой иронией старик рассказывает о трех кладах: о своей чести и чести дочери, украденных у него Мазепой, о мести, которая наполняет его душу.

Распахнуты двери богато убранной комнаты во дворце Мазепы. Мазепа один. Его терзают угрызения совести: что будет с Марией, когда она узнает о казни отца? Но любовь не останавливает Мазепу. Он повторяет Орлику свой приказ — к утру готовить казнь. Мария, ничего не знающая о вероломстве Мазепы, по-прежнему горячо любит его. Но ей чудится, будто гетман к ней охладел. Чтобы рассеять ее подозрения, Мазепа посвящает Марию в свои честолюбивые планы. Мария клянется ему в верности. И все же, оставшись одна, она испытывает смутное ощущение тревоги. Ее грустные думы прерывает мать. Тайно пробралась она в замок, чтобы сообщить Марии страшную весть о предстоящей казни отца. Лю-

Мать молит дочь умиловать гнев гетмана и спасти старого Кочубея. Ошеломленная Мария падает без сознания. С трудом мать приводит ее в чувство, и вдвоем они устремляются к месту казни.

Поле в окрестностях Белой Церкви, резиденции Мазепы. Все готово к казни. Вокруг эшафота толпится взволнованный народ. Два палача, вооруженные отряды сердюков и, наконец, сам гетман возглавляют шествие осужденных. Народ сочувствует Кочубею и Искре. В момент казни вбегают Мария и Любовь. Но поздно, палачи уже успели свершить свое кровавое дело. Мария теряет рассудок.

Ночь после Полтавского боя. Запущенный сад, полуразрушенная терраса Кочубеева дома. Русские гвардейцы преследуют солдат разгромленной шведской армии. Среди них Андрей. Напрасно в огне сражения он искал ненавистного гетмана — изменник бежал с поля боя. Но вот к дому подъезжают утомленные бешеной скачкой Мазепа и Орлик. Андрей бросается на Мазепу с обнаженной саблей; тот смертельно ранит его. Из-за деревьев выходит помешавшаяся от горя Мария. Потрясенный Мазепа пытается успокоить ее. Но Мария не узнает гетмана. Ей ненавистен этот чужой и страшный человек. Орлик напоминает, что близка погоня, и Мазепа снова вскакивает на коня. Мария склоняется над раненым Андреем, но не узнает и его. Казак умирает под колыбельную песню безумной Марии.

## МУЗЫКА

«Мазепа» занимает в творчестве Чайковского особое место. Остро конфликтная личная драма разворачивается здесь на широком историческом фоне, а музыкально-драматургическое решение сочетает в себе принципы лирико-психологической и исторической оперы. Рядом с интимными лирически окрашенными сценами возникают развитые хоровые и симфонические эпизоды, которые воссоздают бурное дыхание и драматизм действительных исторических событий.

В оркестровом вступлении сопоставляются контрастные музыкальные эпизоды; одни, связанные с образом мстительного гетмана, вызывают представление о дикой, стремительной скачке, другие, светлые, лирически напевные, повествуют о его любви.

Нежная девичья песня в народном духе открывает первую картину. Взволнованное ариозо Марии «Какой-то властью непонятной» — ее исповедь тайной любви. Дуэт Марии и Андрея, насыщенный драматическими переживаниями, сменяется развернутой народной массовой сценой, в которой чередуются торжественная музыка выхода Мазепы, игровая песня «Нету, нету здесь мосточка» и зажигательный голак. В сцене ссоры Мазепы и Кочубея, вслед за чувственным ариозо гетмана «Мгновенно сердце молодое», возникает развернутый ансамбль с хором. Музыка финала первой картины звучит угрожающе и властно.

В начале второй картины — ариозо-причитание Любви «Где ты, мое дитятко», задушевная печальная песня, подхватываемая хором женщин. Ария Кочубея «В былые дни, когда с Мазепой» выдержана в сурово-повествовательных тонах. Следующая его ария «Нет, дерзкий хищник» полна решимости. Финальная сцена заговора против Мазепы — большой ансамбль, перерастающий в мощный хор.

Лаконичное скорбное вступление к первой картине второго акта рисует страдания Кочубея, которым противопоставлена мстительность и злоба Мазепы (средний эпизод вступления). Суровым драматизмом проникнута ария Кочубея «Что смерть? Давно желанный сон». Его речитатив и ариозо «Три клада» выразительно передают благородство и внутреннюю силу человека, убежденного в своей правоте.

Оркестровое вступление ко второй картине воплощает контраст между умиротворенной поэтичной летней ночью и жестокостью Мазепы. В монологе Мазепы «Тиха украинская ночь» выражены его душевная смятенность и буйное властолюбие. В ариозо Мазепы «О Мария» облик его раскрывается с лучшей стороны; светлым покоем и легкой дышит широко льющаяся мелодия. Сцена, в которой небольшие ариозо Марии, овеянные тоской и нежностью, трепетностью чувств, перемежаются с диалогами, венчается рассказом гетмана о заговоре «Давно замыслили мы дело»; в оркестре сначала приглушенно и таинственно, а затем мощно и торжественно звучит суровый, чеканный марш. Небольшой монолог Марии «О милый мой» полон упоения, восторга. Глубоким драматизмом насыщен рассказ матери о предстоящей казни. Картина завершается большим дуэтом Марии и Любви, в кото-



ром настойчиво повторяется музыкальная тема их волнения и ужаса.

Третья картина, казнь, — одна из самых мрачных в опере. Это развернутая массовая хоровая сцена, пронизанная нервным беспокойством. Шуточная песня пьяного казака вносит трагический оттенок. Грозный и торжественный, постепенно нарастающий марш противостоит скорбной молитве осужденных, которую подхватывает хор. Картина заканчивается лаконичной музыкальной характеристикой Мазепы; вслед за ней, как эпитафия, возникает музыка из предсмертной молитвы казненных.

Третьему акту предшествует симфонический антракт «Полтавский бой» — батальная картина, живописующая битву русских со шведами, торжество победы и триумфальное шествие русских войск; это один из выдающихся образцов русской программной музыки.

Финал оперы открывается арией Андрея «Осиротел пустынный дом», обрисовывающий его мягкий, задушевный облик. Сцена последней встречи Мазепы и Марии исполнена подлинного трагизма; обрывки нежных любовных признаний сменяются острой, изломанной музыкой, передающей безумие Марии. Краткий симфонический эпизод изображает скачку Мазепы и Орлика (музыка увертюры). Колыбельная Марии «Спи, младенец мой прекрасный», нежная, светлая и ласковая, завершает оперу.

## ЧЕРЕВИЧКИ

*Опера в четырех актах (восьми картинах)*

Либретто Я. П. Полонского

Действующие лица:

Вакула, кузнец . . . . .	тенор
Солоха, мать Вакулы, ведьма . . . . .	меццо-сопрано
Бес из пекла, фантастическое лицо . . . . .	баритон
Чуб, пожилой казак . . . . .	бас
Оксана, дочь Чуба . . . . .	сопрано
Панас	} кумовья Чуба . . . . .
Пан Голова	
Школьный учитель из бурсаков . . . . .	тенор
Светлейший . . . . .	баритон
Церемониймейстер . . . . .	бас

Дежурный . . . . . тенор  
Старый запорожец . . . . . бас

Парубки, дивчата, старики и старухи, гусяры, русалки, леший, эхо, духи, придворные дамы и кавалеры, запорожцы и др.

Действие происходит в Дикойке на Украине и в Петербурге в конце XVIII века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1870 году дирекция Петербургского русского музыкального общества заказала А. Н. Серову оперу на сюжет «Ночи перед рождеством» Гоголя. Ввиду внезапной смерти композитора (1871) был объявлен конкурс имени Серова на сочинение названной оперы на либретто известного поэта Я. П. Полонского (1819—1898). Чайковский принял в конкурсе участие. Опера под названием «Кузнец Вакула» писалась с увлечением и через три месяца была закончена. В 1874 году жюри в составе крупнейших композиторов и авторитетных музыкантов — Н. А. Римского-Корсакова, Э. Ф. Направника, А. Г. Рубинштейна единогласно решило присудить Чайковскому сразу две премии — первую и вторую. Поставленная на сцене петербургского Мариинского театра 24 ноября (6 декабря) 1876 года, опера была тепло принята публикой. Однако требовательный к себе композитор спустя десять лет переработал ее и переименовал в «Черевички». Вторая редакция была дополнена новыми сценами, более развитыми стали музыкальные характеристики героев. Премьера, состоявшаяся в московском Большом театре 19 (31) января 1887 года, упрочила успех произведения. Дирижировал «Черевичками» автор, впервые вставший за дирижерский пульт.

Интерес к произведениям Гоголя Чайковский испытывал на протяжении всей своей жизни, однако «Черевички» остались единственной его «гоголевской» оперой. На основе повести, поэтично рисующей жизнь украинского народа («Вечера на хуторе близ Диканьки» вышли в свет в 1831—1832 годах), Полонский написал удачное, по словам композитора, либретто, в котором значительно усилил лирическую линию, связанную с Оксаной и Вакулой, развил сцены Солохи с Бесом, местами же сохранил подлинный гоголевский текст.

Кокетливая, молодящаяся Солоха, слышавшая в округе ведьмой, не прочь погулять в новогоднюю ночь. Своими желаниями она делится с ясным месяцем. Неожиданно подкрадывается ухаживающий за ней Бес. Он хочет отомстить кузнецу Вакуле, сыну Солохи, который в церкви так размалевал его фигуру, что даже черти смеялись в аду. Сегодня для мести представляется удобный случай. Вакула пойдет в новогодний вечер к своей возлюбленной Оксане, отец которой, Чуб, приглашен к дьяку на варенуху. А Бес тем временем похитит месяц и раздует вьюгу. Тогда Чуб останется дома и встретит Вакулу такими крепкими тумачами, что кузнец не напрасно помянет черта. Поднимается вьюга, меркнут звезды. Верхом на помеле вылетает из трубы Солоха, вслед за нею спешит Бес. А на земле в это время жизнь идет своим чередом: Панас и Чуб направляются в гости к дьяку, но, застигнутые врасплох метелью, решают отыскать шинок. Расчеты Беса не оправдались.

Празднично одетая Оксана кокетливо охорашивается перед зеркалом, любуясь своей красотой. Незаметно вошедший Вакула останавливается в восхищении. Не так просто завладеть ее сердцем. Тем временем Чуб, успевший посетить шинок, навеселе возвращается домой. Сделав вид, что в темноте не узнал Чуба, Вакула выпроваживает его за дверь. Оксана упрекает незадачливого кузнеца. Чтобы досадить Вакуле, она говорит, будто у нее есть другой возлюбленный. Удрученный кузнец уходит. Оксана сожалеет, что так жестоко дразнила Вакулу. Ее думы рассеивают веселые подружки и парубки, идущие колядовать, но она отказывается идти с ними. Оставшись одна, Оксана признается себе, что любит Вакулу.

Солоха и Бес вернулись из полета. Чтобы развлечься, они решают сплясать гопака. Пляс прерывается громким стуком в дверь. Солоха прячет Беса в мешок. Входит пан Голова, один из ее многочисленных поклонников. Беседа вновь прерывается стуком в дверь. Солоха прячет Голову в другой мешок и впускает Школьного учителя. Его назойливые ухаживания не имеют успеха; даже песенка, специально сочиненная для Солохи, не смягчает ее сердца. Но опять стучатся; гость в смятении. Солоха прячет Школьного учителя в последний свободный

мешок. В хату входит Чуб. Ласково встречает Солоха желанного гостя. Однако неожиданно возвращается домой сын, Вакула. Не на шутку перепуганная Солоха предлагает Чубу влезть в тот самый мешок, где притаился Школьный учитель. Вошедшему Вакуле Солоха советует переночевать в кузнице. Тот соглашается, но хочет забрать с собой мешки, хотя поднять их не в силах. А ведь совсем недавно он гнул пятаки, ломал подковы руками; видно, тоска и безответная любовь вконец иссушили молодца. Упрямый кузнец не желает поддаваться кручине и вытаскивает мешки.

Молодежь колядует под окнами, звенит весельем рождественская ночь. К колядующим присоединяется Оксана. Проходит Вакула, нагруженный тяжелыми мешками. Смех и веселье усиливаются. У подружки Одарки Оксана замечает чудесные черевички. Вакула обещает ей достать такие же. Но Оксане этого недостаточно: она торжественно объявляет, что выйдет за него замуж не раньше, чем получит черевички — те, что носит сама царица. Вконец расстроенный Вакула уходит с маленьким заплечным мешком, в котором спрятался Бес. Остальные мешки остаются лежать у дороги, и молодежь устремляется к ним. Ко всеобщему удивлению, из мешков вылезают Чуб, Голова и Школьный учитель. «А славную сыграл я с вами шутку?» — говорит не растерявшийся Чуб под общий смех.

Зимняя ночь. Близ мельницы река, залитая лунным светом. Сюда забрел охваченный мрачными думами Вакула. Решив покончить с собой, он мысленно прощается с Оксаной. Внезапно из мешка выскакивает Бес и, оседлав Вакулу, требует, чтобы он отдал ему душу за Оксану. Но кузнецу удается перехитрить Беса. Сделав вид, что он расписывается кровью, Вакула хватает Беса за хвост и, в свою очередь, садится ему на спину. Напрасно Бес просит отпустить его. Вакула приказывает тотчас же лететь в Петербург к царице за черевичками.

Роскошная приемная в царском дворце. Появляются Вакула и Бес. Вакула присоединяется к запорожцам, ожидающим приема. Присутствующих приглашают в залу.

Дворцовый зал заполнен гостями. В танцах кружатся пары. Среди гостей — запорожцы и Вакула. Кузнец спрашивает у царицы черевички, которые та милостиво дарит ему. Радость Вакулы безмерна.

Яркое солнце освещает площадь в Диканьке. Солоха и Оксана горько оплакивают Вакулу, исчезнувшего неизвестно куда. Его неожиданное появление вызывает всеобщую радость. Вакула при всем народе просит у Чуба прощения. Растроганный Чуб согласен выдать за него дочь. Девушка бросается к Вакуле, он преподносит ей черевички. «Не надо, не хочу, я и без них!» — говорит счастливая Оксана. Народ славит жениха и невесту.

## МУЗЫКА

«Черевички» носят подзаголовок — «комико-фантастическая опера». На фоне красочных образов украинской природы и народного быта в ней разворачивается трогательная история Оксаны и Вакулы. Эта история рассказана композитором с задушевым лиризмом и тонким юмором. «Черевички» — одна из немногих опер Чайковского, главные герои которой простые люди из народа и где большое место отведено бытовым сценам.

В увертюре даны музыкальные характеристики представителей реального и фантастического мира.

Первая картина первого акта открывается песней Солохи «Ой, как светит месяц», в которой лирическое созерцание сменяется оживленной, бойкой пляской. Искрящаяся юмором сцена сговора Солохи с Бесом пронизана острыми танцевальными ритмами; ее вершиной является дуэт Солохи и Беса «Оседлаю помело», выдержанный в движении неистового галопа. Ария Беса «Гей вы, ветры буйные» напоминает таинственные древние заклинания. Картина завершается симфоническим эпизодом бури.

Задумчивое ариозо Оксаны в начале второй картины «Цвела яблонька в садочке» (подлинная народная украинская мелодия) передает изменчивые настроения девушки: задушевное обращение к портрету покойной матери сменяется лукавым кокетством. Признание Вакулы «О, что мне мать, что мне отец», полное любви и нежности, говорит о его решительности. Дуэт — ссора Оксаны и Вакулы — разворачивается на фоне хора колядующих.

В первой картине второго акта в сцене Солохи с поклонниками каждый получает рельефную музыкальную характеристику (гопак у Беса, важные и степенные мелодии у Головы, церковные напевы у Школьного учителя, любовные мелодии у Солохи и Чуба). Нарочитая

серьезность квинтета перепуганных гостей усиливает комизм положения. Контрастно звучит горестно тоскливое ариозо Вакулы «Ах, мне опостыл и дом родимый».

Сочной народной сценой начинается вторая картина. В основе хора — народная обрядовая песня-колядка; в средней части хора — лирическая песня, протяжная и задумчивая, контрастирующая с веселой пляской. Оркестр имитирует наигрыши народных инструментов. Песня Оксаны «Черевички невелички» проникнута задором и юношеским огнем. Картина завершается острой комедийной сценой (появление Головы, Школьного учителя и Чуба из мешков).

Оркестровое вступление к первой картине третьего акта рисует поэтичный зимний пейзаж. Ария-песня Вакулы «Слышит ли, девица, сердце твое» — трогательная, полная глубокого чувства дума. Музыка полета Вакулы и Беса использует мотив дуэта Беса и Солохи «Оседлаю помело» из первого акта.

В центре второй картины — хор запорожцев.

В третьей картине блестящий полонез и изящный менуэт в духе музыки XVIII века воссоздают обстановку придворного бала. Венчают картину русский танец и пляска запорожцев, напоминающая украинский казачок.

Четвертый акт начинается горестным плачем Солохи и Оксаны, близким к народным причитаниям. Жизнерадостный заключительный хор написан в характере светлой народной песни.

## Ч А Р О Д Е Й К А

*“ Опера в четырех актах*

Либретто И. В. Шпажнинского

Действующие лица:

Князь Никита Данилыч Курлятев, великокняжеский наместник в Нижнем Повгороде	баритон
Княгиня Евпраксия Романовна, жена его	меццо-сопрано
Княжич Юрий, их сын	тенор
Мамыров, старый дьяк	бас
Ненила, сестра его, постельница княгини	меццо-сопрано
Иван Журан, княжеский ловчий	бас-баритон
Настасья, по прозвищу Кума, хозяйка заезжего двора у перевоза через Оку, молодая женщина	сопрано

Фока, дядя ее . . . . .	баритон
Поля, подруга Кумы . . . . .	сопрано
Балакин, гость нижегородский . . . . .	тенор
Потап } гости торговые . . . . .	бас-баритон
Лукаш } . . . . .	тенор
Кичига, кулачный боец . . . . .	бас
Паисий, бродяга под видом чернеца . . . . .	характерный тенор
Кудьма, колдун . . . . .	баритон

Девушки, гости из Нижнего, приставы, княжеские холопы, охотники и псары, скоморохи, народ.

Действие происходит в Нижнем Новгороде и его окрестностях в последней четверти XV века.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1885 году внимание Чайковского привлекла популярная в то время драма И. В. Шпажинского (1848—1917) «Чародейка». По предложению композитора драматург написал по пьесе оперное либретто. Сочинение музыки началось в сентябре 1885 года. Премьера «Чародейки» состоялась 20 октября (1 ноября) 1887 года в петербургском Мариинском театре под управлением композитора.

Знание сцены, умение интересно и живо развить сюжет, склонность к мелодраматическим эффектам приносили пьесам Шпажинского большой, но преходящий успех. Их содержание обычно исчерпывалось темами семейных отношений, остро, но поверхностно трактованными. В этом смысле «Чародейка» характерна для драматургии Шпажинского. Однако Чайковский увидел в этой драме возможности для создания реалистической народно-бытовой трагедии.

Либретто оперы значительно отличается от пьесы. Количество актов уменьшено с пяти до четырех, большинство диалогов сокращено, исключен ряд второстепенных персонажей, изъяты отдельные сцены. Одновременно были развиты некоторые существенные моменты драмы, как, например, вскользь упоминаемый в пьесе эпизод столкновения горожан с княжеской челядью, выросший в опере в развернутую массовую картину. По предложению Чайковского был введен новый персонаж — колдун Кудьма.

В центре оперы находится образ Кумы — Настасьи, страстно любящей жизнь простой русской женщины.

В борьбе за личное счастье раскрывается ее душевная стойкость, нравственная чистота и цельность. Образ Настасьи, хозяйки корчмы, «чародейки», увлекающей постояльцев, наделен трагедийными чертами. Как писал Чайковский первой исполнительнице этой роли Э. К. Павловской, «в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой только негде было высказаться».

Несмотря на активное участие Чайковского, либретто оперы получилось во многом несовершенным. Уже на репетициях оперы обнаружились длинноты, побудившие композитора сделать значительные сокращения в музыке. Кроме того, либретто страдало стилистическими пороками; оно было изложено псевдонародным языком с примесью вульгарного бытового говора. Новая редакция текста оперы создана советским поэтом С. М. Городецким для постановки Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (1941).

## СЮЖЕТ

Далеко по Нижнему Новгороду идет слава о красоте и гостеприимстве молодой вдовы Настасьи, хозяйки заезжего двора, что стоит на другом берегу Оки. Много собирается у нее городского люда, чтобы попить и повеселиться, хотя о Куме идет недобрая молва: завистливые люди считают ее колдуньей, чародейкой. На постоялом дворе идет пир. Лодки, плывущие по Оке, привозят новых гостей. В одной из них возвращается с охоты княжич Юрий; давно уже Настасья прослышала о его красоте и великодушии, с нетерпением ждет она встречи. Но княжич, сторонящийся смелой чародейки, и сейчас не высадился, проплыл мимо. Неожиданно разносится весть о приближении великокняжеского наместника Никиты Курлятева, отца Юрия. По доносу дьяка Мамырова он прибыл сюда, чтобы разогнать «бесовское гульбище». Смятение охватывает присутствующих: они знают грозный нрав князя — властного самодура. Гости вооружаются чем попало, готовясь силой защитить Настасью. Но Кума их успокаивает: лаской и приветливостью смирит она княжеский гнев. Пораженный красотой Настасьи, ее разумными речами, князь смягчается. Осушив чашу вина, он бросает в нее золотой перстень со своей руки — награду хозяйке. Настасья те-



шит князя пляской скоморохов и, чувствуя свою власть над ним, решает наказать оклеветавшего ее злобного дьяка Мамырова. По ее совету князь приказывает Мамырову плясать перед ним вместе со окоморохами.

В саду наместника грустит княгиня. С некоторых пор князь покинул ее, то и дело он уезжает на Оку. Мамыров, жаждущий отомстить князю и Куме, убеждает княгиню в том, что чародейка Настасья околдовала ее мужа. Разгневанная, оскорбленная княгиня приказывает Мамырову неотступно следить за Кумой, мечтая жестоко отомстить сопернице. Новая ссора с князем укрепляет ее в этом решении. В сад врывается разъяренная толпа, преследующая грабителя — одного из княжеских слуг. Мамыров берет его под защиту и приказывает схватить зачинщиков бунта. Вышедший на шум княжич Юрий успокаивает толпу, упрекая Мамырова за произвол. Народ расходится. Бродяга монах Паисий сообщает, что князь опять уехал к Куме. Это известие переполняет чашу терпения княгини. Она в отчаянии рассказывает обо всем сыну. Княжич потрясен ее горем: он дает слово отомстить за позор матери, убить чародейку, околдовавшую его отца.

Князь пришел вечером на постоянный двор, чтобы сломить сопротивление непокорной Кумы. Но тщетно он говорит о своей страсти, сулит золото и драгоценности; Кума непреклонна, и когда, взбешенный ее упорством, князь пытается силой обнять ее, Настасья приставляет к своему горлу нож, готовая умереть, но не уступить. В ярости князь уходит. Только избавилась она от одной опасности, как узнала о другой: подружки принесли недобрую весть о том, что княжич Юрий поклялся убить ее. Но это не страшит Настасью. Услышав за окном крадущиеся шаги, она гасит свет и, не заперев дверей, ложится. Бесшумно войдя в избу, княжич обнажает кинжал и подходит к ложу Кумы, но останавливается, восхищенный ее красотой. Настасья спокойна. Теперь она может, наконец, открыть княжичу свою любовь. В душе Юрия разгорается ответное чувство.

Мрачный глухой лес на берегу Оки. Здесь влюбленные решили встретиться, чтобы бежать из родных мест. Но этим планам не суждено осуществиться. Настасья встречает княгиню, переодевая нищей странницей. Она раздобыла у знахаря яд и подносит сопернице ковшик с отравленной водой. Настасья умирает на руках Юрия.

Княгиня торжествующе открывает княжичу причину смерти чародейки. В отчаянии Юрий проклинает мать. По приказу княгини тело Кумы бросают в реку. Появляется старый князь. Он требует, чтобы Юрий указал, где скрывается Настасья. Уверенный в том, что Юрий спрятал от него свою возлюбленную, он в исступлении убивает сына. Внезапно начинается буря. Князь остается один в лесу. Ужас охватывает сыноубийцу, его исступленно преследуют страшные видения. Разум его мутится. Не в силах вынести тяжесть содеянного, он падает за-  
мертво.

## МУЗЫКА

«Чародейка» представляет характерный для Чайковского тип лирико-психологической оперы с острыми столкновениями, трагедийным конфликтом. От близких по духу произведений она отличается полнотой обрисовки русского народного быта. Важную роль в музыкальной характеристике Настасьи играет народно-песенное начало, передающее широту и нравственную силу ее души. Глубоко национальны образы страстных, неистовых в любви и ненависти князя, княгини и княжича Юрия: колоритны зловещие фигуры дьяка Мамырова, бродяги Паисия, колдуна Кудьмы. Большой выразительной силы достигает оркестр, рисующий картины широких волжских просторов, дремучих лесов, свирепой бури.

Первый акт открывается разгульной пляской-песней хора «Любо нам за Окой, у Кумы молодой собираться». В лирически задумчивой песне «Пойду ль, выйду ль я» Настасья предстает как простая русская женщина. Особенно ярко ее образ раскрывается в широкой мелодии ариозо «Глянуть с Нижнего» (на ней основана оркестровая интродукция оперы). Сцена встречи с князем пред-  
варяется тяжелой, властной темой в оркестре. Изумление присутствующих неожиданной милостью князя выливается в большом ансамбле — децимете с хором; разноречивые чувства его участников объединены общим настроением благоговейного восхищения перед могучей силой красоты. Акт завершается пляской скоморохов.

Второй акт пронизан резкими контрастами; напряжение возрастает, достигая кульминации в конце акта. Песня девушек за сценой «Как не туча стелет по небу»

выдержана в духе протяжных лирических народных песен. Гневом и возмущением насыщено ариозо княгини «Как вот беда пришла откуда»; его мелодия решительна и энергична. Лирически светло звучит дуэт княгини и сына «Дай нам бог в счастье жить». В кратком монологе Мамырова «Меня, меня плясать заставить!» жестокость и мстительность дьяка переданы угловатой речью, противостоящей мелодической распевности других действующих лиц. Ариозо князя «А образ той пригожницы всегда со мной» проникнуто горячим, страстным чувством. Драматически напряженная сцена народного возмущения включает собой этот акт.

Третий акт распадается на две части — сцены встречи Кумы с князем и с княжичем. Степенно-величавая мелодия симфонического вступления полна чувства внутренней силы и достоинства. Эта мелодия главенствует в сцене Кумы с князем; на всем ее протяжении драматизм растет, достигая предельной остроты в заключительном эпизоде. Спокойно и уверенно звучат начальные фразы обращения Настасьи к княжичу; в стремительном развитии воплощен большой диапазон чувств, обуревающих Куму: горькая прония, трогательная мольба, страстная тоска, упоение счастьем.

Четвертый акт содержит трагическую развязку. Ее предвещает скорбное оркестровое вступление. Элегическое ариозо Юрия «Милее мне всего на свете» передает чувства любви и тревоги. Замечательное лирическое ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный?» согрето нежным чувством и страстным порывом. В сцене встречи Юрия и Настасьи господствуют настроения бурной радости. Опера заканчивается картиной бури.

## ПИКОВАЯ ДАМА

*Опера в трех актах (семи картинах)*

Либретто М. И. Чайковского

Действующие лица:

Герман . . . . .	тенор
Граф Томский . . . . .	баритон
Князь Елецкий . . . . .	баритон
Чекалинский . . . . .	тенор
Сурий . . . . .	бас
Чаплицкий . . . . .	тенор

Нарумов . . . . .	бас
Распорядитель . . . . .	тенор
Графиня . . . . .	меццо-сопрано
Лиза . . . . .	сопрано
Полина . . . . .	контральто
Гувернантка . . . . .	меццо-сопрано
Маша . . . . .	сопрано
Мальчик-командир . . . . .	без пения

Действующие лица в интермедии:

Прилепа . . . . .	сопрано
Милвзор (Полина) . . . . .	контральто
Златогор (граф Томский) . . . . .	баритон

Нянюшки, гувернантки, кормилицы, гуляющие, гости, дети, игроки и пр.

Действие происходит в Петербурге  
в конце XVIII века.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет пушкинской «Пиковой дамы» не сразу заинтересовал Чайковского. Однако со временем эта новелла все более овладевала его воображением. Особенно взволновала Чайковского сцена роковой встречи Германа с графиней. Ее глубокий драматизм захватил композитора, вызвав горячее желание написать оперу. Сочинение было начато во Флоренции 19 февраля 1890 года. Опера создавалась, по словам композитора, «с самозабвением и наслаждением» и была закончена в предельно короткий срок — сорок четыре дня. Премьера состоялась в Петербурге в Мариинском театре 7 (19) декабря 1890 года и имела огромный успех.

Вскоре после опубликования своей новеллы (1833) Пушкин записал в дневнике: «Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку, туза». Популярность повести объяснялась не только занимательностью фабулы, но и реалистическим воспроизведением типов и нравов петербургского общества начала XIX столетия. В либретто оперы, написанном братом композитора М. И. Чайковским (1850—1916), содержание пушкинской повести во многом переосмыслено. Лиза из бедной воспитанницы превратилась в богатую внучку графини. Пушкинский Герман — холодный, расчетливый эгоист, охваченный одной лишь жаждой обогащения.

ния, предстает в музыке Чайковского как человек с огненным воображением и сильными страстями. Различие общественного положения героев внесло в оперу тему социального неравенства. С высоким трагедийным пафосом в ней отражены судьбы людей в обществе, подчиненном беспощадной власти денег. Герман — жертва этого общества; стремление к богатству незаметно становится у него навязчивой идеей, заслоняющей любовь к Лизе и приводящей его к гибели.

## СЮЖЕТ

Петербург. На залитых солнцем аллеях Летнего сада много гуляющих, дети играют под присмотром нянюшек и гувернанток. Сурин и Чекалинский беседуют о своем приятеле Германе: все ночи напролет, мрачный и молчаливый, он проводит в игорном доме, но не прикасается к картам. Станным поведением Германа удивлен и граф Томский. Ему Герман открывает тайну: он страстно влюблен в прекрасную незнакомку, но она богата, знатна и принадлежать ему не может. К друзьям присоединяется князь Елецкий. Он сообщает о своей предстоящей женитьбе. В сопровождении старой Графини приближается Лиза, в которой Герман узнает свою избранницу; в отчаянии он убеждается, что Лиза — невеста Елецкого. При виде мрачной фигуры Германа, его пылающего страстью взора зловещие предчувствия охватывают Графиню и Лизу. Тягостное оцепенение рассеивает Томский. Он рассказывает светский анекдот о Графине. В дни молодости она однажды проиграла в Париже все свое состояние. Ценой любовного свидания молодая красавица узнала тайну трех карт и, поставив на них, вернула проигрыш. Сурин и Чекалинский решают подшутить над Германом — они предлагают ему узнать у старухи тайну трех карт. Но мысли Германа поглощены Лизой. Начинается гроза. В бурном порыве страсти Герман клянется добиться любви Лизы или погибнуть.

Комната Лизы. Вечереет. Свою опечаленную подругу девушки развлекают русской пляской. Оставшись одна, Лиза поверяет ночи, что любит Германа. Несоизбранно Герман появляется на балконе. Он пылко признается Лизе в любви. Стук в дверь прерывает свидание. Входит старая Графиня. Скрывшийся за портьерой Герман вспоминает о тайне трех карт. После ухода Графини жажда

жизни и любви с новой силой пробуждается в нем. Лиза охвачена ответным чувством.

Бал-маскарад в доме богатого столичного сановника. Князь Елецкий, встревоженный холодностью невесты, уверяет ее в своей любви и преданности. Среди гостей Герман. Замаскированные Чекалинский и Сурин продолжают подшучивать над приятелем; их таинственное нашептывание о магических картах угнетающе действует на его расстроенное воображение. Начинается представление — пастораль «Искренность пастушки». По окончании представления Герман сталкивается со старой Графиней; снова мысль о богатстве, которое сулят три карты, овладевает Германом. Получив от Лизы ключи от потайной двери, он решает выведать у старухи тайну.

Ночь. Пустая спальня Графини. Входит Герман; он с волнением всматривается в портрет Графини в молодости, но, заслышав приближающиеся шаги, прячется. В сопровождении приживалок возвращается Графиня. Недовольная балом, она предается воспоминаниям о прошлом и засыпает. Неожиданно перед ней появляется Герман. Он умоляет открыть тайну трех карт. Но старая Графиня молчит. Взбешенный Герман грозит пистолетом; испуганная старуха падает замертво. Герман в отчаянии. Близкий к безумию, он не слышит упреков прибежавшей на шум Лизы. Лишь одна мысль владеет им: Графиня мертва, а тайны он не узнал.

Комната Германа в казармах. Поздний вечер. Герман в задумчивости перечитывает письмо Лизы: она просит его прийти в полночь на свидание. Герман снова переживает случившееся, в его воображении встают картины смерти и похорон старухи. В вое ветра ему слышится зауспокойное пение. Германа охватывает ужас. Он хочет бежать, но ему мерещится призрак Графини. Она называет заветные карты: «Тройка, семерка, туз». Герман повторяет их как в бреду.

Зимняя канавка. Здесь Лиза должна встретиться с Германом. Она хочет верить, что любимый не виновен в смерти Графини. Башенные часы бьют полночь. Лиза теряет последнюю надежду. Наконец появляется Герман. Охваченный маниакальной идеей выигрыша, он машинально повторяет за Лизой слова любви. Из его несвязного рассказа Лиза в ужасе убеждается, что он убийца старухи. В порыве безумия Герман отталкивает Лизу и

с криком: «В игорный дом!» — убегает. В отчаянии Лиза бросается в воду.

Игорный дом. Идет игра. Герман одну за другой ставит две карты, названные Графиной, и выигрывает. Все ошеломлены. Упоенный победой, Герман ставит на карту **весь выигрыш**. Вызов Германа принимает князь Елецкий. Герман объявляет туза, но вместо туза в руках его оказывается дама пик. В исступлении смотрит он на карту, в ней ему чудится дьявольская усмешка старой Графини. В припадке безумия он кончает с собой. В последнюю минуту в сознании Германа возникает светлый образ Лизы. С ее именем на устах он умирает.

## МУЗЫКА

Опера «Пиковая дама» — одно из величайших произведений мирового реалистического искусства. Эта музыкальная трагедия потрясает психологической правдивостью воспроизведения мыслей и чувств героев, их надежд, страданий и гибели, яркостью картин эпохи, напряженностью музыкально-драматического развития. Характерные черты стиля Чайковского получили здесь свое наиболее полное и совершенное выражение.

В основе оркестрового вступления три контрастных музыкальных образа: повествовательный, связанный с балладой Томского, зловещий, рисующий образ старой Графини, и страстно-лирический, характеризующий любовь Германа к Лизе.

Первый акт открывается светлой бытовой сценой. Хоры нянюшек, гувернанток, задорный марш мальчиков выпукло оттеняют драматизм последующих событий. В ариозо Германа «Я имени ее не знаю», то элегически-нежном, то порывисто-взволнованном, запечатлены чистота и сила его чувства. Дуэт Германа и Елецкого stark контрастные состояния героев: страстные жалобы Германа «Несчастный день, тебя я проклинаяю» переплетаются со спокойной, размеренной речью князя «Счастливы день, тебя благословляю». Центральный эпизод картины — квинтет «Мне страшно!» — передает мрачные предчувствия участников. В балладе Томского зловеще звучит припев о трех таинственных картах. Бурной сценой грозы, на фоне которой звучит клятва Германа, завершается первая картина.

Вторая картина распадается на две половины — бытовую и любовно-лирическую. Идиллический дуэт Полины и Лизы «Уж вечер» овеян светлой грустью. Мрачно и обреченно звучит романс Полины «Подруги милые». Контрастом ему служит живая плясовая песня «Ну-ка, светик-Машенька». Вторую половину картины открывает ариозо Лизы «Откуда эти слезы» — проникновенный монолог, полный глубокого чувства. Тоска Лизы сменяется восторженным признанием «О, слушай, ночь». Нежно печальное и страстное ариозо Германа «Прости, небесное созданье» прерывается появлением Графини: музыка приобретает трагический оттенок; возникают острые, нервные ритмы, зловещие оркестровые краски. Вторая картина завершается утверждением светлой темы любви.

В третьей картине (второй акт) фоном развивающейся драмы становятся сцены столичного быта. Начальный хор в духе приветственных кантат екатерининской эпохи — своеобразная заставка картины. Ария князя Елецкого «Я вас люблю» обрисовывает его благородство и сдержанность. Пастораль «Искренность пастушки» — стилизация музыки XVIII века; изящные, грациозные песни и танцы обрамляют идиллический любовный дуэт Прилепы и Миловзора. В финале в момент встречи Лизы и Германа в оркестре звучит искаженная мелодия любви: в сознании Германа наступил перелом, огнем для него не любовь, а неотвязная мысль о трех картах.

Четвертая картина, центральная в опере, насыщена тревогой и драматизмом. Она начинается оркестровым вступлением, в котором угадываются интонации любовных признаний Германа. Хор приживалок («Благодетельница наша») и песенка Графини (мелодия из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце») сменяются музыкой зловеще затаенного характера. Ей контрастирует проникнутое страстным чувством ариозо Германа «Если когда-нибудь знали вы чувство любви».

В начале пятой картины (третий акт) на фоне заупокойного пения и завывания бури возникает возбужденный монолог Германа «Все те же думы, все тот же страшный сон». Музыка, сопровождающая появление призрака Графини, завораживает мертвенной неподвижностью.

Оркестровое вступление шестой картины окрашено в мрачные тона обреченности. Широкая, свободно льющаяся мелодия арии Лизы «Ах, истомилась, устала я»



близка русским протяжным песням; вторая часть арии «Так это правда, со злодеем» полна отчаяния и гнева. Лирический дуэт Германа и Лизы «О да, миновали страданья» — единственный светлый эпизод картины. Он сменяется замечательной по психологической глубине сценой бреда Германа о золоте. О крушении надежд говорит возвращение музыки вступления, звучащей грозно и немолимо.

Седьмая картина начинается бытовыми эпизодами: застольной песней гостей, легкомысленной песней Томского «Если б милые девицы» (на слова Г. Р. Державина). С появлением Германа музыка становится нервно-возбужденной. Тревожно-настороженный септет «Здесь что-нибудь не так» передает волнение, охватившее игроков. Упоение победой и жестокая радость слышатся в арии Германа «Что наша жизнь? Игра!». В предсмертную минуту его мысли вновь обращены к Лизе, — в оркестре возникает трепетно-нежный образ любви.

## ИОЛАНТА

*Лирическая опера в одном акте<sup>1</sup>*

Либретто М. И. Чайковского

Действующие лица:

Рене, король Прованса . . . . .	бас
Роберт, герцог Бургундский . . . . .	баритон
Водемон, граф, бургундский рыцарь . . . . .	тенор
Эби-Хакна, мавританский врач . . . . .	баритон
Альмерик, оруженосец короля Рене . . . . .	тенор
Бертран, привратник дворца . . . . .	бас
Иоланта, дочь короля Рене (слепая) . . . . .	сопрано
Марта, жена Бертрана, кормилица Иоланты	контральто
Бригитта } подруги Иоланты . . . . .	сопрано
Лаура } . . . . .	меццо-сопрано

Прислужницы и подруги Иоланты, свита короля, войско герцога Бургундского и оруженосцы.

Действие происходит в горах южной Франции  
в XV веке.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

«Иоланта» — последняя опера Чайковского. В 1884 году композитор прочел перевод одноактной драмы в стихах датского писателя Генрика Герца (1798—1870) «Дочь короля Рене» (1845) и пленил-

<sup>1</sup> В настоящее время опера идет в двух актах.

ся оригинальностью, поэтичностью сюжета. Внимание композитора отвлекала работа над другими произведениями, и лишь в 1891 году он приступил к сочинению «Иоланты». Брату композитора М. И. Чайковскому (1850—1916) было заказано либретто по драме Герца в переложении В. Зотова (в этой переложке названная драма была поставлена в 1888 году на сцене московского Малого театра). Работа началась 10 июля, к 4 сентября вся музыка была написана, а в декабре закончена оркестровка. Первое представление оперы (вместе с балетом «Щелкунчик»), состоялась 6 (18) декабря 1892 года в петербургском Мариинском театре.

Трогательная история слепой Иоланты, исцелившейся благодаря любви, заключает в себе большую гуманистическую мысль. Вечный мрак, в котором безмятежно и спокойно живет не подозревающая о своем несчастье дочь короля Рене, становится символом душевной слепоты, являющейся для близких ей людей источником глубокого горя. Только любовь и сострадание зажигают в сердце Иоланты страстное желание увидеть мир, рождают готовность к самопожертвованию и мужество вынести муки, ценой которых она сможет прозреть.

Опера воспринимается как восторженный, лучезарный гимн любви, открывающей лучшие стороны человеческой души, несущей с собой свет познания, наслаждение красотой и счастье.

## СЮЖЕТ

На юге Франции, в долине Вогезских гор, расположен замок короля Прованса Рене. Здесь живет юная дочь короля Иоланта. Она слепа от рождения, но не знает об этом. По требованию короля окружающие тщательно скрывают от нее тайну, никто из посторонних под страхом смерти не смеет пролихнуть в замок. В счастливом неведении Иоланта проводит дни среди подружек. Однако с недавнего времени неясные стремления нарушают ее покой. Иоланта плачет, тоскует, и напрасно подружки стараются отвлечь ее от грустных мыслей. Король приводит знаменитого мавританского врача Эбн-Хакиа. В волнении Рене ждет его ответа. Врач говорит, что исцеление возможно, но для этого Иоланта должна узнать о своем несчастье и всей душой желать прозрения. Король остается непреклонным.

Сбившись с пути, в сад попадают два рыцаря — Роберт и Водемон. Роберт был в детстве обручен с Иолантой; он никогда ее не видел и не знает, что она слепа. Все его помыслы устремлены к графине Лотарингии Матильде, и он едет к королю Рене, чтобы просить расторгнуть помолвку. Поднявшись на террасу чудесного сада, Водемон видит спящую Иоланту. Ее прекрасный облик очаровывает молодого рыцаря. Невольно вырвавшийся возглас восхищения разбудил девушку. Волнение молодого рыцаря вызывает отклик в душе Иоланты. Зарождающееся чувство приводит ее в трепет и смятение. Прощаясь с прекрасной незнакомкой, Водемон просит подарить ему на память красную розу. Вместо красной Иоланта срывает белую розу. С ужасом рыцарь убеждается, что девушка слепа. Охваченный состраданием, он рассказывает ей о том, как прекрасен свет, вечный источник радости и счастья. В упоении внимает Иоланта его словам. Появляется король. Узнав, что незнакомый пришелец раскрыл Иоланте тайну, король приходит в негодование, но врач Эбн-Хакиа успокаивает его. Теперь путь к исцелению открыт. Король, догадываясь о любви молодых людей, притворно угрожает Водемону смертной казнью, если лечение не поможет. Ради спасения любимого Иоланта готова претерпеть любые муки. Прозрев, она с изумлением и восторгом видит мир, узнает своего отца, подруг и Водемона, который отныне будет ее защитником. Присутствующие торжественно славят свет, источник жизни и познания.

## МУЗЫКА

«Иоланта» — лирическая опера. Поэтическая одухотворенность, благородство и чистота чувств, трогательная задушевность сделали ее одним из самых гармоничных и светлых произведений Чайковского. В ее музыке воплощена жизнеутверждающая вера в победу светлого начала, в душевные силы человека, стремящегося к правде и добру.

Начало оперы воплощает ее основную мысль — контраст мрака и света. Оркестровая интродукция выдержана в скорбных, сумрачных тонах; из оркестра исключены струнные инструменты. Холодные, причудливые звучания деревянных духовых инструментов усиливают ощущение неясной тревоги, томительного беспокойства. Яркий кон-

траст рождает следующая за интродукцией сцена: вступление безмятежной песенной мелодии скрипок со светлым аккомпанементом арфы воспринимается как внезапный поток солнечного света. В печальном ариозо Иоланты «Отчего это прежде не знала» задумчиво-созерцательное настроение сменяется страстным порывом. Беспечной радостью проникнут грациозный хор девушек «Вот тебе лютики, вот васильки». Нежно и прозрачно звучит колыбельная, исполняемая терцетом женских голосов и хором. В арии короля Рене «Ужели роком осужден» суровая, скорбно патетическая мелодия воплощает душевные страдания любящего отца. Монолог Эбн-Хакиа «Два мира», наделенный восточным колоритом, построен на едином могучем нарастании.

Бурной жизнерадостью насыщена страстная ария Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей». Иным, мечтательным и поэтичным обрисован Водемон в романсе «Нет! Чары ласк красы мятежной». Центральная сцена оперы (встреча Иоланты и Водемона) основана на свободном чередовании ариозных эпизодов, рисующих выразительные музыкальные портреты пылкого, взволнованного рыцаря и нежной, девически чистой Иоланты; музыкальное развитие чутко передаст благоговейный восторг, тревогу, взрыв отчаяния и сострадания Водемона, смущение, волнение и печаль Иоланты; большая сцена-дуэт завершается ликующе приподнятой мелодией ариозо Водемона «Чудный первенец творенья»; эта мелодия повторяется в следующем затем дуэте. Мужественно-суровые краски вносят в музыку появление короля Рене и Эбн-Хакиа; отчаяние короля, его непреклонная решимость подчеркиваются ансамблевыми эпизодами, проникнутыми мольбой и состраданием. В этой сцене выделяется ариозо Иоланты «Нет, назови мученья, страданья, боль», в котором слышится душевное смятение, горячее чувство и страстный порыв. Глубоко трогает своим лиризмом заключительная сцена, передающая душевный трепет прозревшей Иоланты; торжественно и благоговейно звучит ее обращение «О купол неба лучезарный». Восторженная мелодия подхватывается ансамблем и хором, завершая оперу ликующим гимном свету.



убинштейн — видный деятель русской музыки, гениальный пианист, талантливый и плодовитый композитор. Им написано 15 опер, 5 ораторий, 6 симфоний, 5 фортепианных концертов, около 20 камерно-инструментальных ансамблей, 4 фортепианные сонаты, более 160 романсов и песен, много сочинений для фортепиано. Исполнительская и общественная деятельность Рубинштейна, особенно широко развернувшаяся в 1860-х годах, немало способствовала развитию отечественной музыкальной культуры. Рубинштейн явился инициатором и организатором Петербургской консерватории (был ее директором на протяжении ряда лет) и Русского музыкального общества, значительно оживившего концертную жизнь страны. Как педагог Рубинштейн воспитал многих известных музыкантов; среди них П. И. Чайковский, музыкальный критик Г. А. Ларош, крупнейший пианист Иосиф Гофман.

Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16 (28) ноября 1829 года в подольской деревне Выхватинец в интеллигентной семье. Выдающиеся способности будущего композитора проявились рано. Десяти лет Рубинштейн совершил свое первое концертное турне по Европе, которое сопровождалось выдающимся успехом. За границей Рубинштейн провел несколько лет, совершенствуясь как исполнитель, пополняя знания по теории композиции. На родину он возвратился в 1849 году, но 1854—1858 годы вновь провел в концертных поездках за рубежом. С конца 1850-х годов наступает наиболее яркий период разносторонней деятельности Рубинштейна.

Среди его произведений наиболее известны симфонии Вторая («Океан») и Четвертая (Драматическая), «Персидские песни», опера «Демон» и др. Перу Рубинштейна принадлежит также книга «Музыка и музыканты», представляющая значительный интерес.

Рубинштейн скончался 8 (20) ноября 1894 года в Петергофе, близ Петербурга.

## ДЕМОН

*Опера в трех актах (шести картинах)*

Либретто П. А. Висковатова  
ТОМ I

Действующие лица:

Князь Гудал . . . . .	бас
Тамара, его дочь . . . . .	сопрано
Няня Тамары . . . . .	контральто
Князь Синодал, жених Тамары . . . . .	тенор
Старый слуга князя Синодала . . . . .	бас
Гонец . . . . .	тенор

Демон . . . . . баритон  
Ангел . . . . . контральто

Хоры злых и добрых духов, грузин и грузинок, гостей,  
татар, слуг, монахинь.

Место действия: Грузия.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

К созданию оперы «Демон» Рубинштейн приступил в конце 1871 года. Либретто было написано известным в то время биографом и исследователем творчества М. Ю. Лермонтова П. А. Висковатовым (1842—1905). Увлеченный поэмой, Рубинштейн писал оперу с лихорадочной быстротой. Она была закончена в три месяца и представлена в дирекцию Марининского театра в Петербурге. Вслед за этим последовал трехлетний период ожидания постановки, и лишь 13 (25) января 1875 года опера увидела сцену.

В поэме Лермонтова (1841) Рубинштейна привлек романтически мятежный образ Демона. В опере он предстает как сильная, глубоко противоречивая натура. Воплощая этот сложный, многогранный образ, композитор подчеркнул его трагическую обреченность и одиночество. Образ Тамары в опере исполнен душевной чистоты. Композитор показывает его в развитии — от детской непосредственности и безмятежного покоя через смятение и душевную борьбу к любви, полной самоотречения.

## СЮЖЕТ

Буря в горах. На фоне неба, озаряемого вспышками молний, одиноко вырисовывается фигура Демона. Он радостно внимает разбушевавшейся стихии разрушения и борьбы. Но вот буря стихает. Демон с презрением вслушивается в многоголосый хор пробуждающейся природы. Он ненавидит мир, населенный ничтожествами, пресмыкающимися перед творцом вселенной. Ангел добра призывает Демона к любви и всепрощению. Только любя и прощая, он сможет вернуться в рай. Но Демон отвергает эти призывы. Ему не нужен покой райской обители: он жаждет борьбы и страстей.

Замок князя Гудала на берегу Арагвы. Группа девушек спускается к реке за водой. Среди них прекрасная

дочь Гудала Тамара. Она весело шутит и играет с подружками. Невидимый ими, появляется на скале Демон. Он поражен чистой красотой Тамары. Непонятная тоска овладевает девушкой; она чувствует присутствие Демона. Неожиданно слова страстных признаний касаются ее слуха. Кто-то незримый призывает ее забыть все земное, уйти в надзвездные края, где она станет царицей мира. Тамара оглядывается и видит Демона. В испуге она зовет подруг, но на скале уже нет никого. Полная неясной грусти, Тамара возвращается в замок.

Молодой князь Синодал спешит к невесте. Буря задержала его караван, и сегодня ему не дойти до замка Гудала. Спускается ночь. В диком ущелье, у старой заброшенной часовни, караван останавливается на ночлег. Князь посылает к Гудалу гонцов. Лагерь засыпает. Лишь Синодал сидит в задумчивости. Его мысли устремлены к Тамаре, он мечтает о скорой встрече с возлюбленной. Но вот и князя одолевает сон. На скале возникает мрачная фигура Демона. Некоторое время Демон всматривается в уснувших путников и затем исчезает. Внезапно на спящий караван нападают разбойники. Завязывается неравный бой. Синодал умирает с именем Тамары на устах.

В замке Гудала все готово для свадьбы. Ждут лишь жениха. Старый князь выводит к гостям одетую в подвенечное платье Тамару. Гонец сообщает, что вскоре должен прибыть Синодал. Начинаются танцы. Неожиданный шум и крики нарушают веселье. Вносят тело убитого князя. Тамара поражена горем. Гости в молитве преклоняют колени. В это время Тамара снова слышит голос Демона и с трепетом внимает его утешениям. Она погружается в тяжелый сон; во сне ей является Демон. Пробудившись, Тамара ищет таинственного искусителя и вдруг наяву слышит его голос. Страшась обольщения, она просит отца отпустить ее в монастырь. Гудал дает согласие.

Ночь. Спит монастырь. Освещено лишь окно кельи Тамары. Появляется Демон. Любовь преобразила его. В нем ожили угасшие чувства. Ему уже не дороги ни власть, ни бессмертие, ни свобода. Он жаждет испытать человеческое счастье. С тайным трепетом приближается Демон к монастырю, но путь ему преграждает Ангел. Он заклинает Демона оставить Тамару. В мгновение прежняя ненависть закипает в душе Демона, и с возгласом «Она моя» он устремляется за ограду.

Келья, освещенная лампадой. У открытого окна задумчиво стоит Тамара. Монастырь не принес девушке желанного успокоения. И здесь ее неотступно преследует образ таинственного искуителя. Неожиданно лампада гаснет, Тамара видит в келье Демона. Он говорит ей о своих страданиях, жажде обновления и любви, которая заставила возненавидеть зло. Тамара пытается побороть растущее чувство любви. Но речь Демона звучит все более страстно, горячо, и девушка поддается его очарованию. Демон припадает к ее устам страстным поцелуем. Тамара падает мертвой. Злой дух торжествует: он овладел чистой душой девушки. Но торжество его преждевременно: Ангел добра приносит Тамаре прощение. Ее душа принадлежит небу. Погибла последняя надежда Демона. Снова он один в мире, один со своей тоской и ненавистью.

#### МУЗЫКА

«Демон» обладает ярко выраженными чертами лирико-драматической оперы. Внимание к душевной жизни героев, обрисовка действующих лиц в эмоционально напряженных ситуациях, подчиненное место картин быта и природы — таковы главные особенности этой оперы.

В интродукции первой картины слышны свист ветра, громовые раскаты, на фоне их — хор духов. Постепенно грозный вихрь смолкает. Хор адских духов сменяется голосами ветерков, водяных струек и цветов, сливающимися в величавый гимн свету, миру и его творцу. Резким контрастом вторгается монолог Демона «Проклятый мир», в котором слились скорбь, раздумье, гнев и отчаяние.

Вторая картина, в отличие от первой, в целом прозрачна и светла. Симфоническое вступление рисует тихий и ясный вечер в горах; флейты имитируют пастушьи наигрыши. Чарует своей безыскусственной простотой и грацией хор девушек «Ходим мы к Арагве светлой». К их голосам присоединяется голос Тамары, ее колоратурные пассажи лиричны и обаятельно непосредственны. Настроение безоблачного веселья нарушается страстными признаниями Демона; в волнующей мелодии его ариозо «Дитя, в объятиях твоих» слышится восхищенно и властный призыв.



В сумрачные тона окрашена музыка третьей картины. Симфонический антракт передает суровый колорит дикого ущелья. Нежным, поэтическим чувством согрето ариозо Синодала «Обернувшись соколом», отличающееся прихотливой мелодией восточного характера. Таинственно и тревожно звучит хор «Ноченька». Ариозо князя «Ноченькой темною» полно неги и страстного томления.

Второму акту свойственны остроконтрастные сопоставления. Первой части, живописующей картину брачного пира, противостоит вторая, смятенная и взволнованная. Этот контраст присутствует уже в симфоническом вступлении, где ритмы траурного шествия чередуются с торжественными фанфарами. В праздничную обстановку, царящую в замке Гудала, вводит заздравный хор «В день веселья мы собрались». За ним следуют пляски: энергичная, стремительная мужская и страстная, темпераментная женская; их сменяет плавный и гибкий танец девушек. В горестном ариозо «Мой князь, очнись» Тамара оплакивает своего жениха. Ариозо перерастает во всеобщий плач, достигающий большой эмоциональной силы. Полна величия мелодия Демона «На воздушном океане».

Третий акт состоит из двух картин. Он начинается симфоническим вступлением, рисуящим душевное смятение Тамары. Центральное место в первой картине занимает ариозо Демона «Обитель спит», полное сердечного тепла и искренности.

Вторая картина — драматическая кульминация оперы — целиком камерна. Составляющие ее дуэты и ариозо сливаются в едином потоке музыкального развития. Горделиво ариозо Демона «Я тот, которому внимала». Глубоким волнением пронизан его монолог «О, если б ты могла понять». Небольшое ариозо Тамары «Кто б ни был ты, мой друг печальный», проникнутое чувством сострадания, звучит как мольба. За возбужденной, экстатически-приподнятой клятвой Демона «Клянусь я первым днем творенья» следует краткий любовный дуэт. Динамичный, эмоционально напряженный финал передает растущее смятение Тамары и отчаянье побежденного Демона. Опера завершается просветленным хором ангелов.

Танеев — выдающийся русский композитор и музыкальный деятель. В его творчестве получили развитие традиции русской классической музыки и прежде всего Чайковского. Танеев стремился к искусству, проникнутому философски значительными идеями и высоким этическим началом. В своих многочисленных произведениях разных жанров он предстает как художник-мыслитель, мастерски владеющий сложнейшими средствами и приемами музыкального искусства. Вместе с тем многие страницы его музыки наделены глубокой эмоциональностью и душевной теплотой.

Сергей Иванович Танеев родился 13(25) ноября 1856 года во Владимире-на-Клязьме. Музыкальное образование завершил в Московской консерватории у П. И. Чайковского (класс сочинения) и Н. Г. Рубинштейна (класс фортепиано). После окончания консерватории в 1875 году начинается многосторонняя деятельность Танеева как пианиста, педагога, ученого (автора капитального труда о полифонии) и композитора. В 1878 году Танеева приглашают на преподавательскую работу в Московскую консерваторию; в продолжение 25 лет он ведет классы полифонии, свободного сочинения или фортепиано, руководит студенческими хором и оркестром. Среди учеников Танеева — С. Рахманинов, А. Скрябин, Р. Глиэр, Э. Паляшвили и др.

В 70—80-х годах появляются первые значительные произведения Танеева: три симфонии, увертюра, ряд камерно-инструментальных и вокальных сочинений, кантата «Иоанн Дамаскин» (1883). Широкий размах приобретает творчество Танеева в 1890—1900-х годах. В это время создаются Симфония до-минор (1898), шесть струнных квартетов, два квинтета, цикл романсов соч. 17, а также опера «Орестея».

В период революционных событий 1905 года, в знак протеста против действий реакционной дирекции консерватории, Танеев оставил в ней преподавательскую работу, но продолжал безвозмездно вести ее на дому.

В последнее десятилетие творчества композитора выделяется его монументальная кантата «По прочтении псалма» (1914).

Танеев скончался 7(19) июня 1915 года в деревне Дютюково близ Звенигорода.

## ОРЕСТЕЯ

*Музыкальная трилогия в трех частях (восьми картинах)*

Либретто А. А. Венкстера

Действующие лица:

Агамемнон, царь Аргоса . . . . .	бас
Клитемнестра, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Эгист, его двоюродный брат . . . . .	баритон

Электра, дочь Агамемнона и Клитемнестры	сопрано
Орест, сын Агамемнона и Клитемнестры . . . . .	тенор
Кассандра, троянская пленница . . . . .	сопрано
Аполлон Локский . . . . .	баритон
Афина Паллада . . . . .	сопрано
Ареопагит . . . . .	бас
Корифей . . . . .	бас
Страж . . . . .	бас
Раб . . . . .	бас
Тень Агамемнона . . . . .	бас

Народ, прислужницы Клитемнестры, воины, пленные, телохранители, ареопагиты.

Действие происходит в Аргосе в Древней Греции.

