

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Кафедра истории зарубежной музыки

А.К. Кенигсберг

**ОТ ВЕБЕРА ДО РИХАРДА ШТРАУСА:
24 НЕМЕЦКИЕ ОПЕРЫ XIX – ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX вв.**

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, СЮЖЕТ, МУЗЫКА

**Учебное пособие для студентов вокальных факультетов
по курсу истории зарубежной музыки**

Санкт-Петербург
2010

К – 354

ББК – 85. 31

КЕНИГСБЕРГ А.К. От Вебера до Рихарда Штрауса: 24 немецкие оперы XIX – первой половины XX вв. История создания, сюжет, музыка.

Учебное пособие освещает 120-летний период развития немецкой оперы – от 1820 до 1940 года. Подробно охарактеризованы история создания, сюжет и основные музыкальные эпизоды избранных опер Карла Марии фон Вебера (3), Рихарда Вагнера (11), Рихарда Штрауса (7), Фридриха фон Флотова («Марта»), Отто Николаи («Виндзорские насмешницы») и Энгельберта Хумпердинка («Гензель и Гретель»); в монографических очерках приводятся детальные обзоры творческого пути каждого из шести композиторов.

Учебное пособие предназначено, прежде всего, для студентов вокальных факультетов, поскольку многие из анализируемых здесь опер остаются для них неизвестными, хотя и входят в репертуар современных театров. Издание может быть также использовано в качестве справочника-путеводителя широкими кругами любителей оперы.

В ряде статей использован материал соответствующих разделов книг «111 опер» и «111 балетов и забытых опер» (СПб, 1998, 2004).

Рецензенты:

Н.А. Брагинская, кандидат искусствоведения, доцент
Н.И. Дегтярева, кандидат искусствоведения, профессор

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2010.

КАРЛ МАРИЯ ФОН ВЕБЕР

1786 – 1826

Вебер – выдающийся немецкий композитор, создатель национальной романтической оперы. Многогранно одаренная личность – дирижер, пианист, литератор, музыкально-общественный деятель – он был активным борцом за немецкое искусство. Его творческое наследие включает сонаты, концерты, симфонии, кантаты, пьесы для фортепиано, камерные ансамбли, песни, но ведущая роль принадлежит опере. Творчество Вебера во многом определило дальнейшие судьбы немецкого музыкального театра. Оперы его связаны с поэтическим миром легенд, преданий, сказок. Большое место в них уделено изображению фантастических картин, народного быта, природы.

Жизнь Вебера, недолгая и бурная, похожа на увлекательный роман. Неизвестна даже дата его рождения. В сохранившихся церковных книгах города Эйтена «крещение младенца, нареченного Карлом Марией Фридрихом Эрнстом Вебером», помечено 20 ноября 1786 года (у католиков этот обряд совершается на второй или третий день после рождения), а в заметках отца днем рождения сына значится «18 декабря, 11,5 часов вечера». Этот день торжественно отмечался в семье, однако взрослым Вебер праздновал его 19 ноября, в день именин.

Отец композитора, разносторонне одаренный музыкант, игравший на различных инструментах, присвоил герб вымершего дворянского рода из Верхней Австрии и называл себя то майором, то камергером, то придворным советником, то бароном, не имея никакого права на дворянскую приставку «фон». В 50 лет, будучи отцом пятерых детей, он женился вторым браком на 17-летней дочери преуспевающего резчика по дереву, наделенной прекрасным голосом. В маленьком северогерманском городке Эй-

тине он получил привилегию «производить всю музыку в городе и деревне». Здесь и родился будущий создатель национальной оперы. Через полгода, испытывая вечную нужду в деньгах, отец организовал семейную музыкально-драматическую труппу и отправился в странствия по Германии. Карл рос за кулисами театра, который заменял ему детскую и школу, и самые первые его впечатления связаны с бесконечно меняющимися картинами родной страны, ее природы, маленьких городков. Мальчик был слабым, болезненным, начал ходить лишь в 4 года, хромал на правую ногу, однако всегда оставался живым, веселым и наблюдательным. Как и два старших брата, учившихся в Вене у Гайдна, Карл рано обнаружил музыкальные способности, и отец мечтал, что последний сын станет вундеркиндом: слава Моцарта, женатого на его племяннице Констанце, не давала отцу покоя. Он мучил мальчика бесконечными фортепианными упражнениями и бессмысленной зубрежкой, а помогавший ему старший сын бил пятилетнего Карла по пальцам смычком, крича, что из него выйдет кто угодно, только не музыкант. Лишь в 10 лет у Карла появился хороший учитель, Петер Хойшке: он сумел за полгода привить своему ученику навыки блестящей игры на рояле, которой впоследствии славился Вебер.

Переехав в Зальцбург, отец отдал Карла учиться композиции и поспешил опубликовать первый результат занятий – 6 фугетт. Учителем мальчика стал Михаэль Гайдн, но отец добивался согласия его брата, знаменитого Йозефа Гайдна, давать уроки сыну. Получив отказ, он увез семью в Мюнхен, известный своим оперным театром, где, как и повсюду в Германии, ставились итальянские оперы. Отец нанял для Карла сразу двух учителей, чтобы тот скорее преуспел в овладении оперным жанром: один учил композиции, другой, в прошлом знаменитый итальянский певец, – вокалу. В 12 лет Вебер начал сочинять первую оперу «Сила любви и вина», но она осталась

незаконченной. Следующая опера, «Немая лесная де-вушка», увидела свет рампы в небольшом саксонском городке Фрайберге через несколько дней после того, как Веберу исполнилось 14 лет. Премьера сопровождалась шумной рекламой, мастером которой был отец, и столь бурной газетной полемикой, что Веберы были вынуждены покинуть Фрайберг. Позднее композитор сурово отозвался о своем оперном первенце, II акт которого был написан за 10 дней. Однако опера была поставлена в Вене, где прошла 14 раз, в Праге и Петербурге. В следующем году Вебер возобновил в Зальцбурге занятия с Михаэлем Гайдном, сочинил под его руководством еще одну оперу, «Петер Шмоль и его соседи», исполненную позднее в Аугсбурге. Она заслужила похвальные отзывы, в одном из них Вебера сравнивали с Моцартом, и отец не замедлил обнародовать столь лестное мнение. Все эти оперы написаны в национальном комическом жанре зингшпиля – с небольшими песенными номерами, соединенными разговорными диалогами, без речитативов.

В 1803 году в Вене Вебер наконец обрел настоящего учителя. Им стал аббат Фоглер, недавно обосновавшийся в столице, но уже приобретший известность. Вскоре он станет удачливым соперником Бетховена. Фоглер сразу оценил дарование Вебера и в то же время понял, что тому грозит опасность превратиться в дилетанта. Учитель запретил ему в течение года сочинять, заставив изучать творения великих мастеров. Именно он обратил внимание Вебера на народные песни, которые сам собирал, что сыграло важную роль в формировании юного композитора.

Фоглер нашел ему и первое место работы на посту дирижера городского театра в Бреслау (ныне Вроцлав, Польша), где Вебер провел два года. 18-летний руководитель сразу же проявил организаторский талант и понимание особенностей музыкального театра. Он по-новому рассадил оркестр: если раньше

духовые инструменты располагались вокруг дирижера, а струнные – за ними, то Вебер, заботясь о большей слитности звучания, посадил струнников непосредственно перед дирижером, а сзади поместил трубы и литавры. Он ввел последовательную систему репетиций (вначале с солистами, затем общие «сидячие», за ними – сценические и, наконец, генеральные), выступал в качестве режиссера, обновил репертуар, сделав его более значительным, прежде всего, за счет опер Моцарта: первым поставленным им спектаклем стало «Милосердие Тита», последним – «Так поступают все». Нововведения Вебера вызвали всеобщее недовольство. Оркестранты, привыкшие сидеть перед самой публикой, утверждали, что теперь их не слышно, певцы возмущались большим числом репетиций, публика жаждала привычных развлекательных спектаклей, а дирекция тревожилась из-за снижения сборов. Даже друзья-музыканты критиковали Вебера – за пристрастие к быстрым темпам и громкому аккомпанементу.