Время: XII век до н. э.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Впервые замысел оперы на сюжет «Орестей» возник у Танеева в 1882 году. Увлеченный темой, композитор изучает творения древнегреческих трагиков и сочинения о них. Окончательный выбор пал на произведение Эсхила (525—458 г. до н. э.). Либретто писал при ближайшем участии композитора известный знаток античности А. А. Венкстерн. Основная работа над созданием музыки «Орестей» продолжалась 7 лет, с 1887 по 1894 год. Завершению оперы предшествовало появление в 1889 году программной увертюры, представляющей собой симфонический вариант воплощения того же замысла.

Опера Танеева впервые была поставлена 17(29) октября 1895 года в петербургском Мариинском театре. Премьера имела несомненный успех. Однако из-за несогласия автора на многочисленные купюры, произвольно делавшиеся дирекцией, опера вскоре сошла со сцены. Второй раз «Орестей» была поставлена уже после смерти композитора, в 1915 году.

Миф об Оресте, захвативший воображение композитора, — один из самых древних. Уже в «Одиссее» Гомера рассказывается о цепи кровавых злодеяний в доме Атридов. Много веков спустя это предание разработали три величайших трагика Греции — Эсхил, Софокл и Еврипид. Из них наиболее монументальный и завершенный вариант принадлежит Эсхилу. В основе его трилогии «Орестей» лежит ряд остро трагических коллизий. Агамемнон — царь Аргоса — гибнет, предательски сраженный

рукой овоей жены Клитемнестры. За смерть отца мстит его сын Орест, убивающий родную мать. Этим он навлекает на себя гнев Эриний, в образе которых воплощены муки совести. Цепь преступлений прерывается только тогда, когда на смену закону мести приходит закон нравственного оправдания. Только длительными страданиями Орест искупает свою вину.

Подобно трагедии Эсхила опера делится на три части, носящие названия «Агамемнон», «Хорэфоры» (приносящие жертвенные возлияния) и «Эвмениды» (богини-мстительницы). В опере ярко обнажается конфликт этических идей, утверждается торжество высшего разума над миром слепых и темных страстей.

Подчеркнутое внимание композитора к выявлению основной этической идеи произведения сказалось на трактовке действующих лиц. Наиболее убедительное музыкально-сценическое воплощение получили главные герои трагедии — Орест и Клитемнестра, а также Кассандра — носители идеи возмездия. Ярко обрисованы боги — Аполлон, Афина и противостоящие им фурии. Более бегло очерчены образы Эгиста, Агамемнона и отчасти Электры, лишь косвенно связанные с основным идейно-художественным содержанием трагедии.

## СЮЖЕТ

Дворец рода Атридов. Ночь. Страж пристально всматривается вдаль. По приказу царицы Клитемнестры он ждет сигнальных огней, которые должны возвестить падение Трои. Уже десять лет прошло с тех пор, как Агамемнон покинул свой дворец и возглавляет войска, осаждающие неприступный город-крепость. Но вот вдали вспыхивает огонь; то, несомненно, пришла благая весть. Женщины-рабыни выходят из дворца с хвалебным гимном в честь Зевса. Царица торжественно сообщает собравшимся о победном возвращении Агамемнона. Но радость ее притворна. Клитемнестра лелеет мечту о жестокой мести Агамемнону: она не может простить ему смерти своей дочери Ифигении, принесенной Агамемноном в жертву богине Артемиде. Сообщником царицы становится ее любовник — Эгист, питающий смертельную вражду к потомку рода Атрея. некогда отец Эгиста — Тизес был изгнан из царства своим братом Атреем. Затем, в знак мнимого примирения, Атрей устроил пир, на

котором угостил Тизста мясом его собственных умерщвленных детей. Узнав о чудовищном преступлении брата, несчастный отец навеки проклял род Атрея.

Торжественно встречает народ Агамемнона — почитателя Трои. Царица велит рабыням пурпуром устлать путь Агамемнона в покои. Этот знак высшей чести имеет для нее особый, скрытый смысл. Цвет пурпура, цвет крови должен сулить ей успешное выполнение тайного замысла. Уступая настояниям супруги, царь по разостланным тканям вступает во дворец. В своей колеснице Агамемнон привез пленницу Кассандру, слепую дочь троянского царя Приама, наделенную даром вещего пророчества. Кассандра рассказывает народу о страшных преступлениях, совершенных в этом доме, и о грядущем возмездии. Предсказав смерть царя и свою собственную неизбежную гибель, пленница уходит. И вскоре Клитемнестра, потрясая окровавленным мечом, сообщает народу об убийстве Агамемнона и Кассандры.

Тщетно молит Клитемнестра бога Морфея о ниспослании ей забвения. Мысль о совершенном преступлении неотступно преследует ее. Каждую ночь царице видится призрак убитого, предсказывающий ей страшную кару — смерть от руки собственного сына. Клитемнестра посылает Электру и рабынь на могилу отца, чтобы умилостивить его дух обильными жертвоприношениями. Электра согласна исполнить волю царицы, но не о прощении преступникам будет она молить, а о справедливом и скором возмездии.

В оливковой роще, на могильном холме Агамемнона Орест, вернувшийся из изгнания, возлагает дань сыновней преданности — прядь своих волос. Издали приближаются хозфоры. Не замечая спрятавшегося Ореста, Электра молит богов об отмщении убитого и возвращении брата. Внезапно она узнает в чужеземном страннике Ореста. Радость встречи не может унять чувства гнева и скорби; на могиле отца брат и сестра торжественно клянутся отомстить убийцам.

Не узнанный никем, Орест приходит во дворец, чтобы сообщить ложное известие о своей смерти. Притворно скорбящая Клитемнестра не может скрыть своей радости. Ведь отныне ее не страшит судьба, предсказанная тенью Агамемнона. Пришельцы уходят во внутренние покои. Внезапно раздается предсмертный крик Эгиста. Теперь наступает черед Клитемнестры. Объятая страхом,

она молит сына не совершать тяжкого преступления материубийства. Но Орест, направляемый волей бога Аполлона, поражает царицу мечом. Ужас охватывает Ореста, и он убегает, преследуемый эриниями, богинями-мстительницами.

На берегу пустынного моря Орест тщетно пытается скрыться от духов мщения — фурий. Сама смерть не может стать средством спасения для тех, кого они преследуют. Фурии преграждают путь Оресту, решившемуся броситься в море. Отчаявшись, он отправляется в Дельфы, в храм Аполлона.

Даже достигнув храма, Орест не избавляется от преследовательниц. Аполлон прогоняет фурий и велит Оресту идти в Афины. Там он должен просить Афину Палладу — богиню света и разума — назначить справедливый суд.

В Афинах, у алтаря богини Орест ждет решения своей судьбы. С холма Арея спускаются судьи-ареопагиты. Орест с отчаянием узнает, что их голоса разделились поровну. Тогда сама Афина Паллада выступает за оправдание Ореста. Отныне положен конец кровавым распрям, над которыми восторжествовали законы разума и справедливости.

## МУЗЫКА

«Орестея» — опера лирико-эпического склада. В ее основе лежит нравственный конфликт сил, олицетворяющих добро и зло. Это определило трактовку действующих лиц, часто выступающих как носители обобщенных идей. Особое своеобразие придает произведению обилие монументальных хоровых сцен, сближающее его с ораторией. Здесь композитор по-своему продолжил традиции русской оперы, придав им новое толкование в связи с содержанием античной трагедии.

Оркестровое вступление, основанное на видоизменениях музыкальной темы рока, своим суровым драматизмом вводит в атмосферу действия.

Первый акт («Агамемнон») состоит из двух картин. В первой центральное место занимают образы Клитемнестры и Эгиста. В арии с хором «Вон взгляните» царица охвачена общим с народом ликованием; уверенные интонации рождают ощущение душевного подъема. Появление Эгиста предвещает извилистая, полная затаенной

угрозы тема, характеризующая его трусливую, коварно-мстительную натуру. В его последующем **монологе** и рассказе о пире господствует чувство ненависти к Агамемнону. Краткий дуэт мести Клитемнестры и Эгиста завершается сурово-непреклонной темой клятвы — музыкальной кульминацией первой картины.

Вторая картина распадается на две части. В первой безраздельно царит чувство победного торжества. Триумфальный марш и хор воинов сопровождают въезд Агамемнона. В его дуэте с царицей преобладают теплые лирические тона. Резко меняется характер музыки с появлением Кассандры. В сцене ее пророчества, наделенной огромной трагедийной силой, взволнованная декламация перемежается с закругленными мелодическими эпизодами; ариозо «Неизменна воля рока» пленяет чистотой и строгостью чувства. Сцену венчает мужественно светлая тема с чеканным ритмом, рисующая образ грядущего мстителя. В дальнейшем развитии выделяются подобные величавым фрескам два хора народа, оплакивающего убитых.

Второй акт («Хозфоры») состоит из трех картин. Для первой характерно зловеще тревожное настроение. Ариозо Клитемнестры «О, услышь мое моление» полно душевной муки. Сцена появления призрака Агамемнона выдержана в сумеречно-зыбких, причудливых тонах; на фоне зловещих ходов оркестра с грозной силой звучат реплики певца. Чувством ужаса веет от дуэта царицы и Электры с хором — музыкальной кульминации сцены.

Во второй картине центральная роль принадлежит Оресту. Возвышенно-скорбным и светлым настроением проникнута музыка его появления. Глубоким неподдельным отчаянием проникнуто ариозо-плач Ореста **над могилой** Агамемнона «О, отец». Целомудренно чистый и нежный образ Электры раскрывается в ее ариозо «Сжался, сжался, отец», полном печали и твердой веры. Большой дуэт-сцена Электры и Ореста развивается от драматической взволнованности к радостному подъему.

Третья картина знаменует кульминацию действия. В сцене убийства Клитемнестры раскрыты противоречивые переживания преступной царицы: решимость, глубокая скорбь, трогательная мольба, неутолимая ненависть; им противопоставлена непреклонная воля Ореста. В заключительной сцене величаво-плавным мелодиям, олицетво-

ряющем образ Аполлона, контрастирует резко-угловатая тема фурий.

В третьем акте («Эвмениды») — три картины. Первая передает душевные терзания Ореста. В тревожно-возбужденном вступлении возникает образ неистовой погонни богинь-мстительниц. В испуленном монологе Орест тщетно умоляет фурий оставить преследование. Ответные возгласы хора исполнены мстительной злобы. Выразительное оркестровое сопровождение создает картину разгула темных стихий.

Ярчайший контраст рождает музыка второй картины, рисующей идеально прекрасное царство Аполлона. Оркестровое вступление и сцена Аполлона с Орестом выдержаны в спокойно-торжественных просветленных тонах.

Начало третьей картины пронизано ощущением близости развязки. Драматическое напряжение достигает высшей силы в ариозо — обращении Ореста «Сжался, богиня». Появление Афины Паллады сопровождается легкой, словно парящая, тема. Восторженным дифирамбом звучит заключительный хор, прославляющий мудрость богини.





Направник вошел в историю русской музыки как замечательный дирижер и талантливый композитор. Ему принадлежат 4 оперы, 4 симфонии, оркестровые пьесы, фортепианный концерт, камерные ансамбли, хоры, романсы, сочинения для фортепиано, скрипки, виолончели и проч. Как композитор Направник не обладал яркой творческой индивидуальностью; его произведения отмечены влиянием разных композиторов и более других — Чайковского. Однако лучшее сочинение Направника — опера «Дубровский» обладает крупными художественными достоинствами; она принесла автору заслуженную известность.

Эдуард Францевич Направник, чех по национальности, родился 12 (24) августа 1839 года в Богемии (в деревне Бейшта, близ Кеннгрца). Его отец был школьным учителем, руководителем церковного хора и органистом. Будущий композитор получил образование в Органной школе в Праге. В 1861 году Направник переехал в Петербург, где обрел свою вторую родину. Спустя два года он стал релетитором и органистом Мариинского театра. С 1869 года до конца своей жизни Направник оставался главным дирижером этого театра; он выступал также как дирижер симфонических концертов Русского музыкального общества.

В Мариинском театре под руководством Направника было разучено и поставлено 80 опер. В то время как театральная дирекция, отражавшая вкусы аристократических кругов, отдавала предпочтение итальянской опере, он неустанно пропагандировал творчество русских композиторов. Им были осуществлены первые постановки опер Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рубинштейна, Серова; опера Глипки «Руслан и Людмила» впервые прозвучала без купюр и искажений под управлением Направника.

На сцене Мариинского театра Направник поставил также собственные оперы — «Нижегородцы» (либретто П. И. Калашникова, 1868), «Гарольд» (по драме Э. Вильденбруха, 1885), «Дубровский» (по повести А. С. Пушкина, 1894) и «Франческа да Римини» (по трагедии С. Филиппса, 1902).

Направник скончался в Петербурге 10(23) ноября 1916 года.

## ДУБРОВСКИЙ

*Опера в четырех действиях (пяти картинах)*

Либретто М. И. Чайковского

Действующие лица:

Андрей Дубровский . . . . .	бас
Владмир, его сын . . . . .	тенор
Кирилл Петрович Троекуров . . . . .	баритон

Маша, его дочь . . . . .	сопрано
Князь Верейский . . . . .	бас
Исправник . . . . .	баритон
Заседатель . . . . .	бас
Дефорж, француз . . . . .	тенор
Шабашкин, приказный . . . . .	тенор
Егоровна, няня . . . . .	меццо-сопрано
Архип . . . . .	бас
Гришка } дворовые Дубровских . . . . .	тенор
Антон } . . . . .	баритон
Таня, горничная Машин Троекуровой . . . . .	сопрано
1-я дама . . . . .	сопрано
2-я дама . . . . .	контральто

Крепостные Дубровских и Троекурова, гости,  
приказные, разбойники.

Действие происходит в начале XIX века в средней России.

#### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера «Дубровский» была завершена композитором в 1894 году. Премьера состоялась 3 (15) января следующего года в Петербурге на сцене Мариинского театра. Дирижировал автор. Вскоре опера была поставлена во многих городах России и в Национальном театре Праги.

В основе оперы — одноименная повесть А. С. Пушкина (1832). Либретто, написанное М. И. Чайковским (1850—1916), незначительно отличается от литературного первоисточника. Так, встреча Владимира Дубровского с Дефоржем происходит в опере не в гостинице для приезжающих, а в лесу, где француза схватывают разбойники. Или: Дубровский открывает Маше свое имя позднее, нежели в повести, — когда узнает, что она должна стать женой князя Верейского. В либретто существенно изменен только конец повести. У Пушкина Владимир после неудавшейся попытки предотвратить брак Марьи Кирилловны с князем Верейским распускает свою шайку и скрывается за границу. В либретто же, тяжело раненный, он умирает на руках Машин. Несколько иначе, по сравнению с повестью, охарактеризованы главные герои. Пушкинская Марья Кирилловна, будучи обвенчанной с князем, просит Дубровского оставить ее в покое. В опере Маша не скована аристократическими предрассудками. Всецело отдавшись своему чувству, она не соглашается выйти замуж за князя и готова ради любимого бросить дом и отца. Образ Дубровского — бесстрашного мстителя

ля, окутанного в повести ореолом гордой и суровой романтики, обрисован в опере в лирически-чувствительных тонах.

## СЮЖЕТ

Кистеневка, усадьба Дубровских. После долгого отсутствия в родительский дом возвращается Владимир. Старик Дубровский, измученный тяжелой болезнью, признается сыну, что не старость его сломила, а людская несправедливость. Его обидел дворовый генерала Троекурова — соседа, с которым он до этого находился в приятельских отношениях. Дубровский потребовал наказать дерзкого холопа, но генерал в ответ лишь посмеялся над его бедностью. Мало того, чтобы показать свою власть, он подкупил судей и собирается отнять у Дубровских имение и крестьян. Владимир клянется отцу отомстить за поруганную честь. Приехавший Троекуров извещает старого Дубровского, что по решению суда Кистеневка ему более не принадлежит. Однако сосед предлагает мир и даже готов просить прощения. Но гордый старик с негодованием отвергает примирение и гонит Троекурова прочь. Это душевное потрясение оказывается для старого Дубровского роковым, и вскоре он умирает.

Крестьяне, вернувшиеся с похорон барина, возмущены тем, что из господского дома несутся хмельные песни. Это развлекаются приказные и заседатель, привезшие решение уездного суда. Владимиру Дубровскому с трудом удастся предотвратить расправу. Но затем и сам он не выдерживает. Приняв отчаянное решение, Владимир просит вывести из дома всех своих людей и с помощью дворовых поджигает родительский дом.

Маша, дочь Троекурова, вместе с крестьянскими девушками собирает грибы. Ее горничная Таня ради шутки пугает всех именем Дубровского, который, по слухам, стал главарем шайки разбойников. Но Маша не считает его злодеем; она сочувствует Дубровскому, видя в его судьбе тяжелый укор своей семье. Если б ей довелось встретиться с ним, она постаралась бы искупить родительский грех и вернуть Дубровского к честной жизни. Эти слова слышит сам Дубровский, который следил за девушками, собираясь похитить Машу и тем самым отомстить своему врагу. Но теперь он решительно отказывается от своего намерения — в его душе зарождается

глубокое чувство. Разбойники подводят к своему предводителю смертельно напуганного француза Дефоржа. Дрожа от страха, он объясняет Дубровскому, что направляется в имение Троекурова в качестве учителя. Счастливая мысль осеняет Владимира. Он забирает у француза документы и дает ему крупную сумму денег с условием, чтобы тот вернулся на родину. Дефорж с радостью соглашается. Простившись со своими товарищами, с которых берет слово не обижать француза, Дубровский спешит в имение Троекурова.

В доме Троекурова Дубровский-Дефорж музицирует с Машей. Урок пения прерывается появлением хозяина с гостем — князем Верейским. Троекуров рассказывает ему о смелом поступке Дефоржа, который, оставшись один на один с медведем, ничуть не испугался и выстрелом из револьвера убил зверя. Рассказ приводит Машу в восхищение. После отъезда гостя Троекуров сообщает дочери, что князь сделал ей предложение. По мнению Троекурова, это блестящая партия; правда, Верейский староват, зато он богат и умен. Маша умоляет отца указать князю, угрожает убежать из дома в монастырь. Но Троекуров неумолим. Неожиданно в комнату падает камень, обернутый в записку. В ней учитель обещает помощь девушке. В порыве благодарности Маша понимает, что любит Дефоржа.

В парке Троекурова празднуется помолвка Маши и князя Верейского. Появившийся исправник озабочен: получены сведения, что Дубровский скрывается где-то поблизости. Но Троекуров похвально, что Дубровский ему не страшен. В танцующем с Машей Дефорже исправник подозревает атамана разбойников. И хотя Троекуров пытается его разуверить, тот решает принять меры. Архип извещает Дубровского, что через час они будут окружены. Но Владимир отказывается бежать — он должен повидать Машу. Оставшись с любимой наедине, Дубровский открывает ей свое имя и свои мечты. Маша, преодолев мгновенный испуг, также признается в своем чувстве. Пронзительный свист возвращает влюбленных к действительности — это товарищи Дубровского вновь напоминают об опасности. Владимир пытается скрыться, но бегство не удастся — его смертельно ранят. В отчаянии Маша падает на труп возлюбленного.

## МУЗЫКА

«Дубровский» — лирико-драматическая опера. Хотя она и уступает классическим произведениям русского музыкального театра в жизненном полнокровии, ее прочный успех у слушателей не случаен. Своей популярностью опера обязана выразительности лирики, напевности мелодий, яркой сценичности.

В оркестровом вступлении музыка хоровых эпизодов оперы, скорбная и гневно-протестующая, сопоставлена с элегической мелодией известного романса Дубровского.<sup>1</sup>

Музыкальное развитие в первой картине первого акта ведет от светлых настроений к мрачным. В трио Андрея Дубровского, Владимира и Егоровны «Все радости счастья былого» передано радостное волнение встречи. Эти же чувства воплощены в хоре крестьян «Здравствуй, ты, барин наш», выдержанном в духе величальных песен. Спокойно-задумчивое ариозо старого Дубровского «Кто б верить мог» постепенно проникается душевной болью и гневом; оно завершается полным благородной патетики призывом к отмщению. На мелодии последнего раздела ариозо основан небольшой дуэт Дубровского «Отец, тебе я обещаю». С приездом Троекурова в музыке нарастают тревога и смятение. Заканчивается картина скорбным плачем Егоровны с хором «На кого, отец, покидаешь нас».

Вторая картина представляет собой массовую сцену. Жалобным причитаниям народа «Ох! Схоронили мы» и его возмущенным угрожающим репликам противопоставлена разбитная песенка приказных «Полюби меня, Параша». Горестное раздумье Дубровского — речитатив «Итак, все кончено» сменяется ласково-нежной просветленной мелодией ставшего популярным романса «О, дай мне забвенья, родная», выдержанной в плавном ритме колыбельной. Песня приказных «Ах вы, сени» совершает перелом в чувствах Дубровского. Бурно устремленная музыка его ариозо «Теперь мой дом» завершает картину.

Второй акт состоит из двух разделов: первый содержит характеристику Маши, второй — сцену Дефоржа с разбойниками. Романс Маши «В светлом молчанье» овеян мечтательным настроением. За ним следует хор деву-

<sup>1</sup> Имеется и другой вариант оркестрового вступления, музыка которого вводит в мир лирических чувств Дубровского и Маши.

шек «Посмотрите, барышня», полный наивного простодушия и беспечности. Второй хор девушек. «Ох, не березонька» близок к народным протяжным песням. Мелодия страстно-взволнованного ариозо Маши «О, если б с ним я повстречалась» вновь звучит в ариозо Дубровского «Сейчас еще». В сцене с разбойниками сопоставление хороших реплик, проникнутых бесшабашной силой, с жалобными фразами Дефоржа создает юмористический эффект. Завершает сцену беззаботная французская песенка Дефоржа. Заключительные фразы Дубровского основаны на мелодии его предыдущего ариозо.

Оркестровое вступление к третьему акту, основанное на страстной мелодии любви, контрастно оттеняет мягкий, изящный по мелодическому рисунку вокализ Маши, родственный песням-романсам начала XIX века. Несколько утонченный по стилю французский романс Дубровского «Никогда не видеть» (иносказательное признание в любви) окрашен в тона задумчивой грусти. Его мелодия повторяется в дуэте Маши и Дубровского, следующим за квартетом «Что с ней». В квартете выражено охватившее Машу и Дубровского волнение любви (другие участники квартета — Троекуров и князь). Сцена Троекурова с дочерью драматична; в партии Маши слышится вначале мольба, затем — отчаянная решимость. Завершается акт пылким восторженным ариозо Маши «Но кто же он».

В четвертом акте праздничной массовой сцене противопоставлена интимно-лирическая, завершаемая драматической развязкой. Торжественный хор гостей и крестьян «Здоровье нареченных!» сменяется русской пляской. После ариозо Троекурова «Я вижу, вы» действие вновь развертывается на фоне танцев — контрданса и полонеза. Поэтичный ноктюрн для струнного оркестра, живописующий спокойный парк лунной ночью, переключает действие в сферу интимных переживаний. В развернутой сцене Маши и Дубровского воплощены различные оттенки чувств от тихой нежности до восторженного упоения счастьем. В начале следующей сцены Дубровский поет мелодию ариозо Маши из второго акта «О, если б с ним я повстречалась» (воскрешая в памяти девушки слова, произнесенные ею в лесу). Диалог Маши и Дубровского «Владимир! Боже мой!» полон горя и отчаяния. Их последний дуэт «Час примиренья» звучит просветленно.



Рахманинов — замечательный композитор, пианист и дирижер — вписал яркую страницу в историю мировой музыкальной культуры. В пяти фортепианных концертах, трех симфониях, операх и кантатах, сочинениях для фортепиано и романсах запечатлены неповторимые черты его творчества: острота жизненных конфликтов, патетика, проникновенный лиризм.

Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта (1 апреля) 1873 года в Новгородской губернии. С четырехлетнего возраста он обучался игре на фортепиано. Серьезные занятия музыкой начались в Московской консерватории, где его учителями по композиции были С. И. Танеев и А. С. Аренский, но фортепиано — А. Зилоти. В 1891 году Рахманинов окончил консерваторию как пианист, а в следующем году — как композитор.

Яркая художественная индивидуальность Рахманинова раскрылась еще в консерваторские годы — в Первом фортепианном концерте (1891) и опере «Алеко» (1892). Написанные вскоре симфоническая фантазия «Утес» (1893), Первая симфония (1895) и др. свидетельствовали о многообразии его творческих интересов.

Подлинный расцвет наступил в начале XX века с созданием таких замечательных произведений, как Второй (1901) и Третий (1909) фортепианные концерты, Вторая симфония (1907), фортепианные прелюдии и этюды-картины, оперы «Скупой рыцарь» (по Пушкину, 1904) и «Франческа да Римини» (по Данте, 1904).

В 1917 году Рахманинов отправился в зарубежную концертную поездку и остался в Америке. Вдали от родины он пережил мучительный творческий кризис. После десятилетней паузы появились Четвертый концерт (1926), Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром (1934), Третья симфония (1936) и «Симфонические танцы» (1940). Одной из главных в этих произведениях стала тема далекой родины. В годы Великой Отечественной войны композитор с глубоким интересом и сочувствием следил за героической борьбой советского народа.

Рахманинов скончался 28 марта 1943 года в Лос-Анжелосе (Калифорния).

## АЛЕКО

*Опера в одном акте*

Либретто В. И. Немировича-Данченко

### Действующие лица:

Алеко . . . . .	баритон
Молодой цыган . . . . .	тенор
Земфира . . . . .	сопрано
Старик (отец Земфиры) . . . . .	бас
Старая цыганка . . . . .	контральто

Цыганы.

За месяц до выпускного экзамена по классу композиции Рахманинов получил задание написать дипломную работу — оперу на либретто В. И. Немировича-Данченко (1858—1943) по поэме А. С. Пушкина «Цыганы». Предложенный сюжет увлек композитора; опера была написана в кратчайший срок — 17 дней, что говорило о незаурядном мастерстве и талантливости девятнадцатилетнего автора. Экзаменационная комиссия поставила Рахманинову высшую оценку; имя композитора было занесено на мраморную доску отличия. Премьера оперы, состоявшаяся 27 апреля (9 мая) 1893 года в московском Большом театре, имела успех. Тепло отозвался о ней присутствовавший на спектакле П. И. Чайковский.

В либретто оперы поэма Пушкина сильно сокращена, местами изменена. Действие сразу вводит в драматически напряженную ситуацию. Придерживаясь пушкинской мысли, либреттист подчеркнул основной конфликт — столкновение вольных, далеких от цивилизованного мира цыган с гордым и одиноким Алеко. Бежавший из «неволи душных городов», мечтавший обрести душевный покой в степях под гостеприимным кровом кочевников, он, однако, отмечен проклятьем своего общества. Горе приносит Алеко принявшим его цыганам. Характеристике душевных переживаний Алеко композитор уделил главное внимание.

## СЮЖЕТ

На берегу реки раскинулся цыганский табор. Вечер. Среди цыган Алеко; уже два года, как он покинул светское общество и кочует вместе с цыганами. Алеко и юная Земфира полюбили друг друга, но вскоре она к нему охладела. Старый отец Земфиры вспоминает дни молодости и свою несчастную любовь. Лишь год была верна ему Мариула. Оставив маленькую дочь, она ушла к другому. Алеко не может понять, почему цыган не отомстил изменнице; сам он, не колеблясь, даже спящего врага столкнул бы в бездну. Но Земфира и ее тайный возлюбленный, Молодой цыган, думают иначе: любовь свободна! Печаль, навеянную рассказом старика, цыганы хотят развеять веселыми плясками. Во время танца Зем-



фира и Молодой цыган скрываются. Мучительная ревность вспыхивает в душе Алеко. Ночь он проводит в тягостном раздумье. Светает. За курганом Земфира прощается с Молодым цыганом. Она торопится. Но Алеко уже здесь. Тщетно он пытается вернуть любовь Земфиры. Обуреваемый ревностью Алеко убивает любовников. На шум сбегаются цыгане. Отец Земфиры, а вместе с ним весь табор требуют, чтобы убийца покинул их. Настало утро. Табор трогается в путь. Алеко в отчаянии, он вновь одинок.

## МУЗЫКА

«Алеко» — камерная лирико-психологическая опера с напряженным драматическим действием. Образы героев драмы предстают на фоне колоритных картин природы и цыганского быта. Музыка оперы покорила искренностью выражения и мелодической щедростью.

В оркестровой интродукции мелодии флейт и кларнетов, овеянные чистотой и покоем, противопоставлены мрачным, зловещим мотивам, связанным в опере с образом Алеко. Хор «Как вольность весел наш ночлег» проникнут безмятежным лирическим настроением. Рассказ старика «Волшебной силой песнопенья» отмечен благородством и мудрой простотой. Яркие краски, темпераментные ритмы вносит в музыку цыганская пляска; в женском танце плавное, сдержанное движение сменяется задорно оживленным; мужской танец, основанный на подлинной цыганской мелодии, завершается бурным, неистовым плясом. В последующих номерах оперы драма начинает стремительно разворачиваться. Песня Земфиры «Старый муж, грозный муж» очерчивает ее характер, сильный и страстный, своевольный и дерзкий. Каватина Алеко «Весь табор спит» создает романтический облик героя, томимого муками ревности; при воспоминании о любви Земфиры возникает широкая и обаятельно красивая мелодия. Оркестровое интермеццо живописует поэтичную картину рассвета. Романс Молодого цыгана «Взгляни, под отдаленным сводом», написанный в движении вальса, проникнут радостным ощущением полноты жизни. В момент роковой развязки звучит скорбная мелодия одиночества Алеко.



сновоположник украинской национальной композиторской школы, Лысенко был крупнейшим знатоком народной песни и музыкально-общественным деятелем, хоровым дирижером и пианистом. Его музыкальное наследие включает оперы, кантаты, романсы, пьесы для фортепиано и других инструментов. Выдающееся дарование композитора наиболее полно проявилось в области оперы. Произведения Лысенко, сочетавшие традиции украинского народного театра и русской классики, послужили фундаментом украинского оперного искусства.

Николай Витальевич Лысенко родился 10(22) марта 1842 года в селе Гриньки Полтавской губернии. Здесь он провел детство и раннюю юность. Уже тогда возник интерес к народному творчеству, на протяжении всей своей жизни он собирал, изучал и обрабатывал его образцы. Композитору принадлежит свыше шестисот обработок народных песен.

В 1865 году Лысенко окончил Киевский университет, а в 1869 году — Лейпцигскую консерваторию. В 1874—1876 годах он занимался композицией в Петербургской консерватории под руководством Н. А. Римского-Корсакова.

Восьмидесятые годы открывают период расцвета. В центре внимания Лысенко работа над обширным вокальным циклом «Музыка жайров» («Кобзарю» Шевченко), включившим 83 произведения разных жанров. К этому же времени относится создание опер «Утопленница» (на сюжет «Майской ночи» Гоголя, 1883), и «Наталка-Полтавка» (1889). Геронко-романтическая опера «Тарас Бульба» (по Гоголю, 1880—1890) — вершина творчества Лысенко.

В 1904 году Лысенко основал в Киеве Музыкально-драматическую школу, которая стала главным питомником профессиональных кадров украинского музыкального искусства. На события 1905 года композитор откликнулся замечательным хоровым произведением «Вечный революционер» (слова И. Я. Франко). О революционно-демократических симпатиях Лысенко свидетельствовала и сатира на самодержавие — опера «Энеида» (по Котляревскому, 1910).

Лысенко скончался в Киеве 24 октября (6 ноября) 1912 года.

## ТАРАС БУЛЬБА

*Историческая опера в пяти актах (семи картинах)*

Либретто М. Старницкого

Действующие лица:

Тарас Бульба, полковник казачьего войска на Украине, впоследствии наказный атаман запорожский при осаде Дубно . . . бас

Настя, жена его, мать Остапа и Андрия . . . . .	меццо-сопрано
Остап, старший сын Тараса . . . . .	баритон
Андрий, младший сын Тараса . . . . .	тенор
Мотря, воспитанница в семье Бульбы . . . . .	альт
Воевода города Дубно, польский магнат . . . . .	бас
Марильца, дочь Воеводы . . . . .	колоратурное лирическое сопрано
Татарка, служанка Марильцы . . . . .	контральто
Кирдяга, вновь избранный кошевой в За- порожской Сечи . . . . .	бас
Кошевой, бывший военачальник запорож- ских казаков, до смещения его и выбора Кирдяги . . . . .	бас
Бунчужный, знаменосец в Запорожской Сечи . . . . .	бас
Товкач, есаул казачьего войска на Украине, приятель Тараса . . . . .	баритон
Довбиш, войсковой лигаврщик . . . . .	бас
Гонец из Гетманщины . . . . .	тенор
Янкель, маркитант при казацком войске, старый прислужник Бульбы . . . . .	тенор
Запорожец среди киевлян на Подольском рынке . . . . .	бас
Ключарь, монах Братского монастыря . . . . .	бас
Кобзарь, слепой старец . . . . .	тенор

Полковники, сотники, есаулы из казачьего обоза, казаки-запорожцы, сечевые, старцы, дворовая шляхта воеводы, паны и пани, гайдуки, бурсаки, торговки, соседи — гости в доме Бульбы, парни и девушки.

Место действия: Киев, хутор, Запорожье, Дубно и его окрестности.

Время: XVI век.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Оперу на сюжет повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» Лысенко задумал в 1874 году во время пребывания в Петербурге, но к осуществлению этого замысла приступил лишь шесть лет спустя. Сочинение оперы продвигалось медленно и заняло в общей сложности десять лет. В 1890 году клавир был закончен и заслужил одобрение П. И. Чайковского. Однако скромный и самокритичный композитор не спешил с ее постановкой. При его жизни «Тарас Бульба» так и не увидел света рампы. Премьера оперы состоялась уже после Великой Октябрьской социалистической революции 4 октября 1924 года на сцене Харьковского оперного театра. Позже композиторы Л. Н. Ревуцкий и Б. Н. Лятошин-

ский совместно с поэтом М. Рильским сделали новую редакцию оперы.

Повесть Гоголя (1835) использована в либретто лишь частично, опера завершается смертью Андрия. В то же время в нее включены новые эпизоды, расширены польские сцены, введена фигура народного певца — кобзаря. Облик главного героя — мужественного патриота Тараса — сохранил близость к литературному прототипу.

## СЮЖЕТ

Площадь в Киеве перед Братским монастырем, недалеко раскинулся базар. Старый кобзарь повествует собравшимся о героическом прошлом запорожских казаков. И сейчас, в тяжелую для Украины годину, певец призывает постоять за отчизну. Из монастыря выходят Тарас с сыновьями. Оставляя их в бурсе на учение, он просит монаха воспитывать молодых казаков в любви к родной Украине. Андрий рассказывает брату о встрече с пленившей его прекрасной панночкой. Приближается католическая процессия. Впереди — Воевода с дочерью. Неожиданно для себя Андрий узнает в ней свою избранницу. Не слушая предостережений Остапа, он решает добиться встречи.

Дочь Воеводы Марильца мечтает о приглянувшемся ей бурсаке. Появляется Андрий, тайком проникший в замок. Образованная Марильца кокетничает с Андрием, наряжает его для забавы девушкой. Внезапно слышатся приближающиеся шаги Воеводы. Андрия прячут. Но услышав, как отец строго выговаривает дочери за ее отказ знатному жениху, чувствуя свое унижение, Андрий выпрыгивает из окна в сад. Беглеца замечает прислуга. Однако служанка не выдает Марильцу и упорно повторяет грозному Воеводе, что в комнате никого не было. Челяди не удается поймать Андрия; Марильца торжествует.

Жена Тараса с нетерпением ждет сыновей. Наконец они появляются в родном доме в сопровождении отца и толпы гостей. Тарас провозглашает тост за то, чтобы его сыны сумели отличиться в бою с врагами родины. Гости славят молодецкую удачу лихих казаков. Не дав сыновьям отдохнуть с дороги, Тарас тотчас же отправляется с ними в Запорожскую Сечь.

Приехав в Сечь, Тарас, полковник казацкого войска, ратует за выборы нового кошевого: запорожцы сидят без

дела, а поляки тем временем терзают Украину! Набат сзывает казаков на раду. Разгораются жаркие споры, кого избрать новым кошевым. Гонец, прибывший с Украины, рассказывает о бесчинствах и насилиях поляков: церкви закрыты, старшины замучены, гетман предательски умерщвлен в Варшаве. Единое стремление охватывает войско: скорее в поход, отомстить врагу.

Казаки осадили польскую крепость в Дубно. Ночь. Не спит лишь Андрий, мечтающий о Марильце. Кто-то тихо произносит его имя. Это — служанка панночки, проникшая сюда из крепости через подземный ход. С ужасом Андрий узнает, что его возлюбленной грозит голодная смерть. Собрав припасы, он спешит вслед за служанкой в крепость.

Покои дубенского Воеводы. Поляки, изнуренные долгой осадой, молятся о спасении. Появляется Андрий. Ослепленный красотой Марильцы, он отрывается от родины.

Воевода и именитые шляхтичи благодарят казака за помощь. Однако, когда Андрий осмеливается просить руки Марильцы, Воевода вспыхивает гневом. Шляхта же видит в приходе запорожца десницу Божию. Вняв их совету и мольбам дочери, Воевода благословляет молодых и доверяет Андрию командование войском.

Тарас, избранный наказным атаманом, вдохновляет казаков на штурм крепости. От маркиганта Янкеля, побывавшего в Дубно, Бульба узнает об измене Андрия. В отчаянии отец проклинает день, когда у него родился сын-предатель. Завязывается сражение. Из крепости во главе польского войска выезжает Андрий. Тарас стреляет в изменника. Андрий умирает с именем Марильцы на устах. В лютой ярости, сокрушая все на своем пути, бросаются запорожцы на приступ.

## МУЗЫКА

Лучшие страницы оперы связаны с изображением героической борьбы мужественного и вольнолюбивого казачества. Музыка рисует сильные и самобытные национальные характеры, колоритные бытовые картины, поэтичные образы природы. Она изобилует запоминающимися, выразительными мелодиями, проникнутыми духом украинского фольклора.

Увертюра открывается суровыми призывными возгласами оркестра, которые сменяются то лирическими,

то героическими мелодиями. Завершается увертюра энергичным народным напевом «Засвистали козаченьки».<sup>1</sup>

Первая картина первого акта — большая народная сцена. В обстановку драмы вводит дума кобзаря «Ох, не черная туча над Украинной повисла», выдержанная в характере украинской думы; повествование венчается взволнованным и страстным призывом к восстанию. Дума сменяется шуточным плясовым напевом «А мой батька чеботарь». Шляхтичи обрисованы музыкой, выдержанной в ритме мазурки. Лирическое раздумье Тараса «Когда ж, осиленный годами» исполнено благородства и сдержанной скорби. В сцене с Остапом Андрий предстает пылким, восторженным юношей. Резкий контраст его лирическим высказываниям создает аскетичный, монотонный церковный хорал поляков.

Во второй картине печально звучит задушевный хор украинских девушек-невольниц «Ох, низко, низко, гнет катину буйный ветер», основанный на народной мелодии. Этим хором обрамлена ариетта Марильцы «Родилась я в пышных залах», написанная в ритме кокетливой мазурки, и изящная ария-вальс «Вот так статуя», в которых вырисовывается облик избалованной, беспечной и холодной панночки.

В центре второго акта — массовая сцена, которой предшествуют выразительное ариозо тоскующей Насти «Вот, жизнь прошла» и ее светлая и безмятежная ария «Возвратятся, сердечные». Торжественный застольный хор сродни обрядовым народным величаниям. Могучей, уверенной силой дышит полная горделивого достоинства песня Тараса «Ой, летает орел». Ее сменяет народная песня-танец «Девицы-красавицы» и плясовая «Казачок». Завершает акт драматическое ариозо Насти «Кто отнимет мою радость», близкое народным причитаниям.

Третий акт — Запорожская Сечь. Начальная размашистая песня «Эй, не дивитесь, добрые люди» (слова народные) полна удали и молодечества. В массовых сценах с большой силой переданы разноречивые чувства народа. Переломный момент в развитии действия — рассказ гонца, который рождает мощный призыв к решительной схватке (хор «В поход скорей»).

Первая картина четвертого акта открывается лириче-

<sup>1</sup> Эта мелодия введена Л. Н. Ревуцким, редактировавшим оперу и написавшим новый вариант увертюры.

ски-мечтательной каватинной Андрия «Я вижу Киев». Тарарка обрисована мягкими, вкрадчивыми музыкальными фразами.

Центр второй картины образует лирический дуэт Марильцы и Андрия. В партии Андрия сменяются различные оттенки чувств — от робкой нежности до порывистой страстности. Более искренно и тепло звучат слова Марильцы. Величавый хор «Слава», написанный в духе блестящего полонеза, передает торжество воспрянувших духом шляхтичей.

В пятом акте выделяется ария Тараса «Есть ли в свете что прекрасней», насыщенная героическим пафосом; в ее среднем эпизоде звучат призывные возгласы увертюры.

именем Палиашвили связан один из важнейших этапов в музыкальной истории Грузии. Его творческая и общественная деятельность развернулась в начале 1900-х годов, в период подъема национального искусства. Палиашвили явился первым классиком грузинской музыки. На основе народных традиций, используя достижения классического, в первую очередь русского искусства, он отразил в своем национально-самобытном творчестве важные стороны народной жизни, черты народного характера. Основную часть наследия Палиашвили составляют оперы. Ему принадлежит также ряд хоров, инструментальных нyes, обработок народных песен. Глубокий след в грузинской музыкальной культуре оставила большая педагогическая и общественная деятельность Палиашвили.

Захарий Петрович Палиашвили родился 4(16) августа 1871 года в Кутаиси (Грузия) в музыкальной семье. Первым наставником будущего композитора был его старший брат, Иван Петрович Палиашвили, впоследствии известный дирижер. Восьми лет Захарий уже пел в церковном хоре, рано научился играть на органе.

В 1887 году он переехал в Тифлис и вступил в грузинский хор, созданный энтузиастом народной музыки Л. А. Агнияшвили. Через несколько лет музыкант поступил в Тифлисское музыкальное училище, в класс валторны. Здесь же начались занятия композицией, которые продолжались в 1900—1903 годах в Московской консерватории под руководством С. И. Танеева. В этот период Палиашвили сблизился с русской музыкальной культурой, традиции которой оказали сильнейшее воздействие на творчество грузинского композитора. По возвращении в Грузию Палиашвили принял участие в широком движении за создание национального искусства. Он явился одним из основателей грузинского Филармонического общества, совершил длительную поездку по Грузии с целью собирания народных песен, позднее обработанных им и изданных в ряде сборников.

В 1918 году появилась первая опера Палиашвили «Абесалом и Этери» (на древний эпический сюжет), которая принадлежит к высшим достижениям грузинской музыки. После установления в Грузии Советской власти композиторская и общественная деятельность Палиашвили стала еще более плодотворной. Долгое время он возглавлял Тифлисскую консерваторию. В последнее десятилетие жизни им были написаны оперы «Даиси» (1923) и «Латавра» (1927).

Большое место в наследии Палиашвили занимает вокальная музыка — сочинения для хора, романсы. Его перу также принадлежат: «Торжественная кантата» (1927), посвященная десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции, произведения для симфонического оркестра, в том числе Грузинская сюита на народные темы (1928).

Умер Палиашвили 6 октября 1933 года в Тбилиси.



## АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ

Опера в четырех актах (пяти картинах)

Либретто П. Мирианашвили

### Действующие лица:

Абио, царь Карталини . . . . .	бас
Абесалом, его наследник . . . . .	тенор
Натела, царица, мать Абесалома . . . . .	меццо-сопрано
Мариха, сестра Абесалома . . . . .	сопрано
Этери, сирота . . . . .	сопрано
Мачеха Этери . . . . .	меццо-сопрано
Мурман, визирь Абесалома . . . . .	баритон
Наана, мать Мурмана . . . . .	меццо-сопрано
Тандарух, военачальник . . . . .	тенор
Гость (первый запевала) . . . . .	тенор
Придворный . . . . .	бас

Девять братьев и девять сестер Мурмана, придворные, воины, танцоры и танцовщицы, певцы, музыканты, слуги.

Действие происходит в древней Грузии.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль об опере «Абесалом и Этери» на сюжет произведения грузинского средневекового эпоса «Этериани» подал композитору известный знаток грузинского поэтического фольклора П. Мирианашвили (1860—1940). Он же стал автором либретто. Содержание этого замечательного памятника народной поэзии, повествующего о торжестве любви над смертью, душевной красоты над коварством, благородства над злой волей, ярко воплотилось в опере Палиашвили. В царевиче Абесаломе композитор подчеркнул этическую чистоту и трагическую обреченность. Этери предстает как олицетворение верности в любви, кротости и покорности. Яркую психологическую характеристику получил в опере визирь Абесалома Мурман; это сильная личность, буруеваемая всепоглощающей страстью. В опере есть еще один главный герой — народ, чей образ исполнен мудрости и душевной красоты.

Палиашвили начал работать над оперой в 1910 и закончил ее в 1918 году. Первое представление «Абесалома и Этери» состоялось 21 февраля 1919 года в Тифлисе и принесло композитору заслуженное признание.

## СЮЖЕТ

В глухом лесу у злой мачехи живет бедная крестьянская девушка — сирота Этери. Мачеха грубо помыкает ею, заставляет выполнять непосильную работу, попрекает красотой. У девушки нет друзей, и некому защитить ее. Сидя у ручья, Этери предается горестным мыслям о своей безрадостной жизни. Утомленная работой, она засыпает. Издали слышатся звуки охотничьей песни. К ручью выходит царевич Абесалом и его визирь Мурман и останавливаются, пораженные красотой спящей девушки. Проснувшаяся Этери смущена. Напрасно Абесалом предлагает ей дорогие подарки, клянется в вечной любви. Девушка не верит ему: ведь для царевича она только забава. Жестокая ревность терзает сердце Мурмана — ему недоступна девушка, полюбившаяся царевичу.

Мачеха вновь встречает Этери упреками и бранью. Но девушке теперь легче переносить невзгоды. Пылкая любовь Абесалома заронила в ее сердце ответное чувство, надежду на скорое избавление. Из леса доносится конский топот, и в сопровождении свиты появляется Абесалом. Он приехал, чтобы увести Этери в свой замок. Девушка клянется Абесалому быть верной женой. Отчаяние и злоба душат Мурмана. Визирь решает добиться любви Этери, чего бы это ему не стоило.

В роскошном дворце царя Абио празднуется свадьба Абесалома и Этери. Под звуки труб входят жених и невеста. Царь благословляет новобрачных. Абесалом замечает отсутствие Мурмана. Но вот появляется и визирь. В его руках подарок для Этери — маленький ларец, украшенный драгоценными камнями. Тайную силу имеет этот ларец. Он наведет на Этери болезнь, от которой только Мурман знает средство. Не подозревая о злых намерениях визиря, Этери принимает красивый ларец.

Глубокая скорбь царит во дворце. Прекрасную Этери поразила таинственная болезнь. С каждым днем увядает ее красота. Безутешный Абесалом бродит по замку. Его мать и сестры просят отпустить Этери: может быть, под лучами солнца красота вернется к ней. Но Абесалом не внимлет им. Тогда к нему обращается сама Этери. Она говорит, что простой девушке не место в царском дворце и просит царевича отпустить ее. Мурман решает что, наступил час осуществления его заветного желания, и обе-

щает исцелить Этери, но лишь в том случае, если девушка будет отдана ему. После долгих колебаний Абесалом соглашается.

В замке Мурмана тоскует Этери. Не радуется ее ни нежность мужа, ни заботливость его сестер. Сердце ее полно любви к Абесалому. Слышатся звуки труб. Это приближается царевич, который не в силах вынести разлуку с возлюбленной. Но Этери не хочет видеть его: ведь отдав ее другому, Абесалом нарушил обет вечной любви. Абесалом отправляет визиря в далекое путешествие и посылает к Этери свою мать. Но Этери вновь отвечает отказом. Тогда, взяв чонгури, Мариха — сестра Абесалома — запекает песню, рассказывая в ней о страданиях своего брата, умирающего от любви. Растроганная Этери выходит из замка. Радостно встречает ее Абесалом. Но силы уже покидают его. Этери закалывается — она не в состоянии перенести смерть возлюбленного.

## МУЗЫКА

«Абесалом и Этери» сочетает драматизм и эмоциональную напряженность сюжета с эпичностью. Музыка оперы проникнута суровым величием, мужественной красотой грузинских народных мелодий. Действие течет неторопливо; лирические эпизоды оттеняются красочными картинами быта — хорами, танцами, шествиями, которые живо воссоздают суровый колорит древнего грузинского эпоса.

В лаконичном оркестровом вступлении звучит скорбный напев финального хора — затем порывистая мелодия любовного дуэта Абесалома и Этери.

Первый, преимущественно лирический, акт состоит из двух картин. Акт открывается мужественным и суровым хором охотников «Автандил — охотник смелый». Ария Этери «Я с мачехой злой» напоминает безыскусственно простую печальную народную песню. Богатый мир эмоций воплощен в дуэте Абесалома и Этери; взволнованная мелодика передает полноту и силу чувств героев; в любовный дуэт вторгаются властные и суровые реплики Мурмана.

Лирические настроения второй картины оттеняет симфонический эпизод скачки. Дуэт Абесалома и Этери звучит восторженно и приподнято. Мрачная решимость

и огненная страсть слышатся в арии Мурмана «Гаснет в небе даже солнце».

Второй акт воссоздает древний обряд венчания. Музыка его пронизана ритмами шествия, марша, танцев. Большое место здесь занимают задравные, величальные и застольные хоровые песни. Сцена свадьбы открывается монументальным хором «Слався, владыка». Торжественный марш возвещает о появлении новобрачных. За ним следует хор «Аралали», выдержанный в характере древних обрядовых песен. Тонким лиризмом отмечена канцонетта Марихи «Ты — любовь моей души». Завершают акт танцы: леури (лезгинка) — подвижный и темпераментный, мирзая — медленный и грациозный.

Перелом в драматическом развитии оперы наступает в третьем акте, воспроизводящем строгий траурный обряд. Акт состоит из арии царевича и большого ансамбля с хором. Ария Абесалома «Счастья жаждал я» исполнена глубокого страдания. Массовая сцена начинается траурным хором «Солнце померкло»; его сменяют жалобные причитания. Трагический колорит сохраняется и в секстете, после которого вновь звучит мелодия хора.

Четвертый акт насыщен скорбной лирикой. Чувства тоскующей Этери выражены в арии «Абесалом, полюбил ты всей душой». Дуэт Абесалома и Мурмана «Эта ночь пусть будет долгой» передает душевное состояние визиря, предчувствующего свою гибель. Грустью окрашен дуэт Нателы и Этери. В следующих номерах — квартете и ансамбле с хором — колорит музыки постепенно проясняется (встреча влюбленных). В момент смерти Этери краски вновь темнеют; возникающая в оркестре мелодия любви приобретает трагическое звучание. Завершает оперу небольшой скорбный хор «Эти пламенные души здесь лишь горе испытали».

## ДАИСИ

*Опера в трех актах*

Либретто В. Гуния (перевод М. К. Квалиашвили и Р. Иванова)

Действующие лица:

Малхаз, 27 лет, придворный . . . . .	тенор
Кназо, 30 лет, военачальник . . . . .	баритон
Маро, 19 лет . . . . .	сопрано

Нано, ее сверстница . . . . .	меццо-сопрано
Тито, молодой крестьянин . . . . .	тенор
Цангала, пожилой крестьянин . . . . .	бас

Сельская молодежь, воины, богомольцы.

Действие происходит в Грузии в XVIII веке.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Идея оперы «Даиси» («Сумерки») была подсказана Палиашвили известным грузинским драматургом и актером В. Гуния (1862—1938). Ему же принадлежат сюжет и либретто, в котором широко использованы стихи выдающихся поэтов Грузии — Ш. Руставели, Н. Бараташвили, А. Церетели и Важа Пшавела. Палиашвили начал работать над оперой в 1921 году. Премьера состоялась 19 декабря 1923 года в Тбилиси; ее успеху немало способствовало выступление в заглавной роли известного грузинского певца Вано Сараджашвили. Несмотря на это, автор подверг свою оперу некоторой переработке, добавив ряд номеров (арию Малхаза в первом акте, танцы и плясовые песни во втором). Начиная с первого представления и по сей день «Даиси» пользуется широкой популярностью и не сходит со сцены Тбилисского оперного театра.

## СЮЖЕТ

Сумерки окутали грузинское село. Вдали виднеется церковь. Скоро туда сойдется сельская молодежь, чтобы веселыми песнями и плясками отметить традиционный храмовый праздник «хатоба». В этот праздничный вечер Маро особенно грустно. Ее возлюбленный Малхаз уехал в дальние страны, и девушку насильно обручили с военачальником Кязо. Теперь Малхаз вернулся, но радость встречи влюбленных омрачена: ведь Маро невеста Кязо. Слышны звуки пения — то шествуют на праздник богомольцы. К ним присоединяются крестьяне. Затеваются игры, танцы. Шутливый спор между молодым крестьянином Тито и пожилым вольтником Цангалой перерастает в ссору. Цангала не может простить Тито того, что тот выиграл соревнование в шуточных песнях. Молодежь, в том числе Малхаз, потешается над стариком, и он, затаив обиду, решает отомстить. Все от-

правляются к храму. Малхаз просит Маро остаться, но, боясь вызвать подозрения Киазо, она уходит. Малхаз дает себе клятву вернуть возлюбленную.

Ночь. Луна освещает площадь перед церковью, залпленную крестьянами. Праздник в самом разгаре. Тем временем Цангала успел уже поведать Киазо о встречах его невесты с Малхазом. Киазо поражен. Гнев, горечь разочарования терзают его сердце. Нет, он не отдаст Малхазу свою невесту! Маро преследует предчувствие беды. Напрасно говорит ей Малхаз о любви, девушка не видит впереди ничего радостного. Неожиданно приходит грозное известие: с гор спустился враг и громит грузинские села. На площадь спешит Киазо. Он призывает народ подняться на борьбу и отстаивать свободу. «Лучше смерть, чем позор рабства!» — провозглашает он, и все в едином порыве подхватывают его слова. На площадь сходятся вооруженные воины. Звучит молитва, народ просит бога послать победу над врагом.

Светает. На опустевшей площади — Киазо и Маро. Киазо упрекает невесту в нарушении клятвы. Маро зывает к его рыцарскому благородству: ведь Киазо знал, что ее сердце отдано Малхазу. Девушка возвращает обручальное кольцо. Гнев закипает в душе Киазо: теперь он навеки опозорен. Появившийся Малхаз говорит, что не хочет становиться его врагом, но свою возлюбленную ему не уступит. Соперники берутся за сабли: только оружие теперь может решить их спор. Начинается поединок, но Маро бросает между дерущимися свой шарф: по обычаю поединок должен прекратиться. Девушка пытается уговорить Киазо отказаться от мести, но тот непреклонен. В схватке он смертельно ранит Малхаза. На крики Маро сбегается народ. Все стыдят Киазо, покинувшего в грозный час поле битвы ради личной мести. Умиравший Малхаз утешает Маро: ведь он защищал их любовь! С плачем падает девушка на тело мертвого Малхаза.

#### МУЗЫКА

«Даиси» — музыкальная драма; богатство контрастов сообщает ей жизненную многоплановость. Любовно-лирические мотивы тесно переплетены здесь с народно-героическими; действие развивается на фоне колоритных жанровых сцен. Четко обрисованы характеры главных героев — пылкого и вместе с тем лири-

чески мягкого Малхаза, нежной, мечтательной Маро, решительного и сурового Киазо, бойкой Нано. Музыкальный язык насыщен интонациями и ритмами грузинской музыки; нередко композитор использует известные народные песни. Все это делает «Даиси» произведением подлинно национальным и реалистическим.

Противопоставление поэтически созерцательных и страстно патетических образов в оркестровом вступлении вводит в атмосферу драмы.

В первом акте три больших сцены, средняя из них — жанровая, массовая. Дуэт Маро и Нано начинается в мечтательно элегических тонах и в заключение приобретает светлую окраску. Песня Малхаза «Как яркий луч звезды прекрасной» выдержана в импровизационном стиле народных мелодий с их прихотливой ритмикой. Любовный дуэт Малхаза и Маро полон возвышенных чувств; медленно парящая лирическая мелодия украшена богатым орнаментом. Ее оттеняет суровый, архаичный хор богомольцев, в основе которого лежит старинная сванетийская песня «Вой-ди-во». Подлинно народным юмором увлекает сцена распространенного в Грузии состязания в исполнении частушек; аккомпанемент веселого напева имитирует звучание ствири (волынки). Мужественная гурийская песня «перхули» переходит в массовый хороводный танец. Вихрем врывается стремительная пляска «лекури». Завершается массовая сцена мелодией походной гурийской песни — маршем «Али-паша». Лирический финал акта целиком посвящен образу Малхаза. За горестным романсом «Нет надежды в душе моей» следует патетическая ария «Мне судьбою горе одно суждено».

Второй акт отличается большим разнообразием контрастных сцен. В обстановку крестьянского праздника вводит разгульно беспечная песня Цангалы «Люблю я вино», подхватываемая хором. За воинственным танцем хевсуров следует темпераментная, полная зажигательной энергии горская пляска «мтиулури». Завершается эта часть акта шуточной хоровой песней «Цангала гогона», соединяющей черты песни и пляски. Средний раздел акта посвящен психологической драме героев. В гибких выразительных речитативах раскрыто смятение Киазо, потрясенного вестью о неверности Маро. Затем следует проникнутая страданием ария «Дух злой, дух тоски». Дуэт Киазо и Цангалы напоминает городскую

лирическую песню. Подлинной жемчужиной оперной лирики Палиашвили является речитатив и ария Маро «Предчувствий полно, страдает сердце»; романтические грезы девушки, овеянные поэзией ночи, изливаются в элегической мелодии. Заключается этот раздел акта любовным дуэтом Малхаза и Маро. Действие переключается в героико-эпический план. Хор «Враг коварный и жестокий» в духе народной песни вносит тревогу, беспокойство. Ораторски монументально обращение Киазо, к которому примыкает суровый величественный хорал, сопровождаемый колокольным звоном.

В третьем, кульминационном акте драмы жанровые эпизоды отсутствуют. Непрерывно развивающаяся диалогическая сцена передает переживания участников драмы: рост решимости Малхаза, чувство оскорбленной гордости у Киазо, страдания Маро. Драматические речитативы сплетаются в короткие ансамбли — дуэты и терцеты; возрастает психологическая роль оркестра. Напряженность ситуации оттеняет доносящийся издали хор воинов — грузинская патриотическая песня «Лашкрули». Финал акта — трагическое ариозо Малхаза и полный безысходного горя плач Маро, воспроизводящий черты национального траурного обряда оплакивания умершего. Опера завершается скорбной постлюдией оркестра, музыка которой под конец обретает просветленно-торжественный оттенок.



С

пендиаров — один из основоположников армянской классической музыки, талантливый композитор, видный музыкально-общественный деятель, воспитатель молодежи, дирижер. По собственным словам, материал для творчества он черпал из народных напевов, армянской поэзии, литературы, истории и т. д. Верность традициям армянской народной музыки он сочетал с опытом русской музыкальной классики.

Александр Афанасьевич Спендиаров родился 20 октября (1 ноября) 1871 года в местечке Каховка. Музыкальные способности он унаследовал от матери, хорошо владевшей фортепиано. Многообразие одаренность Спендиарова проявилась в раннем детстве, но преобладающий интерес к музыке возник позже. С семи лет он начинает сочинять, с девяти — обучаться игре на фортепиано и на скрипке. В 1890 году юноша переехал в Москву, где через пять лет окончил юридический факультет университета.

В 1896 году состоялась решающая для Спендиарова встреча с Н. А. Римским-Корсаковым, который высоко оценил его композиторский талант и ввел его в круг петербургских музыкантов. В последующие годы Спендиаров создал много романсов, хоровых сочинений, вокальных произведений с оркестром, инструментальных и оркестровых пьес.

Среди последних выделяются две тетради «Крымских эскизов» (1903 и 1912) и симфоническая картина «Три пальмы» (1905). Спендиаров обосновался в Крыму, изредка выезжая в Москву, Петербург, Тифлис, где выступал как дирижер. Он встречался с крупнейшими деятелями русской культуры — А. П. Чеховым, Л. Н. Толстым, Ф. И. Шалапиным, А. М. Горьким (на текст поэмы Горького он написал балладу для баса с оркестром «Рыбак и фея», 1902); тесные дружеские отношения установились у Спендиарова с его учителем Н. А. Римским-Корсаковым, а также А. К. Глазуновым.

В детские годы Спендиаров познакомился с народной музыкой Крыма.

Начиная со второго десятилетия XX века усилился его интерес к армянскому искусству. В 1922 году правительство Советской Армении пригласило Спендиарова переехать в Ереван и возглавить музыкальную жизнь республики. Этот период ознаменован расцветом композиторской, педагогической и общественно-музыкальной деятельности Спендиарова. Глубоко проникнув в сущность народной армянской музыки, Спендиаров создал такие выдающиеся произведения, как «Ереванские этюды» для оркестра (1925) и оперу «Алмаст» — одно из лучших творений армянского музыкального театра.

Среди других произведений композитора Концертный вальс (1906) для симфонического оркестра, «Бэда-проповедник» (1907) для голоса с оркестром (удостоено премии имени М. И. Глинки).

Спендиаров умер в Ереване 7 мая 1928 года.

## АЛМАСТ

Опера в четырех актах с эпилогом

Либретто С. Парнок

### Действующие лица:

Татул, армянский князь . . . . .	баритон
Княгиня Алмаст, жена Татула . . . . .	меццо-сопрано
Рубен, боевой товарищ Татула . . . . .	бас
Гаяна, прислужница и наперсница Алмаст	меццо-сопрано
Надир-шах . . . . .	бас
Шейх, приближенный шаха . . . . .	тенор
Телохраниитель шаха . . . . .	бас
Али-Мурад, военачальник шаха . . . . .	тенор
Ашуг, придворный певец шаха . . . . .	тенор
1-й вождь } военачальники	бас
2-й вождь } персидского шаха	бас
3-й вождь }	бас
Шут во дворце Татула . . . . .	тенор
Старая гадалка . . . . .	меццо-сопрано
Армянский воин . . . . .	тенор

Придворные во дворце шаха, сазандари, гонцы,  
девушки — ткачихи и вышивальщицы.

Место действия: Армения.

Время: начало XVIII века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера создана на основе поэмы «Взятие Тмкаберта», написанной в 1902 году известным армянским поэтом Ованесом Туманяном (1869—1923). Поэт использовал в своем произведении народные сказания и легенды о подлинных исторических событиях первой половины XVIII века — об осаде крепости Тмук войском персидского шаха, о мужественном и отважном армянском князе, возглавившем народ в освободительной борьбе, и его честолюбивой жене, изменившей родине.

В течение долгих лет Спендиаров лелеял мечту о создании национальной армянской оперы, однако его ранние музыкально-сценические опыты не увенчались успехом. Встреча с Туманяном в 1916 году и личное участие поэта в составлении предварительного плана оперы «Алмаст» вдохновили композитора. Но работа над либретто затянулась; поэтесса С. Парнок закончила его в 1918

году. Спендиаров особенно много работал над оперой в последние годы жизни, после переезда в Армению. Внезапная смерть помешала ему завершить многолетний труд. Музыкальную редакцию оперы осуществил М. О. Штейнберг (1889—1946); он же написал недостававшую в партитуре музыку пролога и эпилога. Премьера «Алмаст» состоялась в Москве 23 июня 1930 года; в Армении опера была впервые поставлена 20 января 1933 года в день открытия в Ереване театра оперы и балета, которому было присвоено имя А. А. Спендиарова. Вторая редакция либретто «Алмаст» осуществлена Т. Ахумяном; в ней усилена народно-героическая струя. Музыка дополнительных сцен (в конце второго и финале четвертого актов) также принадлежит Штейнбергу. В этой новой редакции опера «Алмаст» была показана на декаде армянского искусства в Москве в 1939 году.<sup>1</sup>

#### СЮЖЕТ

Могущественный персидский властелин Надир-шах взбешен военными неудачами, его замыслы покорения Армении терпят крах. Уже много месяцев воины Надир-шаха пытаются взять приступом независимый армянский город — крепость Тмкаберт. Но князь Татул со своей дружиной отважно и стойко защищает ее. Отчаявшись сломить сопротивление мужественных армян в открытом бою, Надир-шах по совету приближенного шейха прибегает к хитрости. Он решает обольстить жену Татула, прекрасную Алмаст, и с ее помощью проникнуть в крепость. Лучший ашуг тайно поведаёт ей о любви Надир-шаха, о его богатстве и славе и посулит корону.

Сладкозвучные песни ашуга смутили душевный покой честолюбивой Алмаст. Мысль о том, что она может стать персидской шахиней, отравляет ее сознание. Во сне она проговаривается, и сокровенную тайну княгини узнает юная служанка Гаянэ. Девушка решает зорко следить за госпожой. Из окна крепостной стены Алмаст наблюдает, как князь Татул отражает атаку персов. Его мужество и отвага восхищают княгиню. Но недолго любитесь она супругом. Мучительные сомнения вновь овладевают ею. В этот момент перед княгиней вновь предстает

<sup>1</sup> Изложение сюжета и музыки оперы дается по новой редакции.

посланник Надир-шаха — Ашуг. Он прославляет красоту Алмаст, пленившую сердце владыки мира. Тщеславная, преисполненная гордыни, княгиня не в силах бороться с соблазном. Тем временем жестокая схватка армян с персами закончилась. Татул во главе войска возвращается победителем в крепость; народ приветствует его. Князь спешит поделиться радостью с любимой Алмаст.

Роскошный пир в крепости Тмкаберт по случаю победы над персами. Вино льется рекой. Один за другим поднимаются тосты за героев Армении, мужественно отстаивающих свою отчизну. Княгиня приглашает гостей начать веселые танцы. Но напрасно пытается она скрыть от Татула свое душевное смятение. В порыве властолюбия Алмаст призывает князя завоевать чужие земли и разделить с ней корону. Но благородному Татулу чужды разбойничьи подвиги. «Я лишь в защиту меч подъялю», — с достоинством отвечает он княгине. Слова Татула рассеивают колебания Алмаст: она решается на преступление. Щедро угощает княгиня гостей и стражу. Увидев, что опьяневшие гости засыпают, Алмаст подает шаху условный сигнал. С горящим факелом она устремляется к окну, потрясая им в ночной тьме. Обнаружив измену, Гаянэ в ужасе будит Татула, его друга Рубена, стражу. Но поздно — враг уже в крепости. Рубен с группой воинов прорывается сквозь кольцо врагов. Предательница встречает Надир-шаха низким поклоном.

Не радуется Надир-шаха победа, достигнутая хитростью и коварством. Нет ему покоя и счастья на захваченной земле. Страшное разочарование постигло и Алмаст. Предательнице родины шах не доверяет. Не корона, а судьба наложницы ждет Алмаст. Тяжесть преступления гнетет ее, и Алмаст бросает в лицо тирана слова, полные презрения и ненависти: «Татул мой — солнце боевого стана! Тебя красивее он и храбрей! Изменой женщины не брал он крепостей, не покупал побед своих обманом, врагов в открытой побеждал борьбе». Охваченная жаждой мщения, Алмаст поднимает на шаха кинжал. Ее схватывают и ведут на казнь.

Под руководством Рубена, боевого соратника погибшего Татула, восставший армянский народ освобождает крепость. Персы изгнаны. Толпы ликующего народа приветствуют армянских воинов, преследующих врага.

«Алмаст» — опера, наделенная эмоциональной силой и красочностью выражения, говорящая о глубоком постижении армянского народного искусства. Большое место в ней уделено мужественным хорам и пляскам воинов, сценам шествий и пиршеств. Выразительно и разносторонне обрисованы характеры главных героев — Татула, Алмаст, Надир-шаха. Симфонические эпизоды дополняют широко выписанный фон действия.

Музыка первого акта отмечена холодным, жестким колоритом. Монолог Надир-шаха — музыкальный портрет восточного деспота, необузданного в своем тщеславии и злобе. Персидский марш с его постепенным нарастанием звучности, с воинственными кличами, фанфарными сигналами, острым ритмом характеризует дикую, грозную силу врага. Рассказ и песня Шейха о красоте Алмаст «О шах, к победе всякий путь достоин» насыщены чувственными, завораживающими мелодиями. Ариозо Надир-шаха «Войди к ней в дом» рисует вспыхнувшую в нем страсть. Завершает акт мрачно торжественная молитва вождей.

В музыке второго акта лирические эпизоды переплетены с героическими. Нежная и грустная песня девушек-ткачих «День и ночь печаль все та же» (в ее основе — армянские народные мотивы) проникнута чувством любви к родному краю. Нервная речь Алмаст (беседа с Гаянэ), прерываемая частыми остановками, сменой ритма, диссонансами, передает душевное смятение княгини. И снова звучит печальная песня девушек. Симфоническая картина, изображающая битву армян с войском Надир-шаха, полна героической патетики; мотив Надир-шаха предстает в воинственном звучании трубы на фоне тяжелых басов; ему противостоит музыкальный мотив Татула — светлый и радостный, как победный клич. Ариозо Алмаст «Как мне тоску переупрямить», характеризующее ее мучительную раздвоенность, то окрашивается в теплые тона, приближаясь к складу армянских народных песен, то приобретает зловещий колорит. Причудливые мелодический рисунок и оркестровка сопровождают появление гадалки и сцену заклинания. Песня Ашуга «В плен взяла певца», близкая народным импровизациям, покоряет богатством и красотой мелодики; это один из лучших номеров оперы. В финале акта звучит ликующий

марш-гимн армян-победителей (подлинная народная песня).

Развернутое оркестровое вступление третьего акта передает праздничную атмосферу веселого пиршества. Торжествующая радость звучит в ариозо Рубена и хоре гостей (вновь возникает мелодия победного армянского марша-гимна). Ариозо Татула «Не славой дорожу, а дружбой вашей» имеет патетический характер. Скорбный хор — реквием памяти павших героев — контрастирует с энергичным, мужественным хором «Не орел в ночи». Застольные песни сменяются танцами: изящной, грациозным танцем девушек и огненно-темпераментной пляской мужчин (оба основаны на народных напевах). Яркий комедийный эпизод — песня Шута, высмеивающего поход Надир-шаха. Диалог Алмаст и Татула раскрывает глубокое различие их характеров. Экзальтированный танец Алмаст предшествует пляске воинов. Оркестровый эпизод предательства Алмаст окрашен в мрачные тона. В финале акта, символизируя победу врага, звучит Персидский марш.

Четвертый акт открывается монологом Надир-шаха, мрачным раздумьем о бренности жизни, славы и любви. В диалоге Алмаст и Надир-шаха бесстрастной язвительности шаха противостоит гневная речь Алмаст. Ариозо Алмаст «Не цвести цветку угрюмых скал» охватывает широкий диапазон чувств: ненависть, восторг (при воспоминании о Татуле) и скорбь («Я знаю, на земле мне нет прощения»). Вслед затем в оркестре звучит злоеющая траурная музыка.

Финал оперы — апофеоз, монументальная массовая сцена. Ариозо Рубена, его героический призыв к борьбе перерастает в торжественный хор, прославляющий родину, народ и свободу.

аджибеков — выдающийся азербайджанский композитор, основоположник национальной музыкальной школы, крупный музыкальный ученый и общественный деятель. Проявляя особый интерес к театру, он заложил основы азербайджанской оперы.

Узеир Абдул Гусейн-оглы Гаджибеков родился 17 сентября (нов. ст.) 1885 года в селении Агджабеда близ города Шуши в семье сельского писаря. В детстве он общался с народными певцами, от которых научился искусству мугама (вокальные импровизации речитативного склада). С 1899 года в течение пяти лет Гаджибеков занимался в Горийской учительской семинарии, где обучался игре на скрипке и других инструментах, познакомился с теорией музыки. Уже в те годы он стал записывать народные мелодии; увлечение фольклором он сохранил на всю жизнь. По окончании семинарии Гаджибеков работал школьным учителем сначала в сельском районе, а с 1905 года — в Баку. Здесь он сотрудничал в газете, писал остропублицистические статьи, переводил на азербайджанский язык произведения русских писателей, в частности Гоголя, одновременно усиленно занимался самообразованием.

В 1907 году он сочинил оперу «Лейли и Меджнун» (по поэме классика азербайджанской литературы XVI века Физули); постановка ее в январе следующего года ознаменовала рождение национальной азербайджанской оперы. В нотной записи были зафиксированы только хоры и оркестровые номера; арии же импровизировались певцами по правилам искусства мугамата. Затем Гаджибековым были созданы (на собственные либретто) оперы: «Шейх Саян» (1909), «Рустам и Зохраб» (1910), «Шах Аббас и Хуршид Бану» (1911), «Асли и Керем» (1912), «Гарун и Лейла» (1915) и музыкальные комедии: «Муж и жена» (1909), «Не так эта» (1910), «Аршин мал алан» (1913). Последняя была переведена более чем на тридцать языков и получила мировую известность. Если оперы посвящены преимущественно исторической теме, то музыкальные комедии основаны на современных композитору сюжетах; в них высмеивались пережитки старого быта.

В 1911—1912 годах Гаджибеков совершенствовал свои музыкально-теоретические познания в Москве на частных музыкальных курсах, а затем некоторое время в Петербургской консерватории (в классе теории и композиции В. П. Калафати). Однако материальные трудности вынудили его вернуться в Баку.

В годы Советской власти широко развернулась музыкально-общественная деятельность Гаджибекова. Он явился одним из создателей первой в республике музыкальной школы (позднее преобразованной в училище) и консерватории, профессором и ректором которой он был до последних дней жизни. По инициативе Гаджибекова были организованы первый многоголосный смешанный хор и первый играющий по нотам оркестр народных инструментов.

Послеоктябрьский период явился временем расцвета композиторского таланта Гаджибекова. В 1936 году он завершил лучшее

свое произведение — оперу «Кёр-оглы», посвященную борьбе азербайджанского народа за освобождение от феодального гнета. Помимо опер и музыкальных комедий, Гаджибеков оставил 7 кантатно-ораториальных произведений, сочинения для симфонического оркестра и оркестра народных инструментов, хоры, песни, романсы, пьесы для фортепиано. Композитору принадлежит также Государственный гимн Азербайджанской ССР (1945).

В 1945 году Гаджибеков был избран действительным членом Академии наук Азербайджанской ССР и директором Института истории азербайджанского искусства. Скончался он 23 ноября 1948 года в Баку.

## КЁР-ОГЛЫ

### Опера в пяти актах

Либретто М. С. Ордубады и Г. Исмаилова

#### Действующие лица:

Алы, старик, коновод у Гасан-хана . . . . .	бас
Ровшен (впоследствии Кёр-оглы), его сын . . . . .	тенор
Ниняр, возлюбленная Ровшена . . . . .	сопрано
Эйваз, ее брат . . . . .	тенор
Гасан-хан . . . . .	баритон
Ибрагим-хан } приближенные Гасан-хана . . . . .	бас
Гамза-бек } . . . . .	тенор
Эхсан-паша . . . . .	тенор
Полад, слуга Гасан-хана . . . . .	тенор
Шут Гасан-хана . . . . .	тенор
Придворная певица . . . . .	сопрано
Надир } крестьяне . . . . .	тенор
Вели } . . . . .	тенор
Полководцы — 1-й, 2-й, 3-й . . . . .	тенора
Глашатаи — 1-й, 2-й, 3-й . . . . .	тенора

Крестьяне, гости хана, вельможи, воины Кёр-оглы,  
воины хана, танцовщицы, свита Гасан-хана.

Действие происходит в Азербайджане в конце XVI века.

#### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основу сюжета оперы положен популярный народный эпос «Кёр-оглы», сохранившийся в репертуаре народных певцов до наших дней. В нем отражены события конца XVI — начала XVII века, когда азербайджанскому народу приходилось бороться и против местных феодалов и против ирано-турецких завое-



вателей. Герой эпоса — страстный борец за свободу и счастье народа Кёр-оглы (что в переводе означает сын слепца). Народная фантазия наделила его богатырской силой и беззаветной храбростью. Но Кёр-оглы не только мужественный предводитель повстанцев. Он и вдохновенный ашуг, то есть народный певец, импровизирующий под аккомпанемент саза (струнного народного инструмента). Поэтические стороны его души раскрываются во взаимоотношениях с невестой, самоотверженной Нигяр.

Гаджибеков работал над оперой с 1932 по 1936 год. Композитор стремился, по его словам, «создать национальную по форме оперу, используя достижения современной музыкальной культуры». В этом ему помогло глубокое знание азербайджанского фольклора: в то же время он трудился над капитальным научным исследованием «Основы азербайджанской народной музыки» (завершено в 1945 году). Работая над «Кёр-оглы», композитор изучал также музыку той эпохи, в которую разворачивается действие оперы; балетные сцены, по словам автора, «написаны в стиле музыки XVII века».

Премьера оперы состоялась 30 апреля 1937 года в Баку в Театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. Через год опера была показана в Москве на декаде азербайджанского искусства. Произведение вошло также в репертуар оперных театров Туркмении, Армении и Узбекистана.

## СЮЖЕТ

Весеннее утро. На зеленеющих полях южного Азербайджана работают крестьяне. Невесело у них на душе. Народ измучен непосильным трудом и непрестанными поборами, чинимыми его могущественным властелином — жестоким Гасан-ханом. Вот и сам хан со своими приближенными. При его появлении крестьян разгоняют кнутами. Гасан-хан требует поймать для него лучшего коня. Но старик-табушник Алы на свою беду уже угнал коней на пастбище. Напрасно он пытается объяснить, что сделал это без злого умысла, — хан велит ослепить старца. Сыну Алы Ровшену сообщает о несчастье его возлюбленная Нигяр. Теперь ты — Кёр-оглы (сын слепца), — горестно говорит старый табушник сыну. Скорбь и гнев охватывают крестьян. Ровшен, принявший новое имя — Кёр-оглы, призывает народ отомстить

хану за все его злодеяния и поднять восстание. Крестьяне полны решимости начать борьбу. Избрав Кёр-оглы своим предводителем, они уходят в горы. Нигяр по просьбе возлюбленного остается, чтобы сообщать воставшим о всех замыслах врага.

В пышных покоях Гасан-хан с почестями принимает гостя — турецкого пашу Эхсана. Встревоженные набегам повстанцев, они решили покончить с недавней враждой и заключить военный союз. Веселье прерывается появлением сборщиков подати. В страхе они докладывают, что Кёр-оглы со своим отрядом отнял всю собранную подать. Посовещавшись с полководцами, Гасан-хан решает двинуть на мятежников большое войско. Но шут Телхек заявляет, что нужен всего-навсего лишь один хитрец. Если похитить у Кёр-оглы его любимую лошадь, то он всюду будет ее разыскивать. И тогда совсем нетрудно будет схватить бунтовщика. Хитроумный план всем понравился. За его выполнение берется богатый сановник Гамза-бек. Но он ставит условие — в награду Гасан-хан должен дать ему красавицу Нигяр. Явившись по требованию хана, Нигяр узнает о коварном замысле. Она тайно отправляет своего брата Эйваза предупредить Кёр-оглы.

Военный лагерь повстанцев в крепости Ченли-бель, расположенной в неприступных горах. Кёр-оглы с группой воинов возвращается из очередного успешного похода. С ними пришло пополнение — бедняки из Армении, Грузии, Курдистана. В разгар торжества по случаю новой победы на площади появляется Гамза-бек, переодетый нищим. Он умоляет дать ему приют — хан вконец разорил его. Узнав, что пришелец был конюхом, доверчивый Кёр-оглы поручает ему уход за своим конем Кыр-атом. Тщетно друзья предостерегают его — вдруг это шпион Гасан-хана! Но Кёр-оглы спокоен — в таком случае Нигяр предупредила бы его. Вечереет. Начинается гроза. Воспользовавшись непогодой и безлюдьем, Гамза-бек уводит Кыр-ата и скрывается в темноте. Караульные поднимают тревогу, но уже поздно.

Довольный удачей, Гасан-хан весело пирует со своими вельможами. Вдруг он видит в зале молодого ашуга с сазом в руках. Это — переодетый Кёр-оглы. Гасан-хан возмущен дерзостью пришельца, не изволившего даже поклониться. Но прекрасное пение ашуга приводит его, как и всех присутствующих, в восторг. Чтобы узнать,

здесь ли похищенный конь, Кёр-оглы предлагает спеть песню о знаменитом Кыр-ате. Хан удивлен, но соглашается. Прослушав песню, он хвастается, что конь этот находится в его конюшне. Ашуг выражает сомнение, и Гасан-хан велит своему Поладу привести Кыр-ата. Кёр-оглы поет новую песню. Но в этот момент появляется Гамза-бек. Он сразу же узнает в ашуге Кёр-оглы и приказывает слугам схватить и покрепче связать его. Гасан-хан ликует. Вводят Нигяр, обещанную Гамза-беку. При виде возлюбленной Кёр-оглы овладевают противоречивые чувства. Ведь Нигяр ни о чем его не предупредила... быть может, она предательница? Гасан-хану докладывают, что пойман юноша, спешивший с доносом в Ченли-бель. Пойманный — Эйваз, брат Нигяр. Хан зовет палачей, чтобы выпытать у доносчика имя того, кто его послал. Тогда Нигяр смело признает — это сделала она. Девушка бросает в лицо вельможам слова презрения и ненависти. Этого Гамза-бек не может выдержать. С ножом он бросается на Нигяр. Но тут Кёр-оглы удается разорвать сковывавшие его цепи. Ударом кулака он убивает Гамза-бека. Затем, воспользовавшись всеобщим замешательством, вскакивает на Кыр-ата и мгновенно исчезает. Нет предела гневу хана. Он приказывает казнить Нигяр, ее брата и конюха Полада.

Глашатай сзывают народ на площадь — готовят казнь. В толпе слышен ропот. Гасан-хан, явившийся со своими приближенными, велит оцепить эшафот войсками и первой казнить Нигяр. Но преступлению не суждено свершиться. Внезапно во главе большого отряда врывается Кёр-оглы, и после короткой схватки дружина хана разгромлена. Народ славит своего героя.

## МУЗЫКА

«Кёр-оглы» — монументальная народно-героическая опера, насыщенная развернутыми массовыми сценами. Ее драматичный сюжет воплощен с эпической широтой. Музыка оперы тесно связана с азербайджанским фольклором. В симфонический оркестр введены азербайджанские народные инструменты — зурна, тар, кемайча и другие, что подчеркивает национальный колорит. Национальная характеристика сочетается с мастерским использованием выразительных средств и форм классического оперного искусства.

Увертюра, построенная на музыкальном материале оперы, сжато выражает ее идею. Музыка развивается от призывного лейтмотива повстанцев к мелодии победного финального хора; в среднем разделе звучат темы главных героев — Кёр-оглы и Нигяр.

Первый акт обрамлен хоровыми сценами, в которых показан перелом в настроениях народа, вначале забитого, подавленного, затем поднявшего знамя восстания. Горестный хор «Даль полей» предшествует проникнутому отчаянием рассказу Нигяр «Бедя! К нам хан». Мотив оркестрового вступления к этому хору в дальнейшем приобретает значение лейтмотива. Дикий и злобный облик Гасан-хана очерчивает его воинственное ариозо «Только кнут признает». В другом ариозо Гасан-хана «Всех людей я знатней» передано его улоение собственным величием. Печально, покорно звучит ариозо Алы «Никакой коварной цели»; оно повторяется в конце акта, в сцене с Ровшеном. Ариозо Нигяр «Жесток Гасан-хан» полно гневного протеста. Следующая за ним ария Нигяр «Ровшен, мой любимый» окрашена в мечтательные, а затем в порывисто-страстные восторженные тона. Легкий подвижный танец крестьян подготавливает радостное ариозо Ровшена «Лишь увидел», написанное в стиле ашугских песен. Героикой и воодушевлением проникнут дуэт Нигяр и Ровшена «Нас месть зажгла». Дуэту близко по настроению ариозо Ровшена «Где взять силы», негодующее и призывное, выдержанное в маршеобразном ритме. Завершается акт гимническим хором «Кто извдал».

Второй акт посвящен обрисовке Гасан-хана и его окружения. Радостное возбуждение хана, предвкушающего союз с пашой, выражено в его арии «В дорогой мой фарфор». Мелодия средней части арии вновь звучит в родственном по характеру дуэте Гасан-хана и Эхсан-паша «Огня дружба сильней» (во втором разделе). Безмятежным танцам — плавному и стремительному — контрастирует хор перелуганных сборщиков подати «Дань с крестьян», пронизанный взволнованно пульсирующим ритмом. В центре акта — куплеты шута «У Кёр-оглы славный есть конь» в характере задорного танца. Проникновенная ария Нигяр «Как легкий дым» овеяна глубокой тоской и мечтой о встрече с любимым.

Третий акт представляет собой масштабную хоровую сцену. Начальный хор «Ченли-бель, крепость» наделен

суровой и мужественной силой. Боевую песню Кёр-оглы с хором «Пусть грохочет гром» отличает ораторски поднятый речитатив, характерный для ашугского искусства. Следующее ариозо Кёр-оглы «Все нам братья» отмечено задушевной теплотой и страстной убежденностью. Ариозо перерастает в темпераментный хор «Кто изведал боль оков», мелодию которого подхватывает Кёр-оглы в монологе с хором «В Ченли-беле гнета нет!» Музыка, в которой запечатлено радостное сознание повстанцами своей силы, противостоят жалобные причитания Гамзы-бека. В арии Кёр-оглы «Тебе предан я» слышится светлая грусть и глубокое страстное чувство. Веселый танец и торжественная клятва Кёр-оглы с хором в характере величественного гимна сменяются оркестровым эпизодом, живописующим картину грозы. Акт завершается негодующими репликами хора.

В четвертом акте характеристика хана и его окружения сопоставлена с музыкальными портретами Кёр-оглы и Нигяр. Открывающая действие меланхоличная любовная песня ханендэ (певицы) с хором «Вино горит в бокале» обрамлена танцевальными мелодиями. Три песни Кёр-оглы, полные вдохновения и благородного изящества, выдержаны в характере ашугского искусства: первая — «Лишь увидел», уже звучавшая в первом акте, вторая — «Пою вам я» (сказ о коне Кыр-ате) и третья — «Вновь с тобой». В арии Гасан-хана «Хоть искал в небесах» выражено злорадное торжество и самодовольство. Обличительный монолог Нигяр «Вы — толпа палачей» дышит отчаянной решимостью и мужеством.

В пятом акте два контрастных раздела: в первом воплощена мрачная атмосфера готовящейся казни, второй — рисует победное торжество народа. Вначале нарочито примитивному и бездушному звучанию ансамбля «Будешь хану непокорен» (Гасан-хан и его приближенные), напыщенным речитативам вельмож противостоят эмоционально выразительные горестные хоры народа «Каждый день одни мученья» и «Не руби, о хан». Ариозо Кёр-оглы «О Нигяр» согрето сердечным теплом и нежностью. Опера завершается жизнеутрачивающими танцами и ликующим хором «Настал великий праздник».

Род. в 1909 г.



Оперный жанр — основная сфера творческих интересов Держинского. Героика революционной и народно-освободительной борьбы, пафос труда, образы современников — таковы темы его творчества. Широкое использование революционной и советской песенности, простота и доступность языка определили популярность лучших его произведений.

Иван Иванович Держинский родился 9 апреля (нов. ст.) 1909 года в Тамбове. Музыкальное образование получил в музыкальном техникуме имени Гнесиных в Москве, а затем в Ленинграде, в Центральном музыкальном техникуме (1930—1932) и консерватории (1932—1935). В студенческие годы Держинский создал свою первую оперу «Тихий Дон». Через три года появилась вторая опера «Поднятая целина» (также по роману М. А. Шолохова). Вскоре Держинский закончил третью оперу «Волочаевские дни» (1939) и приступил к работе над оперой «Гроза» по одноименной пьесе А. Н. Островского; сочинение «Грозы», приостановленное Великой Отечественной войной, было доведено до конца лишь в 1955 году.

На события войны Держинский откликнулся операми «Кровь народа» (1941) и «Надежда Светлова» (1943). За ними последовали лирические вокальные циклы «Первая любовь» (1944) и «Залетная птица» (1945).

В послевоенные годы композитор продолжает работать в области музыкального театра. Им написаны музыкальная комедия «В зимнюю ночь» (по повести Пушкина «Метель», 1946), опера «Князь-озеро» (по повести П. П. Вершигоры «Люди с чистой совестью», 1947). За вокальный цикл «Новое село» (1950) композитор был удостоен Государственной премии. В 1954 году была поставлена опера «Далеко от Москвы» (по роману В. Н. Ажаева), а в 1962 году на крупнейших оперных сценах страны увидела свет «Судьба человека» (по рассказу М. А. Шолохова).

## ТИХИЙ ДОН

*Опера в четырех актах (шести картинах)*

Либретто Л. И. Держинского

Действующие лица:

Пантелей Мелехов	. . . . .	тенор (характерный)
Ильнична, его жена	. . . . .	меццо-сопрано
Григорий	} их сыновья	драматический тенор
Петро		
Даша, жена Петра	. . . . .	драматическое сопрано
Лукинична	. . . . .	сопрано
Наталья, ее дочь	. . . . .	сопрано
Митька, ее сын	. . . . .	высокий бас

Аксинья . . . . .	меццо-сопрано
Генерал Листницкий . . . . .	бас
Евгений, его сын . . . . .	баритон
Мишук, товарищ Григория . . . . .	тенор
Сашка, кучер Листницких . . . . .	бас
Сумасшедший солдат . . . . .	тенор
Есаул . . . . .	баритон

Гости, мужики, казаки, солдаты, дезертиры, пленные.

Время: 1914—1917 годы.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Работа над оперой «Тихий Дон» продолжалась три года. Опера создавалась в тесном контакте с коллективом театра под наблюдением и руководством дирижера С. А. Самосуда. Деятельная поддержка театра, а также творческая помощь Д. Д. Шостаковича помогли молодому композитору воплотить в жизнь свои замыслы. Первая постановка состоялась 22 октября 1935 года в ленинградском Малом оперном театре.

Успеху оперы во многом способствовала широчайшая популярность ее литературного первоисточника — замечательного романа М. А. Шолохова, в котором с большой художественной силой изображены судьбы донокского казачества в годы империалистической и гражданской войн.

В основу либретто положены свободно переработанные эпизоды первой и второй книг романа Шолохова (1925—1929). Сюжет оперы во многом отличается от литературного первоисточника. Изменения коснулись главным образом образа Аксиньи, которая показана в опере не как «чужая жена», а как одинокая женщина, страстно чувствующая, глубоко переживающая свою личную драму.

Более простым и прямолинейным стало построение сюжета. Сложный, психологически трудный путь Григория Мелехова намечен в либретто эскизно, в ряде отдельных эпизодов. Иначе мотивировано его столкновение с паном Листницким. Испытавший ужасы войны, Григорий убивает его не только как соперника, но и как классового врага. Большое внимание композитор уделит массовым сценам, выразительно рисующим картины быта, передающим дыхание величественных событий изображаемой эпохи.

В станице Вешенской одиноко живет Аксинья. Ей полюбился молодой казак Григорий Мелехов. И ему без Аксиньи жить невмозготу, но отец Григория — Пантелей Мелехов не может примириться с любовью сына к беднячке. Чтобы заставить Григория навсегда порвать с Аксиньей, он решает женить его на дочери богатого казака Наталье Коршуновой. И вот свадьба в разгаре. Только Григорий невесел, его мучают сомнения. Внезапное появление Аксиньи нарушает общее веселье. Ее не страшат ни грубые упреки Пантелея Мелехова, ни открытая враждебность гостей. Она уверена в своей власти над Григорием: «Не верю, чтоб ко мне ты не вернулся... Придешь!» — бросает она, уходя.

Аксинья ждет Григория. Тоскует и Григорий. Тайные мысли мужа давно уже разгадала Наталья и решила вернуться к родным. Узнав об этом, Пантелей Мелехов гневно обрушивается на сына. Но Григорий не может отказать от Аксиньи. С нею он готов уйти хоть в батраки. Оскорбленный в своей сословной гордости, взбешенный упорством сына, Пантелей проклинает его. Отныне Григорий лишен всех казачьих прав и привилегий. Вместе с Аксиньей он уходит из хутора.

У мельницы собралась толпа народа. Казаки насмеяются над «иногородними» мужиками. Те в ответ выслушивают богатых казаков, разбогатевших на грабеже. Появляются Григорий с Аксиньей. Пантелей отказывается признать сына-батрака. Чтобы унижить Григория, Мельница Коршунов развязно пристаёт к Аксинье. Григорий отталкивает его. Завязывается драка, которую останавливает приезд казачьего генерала Листницкого. Он объявляет о начале войны и мобилизации. В безмолвии народ слушает царский манифест.

В людской барского дома генерала Листницкого идут бескончаемые разговоры о войне. По просьбе одного из слуг старик-конюх Сашка, шутник и балагур, рассказывает фантастическую историю о том, как он по велению царя изловил бежавшего из крепости злодея. Здесь же живет Аксинья, которая служит у Листницких кухаркой. Трудно ей живется после того, как Григория забрали на войну. Уже год от него нет вестей, а тут еще захворала их дочурка, которую отец даже не видел. Сын Листницкого, казачий офицер Евгений, настойчиво домогается



любви Аксины. Но она отвергает его. Приходит Наталья. Она принесла письмо с извещением о смерти Григория. В порыве отчаяния Аксиныя припадает к ребенку и с ужасом убеждается, что девочка умирает. Измученная, убитая горем, она покоряется вкрадчивым уговорам Листницкого.

Казачий привал на австрийском фронте. Казаки с тоской вспоминают о родной стороне. Среди них Петр Мелехов и его односельчане. В подошедшем солдате они с радостью узнают Григория, возвращающегося на фронт из столичного госпиталя. Григорий рассказывает казакам о волнениях в столице, о близком свержении царя и окончании войны. Митька с помощью офицера пытается арестовать Григория, но уже поздно. Подошедшая группа солдат приносит ошеломляющую весть: «Царя с престола сняли! Конец войне!»

Возвратившийся с фронта домой Григорий узнает от деда Сашки об измене Аксины и смерти дочери. Он потрясен, вся его ненависть теперь сосредоточилась на Листницком. Григорий убивает казачьего офицера и примыкает к идущему на Царицын революционному отряду. Вместе с трудовым народом он идет сражаться за новую жизнь.

## МУЗЫКА

«Тихий Дон» — первая художественно ценная советская опера на революционную тему. Острое чувство современности, творческое отношение к народной песенности, опора на классические традиции русского оперного искусства (в особенности Мусоргского) определили сильные стороны этого произведения.

Первая картина — колоритная бытовая сцена, на фоне которой возникает ряд драматических эпизодов. Хор «Ох, матушка, тошно мне», написанный в характере свадебной песни, передает настроение разгульного, бесшабашного веселья. Диалог Григория и Натальи «Гришенька, никак опять тоскуешь?» и их дуэт «С тобою ль мне тосковать о прошлом?» проникнуты лирически-мечтательным настроением. Появление Аксины вносит в музыку драматизм. Уверенностью и чувством собственного достоинства исполнено ее краткое ариозо «Не трожь, старик!» Резко и грубо звучит обращение Митьки «Сестру срамить своим позором пришла». В словах Аксины,

обращенных к Григорию: «Обидел, Гриша», слышится скорбный упрек.

Вступление ко второй картине основано на печальной мелодии песни Аксиньи «Долинушка ты, долинушка». Ярким контрастом к этой музыке звучат веселая, задорная песня Мишука «Во донецких во лесах». В монологе Григория «Я не придумаю, не пригадаю» музыка приобретает все более взволнованный, страстный характер. Лирическая песня Натальи «Кабы на цветы не морозы» близка народным протяжным напевам. В сцене столкновения Григория с родными саркастическим репликам Пантелея Мелехова противостоит твердая решимость, звучащая в речах Григория. Песня Григория и Аксиньи «Нам ли плакать, горевать» проникнута бодрым настроением.

В третьей картине (второй акт) преобладают массовые сцены. Хор «День пригожий, день веселый» передает оживление шумной толпы народа, ощущение стихийной силы и душевного здоровья. Печально звучит протяжная песня мужиков «На чужой земле взгоревались». Заключительный хор «Ой, беда, напасть какая» по характеру своему средни народным причетам.

Четвертая картина открывается скорбным оркестровым вступлением. В оживленном рассказе Сашки «Бежал из крепости злодей» музыка изобилует остроумными, красочными деталями. Лукавой вкрадчивостью отмечен нарочито банальный романс Евгения Листницкого «Зачем печалиться напрасно?» Ариозо Аксиньи «Поскорей бы Григорий» исполнено чувства мучительной тревоги и душевного смятения.

Пятая картина (третий акт) динамична, полна движения и музыкальных контрастов. Печаль и тоска звучит в песне Мишки «Ой, да разродимая сторона». Поэтичен задумчиво-величавый хор «Ой, и горд наш Тихий Дон». Песня Мишука и Григория «Не австриец наш враг», выдержанная в энергичном маршевом движении, проникнутая призывным волевым пафосом, напоминает боевые песни революции и гражданской войны.

Вступление к шестой картине (четвертый акт) распадается на две части. В первой развивается мелодия Аксиньи, во второй драматически-напряженная музыка рисует картину народного восстания. На фоне ритмов бешеной скачки звучат мужественные революционные мелодии. Зловещий монолог старого Листницкого «Гроз-

ные тучи нависли над Доном». Краткое ариозо Григория «К чужой жене, без крова, без угла» проникнуто страданием и душевной болью. Оперу завершает боевая походная песня «От края и до края», от которой веет несокрушимой верой в победу народа.

## ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА

*Опера в четырех актах (восьми картинах)*

Либретто *Д. И. Держинского*

Действующие лица:

Давыдов . . . . .	драматический тенор
Нагульнов Макар . . . . .	баритон
Лушка, его жена . . . . .	сопрано
Дед Шукарь . . . . .	тенор
Любишкин . . . . .	тенор
Островнов Яков . . . . .	характерный тенор
Половцев . . . . .	бас
Дамасков Фрол . . . . .	бас
Тимофей, его сын . . . . .	баритон
Башик . . . . .	тенор
Хопров . . . . .	баритон
Жена Хопрова . . . . .	сопрано
Ульяна . . . . .	драматическое сопрано
Старик с сигаркой . . . . .	лирический тенор
Казак с газетой . . . . .	баритон
Рябой парень . . . . .	тенор
2-й парень . . . . .	баритон
Казак . . . . .	баритон
2 единоличника . . . . .	баритоны
2 запевалы . . . . .	баритон, тенор
Начальник милиции . . . . .	
Балабин . . . . .	баритон

Казак, кулак, колхозники, бабы, старухи, парни, девки.

Действие происходит на Дону в 1930 году.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Вскоре после успешной постановки «Тихого Дона» по заданию ленинградского Малого оперного театра И. И. Держинский начал работу над оперой «Поднятая целина» по первой части одноименного романа М. А. Шолохова (1932). Композитор проявил большую смелость, обратившись к сюжету из жизни деревни в период коллективизации, то есть

к событиям исторически близким. Чтобы лучше познакомиться с песнями донских казаков, Дзержинский побывал на Дону в станице Вешенской и в казачьих колхозах в районе Миллерова. Это путешествие композитор принял по совету Шолохова, встреча с которым произошла на спектаклях «Тихого Дона». Опера была завершена в 1937 году. 23 октября того же года в Москве, на сцене Большого театра Союза ССР, состоялось первое ее представление.

Либретто, написанное братом композитора Л. И. Дзержинским, близко к литературному первоисточнику. Однако если первая часть романа завершается острой ситуацией — появлением бежавшего из ссылки кулацкого сына Тимофея, то в либретто сюжет развит далее. Колхозникам во главе с Давыдовым и Нагульновым удается поймать Тимофея, разоблачить организатора заговора Островнова.

#### СЮЖЕТ

На околице хутора собрались молодые казаки и девушки. Они веселятся под гармонь Тимофея, слушают забавные небылицы деда Щукаря. Среди молодых женщин — Лушка, жена Макара Нагульнова. Она увлечена Тимофеем и обрадована его приглашением на свидание. Веселье прерывается приходом Давыдова. Слесарь с Путиловского завода, он прибыл помочь организовать колхоз. Речи Давыдова о преимуществах колхозной жизни Тимофей встречает в штыки, угрожая расправой. Он не одинок в своей ненависти к колхозам. Его отец Фрол Дамасков, Банник и другие кулаки, тайно встретившись в доме Якова Островнова, вырабатывают план действий. Бывший есаул Половцев, возглавивший заговор, обещает помощь из-за границы. В знак верности клятве он требует подписать присягу. Однако Хопров, которого заставили прийти под угрозой разоблачения — он служил в белой армии, — отказывается подписывать и убегает. В страхе кулаки поспешно расходятся. Боясь раскрытия заговора, Половцев склоняет Тимофея, спешившего на свидание, к убийству Хопрова. На этот раз Лушка напрасно прождала своего милого. Не зная об участии Островнова в заговоре, Давыдов и секретарь партийной ячейки Нагульнов доверяют ему заведование колхозным хозяйством.

Площадь перед сельсоветом. Давыдов дает указания — кому кого раскулачивать. Любишкину, который отказывается из чувства жалости, он рассказывает о трагической судьбе своей семьи. Кулаков высылают, и Лушка хочет проститься с Тимофеем. Тщетно Нагульников просит не стыдить его при всем народе. Она вырывается из рук мужа и бросается к Тимофею.

Во дворе своего дома Макар учит английский язык. Лушка, решив уйти из дому, прощается с мужем. В столкновении с казаками, не желающими сдавать семенной хлеб, Нагульников срывается, пускает в ход наган. Давыдов возмущен его поведением. Он обещает сообщить об этом в райком. Женщины, спровоцированные слухами об отправке хлеба за границу, требуют у Давыдова ключи от амбара. Но тот не отдает их. Ударом кола его сшибают с ног и избивают. Давыдов теряет сознание. Взломав амбар, казачки растаскивают зерно.

У Островнова собрались заговорщики. Узнав из газет, что Советская власть осуждает тех, кто насильно загонял в колхоз, они решают отказаться от клятвы, данной Половцеву. Напрасны попытки главаря заговора вновь склонить их на свою сторону. Ему приходится, защищаясь револьвером, опасаться бегством.

Комната в райкоме. За искажение линии партии Нагульнова исключили из ее рядов. Макар потрясен случившимся. Он считает решение несправедливым. Но постепенно в его душе назревает перелом. Он решает так работать, чтобы вновь заслужить партбилет.

Во дворе сельсовета Давыдов разъяряет Нагульнову, Любишкину и Щукарю, как нужно вести работу по вовлечению казахов в колхоз. Пришедшие с повинной женщины просят у Давыдова прощения. Как на главного виновника они указывают на Островнова, который подбивал их отобрать амбарные ключи. Оставшись один, Давыдов сталкивается с Лушкой, которая пытается соблазнить его. Однако Давыдов не желает разговаривать с человеком, отлынивающим от труда. Лушка сначала наотрез отказывается от работы, но затем все же просит записать ее в колхоз.

Вечер. Целина степи поднята, колхозники отдыхают. Когда все расходятся, Давыдов видит Лушку. Она резко изменилась — стала одной из лучших работниц. Давыдов понимает, что любит ее. Он предлагает Луше стать его женой. Луша, которая искренне полюбила Давыдова,

счастлива. Тем временем бежавший из ссылки Тимофей встречается с Островным. Они договариваются убить Давыдова и поджечь колхоз.

Колхозники празднуют окончание сева. Прибежавшая Луша взволнованно сообщает, что вернулся Тимошка и с ним — беглые бандиты. Бандитов ловят. Давыдов при всех колхозниках раскрывает истинный облик Островнова. Теперь, наконец, можно спокойно жить и трудиться. У Нагульнова же — двойная радость: райком решил восстановить его в партии.

## МУЗЫКА

«Поднятая целина» — первый опыт воплощения в оперном жанре темы социалистической перестройки деревни. В числе достоинств оперы — связь музыкального языка с народной песенностью, искренность лирики, драматическая выразительность ряда сцен.

В увертюре, построенной на материале оперы, мелодии жизнерадостных танцев и чеканного марша сменяют патетической темой Нагульнова.

Особенность первого акта — обилие разнохарактерных эпизодов и частая смена места действия. Лирической песне Лушки с хором «Как вечер на забор» присущ бойкий, задорный оттенок. Рассказ Шукаря «Давно это было» выдержан в народно-плясовом складе и изобилует комическими штрихами. В ариозо Давыдова «Так говоришь ты» мягкость и задушевность постепенно уступают место решительности, волевой энергии. Протяжная хоровая песня за сценой «Во саду ли, во садочке» обрамляет сцену заговора. В центре ее монолог Половцева «Я слышал все», музыка которого дышит ненавистью и жадной мести. Молодцеватая песня-романс Тимофея «Ты прости-прощай» написана в ритме вальса. Романсу опечаленной, обиженной Луши «И зачем я его любила» контрастирует ее кокетливо-веселая частушка «Приделась, нарядилась».

В рассказе Давыдова «Нас было четверо» (первая картина второго акта) сдержанная скорбь вытесняется гневным пафосом. Хор «Ох, матушка» близок народным причитаниям.

Задумчиво-серьезная ария Нагульнова «Вижу, как братья» (вторая картина) постепенно приобретает во-

сторженно-мечтательный характер. Акт завершается массовой сценой, в центре которой возбужденный хор женщин «Где ключи?».

Хор казаков «Завтра выступаем» в первой картине третьего акта исполнен мрачной решимости. Их последующим растерянным репликам противостоит воинственный призывный монолог Половцева «Близок час».

Ариозо Нагульнова «Связан с партией» из второй картины носит характер горестного раздумья. Перелом в его настроении иносказательно передан в хоре «Загорелая в чистом полюшке»; задумчивый лирический напев насыщается энергией и силой. В ариозо Нагульнова «Стыдно, Макар» слышатся мужественная собранность, воля; оно завершается мелодией светлого восторженного гимна, которую подхватывает хор за кулисами.

Рассказ Щукаря «Кобылку купил» из третьей картины сродни веселым частушкам. Полон страстного воодушевления монолог Давыдова «Я бросил станок»; он перерастает в песню с хором «Кто пустить мог басню эту», которая вызывает ассоциации с мелодиями революционных песен-маршей. В сцене Давыдова с Лушкой музыкальная речь Лушки — то мягкая, вкрадчивая, то бойкая, озорная, у Давыдова же — строгая, решительная.

Первая картина четвертого акта построена как цепь песенных эпизодов. Начальный хор «Во саду ли, во садочке» родствен лирическим казачьим песням советского времени. Разбитные припевки парней «В саду яблонька цветет» обрамляют романс Давыдова «Страдная такая», овеянный мягким юмором, и проникнутую нежностью песню Рябого парня «Эх, Лушенька». Лирическое ариозо Давыдова «Скоро колосья» окрашено в спокойные мечтательные тона. Согрета искренним сердечным чувством и музыка его дуэта с Лушкой «Луша, минутку...».

Второй картине — развернутой массовой сцене — предшествует антракт, в котором звучит лихая казачья песня «Шли на войну», ставшая широко популярной (в основе — мелодия начального хора первой картины четвертого акта, преобразованная благодаря быстрому темпу и активному ритму). Жизнерадостным припевкам «Эх, поддай, гуди, гармонь» и заливчатским танцам резко контрастируют драматичная музыка в момент появления Лушки и энергичная маршевая песня Давыдова «Заклятый пойман враг». Опера завершается уже звучавшими

ранее мелодиями: гимном «Силы все мы отдадим» (запевает Нагульнов), песней-маршем «К жизни светлой» (запевает Давыдов) и казачьей песней «Эх, расцветай».

## СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА

*Опера в трех частях*

Либретто И. И. Дзержинского

Действующие лица:

Андрей Соколов, сержант Советской Армии . . . . .	бас
Ирина, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Анатолий, их сын . . . . .	тенор
Советский офицер, представитель командования . . . . .	баритон
Полковник . . . . .	баритон
Мюллер, комендант лагеря военнопленных . . . . .	баритон
Зинка, пленная девушка . . . . .	меццо-сопрано
Девушка в хороводе . . . . .	сопрано
Военврач . . . . .	бас
Старый солдат . . . . .	тенор
Матрос . . . . .	баритон
Пленные } . . . . .	баритон
	баритон
	бас
Взводный . . . . .	баритон
Крыжнев, предатель . . . . .	бас
Татарин . . . . .	тенор
Молодой боец . . . . .	тенор
Ваня, беспризорный мальчик . . . . .	без пения
От автора . . . . .	без пения

Советские солдаты и офицеры, немецкие солдаты и офицеры, советские люди, освобожденные из германского плена в День Победы.

Время действия: Великая Отечественная война.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

31 декабря 1956 года и 1 января 1957 года в газете «Правда» был опубликован рассказ Михаила Шолохова (род. в 1905 г.) «Судьба человека». Рассказ этот взволновал советских людей, претерпевших, подобно его герою, много страданий в суровые военные годы. Дзержинский, которого давно привлекало творчество Шолохова, сразу же заинтересовался «Судьбой человека» как возможным сюжетом для оперы. Ком-



позитор сам написал либретто, внося в рассказ небольшие изменения. Он опустил некоторые эпизоды подробного повествования героя, ввел новый эпизодический персонаж — Зинку. Кроме того, в текст либретто были включены отрывки из стихотворений Е. Каретниковой, Д. Осина, А. Прокофьева, А. Фатьянова, А. Чуркина.

Композиционное решение оперы ново и своеобразно: действие неоднократно перебрасывается из настоящего в прошлое, перебивается оживающими на сцене воспоминаниями рассказчика.

В 1959 году опера была закончена в фортепианном изложении. Вокальные и инструментальные номера в ней чередовались с разговорным текстом, так как Дзержинский решил отказаться от речитатива. Три оперных театра Советского Союза — в Москве, Ленинграде и Киеве — приняли «Судьбу человека» к постановке, желая приурочить ее к историческому событию в жизни нашей страны — открытию XXII съезда КПСС. В Большом театре Союза ССР опера была оркестрована А. Мелик-Пашаевым, в Киевском театре — Б. Яровинским, в Театре имени С. М. Кирова в Ленинграде — В. Сайко. В ленинградской постановке, кроме того, текст был заменен речитативами (их написала концертмейстер театра И. Челищева), внесены изменения в отдельные сцены, изменен их порядок. В силу этого ленинградская редакция оказалась наиболее удачной.

Премьера «Судьбы человека» в Ленинграде и Москве состоялась в день открытия XXII съезда — 17 октября 1961 года.

#### СЮЖЕТ<sup>1</sup>

Степь, берег реки. Издалека идет человек в ватнике, ведет за руку мальчика. Он устал и у переправы присаживается отдохнуть, покурить. Мальчик убегает, а человек, разговорившись со случайным собеседником, начинает рассказывать ему о своей жизни, своей нелегкой судьбе.

Железнодорожная станция. Отправляется на фронт эшелон. Солдат провожают женщины — матери, жены, сестры. Андрей Соколов прощается с женой и детьми.

<sup>1</sup> Изложение сюжета и характеристика музыки даны по ленинградской редакции.

Церковь на оккупированной немцами территории. Фашисты превратили ее в место заключения военнопленных. В стороне от всех молится татарин. Военврач осторожно обходит церковь, выясняя, нет ли раненых. Он вправляет Андрею вывихнутую руку. Измученный Андрей впадает в забытие. Перед его мысленным взором возникают жена Ирина и сын Анатолий. Автоматная очередь возвращает его к действительности: это расстреляли одного из военнопленных. И снова Андрей в полубреду. Перед ним всплывают образы прошлого. Вот он ухаживает за Ириной. Ее подруги водят хоровод. Но опять жестокая действительность прогоняет видения. Рядом слышится голос: «Ты, взводный, не прячься... Я отвечать за тебя не намерен, я первый укажу на тебя...» Это Крыжнев грозит выдать своего командира фашистам. Спасая взводного, Соколов душил предателя.

Лагерь военнопленных. За колючей проволокой заключенных выстраивают, чтобы вести на работу. Андрей громко возмущается непосильной нормой: «Им по четыре кубометра давай, а нам на могилу и один — за глаза!». Такая дерзость должна быть наказана: Андрея ведут к коменданту лагеря военнопленных эсэсовцу Мюллеру.

В комендантской пьянствуют фашисты. Они требуют, чтобы Зинка спела им. Конвоиры вводят Соколова. Мюллер угрожает ему расстрелом. И тут Зинка запеваает. Она поет песню о родной русской земле. Это песня придает Андрею новые силы. Мюллер предлагает ему перед смертью выпить за победу немецкого оружия, но Соколов отказывается. «Тогда, — издевается фашист, — может быть русский выпьет за собственную гибель?» Андрей пьет стакан водки. Видя твердость и достоинство пленного, Мюллер внезапно меняет решение: он не только не расстреляет Соколова, но сделает его своим личным шофером.

Новое горе у жены Соколова Ирины. Только проводила она на фронт мужа, как пришла очередь сыну идти сражаться с врагами. Остается она с двумя дочками. Но неудачно Андрей поставил когда-то свой дом: слишком близко к большому заводу. Прямое попадание бомбы, и на месте дома зияет глубокая воронка.

Спящего Мюллера Соколов везет через линию фронта в расположение советских войск. С обеих сторон стреляют по машине, но Андрей благополучно добирается до

своих. Он падает на родную землю и благоговейно целует ее.

День Победы в покоренном Берлине. Всюду царит радость. Лишь Андрею невесело. Он узнал о гибели семьи. Одно утешает солдата: его сын отважно дерется с врагами, мстит фашистам за принесенное ими горе. Андрей мечтает о мирной жизни, о том, что он еще может быть счастлив счастьем сына, нянчить внучат. Мечты эти жестоко обрываются. Ему сообщают, что Анатолий погиб от руки немецкого снайпера.

На руинах своего дома Андрей мысленно прощается с Ириной и дочерьми. Его внимание привлекает мальчик, роющийся неподалеку в куче мусора. Оказывается, отец Ванюшки погиб на фронте, а мать убило бомбой. Андрей решает взять себе мальчика. «Я — твой отец», — говорит он Ване. С радостным криком бросается тот ему на шею.

Снова степь. Андрей Соколов заканчивает свой рассказ. Взяв на руки Ванюшку, он уходит с места случайного привала.

## МУЗЫКА

«Судьба человека» — опера-монолог. В центре ее собирательный образ Андрея Соколова, воплощение стойкости и душевного благородства русского человека. Композитор показал его не только в действии, но и в раздумье, в лирических воспоминаниях. Основное место в опере занимают песни, преимущественно сольные. Массовые сцены играют роль фона. Вместо традиционных актов опера распадается на три части: в каждой из них множество более мелких картин, сменяющихся наплывами, подобно тому, как это происходит в кино.

Увертюра построена на музыкальных темах, характеризующих Андрея Соколова.

Первая часть многопланова. Массовые сцены чередуются с сольными, образы народного горя — с отрадными воспоминаниями. Монолог Андрея «И за что же ты, жизнь, меня так покалечила» начинается задумчиво, в духе народной песни. Затем мелодия переходит в оркестр, а на нее накладываются отрывистые речитативные фразы.

Вторая картина обрамлена хором причитающих женщин «Наступила пора лихая». В центре ее сцена прощания Андрея с семьей («Ну возьми себя в руки, Иринка

моя»), сопровождаемая скорбными стенаниями в оркестре.

В третьей картине сумрачно сосредоточенный мужской хор (без слов) сменяется заунывной молитвой татарина. Последующая речитативная сцена Андрея с врачом взволнованна и тревожна. Дуэт Ирины и Анатолия носит лирический характер. Остро контрастирует эпизод убийства пленного. Весело и беззаботно звучит женский хор «Пожалуйте в хоровод», возвращающий Андрея к воспоминаниям. Дуэт Ирины и Андрея «В чистом поле колосится» отличается народнопесенным складом.

Вторая часть оперы открывается массовой сценой в концлагере (первая картина).

В начале второй картины — пьяные офицеры нарочито фальшиво и тупо горланят искаженный мотив «Песенки про акулу» из «Трехгрошовой оперы» немецкого композитора К. Вайля. Песня Зинки «Я сплую о лесах» написана в духе надрынного романса.

Песня Ирины в третьей картине повторяет мелодию прощания Андрея с семьей из первой части.

Оркестровый эпизод (Соколов прорывается к своим) основан на одной из тем увертюры. Песня Андрея «Прости меня, земля родная» широкораспевна и взволнованна.

Третья часть начинается звучными фанфарами боевого походного марша. Монолог Андрея «Вот и мне мелькнуло счастье» полон надежды и радости. Грустью и теплом проникнута песня-реквием.

В заключительной картине оперы преобладают интонации советских массовых песен. Лирический распев сопровождения, служащий фоном для слов Вани: «Папка, родненький, я знал, я знал, что ты меня найдешь. Я так долго ждал, когда ты меня найдешь...» — переходит в апофеоз, завершающий оперу.



Хренников — видный советский композитор, автор опер, симфонических произведений, массовых песен, музыки, к кинофильмам и театральным постановкам. Музыка Хренникова жизнерадостна, полна светлых, бодрых настроений, согрета искренней сердечностью и мягким юмором. Простота и свежесть роднят ее с народнопесенным творчеством. Органичное сочетание черт нового с заветами мастеров прошлого определило продолжительный успех лучших произведений композитора.

Тихон Николаевич Хренников родился 10 июня (нов. ст.) 1913 года в городе Ельце. Музыкальное образование получил в Московской консерватории, которую окончил в 1936 году с занесением на мраморную доску отличия. Еще будучи студентом, Хренников написал Концерт для фортепиано с оркестром (1933). Вскоре им была закончена Первая симфония (1935). В последующие годы Хренников успешно работал как театральный композитор. Широкую известность приобрела его музыка к пьесе Шекспира «Много шума из ничего» (1936) — оригинальная, темпераментная, написанная с хорошим знанием сцены.

Работа в театре помогла Хренникову при создании оперы «В бурю» (1939). В годы Великой Отечественной войны композитор написал ряд ярких боевых песен. С событиями тех лет связана и Вторая симфония (1944). В послевоенный период были закончены и поставлены на сценах советского музыкального театра оперы «Фрол Скобеев» (1949) и «Мать» (по роману М. Горького, 1956).