Работа в театре не занимала всего времени Вебера. Он совершенствуется в игре на фортепиано: друзей поражают его импровизации. Много пишет: появляются различные пьесы для кларнета, фагота, валторны, виолончели, скрипки, в которых каждый инструмент раскрывается во всем блеске своих виртуозных возможностей. Увлекается созданием простых, наивных, сентиментальных песен в народном духе, сочиняя к ним тексты. Начинает оперу «Рюбелль» по немецкой народной сказке (от нее сохранились лишь 4 номера). И ведет полную удовольствий и любовных приключений жизнь, к которой пристрастился еще в Вене. Жалования в 600 талеров в год не хватает: композитор вечно в долгах.

Осенью 1806 года Вебер переехал в королевство Вюртемберг. Он получил приглашение в Карлсруэ в качестве дирижера, пианиста и руководителя придворного театра принца Евгения Вюртембергского, брата короля, но фактически был принужден зани-

маться и расстроенными финансами герцога Людвига Вюртембергского, и тысячью других дел, о которых прежде даже не подозревал. Жизнь при дворе герцога, кутилы и мота, таила для непрактичного, увлекающегося, обремененного долгами 20-летнего композитора массу опасностей. Впоследствии он никогда не вспоминал об этих трех годах, хотя в вихре развлечений успел написать две симфонии, музыку к пьесе, множество фортепианных сочинений и переработать «Немую лесную девушку» в «Сильвану». На одной из репетиций Вебера арестовали по обвинению в краже герцогского имущества, присвоении чужих денег и взяточничестве при вербовке солдат. Обвинения остались недоказанными. Вебер мужественно защищался, 16 дней провел в тюрьме и был изгнан за пределы Вюртемберга с запретом когда-либо появляться здесь под страхом смертной казни.

Следующие годы прошли в странствиях по Германии, Австрии, Швейцарии и принесли Веберу славу пианиста. Он сочинил множество концертных пьес для фортепиано, песни в народном духе, а также самую интересную из своих ранних опер, зингшпиль «Абу Гасан» по арабским сказкам «1001 ночи». Тогда же он начал писать роман в духе Гофмана под названием «Жизнь музыканта».

Важный период формирования таланта Вебера связан с его дирижерской работой в Немецком театре в Праге (1813–1816). Она поражает интенсивностью: нередко одну премьеру от другой отделяли две-три недели. Ко многим из них Вебер писал статьи, пояснения, рецензии, составившие в итоге цикл из 20 статей под характерным названием «Музыкально-драматические заметки. Попытка посредством сведений и указаний по истории искусства облегчить понимание новых опер, поставленных на сцене». Однако эта работа не давала композитору полного удовлетворения: не оставалось времени для сочинения музыки. После пребывания летом 1814 года в недавно освободившемся от власти Наполеона и ох-

ваченном патриотизмом Берлине, Вебер стал сочинять песни на стихи поэта Теодора Кёрнера, погибшего в сражении с французами. Этот сборник под названием «Лира и меч» в один день сделал композитора знаменитым. Его провозгласили национальным певцом борьбы за свободу.

Вебер мечтал о работе в Берлине, однако прусскому королю, поклоннику итальянской оперы, были подозрительны патриотические устремления композитора, и места в Берлине он не получил. Узнав, что в Дрездене предполагается основать немецкую оперу, Вебер в январе 1817 года переехал в столицу Саксонии и занял пост капельмейстера. В том же году в жизни Вебера произошло и другое важное событие. Длительное ухаживание за певицей Каролиной Брандт, с которой он познакомился еще в 1810 году и которую пригласил работать в Пражский театр, завершилось женитьбой. Оставив сцену, она подарила ему двух сыновей.