Т. Н. Хренников — крупный музыкально-общественный деятель. С 1948 года он является генеральным секретарем, а с 1957 года — первым секретарем Союза композиторов СССР.

## В БУРЮ

*Опера в четырех актах (шести картинах)*

Либретто А. М. Файко и Н. Е. Вирты

### Действующие лица:

В. И. Ленин	без пения
Фрол Баев	бас
Наталья, его дочь	сопрано
Андрей	тенор
Аксинья	меццо-сопрано
Ленька	баритон
Листрат	тенор
Сторожев	бас
Антонов	тенор
Косова	меццо-сопрано
Афонька	бас

Карась . . . . .	тенор
Федюша . . . . .	баритон
Чиркии . . . . .	бас
1-я девушка . . . . .	сопрано
2-я девушка . . . . .	меццо-сопрано
Горбатый мужик . . . . .	тенор
1-й крестьянин . . . . .	бас
2-й крестьянин . . . . .	баритон
Военный . . . . .	баритон (высокий бас)
Секретарь Ленина . . . . .	баритон (высокий бас)

Крестьяне, крестьянки, партизаны, антоновцы и т. д.

Место действия: Тамбовщина, пятая картина — Москва.

Время: 1920—1921 годы.

#### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Оперу «В бурю» Хренников начал сочинять в 1936 году по заказу Театра имени В. И. Немировича-Данченко. Ее либретто, основанное на сюжете романа Н. Е. Вирты «Одиночество», было разработано А. М. Файко при участии писателя. Работа над оперой протекала в тесном творческом содружестве с коллективом театра. Активное участие в ее создании принимал В. И. Немирович-Данченко.

Роман Вирты «Одиночество» (1935) посвящен одному из эпизодов гражданской войны. В нем описываются события, происходившие в тамбовской деревне во время контрреволюционного мятежа Антонова, очевидцем которых был писатель. В либретто содержание романа использовано частично. Центральное место заняли драматические испытания любви Наташи и Леньки. Действие разворачивается на фоне народных сцен, в которых ярко обрисована крестьянская масса. Ее типичный представитель Фрол Баев, народный «ходок» к Ленину, постепенно постигающий истинный смысл событий, великую правду ленинских слов. Большой заслугой авторов явилось создание образа вождя революции В. И. Ленина, впервые показанного на оперной сцене.

Премьера оперы состоялась 31 мая 1939 года в Москве. Не удовлетворенный первым вариантом, композитор создал впоследствии новую редакцию оперы. В этом виде она была поставлена в Москве 12 октября 1952 года.

## СЮЖЕТ

В селе Дворики мирно звучат песни гуляющих девушек и парней. Но вокруг неспокойно: вот-вот сюда нагрянут банды Антонова. Местные коммунисты во главе с Листратом уходят с партизанским отрядом. С грозными событиями сплетена судьба Наташи, дочери крестьянина Фрола Баева. Она любит Леньку — батрака Сторожева и любима им. Но Ленька не понимает происходящего: вместе со своим хозяином он присоединяется к антоновцам, вступающим в село.

В доме беднячки Аксиньи неожиданно встретились Листрат и Ленька, два брата — два врага. Их столкновение грозит вылиться в ссору. Но слова Листрата действуют на Леньку отрезвляюще. Он давно уже сомневался в правильности избранного пути. Вдали показывается Сторожев с бандитами — Листрату грозит смертельная опасность. Ленька прячет его в солому. Антоновцы безрезультатно обыскивают весь дом. Разозленные неудачей, они протыкают шашками солому, скрывающую Листрата. За смелые слова Сторожев яростно хлещет Леньку плеткой по лицу. Бандиты уезжают. Аксинья и Ленька помогают раненому Листрату выбраться из укрытия. Окончательно прозревший Ленька вместе с братом покидает село.

В селе бесчинствуют мятежники. Воспользовавшись царящим беззаконием, Сторожев захватил крестьянскую землю. Фрол, Андрей и другие крестьяне пришли к Антонову искать справедливости, но их встретили оскорблениями, издевательствами. В народе растет гнев и возмущение. Чтобы обмануть недовольных, Сторожев предлагает выдать трупы крестьян, замученных антоновцами, за жертвы коммунистов. Этот замысел осуществляет любовница Антонова — Косова. Народ в ужасе от страшного зрелища.

Покинутой и одинокой чувствует себя Наташа. Давно уже она не видела Леньки, а между тем ходят слухи, что он перешел к красным. Ее опасения подтверждает Сторожев, сообщающий, будто Ленька изменил ей и женился на «комиссарше». Обманутая Наташа в отчаянии проклинает Леньку. Она обезумела от горя и думает о самоубийстве. Внезапно появляется Ленька, пробравшийся тайком, чтобы повидать любимую. Его приход вызывает у Наташи взрыв иступленного гнева. Но любовь оказы-

дается сильнее лживых наветов. Наташа успокаивается в объятиях Леньки; она снова верит ему.

Фрол и Андрей в поисках правды отправились ходоками в Москву, к В. И. Ленину. В Кремле они встречают Листрата, прибывшего делегатом на X партсъезд; Листрат взволнованно рассказывает землякам о победах Красной Армии. В приемной появляется Ленин. Узнав, что к нему пришли тамбовские крестьяне, он приглашает их к себе.

Окрыленные встречей с вождем, возвращаются ходоки в родные места; они несут крестьянам слова ленинской правды. Это вызывает злобу разбитых, но еще не уничтоженных антоновцев. Темной ночью Сторожев и Косова убивают Фрола. Однако скрыться им не удается: пойманные, они ждут возмездия за совершенные преступления. Ленька караулит своего бывшего хозяина. Воспользовавшись оплошностью часового, Сторожев ранит его ножом в спину и убегает. Но пуля, пущенная рукой Наташи, настигает его. Народ празднует победу. Отныне он полноправный хозяин своей земли.

#### МУЗЫКА<sup>1</sup>

Опера «В бурю» сочетает изображение реальных исторических событий, широкие картины народной жизни с психологически содержательной характеристикой главных героев. Воплощая драматизм личных судеб героев, композитор подчеркнул их неразрывную связь с судьбами народа. Одно из главных достоинств оперы — душевная теплота и искренность музыки.

Увертюра живописует бурю, пронесшуюся над героями оперы, передает ожесточение напряженной борьбы.

В первой картине хоровые песни чередуются с сольными номерами. Задушевно звучит лирическая песня девушек с хором «Я надену платье бело». Ария Листрата «Гармонь играет, песни раздаются» передает тревогу и беспокойство, вызванные грозной обстановкой. Хор партизан «Строй ряды, смыкай отряды» наделен характерными чертами боевой походной песни. В сцене и дуэте Леньки и Наташи выражено объединяющее их чувство любви.

<sup>1</sup> Обзор музыки дан по новой редакции оперы.



Музыка второй картины развивается от задумчиво-спокойной лирики к напряженному драматизму. Материцкой любовью, нежностью проникнуто ариозо Аксиньи «Разлетелись соколы». В терцете Аксиньи, Леньки и Листрата, напеваемом без слов, господствует настроение задумчивой печали и покоя.

В третьей картине (второй акт) значительное место занимают массовые хоровые сцены. Как стон народного горя и смятение звучит хор «Антоновцы пришли». В песне Антонова с хором «То ли солнышко не светит, над голубушкой туман» господствуют настроения надрыва и безнадежности. Ария Фрола «За что надругались надо мной», создающая степенный образ старого крестьянина, насыщена скорбью и глубоким драматизмом. В хоре «Окаянные мучители» звучат интонации причитания, торопливой гневной речи.

Четвертая картина (третий акт) целиком выдержана в лирическом плане. Музыка передает нарастание драматизма, душевного смятения. Вначале звучит женский хор, исполняемый за сценой (без слов). Ария Наташи «Одна, одна, и день и ночь одна» покоряет искренностью выражения горестного чувства. В сцене Леньки и Наташи обнажается внутренняя драма героев; картина заключается простой, безыскусственной колыбельной Леньки.

В пятой картине выделяется маршеобразная песня Листрата, наделенная мужественной силой и энергией.

В шестой картине (четвертый акт) хор крестьян «Пахать бы теперь» выдержан в духе протяжной народной песни. В монологе Сторожева «Идут с севера люди» рисуется облик озлобленного, обреченного врага. Задорная, беззаботная песня Леньки «Из-за леса светится» близка к частушечным припевкам. Торжественно-ликующе звучит заключительный хор «Запомним все», славящий победу трудового народа.

## МАТЬ

*Опера в четырех актах (восьми картинах)*

Либретто А. М. Файко

Действующие лица:

Пелагея Нылова	меццо-сопрано
Павел Власов, ее сын	баритон
Сашенька	сопрано

Андрей Находка . . . . .	бас
Весовщиков	бас
Самойлов	тенор
Мазин	тенор
Букин	баритон
Егор Иванович . . . . .	тенор
Сизов, старый рабочий, дядя Мазина	бас
Мария Корсунова, вдова, торговка, соседка Власовых . . . . .	меццо-сопрано
Директор фабрики . . . . .	баритон
Исай Горбов, табельщик . . . . .	тенор
Пьяный купчик . . . . .	тенор
Жандармский офицер . . . . .	тенор
Офицерик . . . . .	тенор
Председатель суда . . . . .	тенор
Судебный пристав . . . . .	бас

Члены суда, девушки, сторожа, жандармы, конвойные, рабочие, жители слободки, пассажиры.

Действие происходит в Сормове в канун революции 1905 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Основой сюжета оперы послужила повесть А. М. Горького «Мать» (1906) — классическое произведение социалистического реализма. «Летом 1950 года, — рассказывает Т. Н. Хренников, — я перечитал горьковскую повесть. И мне сразу же стало ясно, что обязательно буду писать оперу на ее сюжет. И понятно почему: революционный пафос соединяется в произведении Горького с глубоким проникновением в тайники человеческой души... Образ Ниловны сразу вошел в мое сознание». К работе над оперой композитор приступил в 1953 году, после завершения новой редакции оперы «В бурю». Чтобы глубже проникнуться атмосферой повести, композитор побывал в Горьком. Здесь он познакомился с женой Заломова, послужившего прототипом образа Павла Власова, встречался с кадровыми рабочими, старыми большевиками — участниками первых маев. От них композитор услышал песни, которые пелись на рабочих сходках в канун революции 1905 года. Из этих песен родилась мелодия хора «Праздник светлый» в картине маевки. Кроме того, композитору удалось, по его словам, «почувствовать интонацию рабочей кадрили», которая вошла в ту же картину.

Опера была завершена в 1956 году. Премьера состоялась 26 октября 1957 года в Москве, в Большом театре Союза ССР.

Либретто, написанное драматургом А. М. Файко, близко к горьковской повести. В центре оперы — душевные переживания Ниловны, которая через любовь к сыну пришла в ряды борцов за революцию.

## СЮЖЕТ

Домик Власовых на окраине рабочей слободки. Осенний субботний вечер. Пелагея Ниловна, ожидающая возвращения сына, встревожена происшедшей в нем переменой — Павел стал молчаливым, всегда погружен в книги. Ее соседка, разбитная вдовушка Мария Корсунова, утверждает, будто, по слухам, он организует секту. Явившись, наконец, со связкой книг, Павел сообщает матери, что начиная с сегодняшнего дня у них каждую субботу будут собираться его друзья. Ниловна просит сына сказать ей — кто эти друзья, какие книги он читает по ночам. Поколебавшись сначала, Павел рассказывает матери о своих товарищах-революционерах, о запрещенных книгах, которые учат, как бороться за правду. На сходку являются рабочие Андрей Находка, Николай Весовщиков, Федор Мазин, а также городские девушки, среди которых Сашенька. Происходящее в доме очень интересует фабричного табельщика Исаю Горбова. Но окно занавешено. Тогда Горбов просит Марию Корсунову последить за соседями. Мария спешит предупредить Ниловну, что табельщик — шпион: пусть Павел будет поосторожней.

Спустя две недели у Власовых поселился Андрей Находка. Веселый, жизнерадостный, он сразу же пришелся Ниловне по душе. Находка рассказывает ей, что Павел и Сашенька любят друг друга, но сдерживают свои чувства — семья может отвлечь их от дела, которому они решили посвятить свою жизнь. Собирается очередная сходка. В ней участвует только что вышедший из тюрьмы Егор Иванович, опытный революционер, земляк Ниловны. Вскоре после ухода подпольщиков в дом врываются жандармы, приведенные Горбовым. Они ищут листовки, которые все чаще стали появляться на фабрике. Ничего не обнаружив (нелегальная литература закопана возле дома) они все же арестовывают Павла, Находку

и оставшегося на ночевку Весовщикова. Возвращается Егор Иванович, который, завидев жандармов, прятался неподалеку. Необходимо по-прежнему распространять листовки, — говорит он Ниловне, — тогда с Павла и его друзей подозрение спадет. Ниловна вспоминает, что Корсунова как-то предлагала идти к ней в помощницы — торговать на фабрике обедами. Быть может, вместе с обедами удастся пронести листовки...

Фабричные сторожа тщательно обыскивают у проходной рабочих — каждый день кто-то пронесит листовки. Но Ниловне, которая с трудом тащит тяжелые ведра на коромысле, делают исключение. На фабрике в этот обеденный перерыв неспокойно. Рабочие возмущены несправедливостью — директор решил с каждого рабочего рубля отчислять копейку на осушение болот. Стихийно возникает митинг. Молодой рабочий Самойлов призывает бросить работу и объявить стачку. Но директор арестовывает его, грозя остальным штрафом. Стачка не удалась. Ниловна вместе с обедами незаметно раздает листовки.

Из тюрьмы возвращаются Павел и Андрей Находка. Их дружба еще более окрепла. Когда с фабрики приходит мать, Павел горячо благодарит ее за помощь в их общем деле. Теперь у подпольщиков новое задание — они должны готовиться к Первомаю. Узнав, что Павел решил нести впереди демонстрации знамя, Ниловна и Сашенька не могут скрыть своей тревоги: ведь за это ему снова грозит тюрьма! Но решение Павла твердо.

Раннее иервомайское утро. На центральной площади слободки пикеты рабочих преграждают дорогу тем немногим, кто собирается в этот день работать. Площадь постепенно заполняется народом. Любящая повеселиться Корсунова затевает песни и пляски. Когда Николай Весовщиков, только что освобожденный из тюрьмы, обращается к народу с призывом дать открытый бой, Павел останавливает его — праздник и демонстрация не должны быть сорваны. Со знаменем в руках Павел становится во главе демонстрации. Неожиданно перед ней выросла грозная стена солдат. Толпа дрогнула и стала редеть. Группа смельчаков с пением революционной песни двинулась вперед. Но силы слишком неравны. Солдаты схватывают безоружных людей. На опустевшей площади остается лежать красное знамя со сломанным древком. Ниловна бережно подымает его.

В городской квартире ненастным осенним вечером Сашенька с нетерпением ждет Ниловну — она должна принести согласие Павла на побег. Все мысли Сашеньки устремлены к любимому, который уже полгода томится в тюрьме. Раздается стук в окно. Это — Всовщиков, бежавший из заточения. Но Павел и его друзья на побег не согласились. Вернувшаяся со свидания с сыном Ниловна сообщает, что они решили дожидаться суда — сказать судьям и народу всю правду.

Зал суда. Подсудимым дают последнее слово. Как приговор звучит страстная речь Павла: цепи самодержавия будут сорваны с народа, рабочий класс победит, превратит труд в творчество и радость! Судьи поспешно удаляются на совещание. Родственникам разрешено проститься с подсудимыми, которых ждет — все это знают заранее — вечная ссылка в Сибирь. Но не страх переполняет душу Ниловны, а радость и гордость за сына. Его речь должна быть напечатана, и Ниловна сама повезет ее по селам. Сашенька уже не скрывает своей любви — она поедет за Павлом в ссылку, поможет ему бежать. Приговор суда Павел и его друзья встречают революционной песней.

Вокзал, помещение третьего класса. Пьяный купчик, швыряя кредитными билетами, угощает разношерстную компанию. Появляется Ниловна в одежде странницы-богомолки. В условленном месте ей передают чемодан, наполненный листовками с речью Павла. Вдруг Ниловна замечает следящего за ней Исаю Горбова. Бежать уже поздно. Подосланный Горбовым сторож обвиняет ее в воровстве и хочет отнять чемодан. Тогда Ниловна раскрывает его и бросает в толпу листовки. Она говорит о вчерашнем суде, о своем сыне и его речи, которую везет людям, чтобы они узнали правду. Пока жандармы расталкивают толпу, окружившую женщину тесным кольцом, Ниловна успевает разбросать последние листовки. Гневно и гордо звучит ее голос: «Кровью разума не зальют, морями крови не угасят правды...».

## МУЗЫКА

Геронка революционной борьбы сочетается в опере с лирикой, занимающей большое место. Музыка, напоенная народно-бытовой песенностью и революционным фольклором, привлекает теплой задумчив-

ностью, простотой и доходчивостью. Значительную роль в опере играют народные сцены, в которых показано нарастание революционных настроений вплоть до открытого выступления.

Первая картина первого акта обрамлена тоскливой песней фабричных «Осень темная». В центре картины — несколько портретных зарисовок. Слегка наигранная развязная веселость слышится в ариозо Корсуновой «Я, мать моя»; оно завершается бесшабашно-озорной плясовой мелодией. Ариозо Павла «Вот книги эти», задумчиво-спокойное вначале, постепенно проникается взволнованностью и заканчивается восторженной торжественно приподнятой мелодией клятвы. Ему контрастирует безмятежная песня Находки «Та ли хата», пронизанная добродушным юмором украинских напевов. Облик Исая Горбова очерчен суховатым речитативом и гротескной оркестровой характеристикой.

В следующей картине показано первое столкновение подпольщиков с жандармами. Музыкальное развитие ведет от светлой романтики к напряженному драматизму. Музыка дуэта Сашеньки и Павла (не видящих друг друга) «Забота... Дружба» овеяна нежностью и сердечностью. Кульминация сцены сходки — хор подпольщиков «Довольно нам горя» близок призывным революционным песням. В ариозо Ниловны «Егорушка! Вихрастый озорник!» тягостные воспоминания сменяются чувством любви к сыну, гордости за него. Мятежную, бунтарскую душу Весовщикова характеризует ариозо «Уйти бы мне в Сибирь», сочетающее суровую силу с мучительной горечью страданий. Мужественное обращение Павла к матери «Вы, мама, не скучайте» согрето спокойной лаской. В проникновенном ариозо Ниловны «Нет!.. Пусто... Не могу» передана душевная боль и величавая, сдержанная скорбь.

Первая картина второго акта обрамлена гротескным хором сторожей «Орудуют ловко». В центре картины динамичная сцена митинга; негодующий хор рабочих «Несправедливо!» основан на упрямо восходящей напористой мелодии. В арии Ниловны «Нет, не могу поверить!» сменяются различные чувства — материнское горе, светлые воспоминания и новый прилив отчаяния.

Вся вторая картина состоит из сцен-диалогов. Начинается и завершается она дуэтом Павла и Находки «Друзья идут»; его гимнически приподнятая музыка оза-

рена романтикой дружбы, проникнута непреклонной волей и уверенностью в будущем. В дуэте Ниловны и Павла «Сын мой» выражено радостное волнение встречи. Сцена Павла и Сашеньки «Вы уезжаете» звучит на фоне мелодии их первого дуэта в оркестре.

Третий акт, масштабная массовая сцена, открывается веселым, ясным по колориту хором «Праздник светлый». Наряду с буйной кадрилию, передающей народную силу и удаль, он оттеняет драматизм последующих эпизодов. В центре акта песня подпольщиков «Дозволено нам горя» (из первого акта) и революционные песни: «Варшавянка», «Рабочая марсельеза» («Отречемся от старого мира»), «Смело, товарищи, в ногу». Мелодии этих песен сталкиваются с тупой и зловещей темой жандармов. Сольные эпизоды — ариозо Весовщикова «Сегодня рано утром» и речитатив Ниловны «Паша! Сын любимый» — основаны на мелодиях из второй картины первого акта.

В камерной первой картине четвертого акта дана развернутая характеристика Сашеньки. В ее ариозо «Павел, Павел» передано чувство тягостного ожидания и тревоги. Этому ариозо контрастирует драматически напряженная сцена Сашеньки и Весовщикова. Задумчиво-печальный вокализ Сашеньки впечатляет красотой и напевностью.

В центре второй картины ораторски приподнятый, полный обличительного пафоса монолог Павла «Я не в защиту нашу»; к концу монолога в оркестре рождается величаво-распевная благородная мелодия. В страстно-взволнованном дуэте Павла и Сашеньки «Скорей, скорей!» отражены противоречивые чувства — горечь разлуки и счастье любви; он венчается натетической темой их первого дуэта в оркестре. Кульминация картины — песня «Дозволено нам горя».

В начале третьей картины дважды противопоставляются сумрачно настороженный хор пассажиров «Свистит чугунок» и музыка, рисующая хмельной угар кутежа. В романсе купчика «Сам не знаю, почему» ухарство сочетается с надрывной пьяной тоской. Начиная с речитатива Ниловны «Вчера был суд», в оркестре развивается гимническая мелодия из монолога Павла на суде. На ней основан и сурово торжественный заключительный хор «Накопите злобы, безумные!».

Чишко — видный советский композитор, много и успешно работающий в разных областях музыкального искусства. Будучи профессиональным певцом, Чишко большое внимание уделил вокальным жанрам — опере, романсу, песне. Его творчество отличается наповностью, простотой и доступностью выражения. С 1948 по 1964 год он вел педагогическую работу в Ленинградской консерватории. Чишко является также активным музыкально-общественным деятелем.

Олесь (Александр) Семенович Чишко родился 2 июня (нов. ст.) 1895 года в селе Двуречный Кут, под Харьковом. Сначала обучался в Харькове в университете, потом там же как певец и композитор. В 1924 году закончил свое вокальное образование, начал концертровать на Украине, выступать в музыкальных театрах. В 1930 году переехал в Ленинград, где через три года завершил в консерватории композиторское образование под руководством П. Б. Рызанова. В качестве дипломной работы Чишко представил оперу «Броненосец „Потемкин“». К этому времени он уже был автором двух опер («Юдифь», 1923; «В плену у яблонь», 1931), многих обработок украинских и русских песен, инструментальных сочинений. Одновременно в Ленинграде продолжалась деятельность певца — в филармонии, на радио, в Малом оперном театре (лучшее достижение Чишко — исполнение роли Пьера Безухова в опере Прокофьева «Война и мир», премьера которой состоялась в 1946 году). В годы Великой Отечественной войны Чишко находился вместе с Ленинградской консерваторией в Ташкенте. Здесь были написаны еще две оперы: «Дочь Каспия» (1942) и «Махмуд Тораби» (1944). Среди других, позже созданных произведений выделились: сюита для чтеца, солистов, хора и оркестра народных инструментов «Флаг над сельсоветом» (на слова А. Недогонова, 1948), вокально-симфоническая сюита «Шахтеры» (1955), кантата «Есть такая партия» (1958). Недавно композитор закончил новую оперу «Иркутская история» (по пьесе А. Арбузова). Помимо того им написано около 50 романсов, свыше 130 песен и других сочинений.

## БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

*Опера в четырех актах (семи картинах)*

Либретто С. Спасского и В. Чулпсова

Действующие лица:

Вакуленчук Григорий, артиллерийский унтер-офицер броненосца . . . . .	бас
Груня, его жена, партийный работник	меццо-сопрано
Матюшенко Афанасий, машинно-машинный квартирмейстер . . . . .	лирико-драматический тенор



Качура Петро	} матросы броненосца	баритон
Заволоцкии		тенор
Костенко		бас-баритон
Коханов, командующий Одесским военным округом		бас-баритон
Елена Александровна, его племянница, светская дама		лирико-драматическое сопрано
Катя, ее горничная, невеста Качуры		лирическое сопрано
Голиков, командующий броненосцем		низкий бас
Гиляровский, старший офицер		бас-баритон
Мичман		лирический тенор
Смирнов, судовой врач		характерный тенор
Веденмейер, боцман		низкий бас
Шура, подруга Елены Александровны		меццо-сопрано
Малов, меньшевик		характерный тенор
Офицер Одесского гарнизона		бас-баритон

Матросы броненосца «Потемкин», рабочие, жители Одессы, адъютанты Коханова, жандармы, офицеры и танцующие в Морском собрании.

Действие происходит в Севастополе, Одессе и на палубе броненосца «Потемкин» в 1905 году.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

По словам композитора, издавна зрела у него идея создания оперы по историческим материалам восстания матросов на броненосце «Князь Потемкин Таврический». Это событие знаменовало важный этап в истории русского революционного движения.

Недовольство и возмущение матросов на броненосце «Потемкин» давно назревало. Стимулом к тому служило поражение русского флота в войне с Японией, вызвавшее революционную ситуацию в России. Поводом же к восстанию явилось вызывающее поведение командира корабля, который отдал приказ расстрелять матросов, отказавшихся есть гнилую пищу. 14 июня 1905 года на «Потемкине» был поднят красный флаг. Броненосец подошел к Одессе, где происходили волнения среди рабочих. Похороны убитого матроса Вакуленчука вылились в мощную политическую демонстрацию. Для умирения революционной команды была брошена эскадра Черноморского флота, матросы которой, однако, отказались стрелять в своих братьев. Но все же броненосец «Потемкин» оказался в одиночестве, к тому же и восставшие проявили известную нерешительность. 11 дней скитались они по Черному морю и, не имея более угля, вынуждены

были затем высажены в Констанце, где сдались румынским властям. Часть команды впоследствии вернулась в Россию, была осуждена царским правительством на смерть или долгосрочную каторгу. Казнен был и руководитель восстания матрос Матюшенко, схваченный в городе Николаеве в 1907 году. Несмотря на поражение, потемкинская эпопея сыграла огромную роль в русском народно-освободительном движении, способствовала созданию ядра революционной армии. По словам В. И. Ленина, броненосец «Потемкин» остался «непобежденной территорией революции».

Чишко поставил себе задачей воспеть в опере эту героическую эпопею, опираясь на подлинные факты истории. По приглашению с Одесским театром он в начале 30-х годов приступил к работе. «Хотелось, — указывал композитор, — не только воспроизвести атмосферу революционных событий, передать их подлинный политический смысл, но и создать правдивые музыкальные образы главных героев восстания — Вакуленчука, Матюшенко и коллектива революционного броненосца». Работа над произведением продолжалась в Ленинграде, где ею заинтересовался Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Премьера состоялась 27 июня 1937 года, после чего опера была поставлена Большим театром Союза ССР, а также на сцене других музыкальных театров страны.

К 50-летию первой русской революции по инициативе ленинградского Малого оперного театра Чишко подготовил новую редакцию своего произведения. Прежнее либретто С. Спасского было совместно с композитором значительно переработано В. Чулисовым. Задача переработки заключалась в усилении исторической достоверности содержания оперы по вновь обнаруженным документам и в более четком противопоставлении двух борющихся лагерей: дворянской клики и революционного народа — восставших матросов и рабочих. С этой целью сюжет был заметно драматизирован: введены новые картины (но одной в первом и третьем акте, две в четвертом акте), остальные сжаты, действенное изложено. Усилена была также роль оркестрового начала, особенно в воплощении пейзажных моментов, морской стихии. Кульминацией оперы стала встреча революционного броненосца с Черноморской эскадрой, знаменующая моральную победу восставших над силами реакции.

Премьера новой редакции этого значительного произведения советской музыки состоялась 30 декабря 1955 года на сцене Малого оперного театра в Ленинграде.

#### СЮЖЕТ<sup>1</sup>

Веселье царит на офицерском балу в Севастополе. Но мрачные тучи повисли над Российской империей: в народе волнение, рабочие бастуют. Получает горестное известие Елена Александровна, племянница командующего Одесским военным округом — ее жених убит в Цусимском бою. Бодман Веденмейер с броненосца «Потемкин» сообщает, что на корабле распространяются революционные прокламации. Командир корабля Голиков клянется очистить его от бунтовщиков. Горничная Елены Александровны Катя, принеся ей горестную весть, подслушивает план подавления недовольства матросов. Ее ждущий Качура служит на броненосце. Она спешит на Малахов курган, где должна состояться нелегальная сходка с участием команды корабля.

На сходке — делегаты бастующих рабочих Одессы и матросов Черноморского флота. Здесь и Груня, партийный работник, и муж ее, матрос Вакуленчук, и Матюшенко. Груня призывает к сплочению революционных сил народа — близится час восстания. Меньшевик Малов пытается предотвратить его. Но сходка единодушно принимает решение, предложенное Груней. Убеждает в его правильности и известие, сообщенное Катей, и сведения Качуры о том, что «Потемкин» приказом командующего отделен от эскадры — ему приказано якобы для учебной стрельбы одному выйти в море. Полны решимости отстаивать свободу участники сходки. Вакуленчук прощается с Груней.

Тревожно на палубе «Потемкина». Качура рассказывает команде, что бастующие рабочие просят помощи у матросов. Возмущены они и жестокостью офицеров. К тому же, оказывается, их будут кормить недоброкачественной пищей. Старший офицер Гиляровский призывает доктора, который вопреки истине должен подтвердить, что мясо в борще не гнило. Гиляровский угрожает смертью отказывающимся есть этот борщ. Те, кто подчиняется его приказу, пусть переходят на бак. Медленно, нерешительно передвигаются матросы. Внезапно Гиля-

<sup>1</sup> Излагается по второй редакции.

ровский отделяет часть из них, не успевших перейти, отдает распоряжение накрыть их брезентом и расстрелять. Это переполнило чашу терпения — вспыхивает восстание. За борт летят Голиков, Гиляровский и судовой врач. Матросы овладевают судном, над «Потемкиным» взвизгивает красный флаг. В схватке смертельно ранен Вакуленчук. В горе склоняются над ним повстанцы.

Наступила ночь. Скорбит Матюшенко о погибшем друге. Не с кем ему более посоветоваться. Судовой комитет все еще не может решиться высадить в Одессе отряд революционных матросов. Полон сомнений и Мичман, назначенный волею комитета командиром корабля. Он замышляет совместно с Веденмейером предательство. Качура хочет вместе с матросской делегацией сойти на берег, чтобы повидать Катю. Пусть передаст с ней письмо к Елене Александровне, где указано, что судовой комитет постановил не открывать огонь по Одессе.

«Потемкин» прибыл в Одесский порт. Рабочие приветствуют матросов. Среди встречающих Груня и Катя. Но что это? Кого несут с корабля? Потрясенная Груня, узнав о смерти мужа, пламенно призывает к мести. Нет сил, которые могли бы остановить гнев народа. Траурное шествие с телом Вакуленчука движется в город.

Страхом объят командующий Одесским военным округом Коханов: траурное шествие близится к его дому. Катя приводит сюда ничего не подозревающего Качуру с донесением Мичмана. Узнав, что матросы колеблются принять участие в революции, Коханов, следуя приписке Мичмана, арестовывает Качуру. Арестована и Груня. Матюшенко врывается в дом Коханова с требованием освободить их. Тот отказывается. Тогда по сигналу Матюшенко «Потемкин» открывает огонь по Одессе.

Сорвался план Мичмана. Но он вторично задумал предательство: броненосец должен выйти в море на встречу эскадре — там он разделается с непокорными. Мичману с помощью Веденмейера удалось также посетить рознь среди тех матросов, кто пребывал в нерешительности. Но внезапно вернувшийся Матюшенко спланирует команду, укрепляет веру в победу. Приближается эскадра. На «Потемкине» объявляется боевая тревога. Но молчат пушки на кораблях. Оттуда несутся приветственные возгласы в честь восставших. Матюшенко обращается к матросам Черноморского флота с воззванием.

## МУЗЫКА

«Броненосец «Потемкин» — народно-героическая опера. Большое место в ней отведено монументальным хоровым сценам, насыщенным большим драматизмом. В них творчески преломлена украинская и русская песенность, ритмы и интонации революционных песен. Героикой проникнуты и партии главных действующих лиц, которые резко противопоставлены враждебному, реакционному лагерю. Задушевностью отмечены лирические страницы оперы.

В музыке оркестровой увертюры воскрешаются образы потемкинцев. Тема революционных матросов, перерастающая в тему восстания, сопоставляется с лирическими песенными мелодиями.

Бал в офицерском собрании начинается полонезом. После известия о смерти жениха Елены Александровны звучит хоровой траурный марш «Цусима постыдная, Цусима позорная». Хор сменяется вальсом гостей. Характеристике вражеского лагеря служат также два сумрачно напряженных монолога Елены Александровны и Голикова.

Вторая картина открывается протяжной песней «Ой, горе, горе, матросское житье!» В ней слышится и отчаяние и гневный протест. Динамично передана сцена сходки, где полнее всего обрисован смелый, волевой образ Вакуленчука. Героичен по своему складу монолог Матюшенко «Нет уже мочи, нет уже силы больше ждать!» Выразительны хоровые эпизоды сходки. Картину завершает большая лирическая сцена Груни и Вакуленчука, которая завершается дуэтом-колыбельной «Спи, родной мой, спи, сыночек»; в этой проникновенной колыбельной они мысленно обращаются к младенцу, которого ожидает Груня.

В начале второго акта — печальная песня Качуры «Растужился ясный сокол». Фон дальнейшего действия образует выдержанная в народном украинском духе песня рыбаков «Ой, заспиваймо!» Вслед за драматической сценой с Голиковым Матюшенко запевает патетически взволнованную песню «Ой ты ветер, ветер, что тихо веешь?» Под конец ее подхватывает хор. Полна динамики сцена восстания. Она органически заключается боевой массовой песней матросов «Вот мы, братья, стали вольными людьми» (ее мелодия использована в увертюре).

Суровым колоритом овеяно предсмертное ариозо Вакуленчука «Не долго, братцы, быть мне с вами».

В оркестровом вступлении к третьему акту далее развивается тема революционных матросов. Сосредоточен, исполнен внутренней силы монолог Матюшенко «А если я не так веду людей?» Ему противопоставит монолог предателя Мичмана «Я революционный командир». В конце картины выделяется лирически протяжная песня Качуры «И у меня, Катюша, березонька цветет» (ее мелодия также использована в увертюре).

Вторая картина начинается тревожной оркестровой музыкой. Она вскоре сменяется веселой пляской и частушечного склада хоровой песней «Ты, волна, меня не тронь!» Матросы выносят под звуки похоронного марша тело Вакуленчука. Безграничная скорбь Груни выражается в манере украинских заплачек: «Ах ты, мой Гришенька! Муж ты мой, друг ты мой!» Героический призыв Матюшенко «Один за всех и все за одного» подхватывается хором. На таких резких контрастах выдержана вся музыка этой картины.

Столь же конфликтна музыка первой картины четвертого акта. Фоном к ней служит грозно звучащая мелодия революционной песни «Смело, товарищи, в ногу». Все более нарастает шквал народного гнева, который с большой силой запечатлен в развернутой хоровой сцене «Так это зовется совестью у царей».

В последней картине перелом в действии наступает с приходом Матюшенко. Мужественным пафосом отмечен его монолог «Так что же, потемкинцы — назад? Сдаться адмиралам?» Музыка все более насыщается героическими интонациями и увенчивается финальной боевой песней «Не сдадим оводобы знамя!» В конце оперы звучит мелодия революционной песни «Варшавянка» («Вихри враждебные всют над нами»).



абалевский — один из наиболее деятельных и разносторонних представителей советской музыки. Композиторское творчество он успешно сочетает с педагогической, музыкально-критической и общественной деятельностью. Музыка Кабалева произана живым дыханием современности. Его герои — советский народ, наша молодежь. Разные стороны советской действительности нашли свое выражение в музыке композитора. Ей свойственны мягкий лиризм и суровый драматизм, тонкий юмор и героическая патетика.

Дмитрий Борисович Кабалева родился в Петербурге 30 декабря (нов. ст.) 1904 года. В 1918 году с семьей переехал в Москву. Любовь к музыке, особенно к импровизациям на фортепиано, определила выбор профессии. Композитор получил образование в музыкальном училище имени Скрябина, затем в Московской консерватории, которую окончил в 1929 году по классу композиции Н. Я. Яковлевского, а годом позже — по классу фортепиано А. Б. Гольденвейзера. Имя Кабалева было занесено на мраморную доску отличия. Уже в 1930-х годах его творчество отличалось разнообразием и интенсивностью. В Поэме борьбы для хора и оркестра (1930), трех симфониях, Втором фортепианном концерте (1936), в песнях, музыке для кино и драматических спектаклей Кабалева обращался к темам и образам современности. Вершиной этого периода явилась опера «Кола Брюньон» (по повести Романа Роллана, 1937). В годы Великой Отечественной войны композитор создает ряд крупных сочинений: кантату «Родина великая» (1942), сюиту «Народные мстители» для хора и оркестра (1942), оперу «В огне» (1943). В послевоенный период, наряду с камерными произведениями, он пишет триаду инструментальных концертов, посвященных советской молодежи, — скрипичный, виолончельный и фортепианный (1948—1952). Тогда же были созданы оперы «Семья Тараса» (1947—1950) и «Никита Вершинин» (1954). Наиболее значительные сочинения последующего времени — Четвертая симфония (1956) и «Реквием» (сл. Р. Рождественского, 1963).

**КОЛА БРЮНЬОН (МАСТЕР ИЗ КЛАМСИ)**

*Опера в трёх актах (шесть картин)*

Либретто В. Г. Брагина

Действующие лица:

Кола Брюньон . . . . .	баритон
Селина (Ласочка) . . . . .	меццо-сопрано
Мартина . . . . .	сопрано
Гамби . . . . .	тенор
Жифляр . . . . .	баритон

Герцог	тенор
М-ль де Терм	сопрано
Кюре	бас
Нотариус	тенор
Женщина с фанелом	сопрано
Пуляр, старшина города	бас
Конюший	баритон или бас
Взвешивающий	бас
Пьяный солдат	баритон
Глашатай	тенор

Горожане Клянси, солдаты, гости у герцога, слуги.  
 Действие происходит в Бургундии в конце XVI века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль написать оперу на сюжет повести Ромена Роллана «Кола Брюньон» (1913) подал Кабалевскому А. М. Горький. Либреттист В. Г. Брагин с разрешения Р. Роллана и на основе исторических документов сочинил сюжет, во многом отличный от литературного первоисточника. В книге события изложены в форме 14 рассказов-воспоминаний, непосредственно не связанных друг с другом. В опере же события сближены во времени и отнесены к концу XVI века, когда Францией управлял Генрих IV. Авторы оперы взглянули на события, о которых рассказано в книге, глазами советских художников. Основное внимание они сосредоточили на конфликте между художником из народа и меценатом-герцогом. В центре оперы — сцена сожжения герцогом чудесных статуй Брюньона. В финале же разгорается народное восстание, и Кола, узнав о злодеянии герцога, присоединяется к повстанцам. Как их вожак показан Гамби, образ которого переосмыслен по сравнению с повестью. Более скромное место уделено теме любви Кола к Жермен — «Ласочке» (Селине).

Чтобы верно передать характер и колорит эпохи, Кабалевский около двух лет изучал французскую народную музыку. Сочинение же самой оперы продолжалось около года (1937).

Более всего удалось композитору образы главного героя и народа. Образ Кола — искусного резчика по дереву, который напоен «жизнью земли и всего живого» (Р. Роллан), получился сочным и психологически многогранным. Это человек с широким и добрым взглядом на мир, неутомимый весельчак и остроумец, деятельный,



страстно влюбленный в жизнь, стойкий и мужественный. Образ народа воплощен не только в хоровых и танцевальных сценах, но и в симфонических антрактах. Из этих антрактов и увертюры выросла ставшая популярной симфоническая сюита.

Р. Роллан внимательно следил за работой композитора и помогал ему своими советами; он писал в одном из писем: «Я получил клавир «Мастера из Кламси» (так первоначально называлась опера) и играл его много раз с большим удовольствием. Я думаю, что Вы сможете рассчитывать на живой успех у публики, так как сочинение это ясное, полное жизни, движения. В целом Ваше сочинение — одно из лучших, которые я знаю в новой русской музыке, написанной для сцены».

Премьера оперы состоялась 22 февраля 1938 года на сцене ленинградского Малого оперного театра.

## СЮЖЕТ

Осеннее солнечное утро. Девушки собирают виноград. Среди них — бойкая Селина, которая зло издевается над влюбленным в нее герцогским лакеем Жифляром. Сердце Селины принадлежит Кола. И он ее любит. Но из гордости и упрямства никто из них не желает первым признаться в своем чувстве. Видя нерешительность любимого, Селина не устает говорить ему колкости. Недаром Кола называет ее «Ласочкой с острыми зубками». Спор, который разгорелся между соперниками — Кола и Жифляром, быстро переходит в драку. Она прекращается лишь при звоне колокола, донесшемся из замка — это вернулся из Парижа герцог, властитель города Кламси.

Жители Кламси собрались перед замком, чтобы, согласно обычаю, поздравить герцога с благополучным возвращением. Гостья из Парижа — мадемуазель де-Терм — в восторге от скульптуры девушки, поставленной у фонтана. Выясняется, что ее сделал Брюнзон. Мастера приглашают в замок. Воспользовавшись этим, Жифляр наговаривает на своего соперника, будто он прельстился красотой парижской гостьи. Под влиянием ревности, желая отомстить Кола, Селина соглашается стать женой Жифляра. Подвыпивший кюре благословляет их.

В своей мастерской Кола заканчивает работу над статуей Ласочки, мечтая увековечить облик навсегда

утраченной для него любимой. Однако появившийся герцог, невзирая на протесты Брюньона, велит перенести статую к себе в замок. Кюре, а затем нотариус сообщают Кола, что в городе неспокойно — солдаты герцога опустошили все погреба. Главное же — они принесли чуму. Взволнован и друг Брюньона Гамби. Но Кола, не желая предаваться мрачности, отшучивается. Жители Кламси спасаются бегством из чумного города. Не в силах расстаться со своими скульптурами и решив померяться силами с чумой, Брюньон остается.

Близ города, на винограднике, куда свезли больных чумой, Брюньон борется со смертью. Из схватки с чумой он выходит победителем. Сестру Мартину и Ласочку, которые пришли попрощаться с ним, Кола встречает, как всегда, шутками. Только теперь Селина признается Брюньону, что любила и любит его. Узнав, что в городе восстание и мятежники задумали сжечь замок, Кола спешит в Кламси. Ведь в замке могут погибнуть его работы!

Площадь города заполнили восставшие горожане во главе с Гамби. Они намерены идти на замок Кенси — крепость герцога. Брюньон пытается препятствовать повстанцам. Он защищает старшину города Пуляра, у которого народ требует оружие. Не добившись успеха, Кола решает предупредить герцога, в доброту которого все еще верит, о грозящей ему опасности.

Жифляр докладывает герцогу, что Брюньон жив и якобы примкнул к мятежникам. В ярости герцог предаёт огню скульптуры бунтовщика. И когда в замок вбегает Кола, Жифляр со злорадством показывает ему на изувеченную статую Ласочки. Теперь Брюньон понимает, кто его друзья, а кто враги. В порыве гнева он убивает Жифляра и открывает повстанцам двери замка.

#### МУЗЫКА

«Кола Брюньон» — крупное явление советской оперной культуры. Опера привлекает неподдельной искренностью музыки, напевностью и красотой мелодий, богатством симфонического развития, яркой театральностью. Во многих, особенно народно-танцевальных сценах ясно ощутима близость к французскому фольклору, хотя за единственным исключением Кабелевский не использует подлинных народных мелодий. Композитор

не прибегает к стилизации, а стремится, по его словам, «сохранить собственный музыкальный стиль» в «разговаривать языком сегодняшнего дня».

Блестящая и темпераментная увертюра рисует кипучую натуру Брюньона; мелодиям Кола, то жизнерадостным, то лирически задумчивым, противопоставлена тема напыщенного, помпезного характера, выражающая злую волю деспотического герцога.

Первая картина первого акта открывается изящным, поэтичным хором девушек «Через лес густой»; его мелодия обрамляет сцены Селины с Жифляром и Кола. Ариетта Селины «Ночь и день», овеянная мягким лиризмом, воскрешает характер старинных французских песенок. Ариозо Селины «Я люблю тебя, друг» полно печали; начальная мелодическая фраза в дальнейшем становится темой любви Ласочки к Брюньону.

Симфонический антракт «Народный праздник» основан на яркой разработке вихревых народно-танцевальных мелодий. Стихия танцев, ритмически упругих и зажигательных, господствует и в начале второй картины, большую часть которой составляют массовые сцены. В приветственной «Серенаде» герцогу Кола наигрывает на флажолете (флейте) старинную танцевальную мелодию «Романеска». Официально-холодное обращение герцога к жителям Кламси «Ну, вот и вы» основано на его фанфарном лейтмотиве. Стремительная напористая мелодия рондо Кола «Вскапывать, вспахивать» искрится жизненной энергией и силой. Баллада Селины о трусливом рыцаре «Луга соседские мягки», выдержанная в духе французских хороводных песен, полна простодушия и лукавого юмора.

В первой картине второго акта развернутую характеристику получает главный герой. В патетически-приподнятом монологе Брюньона «Я царю над своим верстаком» звучат упоение творчеством и грусть об утраченной любви. Ария Кола «Там в замке» носит задумчиво-сосредоточенный характер, а его застольная «За Провансом, за Гаронной» шапоена звонкой жизнерадостностью. Завершается картина драматически.

В симфоническом антракте «Народное бедствие», окрашенном в мрачные, зловещие тона, властвует грозная музыкальная тема чумы. Драматический монолог Брюньона «Ночь тянется» (вторая картина) насыщен резкими переходами от душевной усталости к бредовым

состояниям и приступам гнева. Радостно взволнованный дуэт Брюньона и Ласочки «Мой Кола» завершает звучащая в оркестре тема любви.

Первая картина третьего акта — большая массовая сцена. Полон воодушевления мужественный хор повстанцев «Скрипят курки». В монологе женщины «Герцог к ребенку чуму прислал» переданы душевный надлом и отчаяние. Песня Гамби с хором «Мы к герцогу в замок» близка мелодиям французских революционных песен.

Симфонический антракт «Народное восстание» рисует суровую поступь повстанцев; музыка шествия выливается в победный марш. В сцене уничтожения статуй (вторая картина) речитативы герцога дышат злобой и ненавистью; в оркестровом сопровождении исступленно и дико звучит его лейтмотив. Ариозо Кола «Я создал тебя здоровой» проникнуто горечью утраты, которую сменяют вспышки ярости. Завершается опера уже звучащей ранее боевой песней Гамби.

## СЕМЬЯ ТАРАСА

*Опера в четырех актах (восьми картинах)*

Либретто С. А. Ценна

Действующие лица:

Тарас . . . . .	бас
Ефросинья, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Настя, их дочь . . . . .	сопрано
Степан, их сын . . . . .	баритон
Андрей, их сын . . . . .	тенор
Антонина, жена Андрея . . . . .	сопрано
Павлик, комсомолец . . . . .	тенор
Назар . . . . .	тенор
Дед Семен, лесник . . . . .	бас
Вася, комсомолец . . . . .	тенор
Ваня, комсомолец . . . . .	баритон
1-й колхозник . . . . .	тенор
2-й колхозник (староста) . . . . .	бас
1-й рабочий . . . . .	баритон
2-й рабочий . . . . .	бас
Немецкий полковник . . . . .	бас
Немецкий лейтенант . . . . .	баритон
Немецкий конвойный . . . . .	тенор

Рабочие, комсомольцы, жители оккупированного фашистами рабочего поселка, колхозники, бойцы Советской Армии.

Действие происходит в годы Великой Отечественной войны в средней полосе России.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основу оперы положена повесть Б. Л. Горбатова «Непокоренные» (1943), в которой рассказ о жизни одной семьи в годы Великой Отечественной войны перерастает в героическую эпопею о страданиях и борьбе советских людей на временно захваченной врагом земле. Либреттист С. А. Ценин и композитор мастерски приспособили сюжет повести к специфическим условиям оперного произведения. Введение ряда новых мотивов и сцен сделало характеристики главных действующих лиц оперы более рельефными и действенными. Если Тарас у Горбатова вступает в борьбу лишь в конце повести, то в опере он проявляет героизм уже в сцене на заводе. Образ дочери Тараса комсомолки Насти, намеченный в повести скудными штрихами, в опере стал одним из центральных. Показанный широко и многогранно, этот образ концентрирует в себе лучшие черты героической советской молодежи. Несколькими обиденным представлен в либретто коммунист Степан, старший сын Тараса. Ближе к литературному прообразу младший сын Тараса, Андрей, хотя его сложный, мучительный и противоречивый путь показан недостаточно полно. Значительна в опере роль народных сцен.

Первая редакция оперы, законченная в 1947 году, страдала серьезными недочетами и была подвергнута критике. Композитор переработал произведение, в результате чего в 1950 году возникла вторая редакция. В новом виде «Семья Тараса» была впервые поставлена на сцене ленинградского Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (преьера состоялась 7 ноября 1950 года), а затем обошла большинство советских и ряд зарубежных оперных сцен.

## СЮЖЕТ

На фронтах идут ожесточенные бои с гитлеровцами. Враг приближается к Донбассу. Летним днем у дома Насти собрались ее подруги-школьницы. Они встревожены наступившей тишиной. Детство осталось позади, война развеяла юные мечты. Перед разлукой девочки вспоминают любимую школьную песню. На фронт уходят братья Насти — Степан и Андрей. Вся семья с Тарасом во главе провожает их. После проводов

старый рабочий Назар сообщает Тарасу о взрыве завода. А Павка, друг Насти, приносит еще более страшную весть: в город входит враг. Юноша и девушка клянутся посвятить свою жизнь борьбе. Слышны взрывы: фашисты занимают город.

Тарас решил переждать страшную пору фашистской оккупации, спрятаться от жизни. Мрачно и тревожно в крепко запертом доме. Антонина, тихо напевая, укачивает ребенка. Томительное молчание нарушается приходом Насти. Несмотря на запрет родителей, она продолжает выходить из дома и встречаться с друзьями. Кто-то стучит в дверь. В страхе все прислушиваются. Но на пороге сосед Назар. Он высмеивает затворничество Тараса, поучая его притчей о мужике и медведе. Слышна скорбная песня девушек, угоняемых в Германию. Тарас больше не может молчать. Он понял необходимость борьбы с лютым врагом.

Лагерь партизан в дремучем лесу. Здесь Тарас неожиданно встречает своего старшего сына Степана, который по заданию партии ушел в подполье, чтобы руководить партизанским отрядом. Появляется толпа колхозников, скрывающихся от фашистов. Они взволнованно рассказывают о своем сопротивлении врагу и жестокости карателей. Степан сообщает радостную весть — началось наступление Советской Армии. Теперь Тарас нашел свое место в борьбе за свободу Родины.

Комсомольцы получили боевое задание взорвать фашистский штаб, который разместился в школьном здании. Настя колеблется, для нее школа — олицетворение мирной жизни, счастливого детства. Павка убеждает подругу в необходимости принести светлые воспоминания в жертву прекрасному будущему. Они расстаются. Внезапно в дом входит человек в рваной солдатской шинели. Семья с трудом узнает в нем Андрея. Нервно, сбивчиво рассказывает он о том, как попал в плен. Тарас гневно клеймит его как изменника-дезертира. Андрей покидает отчий дом: он решил кровью искупить свою вину.

У здания школы собрались комсомольцы. В фашистском штабе бал. Павка с товарищами устремляются к школе. На посту остаются Настя и комсомолец Ваня. Настя тревожится за судьбу Павки, считает секунды. Наконец раздается долгожданный взрыв: задание выполнено.

По приказу фашистского командования на разрушенный завод согнаны рабочие-мастера, чтобы отремонтиро-

вать танки. Но старики, закаленные в битвах революции и гражданской войны, снова чувствуют себя борцами. Напрасно гитлеровский полковник угрожает им расстрелом. Тарас объявляет непреклонную волю товарищей. Его речь прерывается выстрелом разъяренного полковника. Раненый Тарас падает на руки друзей. Неожиданно приходит весть о прорыве фронта; фашисты разбегаются.

В доме Тараса собрались юные подпольщики. В радостном возбуждении комсомольцы делятся новостью о переломе на фронте. От Степаиа они получают последнее боевое задание: взорвать мост, чтобы отрезать врагу путь к отступлению. Молодежь расходится. Лишь Павка задерживается, чтобы проститься с Настей. В борьбе окрепли их дружба и любовь. Вместе они мечтают о будущем. Юноша уходит. В дом врываются гитлеровцы. Они узнали, что здесь, у Тараса, явка комсомольцев. Настю допрашивают. Девушка отказывается назвать имена товарищей. Она бесстрашно бросает в лицо врагу гневные, презрительные слова. Взбешенные гитлеровцы уведят юную героиню на казнь. Ефросинья устремляется вслед за дочерью. Все ближе слышна канонада наступающих войск Советской Армии. Появляются Тарас и Антонина. Ефросинья сообщает им страшную весть о казни Насти.

Народ встречает Советскую Армию. Среди воинов Павка и Андрей, мужеством и отвагой вернувший себе честное имя. Тарас обращается к своим землякам с взволнованными словами: несмотря на пережитые ужасы, народ не сдался, не покорился.

\*\*\*

## МУЗЫКА

«Семья Тараса» принадлежит к числу наиболее ярких советских героико-патриотических опер. В ее музыке резко противопоставлены два борющихся лагеря — советские люди и гитлеровцы. В обрисовке первых преобладает песенное начало. Характеристика вторых лишена песенности; враг предстает как бесчеловечная сила, грубо вторгшаяся в мирную жизнь страны. В многочисленных хоровых сценах правдиво воссозданы групповые портреты рабочих, комсомольцев, колхозников — простых советских людей.

Увертюра открывается торжественным, героическим мотивом, символом непоколебимости народа. Романтиче-

\*\*\*

ски приподнятым, мужественным образам советских людей противопоставляются жестокие, зловещие темы врага и народного бедствия.

Начало первого акта создает ощущение тревожной тишины. Ариозо Настеньки «Я сегодня со школой прощаться бегала» пленяет своей чистотой и лиризмом. Комсомольская песня «У старой у околицы» полна свежести, молодого задора и веры в будущее. Большой ансамбль (квintет) передает охватившее семью Тараса чувство душевного подъема. Напевный, выразительный дуэт Ефросиньи и Антонины «Защити и старого и малого» близок к русским протяжным песням. В большом хоровом финале «Ночи светят заревом» настроение скорби перерастает в гневный призыв к борьбе.

Краткое оркестровое вступление ко второй картине передает состояние глухой тревоги и настороженности. Грубый, злобный мотив врага прерывает ласковую мелодию колыбельной Антонины «Время темное пройдет». Тревогу за будущее Насти и любовь к ней выражает ария Ефросиньи «Как цветок полевой расцвела». Скорбная, проникнутая напряженным трагизмом песня женщин-полонянок «Ой, сторона моя, сторонушка» — драматическая кульминация картины. Монолог Тараса, который звучит как взрыв гнева и душевной боли, завершается могучим звучанием героической мелодии у гутти оркестра.

Оркестровое вступление к третьей картине (второй акт) рисует безоблачный пейзаж, ширь и красоту русской природы. Квартет (Тарас, Степан, Назар, дед Семен) выражает радость и уверенность в победе. Суровая, мужественно сдержанная ария Степана венчается широким напевом партизанской песни «Ой, леса, да непроглядные». Картина заканчивается большой народной сценой.

Наиболее выразительна и драматически насыщена четвертая картина (второй акт), состоящая из двух больших сцен. Первая, связанная с комсомольцами, Настей и Павкой, вводит в чистый и светлый мир юношеской романтики. Вторая сцена — столкновение двух противоположных характеров: запуганного, затравленного врагами Андрея и стойкого, мужественного Тараса. Центральный эпизод картины — патетическая ария Тараса «Ты, Андрей, в смертный час муки убоялся». Как мрачное напоминание о вражеской оккупации издали звучит жесткий, тупой марш фашистов.



В пятой картине (третий акт) sentimentalный вальс и разнузданный галоп рисуют отгалкивающий облик гитлеровцев, которому противостоят этически прекрасный мир комсомольской молодежи; комсомолцы охарактеризованы хором-клятвой, музыка которого напоминает песни гражданской войны.

Шестая картина (третий акт) предваряется оркестровым вступлением, в котором слышится подневольная поступь мастеров. Суровый маршевый хор «Если нам сейчас пред врагом стоять» сродни старым революционным песням. Мелодия «Интернационала» в устах рабочих символизирует их моральную победу над врагом.

Оркестровое вступление к седьмой картине (четвертый акт) напоминает слушателю музыку увертюры. Картина распадается на два больших раздела. Лирическая сцена Насти и Павки и ариозо Насти «Давно я это знала» воплощают нежное и трепетное чувство чистой, застенчивой любви. Переломный момент — приход фашистов. В столкновении с гитлеровским лейтенантом образ комсомолки предстает во всем своем героическом величии. Патетически-торжественное заключение картины и симфонический антракт звучат как эпитафия юной героине, отдавшей жизнь за счастье народа.

Восьмая картина — финал оперы — большая праздничная хоровая сцена, в которой ликование народа оттеняется взволнованным монологом Тараса.

реди крупнейших советских композиторов Прокофьев занимает одно из первых мест. Его богатое творческое наследие получило широкое признание в Советском Союзе и за рубежом. Прокофьев оставил более 130 произведений, в числе которых 8 опер, 7 симфоний, оратории и кантаты, инструментальные концерты и ансамбли, многочисленные фортепианные произведения, романсы, песни, музыка для театра и кино. В своих лучших сочинениях, отмеченных глубиной содержания, неисчерпаемой фантазией, ярким ~~образом~~ **образом**, высоким художественным мастерством, Прокофьев продолжает и развивает традиции русской классики.

Его музыке, полной оптимизма, свойственны энергия и напористая стремительность развития, упругие ритмы, широта мелодического дыхания, чистый, светлый лиризм, черты возвышенного эпоса.

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 23 апреля (нов. ст.) 1891 года в селе Сонцовка б. Екатеринославской губернии. Уже в раннем детстве на его редкую одаренность обратили внимание С. И. Танеев, Р. М. Глиэр, А. К. Глазунов. С 1904 года Прокофьев занимался в Петербургской консерватории, которую окончил в 1909 году как композитор (обучался у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова), а в 1914 как пианист. Еще в консерваторский период началась плодотворная артистическая деятельность Прокофьева. Юношеские сочинения — Первый фортепианный концерт (1911), Классическая симфония (1917), а также выступления в концертах как пианиста обнаружили самобытное дарование, смелость и новизну мысли большого художника. Горючую симпатию искусство Прокофьева вызвало у А. М. Горького и В. В. Маяковского.

С 1918 по 1932 год Прокофьев живет за рубежом, где создает оперы «Любовь к трем апельсинам» (1919) и «Огненный ангел» (1927), балет «Блудный сын» (1928), Вторую, Третью и Четвертую симфонии, три фортепианных концерта и другие сочинения. По возвращении на родину щедрый талант Прокофьева расцвел с особой полнотой. Прокофьев воскрешает славные страницы русской истории, создавая величественные картины, потрясающие глубоким драматизмом, то обращается к волнующим темам современности, трактуя их гуманистически, жизнеутверждающе. Среди лучших его произведений балеты «Ромео и Джульетта» (1936), «Золушка» (1945), «Каменный цветок» (1950), оперы «Семен Котко» (1939), «Дузья» (1940), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Война и мир» (1953), кантата «Александр Невский» (1939), оратория «На страже мира» (1950), симфонии Пятая (1944), Шестая (1947) и Седьмая (1952), за которую композитор был посмертно удостоен Ленинской премии.

Прокофьев умер 5 марта 1953 года в Москве.

## ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ

Опера в четырех актах (десяти картинах) с прологом

Действующие лица:

Либретто С. Прокофьева (по К. Гоцци)

Король Треф . . . . .	бас
Принц, его сын . . . . .	тенор
Принцесса Клариче . . . . .	контральто
Леандр, первый министр . . . . .	баритон
Труффальдино, человек, умеющий смешить . . . . .	тенор
Панталоне, приближенный короля . . . . .	баритон
Маг Челий, покровительствует королю . . . . .	бас
Фата Моргана, покровительствует Леандру . . . . .	сопрано
Линетта . . . . .	контральто
Николетта . . . . .	меццо-сопрано
Нинетта . . . . .	сопрано
Кухарка . . . . .	хриплый бас
Фарфарелло, дьявол . . . . .	бас
Смеральдина, арапка . . . . .	меццо-сопрано
Церемониймейстер . . . . .	тенор
Герольд . . . . .	бас

Десять чудаков, трагики, комики, лирики, пустоголовые, чертенята, медики, придворные.

Действие происходит в вымышленном государстве.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Первая комическая опера Прокофьева создана в 1919 году, в период пребывания композитора за рубежом. Но замысел ее связан с театральными впечатлениями дореволюционной России, где в поисках новых ярких форм спектакля делались попытки возродить искусство старинной итальянской комедии масок. В 1914—1915 годах Вс. Мейерхольд издавал журнал «Любовь к трем апельсинам». Его название было заимствовано из широко известной сказки Карло Гоцци (1720—1806), созданной в традициях народного театра масок. В первом номере этого журнала К. Вогак, Вс. Мейерхольд и В. Соловьев опубликовали вольную сценическую обработку этой сказки. Молодого композитора в ней привлекли поэтичность вымысла, жизнеутверждающая основа народной фантастики, остроумное смешение сказки, шутки, сатиры. Необычной была сценическая часть, сочетающая три разных плана действия. Первый — сказочные персонажи: Принц, Труффальдино. Второй — подземные

силы, от которых они зависят: Маг Челий, Фата Моргана, И, наконец — Чудаки, комментирующие развитие интриги.

Прокофьев сам разработал либретто оперы. Ее партитура была завершена к октябрю 1919 года. Премьера состоялась 30 декабря 1921 года в Чикаго. 18 февраля 1926 года постановку «Любви к трем апельсинам» осуществил ленинградский Академический театр оперы и балета; в 1927 — Большой театр Союза ССР в Москве.

#### СЮЖЕТ

Представители различных театральных жанров сражаются на гусиных перьях. Трагики требуют «высоких трагедий, философских решений, мировых проблем»; комики жаждут «бодрящего, оздоравливающего, смеха»; лирики мечтают о «романтической любви, цветах, луне, нежных поцелуях»; пустоголовые хотят «фарсов, ерунды, двусмысленных острот». Десять чудаков гигантскими лопатами разгребают ссорящихся и объявляют о начале «настоящего, бесподобного» представления.

Король Треф в отчаянии. Его сын, наследный Принц, болен ипохондрической болезнью. Медики считают пациента безнадежным. Но Король вспоминает о чудотворной силе смеха. При дворе объявляется начало веселых праздников.

Горячую заинтересованность в судьбе героев проявляют волшебники: добрый Маг Челий и злая Фата Моргана. За кабалистическим занавесом происходит символическая игра в карты; Челий проигрывает.

Племянница Короля, Клариче, мечтает наследовать престол. Это по ее указке первый министр королевства, Леандр, осуществляет гнусную измену, подготавливая медленную смерть Принца. Леандр кормит королевского отпрыска трагической прозой, запекает в пищу зловерные стихи. Узнав, что при дворе появился весельчак Труффальдино, Клариче требует от Леандра решительных действий. По его мнению, Принцу нужен опий или пуля.

Между тем, Труффальдино тщетно пытается рассмешить больного. Тот и слышать не хочет ни о каких развлечениях. Даже комический танец Труффальдино не может отвлечь наследника от мыслей о болезни и лекарствах. Потеряв терпение, Труффальдино взваливает

сопротивляющегося Принца на плечи и отправляется с ним на праздник.

Одно за другим следуют веселые представления. Дерутся на дубинах уроды с огромными головами. Пьяницы и обжоры, толкаясь и перегоняя друг друга, устремляются к фонтанам с пищей и вином. Принц остается безучастным. Случайно его внимание привлекла потасовка между Труффальдино и Фатой Морганой, одетой жалкой старухой. Принц издает неуверенное «Ха, ха, ха!» Постепенно его смех становится громче, раскатистой, радостней. Все придворные, глядя на Принца, содрогаются от неистового хохота. В гневе подымается Фата Моргана и заклинает Принца влюбиться в три апельсина. Принц приходит в неописуемое волнение. Им овладевает желание немедленно отправиться на поиски апельсинов. В качестве спутника он берет с собой Труффальдино. Дьявол Фарфарелло, вооружившись мехами, дует им в спину.

Маг Челый с волнением следит за осуществлением безрассудного предприятия Принца. Добрый волшебник тщетно пытается уstrasить его предстоящими испытаниями. Принц непреклонен. Челый вручает ему волшебный бантик и предупреждает, что апельсины можно открывать только у воды.

Преодолевая страх и робость, путешественники устремляются к кухне злой великанши Креонты. Им преграждает путь грозная кухарка. Труффальдино удается заинтересовать ее волшебным бантиком, а Принц тем временем похищает три апельсина.

В знойной пустыне Принц и Труффальдино изнемогают от усталости — апельсины выросли и стали очень тяжелыми.

Принц засыпает, а Труффальдино решает полакомиться апельсиновым соком. Один за другим он разрезает два апельсина. Из них появляются белые девушки, которые на глазах растерявшегося забавника умирают от жажды. Труффальдино в ужасе убегает.

Просыпается Принц. Ему не терпится узнать, что содержится в себе апельсин. Выходит третья девушка. Она признается Принцу, что давно любит его и ждет освобождения. Подобно своим сестрам, Нинетта умоляет дать ей напиться. Выручают чудачки. Они выставляют на сцену ведро воды. Принцесса спасена. Принц отправляется во дворец, чтобы предупредить короля. Тем временем арап-

ка Смеральдина с помощью волшебной булавки превращает принцессу в крысу.

За кабанстическим занавесом Маг Челий и Фата Моргана ожесточенно спорят о судьбе своих героев. Спор переходит в потасовку. Трудно предвидеть, кто в ней победит. Вновь приходится вмешаться чужакам. Они заманивают Фату Моргану в высокую башню и запирают ее. Теперь Маг Челий может выручить своих любимцев.

В тронной зале королевского дворца все готово к обречению. Вдруг придворные замечают огромную крысу. Челий заклинает ее вновь превратиться в принцессу Ниетту. Открывается предательство Клариче, Леандра и арапки Смеральдины. Король решает казнить изменников. Они пытаются спастись бегством и попадают в преисподнюю Фаты Морганы. Придворные славят Короля и счастливых влюбленных — Принца и Принцессу.

#### МУЗЫКА

«Любовь к трем апельсинам» — одна из самых веселых и жизнерадостных опер XX века. Быстрая смена разнохарактерных и вместе с тем рельефно очерченных эпизодов создает непрерывный ток музыки, увлекательный ритм спектакля.

Звонкая фанфара возвещает о начале веселого представления. В стремительном темпе проносятся разноголосый хор трагиков, комиков, лириков, пустоголовых. В оркестре комично повторяется один и тот же звук, призывая к всеобщему вниманию.

Торжественно и скорбно, хотя и не без иронии, звучит тема королевского величия, рисующая удрученное состояние правителя. Хор-скороговорка суетящихся и перебивающих друг друга медиков завершается жестоким приговором: «Непреодолимое ипохондрическое явление». В ответ раздаются стенания Короля, которому вторит Панталоне. Изящная скерцозная тема сопровождает выбегающего вприпрыжку Труффальдино. Затаенно в басах извивается тема Леандра, рельефно передавая его вкрадчивую кошачью повадку.

Устрашающие звучания низких духовых инструментов, подобные завываниям адских вихрей, открывают вторую картину. Оглушительные аккорды сопутствуют появлению Мага Челия и Фаты Морганы. Пронзительный вой чертенят усиливает фантастический колорит.

В третьей картине первого акта возникает образ экстравагантной, резкой в движениях Клариче, отдающей нетерпеливые приказания Леандру. Маршеобразные ритмы пронизывают ее обличительную речь «Действовать с такою флегмою». Испуганный Леандр, словно подергиваясь от нервного тика, отвечает ей ариозо «Я его кормлю».

Развернутые симфонические эпизоды определяют динамическое развитие второго акта. Комичен начальный танец Труффальдино. Но в ответ раздаются лишь стоны Принца. Издалека доносится жизнерадостный, полный неукротимой энергии марш, получивший большую известность как самостоятельный концертный номер; его упругая поступь становится все отчетливее, дерзкая труба, раскатистая дробь барабанчика рисуют приближение праздничного шествия. Марш словно призывает покончить с нытьем и апатией, обратиться к действительному и радостному приятию жизни.

Во второй картине композитор мастерски живописует комедийную сцену боя неуклюжих уродов на королевском празднестве. На многократном повторении одного и того же «взбегающего» мотива строится эпизод всеобщего хохота. Радость придворных выливается в темпераментном танце, который лихо звучит у медных духовых инструментов. Резким контрастом служит заклатье Фаты Морганы, призванное устрашить необычностью созвучий, оглушительными оркестровыми эффектами. От состояния заморозки Принц переходит к решительным действиям: в ариозо «Мое вооружение» пародируется его записывая воинственность (в сопровождении возникает ритм скачки). Полную растерянность Короля выражают взволнованные реплики «Ты поднимаешь руку на отца».

Таинственно звучит тремоло басовых инструментов в начале третьего акта, характеризующая магическое кружение Челия, вызывающего Фарфарелло. В ритме тарантеллы проносится стремительное полетное скерцо, предваряющее вторую картину; красочные оркестровые тембры, легкие отрывистые звучания придают музыке дерзновенного похода Принца неуловимо призрачный оттенок.

Основное место в третьей картине занимают лирические эпизоды. Они покоряют одухотворенностью, тонкой поэтичностью, оттеняя атмосферу шуток, веселых чудачеств, преобладающую в опере. Лирические эпизоды связаны с появлением принцесс — «белых девушек», находившихся в апельсинах. Их скорбные фразы «Дай мне

пить», выражающие мольбу и страдание, становятся все короче, отрывистей, чем достигается эффект постепенного угасания жизни. Восторженным чувством проникнуто признание Принца «Принцесса, Принцесса, я ищу тебя». Взволнованный порывистый характер имеет его ария «Сил не было, чтоб удержать».

В четвертом действии фантастическим колоритом отмечена сцена перебранки Челмя и Фаты Морганы. Шутливый оттенок имеет хор чудаков. Оркестровый эпизод погони за злодеями и здравица в честь короля и новобрачных завершают оперу.

## СЕМЕН КОТКО

*Опера в пяти актах (семи картинах)*

Либретто В. Катаева и С. Прокофьева

### Действующие лица:

Семен Котко, демобилизованный солдат . . . . .	тенор
Мать Семена . . . . .	меццо-сопрано
Фрося, сестра Семена . . . . .	меццо-сопрано
Ременько, председатель сельсовета и командир партизанского отряда . . . . .	бас
Ткаченко, бывший фельдфебель . . . . .	бас
Хивря, его жена . . . . .	меццо-сопрано
Софья, дочь Ткаченко . . . . .	сопрано
Царев, матрос . . . . .	баритон
Любка, невеста Царева . . . . .	сопрано
Ивасенко, старик . . . . .	бас
Микола, сын Ивасенко . . . . .	тенор
Работник, он же помещик Клембовский . . . . .	тенор
Фон Вирхов, обер-лейтенант немецкой армии . . . . .	баритон-бас
Переводчик . . . . .	тенор
1-й старик . . . . .	бас
2-й старик . . . . .	бас
1-я баба . . . . .	сопрано
2-я баба . . . . .	сопрано
3-я баба . . . . .	меццо-сопрано
1-й гайдамак . . . . .	бас
2-й гайдамак . . . . .	тенор
1-й сверстник . . . . .	баритон
2-й сверстник . . . . .	тенор
Парень . . . . .	бас
Бандурист . . . . .	баритон

Крестьяне, партизаны, гайдамаки, красноармейцы, белогвардейцы.

Действие происходит в 1918 году на Украине.



## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет оперы заимствован из повести В. Катаева «Я сын трудового народа» (1937), рассказывающей о событиях гражданской войны на Украине, о судьбе крестьянина-бедняка Семена Котко, который, отстаивая свою долю, пошел сражаться за власть Советов.<sup>1</sup> Либретто Прокофьев писал совместно с Катаевым. Его основу составили прозаические диалоги повести. Среди немногочисленных стихотворных текстов «Заповіт» Т. Шевченко, шуточная народная песня «И шумит, и гудит», обрядовые свадебные хоры.

Украинский колорит прозы Катаева воскресил в памяти Прокофьева незабываемые впечатления детства, проведенного в Сонцовке (Донбасс). Не случайно он начал сочинение оперы со второй картины первого акта — встречи Семена с односельчанами. В дальнейшем Прокофьев раздвинул рамки историко-бытовой повести, насытив ее лирико-психологическим содержанием. Заново были созданы сцены любовных свиданий; события, связанные с разорением села немцами и гайдамаками, стали драматической кульминацией оперы.

Работа над ее клавиром продолжалась с марта по июнь 1939 года. Летом того же года велись переговоры о постановке оперы в Театре им. К. С. Станиславского в Москве. Осенью была закончена партитура. Премьера состоялась 23 июня 1940 года.

## СЮЖЕТ

Возвращается с фронта Семен Котко. Четыре года восвал он с немцами, и вот перед ним родная хата, дом родной. Он стучит в окошко. На пороге хаты появляется мать. Непрошенный комок подкатывает к горлу бывалого солдата, и из груди вырывается одно извечное слово: «Мамо!»

Весть о возвращении Котко быстро облетела село. Любопытные бабы и мужики наперебой заглядывают в окна семеновы хаты. Бойкая Фрося, захлебываясь от восторга, рассказывает о вооружении героя. Семен радостно приветствует односельчан. Мужчины заводят чин-

<sup>1</sup> Авторская сценическая обработка повести для драматического театра известна под названием «Шел солдат с фронта» (1938).

ную беседу о положении на фронте, а лукавые молодницы «обстреливают» солдата шутками-прибаутками. Приходит и невеста Семена Софья. Четыре года, прошедшие в разлуке, мечтали молодые люди о счастье. Но кулак Ткаченко запретил дочери и думать о бедняке-крестьянине. Примет ли он сватов от Котко? Фрося подает дельный совет — надо посылать таких людей, которым Ткаченко не посмеет отказать: председателя сельского Совета Ременюка и матроса Царева. Последние не замедлили явиться с сообщением о разделе земли помещика Клембовского. Добрая доля досталась и Семену.

Негодует Ткаченко, узнав о возвращении Котко. Он надеялся, что за четыре года Соныка перестанет мечтать о неровне. С улицы доносятся звуки гармоники, шум, веселье — приближаются сваты. Хотел ускользнуть от них Ткаченко, да поздно. Затаив злобу, принимает он непрощенных гостей. А на другой половине дома суетятся женщины: счастливая и растерянная Софья никак не может найти праздничные украшения, давно приготовленные на этот случай. Никакие угрозы отца не заставят ее отказать от Семена. И вот уже молодежь залопнула хату, величая жениха и невесту. Веселый праздник внезапно прерывается приходом немецких лазутчиков. Их спаивают и обезоруживают, но чувство тревоги не покидает гостей — враг близок. Ременюк приказывает всем коммунистам уходить из села. Неподходящее время выбрал Семен для обручения! А Ткаченко доволен: враги народа — его друзья. И он подбострастно подносит чарку Клембовскому, который скрыпался у него в доме под видом контуженного работника.

Теплая южная ночь словно околдовала влюбленных. Уж скоро рассвет, а молодые люди никак не могут расстаться, посвящая друг друга в свои планы и сомнения, говоря о любви. Резким окриком прерывает Ткаченко свидание Софьи и Семена: не признает он состоявшегося обручения. Идут по селу обнявшись счастливые Любочка и Царев; Фрося без умолку болтает с Миколой. Тишину ночи нарушает конский топот. Немцы и гайдамаки окружили село. С помощью Ткаченко схвачены и казнены матрос Царев и старик Ивасенко, в списке «неблагонадежных» не забыт и Котко. Но Семен, предупрежденный Софьей, успевает скрыться, сняв вместе с Миколой трупы казненных. Ткаченко взбешен неудавшейся местью. Над селом занимается зарево пожара, освещая толпу крестьян

ял, пытающихся спасти от огня имущество, и фигуру безумной Любки, тщетно разыскивающей своего Василия — матроса Царева.

Семен и Микола пробираются в лес. В условленном месте их встречает Ременюк. Он потрясен зверской расправой гайдамаков. Партизаны клянутся отомстить за гибель товарищей, отдать свою жизнь за счастье народа.

Настала осень. В партизанском отряде Семен обучает хлопцев военному искусству. Неожиданно появляется Фрося. С рыданиями рассказывает она о бесчинствах оккупантов, о том, что Ткаченко выдает Софью замуж за помещика Клембовского. В это время отряд получает предписание произвести глубокую разведку в тылу врага и идти на соединение с частями Красной Армии. Семен и Микола первыми отправляются выполнять приказ.

Жутко выглядит сожженное село. Пустынно на площади. Только в церкви горят свечи. С плачем подымается Софья на паперть — не своей волей идет она венчаться. Семен и Микола подоспели вовремя. Удачный бросок гранаты — и Софья освобождена. Но героев схватили гайдамаки. Храбрые разведчики приговорены к расстрелу. Ткаченко предвкушает давно желанную расправу с ненавистным Котко. В село врывается партизанский отряд. Народ празднует победу.

## МУЗЫКА

«Семен Котко» — лирико-бытовая опера.

Но содержание ее многогранно. Живые зарисовки красочного быта украинского села, яркая национальность словно выхваченных из жизни образов сочетается с глубоким психологизмом, подчас приобретающим трагедийное звучание. В первой половине оперы преобладают жанровые сцены камерного характера. Однако, начиная с третьего акта, масштаб действия расширяется, события показываются крупным планом, их освещение приобретает черты народной драмы.

Оркестровое вступление строится на контрасте двух тем: беззаботный свирельный наигрыш рисует светлый пейзаж украинского села, а широкая песенная мелодия воссоздает образ народной вольности, предвещающая драматические события оперы.

Первая картина открывается раздумчивой, глубокой по настроению музыкой возвращения Семена. Его ария

воспринимается как исповедь о пережитом, неясные думы о будущем. Музыка арии сосредоточенно-нетороплива, близка крестьянским напевам, в ее маршевом ритме слышится твердый солдатский шаг. Прносятся отзвуки строевых песен, воинской команды.

Во второй картине первого акта дается колоритная зарисовка сельского быта. Звучит бойкая скороговорка украинских женщин, церемонные приветствия стариков. Легкие, подвижные танцевальные темы характеризуют Фросю и Миколку, лукаво-застенчивые, томные фразы — Софью. В поэтичном ариозо Фроси «И шумит, и гудит» использован популярный напев народной лирической песни «Ой, не пугай, пугаченьку».

Ханжески благолепный распев в начале второго акта рисует облик изворотливого кулака Ткаченко. Веселый частушечный наигрыш возвещает о приходе сватов. Ликующие возгласы Софьи, суетливая скороговорка Хнври противостоят злым окрикам Ткаченко. Прозрачно и светло звучит свадебный хор «Что вы, старосты», исполняемый поочередно девушками и парубками. Его смсняет общий хор «Рано-раненько», красивая распевная мелодия которого близка задушевному украинским песням (эта тема звучала в увертюре). В конце картины в оркестре возникает напористая и жесткая тема тревоги, призывающая селян к боевой готовности.

Третье действие состоит из двух неравных половин, противоположных по эмоциональному состоянию: лирической и трагедийной. Поэтичный ноктюрн объединяет лирические сцены. Его широкораспевная мелодия выражает полноту чувств, душевную трепетность влюбленных. Сцену Фроси и Миколы сопровождает шутовская танцевальная тема из первого акта. Пытки и насилия оккупантов, пожар села переданы предельно экспрессивной музыкой. Бесчеловечная жестокость врага подчеркнута назойливой ритмикой, диссонирующими созвучиями. Многократное повторение короткой мелодической фразы-стенапия безумной Любки достигает огромной силы выражения. В заключительном эпизоде эта фраза звучит у хора и оркестра, вырастая во всенародный вопль отчаяния и гнева. Грозный, неумолимый набат возвещает о страшном бедствии, постигшем мирных селян.

В первой картине четвертого акта ариозо Ременука над телами казненных воспринимается как эпитафия. Хор на слова «Заповіта», близкий по музыке суровым рево-

люционным гимнам, сопровождает траурную процессию.

Вторая картина открывается светлым наигрышем го-боя, прозвучавшим ранее в увертюре; вдали кукует ку-кушка. Полон душевной боли рассказ Фроси об ужасах гайдамацкой расправы. Звон бубенцов удаляющейся брички сопровождает разведчиков, отбывающих на вы-полнение боевого задания.

Скорбной патетикой окрашено вступление к пятому акту; бандурист поет горестную думу о разоренной Укра-ине. Сигнал трубы провозглашает освобождение села. Широкий напев свадебного хора из второго действия (ан-самбль главных действующих лиц) сочетается с полной задора и энергии песней партизан и красноармейцев. Зву-чит слава свободной Родине.

## ДУЭНЬЯ (ОБРУЧЕНИЕ В МОНАСТЫРЕ)

*Лирико-комическая опера в четырех актах (девяти картинах)*

Либретто С. Прокофьева

Действующие лица:

Дон Жером, севильский дворянин . . . . .	тенор
Фердинанд } его дети . . . . .	баритон
Луиза } . . . . .	сопрано
Дуэнья при Луизе . . . . .	контральто
Антонио . . . . .	тенор
Клара, подруга Луизы . . . . .	меццо-сопрано
Мендоза, богатый рыботорговец . . . . .	бас
Дон Карлос, обедневший дворянин, прия- тель Мендозы . . . . .	баритон
Отец Августин, настоятель монастыря . . . . .	баритон
Отец Елустаф } . . . . .	тенор
Отец Шартрез } монахи . . . . .	баритон
Отец Бенедиктин } . . . . .	бас
1-й послушник . . . . .	тенор
2-й послушник . . . . .	тенор
Лауретта, служанка Луизы . . . . .	сопрано
Розина, служанка Клары . . . . .	контральто или меццо

Лопец, слуга Фердинанда . . . . .	тенор
Принять дон Жерома . . . . .	без слов, играет на корнет-а- пистоне
Санхо, слуга дон Жерома . . . . .	без слов, играет на большом барабане

Слуги, служанки, монахи, монахини, гости, маски,  
торговки.

Действие происходит в Севилье в XVIII веке.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера Прокофьева создана по пьесе «Дуэнья» Р. Б. Шеридана (1751—1816). В ней наряду с меткостью остроумных комедийных зарисовок большое место занимает утверждение светлых чувств молодых влюбленных.

Композитор значительно усилил лирическое содержание пьесы. Воображение композитора дорисовало поэтический фон развития любовной интриги: ночной карнавал, набережную Севильи, заброшенный женский монастырь.

Это расширило выразительные возможности комедии, придало ей жизненную полнокровность.

Прокофьев создавал либретто на основе английского подлинника, выполняя одновременно роль переводчика; стихотворные тексты писала М. Мендельсон. В декабре 1940 года опера была закончена. Весной следующего года Театр им. К. С. Станиславского в Москве предполагал осуществить его постановку. Грозные события Великой Отечественной войны помешали этому. Иные темы, иные образы волновали советских людей, да и сам Прокофьев переключился на создание героико-патриотической оперы «Война и мир». Только 3 ноября 1946 года «Дуэнья» была поставлена на сцене ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

## СЮЖЕТ

Площадь перед домом дон Жерома. Ловкий рыботорговец Мендоза сулит почтенному дворянину огромные прибыли в совместной торговле. Сделка будет

скреплена рукою дочери Жерома — Луизы, которая станет женой Мендозы. Жером с восторгом описывает красоту дочери. Но и Мендоза не менее красноречиво рассказывает о достоинствах различных рыб, демонстрируемых его слугами. На смену старикам приходят молодые. Сын Жерома, пылкий Фердинанд, мечтает о прекрасной и своенравной Кларе д'Альманца. Сумерки привели Антонио под окно его возлюбленной Луизы. Свидание влюбленных прерывает голос рассерженного Жерома. Обеспокоенному Жерому кажется, что нет страшнее напасти, чем опека взрослой дочери. Он принимает решение немедленно выдать Луизу замуж за Мендозу. На улицах гаснут огни. Севилья погружается в сон.

Луиза мечтает о счастье с Антонио. Жених, избранный отцом, внушает ей чувство отвращения. Но упрямый старик поклялся не выпускать дочь из дому, пока она не исполнит его волю. Тщетно Фердинанд пытается защитить сестру, Жерома трудно переубедить. На помощь приходит Дуэнья. Условившись с воспитанницей, она разыгрывает тайную передачу любовного послания от Антонио. Жером перехватывает письмо и в гневной запальчивости приказывает няньке покинуть дом. На этом и был построен план женщин: в платье Дуэньи ускользает от отца Луиза.

На набережной Севильи бойко торгуют рыбой. Мендоза доволен — дела идут отлично. Карлос не разделяет восторгов друга. Он мечтает о предметах, достойных рыцаря: драгоценных камнях, оружии, золоте.

Очаровательные беглянки, Луиза и Клара д'Альманца, также покинувшая родной дом, но от злой мачехи, разрабатывают план дальнейших действий. Клара рассердилась на Фердинанда и рассчитывает найти себе приятю в монастыре святой Екатерины. А Луиза, назвавшись именем подруги, просит подошедшего Мендозу разыскать Антонио. Просьба хорошенькой девушки по душе Мендозе: он полагает, что так сумеет отвлечь внимание молодого человека от дочери дон Жерома.

С трепетом ожидает Мендоза свидания с невестой. Рассказ Жерома о красоте дочери усиливает нетерпение рыботорговца. Но Луиза почему-то капризничает и не хочет встречаться с женихом в присутствии отца, Жером вынужден удалиться. Входит Дуэнья, переодетая Луизой. Мендоза, заикаясь от волнения, просит красавицу откинуть вуаль и... лишается дара речи: уж больно страшна

и стара невеста! Тотчас же ловкая Дуэнья переходит в наступление: она восторгается бородой Мендозы, его мужественным видом. Лесть завораживает жениха, он готов просить благословения Жерома. Но Дуэнья далее плетет свои хитроумные интриги: Мендоза должен выкрасть ее из родительского дома. Тот на все согласен. Предавшись романтическим мечтам, он даже не замечает возвращения Жерома, поздравляющего его с одержанной победой.

Медленно текут часы для Луизы, ожидающей Антонио. Но вот Мендоза вводит ее возлюбленного. Радость молодых людей безгранична. Обманутый Мендоза также доволен, думая, что избавился от соперника. Он восторженно рассказывает новым друзьям о своей невесте и предстоящем ее похищении. Луиза и Антонио лукаво ему поддакивают. Их сердца полны любовью, они счастливы, что нашли друг друга.

Дон Жером с упоением музицирует, разыгрывая с друзьями любовный менюэт. Но игра что-то не ладится. Жером никак не может понять, зачем дочь тайно бежала с человеком, предназначенным ей в мужья. Карлос приносит письмо от Мендозы с просьбой простить и благословить его. Послание с аналогичной просьбой приносит чумазый мальчишка от Луизы. Жером удивлен чудачеством дочери — почему бы не написать им вместе? — и благословляет обоих, заказывая в честь новобрачных парадный ужин.

В старом заброшенном саду женского монастыря одиноко бродит Клара: неужели ей суждено навек остаться среди монахинь? С обнаженной шпагой вбегает Фердинанд. Мендоза рассказал ему об измене возлюбленной, и он решил отомстить Антонио. Ослепленный ревностью, Фердинанд не узнает Клару, представшую перед ним в монашеском одеянии. А Клара поверила наконец в искренность чувств Фердинанда и вслед за ним покидает смиренную обитель, желая соединить свою судьбу с любимым.

В ньяном разгуле проходит жизнь в мужском монастыре. Внезапное появление клиентов заставляет монахов обратиться к пению благочестивых псалмов: это Антонио и Мендоза пришли с просьбой обвенчать их с возлюбленными. Звон монет из оброненного просителями кошелька оказал магическое действие: настоятель согласен провести обряд венчания.



К празднично освещенному дому Жерома съезжаются гости. А хозяину не до них: молодых все нет, и Фердинанд куда-то исчез. Но вот появляется счастливый Мендоза. Его супруга восторженно бросается на шею «лапочки» — и Жером с ужасом узнает в ней Дуэнью. Не замедлили явиться и Луиза с Антонио, вместо объяснения протягивая письмо отца с согласием на брак. Не успел Жером оправиться от изумления, как перед ним упали на колени Фердинанд с монашкой. Совсем растерялся отец, но вдруг в подруге сына он узнает Клару д'Альманца — одну из самых богатых девушек Севильи. Потерпев убыток на замужестве дочери, он компенсирует его женитьбой сына. А одураченный Мендоза пусть убирается с нянькой прочь. С легкой душой развеселившийся хозяин открывает свадебный пир.

#### МУЗЫКА

В «Дуэнье» комическое и лирическое начала сосуществуют на равных основаниях. Музыка оперы искрится юмором, пленяет своей мелодической красотой. С неистощимой фантазией, легко и непринужденно композитор следует за живым, полным забавных неожиданностей развитием интриги, с искренней симпатией обрисовывая лирических героев.

Оркестровое вступление увлекает жизнерадостным весельем.

Оживленной музыкой сопровождается выход Жерома. Мендоза скороговоркой посвящает его в свои планы. Затем они совместно поют задорную песенку о рыбах, в сопровождении которой словно воспроизводится плеск воды. В ариозо «Ах, как взглянете» Жером расписывает красоту дочери; та же музыка звучит в ариозо Мендозы, расхваливающего свой товар. Патетикой проникнуто признание Фердинанда «Ах, Клара, Клара дорогая»; светла и поэтична серенада Антонио, исполняемая под аккомпанемент гитары. В арии Жерома «Если есть у вас дочь» комично пародируются жалобы старика на свою беспокойную жизнь. Разнообразны танцы масок: легкое поднижное пассье, исполненная страстной неги ориенталия (восточный танец), восхитительное болеро. Причудлива и изменчива тема, сопровождающая редеющие группы участников карнавала. Три виолончели за кулисами имитируют игру ансамбля бродячих музыкантов; им отвеча-

ют скрипки, повторяющие веселый и задорный припев песенки о рыбах. Постепенно музыка замирает, в заво-роженной ночной тишине медленно исходят последние звуки.

Грациозная прихотливая мелодия флейты сопровож-дает веселые проделки Луизы в начале второй картины (второй акт). Диалогическая сцена-дуэт «Конечно, конечно, Антонио не Крез» основана на противопоставлении одухотворенной мечты Луизы и расчетливых намерений Дуэньи. Полны комизма эпизоды перебранки Жерома с детьми и его ссоры с Дуэньей.

Третью картину открывает разноголосый хор торговков рыбой. Смущение и растерянность Луизы и Клары переданы в кратком дуэте «Ты бежала». Поэтичная ариетта в ритме медленного вальса раскрывает чувства Клары к Фердинанду. Диалогу девушек «Если б знала я» придает непосредственность оттенок веселого озорства. Хвастливое самодовольство рыботорговца ярко запечатлено в его речитативной фразе «Мендоза хитрый мальчик». Рыцарственный склад души Карлоса передан в романсе «Нет большего счастья», выдержанном в духе старинного мадригала.

В четвертой картине ариозо Жерома о прелестях дочери предваряет сцену встречи Мендозы и Дуэньи. Лыстивая вкрадчивость речи мнимой Луизы закреплена в ее ариозо «Синьор, какое удивление». Знойным испанопыганским колоритом отмечена песенка «Когда вокруг зеленой девочки». Дуэт «Сегодня вечером» увлекает стрелительным темпом.

Поэтичная музыка вступления к пятой картине (третий акт) рисует тихий вечер. Задумчиво и нежно ариозо Луизы, мысли которой обращены к Антонио. Центральный эпизод образует сцена их встречи: в оркестре звучит вдохновенная тема серенады Антонио (из первого акта) Квартет «Как светло на душе» (к влюбленным присоединяются Мендоза и Карлос) является собой совершенный образец лирического ансамбля Прокофьева.

С бесподобным юмором обрисована сцена музицирования на дому у Жерома в шестой картине.

В седьмой картине пленительную серенаду (дуэт Луизы и Антонио) сменяет проникновенная сцена мечтаний Клары.

Восьмая картина (четвертый акт) содержит хлесткую сатиру, обличающую ханжеское лицемерие монахов. За-

стольная хоровая песня «Бутылка — солнце нашей жизни» ярко обрисовывает захмелевших служителей монастыря, их праздное времяпрепровождение; особенно впечатляет вызывающе-удалой припев «Вертится, мир веселый!»

Во вступлении к девятой картине смятенно и растерянно проходит в оркестре тема арии Жерома «Если есть у вас дочь». Появление счастливых пар новобрачных сопровождается музыкой, заимствованной из предшествующих актов. Задорно и радостно звучит приветственный хор гостей. Под конец развеселившийся Жером исполняет куплеты «Я понимаю молодых», аккомпанируя себе на звонких, звучащих подобно хрустальным колокольчикам, стаканах.

## ВОЙНА И МИР

*Опера в пяти актах (тринадцати картинах) с хоровым прологом*

Либретто С. С. Прокофьева и М. А. Мендельсон-Прокофьевой

### Действующие лица:

Князь Николай Андреевич Болконский . . . . .	бас
Князь Андрей Болконский, его сын . . . . .	баритон
Княжна Марья, сестра князя Андрея . . . . .	меццо-сопрано
Граф Илья Андреевич Ростов . . . . .	бас
Наташа, его дочь . . . . .	сопрано
Соня, кузина Наташи . . . . .	меццо-сопрано
Ахросимова, родственница Ростовых . . . . .	меццо-сопрано
Фельдмаршал Михаил Илларионович Ку- тузов . . . . .	бас
Пьер Безухов . . . . .	тенор
Элен Безухова . . . . .	контральто
Анатолий Курагин, брат Элен . . . . .	тенор
Поручик Долохов, приятель Курагина . . . . .	бас
Ямщик Балага . . . . .	бас
Цыганка Матреша . . . . .	контральто
Подполковник Денисов . . . . .	бас
Платон Каратаев . . . . .	тенор
Император Александр I . . . . .	без пения
Перонская . . . . .	меццо-сопрано
Хозяйни бала . . . . .	тенор
Хозяйка бала . . . . .	сопрано
Адъютант на балу . . . . .	баритон
Лакей на балу . . . . .	тенор
Старый лакей Болконского . . . . .	баритон
Горничная Болконских . . . . .	меццо-сопрано
Камердинер Болконских . . . . .	бас
Дуняша, горничная Ахросимовой . . . . .	меццо-сопрано
Лакей Гаврила . . . . .	баритон
Тихон Щербатый . . . . .	бас

Федор . . . . .	тенор
Матвеев . . . . .	баритон
Старостиха Василиса . . . . .	меццо-сопрано
Тришка . . . . .	контральто
Вестовой князя Андрея . . . . .	тенор
Мавра Кузьминична, ключница Ростовых . . . . .	контральто
Молодой фабричный . . . . .	тенор
Лавочница . . . . .	сопрано
Иванов . . . . .	тенор
Адъютант Кутузова . . . . .	тенор
Генерал Бенигсен . . . . .	баритон
Генерал Барклай де Толли . . . . .	тенор
Генерал Ермолов . . . . .	бас
Генерал Раевский . . . . .	баритон
1-й штабной . . . . .	тенор
2-й штабной . . . . .	бас
Император Франции Наполеон I . . . . .	баритон
Метивье, французский доктор . . . . .	бас
Французский аббат . . . . .	тенор
Маршал Бертье . . . . .	бас
Маршал Коленкур . . . . .	без пения
Генерал Бельяр . . . . .	бас
Министр двора де Боссе . . . . .	тенор
Адъютант Наполеона . . . . .	бас
Адъютант маршала Мюрата . . . . .	контральто
Адъютант генерала Кампана . . . . .	тенор
Адъютант принца Евгения . . . . .	тенор
Голос за кулисами . . . . .	тенор
Маршал Даву . . . . .	бас
Капитан Рембаль . . . . .	бас
Лейтенант Бонне . . . . .	тенор
Жерар . . . . .	тенор
Жако . . . . .	бас
Французский офицер . . . . .	баритон
1-я французская актриса . . . . .	сопрано
2-я французская актриса . . . . .	меццо-сопрано
Конвойный . . . . .	без пения
1-й немецкий генерал . . . . .	без пения
2-й немецкий генерал . . . . .	без пения
1-й сумасшедший . . . . .	тенор
2-й сумасшедший . . . . .	бас
3-й сумасшедший . . . . .	без пения

Гости на балах, русские офицеры, солдаты, партизаны и ополченцы, жители Москвы, французские офицеры и солдаты и пр

Действие происходит в России с 1809 по 1812 год.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера создавалась на протяжении двенадцати лет. Ее первоначальный план возник весной 1941 года. Охваченный патриотическим порывом,

композитор совместно с либреттистом М. А. Мендельсон-Прокофьевой создал в течение нескольких месяцев большую часть произведения. В последующие годы оно расширялось, дополнялось новыми картинами и эпизодами, редактировалось. К 1943 году опера была в основном закончена и впервые показана в концертном исполнении в Москве 16 октября 1945 года; 12 июня 1946 года на сцене Малого оперного театра в Ленинграде состоялась премьера первой части «Войны и мира», то есть начальных 8 картин (к этой постановке была дописана вторая картина — «Бал у екатерининского вельможи» и десятая — «Сцена военного совета русского генералитета в Филях», создавшая для предполагавшейся постановки второй части оперы). Требовательный к себе автор, прислушиваясь к критике, продолжал работать над своим замыслом до последних дней жизни.

В гениальной эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир», написанной в 1863—1869 годах, дана обширная галерея действующих лиц, показаны разнообразные картины жизни светского общества и народа в период, когда решались исторические судьбы России. Содержание романа, естественно, не могло полностью войти в оперу. Композитор вместе с либреттистом отобрали те эпизоды и события, которые давали наиболее благодарный материал для создания музыкально-драматического произведения. Не пытаясь точно следовать за развитием сюжета романа, авторы оперы выделили узловые моменты сюжета. Их основной задачей было отчетливо выявить патристическую идею толстовской эпопеи, показать красоту и богатство душевного мира героев драмы.<sup>1</sup>

## СЮЖЕТ

Андрей Болконский проездом остановился в имении графа Ростова. Он полон горестных мыслей; безрадостным представляется ему будущее. Звонкий голос Наташи Ростовской прерывает печальное раздумье. Вздох, вызванный красотой весенней ночи, она со словами восторга обращается к своей кузине Соне. Неудержимое

---

<sup>1</sup> На сценах музыкальных театров Советского Союза представлены различные сценические версии оперы, идущей обычно с купюрами; изложение сюжета и анализ музыки даны по окончательной полной редакции, сделанной композитором.

ликование юности, случайным свидетелем которого стал князь Андрей, вселяет в него надежду на счастье.

На великосветском балу танцуют гости. Продолжают съезжаться приглашенные. Среди них граф Ростов с дочерью, Пьер Безухов с женой — красавицей Элен, ее брат Анатолий Курагин. Веселье в разгаре, но Наташа Ростова, которую никто не замечает, чувствует себя одинокой. На тур вальса ее приглашает Болконский. Наташа преображается — она счастлива, Андрей очарован ею.

Андрей сделал Наташе предложение. Она хочет познакомиться с родными жениха. Граф Ростов привозит дочь в дом Болконских, однако старый князь отказывается принять гостей. Встревоженный Ростов оставляет Наташу с сестрой Андрея княжной Марьей. Неожиданно входит старик Болконский. В гневе он оскорбляет Наташу, считая ее недостойной своего сына.

На балу у Элен Безуховой Анатолий Курагин признается Наташе в любви. Смущенная и растерянная Наташа не в силах разобраться в охвативших ее чувствах.

В кабинете Долохова друзья готовятся к отъезду Анатолия. Курагин предается мечтам о скорой встрече с Наташей, которую он собирается сегодня похитить и увезти за границу. Долохов пытается отговорить Анатолия от рискованной затеи, но Курагин непреклонен: он не желает думать о последствиях. С лихой тройкой прибыл ящик Балага. Анатолий прощается с цыганкой Матрешей и отправляется в путь.

Наташа с нетерпением ожидает появления Курагина. Горничная Дуняша рассказывает ей, что Соня выдала тайну побега Ахросимова, в доме у которой гостит Наташа, предотвращает похищение. Наташа в отчаянии. Ее душевные муки усиливаются после того, как от Пьера Безухова она узнает, что Курагин женат.

После посещения Ахросимовой Пьер возвращается домой, где застает Анатолия. В ярости Пьер требует от него вернуть письма Наташи и немедленно покинуть Москву. Испуганный Анатолий соглашается. Трусость Курагина вызывает презрение и ненависть Пьера. Его печальные размышления прерываются известием о начале войны с Наполеоном.

На Бородинском поле группа ополченцев строит укрепления. Они полны решимости выиграть предстоящий бой. Невдалеке подполковник Денисов рассказывает

командиру егерского полка Андрею Болконскому о своем плане партизанской войны. Встреча с Денисовым всколыхнула в душе князя Андрея воспоминания недавнего прошлого. Радостно приветствуемый войсками, Фельдмаршал Кутузов обходит позиции. Он обращается к проходящим полкам со словами, вдохновляющими на подвиг. Кутузов подзывает князя Болконского и предлагает ему служить в штабе. Но Болконский не хочет расставаться с людьми, которых полюбил в дни грозных испытаний. Раздается гром первых выстрелов — начинается Бородинское сражение.

Шевардиноский редут. Отсюда Наполеон следит за схваткой. Он не сомневается в успехе. Однако вместо привычных сообщений о блистательных победах один за другим прибывают адъютанты маршалов, прося подкрепления. Наполеон растерян. Он не в силах понять, почему руководимые им войска не обращают в бегство неприятеля, почему военное счастье изменило ему.

В деревенской избе в селе Филя собрался военный совет русского командования. Фельдмаршал Кутузов призывает решить вопрос — рисковать ли потерей армии в сражении под Москвой или оставить город без боя. Мнения генералов разделились. Беннигсен и Ермолов предлагают принять сражение; Барклай де Толли и Раевский возражают, доказывая, что позиция у Воробьевых гор невыгодна, а противник обладает численным превосходством. Выслушав генералов, фельдмаршал дает приказ об отступлении. Все расходятся. Кутузов остается один, погруженный в раздумье о судьбе родины, предвидя за днями суровых испытаний грядущую победу русского народа.

Пустынные улицы Москвы озарены пламенем пожара. Французские офицеры Рембаль и Бонне с тревогой говорят о событиях последних дней. Город, покинутый жителями, встретил их неприветливо. Армия разбрелась по домам, охваченная азартом грабежа. С гневом наблюдают оставшиеся москвичи за разбоем французских солдат. Появляется Пьер; он узнает, что Ростовы уехали из Москвы, оставив все имущество и захватив с собой раненых, в том числе князя Андрея. Пьер полон решимости отомстить за страдания народа, принять участие в его борьбе. Маршал Даву приказывает расстреливать всех, кто заподозрен в поджоге Москвы. Случай помогает Пьеру, оказавшемуся среди арестованных, избежать этой

участи. Его присоединяют к отряду пленных, где он знакомится с Платоном Каратаевым. Входит окруженный свитой Наполеон. Перед ним внезапно обрушивается стена здания. Заревом пылающей Москвы предвещает гибель его армии. Двигается скорбное шествие с телами расстрелянных горожан.

В темной избе лежит в бреду тяжело раненный князь Андрей. В его болезненно возбужденном сознании бесвязно чередуются кошмары и воспоминания о минувших днях; мучительно предчувствие приближающейся смерти. В дверях показывается потрясенная горем Наташа. Она бросается к князю Андрею и молит простить ее за все страдания, которые причинила ему. Успокоенный, вновь испытавший счастье, Андрей умирает.

Остатки армии Наполеона беспорядочно отступают по заснеженной Смоленской дороге, пробиваясь сквозь пургу и метель. Под конвоем ведут русских пленных. На отступающий французский отряд нападают партизаны во главе с Денисовым, Долоховым и Щербатым. После короткого боя они собираются вокруг освобожденных пленных. Радостными возгласами партизаны встречают появление Кутузова, который обращается к народу с благодарностью за мужество в борьбе с врагом. Слова фельдмаршала вызывают всеобщий подъем.

## МУЗЫКА

Опера Прокофьева «Война и мир» — выдающееся произведение современного музыкального театра. Глубина и размах замысла, монументальные масштабы придали этому произведению необычные черты. Правдивое раскрытие душевной драмы героев сочетается здесь с показом широких картин быта, исторических событий, сыгравших огромную роль в жизни русского народа; лирическое начало, углубленный психологизм переплетаются с величавой эличностью. Своеобразно построение оперы: ее первые семь картин посвящены личным взаимоотношениям основных героев, последние шесть раскрывают преимущественно тему народной борьбы. Стремительное развитие действия, быстрая, динамичная смена контрастных эпизодов подчеркивают драматизм музыки.

Опера открывается хорovým эпиграфом-прологом «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию»;



воцаряется атмосфера мужественно-суровой торжественности. За прологом следует оркестровая увертюра; в ее музыке главенствуют героико-патриотические образы (тема народного хора из 9-й картины «Как пришел к народу наш Кутузов» и тема Кутузова); в увертюре использована также музыка, обрисовывающая лирические переживания главных героев произведения.

Первая картина — «Отрадное» — выдержана в мягких акварельных тонах, выразительно передающих поэзию весенней ночи. В двух монологах Андрея (в начале и в конце картины) мечтательно-элегические мелодии сочетаются с мужественно-взволнованными. В центре картины — радостное ариозо Наташи и ее дуэт с Соней «Ручей, вилющийся по светлому песку» (на текст В. А. Жуковского).

Вторая картина — «Бал у екатерининского вельможи» — контрастирует с предыдущей. Все действие развивается на фоне танцев. Торжественный, величественный полонез сменяется полной огня мазуркой. Прекрасно воссоздают дух эпохи два хора на тексты Батюшкова и Ломоносова. Пленительная мелодия вальса характеризует зарождение чистой любви князя Андрея и Наташи.

Третья картина — «В особняке старого князя Болконского» — раскрывает новые стороны в образе Наташи; в ее ариозо «А может быть, он придет нынче» передана драма оскорбленного чувства и страстная мечта о счастье. Скудными, по метким штрихам выписан облик старого князя Болконского; отрывистые фразы речитатива подчеркивают его раздражительность и резкость.

Четвертая картина — «В гостиной у Элен» — начинается веселым вальсом. На фоне вкрадчивой мелодии «вальса обольщения» Курагина признается Наташе Ростовой в любви («С той поры, как я встретил вас»).

Лаконичная пятая картина — «В кабинете Долохова» — ярко обрисовывает образ развращенного Анатоля Курагина. Сочным колоритом отмечена песня ямщика Балаги «Эх, люблю я лихо мчаться».

Небольшое оркестровое вступление к шестой картине — «В особняке у Ахросимовой» — рисует взволнованность Наташи, ожидающей Анатоля. Непрерывное драматическое развитие, глубина, сила выражения душевных мук Наташи делают эту картину одной из лучших в опере; особенно выделяется диалог Наташи с Ахросимовой.

Седьмая картина — «В кабинете у Пьера» — посвящена характеристике Безухова. Этой картиной завершается показ мирной жизни в преддверии Отечественной войны.

В центре восьмой картины — «Перед Бородинским сражением» — хоровые сцены народнопесенного склада, в которых замечательно переданы исторический колорит эпохи, чувство патриотизма, уверенность в победе (хоры ополченцев и проходящих полков). Народные черты подчеркнуты и в образе Кутузова; его арии «Бесподобный народ» придан эпический оттенок (мелодия далее развивается в хоре «Всколыхнулся народ»). Чувство горячей любви к отчизне выражено в монологе князя Андрея «Но я скажу тебе». Быстрая, динамическая смена эпизодов воссоздает драматически напряженную атмосферу подготовки к решающей схватке с врагом.

Девятая картина — «В ставке Наполеона на Шевардинском редуте» — по характеру отлична от соседних; нервные, судорожные ритмы, короткие, обрывистые мелодии подчеркивают тревожность обстановки. В двух монологах Наполеона, оттеняемых звучащим издали хором русских солдат «Вступим, братцы, в смертный бой», раскрывается крах его высокомерных замыслов.

В десятой картине — «Военный совет русского командования в Филях» — четко вырисовывается эпический образ Кутузова, запечатленный в его прекрасной, мужественной арии «Величавая, в солнечных лучах». Хор солдат «Землю родимую» воскрешает дух истории Отечественной войны.

Одиннадцатая картина — «Горящая Москва, захваченная неприятелем» — наиболее развернутая в опере. Здесь впервые непосредственно противопоставлены русский и французский лагери. Страдание и гнев народа с волнующим драматизмом переданы в сцене расстрела и хорах «Не бывать Москве вовек ничьей слугой» и «В ночь темную». Французы показаны в начале картины беспечно веселящимися (песенки Жако «Милая сказала» и Жерара «Пойдем со мной, краса моя»), а в конце — охваченными ужасом (эпизод бегства актеров, сцена пожара).

В двенадцатой картине — «В избе в Мытищах» (смерть князя Андрея) — музыка достигает наивысшего драматизма. На фоне мерно повторяющейся фразы «Пити, пити», исполняемой хором за сценой и придающей

всей картине зловещий колорит, тихо звучит голос умирающего князя Андрея «Тянется, все тянется, растягивается». Как воспоминание о родине, на словах «Отечество, златоглавая Москва», ненадолго появляется мелодия арии Кутузова, а после прихода Наташи, как образ светлой любви, озарившей последние минуты жизни князя Андрея, звучит вальс из второй картины.

Тринадцатая картина — «Смоленская дорога». Оркестровое вступление с поразительным реализмом изображает разбушевавшуюся метель, завывание ветра. Чередование контрастных эпизодов передает динамику событий: отступление французских войск, убийство Каратаева, приход русских партизан (выделяются монологи Пьера, Денисова, Шербатого). Опера завершается обращением Кутузова к народу и величавым, ликующим хором-апофеозом «За отечество шли мы в смертный бой».

## ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

*Опера в трех актах (десяти картинах)*

Либретто С. С. Прокофьева и М. А. Мендельсон-Прокофьевой

### Действующие лица:

Алексей, летчик . . . . .	баритон
Ольга, невеста Алексея . . . . .	сопрано
Федя	} ребята из колхоза . . . . . ритмический говор
Серёнька	
Дед Михайло, председатель колхоза	тенор
Петровна, колхозница . . . . .	сопрано
Варя, сноха деда Михайлы . . . . .	меццо-сопрано
Бабка Василиса . . . . .	контральто
Андрей Дегтяренко, летчик, друг Алексея . . . . .	бас
Василий Васильевич, известный хирург . . . . .	бас
1-й хирург . . . . .	тенор
2-й хирург . . . . .	баритон или бас
Мать Алексея . . . . .	меццо-сопрано
Клавдия, медсестра . . . . .	меццо-сопрано
Комиссар . . . . .	бас
Кукушкин, летчик . . . . .	тенор (характерный)
Гвоздев, танкист . . . . .	тенор
Анюта, студентка . . . . .	сопрано
Старший врач . . . . .	тенор
Полковник . . . . .	бас

Летчики, колхозницы.

Время действия: Великая Отечественная война 1941—1945 годов.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Свою последнюю оперу Прокофьев посвятил прославлению беспримерного мужества советских людей в годы Великой Отечественной войны. Литературным источником послужила одноименная повесть Б. Полевого (1946), которая основана на подлинных фактах героической биографии летчика Алексея Маресьева. Это — одна из первых советских опер, в которой были воскрешены события недавно отгремевшей войны. Творческая смелость композиторского замысла заключалась не только в идейном содержании, но и в том, что вся обстановка действия — воздушные бои, палата госпиталя, аэродром — ломала привычные представления об оперной условности. В значительной части произведения главный герой показан больным, физически неполноценным человеком. Основной драматургический конфликт выявлен косвенно, через описания событий, переживания действующих лиц, без непосредственного столкновения противоборствующих сил. Так Прокофьеву удалось создать музыкально-сценическое произведение, новаторское по содержанию и по форме. В либретто при неизбежном сокращении ряда эпизодов, свободной компоновке действия, диктуемой законами сцены, сохранились, однако, основные сюжетные линии повести и подлинные тексты Полевого.

К сочинению оперы Прокофьев приступил в октябре 1947 года и закончил ее в августе 1948 года. Закрытый просмотр состоялся 3 декабря 1948 года в ленинградском Театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Спустя двенадцать лет, 7 октября 1960 года премьера «Повести о настоящем человеке» была показана в Большом театре Союза ССР. При этом либреттист М. А. Мендельсон-Прокофьева, совместно с постановщиком, внесли в либретто ряд изменений; действие стало более концентрированным, динамичным. Были произведены некоторые сокращения. В этой редакции опера имела большой успех и была поставлена в Национальном театре Чехословакии в Праге.

## СЮЖЕТ

В воздушном бою вражеские истребители сбили машину Алексея, он оказался в глухом безлюдном лесу, где каждая ветка таит опасность, каждый шорох

угрожает смертью. Надо двигаться на восток к своим, но что-то случилось с ногами: каждый шаг причиняет нестерпимую боль.

Три дня мучительного пути привели Алексея на опушку леса, хранящую следы недавнего боя. Жуткую картину представляет мертвое поле: подбитые танки, разорванные пушки, замерзшие трупы бойцов. Летчик совершенно выбился из сил, ему хочется лечь, забыться. Но раненый понимает, что стоит хоть немного расслабить волю — и ему больше не подняться. На груди он хранит фотографию любимой, ему вспоминаются Волга, Камышин. Воспоминания рождают новый приток энергии. Хоть ползком, но двигаться вперед. Не умолкает гул канонады — фронт близок.

Двое ребят, Федька и Серёнька, с удивлением следят из-за кустов, как то ли зверь, то ли человек катится по снегу, издавая время от времени глухой стон. Ребята окликнули его. Трудно поверить, что это изможденное существо — советский летчик. Их убеждают в этом слезы радости Алексея, впервые за 18 дней своего тяжкого пути услышавшего родную речь. Дети рассказали ему, что немцы сожгли их деревню, и всем пришлось уйти в лес. Сейчас колхозники живут в землянках. Бережно укутав Алексея, они на санках увозят его к себе.

В землянке деда Михайлы тужкло горит лучина. Неторопливо текут стариковские думы о разоренном оккупантами хозяйстве, приближающейся поре сева. Тоскует Варвара о пропавшем без вести муже-фронтовике. В полузабытьи тихо стонет на нарах Алексей. Его состояние тревожит всех жителей лесной деревни. Бабка Василиса зарезала единственную курицу, чтобы подкрепить силы раненого. Слышен шум приближающегося самолета. В землянку входит Андрей, полковой друг Алексея. Это Серёнька оповестил его о раненом летчике. Алексея увозят в столичный госпиталь.

На больничной койке Алексей тревожно бредит после только что прошедшей операции. Врачи, мать, Ольга, Андрей рисуются в его воспаленном сознании. Путаные видения сопровождает неотвязная мысль: он лишился ног, им будут тяготиться близкие, напрасно ждут однополчане. Ведь летчик без ног — что птица без крыльев, жить и клевать еще может, но летать — никогда. Медсестра Клавдия пытается успокоить больного. А жизнь в палате идет своим чередом. Комиссар Воробьев расска-

зывает о героизме красных конников в гражданской войне. Брюзжит по обыкновению Кукушкин. Мечтает о встрече с Анютой Гвоздев, завязавший переписку со студентками-медичками. Только Алексей замкнулся, ушел в свои невеселые думы. Но и к его душе подобрал ключ комиссар. Он разыскал в журнале статью о поручике Карповиче, который несмотря на ампутацию ступни продолжал боевые вылеты. Задумался Алексей: он лишился обеих ног, да и современный самолет требует значительно большей ловкости и сноровки. Но ведь он советский человек! Алексей принимает решение во что бы то ни стало вернуться в строй.

Приближается весна. Выздоровливающие мечтают о скором возвращении на фронт. Упорно тренируется Алексей, огромным усилием воли заставляя себя сделать первые шаги на протезах. Гвоздев беспокойно поглядывает в зеркало на обезображенное ожогами лицо. Суетится Кукушкин, удивляясь выдержке друзей. И только комиссар Воробьев, сумевший поднять на ноги всех обитателей палаты, возродить в них любовь к жизни, уверенность в достижении поставленной цели, слабеет с каждым днем. Как большое горе воспринимают раненые его смерть.

Перед выпиской из госпиталя Алексей решил, наконец, отправить Ольге письмо, сообщить ей о своем ранении, обо всем выстраданном и пережитом, о той внутренней борьбе, которую ему пришлось выдержать.

В санатории летчиков радостное оживление — группе отдыхающих разрешена досрочная выписка. Они отправятся защищать город на Волге, где решается судьба Родины, исход войны. И Алексей надеялся вернуться с ними на фронт, но медицинская комиссия не удовлетворила его просьбу и направила на работу в тыл. Чтобы показать, как ловко он владеет протезами, Алексей принимает участие в танцах. Его выдержка и самообладание заставляют врачей изменить решение. Они отправляют Алексея в тренировочную школу.

Алексей, Андрей и Аня любят красоту озера, мягко освещенного лунным светом. Их мысли обращены к боевым друзьям в действующей армии. Возникает фронтовая панорама. Насмерть стоят сотни бойцов, веря в близкую победу над врагом.

На лесном аэродроме все ждет возвращения Алексея из боевого полета. Раненый Андрей рассказывает, как в

воздушном бою Алексей выручил его. Он не верит, что его друг, такой ценой вернувшийся в строй, погиб. Показывается самолет. Товарищи радостно приветствуют Алексея, совершившего новый подвиг. Он вновь будет сражаться.