Последнее 10-летие (1817–1826) – вершина многогранной деятельности Вебера, время создания его лучших опер. Он побеждает в борьбе с итальянской оперой, пользовавшейся поддержкой короля и придворных (первый театр в Дрездене был открыт еще в 1667 году). Композитор сам формирует труппу, разыскивает немецких певцов, особое внимание уделяет хору, которым пренебрегали итальянцы, рассаживает оркестр по группам, впервые устанавливает новое место дирижера – непосредственно перед суфлерской будкой, а не в центре оркестра. Также впервые он начинает дирижировать палочкой, что производит сенсацию. Деятельность Вебера вызывает противодействие придворных кругов, покровительствовавших итальянцам; не нравятся и его критические выступления в газетах, его острый язык, его требования строжайшей дисциплины.

В своих трех последних операх Вебер находит сюжеты, которые станут типичными для немецкого романтического театра: фантастика и народный быт,

рыцарское Средневековье и волшебный мир эльфов. В 1820 году он заканчивает свое лучшее произведение – «Вольный стрелок», по старинной легенде о человеке, продавшем душу дьяволу, а три года спустя – «Эврианту», первую оперу на немецком языке, где музыка не прерывается разговорными диалогами, как это было в зингшпиле: их заменяют речитативы. В 1824 году Вебер получает заказ из Лондона на оперу «Оберон» на английском языке, ставшую его последним сочинением. Возникают и лучшие инструментальные пьесы: «Приглашение к танцу» для фортепиано, Концертштюк для фортепиано с оркестром.

Однако здоровье Вебера стремительно ухудшалось, многолетний туберкулез перешел в последнюю стадию. Композитор понимал, что поездка в сырой туманный Лондон для постановки «Оберона» является самоубийством, но иного выхода не видел: доходы от лондонского предприятия должны были обеспечить семью после его смерти. 7 февраля 1826 года он отправился в Лондон. Премьера «Оберона» два месяца спустя сопровождалась многочисленными вызовами; спектакль шел 12 дней подряд. Руководил Вебер и концертами, выступал как пианист, сочинял песни. Но силы таяли: в своей последней песне он смог записать лишь вокальную строчку, на последнем спектакле «Вольного стрелка» продирижировал только увертюрой. В ночь с 4 на 5 июня 1826 года Вебер скончался.

Весь Лондон под звуки «Реквиема» Моцарта хоронил немецкого композитора. В Германии не могли примириться с тем, что прах создателя национальной оперы покоится на чужбине. В 1841 году был организован специальный комитет для перенесения останков Вебера в Дрезден. Через три года возник новый комитет под руководством Вагнера, ставшего дирижером Дрезденского театра и считавшего себя наследником Вебера. 14 декабря 1844 года под звуки траурного марша, сочиненного Вагнером на темы

«Эврианты», прах Вебера был опущен в родную землю на католическом кладбище в Дрездене.

ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК

Романтическая опера в трех актах, пяти картинах
Либретто Ф. Кинда

Действующие лица:

Оттокар, богемский князь (бас)

Куно, княжеский лесничий (бас)

Агата, его дочь (сопрано)

Анхен, ее молодая родственница (сопрано)

Охотники:

1-й – Каспар (бас)

2-й – Макс (тенор)

Килиан, богатый крестьянин (бас)

Отшельник (бас)

Самбель, «черный охотник» (без пения)

Крестьяне, охотники, музыканты, девушки, духи,
княжеская свита

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

История создания

В 1810 году Вебер прочел только что опубликованный Августом Апелем и Фридрихом Лауном первый том «Книги духов». Открывавший его рассказ «Вольный стрелок – народное сказание» Иоганна Августа Апеля (1771–1816), писателя и юриста, сразу же привлек внимание композитора, который назвал его превосходным текстом для оперы. В течение ночи Вебер набросал сценарий с одним из друзей, и тот даже написал несколько сцен либретто. Однако до создания первой зрелой оперы Вебера оставалось еще целое десятилетие.