## МУЗЫКА

В центре оперы — ее основной герой — Алексей Мересьев. От картины к картине прослеживаются его судьба, переживания, сомнения, надежды, и лишь попутно рассказывается о людях, окружающих Алексея. Все подчинено раскрытию его замечательного духовного облика. Основой музыкального языка оперы является народная песня, которая служит средством характеристики действующих лиц и драматических ситуаций.<sup>1</sup>

Жизнеутверждающе звучит оркестровое вступление. В быстром темпе проносятся маршеобразная тема победы и распевная, величавая тема стойкости советского человека.<sup>2</sup>

Глубоким драматизмом, эмоциональной напряженностью отличается музыка первой картины. Сопровождая речитативный монолог Алексея «Подшибли...», словно мрачная тень, закрывающая ясное небо, в оркестре неоднократно возникает жесткая мелодическая тема войны. Ей контрастирует исполненная эпической силы, патетически окрашенная тема природы, заповедного леса. В симфоническом антракте напряженно пульсирующий фон оттеняет волевою собранностью мелодии, поднимающейся в базах.

Вторая картина («Мертвое поле») передает оцепенение смерти, застылость места недавнего боя. Светла и ласкова песня Ольги, в которой композитор использует мелодии своих песен «Подруга бойца» и «Любовь воина». Второй симфонический антракт, как и первый, рисует мучительный путь Алексея. Щемяще-скорбная

<sup>1</sup> В оперу включены несколько обработок подлинных народных напевов, незадолго до создания «Повести» изданных Прокофьевым для голоса с фортепиано.

<sup>2</sup> В редакции, идущей на сцене Большого театра СССР, опера открывается хором «Вырос в Плавнях дубок молодой» (I акт, 3 картина). В дальнейшем характеристика музыки дается по этой редакции.

мелодическая фраза, звучащая на фоне темы леса, передает ощущение физической боли, мучительных усилий раненого.

В третьей картине выразительная печальная мелодия флейты сопровождает рассказ Серёньки о зверствах на селе. Меткими характеристическими деталями передается своеобразие речи встревоженных людей в сцене прихода колхозников. Их разноголосый ансамбль завершается хоровой песней о молодом дубке; ее плавное вальсообразное движение, гибкий напев проникнуты большим теплом и задушевностью. В симфоническом послесловии (3-й антракт) эта простая, в духе протяжных лирических песен мелодия приобретает обобщающее значение темы настоящего человека, прославляя величие подвига раненого летчика.<sup>1</sup>

Четвертая картина выразительно воспроизводит быт подземной деревеньки. Проникновенный напев, напоминающий народную песню «Что же ты, Варенька-радость, приуныла», передает тоску Варвары о любимом. Ария деда Михайлы «Одна утеха» сочетает ритмическую остроту частушки с широким распевом. Задорно и остро звучит радостный гопак Андрея.

В пятой картине (второй акт) центральное место занимает сцена бреда Алексея. На фоне возбужденно стремительной оркестровой партии чередуются нервные, умоляющие реплики больного, волевые приказания докторов, ласковые слова матери, песенка Ольги, скороговорка Андрея. Раздумчиво, неторопливо звучит чуть суровая народная лирическая песня «Зеленая рощица» Клавдии. Целеустремленностью, волевой активностью пронизана баллада Комиссара; основная ее мелодия уже знакома по двум первым антрактам. Задорный игровой характер имеют частушки Кукушкина «Анюта». Сцена Алексея с Комиссаром завершается жизнеутверждающей мелодией песни о молодом дубке.

Светлым созерцательным настроением окрашено ариозо Андрея «Весна. В Камышине ручьи» в шестой картине; музыка рисует поэтический образ расцветающей природы, вселяющей в человека бодрость и уверенность. Действенным драматическим контрастом выступает эпизод смерти Комиссара. Взрыв отчаяния и горя сдержи-

<sup>1</sup> Эта песня была написана Прокофьевым десятилетием ранее и издана под названием «Песня о Родине» в 1939 году.



вается мудрой сосредоточенной народной песней Клавдии «Сон мой милый, торопливый».

Седьмая картина (третий акт) — развернутая ария-монолог Алексея (письмо к Ольге); здесь в музыке господствует тема весны, прозвучавшая в предыдущей картине.

Радостно приподнятый хор летчиков «Скоро в бой» открывает восьмую картину. Общее оживление, веру в близкую победу передает звучащая здесь первая тема увертюры. Вальс, фокстрот, темпераментная румба, воспроизводящие бытовой фон жизни в санатории, одновременно становятся важным звеном в характеристике Алексея. В центре этой сцены — шуточный дуэт Андрея и Кукушкина «Всякой на свете-то женится». Отъезд летчиков сопровождается музыкой увертюры.

Девятая картина состоит из двух контрастных разделов: «Баркарола» и «Фронт». Светлое, завораживающее мерным ритмом вступление рисует тихую гладь лесного озера, легкое скольжение лодки. Как воспоминание об Ольге звучит в ариозо Алексея мелодия ее песенки. Выразительна музыка лирического трио (Алексей, Андрей и Аня) «Словно звезд далеких мягкий свет»<sup>1</sup>. Величественным суровым колоритом наделен хор бойцов «Нас зовет страна родная», к которому присоединяются Ольга, Аня, Алексей и Андрей (квартет с хором); его музыкальным прообразом послужила старая солдатская песня «Московская славна путь-дороженька».

Музыкальным рефреном десятой картины служит тема победы (увертюра, восьмая картина). Друзья радостно приветствуют возвращение Алексея, его новый боевой подвиг. Радостной уверенностью и спокойствием дышат ариозо Алексея «Спасибо, сказал мне», его второе письмо к Ольге и дуэт. Завершается опера торжественной хоровой песней о молодом дубке.

---

<sup>1</sup> В постановке Большого театра СССР первая половина девятой картины («Баркарола») выпускается.

*Ш*

остакович — один из крупнейших композиторов современности, выдающийся музыкально-общественный деятель, педагог. В творчестве Шостаковича представлены все жанры музыкального искусства — опера и балет, симфония и концерт, инструментальный ансамбль и романс, песня и оратория, оперетта и музыка для кино и театральных постановок. Музыка Шостаковича свойственна высокая гражданственность, острота конфликтов, эмоциональная напряженность. Потрясающие, порой трагические противоречия современного мира, неутихающая борьба созидательных и разрушительных сил жизни, светлые гуманистические идеалы свободы и справедливости нашли в его лице талантливейшего истолкователя. Музыкальный стиль Шостаковича ярок и самобытен. В богатом сплаве разнообразных элементов главное место занимают влияние Мусоргского и Чайковского, а из зарубежных композиторов — Малера, а также творчески постигнутая русская народно-легенная традиция.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 25 сентября (нов. ст.) 1906 года в Петербурге. Редкая музыкальная одаренность проявилась рано; первые композиторские опыты принадлежат к 11-летнему возрасту. Спустя два года Шостакович поступает в Петроградскую консерваторию, которую кончает в 1923 году как пианист (класс Л. Николаева), а в 1925 как композитор (класс М. Штейнберга). Центральное произведение этого периода — Первая симфония (1926), доныне широко исполняемая. В конце 20-х и начале 30-х годов Шостакович проходит полосу напряженных разносторонних исканий. Опера «Нос» (по Гоголю, 1927—1928), балеты «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931), Вторая («Посвящение Октябрю», 1927) и Третья («Первомайская», 1929) симфонии, музыка для драматического театра и кино говорили о тяготении к злободневным темам и идеям, о стремлении к новизне музыкального языка. Наиболее крупные произведения этих лет опера «Леди Макбет Мценского уезда» (1932; во 2-й редакции «Катерина Измайлова», 1956), Концерт для фортепиано, трубы и струнного оркестра (1933), Четвертая симфония (1936).

С этого времени центральное место в творчестве Шостаковича занимает симфония; здесь широтой и значительностью идейных концепций особенно выделяются Пятая (1937), Седьмая, «Ленинградская» (1941), Восьмая (1943), а также фортепианное трио (1943). На рубеже 40-х и 50-х годов на первый план выдвинулись вокальные и вокально-симфонические жанры, представленные циклом «Из еврейской народной поэзии» (1948), ораторией «Песнь о лесах» (1949), Десятью поэмами для хора без сопровождения на слова поэтов-революционеров (1951). Наиболее крупные сочинения послевоенного периода — Десятая (1953), Одиннадцатая «1905 год» (1957), Двенадцатая («Ленинская», 1960), Тринадцатая (на стихи Евг. Евтушенко, 1962) симфонии, скрипичный (1948) и виолончельный (1959) концерты, 24 прелюдии и фуги для фортепиано (1951); оперетта «Москва, Черемушки», струнные квартеты.

1. Возглавляя класс сочинения в Ленинградской (1937—1941) и Московской (1943—1948) консерваториях, Шостакович воспитал ряд талантливых советских композиторов.

## КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА

*Опера в четырех актах (девяти картинах)*

Либретто по Н. Лескову А. Преяса и Д. Шостаковича

### Действующие лица:

Борис Тимофеевич Измайлов, купец	высокий бас
Зиновий Борисович Измайлов, его сын купец	тенор
Катерина Львовна Измайлова, жена Зиновия Борисовича	сопрано
Сергей, работник	тенор
Задрипанный мужичонка	тенор
Аксинья	сопрано
Работник с мельницы	баритон
Приказчик	бас
1-й работник	тенор
2-й работник	тенор
3-й работник	тенор
Кучер	тенор
Дворник	бас
Учитель	тенор
Священник	бас
Квартальный	баритон
Городовой	бас
Пьяный гость	тенор
Унтер	баритон
Часовой	бас
Сонетка, каторжница	контральто
Старый каторжник	бас
Каторжница	сопрано

Работники, работницы Измайловых, гости на свадьбе, городовые в участке, каторжники, каторжницы.

Место действия: российский уездный город.

Время: середина XIX века.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжетной основой оперы послужила повесть Н. С. Лескова (1831—1895) «Леди Макбет Мценского уезда» (1864), одна из самых страшных страниц русской литературы, обличающих «темное царство» дореформенной купеческой России. Дикий про-

извол, бессмысленная жестокость, надругательство над человеком, грубый разврат — такими красками писатель изображает мир, в котором богатая купчиха Катерина Львовна Измайлова чувствует себя как рыба в воде. Недаром Лесков уподобляет ее щуке — самой хищной рыбе русских рек. Она убивает свекра, мужа, ни в чем неповинного мальчика Федю Лямина, сонаследника ее страсти к приказчику. Идеализируя исконную чистоту патриархальных русских нравов, Лесков бесповоротно осуждает свою героиню как прирожденную преступницу.

Такая позиция не могла удовлетворить советского художника. Либреттист А. Прейс и руководивший его работой композитор существенно переосмыслили сюжет повести Лескова. Почти ничего не меняя в поступках Катерины Львовны (было убрано лишь убийство Федя Лямина), они изменили их мотивы. Главная героиня предстала не только как порождение, но и как жертва домостроевского уклада купеческого быта. Ее протест против бесправия и издевательств, за утверждение собственного человеческого достоинства принял уродливые и жестокие формы той среды, в которой она сложилась. Внутренние мотивы ее поведения выступают не только из словесного текста, но в первую очередь из музыки. Катерина Измайлова — единственный (не считая эпизодических) персонаж оперы, способный чувствовать но-человечески, знающий сильные душевные порывы, стремящийся вырваться из тупого, звериного захолустного быта.

Композитор назвал свое произведение «трагической сатирой». В отличие от бытовой повести Лескова, здесь сильно развито гротескное начало, особенно в обрисовке общества, окружающего главных героев. Поп — циник и солдафон, гости на свадьбе, развращенная дворня, звероподобные полицейские больше напоминают персонажей Гоголя и Шедрина, нежели Лескова. Сцена же в полническом участке прямо заимствована у Салтыкова-Шедрина. В некоторых моментах (например, прощание Катерины с отъезжающим мужем) чувствуется влияние А. Н. Островского («Гроза»).

Опера написана Д. Шостаковичем в 1930—1932 годах. Первое представление на сцене ленинградского Малого оперного театра состоялось 22 января 1934 года, 24 января того же года опера под названием «Катерина Из-

майлова» была впервые показана в Москве, в Музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко. В последующие четыре года опера была поставлена в Кливленде, Нью-Йорке, Филадельфии, Стокгольме, Праге, Лондоне (концертное исполнение), Копенгагене, Цюрихе, Загребе, Братиславе и др.

В 1956 году композитор сделал новую редакцию оперы, внося некоторые исправления в словесный текст и написав заново два симфонических антракта. В этом виде опера была впервые показана в Москве на сцене Театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в декабре 1962 года.

## СЮЖЕТ

Беспросветная скука царит в доме именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова. Его молодая жена, Катерина Львовна, изнывает от безделья и одиночества. А тут еще свекор, Борис Тимофеевич, допинает попреками: «Пятый год замужем, а ребеночка еще не родила». Подозрительный старик уверен, что Катерина только и думает, как бы сбежать с каким-нибудь молодцом, но нет, шалишь: высок забор, собаки спущены, работники верны. Работник Измайловых сообщает, что на далской мельнице прорвало плотину. Зиновий Борисович собирается в дорогу. После окрика старого купца дворня поднимает притворный плач. Старик требует, чтобы сын взял с Катерины клятву на иконе, что останется верна. Когда все расходятся, кухарка Аксинья рассказывает Катерине о новом работнике, Сергее: «Какую хочешь бабу до греха доведет»; и с прежнего-то места прогнали его за то, что с самой хозяйкой спутался.

Воспользовавшись отсутствием хозяина, дворня Измайловых и Сергей потешаются над Аксиньей, посадив ее в пустую бочку. Увидевшая это Катерина вступает за кухарку, грозит показать свою женскую силу, поколотить зачинщика Сергея. Сергей развязно предлагает барыне побороться. В разгар борьбы появляется Борис Тимофеевич. Он гонит всех на работу, а Катерине грозит, что все расскажет мужу.

День прошел. Катерина в спальне вновь томится от скуки — слова не с кем сказать. Так и пройдет жизнь в четырех стенах, за пудовыми запорами, без любви, без счастья. В дверь стучится Сергей; ему тоже скучно. Для

начала он просит книжку, но книг в доме нет. Тогда опытный соблазнитель с притворным участием говорит о печальной женской доле, намекает, что неплохо бы молодой женщине дружка завести. Катерина просит его уйти, но Сергей, внезапно осмелев, обнимает ее.

По двору с фонарем бродит Борис Тимофеевич. Старик у него не спится: ему мерещатся воры, вспоминается, как в молодости ходил он под окнами чужих жен, иногда и в окна залезал. Завидев свет у Катерины Львовны, он решил было потряхнуть стариной, забраться к невестке, но вдруг услышал, как она прощается с Сергеем, как тот вылезает из окна и спускается по трубе. Схватив его за шиворот, Борис Тимофеевич сзывает людей и тут же избивает Сергея плетью. Утомившись, он вслит запереть его в погреб и требует грибков. Катерина подсылает в грибки крысиной отравы и подает свекру. Когда тот падает, она отбирает у него ключи и отпирает погреб. Приказчики, идущие на работу, видят умирающего хозяина и зовут священника. Катерина объясняет, что старик ночью грибков поел, а многие, их поевши, умирают. Священник охотно соглашается с ней.

В постели Катерины Львовны лежит Сергей, удрученный предстоящим приездом Зиновия Борисовича. Он не хочет быть тайным любовником Катерины, видется лишь ночью, а днем от всех прятаться. Вот если бы можно было перед богом стать ее супругом. Катерина успокаивает его. Когда Сергей засыпает, ей чудится призрак Бориса Тимофеевича, проклинаящий отравительницу. За дверями раздаются еле слышные шаги; муж вернулся с мельницы. Катерина прячет любовника и не спеша отпирает. Зиновий Борисович ехидно расспрашивает ее, но, заметив мужской поясок, набрасывается с побоями. На крик Катерины выходит Сергей, вдвоем они душат Зиновия Борисовича и прячут труп в погребе.

Теперь преграды исчезли. Сегодня свадьба Катерины и Сергея. Но совесть грызет убийцу. Непонятной силой Катерину влечет к погребу. Задрипанный мужичонка давно приметил это — видать, в погребе хорошие вина! Его мучит жажда. Дождавшись, когда новобрачные отбыли в церковь, он взламывает замок и, обнаружив труп, в ужас бежит в полицию.

На съезжей уныло бездельничают полицейские. Квартальный оскорблен, что его не пригласили на свадьбу Измайловой. Городовой приводит «нигилиста», усомнив-

шегоса в боге; он обнаружил, что душа есть не только у человека, но и у лягушки, «только малая и не бессмертная». Появляется задрипанный мужичонка. Дрожа от страха, он сообщает, что у Измайловых в погребе труп. Разом оживившиеся полицейские отправляются к Измайловым.

Свадебный пир в разгаре. Полупьяные гости со священником во главе славословят нзобрачным. Внезапно Катерина замечает, что замок на погребе сбит. Понимая, что убийство Зиновия Борисовича обнаружено, она решает бежать с Сергеем. Но поздно. В ворота стучат. Квартальный начинает издали, но Катерина Львовна сама протягивает руки полицейским. Ее связывают. Сергей пытается бежать с деньгами, но его задерживают и бьют. Новобрачных под конвоем ведут в острог.

На берегу реки партия каторжан остановилась на ночлег. Катерина и Сергей в разных группах. Дождавшись, пока все стихло, Катерина спрашивает часового пропустить ее к Сергею. Но прежний любовник грубо гонит ее — это она довела его до каторги, — а сам пробрается к молодой каторжнице, Сонетке. Он развязно домогается ее любви; но бывалая Сонетка не привыкла любить задаром. Она показывает свои изорвавшиеся чулки и требует, чтобы Сергей раздобыл у купчихи новые. Обмалом и хитростью, притворившись больным, он выманивает у Катерины чулки и тут же, отдав их Сонетке, уносит ее в лес. Катерина бросается следом, но картожницы, обступив ее, осылают насмешками и издевательствами неудачливую любовницу. Часовой умиряет их, но Катерина уже не замечает происходящего вокруг. Каторжане собираются в путь. Катерина медленно подходит к Сонетке, стоящей на мостках, и вдруг, столкнув ее в воду, бросается следом. Быстрое течение уносит обеих.

#### МУЗЫКА

«Катерина Измайлова» — опера подлинно трагического звучания. Ее действие насыщено событиями, в которых глубоко раскрываются характеры многочисленных действующих лиц. Ей свойственны редкий лаконизм и сила выражения. Музыкальные зарисовки поражают психологической точностью и пронзительностью. В них использованы разнообразные краски — проникновенно лиричная русская мелодика и остро гротескное переосмысление бытовых жанров, элементы

пародии и возвышенного драматизма. Оркестровая партия образует самостоятельный смысловой план, а многочисленные симфонические эпизоды и антракты между картинами дополняют и обобщают происходящее на сцене. Колоритный, первозданно терпкий музыкальный язык, непрерывность музыкально-сценического развития говорят о влиянии оперных традиций Мусоргского.

В первой картине преобладают речитативные сцены, временами получающие рельефные мелодические очертания. Таков начальный речитатив Катерины «Ах, не спится больше» с ариозным заключением «Муравей таскает соломинку». В следующей сцене тоскливые напевные или угрюмо отрывистые фразы Катерины сплетаются с озлобленно-монотонными речами Бориса Тимофеевича, моментами срывающимися в скороговорку. Единственный музыкально завершенный эпизод картины — лицемерно горестный хор дворни «Зачем же ты уезжаешь, хозяин»; пародийно надрывная мелодия хора сопровождается легкомысленным вальсом в оркестре.

Вторая картина распадается на два больших раздела. Первый — живая массовая сцена, где в стремительном музыкальном движении соединяются вопли Аксиньи, самоуверенно наглые речи Сергея, выкрики, хохот задрипанного мужичонки, дворника, приказчика и дворни. Второй раздел начинается с приходом Катерины Львовны; ее ария «Много вы, мужики, о себе возмечтали» звучит гордо и неторопливо.

Симфонический антракт перед третьей картиной лихорадочным возбуждением, неровным ритмом предвосхищает последующие эпизоды оперы. Этот ритм время от времени возвращается в оркестре на всем протяжении третьей картины. В центре первого эпизода — ария Катерины «Я в окошко однажды увидела» — замечательный образец современного преломления русской лирической песни. Сцена Катерины и Сергея, вначале спокойная, пронизана непрерывно растущим внутренним напряжением; в музыкальной речи выпукло противопоставлены простосердечие Катерины и притворная обходительность Сергея.

Второй акт — драматическая кульминация действия — включает две картины. Четвертая открывается большим монологом Бориса Тимофеевича, в котором сменяются старческие жалобы, грубая и дригивость, бахвальство и вожделение. Любовной мелодии дуэта-прощания Кате-



рины и Сергея сопутствуют возгласы взбешенного старика. В сценах порки и отравления особенно детально освещаются образы Бориса Тимофеевича и Катерины; у первого пнев, иступление внезапно сменяются невозмутимостью, ласковое обращение к Катерине — новым приступом гнева, животным страхом; у второй полные отчаяния призывы уступают место язвительным издевательским речам. Нервное напряжение этих сцен оттеняется небольшим хором работников (за сценой) «Видно, скоро уж заря».

Симфонический антракт, написанный в медленном торжественном движении пассакальи, концентрирует трагизм второго акта. Одна из его музыкальных тем продолжит развиваться в пятой картине. В начальной сцене выделяется надрывно-сентиментальное ариозо Сергея «Катерина Львовна, Катенька». Появление призрака вызывает резкую вспышку драматизма. Диалог шепотом на фоне скупых настороженных звучаний оркестра предшествует приходу Зиновия Борисовича. Его сцена с Катериной построена на непрерывном нагнетании напряжения. Заключительная часть сцены сопровождается зловеще сухой маршевой темой в оркестре.

В третьем акте три небольших по размеру картины, соединенные симфоническими антрактами. В шестой, после краткой речитативной сцены Катерины и Сергея, выделяется разухабистая плясовая песня задрипанного мужичонки «У меня была кума».

Большую часть седьмой картины занимает куплетная песня полицейских; запевалой выступает квартальный («Создан полицейский был во время оно»), в припеве к нему присоединяется хор, аккомпанирующий в ритме плавного вальса. Эта гротескная зарисовка дополняется опереточно-пародийным заключительным хором «Скоро, скоро, скоро, чтобы не было укора».

Восьмая картина открывается подвижным симфоническим вступлением полифонического характера; мелодия, лежащая в его основе, затем широко излагается в празднично приподнятом четырехголосном хоре «Слава супругам». Следующая сцена «Кто краше солнца в небе» (священник и гости) воспроизводит свадебно-обрядовый обмен аллегорическими вопросами и ответами. Разрозненные заключительные фразы этой сцены (пьяные гости засыпают) становятся фоном тревожного диалога Катерины и Сергея.

Четвертый акт (девятая картина) наделен чертами народной драмы. В начале и в конце его, завершая оперу, звучит скорбный хор каторжан, возглавляемый Старым каторжанином («Версты одна за другой»); мужественно-суровая мелодия этого хора близка аналогичным музыкальным образам Мусоргского. Тем же высоким драматизмом, вызывающим глубокое сочувствие и сострадание, проникнута партия Катерины: ее ариозо «В лесу, в самой чаще есть озеро» пронизано оцепенением отчаяния.

Шопорин — один из старейших советских композиторов. Его произведения, отмеченные высоким мастерством и ярким национальным колоритом, связаны с реалистическими традициями русской музыкальной классики. Особый интерес Шапорин питает к воплощению героико-патриотических идей, тем и образов. Он воспевает романтику подвига, мужество, богатырскую мощь и величие духа русских людей.

Юрий Александрович Шапорин родился 8 ноября (нов. ст.) 1887 года в городе Глухове 6. Черниговской губернии; в 1912 году окончил юридический факультет Петербургского университета, в 1918 — Петроградскую консерваторию. Ранние композиторские опыты Шапорина связаны с жанрами камерно-вокальной и инструментальной музыки. В вокальном цикле на слова Тютчева (1921) наметилась струя элегической лирики, которая получила в дальнейшем большое развитие. Одновременно композитор работал в области театральной музыки. Среди этих работ выделяется музыка к спектаклям «Блоха» (по Лескову) и «Штурм Перекопа», где Шапорин впервые соприкоснулся с современной темой. Событиям революционной эпохи посвящена также Симфония с хором (1932).

В тридцатые годы Шапорина привлекли исторические темы. Он пишет музыку к кинофильмам «Минин и Пожарский», «Суворов», «Кутузов», создает симфонию-кантату «На поле Куликовом» (на слова А. Блока, 1939). Событиям Великой Отечественной войны посвящено другое монументальное произведение на героико-патриотическую тему — оратория «Сказание о битве за русскую землю» (1944).

Иной мир образов раскрывается в вокальной лирике, которая представлена циклом романсов на стихи Пушкина (среди них — широко известное «Заклинание», 1937), циклами «Далекая юность» на слова Блока (1940) и «Элегии» на стихи русских поэтов (1945). Много лет творческого труда композитор посвятил монументальной исторической опере «Декабристы», законченной в 1953 году.

## ДЕКАБРИСТЫ

*Опера в четырех актах (девяти картинах)*

Либретто Вс. Рождественского

Действующие лица:

Рылеев	} декабристы	:	:	:	:	:	:	баритон
Пестель								
Бестужев (Марлинский)	} декабристы	:	:	:	:	:	:	бас
Каховский								тенор
Князь Трубецкой								баритон
Якубович								баритон
Князь Шепин-Ростовский		:	:	:	:	:	:	тенор

Ольга Мироновна, мать Щепина-Ростовского Орлова, обедневшая помещица . . . . .	меццо-сопрано
Елена, ее дочь . . . . .	меццо-сопрано
Марья Тимофеевна, домоправительница Щепиной-Ростовской . . . . .	сопрано
Помещик . . . . .	тенор
Стеша, цыганка . . . . .	меццо-сопрано
Настенька, дочь Рылеева . . . . .	без речей
Ростовцев . . . . .	тенор
Николай I . . . . .	бас
Граф Бенкендорф . . . . .	бас
Генерал-губернатор . . . . .	бас
Митрополит . . . . .	тенор
Старый солдат . . . . .	бас
Часовой . . . . .	бас
Дворецкий . . . . .	баритон
Ночной сторож . . . . .	бас
Первый мужик . . . . .	тенор
Второй мужик . . . . .	бас
Полицейские . . . . .	бас, баритон

Время: 1825—1826 годы.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль об опере зародилась у композитора в 1925 году, в столетнюю годовщину восстания декабристов. Основой первого варианта либретто послужила пьеса «Полина Гебль» А. Н. Толстого (соавтор — П. Е. Щеголев, 1925), основанная на историческом факте: Жаннетта Поль, дочь французского эмигранта, добилась разрешения выйти замуж за осужденного декабриста Анненкова и последовала за ним в Сибирь. Центральное место в либретто занимала любовная драма, декабристское движение служило лишь ее фоном. Последующие редакции либретто (вторая и третья) были сделаны поэтом Вс. Рождественским. В них углубился идейный замысел и на первый план выступил коллективный образ декабристов. Дальнейшая работа над оперой протекала в сотрудничестве с Большим театром СССР и Театром имени С. М. Кирова в Ленинграде; в оперу был введен образ Пестеля, обогащена обрисовка Рылеева, развиты мотивы взаимоотношений декабристов и народа. Так на пути от интимно-лирической драмы к монументальной историко-революционной трагедии было найдено верное идейно-художественное решение. Премьера оперы состоялась в Москве 23 июня 1953 года и в Ленинграде 4 июля того же года.

## СЮЖЕТ

Усадьба княгини Щепиной-Ростовской, прославившейся своей жестокостью и самодурством. Крепостнический произвол вызывает боль в душе сына помещицы — офицера Дмитрия Щепина. Он и сам стал жертвой семейного деспотизма. По прихоти матери Щепин должен расстаться со своей возлюбленной — Еленой, девушкой из небогатой и незнатной семьи. Горестные размышления Дмитрия прерывает Пестель. Он приехал, чтобы передать письмо для Рылеева. Пестель советует Щепину ускорить отъезд в Петербург, близится решительный час в борьбе за освобождение.

В день ярмарки на почтовом тракте между Петербургом и Москвой в трактире собираются члены тайного общества: Каховский, Трубецкой, Щепин, Якубович и Ростовцев. Чтобы не вызвать подозрений полиции, Якубович приглашает цыган. Бестужев приносит весть о кончине Александра I и призывает к немедленному восстанию. Решено ехать в Петербург к Рылееву. Щепин задерживается: в ярмарочной сутолоке он заметил Елену, которая тайно покинула родной дом в надежде увидеть любимого.

Жизнь на пестрой ярмарочной площади бьет ключом. Мужики-петрушечники разыгрывают кукольное представление, едко высмеивающее «барина». Полицейские приказывают прекратить гульбище: умер царь. На опустевшую площадь выходит Щепин; весь день он напрасно искал Елену. Случай помогает им встретиться. Но краток час радостного свидания: Щепин должен спешить в Петербург.

Наступила ночь 14 декабря. В доме Рылеева встретились участники восстания. Трубецкой приносит тревожную весть о назначенной на завтра присяге Николаю, но пылкая речь Рылеева рассеивает возникшие колебания. Явившийся незваным изменник Ростовцев пытается остановить заговорщиков, называя их безумцами, но декабристы с гневом изгоняют предателя. Воцаряется напряженная тишина. С Невы доносится перекличка дозорных. Близится утро, а с ним и час восстания. Рылеев и его сподвижники клянутся заменить знамя деспотизма стягом святой вольности.

Утро в Зимнем дворце. Николай с волнением и страхом следит из окна, как на Сенатскую площадь сте-

каются мятежные войска и народ. Генерал-губернатор получает приказ готовить пушки.

Первым на площадь вышел лейб-гвардии Московский полк под начальством Бестужева и Щепина. Собравшийся народ сочувственно встречает солдат. Духовенство во главе с митрополитом, а затем генерал-губернатор Милорадович пытаются уговорить мятежников разойтись. Однако их усилия тщетны. Каховский убивает генерала выстрелом из пистолета. На подмогу восставшим подходит морской гвардейский экипаж. Но Трубешкой, которому было поручено командовать войсками, страшась народных волнений, изменил. А тем временем уже раздались выстрелы пушек. По команде Бестужева и Щепина полки идут в атаку против артиллерийской батареи. Но силы слишком неравны.

По случаю подавления мятежа в доме одного из придворных устроен пышный бал-маскарад. Сюда в маске проникла Елена, надеясь вымолить у царя разрешение разделить с осужденным Щепиным его судьбу. Она пробует заговорить с матерью Дмитрия, но та отрывается от сына. Елену преследует рыцарь в маске. Узнав в нем императора, Елена обращается к нему с просьбой: царь готов выполнить ее, но предупреждает, что из Сибири Елена уже никогда не вернется.

В темном каземате Петропавловской крепости томится Рылеев. Скоро казнь, но и в смертный час осужденные не склоняют головы перед палачами, не теряют веры в торжество высокой правды.

По Сибирской дороге декабристы идут на каторгу.<sup>1</sup> В час ночного привала часовая рассказывает Бестужеву и Щепину о казнии их пяти друзей. Издалека доносится звон дорожного колокольчика. Это — Елена, догнавшая партию каторжан. На рассвете, когда ссыльные собрались в путь, около обочины дороги столпился народ. «Наш скорбный труд не пропадет! Из искры возгорится пламя», — говорит Бестужев народу.

## МУЗЫКА

«Декабристы» Шапорина — героическая эпопея, исторически правдиво и с большой художествен-

<sup>1</sup> В постановке Театра им. С. М. Кирова последняя картина идет в иной сценической редакции: действие происходит во дворе Петропавловской крепости.

ной силой воссоздающая образы декабристов — «богатырей, кованных из чистой стали» (Герцен). Страстная жажда вольности, гражданская доблесть, подвижничество во имя свободы — эти прекрасные стремления «первенцев свободы» ожили в романтически возвышенном строе музыки Шапорина. С коллективным портретом декабристов, создаваемым героическими мужскими хорами и ансамблями, связаны наиболее волнующие страницы оперы.

В оркестровом вступлении — два раздела. Напряженно-драматическая музыка передает атмосферу восстания; ее сменяет широкая мелодия вдохновенного гимна.

Первая картина (первый акт) — «В имении». Хор девушек «Ах, талант» выдержан в духе печальных, протяжных крестьянских песен. Восторженным чувством и мягкой элегичностью напоено ариозо Щепина «Ее душа мне с давних пор родная». Сурово-патетическая ария Пестеля «О родина-мать» проникнута волевой непреклонностью и твердой уверенностью в победе.

В центре второй картины — «На почтовом тракте» — гимн декабристов «Товарищ, верь!» на слова стихотворения Пушкина «К Чаадаеву». Мелодия, запеваемая Каховским и подхваченная квинтетом мужских голосов, передает душевный подъем участников. Завершается картина песней народного склада «Ой вы, версты», которую поет Бестужев.

В третьей картине — «Ярмарка» — контрастно противопоставлены широкая хоровая сцена и лирический дуэт. В пестром чередовании эпизодов колоритно очерчены различные группы народа: мужики, проходящие с захватской песней «Эх, в Таганроге» (старинная солдатская песня), веселые девушки, поющие бытовой лирический вальс «Ходи, ходи быстрее по кругу, карусель», цыгане с задорным напевом «Пров пива наварил». Поэтичная, благородная и изящная музыка дуэта Щепина и Елены овеяна грезами о счастье.

Четвертая картина (второй акт) — «У Рылеева» — одна из самых сильных и впечатляющих в опере — проникнута высоким драматическим пафосом. Начальный героический хор «Друзья! Уже пришел черед» и песня Каховского «Когда поток с высоких гор» вводят в возбужденную атмосферу совещания. Ария Рылеева «О Русь моя» носит мужественно-скорбный характер; ее средняя часть — страстный призыв к свободе. Полна

отваги запеваемая Рылеевым песня «Отечество наше страдает» (слова декабриста П. Катенина), перерастающая в оптимистический гимн «Товарищ, верь!» (слова Пушкина).

Пятая картина — «В Зимнем дворце». Монолог Николая «В недобрый час» передает чувство неуверенности и смятения, которое усиливается, когда с Сенатской площади доносится победное звучание революционного марша.

Шестая картина — «Сенатская площадь». Песня-марш «За Дунаем» сродни старым солдатским напевам. Как символ народного горя возникает и ширится мелодия начального хора оперы «Ах, талант». Драматизм усиливается в скорбном ариозо старого солдата «Ох, братцы».

Седьмая картина (третий акт) — «Бал-маскарад». Блестящей мазурке и парадному полонезу противостоит искренняя лирика проникновенного вальса, характеризующего Елену.

Восьмая картина — «Каземат». Музыка арии Пестеля «Высокой правды речь» говорит о душевной стойкости героя. Как символ верности вольнолюбивым чаяниям рождается мелодия декабристского гимна.

Девятая картина (четвертый акт) — «На Сибирской дороге». Задушевна песня Сергеича «Ой, погодушка»; с тяжелой думой о солдатской доле перекликается музыкальная картина разбушевавшейся стихии. Баллада Сергеича «Однажды я ночью» создает образ, полный глубокого драматизма. Опера завершается жизнеутверждающей песней Бестужева «Наш скорбный труд не пропадет» (слова А. Одоевского), музыка которой в суровых, величавых тонах воспеваает бессмертный подвиг декабристов.



Шеба́лин — один из выдающихся советских композиторов. Его творчеству свойственны глубина и значительность замыслов, яркость образного воплощения, ясность композиторского мышления, совершенство профессионального мастерства.

Виссарион Яковлевич Шеба́лин родился 11 июня (нов. ст.) 1902 года в Омске. Первоначальное музыкальное образование получил там же в училище. После его окончания (1923) поступил в Московскую консерваторию в класс композиции Н. Я. Мясковского, воспитавшего целую плеяду замечательных советских музыкантов. Успешно завершив образование в 1928 году, Шеба́лин сам становится преподавателем композиции в Московской консерватории; за время работы в ней он подготовил к самостоятельной творческой жизни несколько поколений молодых музыкантов.

Наряду с педагогической, разворачивается интенсивная творческая и общественная деятельность Шеба́лина. Много внимания композитор уделял камерным жанрам. Его перу принадлежат многочисленные романсы на слова Пушкина, Лермонтова, Гейне, Блока, Есенина и др., ряд квартетов (наиболее известный из них Пятый — «Славянский», 1942), струнное трио, сонаты для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и другие произведения. Приобрели также известность хоры без сопровождения на тексты русских классических и современных советских поэтов. Крупными вехами на творческом пути композитора стали его вокально-симфонические произведения — кантаты «Синий май» на слова Н. Асеева (1930), «Москва» на текст Б. Липатова (1946), и, особенно, драматическая симфония «Ленин» для чтеца, солистов хора и оркестра на текст В. Маяковского (1931). Всего Шеба́лину принадлежат четыре симфонии (последняя из них посвящена героям Перекопа), симфоньета на русские темы, две увертюры и несколько сюит.

Особенно активный интерес композитор питал к различным видам театральной музыки. Он создал музыку ко многим драматическим спектаклям (Шекспира, Шиллера, Пушкина, Маяковского, Вишневского и др.) и кинофильмам («Гобсек», «Пугачев», «Садко», «Глинка» и др.). В 1955 году в концертном исполнении впервые прозвучала его опера «Укрощение строптивой» (по В. Шекспиру). Вскоре была завершена следующая опера «Солнце над степью» (1957), посвященная эпохе гражданской войны.

Особую область творчества Шеба́лина составляет работа по завершению и редактированию выдающихся произведений русской классической музыки: «Симфонии-увертюры» Глинки и оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского.

Видный музыкально-общественный деятель В. Я. Шеба́лин неоднократно выдвигался на руководящие посты. В течение ряда лет он был председателем Московского отделения Союза композиторов, директором Московской консерватории.

Шеба́лин умер 28 мая 1963 года в Москве.

## УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ

*Комическая опера в четырех актах (пяти картинах)*

Либретто А. Гозенпуда

### Действующие лица:

Петруччио, дворянин из Вероны . . . .	баритон
Балтиста Манола, богатый купец . . . .	бас
Катарина } его дочери . . . . .	сопрано
Бланка } . . . . .	сопрано
Люченцио } влюбленные в Бланку . . . .	тенор
Гортезио } . . . . .	бас
Груммо } слуги Петруччио . . . . .	бас
Кэртис } . . . . .	тенор
Бнонделло, слуга Балтисты . . . . .	тенор
Портной . . . . .	тенор

Гости, слуги, повара и поварята.

Место действия: Падуя (Италия)

Время: эпоха Возрождения.

### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой» привлек внимание композитора вскоре после окончания им музыкальной комедии «Жених из посольства» (1942). Неудивительно, что в том же жанре предполагалось решить следующее произведение. Однако в процессе работы замысел значительно изменился, и произведение приобрело черты лирико-комической оперы.

Пьеса «Укрощение строптивой» (1593) принадлежит к числу прославленных творений великого английского драматурга. Весьма распространенную в его время сюжетную коллизию Шекспир раскрыл в духе утверждения полноты и цельности чувства, красоты и достоинства человеческой личности. Гуманистическое звучание пьесы и привлекло Шебалина. Композитор и либреттист А. Гозенпуд стремились передать яркость жизнеощущения героев, атмосферу пьесы, полной энергии и задора. В либретто сохранены основные сюжетные линии, ряд второстепенных персонажей изъят. Изменению подверглись некоторые сцены, порядок следования отдельных эпизодов: так, в опере отсутствует пролог комедии, включена совершенно новая сцена грозы и бегства Катарины,

ее заключительный монолог заменен дуэтом главных героев и т. д. Текст был написан заново; от первоисточника в нем осталось лишь несколько разделов — первый дуэт Катаррины и Петруччио, монолог Петруччио в сцене свадьбы и некоторые другие. Автору либретто удалось передать колорит и дух пьесы Шекспира, ее стилистическое своеобразие.

В центре оперы образы двух молодых людей — Катаррины и Петруччио. Оба они — незаурядные, сильные натуры, по уму и душевным качествам намного превосходящие окружающих. Гордая, глубоко чувствующая Катаррина болезненно переживает свое положение «невесты на выданье». Под маской строптивости она борется за право на подлинное чувство, за сохранение женского достоинства. Подстать Катаррине Петруччио. Отважный, смелый искатель приключений, воин и мореплаватель, «делатель собственной судьбы», он не лишен оттенка авантюризма, бравады. И к Катаррине его влечет вначале только мысль о богатстве. Но захваченный новым для него чувством, Петруччио преобразуется не менее, чем Катаррина. На место грубоватой прямолинейности и жестокости приходят глубокие и искренние переживания человека, страдающего от неразделенной любви.

Характерными чертами наделены другие действующие лица: Бианка, под личиной напускной кротости и смиренности искусно скрывающая свою душевную черствость и расчетливость; сладостно-чувствительный и безвольный Люченцио; самодовольно-напыщенный и туповатый Гортензио; комично страдающий от неурядиц в доме Баптиста Манола и др.

Опера «Укрощение строптивой» впервые прозвучала в 1955 году в концертном исполнении ансамблем советской оперы Всероссийского театрального общества. Сценическая жизнь произведения началась с постановки в Куйбышевском оперном театре (преьера 25 мая 1957 года). 6 августа того же года опера была показана в Москве, затем в Ленинграде, Киеве и других городах Советского Союза, а также за рубежом.

## СЮЖЕТ

Ночь в Падуе. Перед домом Баптисты Манола встречаются Гортензио и Люченцио, влюбленные в Бианку. Из-за брошенного ею цветка между соперника-

ми вспыхивает ссора, переходящая в дуэль. На шум сбегаются разбуженные соседи и слуги. Приходит и сам Баптиста, отчаявшийся обрести мир в собственном доме. Люченцио и Гортензио предлагают ему свою помощь. Они найдут жениха для старшей дочери — Катарина, и тогда Бианка сможет стать женой одного из них. На балконе дома появляется Бианка, молодые люди просят ее решить их судьбу. Услышавшая объяснение Катарина обливает холодной водой незадачливых женихов, бьет плачущую сестру и уводит ее с собой. Люченцио и Гортензио встречают Петруччио, прибывшего из Падуи. Узнав от Гортензио о богатой, но строптивой дочери Баптисты, он немедленно решает жениться на ней. Его не страшит непокорный нрав будущей жены. Петруччио заключает с женихами Бианки пари, что спустя месяц Катарина станет послушной и кроткой.

Катарина в одиночестве предается печальным раздумьям. Ее возмущает торг, который за ее спиной отец ведет с женихами. Между тем в дом Баптисты пожаловал Петруччио, а с ним под видом учителей Люченцио и Гортензио. Петруччио просит у Баптисты руки его старшей дочери. Пораженный Баптиста вскоре отступает перед напористостью и предприимчивостью своего будущего зятя. Пока они обсуждают условия брачного контракта, мнимые учителя обучают дочерей купца изящным искусствам. Если занятие латинской поэзией Люченцио и Бианки заканчивается благополучным объяснением в любви, то попытка Гортензио дать урок игры на лютне Катарине приводит к самым плачевным результатам как для него самого, так и для инструмента. Теперь разъяренной Катарине предстоит встреча с Петруччио. Но на этот раз все испытанные ее приемы не приносят успеха; Петруччио не менее искусно сражается тем же оружием. Отчаявшись одержать победу в словесном поединке, Катарина награждает Петруччио звонкой оплеухой. Но даже это оскорбление не может заставить его отказаться от принятого решения. Пришедшему Баптисте Петруччио объявляет, что Катарина согласна выйти замуж, и завтра состоится свадьба.

В доме Баптисты все готово к свершению свадебного обряда. Нет лишь жениха. Его длительное отсутствие вызывает беспокойство у собравшихся. Волнуется и Катарина. Ведь согласно старинному обычаю она будет навеки опозорена, если жених не придет. Наконец слуги при-

носят долгожданную весть о прибытии Петруччио. Но всеобщая радость вскоре сменяется изумлением. В каком виде приехал Петруччио? Что это значит? Для своей свадьбы Петруччио надел старый, изношенный до дыр костюм, его везет кляча, припадающая на три ноги. Возмущению Катарини нет предела. Однако для нее готов новый сюрприз. Петруччио велит невесте облачиться в дряхлую ветошь — «семейную реликвию», в которой якобы венчалась его прабабушка. Если она откажется, будет оскорблен род жениха. Катарине приходится смириться и позволить набросить на свой роскошный подвенечный наряд жалкие отрепья. Наконец процессия отправляется в церковь, но и там Петруччио своими дерзкими выходками нарушает благочинность обряда. В это время Люченцио удается получить у Бианки ответное любовное признание. Венчание окончено, и гости готовы приступить к свадебному пиру. Но их ждет новая неожиданность. Петруччио решил немедленно уехать со своей собственной свадьбы и захватить с собой молодую жену. Против этого сумасбродного решения бессильными оказываются как доводы рассудка, так и угрозы. В ответ на них Петруччио обнажает шпагу, вскакивает на коня и, подхватив Катарину, устремляется прочь, опрокидывая столы с яствами на перепуганных до смерти гостей.

Бурная ночь. В загородном доме Петруччио слуги оживленно обсуждают ожидаемый приезд новобрачных. Наконец они появляются. Ошеломленная всем происшедшим, иззябшая и продрогшая, Катарина надеется, что здесь она сможет отдохнуть от всех испытаний. Но причудам Петруччио нет конца. То он заставляет ее увидеть в старом пьянице-слуге молоденькую девушку, то отправляет якобы пережаренный ужин обратно на кухню и предлагает Катарине лечь спать голодной. Даже слуга, подражая хозяину, приносит ей горчицу вместо мяса. Катарина не может больше терпеть издевательств и убегает из дома. Петруччио и слуги устремляются на поиски и вскоре вносят бесчувственное тело Катарини.

Прошел месяц со дня свадьбы. Катарина живет в доме Петруччио, по-прежнему страдая от его эксцентричных выходок. Ей особенно тяжело, потому что она по-настоящему полюбила Петруччио. Вот и сейчас, в который раз пытаясь смирить непокорный нрав своей жены, Петруччио ловко разыгрывает ее с платьем, принесенным портным. Приходят гости — Баптиста, Бианка со своим

мужем Люченцио и другие. Всем не терпится узнать, кто выиграл пари, заключенное с Петруччио. Для решения спора по очереди посылают за молодыми женами, ушедшими хлопотать по хозяйству. К всеобщему изумлению Катарина безропотно выполняет приказание, а «попослушная» Бианка, не стесняясь присутствия гостей, устраивает своему супругу бурную сцену. Гости поздравляют Петруччио. Но он не может признать себя победителем, ибо уже и над ним властвует любовь. С мольбой обращается Петруччио к Катарине и слышит в ответ слова столь долгожданного признания. Все славят великую силу любви.

#### МУЗЫКА

«Укрощение строптивой» — лирико-комическая опера. Увлекательное развитие острой сценической интриги сочетается в ней с рельефной характеристикой действующих лиц. Особенно полно и многогранно обрисованы Катарина и Петруччио. Не прибегая к нарочитой стилизации, композитор мастерски воссоздает атмосферу Италии в пьесе Шекспира, полную солнечного света и упоения жизнью, энтузиазма молодости и терпкого юмора. В опере широко использованы различные вокальные формы: арии, ариозо, песни, а также всевозможные ансамбли. Музыкальный язык привлекает мелодичностью и напевностью. Богатство оркестровых красок усиливает сценическую выразительность музыки.

Развернутое симфоническое вступление знакомит с музыкальными характеристиками главных героев оперы. Мужественно энергичные, напористые и угловатые интонации Петруччио оттеняют плавную, женственно мягкую мелодию Катарины.

Первый акт распадается на два раздела, в которых последовательно показаны образы Катарины и Петруччио. Ариозо Гортензио «Сто двадцать третья ночь» наделяется оттенком комически преувеличенной чувствительности. Лирически-томным, восторженным настроением проникнуто ариозо Люченцио «Бианка живет в этом доме». Двойной хор слуг и соседей серьезностью своих жалобных причитающих интонаций комически не соответствует сценической ситуации. Этот же прием использован в арии Баптисты «Средь ночи вдруг» с трагически значительным произнесением текста и стонущими интонациями оркест-

рового сопровождения. Яркий контраст создает сцена Баписты с женихами Бианки, пронизанная задорным, темпераментным ритмом гарантеллы. Светло и прозрачно звучит ария Бианки «Судьба ко мне жестока», выдержанная в характере кроткой жалобы. Крутой перелом в музыкальное развитие вносит появление Катарини. Кульминацией сцены становится квартет Бианки, Катарини, Люченцио и Гортензио, передающий взволнованные чувства его участников. Решительная, тяжелая поступь возмущает приход Петруччио, открывая вторую половину акта. Торжественно-горделиво звучит ария Петруччио «Все это пустые слова». В заключительном трио Люченцио, Петруччио и Гортензио господствует чувство ликования.

Во втором акте преобладают контрастные эпизоды. Оркестровое вступление построено на темах Петруччио; музыка окрашена в тона шутилой скерцозности и мягкого, незлобивого юмора. В арии Катарини «Меня ославили строптивой» раскрыты глубина и богатство ее душевного мира; лирически-напевная, овеянная чувством печали мелодика арии во втором разделе приобретает черты волевой решимости. Лирический дуэт Бианки и Люченцио основан на мелодии изящного чувствительного вальса. Ариозо Петруччио «С чего начнем?» выдержано в шутило ироническом духе, предваряющем характер его речи в последующем дуэте с Катарини. Здесь лукаво-грациозным, насмешливо-уверенным фразам Петруччио противопостоят гневные, язвительно-колкие реплики Катарини. Кульминацию сцены образует монолог Петруччио «Она меня за храбрость полюбила» — пародийная перефразировка знаменитого признания Отелло. В завершающей акт музыка эффектного полонеза и вокального секстета окончательно утверждается радостное настроение.

Развитие третьего акта идет по линии постепенного нагнетания динамики, приводя к драматически-возбужденному финалу. Хор гостей выразительно передает состояние скорбного недоумения и унылой подавленности. Музыка шествия, сопровождающая появление Петруччио, своей подчеркнутой величавостью и нарочитой серьезностью создаст комический эффект. Ария Петруччио «Пускай меня весь мир осудит» раскрывает его жизненное кредо; стремительная импульсивная мелодия захватывает своей волевой напористостью и темпераментной силой. Дальнейшей обрисовке рыцарски гордого, смелого, характера Петруччио служит ария «Эй вы, тусы!», проник-

нутая чеканной маршевой поступью. Заключительная сцена (кульминация акта) выдержана в ритме стремительной скачки, бурного, вихревого движения.

Четвертый акт состоит из двух картин. В оркестровом вступлении продолжает развиваться тема неистовой скачки, которую затем сменяет симфоническая картина бури. Пленяет своим лукавым юмором песня Грумио «В девочку черт влюбился»; ее жанрово характерная мелодия близка народной песне балладного склада. Застольная песня Петруччио «Земля увлажнена дождем» славит радость земного бытия.

Музыка вступления к пятой картине овеяна чувством светлой печали, гармонирующим с настроением Катарины. Ее ария «Я день и ночь терплю терзанья», с декламационно выразительной вокальной мелодией, передает чувство неразделенной любви. Развязка последней картины, а вместе с тем и всей оперы, наступает в финальном дуэте Катарины и Петруччио с хором. Гимнически торжественное звучание мелодий, словно согретых теплом солнечного света, символизирует вечную, всепобеждающую силу любви.





ренкель — автор большого количества музыкально-театральных, симфонических и камерных произведений. Главные же интересы композитора лежат в области оперы. Воздействие традиций русской оперной классики XIX века, прежде всего Чайковского, отчасти Мусоргского, сказалось на музыкальном стиле опер Френкеля, отмеченном мелодичностью, ясностью форм, простотой гармонических средств.

Даниил Григорьевич Френкель родился 15 сентября (нов. ст.) 1906 года в Киеве. В детстве обучался игре на рояле, с 1925 по 1928 год обучался фортепианной игре в Одесской консерватории, а с 1928 года в Ленинграде. Под руководством композитора А. Гладковского он прошел курс теории и композиции, с М. Штейнбергом занимался инструментальной. Среди первых сочинений Френкеля — романсы, фортепианные пьесы, а также и оперы: «Закон и фараон» (1933) и «В ущелье» (1934), написанные по мотивам рассказов О'Генри. В следующей работе — опере «Рассвет» (1937) — композитор обратился к социально-значительной теме революционного движения в России XIX века. В то же время Френкель пробовал свои силы в области симфонической музыки (Симфоньетта, 1934, Сюита, 1937).

Творчество периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет отмечено углублением содержания, расширением круга жанров. Появляется кантата «Священная война», ряд камерно-инструментальных сочинений, в том числе фортепианные сонаты, квинтет, квартеты, музыка к драматическим спектаклям. По-прежнему Френкеля привлекает опера. В 1945 году была написана опера «Диана и Теодоро» (по пьесе Лопе де Вега «Собака на сене»). В числе последних работ опера «Бесприданница» (по одноименной пьесе А. Островского), поставленная в 1959 году ленинградским Малым оперным театром.

## У Г Р Ю М - Р Е К А

*Опера в четырех актах (восьми картинах) по мотивам романа В. Я. Шишкова*

Либретто В. Я. Шишкова и С. Г. Острового

### Действующие лица:

Данила Громов, купец . . . . .	бас
Петр, его сын . . . . .	тенор
Прохор, его внук . . . . .	баритон-бас
Анфиса Козырева, воспитанница Громовых	меццо-сопрано
Нина Куприянова, дочь богатого купца (сначала невеста, потом жена Прохора)	сопрано
Фарков, приисковый рабочий . . . . .	тенор

Дарья, жена Фаркова . . . . .	сопрано
Василий Федоров, революционер-большевик . . . . .	баритон
Нил, приисковый рабочий . . . . .	тенор
Голован, приисковый рабочий . . . . .	тенор
Илья Сохагых, приказчик Громовых . . . . .	тенор
Пристав . . . . .	бас
Тунгус . . . . .	тенор

Приисковые рабочие, домочадцы Громовых, каторжане, коновойные, стражники, гости Прохора.

Действие происходит в Сибири около 1910 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера «Угрюм-река» рассказывает о первых революционных выступлениях русского рабочего класса. Основой для нее послужил одноименный роман В. Шишкова, описывающий историю семьи сибирских золотопромышленников Громовых. События романа происходят в конце XIX — начале XX столетий на фоне нарастающей освободительной борьбы приисковых рабочих, которая привела к открытому восстанию.

Френкель начал работать над оперой еще в 1938 году по либретто, созданному В. Шишковым (1873—1945). Она была представлена в 1940 году в ленинградский Малый оперный театр и готовилась к постановке, однако начавшаяся Великая Отечественная война прервала работу. Через десять лет театр вернулся к постановке этой оперы; после смерти В. Шишкова сотрудником композитора стал поэт С. Островой (род. в 1911 г.). Во второй редакции «Угрюм-река» была впервые показана Малым оперным театром 30 ноября 1951 года. Несколько позже авторы сделали новую, третью редакцию, показанную на той же сцене в 1953 году.

В ходе переработки литературного источника в оперное либретто сюжетные линии романа подверглись некоторым изменениям. Была усилена линия революционно-освободительной борьбы, в связи с чем исчезли одни персонажи (например, Ибрагим-оглы), появились другие. К числу последних принадлежит большевик Василий Федоров, рабочий Фарков, проделывающий большой путь от стихийного протеста до сознательной революционной деятельности, его жена Дарья, друзья Нил, Голован. Многие события были изъяты с целью наибольшей концентрации действия, ряд образов переосмыслен. К ним в первую оче-

редь относится Анфиса. В опере она — сирота, воспитанница Громовых, что придает ее личной драме социальный оттенок.

## СЮЖЕТ

В доме Громовых царит зловещая тишина. Умирает старик Данила Громов — владелец золотых приисков, лютой хозяин, сгубивший немало душ. Перед смертью Данила делит наследство. Меньшую часть золота он оставляет непутевому сыну пропойце Петру, большую — внуку, «орленку» Прохору. Назначая Прохора своим наследником, дед наказывает ему быть строгим хозяином, держать народ в кулаке. Но в последние секунды жизни жадность одолевает старого стяжателя, и он умирает с криком «Все мое! Никому не отдам!» Приказчик Громовых Сохатых показывает домочадцам завещание Данилы: оно подтверждает раздел имущества. Неожиданно разбогатевшему Прохору не страшны проклятья отца. Анфиса, возлюбленная Прохора, рада его удаче, теперь уже ничто не должно помешать их счастью. Но блеск золота, власть ослепили Прохора. Машинально он отвечает на нежные речи Анфисы, неотступно думая об одном — о богатстве. Между тем Петр, которому давно приглянулась Анфиса, лишившись приисков, задумывает отомстить сыну, женив его на другой. Приманкой для Прохора должно стать богатство невесты.

Двор дома Громовых заполнен домочадцами и гостями. Слышны громкие поздравления, пожелания счастья. Пьяный разгул в разгаре. Празднуется помолвка Прохора с дочерью богатого купца Куприянова, Ниной. Во двор входит Анфиса, которую Петр под благовидным предлогом отправил на неделю в город. Недаром люди предупреждали ее о готовящемся коварстве Прохора. С гневом и возмущением отвергает Анфиса наглые домогательства Петра. Тем временем Прохор и Нина обсуждают свое будущее. Прохор предупреждает невесту, что ее ждет нелегкая жизнь в таежном краю, где действуют свои, жестокие законы. Нина, которую больше прельщают столичные развлечения и удовольствия, вынуждена подчиниться властному требованию жениха. Но как ни радуется Прохор предстоящей женитьбе на богатой купеческой дочке, он не в силах вырвать из сердца образ Анфисы. Однако богатство ему дороже любви, и когда

девушка напоминает о былых днях счастья, о клятвах, Прохор грубо обрывает ее. Анфиса не намерена сдаваться и сумеет отомстить. В ее руки попал важный документ — покаянная деда Данилы со списком загубленных и ограбленных. И если Прохор не изменит своего решения, она передаст бумагу прокурору.

Вдоль Угрюм-реки, по глухотамани пробирается в поисках новых месторождений золота партия рабочих Громова, окруженная стражниками. Голод, болезни, гнус измучили людей, многие из них погибли в пути. Ропот нарастает среди искателей. Дальше идти нельзя. Фарков призывает не покоряться Громову, готовому ради золота сгубить людей. Нил предлагает убить хозяина и спалить усадьбу. Из леса выбегает тунгус с самородком в руках. За ним гонится Громов с приставом. Прохор обманом завладевает самородком, пытается выведать у тунгуса месторождение золота. Фарков вступает за него, и взбешенный Громов, пригрозив расправиться с заступником, уходит.

К рабочим приближается Анфиса. Наконец ей удалось разыскать в тайге партию. Анфиса решила предпринять еще одну попытку вернуть Прохора. Голован и Нил отговаривают девушку о встрече с Громовым. Всем известна его жестокость. Вбегают пристав: найдено золото. Нехотя рабочие направляются к новому месторождению.

На берегу Угрюм-реки в задумчивости стоит Прохор. Он достиг всего, чего желал: богатства, власти, стал хозяином этой могучей реки с золотоносными берегами. Радостно встречает Прохор Анфису, видя в ее приходе знак того, что она покорилась своей судьбе. Но Прохор ошибся. Гордая Анфиса не простила ему измену. Вновь она напоминает о бумаге со списком преступлений Данилы Громова. Прохор требует отдать ему документ, пробует отнять силой и, встретив сопротивление Анфисы, в ярости душил ее. На крики Анфисы сбегаются рабочие. Воспользовавшись тем, что первым на месте преступления оказался Фарков, Прохор обвиняет его в убийстве. Напрасно Фарков доказывает обратное. Его хватают стражники.

Прошли годы. На берегу Угрюм-реки, неподалеку от громовских приисков, расположилась на привал партия каторжан. Среди них — Фарков. Воспоминания жгут его душу. Только бы вернуться, тогда он посчитается с Громовым. Но товарищ Фаркова рабочий-большевик Василий Федоров не одобряет замыслов Фаркова. Не о мести надо

думать, а о борьбе за освобождение от громовых всего рабочего люда. Федоров предлагает Фаркову бежать и включиться в революционную работу. Конвойные поднимают каторжан, партия продолжает свой путь.

На место привала прибегают Дарья, Нил и Голован, но поздно — партия уже ушла. Неожиданно слышны выстрелы, вслед за тем появляется Фарков. Нил и Голован прячут его под рыбацкой лодкой, а преследующих солдат направляют по ложному пути. Рыбаки вносят убитого во время побега Федорова. Фарков дает над телом товарища клятву выполнить его завет, отдать все силы борьбе за освобождение рабочего класса. С ним вместе клянутся Нил, Голован.

У бараков собрались на сходку рабочие, ждут Фаркова. Нет больше сил терпеть издевательства Громова и его приказчиков. Пристав требует выдачи беглого каторжника, угрожает Дарье расправой. Нил и Голован заступаются за жену товарища. Их арестовывают. Гнев и возмущение охватывают рабочих. Дарья уговаривает потребовать у хозяина ответа за все его преступления. Рабочие уже готовятся двинуться к хозяйской усадьбе, но Громов сам появляется перед ними. Горит лес, огонь идет к прииску и усадьбе. Пожар грозит Громову разорением, и он на коленях умоляет рабочих потушить пожар, обещая освободить арестованных и втрое увеличить оплату. Но рабочие уже знают цену хозяйским посулам и по совету Фаркова отказываются ему помогать.

Уже неделю горит тайга. Медленно, но неотвратимо огонь приближается к прииску. Прохор вспоминает, что так же горел лес в то лето, когда он убил Анфису, и звериный страх закрадывается в его сердце. Уж не возмездие ли это? Пристав сообщает, что рабочие приисков забастовали и во главе с Фарковым идут к усадьбе. Прохор приказывает силой подавить забастовку. Его мрачные размышления прерывает Нина. Она напоминает, что сегодня семейный праздник, скоро соберутся гости и уговаривает не портить торжественный день, уступить рабочим, освободить заложников. Прохор отказывается, ибо стоит уступить один раз, как он лишится своей безграничной власти. Нет, он расправится с рабочими, чего бы это ни стоило.

Нарядная зала полна гостей. Нескончаемым потоком льются славословия и похвалы хозяину. Громов произносит тост в честь золота, которое безраздельно господству-

лет над людьми, позволяет покупать их души, совесть, дружбу и любовь. Золото — это власть, и нет силы, способной ее отнять. И словно в ответ на его слова доносится гул толпы. То — народ, восставший против угнетателей. Гости поспешно удаляются. Солдаты не в силах остановить рабочих, и те врываются в дом. Слышен звук пистолетного выстрела: Прохор, страшая народного гнева, покончил с собой.

## МУЗЫКА

В «Угрюм-реке» соединены черты исторической и бытовой психологической оперы. Острый классовый конфликт, определяющий идею оперы, переплетается с личной драмой героев. Образы оперы четко размежеваны на два противостоящих друг другу лагеря. Это — присковские рабочие, Фарков, Федор, Дарья, Нил, Голован — с одной стороны и Громов со своим окружением — с другой. Выпукло обрисован Прохор Громов, человек сильного характера, движимый низменными страстями — звериной жестокостью, ненасытной алчностью, жадной властью. Богатой натуре Анфисы противостоит бесцветная и заурядная Нина. В опере сочетаются разные музыкальные средства: широкая песенность в хоровых эпизодах, декламационность в сольных номерах, бытовые жанры (чапушка, «мещанский» вальс и т. п.) в обрисовке быта. Композитору удалось передать в музыке суровый колорит сибирской природы.

Оркестровое вступление создает величавый образ таежной сибирской реки.

Тяжелая, гнетущая атмосфера господствует в сцене смерти деда Данилы, открывающей первый акт. Диалоги участников чередуются с репликами хора домочадцев. Зловеще-торжественна клятва Прохора. Спор отца и сына из-за наследства решен приемом контраста: резкие фразы-выкрики спорящих слышны на фоне скорбно-бесстрастного хора панихиды. Нежной лирической темой охарактеризована Анфиса; в дуэте с Прохором ее ласковым, молящим интонациям противопоставлены грубые реплики Громова. Картина завершается терцетом Прохора, Петра и Анфисы, где психологически тонко раскрыты разноречивые чувства героев.

Сцена помолвки начинается с тяжеловесного величального хора, за которым следует взволнованная, пол-

ная горечи обиды ария Анфисы «Я выросла сиротою в этом доме». Обстановка пьяного разгула характеризуется частушками подвыпивших парней.

Оркестровое вступление второго акта с тоскливым заунывным напевом английского рожка рисует картину таежной глуши. В этом же настроении выдержана песня тунгуса. Глухо звучит хор рабочих, перерастающий в сцену недовольства, где выделяется мужественная речь Фаркова. Чувства гнева, возмущения выражены в песне «Уж ты матушка, Угрюм-река», напоминающей старые песни русской вольницы. Маршевый ритм ариозо Прохора «Здравствуй, здравствуй, Угрюм-река» передает его упоение безграничной властью. Кульминацией картины является остродраматическая сцена убийства Анфисы.

Пятая картина начинается хором каторжан «Мы идем по кремнистой дороге», родственным революционным тюремным песням. Ему близка песня «Эх, дорога ты, дороженька». Искренней печалью трогает ария Даши «Тишина на земле какая!» Страстная ария-клятва Фаркова, звучащая на фоне траурного марша, наполнена сдержанной патетикой.

Шестая картина обрамлена хором рабочих «Силушка-сила ты, сила народная». В центре ее — эпизоды с приставом, страстный призыв Даши расправиться с Громовым, его униженные мольбы, патетическая речь Фаркова, которые создают линию непрерывного драматического нарастания.

В седьмой картине главное место занимает монолог Прохора, охваченного страхом перед народом.

Восьмая, кульминационная картина открывается парадным заздравным хором. В арии Прохора «Все на земле непрочно» за внешней приподнятостью чувствуется душевная опустошенность. Завершается опера хором-песней победившего народа, славящего Угрюм-реку, ставшую символом борьбы за рабочую долю.



Один из крупнейших композиторов Советской Украины Даныкевич проявил себя во многих жанрах. Для его творчества характерно глубокое постижение духа украинского музыкального фольклора. В этом Даныкевич следует заветам классика украинской музыки Н. В. Лысенко. Композитор является активным общественным деятелем, ведет педагогическую работу.

Константин Федорович Даныкевич родился 24 декабря (нов. ст.) 1905 года в Одессе; в 1921 году поступил в Одесскую консерваторию, которую окончил с отличием в 1929 году по классам фортепиано и композиции. В 1930 году Даныкевич завоевывает звание лауреата на Первом всеукраинском конкурсе пианистов.

Перу композитора принадлежит большое количество хоров, песен, романсов, произведений камерно-инструментальной и симфонической музыки. Среди них следует отметить струнный квартет (1929), Первую симфонию (1936—1937), Вторую симфонию (1944—1945), симфонические поэмы «Отелло» (1938) и «Тарас Шевченко» (1939), симфоническую сюиту «Ярослав Мудрый» (1946).

Большое внимание уделяет Даныкевич музыкальному театру. Им написаны опера «Трагическая ночь» (1935), поставленная в Одессе, балет «Лилея» (1940), музыкальная комедия «Золотые ключи» (1942).

Наиболее значительным произведением Даныкевича является героико-патриотическая опера «Богдан Хмельницкий».

## **БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ**

*Опера в четырех актах*

Либретто В. Л. Василевской и А. Е. Корнейчука

Действующие лица:

Гетман Украины Богдан Хмельницкий . . . . .	баритон
Посол Великой Руси . . . . .	бас
Полковник Кривонос . . . . .	бас
Полковник Богун . . . . .	тенор
Полковник Ганжа . . . . .	бас
Варвара . . . . .	сопрано
Соломня . . . . .	меццо-сопрано
Гелена . . . . .	сопрано
Дьяк Гаврила . . . . .	бас
Тур . . . . .	бас
Нива . . . . .	баритон
Журба . . . . .	тенор



Лизогуб . . . . .	тенор
Кошевой . . . . .	бас
Кожух . . . . .	тенор
Шайтан . . . . .	баритон
Атаман донских казаков . . . . .	бас
Сотник . . . . .	тенор
1-й беглец . . . . .	бас
2-й беглец . . . . .	тенор
Потоцкий . . . . .	бас
Калиновский . . . . .	тенор
Лентовский . . . . .	тенор
Комендант . . . . .	бас

Полковники, сотники, запорожцы, сельяне — мужчины,  
женщины и дети, мещане, духовенство, кобзари,  
донские казаки.

Место действия: Украина.

Время: середина XVII века, четвертый акт — 8 января 1654 года.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера «Богдан Хмельницкий» рассказывает о подлинных событиях освободительной войны украинского народа против польской шляхты. Это могучее движение, возглавленное Хмельницким и его славными соратниками — Богуном, Кривоносом и другими, завершилось осуществлением заветной мечты народа — воссоединением в 1654 году Украины с Россией. Величественный образ Богдана Хмельницкого неоднократно привлекал внимание художников прошлого. К нему обращались Т. Шевченко в поэзии, М. Старицкий в драме, М. Микешин в скульптуре. Немало дум, сказаний и песен посвятил Богдану народ. В советское время появились историческая драма А. Корнейчука «Богдан Хмельницкий» и кинофильм того же названия, роман Н. Рыбака «Переяславская Рада» и другие произведения.

К. Данькевич работал над своей оперой несколько лет. Первая редакция, законченная в 1951 году, вскоре подверглась значительным изменениям. В ее новой редакции, осуществленной к торжественной дате 300-летия воссоединения Украины с Россией, были заново написаны две картины — пролог и сцена взятия замка Потоцкого; появились новые персонажи — Нива и Журба, новые вокальные и симфонические эпизоды. В центре произведения встал образ Богдана Хмельницкого — талантливого полководца, выдающегося государственного деятеля, тонкого и умного политика. Впервые поставленная в новой

редакции 21 июня 1953 года в Киеве, опера была тепло встречена слушателями и вошла в репертуар оперных театров страны.

## СЮЖЕТ

Стонет под панским игом народ Украины. Жестоко грабят и притесняют его польские магнаты и шляхта. Лучшие сыны Украины, встающие на защиту своей отчизны, гибнут от рук палачей. Площадь украинского села. Здесь скоро должны казнить двух казаков — старого Ниву и Журбу, приговоренных к сожжению заживо. В толпе находятся и близкие осужденных — жена Нивы Варвара и дочь Журбы Соломия. Польские жолнеры (солдаты) вводят казаков. Прощаясь с родными и народом, Нива и Журба проклинаят ненавистных угнетателей, призывают к жестокой мести врагам. Народ подхватывает их слова.

Запорожская Сечь. Площадь возле крепости. Полковник Богун учит молодых казаков владеть саблей. Появляются беглецы с Украины, возглавляемые Максимом Кривоносом. Они вооружены косами, вилами, топорами и полны решимости идти на врага. Среди пришедших Варвара и Соломия. Казаки радостно приветствуют своих братьев украинцев. По просьбе Кривоноса к народу выходит гетман. Кривонос спрашивает его, правда ли, что он отправил гонцов к польскому королю и что восстание отложено. «Да, правда, — отвечает Богдан, — гонцов я послал, но не в Польшу, а в Москву, просить помощи у русского народа». Собравшиеся восторженно встречают эти слова. По приказу гетмана на Украину отправляются козбари, чтобы поднимать народ на восстание.

Темной ночью казачье войско выступает в поход. Богдан Хмельницкий обращается к запорожцам с речью. Казаки клянутся отомстить за народные страдания.

Войска Хмельницкого осадили замок польского магната Потоцкого. Взять крепость надо как можно скорее, так как в тыл казакам заходит отряд Вишневецкого. Богдан Хмельницкий обсуждает со своими военачальниками план предстоящего сражения. Один из приближенных гетмана — войсковой писарь Лизогуб, давно изменивший родине, советует вести медленную и долгую осаду. Богдан отвергает его предложение. Замок должен быть взят

завтра. Тогда Кривонос предлагает смелый план. Один из казаков, под видом лазутчика, проберется в крепость и, пойманный, под пыткой сообщит полякам, что войска Вишневецкого якобы уже зашли в тыл Хмельницкому. Тогда поляки откроют ворота и казаки ворвутся в замок. План Кривоноса принят, и штурм назначен на утро. Военачальники расходятся. Богдан остается один. Внезапно его раздумье прерывает появление Ганжи с казаками. Они привели захваченную в плен шляхтянку. С изумлением Богдан узнает в ней свою жену Гелену. Упав перед гетманом на колени, она умоляет простить ее. Не по своей воле находилась она вдали от мужа. Богдан вначале не верит Гелене, но затем прощает ее. Таков старинный казачий обычай: прощать перед боем все грехи близким людям. Рассветает. Скоро штурм. Старый казак Тур берется проникнуть в крепость и обмануть поляков. Богдан воехищен его мужеством. «Такой народ рабом подъяремным вовек не будет!» — восклицает он.

Осажденный польский замок. Потоцкий и его офицеры молятся о ниспослании победы польскому оружию. В зал вводят измученного пытками Тура. Умирая, он повторяет, что Вишневецкий зашел в тыл казакам. Обрадованный Потоцкий отдает приказ о вылазке. Начинается сражение. Казаки теснят поляков и врываются в крепость. В замок торжественно въезжает Хмельницкий. По его знаку из подземелий выводят освобожденных узников.

Войска Богдана Хмельницкого вступили в Кисв. Выполняя волю иезуитов, изменник Лизогуб готовит покушение на жизнь гетмана. Его сообщницей становится Гелена, которая специально подослана поляками, чтобы отравить Богдана. О замышляемом заговоре догадывается Богун. Боясь разоблачения, Лизогуб решает оклеветать его. Он пишет почерком Богуну и от его имени письмо, в котором сообщает Вишневецкому о своем намерении служить полякам. Прочитав письмо, Хмельницкий велит предать суду мнимого изменника. Оскорбленный обвинением, Богун отказывается отвечать на вопросы. Суд приговаривает его к смерти. Гетман остается один. Входит Гелена. Ласково заговаривая с Богданом, она предлагает ему испить вина. В кубок Гелена сыплет яд. Это видит незаметно вошедшая Варвара. Спасая жизнь гетмана, она сама выпивает кубок и падает, сраженная ядом. Изменницу уводят. Опасаясь, что Гелена его выдаст, Лизо-

губ по дороге на допрос убивает ее. Однако ему не удается уйти от возмездия. Пойманный казаками шпион иезуитов признается в своих сношениях с Лизогубом. Предателя схватывают. Хмельницкий срочно посылает одного из полковников с приказом об отмене приговора Богуну.

Площадь в Переяславе 8 января 1654 года. Празднично одетый народ торжественно встречает послов из Москвы. Звонят колокола, бьют пушки. Из собора выходят Богдан и посол Руси, старейшина и свита. Посол читает народу грамоту Москвы. «Слава Украине вольной! Слава вам, сестры и братья наши!» — провозглашает он. «Навски вместе Киев с Москвою златоглавой!» — отвечают Богдан и народ, охваченный ликованием.

## МУЗЫКА

«Богдан Хмельницкий» — историческая музыкальная драма о героической борьбе украинского народа за свободу и независимость, претворяющая некоторые традиции «Ивана Сусанина» Глинки. Наряду с главным действующим лицом, гетманом Хмельницким, в центре произведения — образ народа. Он широко раскрывается в массовых хоровых сценах, проникнутых духом украинского эпоса. К числу достоинств оперы следует отнести национальную характерность музыкального языка, широкую распевность вокальных партий.

Первая картина (пролог) — экспозиция драмы. Суровой скорбью проникнут женский хор «Черный ворон в воле кричет», включающий характерные обороты народных плачей-причитаний. Гневный протест народа звучит в заключительном хоре «Ой, не ликуйте, вельможи-магнаты»; его маршеобразный, чеканный ритм, мужественная мелодика напоминают героические казачьи песни.

Во второй картине колоритные жанровые сцены чередуются с драматически напряженными или лирически взволнованными. Раздольная мелодия хора «Разлеглись крупные бережочки» — подлинная старинная украинская песня. В суровой и мужественной арии Кривоноса «Тяжко, други» повествуется о горе, постигшем Украину. Драматизмом и экспрессией отмечен монолог Варвары «Душа стерпеть не в силах». Ария-монолог Богдана «Так... Да, правда» начинается сосредоточенным, сурово-сдержанным речитативом; постепенно оживляясь, она выливается в широкую вокальную кантилену. Близка к

шуточным народным мелодиям застольная песня дьяка Гаврилы «Как засяду, братис, за чарой», передающая жизнерадостный, неустрашимый дух казачества. Хор донских казаков «Ой, расизый голубочек» основан на подлинной мелодии русской песни.

В центре третьей картины — большая ария Богдана «Гляньте, люди», наиболее полно раскрывающая его образ; ария начинается в былинном, эпическом духе; возникающий затем ритм надменного и холодного полонеза рисует образ врага; следующий эпизод — мечты Богдана о светлом будущем украинского народа; ария завершается возвращением начальной мелодии, которая сливается со звучанием мужского хора, приобретая характер грозного шествия.

В четвертой картине (второе действие) конфликт приобретает наибольшую остроту. Здесь сопоставляются резко контрастные эпизоды. Проникновенному, лирически задушевному монологу Богдана «Ночь беззвездная», его взволнованным думам о судьбах своего народа противопоставит сурово-мрачный монолог Лизогуба с гетманской булавой «Ты холодна, как смерть», раскрывающий честолюбивую хищную натуру предателя. Светлым чувством юношеской любви, страстным стремлением к жизни и счастью проникнут дуэт Богуна и Соломии «Как солнце миру».

В пятой картине происходит открытое столкновение противоборствующих сил. Хор «Гей, поглядите, добрые люди» — подлинная народная боевая песня-гимн. Военственный хор «Гей да, хлопцы, по коням» также обладает характерной народно-песенной окраской.

В третьем действии наступает кульминационный момент драмы. Глубоким искренним раскаянием звучит ария Гелены «Мне жаль загубленных дней». Выразительна, полна высокого драматизма ария Кривоноса «Я в честность друга верил».

Последний, четвертый акт — мощный гимн единства русского и украинского народов; заключительный хор «Пришел желанный, счастливый день» насыщен мелодическими оборотами русской народной песни «Слава».

творческая деятельность Мейтуса, одного из видных композиторов Советской Украины, началась в 1930-х годах. Глубокий интерес к народной украинской музыке с первых же шагов определил направление его деятельности. Многочисленные обработки народных песен повлияли на музыкальный язык оригинальных произведений Мейтуса, придав им ярко выраженный национальный характер. Композитору принадлежат хоры, массовые песни, оркестровые сюиты, симфонические поэмы и др. Центральное место занимают 7 опер, среди которых наибольшей известностью пользуется «Молодая гвардия».

Юлий Сергеевич Мейтус родился 28 января (нов. ст.) 1903 года в Елизаветграде (ныне Кировоград) в семье врача. Путь музыканта начался в школе профессора Г. Г. Нейгауза, где Мейтус учился игре на фортепиано. В 1919—20-х годах он работал пианистом в клубах частей Конной Армии. В это же время появились первые самостоятельные сочинения. После поступления в Харьковский музыкально-драматический институт им были написаны 2 сюиты, в том числе «На Днепрострое», пьесы для фортепиано. Свои первые оперы («Перекоп», 1939, и «Гайдамаки», 1940) Мейтус создал в соавторстве с композиторами В. Рыбальченко и М. Тицом. Во время Великой Отечественной войны в Ашхабаде композитор пишет патристические произведения — кантату «Клятва», «Партизанскую сюиту», симфоническую поэму «Дорогами славы» и др. Одновременно он принимает деятельное участие в музыкальной жизни Туркменистана. Вместе с композитором А. Кулиевым он создает оперу «Абадан» (на либретто Б. Кербабаева). В эти же годы появляются Четвертая и Пятая симфонические сюиты, несколько позже «Туркменская симфония» и опера «Лейли и Меджнун» (в соавторстве с Д. Овезовым). Центральное сочинение первых послевоенных лет — опера «Молодая гвардия». В 1958 году закончена опера «Северные зори» (по роману Н. Никитина «Северная Аврора»), а годом позже — «Украденное счастье» (либретто М. Рыльского по драме И. Франко).

## МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*Опера в четырех актах (семи картинах)*

Либретто А. Малышко по роману А. Фадеева

Перевод с украинского М. Исаковского

### Действующие лица:

Олег Кошевой, руководитель подпольной организации «Молодая гвардия» . . .	тенор
Елена Николаевна, мать Олега . . .	сопрано
Вера Васильевна, бабушка Олега . . .	меццо-сопрано

Андрей Валько, директор шахты . . . . .	бас
Иван Проценко, руководитель партизанского отряда . . . . .	баритон
Молодогвардейцы:	
Уля Громова . . . . .	меццо-сопрано
Люба Шевцова . . . . .	сопрано
Сергей Тюленин . . . . .	тенор
Ваня Земнухов . . . . .	баритон
Клава Ковалева . . . . .	сопрано
Валя Борц . . . . .	меццо-сопрано
Жора Арутюнянц . . . . .	тенор
Евгений Стахович . . . . .	баритон
В эпизодах: Шевцов Григорий Ильич, шахтер	баритон
Какюткин, боец . . . . .	тенор
Брюкнер, гестаповец . . . . .	баритон
Фашистский полковник . . . . .	баритон
Фашистский унтер-офицер . . . . .	бас
Денщик генерала . . . . .	бас
Фомин, полицей . . . . .	тенор

Действие происходит в Краснодоне в 1942—43 годах.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В 1945 году вышел в свет роман А. Фадеева «Молодая гвардия», запечатлевший бессмертный подвиг героев — комсомольцев Краснодона. Книга сразу же привлекла к себе внимание общественности, стала широко популярной. Появились многочисленные инсценировки, кинофильм. Тогда же у Мейтуса возникла идея оперы на сюжет «Молодой гвардии». Композитор не ограничился внимательным изучением романа. Он посещал Краснодон, беседовал с членами подпольной организации, знакомился с документами, освещающими ее боевую деятельность. Непосредственные впечатления сыграли большую роль в процессе работы над оперой. Разнообразие действия, богатство драматических, лирических, бытовых эпизодов романа делало его благодарной основой для оперы. Вместе с тем, его переработка в оперное либретто была связана с большими трудностями. Композитор и его либреттист поэт А. Малышко должны были свести действие романа, состоящего из 65 глав, содержащего огромное количество действующих лиц и событий, в один спектакль, сохранив самое существенное, сконцентрировав главные узловые моменты. Естественно, авторам пришлось многим пожертвовать. В результате компактный оперный сценарий сохранил и сюжетную и идейную основу фадеевской эпопеи.

Первое исполнение оперы состоялось в киевском Театре оперы и балета имени Т. Шевченко 7 ноября 1947 года. Впоследствии, в связи с появлением новой редакции романа А. Фадеева, авторы подвергли оперу некоторой переработке, шире показав роль партии в руководстве борьбой молодежного подполья. Окончательная редакция оперы сложилась в процессе ее постановки в донецком и в ленинградском Малом оперном театрах в 1950 году. В этом новом варианте «Молодая гвардия» Мейтуса получила широкое признание как одна из лучших опер о Великой Отечественной войне.

#### СЮЖЕТ

Грозный 1942 год. Через Краснодар нескончаемым потоком движутся толпы беженцев и отступающие воинские части. Издалека доносится гул артиллерийской канонады, горят села. Фронт неотвратимо приближается к Краснодару, и город готовится к эвакуации. В этот день, покидая родной край, девушки — Уля Громова, Валя Борц, Клава Ковалева и их подруги — прощаются с любимой степью, с которой связано столько светлых воспоминаний. С тяжелым сердцем наблюдают они мрачную картину отступления. Еще совсем недавно жизнь казалась им ясной и радостной. Они мечтали, строили планы на будущее. И вот все рухнуло. Валько приказывает жителям идти к переправе, где ждут машины. Все спешат к реке. Люба Шевцова одна остается у своего дома. Уля возмущена ее поведением: ведь Шевцова комсомолка! Неужели она ждет прихода фашистов? Люба уклоняется от ответа, не желая раскрывать свое решение бороться с врагом здесь, в его тылу. Отец пытается отговорить ее, но Люба непреклонна. Поодаль прощаются Валя Земнухов и Клава Ковалева. Они не в силах скрыть свои чувства и словно забывают о том, что творится вокруг. К переправе направляются мать и сын Кошевые. Проводив Олега, Елена Николаевна возвращается домой. Наступает ночь. Канонада стихает. На темной улице неожиданно сталкиваются Сережа Тюленин и Валя Борц. Сергей увешан оружием, подобранным на поле боя. Юноша полон впечатлений: он видел бой, видел, как героически сражаются бойцы. Валько советует сберечь оружие — оно еще пригодится. Неожиданно улица наполняется людьми: переправа взорвана, город окружен,



единственный путь к отступлению отрезан. Проценко обращается к народу с призывом оказывать врагу сопротивление, не давать ему спокойно себя чувствовать на захваченной советской земле. Среди вернувшихся — Олег. Он выбрал путь борьбы.

В сарайчике за домом Кошевых встретились Олег и Сергей Тюленин. Олег не одобряет поступка товарища, взорвавшего контору шахттреста. Действовать нужно не в одиночку, а всем вместе, по заранее составленному плану. Оставшись один, Олег задумывается. Предстоит трудная борьба, и он знает, на какой риск идет, сколько горя может принести любимой матери, но уверен, что мать поймет его. Собираются комсомольцы. Люба остается во дворе и, выдав себя за артистку, кокетничает с немецким полковником. Тем временем Уля передает Олегу поручения Валько. Юношу и девушку связывает не только общая судьба, но и большое чувство. Они дают клятву идти вместе до конца и быть верными друг другу. Вбегают встревоженные Серсжа и Валя Борц: предатель Фомин выдал немцам шестерых шахтеров, и фашисты замучили их. Потрясенные молодогвардейцы дают клятву отомстить захватчикам.

Наступила осень. За прошедшее время подпольная организация окрепла, на ее счету уже немало боевых дел. Вот одно из них — листовка, сообщающая о разгроме немцев под Москвой. Народ толпится вокруг и с жаром обсуждает радостную весть. Полицей Игнат Фомин пытается разогнать людей. Неожиданно все умолкает и разступаются: по улице ведут девушек, угоняемых в Германию. Темнеет. В парке появляются парочки молодых людей и девушек. Это — члены «Молодой гвардии»; здесь они встретятся с Валько, который даст подпольщикам важные поручения. В эту ночь молодогвардейцы должны поджечь биржу труда, где хранятся списки людей, угоняемых в Германию. Неслышно крадется по парку Игнат Фомин, выслеживая комсомольцев. Но они сами обступают его, связывают и уносят в глубь парка, чтобы отомстить за предательство. И вот, наконец, слышится зарево.

Дом Кошевых. Елена Николаевна ждет возвращения сына. Она знает, что Олег возглавляет подпольную организацию и понимает, что у него нет иной дороги. Приходят Олег с Улей. Они делятся с Еленой Николаевной своей радостью: завтра, в день Октябрьской годовщины, по

всему городу взвываются красные знамена. Оставшись вдвоем, Олег и Уля мечтают о будущем, о счастливой жизни, которая ждет их после победы. Собираются друзья, члены организации. Как в былые годы, они решили отметить годовщину Великого Октября. За скромным праздничным столом звучат песни. Затеваются танцы. Неожиданное появление Клары Ковалевой прерывает веселье. Она приносит страшную весть: арестованы Земнухов, Стахович, Мошков.

В мрачном гестаповском застенке томятся молодогвардейцы. Трус, ставший предателем, выдал членов организации. С комсомольцами арестовали и Валько. Одного за другим — Валько, Земнухова, Улю — вызывают на допрос. Но все старания фашистов напрасны. Никакие пытки и издевательства не могут заставить патриотов выдать остальных товарищей.

Тускло освещенная камера тюрьмы. Гестаповцы вталкивают истерзанную, окровавленную Улю. Но дух героя не сломлен. Валько внушает своим молодым соратникам по борьбе бодрость и веру в будущее, говорит о скорой победе. За ним приходят. Молодогвардейцы провожают его на казнь боевой комсомольской песней, и словно аккомпанементом к ней звучат артиллерийские залпы: советские войска приближаются к Краснодару.

Зимняя ночь. Ущербный месяц освещает изуродованную взрывом шахту № 5. Сюда привозят фашисты Олега. В последний раз враги пытаются заставить юношу заговорить. Но он молчит. Издалека приближаются звуки старой революционной песни «Замучен тяжелой неволей», это ведут на расстрел молодогвардейцев. Олег и Уля бросаются друг к другу. Слышны слова команды. Гремит залп.

## МУЗЫКА

Опера «Молодая гвардия» пронизана высокой патриотической идеей, гордой верой в грядущую победу. Это придает произведению, несмотря на трагизм описываемых событий, оптимистическое звучание. Композитор стремился нарисовать коллективный портрет молодогвардейцев, выразить их мужество, стойкость, верность, лишь беглыми штрихами наметив индивидуальные характеры главных персонажей — твердость и рассудительность Олега, порывистость Тюленина, воз-

вышенность души Ули, двойной облик Любы-героини и «Любки-артистки». Борьба молодогвардейцев в опере неотделима от суровых картин жизни народа в годину войны, и потому наряду с сольными и ансамблевыми сценами большое место здесь уделено массовым, хоровым эпизодам. Композитор щедро насытил произведение русской и украинской песенностью, придал музыке мелодическую ясность, простоту и выразительность.

Увертюра начинается грозной темой военных испытаний; за ней следуют нежно-лирические мелодии и героическая маршевая тема песни комсомольцев.

Первый акт — широкая экспозиция оперы. Начало его овеяно покоем. В прозрачной мечтательной музыке хора девушек слились и настроение предвечерней тишины и впечатления от расклевнувшихся степных просторов. Ария Ули «Люблю я степи летнею порой» раскрывает многогранный образ девушки; в ее привольной мелодии, постепенно наполняющейся драматизмом и решимостью, звучит любовь к родному краю, тревога за его судьбу. Встревоженным хоровым репликам народа отвечают полные уверенности речитативы Валько. Квартет Проценко, Валько, Шевцова и Любы полон горячего взволнованного чувства. За ним следует ряд разнохарактерных кратких сцен, знакомящих с участниками предстоящих событий: нежно-светлая лирическая сцена Вани и Клавы, оттеняемая суровой солдатской песней «От огня и от пыли жестокой», тоскливая песня матери Олега «О Дон мой тихий», возбужденный рассказ Сергея Тюленина. Заключительные сцены пронизаны нарастающим драматизмом. Завершается акт гротескно-зловещим маршем приближающихся фашистов.

Второй акт углубляет образы молодогвардейцев. В дуэте Кошевого и Тюленина сооставлены два характера: спокойный, волевой и порывистый, горячий. Не лишена сентиментальности лирическая ария Олега «Что бы я ни делал» (обращение к матери). Нежные, глубокие чувства раскрыты в дуэте Олега и Ули, где звучит знакомая по увертюре лирическая тема. Кульминация картины — клятва молодогвардейцев; мужественная мелодия октета, поочередно проходящая у участников, постепенно мужает, достигает героического звучания.

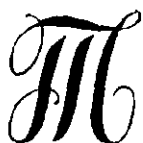
Во второй картине преобладают хоровые сцены, возрастает изобразительная роль оркестра, живописующего осеннюю непогоду, бушующее пламя пожара. Взволно-

ванный хор народа, узнавшего из листовки о победах советских войск, сменяется доносящимся издали тоскливым напевом народной песни «Прощай, Украина родная» — ее поют девушки, угоняемые в Германию. Чувством уверенности проникнут заключительный хор и ансамбль.

Третий акт — светлая пауза в драматическом повествовании. Сцена вечеринки с песнями и плясками вносит в оперу оттенок юной жизнелюбности. В начале картины — задумчивая ария Елены Николаевны «Придет он скоро». Затем лирический дуэт Олега и Ули и энергичная, близкая к маршу ария Олега. Начало веселья кладет застольная песня Бабушки «Ой, чарочка, чарочка, гей!» За ней следуют озорные частушки Любки «Дивчина моя». Уля запекает широкую песню «Пролегла дороженька». Сцену вечеринки дополняют украинский и русский танцы. Последние страницы акта овеяны тревогой.

В четвертом акте три картины. Сцена допроса Вани Земнухова — напряженный вокально-симфонический эпизод, основанный на теме клятвы молодогвардейцев; проникновенно, светло звучит эта тема в сцене допроса Ули. Вторая картина лишена внешнего движения, но насыщена внутренним, психологическим действием. Молодогвардейцы оглядывают пройденный ими короткий путь. Мысли комсомолец раскрывает песня Любы. Простая, безыскусственная, она трогает глубоко затаенной печалью. Боевая песня комсомольцев проникнута несокрушимым мужеством.

Казнь молодогвардейцев (третья картина) нарисована скупыми штрихами. Горячим чувством любви к Родине овеяна предсмертная ария Олега: «Родимый край! Пора настала». Трагизм ситуации подчеркивает включение старого революционного напева «Замучен тяжелой неволей».



творчество видного современного украинского композитора Георгия Майбороды отличается жанровым разнообразием. Ему принадлежат оперы и симфонии, симфонические поэмы и кантаты, хоры, песни, романсы. Как художник Майборода сформировался под плодотворным влиянием традиций русской и украинской музыкальной классики. Главной чертой его творчества является интерес к национальной истории, жизни украинского народа. Этим объясняется и выбор сюжетов, которые он часто черпает в творчестве классиков украинской литературы — Т. Шевченко и И. Франко.

Биография Георгия Илларионовича Майбороды типична для многих советских художников. Он родился 1 декабря (нов. ст.) 1913 года в селе Пелеховщина Градижского уезда Полтавской губернии. В детстве увлекался игрой на народных инструментах. Юность будущего композитора пришлось на годы первых пятилеток. После окончания Кременчугского индустриального техникума он в 1932 году уезжает на Днепропрстрой, где в течение нескольких лет участвует в музыкальной самодеятельности, поет в капелле «Днепропрстрой». Там же возникают первые попытки самостоятельного творчества. В 1935—1936 годах он учится в музыкальном училище, затем поступает в Киевскую консерваторию (класс композиции проф. Л. Ревуцкого). Окончание консерватории совпало с началом Великой Отечественной войны. Молодой композитор с оружием в руках защищал Родину и только после победы смог вернуться к творчеству. С 1945 по 1948 год Майборода — аспирант, а позже преподаватель Киевской консерватории. Еще в студенческие годы им были написаны симфоническая поэма «Лилея», посвященная 125-летию со дня рождения Т. Шевченко, Первая симфония. Теперь он пишет кантату «Дружба народов» (1946), Гуцульскую рапсодию. Далее возникает Вторая, «Весенняя» симфония, опера «Милана» (1955), вокально-симфоническая поэма «Запорожцы» на слова А. Забашты (1954), симфоническая сюита «Король Лир» (1956), много песен, хоров. Одна из последних работ композитора — опера «Арсенал».

### «АРСЕНАЛ»

*Опера в трех актах (семи картинах)*

Либретто А. Левады и А. Малышко

Перевод с украинского В. Паливчука

Действующие лица:

Максим, рабочий завода «Арсенал»	лирико-драматический баритон
Алексей, его младший брат	тенор
Мать Максима и Алексея	меццо-сопрано

Ярина, невеста Максима . . . . .	лирико-колоратурное сопрано
Горбенко, петлюровский сотник . . . . .	драматический баритон
Марьяна, его сестра . . . . .	лирико-драматическое сопрано
Генерал, командующий войсками Керенского . . . . .	бас
Семко, начальник караула у Гор- бенко . . . . .	бас
Полковник . . . . .	баритон
Пьяный поручик . . . . .	тенор
Есаул . . . . .	бас
Офицер . . . . .	тенор
Студент-анархист . . . . .	баритон
Эсер . . . . .	тенор
Красногвардеец . . . . .	бас
Первый охранник } . . . . .	без речей
Второй охранник }	

Действие происходит в Киеве осенью и зимой 1917 г.

#### ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Опера была написана в 1960 году к декаде украинского искусства. В основу сюжета легло подлинное событие из эпохи гражданской войны — восстание рабочих киевского завода «Арсенал» против контрреволюционной Центральной Рады в 1917—1918 гг. и героическая оборона арсенальцев во время петлюровского штурма. Используя исторические данные, украинские писатели А. Малышко и А. Левада создали либретто, в котором конкретные сюжетные положения, действующие лица, их взаимоотношения отличаются жизненной достоверностью и правдивостью.

Опера была написана в 11 месяцев. Премьера состоялась 6 ноября 1960 года в Киеве и получила высокую оценку в прессе.

#### СЮЖЕТ

В зале богатого дворца, где разместился штаб войск Керенского, царит тревога. Рабочие завода «Арсенал», возглавляемые большевиками, подняли восстание, в их руках почти весь город. Поражение войск Временного правительства неминуемо. В штабе паника. Напрасно генерал угрозами пытается остановить ее. Многие из офицеров готовы уже сорвать с себя погоны. Неожиданно в зале появляются посланцы Петлюры — сот-

ник Горбенко со своей сестрой Марьяпой. Атаман предлагает генералу действовать совместно: ведь большевики — общий враг. Генерал возмущен дерзостью Петлюры, объявленного правительством Керенского вне закона, и лишь угроза неизбежного поражения заставляет его согласиться. Но помощь пришла слишком поздно: офицер сообщает о прибытии парламентария восставших. Это — Максим. Он объявляет, что дворец окружен, и предлагает сдаться. Как подтверждение его слов через окна доносится песня рабочих. Генерал и офицеры уходят в соседнюю комнату, чтобы обсудить создавшееся положение. В зале остаются Максим, Горбенко и Марьяна. В прошлом друзья, Максим и Горбенко стали теперь врагами. Марьяна пытается примирить брата с Максимом, которого она безнадежно любит. Возвращается генерал. Ультиматум принят. Максим уходит. Генерал приказывает вывесить белый флаг, а сам застреливается.

В светлый осенний день в приднепровском парке близости от завода «Арсенал» народ празднует победу. Пришла долгожданная свобода. Среди гуляющих Максим с братом Алексеем. Максим встревожен. Петлюра собрал три полка и идет на Киев. Предстоят кровавые бои. Но Алексея мало занимают заботы брата. Его тянет туда, где веселится молодежь. В парке появляется невеста Максима Ярина. Она пришла, чтобы сообщить важную весть. Ее хозяин сотник Горбенко со своими помощниками решили разоружить рабочих «Арсенала», а Максима убить. Ярина не может скрыть тревоги. Максим тронут ее преданностью. Влюбленные мечтают о том времени, когда наконец смогут быть вместе.

По парку прогуливается Марьяна в сопровождении двух кавалеров — есаула и студента-анархиста, которые наперебой за ней ухаживают. Увидев Максима, Марьяна оставляет своих поклонников. Она все еще надеется, что Максим сохранил к ней прежние чувства. Появившийся красногвардеец сообщает Максиму, что нарушена связь с Комитетом. Отдав приказание собрать народ и раздать оружие, он уходит. Желая отомстить Максиму, Марьяна кокетничает с Алексеем. Между тем в парке собираются воинственно настроенные манифестанты — представители различных политических групп. Сторонникам Петлюры удается затеять беспорядки. Они пытаются штурмом взять «Арсенал» и, не достигнув цели, хватают Мак-

сима. Мать, приехавшая из села повидать сына, становится свидетельницей жестокой расправы.

После захвата петлюровцами Киева Горбенко стал начальником контрразведки. Ярина пришла к нему, чтобы просить за Максима. Разумеется, ее просьба остается безответной. На допрос приводят Максима. Но в это время Горбенко вызывают в штаб, и в кабинете с Максимом остаются Семко и двое охранников. Все трое — сторонники большевиков. Едва Максим успевает дать им поручения, как возвращается Горбенко вместе с Марьяной, которая тоже просит пощадить Максима. Внезапно вбегает есаул: восстали два полка и требуют освобождения арестованных. Не видя иного выхода, Горбенко приказывает открыть ворота тюрьмы. Одновременно он поручает Семко выпустить Максима, но когда тот будет уходить, выстрелить ему в опину. Возвратившийся Семко сообщает, что промахнулся. В ярости Горбенко хватается за пистолет, но видит нацеленную на него винтовку.

В доме Горбенко собрались на банкет петлюровские главари. Пользуясь тем, что хозяин занят гостями, Ярина и несколько женщин выносят из подвала мешки с патронами и продуктами для осажденных арсенальцев. Однако за ними наблюдает Марьяна. Она дает возможность женщинам уйти, а перед Яриной захлопывает казлитку. Марьяна требует, чтобы девушка отказалась от Максима. Но когда Ярина предлагает Марьяне вместе с ней нести патроны на баррикады, та понимает, какая пропашь разделяет ее и Максима, и отпускает Ярину. Появляется переодетый в петлюровскую форму Алексей. Без памяти влюбленный в Марьяну, он тайно пробрался сюда. Алексей проговаривается, что Максим должен сегодня подземным ходом выйти из «Арсенала» и привести подмогу. Из дома появляется подвыпивший Горбенко. Вновь Марьяна уговаривает его пощадить Максима во время предстоящего штурма «Арсенала». Брат соглашается сохранить ему жизнь, но лишь в том случае, если Максим сдастся в плен. И тогда Марьяна выдает тайну. Горбенко кличет охрану.

Баррикады в осажденном «Арсенале». Ночь перед наступлением петлюровцев. Рабочие-красногвардейцы не спят перед решительным боем. Здесь же мать Максима и Алексея. Боец сообщает, что к заводу приближается взвод броневиков. Рабочие занимают места на баррика-



де. За стеной «Арсенала» появляются петлюровские парламентарии во главе с есаулом. Рабочим предлагают сдаться, обещая сохранить жизнь. Но арсенальцы не принимают ультиматума и дают друг другу клятву сражаться до последней капли крови.

Каземат в «Косом Капонире»<sup>1</sup>. Здесь предательски схваченный Максим ожидает казни. Перед его мысленным взором проходит вся жизнь. Входит Горбенко. Он говорит, что сохранит Максиму жизнь, если тот отдаст приказ арсенальцам прекратить сопротивление. Получив отказ, Горбенко стреляет в Максима.

Зимнее утро. По дороге вдоль берега Днепра медленно идет Ярина. В ее ушах звучат последние слова Максима о скорой встрече. Глубокая боль терзает сердце девушки.

Став невольной причиной гибели Максима, Алексей не может найти себе места. Он решает уйти из Киева, и мать, провожая его в дальний путь, наказывает быть во всем похожим на старшего брата.

По той же дороге уходит из города и Горбенко. Приближается Красная Гвардия; он должен скрыться, чтобы, следуя приказу Петлюры, готовить новое восстание. Неожиданно ему преграждает путь Марьяна. Она требует ответа за то зло, которое он ей причинил. Марьяна слепо верила в его красивые слова о свободе Украины, о долге перед народом. Теперь она видит, как низко обманута. Марьяна стреляет в брата.

Улицы Киева запружены народом. В город входят полки Красной Гвардии. Народ славит зарю новой жизни.

## МУЗЫКА

Опера «Арсенал» отмечена чертами революционно-героической романтики. Судьбы героев разворачиваются на фоне исторических событий и в тесной связи с ними. Острый сюжет придает действию напряженный характер. Главное место в музыке отведено коллективному образу арсенальцев и их вожака, большевика Максима, широко раскрытому в массовых сценах, ариях и монологах. В музыкальном языке оперы главенствует распевная вокальная мелодика.

<sup>1</sup> «Косой Капонир» — крепость в «Арсенале», где содержались политические узники.

Первая картина вводит в тревожную обстановку событий. Речитативные реплики отдельных персонажей, диалоги, ансамблевые сцены, хоры пронизаны единым драматическим развитием. Центральные эпизоды — боевая песня арсенальцев «Ходит, ходит ветер грозовой» и терцет Максима, Горбенко и Марьяны характеризуют два тесно переплетающихся плана: обстановку революционных событий и взаимоотношения главных героев.

В отличие от первой картины вторая состоит из ряда завершенных номеров. В обрамлении массовых сцен расположены диалоги главных героев. Празднично ликующий хор «Пой, Украина» выражает радость освобождения; ритм полонеза придает ему оттенок торжественности. В сцене Максима и Алексея четко противопоставлены вальсообразные интонации Алексея и мужественно-твердая речь Максима. Грустная песня Ярины «Не на горе, не на лишенъко» близка протяжным народным мелодиям. Горячим, искренним чувством проникнут дуэт Максима и Ярины. Ему контрастирует гротескная сцена Марьяны с кавалерами, основанная на остром ритме мазурки. Заключительная сцена начинается общим хором, из которого затем выделяются реплики отдельных групп анархистов, церковников, петлюровцев. В ответ раздаётся мужественная песня арсенальцев, знакомая по первой картине.

Второй акт состоит из трех картин, чередование которых передает постепенный рост драматизма. Третья картина посвящена развитию образов Горбенко и Марьяны. Ария Горбенко «Наш час настал» обрисовывает властную и жестокую натуру. В дуэтах с Марьяной музыка подчеркивает его вероломство, коварство. Напротив, в облике Марьяны раскрываются привлекательные черты — искренняя любовь к Максиму, доверчивость, душевная мягкость.

Четвертая картина начинается с контрастных сопоставлений хоровых реплик пирующих петлюровцев и тревожного ансамбля женщин, выносящих патроны. Сцена Марьяны и Ярины раскрывает смятенность одной героини, душевную твердость и убежденность другой.

Пятая картина начинается хором арсенальцев «Полети, утица сизокрыла», раздумчивая мелодия которого сродни народной песне. Песня матери «Забелели снега чистые» в сопровождении женского хора широка и величава. Основной эпизод оживленного финала карти-

ны — героическая ария Максима, которому вторят арсенальцы. Их мужественной клятвой завершается акт.

В шестой картине (третий акт) предсмертная ария Максима «Ты снова, солнце, луч послало свой» лирически светла, проникнута чувством любви к жизни, к Украине.

Последнюю, седьмую картину предваряет симфонический антракт, живописующий водные просторы Днепра. Размеренный ритм сохраняется и в горестном вокализе Ярины. В заключающей картину сцене Горбенко и Марьяны господствует эмоциональная возбужденность, динамика контрастов.

Завершается опера эпилогом — широкой массовой сценой. Призывные кличи труб, приветственные возгласы народа, мотивы революционной песни «Смело, товарищи, в ногу» и хора арсенальцев сливаются в порыве ликования.

Ж

Жиганов — талантливый советский композитор, крупнейший представитель татарской музыкальной культуры. Его творчество характерно тесной связью с поэтическим и музыкальным фольклором татарского народа, идеями современности, глубоким интересом к духовному строю, нравственным идеалам советского человека. Композитор плодотворно соединяет народно-национальные традиции с традициями русской музыки, в первую очередь Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова. Татарская народная песенность, многообразно развиваемая современными средствами, пронизывает музыку Жиганова, придавая ей поэтичность, романтический пафос. Центральное место в его творчестве занимает опера; в этом жанре он создал восемь произведений, последовательно воплощающих общую тему — тему борьбы народа за свободу и счастье.

Назиб Гаязович Жиганов родился 15 января (нов. ст.) 1911 года в гор. Уральске (Казахская ССР). Музыкальное образование получил в казанском музыкальном училище, затем в Москве, в областном музыкальном техникуме и консерватории, которую окончил в 1939 году по классу сочинения Г. Литвинского. Дипломная работа, опера «Качкыи» («Беглец») была поставлена на открытии Татарского государственного театра оперы и балета (1939). Эта опера, как и следующие — «Алтынчэч» («Золотоволосая», 1940, 2-я ред. 1944) и «Тюляк» (имя героя, 1944) — посвящена борьбе татар и их предков против чужеземных поработителей и крепостничества. О революционных событиях 1917 года рассказывается в опере «Ирэк» («Свобода», 1939). «Поэт» (1947), «Намус» («Честь», 1950), «Ильдар» (имя героя, во 2-й ред. «Джину Юлы», 1954) повествуют о борьбе советского народа с фашизмом в Великой Отечественной войне. Этой же эпохе посвящено лучшее создание Жиганова — опера «Муса Джалиль».

## МУСА ДЖАЛИЛЬ

*Опера-поэма в семи картинах*

Либретто А. С. Файзи

Действующие лица:

Муса Джалиль, поэт . . . . .	драматический тенор
Жена поэта . . . . .	лирико-драматическое сопрано
Журавлев, полковник, командир отряда . . . . .	бас
Андрэ, бельгиец, военнопленный . . . . .	баритон
Казанфаров, лейтенант . . . . .	баритон
Хаят, татарская девушка, угнанная в фашистскую Германию . . . . .	меццо-сопрано

Безумная женщина с ребенком, белоруска . . . . .	меццо-сопрано
Ковалев, старшина . . . . .	бас
Солдаты: Сатпаев, казах . . . . .	тенор
Ишназаров, татарин . . . . .	баритон
Усенко, украинец . . . . .	бас
Два немецких офицера . . . . .	характерные теноры

Солдаты, военнопленные, часовые, дети, женщины — подруги жены поэта, люди разных национальностей, угнанные в фашистскую Германию.

Действие происходит в 1941—1944 гг.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Жиганов посвятил свою оперу мужественным борцам за мир. Ее центральная фигура — татарский поэт Муса Джалиль, чей героический подвиг известен всему миру. Во время Великой Отечественной войны Джалиль сражался на фронте, был взят в плен и казнен в фашистской тюрьме Моабит. Человек большой, светлой души, он до последнего дня своей жизни продолжал творить. Товарищи сохранили для человечества потрясающий документ его нравственной стойкости и гражданского мужества — «Моабитскую тетрадь» с последними стихами. Образ поэта, его героическая судьба для Жиганова были особенно волнующими. Многолетняя дружба и творческое сотрудничество связывали его с Джалилем, который был, в частности, либреттистом опер «Алтынчэч» и «Ильдар».

Заветной мечтой Жиганова стало воссоздать прекрасный облик верного сына народа, замечательного поэта, друга. Стихи Джалиля органично вошли в художественную ткань оперы; они вложены в уста многих персонажей, каждая из семи картин оперы предваряется стихотворным эпиграфом — строки на листке «Моабитской тетради» возникают на втором занавесе. Опера приобрела характер своеобразного монолога. Повествование как бы ведется от первого лица. Стены Моабитской тюрьмы — реального места действия оперы — словно раздвигаются; на сцене оживают воспоминания героя, картины, всплывающие в его воображении. Этот оригинальный замысел подсказал композитору подзаголовок «опера-поэма».

Премьера оперы состоялась 15 мая 1957 года в Казанском театре оперы и балета, 29 мая того же года

в Москве, в Театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Затем опера была поставлена на сцене Большого театра СССР (филиал), пражского Национального театра и ряда других советских и зарубежных театров.

## ■ СЮЖЕТ

Жизнь моя песней звенела в народе,  
Смерть моя песней борьбы прозвучит.

В мрачной камере Моабитской тюрьмы проводит свои последние часы приговоренный к смерти Джалиль. Его мысли обращаются к Родине, в памяти всплывает прощание с женой и спящей дочуркой, видения родной Казани, мирные народные напевы Татарии.

Нам скрепили дружбу  
Кровь и пламя.

Новые воспоминания оживают перед мысленным взором поэта. Короткая передышка между боями. Солдаты пишут письма домой, чистят оружие. Казах Сатпаев напевает грустную песню о далеком Иртыше. Ишназаров сочиняет письмо казанским девушкам, но, заслушавшись, забывает о нем. Приход капитана Джалиля поднимает настроение у загрустивших воинов. Он помогает Ишназарову закончить письмо, найдя простые сердечные слова. Внезапно вбегает лейтенант Казанфаров. В панике он кричит, что отряд окружен фашистами. Джалиль резко обрывает его. Полковник Журавлев грозит отдать труса и паникера под суд, но Казанфаров клянется в бою искупить свою вину. Бойцы расходятся; Журавлев открывает Джалилю серьезность положения. Он говорит о своем решении отвлечь на себя силы фашистов, чтобы Джалиль с частью отряда смог выйти из кольца, и признается, что поэт, чьи пламенные стихи поднимают людей на борьбу, дорог ему, как сын.

Кто не знает мужества — тот раб.

Ночь. Зарево далеких пожаров. На обугленной земле лежит тяжело раненный Джалиль. Придя в себя, он слышит голос, напевающий колыбельную песню. К нему приближается безучастная ко всему женщина с мертвым ребенком на руках и проходит мимо, не слыша обращен-

ных к ней слов. Джалиль пытается встать, но снова теряет сознание. Очнувшись, он видит человека, который, прячась, пробирается от линии фронта, и узнает в нем Казанфарова. Джалиль приказывает ему вернуться на поле боя. Дезертир пытается застрелить единственного свидетеля его бегства, но Джалиль опережает его. Раненый Казанфаров бежит прочь, а Джалиль, проклиная изменника, идет к фронту.

Прости, Родина!

За колючей проволокой концлагеря группами собираются военнопленные. Испытания не сломили их волю. Пользуясь тем, что часовой далеко, они читают стихи Джалиля. Бельгиец Андрэ стережет их, беззаботной песенкой предупреждая о приближении опасности. Обессленный поэт выходит из комендатуры. Друзья предлагают ему организовать побег, но он отказывается, не желая спастись ценой жизни других. Фашисты предложили сохранить ему жизнь, если он будет служить им. Джалиль принял это предложение: отныне он будет бороться с врагом, надев позорную маску предателя. Его страшит лишь, что слух о предательстве дойдет до Родины и близких.

Кто посмеет сказать,  
Что я предал?!

На разрушенной железнодорожной станции в немецком тылу работают люди, согнанные из разных стран. Они читают приказ, обещающий награду за поимку руководителя подпольной борьбы Гумерова, чьи песни так любимы народом. С ненавистью и презрением встречают пленные Джалиля, одетого в немецкую форму. Джалиль напутствует легионеров, на вербованных немцами, перед отправкой на Восточный фронт. Эшелон отправлен, все расходятся. Муса Джалиль остается один. Он слышит грустную песню татарской девушки Хаят, полную тоски по родным местам, и спрашивает, кто сочинил эту песню. Вместо ответа Хаят бросает ему в лицо слова презрения. Сбежавшиеся пленные оскорбляют его, грозят расправой. Солдаты оттесняют народ, окружая Джалиля. Офицер злобно кричит: «Ваши легионы переходят на сторону Советов!» — и вдруг догадывается — «Гумеров!..» Пленные с мольбой простирают руки к Джалилю: теперь он может смотреть людям прямо в глаза.

Не верь!

Муса, брошенный в тюремную камеру, мыслями обращается к жене. Он видит утешающих ее подруг, веселье новогоднего праздника, игры детей, и среди них свою дочь. Внезапно Джалилю представляется иная картина; что расскажет о нем Казанфаров?! Он видит предателя, входящего в его дом, слышит настойчивые вопросы жены и ответ: «Муса перешел на сторону врага». Но жена не верит лживой вести.

Песни всегда посвящал я отчизне,  
Нынче отчизне я жизнь отдаю.

Вновь вокруг глухие стены тюрьмы. В камеру вталкивают избитого Андрэ. Джалиль склоняется над ним. Бельгиец не понимает, как человек, приговоренный к смерти, может еще писать стихи. Но Джалиль знает — у него много друзей. Готовясь к казни, он передает Андрэ «Моабитскую тетрадь»: его стихи должны дойти к народу. Поэт обращает к Германии, родине Маркса, Гейне, Бетховена, горячий призыв сбросить цепи позора. Его слова подхватывают десятки голосов.

#### МУЗЫКА

Для музыки «Мусы Джалиля» характерны соединение поэтичности, высокой романтики и суровой жизненной правды, господство певучей, выразительной мелодии, лиризм, пронизывающий оперу. Ее национальная окраска разнообразна; наряду с мелодическим стилем татарской народной музыки здесь ощущается влияние русского, казахского, французского фольклора, сказывающееся на музыкальной обрисовке действующих лиц разных национальностей. Драматургия оперы отличается непрерывностью симфонического развития, важную роль играют оркестровые антракты и эпизоды; они связывают воедино сюжетно разобщенные сцены, концентрируют их идейно-эмоциональный смысл, дополняют и комментируют высказывания действующих лиц.

Проникновенно и сердечно звучит оркестровое вступление оперы; его задумчивая мелодия становится главной характеристикой Мусы Джалиля.

В первой картине преобладают сольные высказывания. В начале ее звучит раздольная, близкая к татарской



народной песне мелодия арии Джалиля «Песни мои». Сцена прощания с женой состоит из колыбельной песни, арнозо Джалиля «Нас не разлучить никогда» и дуэта «Путь твой суров», вдохновенная мелодия которого приобретает в дальнейшем смысл темы любви. В оркестре у гобоя соло, звучанием напоминающего курай (татарский народный инструмент), возникает напев «Зиллялюк» — музыкальный символ Родины. Вершина и одновременно заключение картины — ария Джалиля «Прощай, Казань»; привольная мелодия певца сопровождается развитой оркестровой партией, в которой сталкиваются драматически контрастные темы.

Во второй картине три разнохарактерных раздела. Первый включает печальную песню Сатпаева «Облака, степь да река» и удалой, размашистый ансамбль с хором (сочинение письма). В центре второго — сцена с Казанфаровым, где его надрывным, истерическим высказываниям противопоставлены гневные, мужественные речи Джалиля и Журавлева. Заключение — большой дуэт-сцена Джалиля и Журавлева (ария «Ты мне как сын родной»); вначале суровый и скорбный, затем героически приподнятый.

Симфонический антракт «Бой» соединяет вторую и третью картины.

В третьей картине преобладают речитативные сцены с развернутыми оркестровыми интерлюдиями. В ней господствует нервно возбужденный, тревожный характер музыки, подчеркиваемый единственным песенным фрагментом — колыбельной женщины с ребенком.

Четвертая и пятая картины образуют драматургический центр оперы. Это большие массовые сцены с множеством участников, обилием музыкальных контрастов, решенные в широких ораториальных формах. В начале четвертой картины — большой ансамбль пленных с хором; скорбный и гневный хор-вокализ (без слов) сменяется хором «Много песен я в боях сложил», который несколько раз прерывается песенкой Андре (подлинная французская мелодия). Вторая половина картины — сцена Джалиля с пленными; она начинается печальной арией «Прости, Родина», заканчивается глубоко взволнованной арией «Не верь!».

Пятая картина открывается тревожным, затаенным хором пленных. Обращение Джалиля к легионерам оркестр сопровождает страстно напряженной мелодией его

арии «Не верь!». В центре картины — мелодия «Зилляй-люк», широко звучащая в оркестре, и тоскливая песня Хаят «Дороги-дороги». Заключительная речитативная сцена открывается угрожающим ансамблем Хаят с хором и завершается скорбно-взволнованным хором «Прости, прости нас, родной Муса!».

Шестая картина распадается на две контрастные сцены. В первой преобладает народно-жанровое начало: мечтательная песня жены поэта, светлый, в народном духе, женский хор, хор детей, комедийный танец пожилой женщины с самоваром, вальс с женским хором. Сцена с Казанфаровым отмечена непрерывным нарастанием драматизма, в центре ее дуэт жены поэта и Казанфарова на фоне женского хора, завершаемый патетической мелодией оркестра.

Последняя картина — «Сон Джалиля» — возвращается к сольно-камерному характеру первой. Трогательно-поэтичен рассказ Джалиля «В эту ночь явилась мне дочь во сне». Скорбно-суровое ариозо Андрэ «Я помню все» — центр его сцены-дуэта с Джалилем. Взволнованным речитативом начинается финальная ария Джалиля «Разве таким я знал тебя», подхватываемая торжественным хором.

## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

**Аккомпанемент** (фр. accompagnement — сопровождение) — музыкальный фон к основной *мелодии*, имеющий в произведении второстепенное значение.

**Аккорд** (ит. accordo, фр. accord — согласие) — созвучие, звучание нескольких (не менее трех) музыкальных тонов, взятых, как правило, одновременно. А. подразделяются на консонирующие и диссонирующие (см. *консонанс* и *диссонанс*).

**Акт** (лат. actus — действие) — относительно завершенная часть театрального представления (оперы, балета и т. д.), отделяемая от другой такой же части перерывом — *антрактом*. Иногда А. делится на *картины*.

**Ансамбль** (фр. ensemble — вместе) — 1. Название относительно самостоятельных музыкальных *эпизодов* в *опере*, представляющих собой одновременное пение двух или нескольких певцов, *вокальные партии* которых не тождественны; по числу участников А. разделяются на *дуэты*, *трио* или *терцеты*, *квартеты*, *квинтеты*, *секстеты* и т. д. 2. *Пьеса*, предназначенная для совместного исполнения несколькими музыкантами, чаще всего инструменталистами. 3. Качество совместного исполнения, степень слаженности, слитности общего звучания.

**Антракт** (фр. entr'acte — букв. междудействие) — 1. Перерыв между *актами* театрального представления или отделениями *концерта*. 2. Оркестровое *вступление* к одному из актов, кроме первого (см. *увертюра*).

**Ариетта** (ит. arietta) — небольшая *ария*.

**Ариозо** (ит. arioso — вроде арии) — разновидность *арии*, отличающаяся более свободным построением, теснее связанная с предшествующим и последующим музыкальными *эпизодами*.

**Ария** (ит. aria — песня) — развитой *вокальный эпизод* в *опере*, *оратории* или *кантате*, исполняемый одним певцом в сопровождении *оркестра*, обладающий широкораспевной *мелодией* и завершенностью музыкальной *формы*. Иногда А. состоит из нескольких *контрастных* (см.) разделов. Разновидности А. — *арияетта*, *ариозо*, *каватина*, *кабалетта*, *канцона*, *монолог* и т. д.

**Балет** (фр. ballet от ит. ballo — танец, пляска) — крупный *музыкально-хореографический* (см.) *жанр*, в котором основным художественным средством является танец, а также пантомима, представляемые на театральной сцене в живописном декоративном оформлении в сопровождении оркестровой музыки. Б. в виде самостоятельных танцевальных сцен является иногда частью *оперы*.

**Баллада** (фр. ballade, ит. ballate — танцевать) — первоначально название провансальской (Франция) плясовой *песни*; затем — литературно-поэтический *жанр*, связанный с народными преданиями или повествующий о событиях прошлого. С начала XIX в. — обозначение *вокальных* и *инструментальных пьес* повествовательного склада.

**Баритон** (греч. barytono — тяжелозвучный) — мужской голос среднего между *басом* и *тенором регистра*; другое название — *высокий бас*.

**Баркарола** (от ит. barca — лодка, barcaruola — песня лодочника) — род *песни*, распространенный в Венеции, а также название

вокальных и инструментальных пьес созерцательного певучего характера с плавным, покачивающимся *аккомпанементом*; размер  $\frac{6}{8}$ . Другое название Б. — гондольера (от ит. gondola — венецианская лодка).

**Бас** (ит. basso — низкий, греч. basis — основа) — 1. Самый низкий мужской голос. 2. Общее название низких по *регистру* оркестровых инструментов (виолончель, контрабас, фагот и т. д.).

**Болеро** (исп. bolero) — испанский танец, известный с конца XVIII века, умеренно быстрого движения, сопровождаемый ударами кастаньет; размер  $\frac{3}{4}$ .

**Былина** — произведение русского народного эпоса, повествование о былых временах, о подвигах народных героев-богатырей. Б. носит характер неторопливого плавного *речитатива*, подобного напевной речи; иногда сопровождается игрой на гусях и других музыкальных инструментах.

**Вальс** (фр. valse, нем. Walzer) — танец, происшедший от австрийских, немецких и чешских народных танцев. В. танцуется парами в плавном круговом движении; размер  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{3}{8}$ , темп различный — от очень медленного до самого быстрого. Благодаря особым образно-выразительным возможностям В. получил с середины XIX века широкое распространение не только как танцевальный и концертный (см.) жанр, но и как важная составная часть музыки оперы, балета, симфонии и даже камерных — сольных и ансамблевых (см.) произведений.

**Вариации** (лат. variatio — изменение) — музыкальное произведение, основанное на постепенном изменении изложенной в начале темы, в ходе которого первоначальный образ развивается и обогащается, не теряя своих существенных черт.

**Виртуоз** (ит. virtuoso — букв. доблестный, мужественный) — музыкант-исполнитель, в совершенстве владеющий своим инструментом или голосом, легко с блеском преодолевающий любые технические трудности. Виртуозность — мастерство и техническое совершенство музыкального исполнения. Виртуозная музыка — музыка, изобилующая техническими трудностями, требующая блестящего, эффектного исполнения.

**Водевиль** (фр. voix de ville — голос города) — веселая театральная пьеса, обычно комедийного содержания, включающая отдельные вокальные и танцевальные номера.

**Вокализ** (от лат. vox — голос) — музыкальная пьеса для пения без слов, чаще всего представляющая собой учебное упражнение; иногда В. имеет художественное значение.

**Вокальная музыка** (от ит. vocale — голосовой) — музыка для пения — сольного, ансамблевого или хорового (см.) с *аккомпанементом* или без него.

**Вступленье** — начальный раздел, непосредственно вводящий в какую-либо вокальную или инструментальную пьесу, картину или акт музыкально-театрального представления.

**Гавот** (фр. gavotte) — старинный французский танец народного происхождения; впоследствии, с XVII века, вошел в придворный обиход, в XVIII веке занял место в танцевальной сюите. Музыка

Г. энергичная, умеренно быстрого движения, размер  $\frac{4}{4}$  с характерным двухчетвертным затактом.

**Гармония** (греч. *harmonia* — соразмерность, согласованность) — 1. Одно из выразительных средств музыкального искусства, связанное с *аккордовыми* (см.) сочетаниями тонов и их последованиями, сопровождающими основную *мелодию*. 2. Наука об *аккордах*, их движении и связях. 3. Название отдельных аккордовых звуко-сочетаний при характеристике их выразительности («жесткая гармония», «светлая гармония» и т. д.). 4. Общее обозначение круга аккордовых средств, характерных для того или иного произведения, *композитора*, музыкального *стиля* («гармония Мусоргского», «романтическая гармония» и т. д.).

**Гимн** (греч. *hymnos*) — торжественное хвалебное песнопение.

**Гротеск** (фр. *grotesque* — причудливо, уродливо, странно) — художественный прием, связанный с нарочитым преувеличением или искажением реальных черт образа, которое придает ему причудливый, фантастичный, часто карикатурно-юмористический, иногда устрашающий характер.

**Гусли** (от древнерусск. гусель — струна) — старинный русский народный инструмент, представляющий собой полый плоский ящик, на котором натянуты металлические струны. Игрой на Г. обычно сопровождалось исполнение былин. Исполнитель на Г. — гуслиар.

**Декламация** — художественное чтение стихов или прозы в эмоционально приподнятой манере. Д. музыкальная — верное воспроизведение в *речитативе* характерных интонаций — повышений, понижений, акцентов и т. д. — выразительной человеческой речи.

**Деревянные духовые инструменты** — общее название группы инструментов, в которую входят: флейта (с разновидностями флейта-пикколо и альтовая флейта), гобой (с разновидностью — альтовый гобой, или английский рожок), кларнет (с разновидностями кларнет-пикколо и бас-кларнет), фагот (с разновидностью контрафагот). Д. д. и. используются также в *духовых оркестрах*, различных *камерных ансамблях* и как *солирующие* (см.) инструменты. В оркестровой *партитуре* группа Д. д. и. занимает верхние строчки, размещаясь в указанном выше порядке.

**Децимет** (от лат. *decimus* — десятый) — *оперный* или *камерный ансамбль* десяти участников.

**Диалог** (греч. *dialogos* — разговор между двумя) — *сцена-беседа* двух действующих лиц оперы; *переключка* чередующихся кратких музыкальных *фраз*, как бы отвечающих друг другу.

**Дивертисмент** (фр. *divertissement* — увеселение, развлечение) — музыкальное произведение, построенное наподобие *сюиты*, состоящее из нескольких разнохарактерных, преимущественно танцевальных, *номеров*. Д. называется также отдельная инструментальная *пьеса* развлекательного характера.

**Динамика** (от греч. *dynamikos* — силовой) — 1. Сила, громкость звучания. 2. Обозначение степени напряженности, действенной устремленности музыкального повествования («динамика развития»).

**Драматургия** — литература, предполагающая сценическое воплощение; наука о законах построения драматической пьесы.

В XX веке термин *Д.* стал применяться также к музыкально-театральному искусству, а затем и к крупным инструментально-симфоническим произведениям, не связанным со сценой. *Д.* музыкальная — совокупность принципов построения и развития музыки оперы, балета, симфонии и т. п. с целью наиболее логичного, последовательного и действенного воплощения избранного сюжета, идейного замысла.

**Дума, думка** — повествовательная украинская народная песня свободного речитативно-импровизационного склада с инструментальным сопровождением. Обычно *Д.* посвящена рассказу об исторических событиях, но иногда приобретает черты задушевной, печальной песни сугубо лирического содержания.

**Духовой оркестр** — оркестр, состоящий из медных и деревянных духовых и ударных инструментов. *Д. о.* отличается мощной, яркой звучностью.

**Духовые инструменты** — инструменты, различные по форме, величине и материалу, представляющие собой трубку или набор трубок, которые звучат благодаря колебаниям заключенного в них столба воздуха. По материалу и способу звукоизвлечения *Д. и.* разделяются на медные и деревянные. К числу *Д. и.* принадлежит также орган.

**Дуэт** (от лат. duo — два) — оперный или камерный ансамбль двух участников.

**Дуэтино** (ит. duettino) — маленький дуэт.

**Жанр** (фр. genre — тип, манера). — 1. Вид музыкального произведения, определяемый по различным признакам: по характеру тематики (напр., Ж. эпический, комический), природе сюжета (напр., Ж. исторический, мифологический), составу исполнителей (напр., Ж. оперный, балетный, симфонический, вокальный (см.), инструментальный), обстоятельствам исполнения (напр., Ж. концертный, камерный (см.), бытовой), особенностям формы (напр., Ж. романса, песни, инструментальной или оркестровой миниатюры) и т. д. 2. Жанровый (в музыке) — связанный с характерными чертами народных бытовых музыкальных жанров. 3. Жанровая сцена — бытовая сцена.

**Запéв** — начало хоровой песни, исполняемое одним певцом — запевалой.

**Зингшпиль** (нем. Singspiel от singen — петь и Spiel — игра) — род комической оперы, сочетавшей разговорные диалоги с пеннем и танцами; наибольшее развитие *З.* получил в Германии и Австрии во 2-й половине XVIII и нач. XIX веков.

**Импровизация** (от лат. improvisus — непредвиденный, печальный) — творчество в процессе исполнения, без предварительной подготовки, по вдохновению; также характеристика определенного рода музыкальных произведений или их отдельных эпизодов, отличающихся прихотливой свободой изложения.

**Инструментовка** — то же, что оркестровка.

**Интермедия** (лат. intermedia — находящаяся посередине) — 1. Небольшая музыкальная пьеса, помещаемая между более важными частями крупного произведения. 2. Вставной эпизод или сцена в крупном театральном произведении, приостанавливающий развитие действия и не имеющий к нему непосредственного отношения. 3. Связующий эпизод между двумя проведениями

темы в *фуге*, проходящий эпизод в инструментальной пьесе вообще.

**Интермеццо** (ит. *intermezzo* — пауза, антракт) — пьеса, связывающая более важные по значению разделы; также название отдельных, преимущественно инструментальных, пьес различного характера и содержания.

**Интрoдyкция** (лат. *introductio* — введение) — 1. Небольших размеров оперная увертюра, непосредственно вводящая в действие. 2. Начальный раздел какой-либо пьесы, обладающий своим темпом и характером музыки.

**Кабалётта** (от ит. *cabalare* — фантазировать) — небольшая оперная ария, часто героически-приподнятого характера.

**Каватина** (ит. *canatina*) — разновидность оперной арии, отличающаяся более свободным построением, лирической напевностью, отсутствием *тепловых* (см.) контрастов.

**Камерная музыка** (от ит. *camera* — комната) — музыка для *солирующих* (см. *соло*) инструментов или голосов, небольшие ансамбли, предназначенные для исполнения в небольших концертных залах.

**Канон** (греч. *kanon* — правило, образец) — род многоголосной музыки, основанный на поочередном вступлении голосов с одной и той же мелодией.

**Кант** (от лат. *cantus* — пение) — в русской, украинской и польской музыке XVII—XVIII веков лирические песни для трехголосного хора без сопровождения; в эпоху Петра I распространились приветственные К. бодрого *маршеобразного* (см. *марш*) характера, исполнявшиеся по случаю официальных торжеств.

**Кантата** (от ит. *cantare* — петь) — большое произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, состоящее из ряда номеров — арий, речитативов, ансамблей, хоров. От оратории К. отличается отсутствием детально и последовательно воплощенного сюжета.

**Кантилена** (лат. *cantilena* — распевное пение) — широкая певучая мелодия.

**Канцона** (ит. *canzone* — песня) — старинное название итальянской лирической песни с инструментальным сопровождением; впоследствии — название инструментальных пьес певучего лирического характера.

**Канцонетта** (ит. *canzonetta* — песенка) — маленькая канцона, напевная вокальная или инструментальная пьеса небольшого размера.

**Картина** — 1. В музыкально-театральном произведении часть акта, отделяемая не антрактом, а кратковременной паузой, во время которой занавес ненадолго опускается. 2. Обозначение инструментально-симфонических произведений, для которых характерна особая конкретность, наглядность музыкальных образов; иногда также произведения принадлежат к жанру *программной музыки*.

■ **Квартет** (от лат. *quartus* — четвертый) — оперно-вокальный или инструментальный (чаще всего струнный) ансамбль четырех участников.

**Квинтет** (от лат. *quintus* — пятый) — оперно-вокальный или инструментальный ансамбль пяти участников.

**Клавир** (сокр. нем. *Klaviersatz* — фортепианное извлечение) — переработка, левеложение для фортепиано произведения,

написанного для *оркестра* или *ансамбля*, а также *оперы*, *кантаты* или *оратории* (с сохранением *вокальных партий*).

**Кода** (ит. coda — хвост, конец) — заключительный раздел музыкального произведения, обычно энергичного, стремительного характера, утверждающий его основную идею, господствующий образ.

**Колоратура** (ит. coloratura — раскрашивание, украшение) — расцвечивание, варьирование *вокальной* мелодии разнообразными гласными, подвижными пассажами, *виртуозными* украшениями.

**Колорит** (от лат. color — цвет) в музыке — преобладающая эмоциональная окраска того или иного эпизода, достигаемая использованием различных *регистров*, *тембров*, *гармонических* (см.) и иных выразительных средств.

**Колядка** — общее название славянских народных обрядовых песен языческого происхождения, связанных с празднованием рождества (канун нового года).

**Композитор** (лат. compositor — сочинитель, составитель, создатель) — автор музыкального произведения.

**Композиция** (лат. compositio — составление, расположение) — 1. Музыкальное творчество, процесс создания музыкального произведения. 2. Внутреннее строение музыкального произведения, то же, что музыкальная форма. 3. Отдельное музыкальное произведение.

**Контральто** (ит. contralto) — самый низкий женский голос, то же, что в *хоре* альт.

**Контрапункт** (от лат. punctum contra punctum — точка против точки, то есть нота против ноты) — 1. Одновременное сочетание двух или нескольких мелодически самостоятельных голосов. 2. Наука о законах сочетания одновременно звучащих *мелодий*, то же, что *полифония*.

**Контраст** (фр. contraste — противоположность) — яркое выразительное средство музыки, заключающееся в сближении и непосредственном противопоставлении несхожих, резко различающихся по характеру музыкальных *эпизодов*. Музыкальный образно-эмоциональный К. осуществляется при помощи *темповых*, *динамических*, *тональных*, *регистровых*, *тембральных* (см.) и иных противопоставлений.

**Концерт** (от лат. concertare — состязаться, ит. concerto — согласие) — 1. Публичное исполнение музыкальных произведений. 2. Большое, обычно трехчастное, произведение для *солирующего* (см.) инструмента с *оркестром*, блестящее, эффектное, обладающее развитыми элементами *виртуозности*, в некоторых случаях приближающееся по богатству и значительности идейно-художественного содержания к *симфонии*.

**Кульминация** (от лат. culmen — верх, вершина) — момент высшего напряжения в музыкальном *развитии*.

**Куплет** (фр. couplet — строфа) — повторяемая часть *песни*.

**Купюра** (фр. coupure — вырезка, сокращение) — сокращение музыкального произведения посредством изъятия, пропуска какого-либо *эпизода*, в *опере* — *сцены*, *картины* или *акта*.

**Лезгинка** — танец, распространенный у народов Кавказа. темпераментный, стремительный; размер  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{6}{8}$ .

**Лейтмотив** (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) — музыкальная



мысль, мелодия, связанная в опере с определенным персонажем, воспоминанием, переживанием, явлением или отвлеченным понятием, возникающая в музыке при его появлении или упоминании в ходе сценического действия.

**Лэндлер** (нем. Ländler) — немецкий и австрийский танец народного происхождения, предшественник вальса, живого, но не быстрого движения; размер  $\frac{3}{4}$ .

**Либрétто** (ит. libretto — тетрадка, книжечка) — полный литературный текст оперы, оперетты; словесное изложение содержания балета. Автор Л. — либреттист.

**Мадригáл** (ит. madrigale) — европейская многоголосная светская песня XVI века, изысканного характера, обычно любовного содержания.

**Мазурка** (от польск. mazur — житель Мазовии) — польский танец народного происхождения, оживленного характера, обладающий острым, иногда синкопированным (см.) ритмом; размер  $\frac{3}{4}$ .

**Марш** (фр. marche — ходьба, шествие) — жанр, связанный с ритмом ходьбы, характеризуемый четким, размеренным, энергичным движением. М. бывает походный, торжественный, траурный; размер  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{4}{4}$ .

**Медные духовые инструменты** — духовые инструменты, изготовляемые из меди и других металлов, образующие особую группу в симфоническом оркестре, в которую входят валторны, трубы (иногда частично заменяются корнетами), тромбоны и туба. М. д. и. являются основой духового оркестра. В симфонической партитуре группа М. д. и. пишется под группой деревянных духовых инструментов, размещаясь в указанном выше порядке.

**Мейстерзінгеры** (нем. Meistersinger — мастер пения) — в средневековой Германии (XIV—XVII века) цеховые музыканты.

**Мелодекламация** (от греч. melos — песнь и лат. declamatio — декламация) — выразительное чтение (чаще всего стихов), сопровождаемое музыкой.

**Мелодия** (греч. melodia — пение песни от melos — песнь и ode — пение) — основная мысль музыкального произведения, выраженная одноголосным напевом, важнейшее средство музыкальной выразительности.

**Мелодрама** (от греч. melos — песнь и drama — действие) —

1. Часть драматического произведения, сопровождаемая музыкой.
2. Порочительная характеристика произведений или эпизодов, отличающихся преувеличенной чувствительностью, сентиментальностью, дурным вкусом.

**Менуэт** (фр. menuet) — старинный французский танец, первоначально народного происхождения, в XVII веке — придворный танец, в конце XVIII века введен в симфонический цикл (см. симфония); М. отличается плавностью и грациозностью движений; размер  $\frac{3}{4}$ .

**Месса** (фр. messe, лат. missa) — крупное многочастное произведение для хора с инструментальным сопровождением, иногда с участием певцов-солистов, написанное на религиозный латинский текст. М. — то же, что католическая обедня, литургия.

**Меццо-сопрано** (от ит. *mezzo* — срединный и *soprano*) — женский голос, по регистру занимающий промежуточное положение между *сопрано* и *контральто*. Меццо-сопрано в *хоре* — то же, что альт.

**Миниатюра** (ит. *miniatura*) — небольшая *оркестровая, вокальная* (см.) или инструментальная *пьеса*.

**Монолог** (от греч. *monos* — один, речь произносимая одним лицом) — в музыке — одна из наиболее действенных *сольных вокальных форм* в *опере*, в которой обычно запечатлен процесс напряженного переживания или размышления, приводящий к какому-либо решению. М., как правило, строится из нескольких нетождественных, *контрастных эпизодов*.

**Мотив** (от ит. *motivo* — повод, побуждение, и лат. *motus* — движение) — 1. Часть *мелодии*, имеющая самостоятельное выразительное значение; группа звуков мелодии, объединенная вокруг одного акцента — ударения. 2. В общераспространенном значении — напев, мелодия.

**Музыкальная драма** — первоначально то же, что *опера*. В распространенном значении — один из *жанров* оперы, для которого характерна ведущая роль напряженного драматического действия, развертывающегося на сцене и определяющего собой принципы музыкального воплощения.

**Музыкальная комедия** — см. *оперетта*.

**Ноктюрн** (фр. *nocturne* — ночной) — распространившееся в XIX веке название сравнительно небольших инструментальных (редко — *вокальных*) *пьес* лирически-созерцательного характера с выразительной певучей *мелодией*.

**Номер** — наименьший, относительно законченный, допускающий отдельное, самостоятельное исполнение *эпизод оперы, балета* или *оперетты*.

**Нонет** (от лат. *nonus* — девятый) — сравнительно редкий вид оперного или камерного *ансамбля* для девяти участников.

**Ода** (греч. *ode*) — заимствованное из литературы наименование музыкального произведения (чаще — *вокального*) торжественного хвалебного характера.

**Октет** (от лат. *octo* — восемь) — *ансамбль* восьми участников.

**Опера** (ит. *opera* — действие, произведение, от лат. *opus* — труд, творение) — синтетический *жанр* музыкального искусства, включающий драматическое действие, пение и танцы, сопровождаемые оркестровой музыкой, а также живописно-декоративное оформление. Оперное произведение строится из *сольных эпизодов* — *арий, речитативов*, а также *ансамблей, хоров, балетных сцен, самостоятельных оркестровых номеров* (см. *увертюра, антракт, интродукция*). О. делится на акты и картины. Как самостоятельный жанр О. распространилась в Европе в XVII веке, в России — с середины XVIII века. Дальнейшее развитие привело к образованию различных национальных *стилей* и идейно-художественных типов оперного искусства (см. *О. большая французская, О. буффа, О. комическая, О. лирико-драматическая, О. лирическая французская, О. нищих, О.-серия, О. эпическая, зингшпиль, музыкальная драма, оперетта*). В итоге многообразного исторического развития О. стала наиболее демократичным жанром среди сложных монументальных жанров музыкального искусства.

**Опера большáя французская** (фр. grand opéra) — разновидность, получившая распространение в середине XIX века, для которой характерно воплощение исторических тем в монументальном, красочном, богатом действительными моментами спектакле.

**Опера-буффа** (ит. opera-buffa) — итальянская комическая опера, возникшая в первой половине XVIII века. О.-б. основывалась на бытовых сюжетах, нередко приобретающих сатирическую окраску. Развившаяся из итальянской народной «комедии масок» (comedia del arte), О.-б. отразила прогрессивные, демократические тенденции конца XVIII и первой половины XIX века.

**Опера комическая** — общее видовое название оперного жанра, возникшего в Европе с середины XVIII века под влиянием демократических идей в противовес придворно-аристократическому искусству. О. к. в различных странах носила различные наименования: в Италии — опера-буффа, в Германии и Австрии — *зингшпиль*, в Испании — *тонадилья*, в Англии — опера нищих, или балладная, песенная опера. О. к. — общепринятое название собственно французской разновидности этого жанра, для которой характерно включение в действие разговорных диалогов.

**Опера лирико-драматическая** — разновидность, развившаяся в оперном искусстве второй половины XIX века. Для О. л.-д. характерно выдвигание на передний план драматичных, нередко трагических личных судеб и человеческих взаимоотношений, показанных на реалистически правдивом жизненном фоне, углубленное внимание композитора к душевной жизни героев, их чувствам, психологическим противоречиям и конфликтам.

**Опера лирическая французская** — собственное наименование французской лирико-драматической оперы.

**Опера нищих** (англ. beggars opera) — английская разновидность комической оперы, в которой широко использовались народные песни-баллады.

**Опера-сериа** (ит. opera seria — серьезная опера, в отличие от комической) — итальянская опера XVIII века, связанная с придворно-аристократической средой. Основывавшаяся, как правило, на мифологических и историко-легендарных сюжетах, О.-с. отличалась пышностью постановки, виртуозным блеском вокальных партий, но в своем развитии была скована условностью сюжетов, ситуаций и персонажей.

**Опера эпическая** — разновидность классической оперы, преимущественное развитие получившая в России, характерная использованием сюжетов из народного эпоса — сказаний, легенд и образов народного песенного творчества. Сценическое действие и музыка О. э. выдерживаются в духе величественного, неторопливого повествования. К жанру О. э. примыкает также опера-сказка.

**Оперетта** (ит. operetta — маленькая опера) — театральное представление, сочетающее пение и танцы в сопровождении оркестра с разговорными сценами, ведущее свое происхождение от комической оперы XVIII века. Европейской О. XIX века свойственно обилие комедийных положений сатирического либо чисто развлекательного характера. В советском музыкально-театральном искусстве О. чаще именуется музыкальной комедией.

**Оратория** (от лат. oratoria — красноречие) — крупный вокально-симфонический жанр музыкального искусства, произведения

которого предназначены для исполнения *хором, солистами-певцами и оркестром*. В основе О. лежит определенный сюжет, обобщенно повествующий об исторических или легендарных событиях народной жизни, обычно обладающий возвышенной, героической окраской. Сюжет О. воплощается в ряде завершенных *сольных, хоровых и оркестровых* (см.) номеров, иногда разделяемых *речитативами*.

**Орган** (от греч. organon — инструмент, орудие) — самый крупный из современных музыкальных инструментов, существовавший и совершенствовавшийся на протяжении многих веков. О. представляет собой систему труб, звучащих благодаря вдуванию в них струи воздуха, производимому механическим способом. Наличие труб различных размеров и формы позволяет извлекать звуки различной высоты и *тембра*. Управление О. осуществляется при помощи клавиатур, ручных (мануалы, доходящие числом до трех) и ножной (педали), а также многочисленных переключателей *регистров*. По мощи и красочному богатству звучания О. соперничает с симфоническим *оркестром*.

**Оркестр** (от греч. orchestra — в древнегреческом театре место перед сценой, на котором размещался хор) — многочисленный коллектив музыкантов-исполнителей, предназначенный для совместного исполнения музыкальных произведений. В отличие от ансамбля, некоторые партии в О. исполняются одновременно несколькими музыкантами наподобие *одноголосного хора*. По составу инструментов О. разделяются на симфонические, *духовые, народных инструментов, эстрадные, джазовые* и т. д. Оперный О., так же как симфонический, состоит из четырех основных групп инструментов — групп *деревянных духовых, медных духовых, ударных, струнных смычковых*, а также включает некоторые единичные инструменты, не входящие ни в одну из групп (арфа, нзредка фортепиано, гитара и др.).

**Оркестровка** — создание оркестровой *партитуры*, воплощение музыкальной мысли средствами оркестровой выразительности. О. — то же, что *инструментовка*.

**Пародия** (греч. parodiá, от para — против и ode — песнь, пение, букв. пение наоборот) — подражание с целью искажения, осмеяния.

**Партитура** (ит. partitura — деление, распределение) — нотная запись ансамблевой, оркестровой, оперной, ораториально-кантатной (см.) и пр. музыки, требующей многих исполнителей. Число строк П. определяется количеством входящих в нее партий — инструментальных, *сольно-вокальных* и *хоровых*, которые располагаются в определенном порядке.

**Партия** (от лат. pars — часть) — часть музыки ансамбля, оперы и т. д., исполняемая одним или группой музыкантов или певцов.

**Пастораль** (от лат. pastoralis — пастушеский) — музыка, музыкальная пьеса или театральная сцена, выдержанная в нежных, лирически мягких созерцательных тонах, рисующая спокойные картины природы и идеализированной безмятежной сельской жизни (ср. *идиллия*).

**Песня** — основной *вокальный жанр* народного музыкального творчества и родственный ему по характеру жанр вокальной музыки вообще. Для П. характерно наличие ясной, выуклой, выразительной и стройной *мелодии*, обладающей обобщенным образно-

эмоциональным содержанием, воплощающей чувства и мысли не отдельного человека, а народа. Совокупность этих черт входит в понятие песенности как особого средства музыкальной выразительности, особого склада музыкального мышления. Народная П., отражающая в неисчислимом многообразии разновидностей и жанров самые различные стороны жизни народа, — основной источник музыкального искусства. В развитии народной П. и высокохудожественном преломлении ее национальных особенностей наибольшая заслуга принадлежит русским композиторам-классикам. В их произведениях П. широко представлена как бытовой жанр, одновременно песенность, песенное начало явилось для них ведущим художественным приемом. В узком смысле П. — небольшая вокальная пьеса с сопровождением или без него, отличающаяся простотой и мелодически выразительной напевностью, обычно в куплетной форме, а также инструментальная пьеса аналогичного размера и характера.

**Подголб́сок** — более или менее самостоятельная мелодия, сопровождающая в многоголосной музыке основной напев. Наличие развитых П. — характерная особенность русской народной хоровой (см.) музыки.

**Полифо́ния** (от греч. poly — много и phone — голос, букв. многоголосие) — 1. Одновременное сочетание двух или нескольких независимых мелодий, обладающих самостоятельным выразительным значением. 2. Наука о музыке полифонического склада, то же, что контрапункт.

**Прелю́дия, прелю́д** (от лат. praе — перед и ludus — игра) — 1. Вступление, введение к пьесе или завершенному музыкальному эпизоду, сцене оперы, балета и т. д. 2. Распространенное наименование небольших инструментальных пьес различного содержания, характера и построения.

**Премье́ра** — первое представление оперы, балета, оперетты на театральной сцене; первое публичное исполнение музыкального произведения (применяется только к крупным произведениям).

**Припе́в** — часть песни, неизменно, вместе с одним и тем же словесным текстом, повторяющаяся после каждого ее куплета.

**При́чет, причита́ния** — песня-плач, один из распространенных в дореволюционной России жанров народной песни; имеет обычно характер скорбно-взволнованного речитатива.

**Про́лог** (от лат. praе — перед и греч. logos — слово, речь) — вступительная часть в драме, романе, опере и т. д., вводящая в повествование; иногда П. знакомит с событиями, предшествовавшими изображаемому.

**Развѳтие музыкальное** — движение музыкальных образов, их изменения, столкновения, взаимопереходы, отражающие процессы, которые протекают в душевной жизни человека или героя музыкально-театрального представления, а также в окружающей реальной действительности. Р. м. — важный фактор музыкальной драматургии, направляющий внимание слушателя на наиболее существенные части повествования. Р. м. осуществляется с помощью разнообразных композиционных и выразительных приемов, в нем участвуют все средства музыкальной выразительности.

**Рѳкви́ем** (от лат. requiem — покой) — монументальное произведение для хора, солистов-певцов и оркестра. Первоначально Р. — траурная католическая месса. Впоследствии, в творчестве

Моцарта, Берлиоза, Верди, Р. утратил ритуально-религиозный характер, превратившись в драматичный, философски значительный музыкальный жанр, одушевленный глубокими общечеловеческими чувствами и большими мыслями.

**Речитатив** (от лат. recitare — читать, декламировать) — музыкальная речь, наиболее гибкая форма сольного пения в опере, отличающаяся большим ритмическим (см.) разнообразием и свободой построения. Обычно Р. вводит в арию, подчеркивая ее певучую мелодичность. Часто в Р. воспроизводятся характерные интонации живой человеческой речи, благодаря чему он оказывается незаменимым средством в создании музыкального портрета действующего лица. Основные разновидности Р. — Р. secco («сухой», сопровождаемый редкими отрывистыми аккордами оркестра или чембало), Р. accompagnato («аккомпанируемый», звучащий на фоне связанного аккордового сопровождения) и Р. obbligato («обязательный», что указывает на необходимость наличия в оркестровом сопровождении самостоятельной мелодической мысли).

**Ригодон** (фр. rigodon, rigaudon) — старинный провансальский (Франция) танец XVII—XVIII веков, живого, бодрого движения; размер  $\frac{4}{4}$  или  $\frac{2}{2}$  с одночетвертным затактом.

**Ритм** (от греч. rithmos — мерное течение) — организация музыкального движения во времени, периодическое чередование и соотношение сильных и слабых долей. Периодически повторяющаяся группа сильных и слабых долей называется тактом. Число долей в такте называется тактовым размером. Р. — важное выразительное средство музыкального искусства, достигающее особого богатства и разнообразия в танцевальной музыке, связанной с пластикой движения человеческого тела.

**Романс** (фр. romance) — сольная лирическая песня с инструментальным сопровождением, характеризуемая интимным строем чувств, индивидуализированным содержанием, особой тонкостью и выразительным разнообразием аккомпанемента. Вокальная мелодия Р. нередко включает элементы речитатива.

**Рбидо** (фр. rondeau от ronde — круглая, название старинной французской хоровой песни) — форма построения музыкальной пьесы, состоящая из нескольких (не менее трех) контрастных эпизодов, разделяемых периодически возвращающимся первым эпизодом (рефреном).

**Сарабанда** (исп. zarabanda) — старинный испанский танец в характере медленного величественного шествия; размер  $\frac{3}{4}$ . Жанр С. часто использовался для создания образов глубокого скорбного раздумья, траурного шествия.

**Сегидилья** (исп. seguidilla) — быстрый испанский танец, сопровождаемый прихотливым ритмом кастаньет; размер  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{3}{8}$ .

**Секстет** (от лат. sextus — шестой) — оперно-вокальный или инструментальный ансамбль шести участников.

**Септет** (от лат. septem — семь) — оперно-вокальный или инструментальный ансамбль семи участников.

**Серенада** (от ит. sera — вечер, букв. «вечерняя песня») — первоначально в Испании и Италии любовная песня, распевавшаяся с аккомпанементом гитары или мандолины под окном возлюблен-

ной. Затем — произведения приветственного характера для инструментальных ансамблей и оркестра. Впоследствии С. — название лирических сольных песен с инструментальным сопровождением, стилизованным в духе гитарного аккомпанемента, а также наименование лирического инструментального или оркестрового цикла.

**Симфония** (от греч. *symphonia* — созвучие) — монументальное произведение для оркестра, жанр которого сложился во 2-й половине XVIII века. С., как правило, состоит из четырех больших разнохарактерных, контрастных частей, в которых отражается широкий круг жизненных явлений, воплощается богатство настроений и конфликтов. Первая часть С. обычно имеет конфликтно-драматический характер и выдержана в быстром движении; иногда ей предшествует медленное вступление. Вторая — лирическая распевная, проникнутая настроениями раздумья. Третья — *менуэт*, *скерцо* или *вальс* — в оживленном танцевальном движении. Четвертая — *финал*, наиболее быстрая, часто праздничного, приподнятого характера. Однако встречаются и иные принципы построения. Совокупность частей, объединенных общей поэтической идеей, образует симфонический цикл.

**Скерцо** (ит. *scherzo* — шутка) — небольшое инструментальное или оркестровое произведение живого, задорного характера, обладающее острым, четким ритмом, иногда приобретающее драматическую окраску. С начала XIX века С. вошло в симфонический цикл, заняв в нем место *менуэта*.

**Скоморохи** — носители русского народного искусства в XI—XVII веках, бродячие актеры, музыканты и плясуны.

**Соло** (ит. *solo* — один, единственный) — самостоятельное выступление одного исполнителя с целой пьесой или в отдельном ее эпизоде, если пьеса написана для ансамбля или оркестра. Исполнитель С. — солист.

**Соната** (от ит. *sonare* — звучать) — 1. В XVII веке — название любого инструментального произведения, в отличие от вокального. 2. С XVIII века — название произведения для одного или двух инструментов, состоящего из трех или четырех частей определенного характера, которые образуют сонатный цикл, в общих чертах аналогичный симфоническому (см. *симфония*).

**Сонатное аллегро** — форма, в которой пишутся первые части *сонаты* и *симфонии*, выдержанные в быстром (*allegro*) темпе. Форма С. а. складывается из трех больших разделов: экспозиции, разработки и репризы. Экспозиция — изображение двух центральных, контрастирующих друг другу музыкальных образов, создаваемых в главной и побочной партиях; разработка — развитие тем главной и побочной партий, столкновение и борьба их образов; реприза — повторение экспозиции с новым соотношением образов главной и побочной партий, достигнутым в результате их борьбы в разработке. Форма С. а. — наиболее действительна динамична, она создает широкие возможности для реалистического отображения явлений объективной действительности и душевной жизни человека в их внутренней противоречивости и непрекращающемся развитии. Форма С. а. сложилась к середине XVIII века и вскоре получила широкое распространение не только в первых частях *симфоний*, *сонат*, *квартетов*, инструментальных *концертов*, но и в одночастных *симфонических поэмах*, кон-

цертных и оперных *увертюрах*, а в отдельных случаях и в раз-  
вернутых оперных ариях (напр., ария Руслана в опере Глинки  
«Руслан и Людмила»).

**Сопра́но** (от ит. *sorga* — наверху, выше) — самый высокий  
женский голос. С. подразделяется на *колоратурное*, лирическое и  
драматическое.

**Сти́ль** (в музыке) — совокупность признаков, характеризую-  
щих творчество *композиторов* определенной страны, историче-  
ского периода, отдельного композитора.

**Стру́нные инструме́нты** — инструменты, в которых звук воз-  
никает в результате вибрации (колебания) натянутых струн. По  
способу звукоизвлечения С. и. делятся на смычковые (скрипка,  
альт, виолончель, контрабас), клавишные (*фортепиано* и его  
предшественники, см. *челобало*) и щипковые (арфа, мандолина, гит-  
ара, балалайка и др.).

**Сце́на** (лат. *scena* от греч. *skene* — шатер, палатка). — 1. Теат-  
ральные подмостки, на которых происходит представление.  
2. Часть театрального представления, отдельный *эпизод акта* или  
*картины*.

**Сценáрий** (ит. *scenario*) — более или менее подробное изложе-  
ние хода действия, развертывающегося на сцене в *опере*, *балете*  
и *оперетте*, схематический пересказ их сюжета. На основе С. со-  
здаётся *либретто* оперы.

**Сюита** (фр. *suite* — ряд, последовательность) — название много-  
частного циклического произведения, в котором части сопостав-  
ляются по принципу *контраста* и обладают менее тесной внутрен-  
ней идейно-художественной связью, нежели в симфоническом цик-  
ле (см. *симфония*). Обычно С. представляет собой ряд танцев или  
описательно-иллюстративных пьес программного характера, а иног-  
да — извлечение из крупного музыкально-драматического произве-  
дения (*оперы*, *балета*, *оперетты*, *кинофильма*).

**Таранте́лла** (ит. *tarantella*) — очень быстрый, темпераментный  
итальянский народный танец; размер  $\frac{6}{8}$ .

**Тема музыка́льная** (греч. *thema* — предмет рассказа) — основ-  
ная, подлежащая *развитию* музыкальная мысль, выраженная в  
сравнительно небольшой завершённой, рельефной, ярко вырази-  
тельной и запоминающейся мелодии (см. также *лейтмотив*).

**Тёмбр** (фр. *timbre*) — специфическое качество, характерная  
окраска звука голоса или инструмента.

**Тёмп** (от ит. *tempo* — время) — скорость исполнения и харак-  
тер движения в музыкальном произведении. Т. обозначается  
словами: очень медленно — *ларго* (*largo*), медленно — *адажио* (*ada-  
gio*), спокойно, плавно — *анданте* (*andante*), умеренно быстро — *мо-  
дерато* (*moderato*), быстро — *аллегро* (*allegro*), очень быстро — *пре-  
сто* (*presto*). Иногда Т. определяется ссылкой на общеизвестный  
характер движения: «в темпе *вальса*», «в темпе *марша*». С сере-  
дины XIX века Т. обозначается также по метроному, где цифра  
соответствует числу указанных длительностей в минуту. Словес-  
ное обозначение Т. часто служит названием пьесы или отдельных  
ее частей, не имеющих заглавия (напр., названия частей в сонат-  
ном *цикле* — *allegro*, *andante* и т. д., балетные *адажио* и др.).

**Тёно́р** (от лат. *tenere* — держать, направлять) — высокий муж-  
ской голос. Т. подразделяется на лирический и драматический.



**Терцет** (от лат. *tercius* — третий) — оперно-вокальный ансамбль трех участников. Другое наименование Т. — *трио*, используется также для обозначения инструментальных ансамблей с тем же числом исполнителей.

**Трио** (ит. *trio* от *tre* — три) — 1. В вокальной музыке то же, что *терцет*. 2. Инструментальный ансамбль трех исполнителей. 3. Средний раздел в *марше*, *вальсе*, *менуэте*, *скерцо* более плавного и певучего характера; это значение термина возникло в старинной инструментальной музыке, в произведениях которой средний раздел исполнялся тремя инструментами.

**Трубаду́ры, труве́ры** — рыцари-поэты и певцы в средневековой Франции.

**Увертю́ра** (фр. *ouverture* — открытие, начало) — 1. Оркестровая пьеса, исполняемая перед началом *оперы* или *балета*, обычно основанная на темах произведения, которому она предшествует, и сжато воплощающая его главную идею. 2. Название самостоятельного одночастного оркестрового произведения, часто относящегося к программной музыке.

**Уда́рные инструме́нты** — музыкальные инструменты, из которых звук извлекается посредством удара. У. и. бывают: 1) с определенной высотой звука — литавры, колокола и колокольчики, чалеста, ксилофон и 2) со звуком неопределенной высоты — тамтам, большой и малый барабаны, бубен, тарелки, треугольник, кастаньеты и т. д.

**Факту́ра** (лат. *factura* — букв. деление, обработка) — строение звуковой ткани музыкального произведения, включающей *мелодию*, сопровождающие ее *подголоски* или *полифонические голоса*, *аккомпанемент* и т. д.

**Фанданго** (исп. *fandango*) — испанский народный танец умеренного движения, сопровождаемый игрой на кастаньетах; размер 3/4.

**Фанта́зия** (греч. *phantasia* — воображение, вообще вымысел, выдумка) — *виртуозное* произведение свободной *формы*. 1. В XVII веке *импровизационного* характера вступление к *фуге* или *сонате*. 2. Виртуозное сочинение на *темы* какой-либо *оперы*, то же, что *транскрипция* (лат. *transcriptio* — переписывание) или *парафраза* (от греч. *paraphrasis* — описание, пересказ, перепарафразировка). 3. Инструментальное произведение, отличающееся причудливым, фантастическим характером музыки.

**Фанфа́ра** (ит. *fanfaga*) — трубный сигнал, обычно праздничного торжественного характера.

**Фина́л** (ит. *finale* — окончательный) — заключительная часть многочастного произведения, *оперы* или *балета*.

**Фольклóр** (от англ. *folk* — народ и *lore* — учение, наука) — совокупность произведений устного литературного и музыкального народного творчества.

**Фóрма музыка́льная** (лат. *forma* — внешний вид, очертания) — 1. Средства воплощения идейно-образного содержания, включающие *мелодию*, *гармонию*, *полифонию*, *ритм*, *динамику*, *тембр*, *фактуру*, а также композиционные принципы построения или Ф. в узком значении. 2. Ф. в узком значении — исторически сложившиеся и развившиеся закономерности строения музыкальных произведений, схемы расположения и взаимоотношения частей и раз-

делов, определяющие общие контуры музыкального произведения. Наиболее распространенными являются Ф. трехчастная, *куплетная, вариационная, рондо, сонатная*, а также Ф. построения *сюитного, сонатного и симфонического* (см.) *циклов*.

**Фортепиано** (от ит. forte-piano — громко-тихо) — общее название клавишного *струнного* инструмента (рояль, пианино), позволяющего, в отличие от его предшественников — *клавесина, чембало, клавикорда*, получать звуки различной силы. Широта звукового диапазона и *динамики*, выразительность и красочное разнообразие звучания, большие виртуозно-технические возможности сделали Ф. преимущественно *сольным* и *концертирующим* (см. *концерт*) инструментом, а также участником многих *камерно-инструментальных ансамблей*.

**Фрагмент** (от лат. fragmentum — обломок, кусок) — отрывок чего-либо.

**Фраза** (греч. phrasis — оборот речи, выражение) — в музыке краткий относительно завершённый отрывок, часть *мелодии*, образующая паузы (*цезурами*).

**Фуга** (ит. и лат. fuga — бег) — одночастное произведение, представляющее собой *полифоническое* (см.) изложение и последующее *развитие* одной *мелодии, темы*.

**Фугато** (от fuga) — *полифонический эпизод* в инструментальной или *вокальной пьесе, построенный наподобие фуги, но не законченный* и переходящий в музыку обычного, не полифонического склада.

**Фугетта** (ит. fugetta — маленькая фуга) — *фуга* небольших размеров, с сокращённым разделом развития.

**Фуриант** (чешск., букв. — гордец, зазнайка) — стремительный, темпераментный чешский народный танец; размер переменный —  $\begin{matrix} 2 & 3 \\ 4 & 4 \end{matrix}$ .

**Хабанера** (исп. habanera — букв. гаванская, от Гавана) — испанская народная песня-танец, отличающаяся сдержанным четким *ритмом*; размер  $\begin{matrix} 2 \\ 4 \end{matrix}$ .

**Хор** (от греч. choros) — 1. Крупный певческий коллектив, состоящий из нескольких групп, каждая из которых исполняет свою *партию*. 2. Сочинения для хора, самостоятельные или входящие в оперное произведение, в котором они являются одной из важнейших форм, часто используемых при создании массовых народных *сцен*.

**Хорал** (от греч. choros) — 1. Церковное хоровое пение на религиозный текст, распространенное в средние века. 2. Хоровое или иное произведение или эпизод, основанные на равномерном неторопливом движении *аккордами*, отличающиеся возвышенно-созерцательным характером.

**Хота** (исп. jota) — испанский народный танец темпераментного *живого* движения, сопровождаемый песней; размер  $\begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix}$ .

**Цикл музыкальный** (от греч. kyklos — круг, кругооборот) — совокупность частей многочастного произведения, следующих друг за другом в определенном порядке. В основе Ц. лежит принцип контраста. Главные разновидности — сонатно-симфониче-

ский Ц., сюитный Ц. (см. *симфония*, *сюита*); к числу циклических принадлежат также формы *мессы* и *реквиема*.

**Чембало** (ит. *ceimbalo*, *clavicembalo*) — итальянское название клавесина, предшественника современного фортепиано. В XVII—XVIII веках Ч. входило в состав *оперного* или *ораториального оркестра*, сопровождая исполнение *речитативов*.

**Экосез** (фр. *écossaise* — «шотландка») — шотландский народный танец быстрого движения; размер .

**Экспрессия** (от лат. *expressio* — выражение) в музыке — повышенная выразительность.

**Элегия** (греч. *elegia* от *elegos* — жалоба) — *пьеса* печального, задумчивого характера.

**Эпиграф** (греч. *epigraphé* — букв. надпись на памятнике) — заимствованное из литературы фигуральное название начальной музыкальной фразы, *темы* или отрывка, определяющего собой преобладающий характер, ведущую мысль всего произведения.

**Эпизод** (греч. *episodion* — происшествие, событие) — небольшая часть музыкально-театрального действия; иногда введенный в музыкальное произведение раздел, имеющий характер отступления.

**Эпилог** (греч. *epilogos* от *epi* — после и *logos* — слово, речь) — заключительная часть произведения, подводящая итог событиям, иногда рассказывающая о событиях, происшедших спустя некоторое время.

**Эпитафия** (греч. *epitaphios*) — надгробное слово.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ОПЕР

Абесалом и Этери . . . . .	449	Катерина Измайлова . . . . .	547
Анда . . . . .	151	Кашей Бессмертный . . . . .	367
Алеко . . . . .	439	Кёр-оглы . . . . .	464
Алмаст . . . . .	458	Князь Игорь . . . . .	302
«Арсенал» . . . . .	589	Кола Брюньон . . . . .	503
		Кольцо нибелунга . . . . .	85
Бал-маскарад . . . . .	139		
Банк-бан . . . . .	265	Летучий Голландец . . . . .	57
Богдан Хмельницкий . . . . .	576	Либуше . . . . .	249
Богема . . . . .	176	Лознгрин . . . . .	67
Борис Годунов . . . . .	308	Любовь к трем апельсин- нам . . . . .	515
Броненосец «Потемкин» . . . . .	496		
В бурю . . . . .	485	Мазепа . . . . .	396
Вертер . . . . .	229	Майская ночь . . . . .	331
Вильгельм Телль . . . . .	112	Манон . . . . .	223
Война и мир . . . . .	531	Мать . . . . .	489
Волшебная флейта . . . . .	29	Молодая гвардия . . . . .	582
Вольный стрелок . . . . .	51	Моцарт и Сальери . . . . .	353
Вражья сила . . . . .	296	Муса Джалиль . . . . .	596
Галья . . . . .	235	Ночь перед рождеством . . . . .	341
Гугеноты . . . . .	201	Нюрнбергские мейстер- зингеры . . . . .	78
Данси . . . . .	452	Орестея . . . . .	426
Далибор . . . . .	245	Орлеанская дева . . . . .	390
Девушка с Запада . . . . .	188	Орфей . . . . .	39
Декабристы . . . . .	555	Отелло . . . . .	156
Демон . . . . .	421		
Дон-Жуан . . . . .	24	Паяцы . . . . .	172
Дон Карлос . . . . .	144	Пиковая дама . . . . .	411
Дубровский . . . . .	433	Повесть о настоящем че- ловеке . . . . .	539
Дузья . . . . .	525	Поднятая целина . . . . .	475
		Похищение из сераля . . . . .	14
Евгений Онегин . . . . .	386	Проданная невеста . . . . .	242
Ее падчерица . . . . .	259	Псковитянка . . . . .	324
Золотой петушок . . . . .	377		
Иван Сусаник . . . . .	274	Риголетто . . . . .	119
Иоланта . . . . .	417	Русалка (Даргомыжско- го) . . . . .	286
Искатели жемчуга . . . . .	213	Русалка (Дворжака) . . . . .	254
		Руслан и Людмила . . . . .	278
Каменный гость . . . . .	290		
Кармен . . . . .	217		

Садко . . . . .	347	Трубадур . . . . .	124
Свадьба Фигаро . . . . .	19	Турандот . . . . .	192
Севильский цирюльник . . . . .	108	Угрюм-река . . . . .	560
Сельская честь . . . . .	168	Укрощение строптивой . . . . .	562
Семен Котко . . . . .	520		
Семья Тараса . . . . .	508	Фальстаф . . . . .	161
Сицилийская вечерня . . . . .	135	Фауст . . . . .	207
Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии . . . . .	371	Фиделлио . . . . .	45
Сказка о царе Салтане . . . . .	361		
Снегурочка . . . . .	336	Хованщина . . . . .	313
Сорочинская ярмарка . . . . .	318		
Судьба человека . . . . .	480	Царская невеста . . . . .	356
Тангейзер . . . . .	62	Чародейка . . . . .	406
Тарас Бульба . . . . .	442		
Тихий Дон . . . . .	470	Черевички . . . . .	401
Тоска . . . . .	180	Чио-Чио-Сан . . . . .	185
Травиата . . . . .	130		
Тристан и Изольда . . . . .	73		

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

От издательства . . . . .	3	Анда . . . . .	151
М. Друскин. Опера ( <i>Исторический очерк</i> ) . . . . .	5	Отелло . . . . .	156
<b>Австрия</b>		Фальстаф . . . . .	161
Моцарт . . . . .	13	Масканын . . . . .	168
Похищение из серая . . . . .	14	Сельская честь . . . . .	168
Свадьба Фигаро . . . . .	19	Леопкавалло . . . . .	172
Дон-Жуан . . . . .	24	Паяцы . . . . .	172
Волшебная флейта . . . . .	29	Пуччини . . . . .	176
<b>Германия</b>		Богема . . . . .	176
Глюк . . . . .	39	Тоска . . . . .	180
Орфей . . . . .	39	Чио-Чио-Сан ( <i>Мадам</i>	
Бетховен . . . . .	44	<i>Баттерфляй</i> ) . . . . .	185
Фиделио . . . . .	45	Девушка с Запада . . . . .	188
Вебер . . . . .	50	Турандот . . . . .	192
Вольный стрелок . . . . .	51	<b>Франция</b>	
Вагнер . . . . .	56	Мейербер . . . . .	201
Летучий Голландец		Гугеноты . . . . .	201
( <i>Моряк-скиталец</i> ) . . . . .	57	Гуно . . . . .	207
Тангейзер и состязание		Фауст . . . . .	207
певцов в Вартбурге . . . . .	61	Бизе . . . . .	213
Лоэнгрин . . . . .	67	Искатели жемчуга . . . . .	213
Тристан и Изольда . . . . .	72	Кармен . . . . .	217
Нюрнбергские мастер-		Массне . . . . .	223
зингеры . . . . .	78	Манон . . . . .	223
Кольцо нибелунга . . . . .	84	Вертер . . . . .	229
<b>Италия</b>		<b>Польша</b>	
Россини . . . . .	107	Монюшко . . . . .	235
Севильский цирюльник . . . . .	108	Галья . . . . .	235
Вильгельм Телль . . . . .	112	<b>Чехия</b>	
Верди . . . . .	118	Сметана . . . . .	241
Риголетто . . . . .	119	Проданная невеста . . . . .	242
Трубадур . . . . .	124	Далибор . . . . .	245
Травната . . . . .	130	Либуше . . . . .	249
Сицилийская вечерня . . . . .	135	Дворжак . . . . .	253
Бал-маскарад . . . . .	139	Русалка . . . . .	254
Дон Карлос . . . . .	144	Яначек . . . . .	258
		Ее падчерица . . . . .	259

Венгрия . . . . .		Мазепа . . . . .	396
Эркель . . . . .	265	Черевички . . . . .	401
Банк-бан . . . . .	265	Чародейка . . . . .	406
<b>Россия</b>		Пиковая дама . . . . .	411
<b>Союз Советских Соци-</b>		Иоланта . . . . .	417
<b>алистических Респуб-</b>		Рубинштейн . . . . .	421
<b>лик</b>		<b>Демон</b> . . . . .	421
Глинка . . . . .	273	Танеев . . . . .	426
Иван Сусанн . . . . .	274	Орестея . . . . .	426
Руслан и Людмила . . . . .	278	Направник . . . . .	433
Даргомыжский . . . . .	285	Дубровский . . . . .	433
Русалка . . . . .	286	Рахманинов . . . . .	439
Каменный гость . . . . .	290	Алеко . . . . .	439
Серов . . . . .	295	Лысенко . . . . .	442
Вражья сила . . . . .	296	Тарас Бульба . . . . .	442
Бородин . . . . .	302	Палиашвили . . . . .	448
Князь Игорь . . . . .	302	Абесалом и Этери . . . . .	449
Мусоргский . . . . .	307	Даиси . . . . .	452
Борис Годунов . . . . .	308	Спендиаров . . . . .	457
Хованщина . . . . .	313	Алмаст . . . . .	458
Сорочинская ярмарка . . . . .	318	Гаджибеков . . . . .	463
Римский-Корсаков . . . . .	323	Кёр-оглы . . . . .	464
Псковитянка . . . . .	324	Дзержинский . . . . .	470
Майская ночь . . . . .	331	Тихий Дон . . . . .	470
Снегурочка . . . . .	336	Поднятая целина . . . . .	475
Ночь перед рождеством . . . . .	341	Судьба человека . . . . .	480
Садко . . . . .	347	Хренников . . . . .	485
Моцарт и Сальери . . . . .	353	В бурю . . . . .	485
Царская невеста . . . . .	356	<b>Матв</b> . . . . .	489
<b>Сказка о царе Салтане,</b>		<b>Чишко</b> . . . . .	496
<b>о сыне его славном</b>		Броненосец «Потемкин» . . . . .	496
<b>и могучем богатыре</b>		Кабалевский . . . . .	503
<b>Гвидоне Салтановиче</b>		Кола Брюньон (Мастер	
<b>и о прекрасной ца-</b>		из Кламси) . . . . .	503
<b>ревне Лебеди</b> . . . . .	361	Семья Тараса . . . . .	508
Кащей Бессмертный . . . . .	367	Прокофьев . . . . .	514
Сказание о невидимом		<b>Любовь к трем апель-</b>	
граде Китеже и деве		<b>синнам</b> . . . . .	515
Февронии . . . . .	371	Семен Котко . . . . .	520
Золотой петушок . . . . .	377	Дуэнья (Обручение в	
Чайковский . . . . .	385	монастыре) . . . . .	525
Евгений Олегин . . . . .	386	Война и мир . . . . .	531
Орлеанская дева . . . . .	390	Повесть о настоящем	
		человеке . . . . .	539

Шостакович . . . . .	546	Молодая гвардия . . . . .	582
Катерина Измайлова . . . . .	547	Майборода . . . . .	589
Шалорин . . . . .	555	«Арсенал» . . . . .	589
Декабристы . . . . .	555	Жиганов . . . . .	596
Шебалин . . . . .	561	Муса Джалиль . . . . .	596
Укрощение строптивой . . . . .	562	Краткий словарь . . . . .	
Френкель . . . . .	569	музыкальных терминов . . . . .	603
Угрюм-река . . . . .	569	Алфавитный указатель опер . . . . .	620
Данькевич . . . . .	576		
Богдан Хмельницкий . . . . .	576		
Мейтус . . . . .	582		

Друскин Михаил Семенович  
(Составитель)

## 100 ОПЕР

Редактор Л. В. Соллертинская. Худож. редактор Л. И. Рожков.  
Техн. редактор Ф. М. Сорина. Корректор С. Н. Мурашева.

Сдано в набор 8.I.1968 г. Подписано к печати 29.X.1968 г. М—43547. Формат  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Печ. л. 19,5 (32,8). Уч.-изд. л. 32,3.

Тираж 100 000, 2-й завод: 30001—50000 экз. Заказ 101. Цена 1 р. 77 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. Ленинград, Д-11,  
Инженерная ул., 9.