В основу своего рассказа Апель положил фрагмент из любопытной книги «Беседы из царства духов», первое издание которой (Лейпциг, 1730) нахо-

дилось в его руках. В пятой «Беседе» – о духах воздуха и огня – содержится сообщение о некоем писце: он связался с охотником, «сведущим в колдовстве», и отправился с ним ночью на перекресток дорог, чтобы отлить 63 пули, из которых лишь 3 не попадают в цель. Затем охотник исчез, а писец предстал перед судом за сношения с дьяволом и был приговорен к смертной казни, замененной тюрьмой и каторгой.

Из этого сухого сообщения Апель создал поэтический рассказ, вложенный в уста лесничего. Действие перенесено в первую половину XVII века, в эпоху опустошительной Тридцатилетней войны, когда в разоренной стране широко распространилась вера во все сверхъестественное. Столь любимые романтиками фантастические мотивы Апель соединил с не менее характерным показом сложных душевных переживаний молодого человека. Любовь писца к дочери лесничего не получает одобрения ее отца, который предлагает юноше испытать силы в стрельбе. Когда-то его предок удачным выстрелом добыл наследственную должность лесничего; из уважения к его памяти то же должны повторять все его потомки. Влюбленный юноша ищет помощи у отставного солдата с деревянной ногой. Литье 63 волшебных пуль сопровождается жуткими картинами, передающими таинственную ночную атмосферу мира духов: трепет крыльев воронов, явление туманных образов, щелканье мертвых костей, грохочущие удары копыт, призрачная скачка черного коня. Для решающего выстрела герой случайно выбирает одну из трех пуль, направляемых дьяволом, и смертельно ранит невесту. Потеряв рассудок, он кончает дни в сумасшедшем доме. Сходные мотивы есть и в других рассказах «Книги духов».

С одним из них, еще за пять лет до выхода книги, познакомился друг Апеля Фридрих Кинд (1768–1843), также юрист по профессии, возглавлявший дрезденский кружок поэтов. Он и стал либреттистом Вебера, с которым встретился в 1816 году. 19 февра-

ля следующего года они совместно выбрали сюжет о Вольном стрелке – по словам композитора, «превосходный, ужасный и интересный». За оставшиеся 10 дней февраля Кинд написал либретто под названием «Невеста охотника» и 3 марта получил от Вебера 30 гульденов за удавшееся сочинение. При этом он утверждал, что использовал не только рассказ Апеля, но и собственные ранние сочинения: драму «Остров духов», откуда заимствовал текст хора духов в Волчьем ущелье (первое, что написал для Вебера), и рассказ «Невесты охотников». Именно из этого рассказа взят образ второй героини оперы – беззаботной, легкомысленной насмешницы Анхен, сразу очень понравившейся Веберу – она казалась композитору портретом его любимой жены. Из рассказа перенесена в либретто и счастливая, в отличие от Апеля, развязка: невеста не погибает от рокового выстрела, а падает без чувств, причем ее белое платье ассоциируется с оперением голубки; добродетель вознаграждена. В либретто к благополучной развязке приводит Отшельник, который и открывал действие; освященные розы, подаренные им Агате, отводят дьявольскую пулю. Однако жена Вебера, познакомившись с либретто, убедила композитора, что народная опера должна начинаться картиной народной жизни, и начальные сцены с Отшельником сохранились лишь в либретто Кинда.

Либретто «Вольного стрелка» нельзя отнести к выдающимся драматическим произведениям. Но Вебера не смущали явные недостатки, лишенная всякой логики развязка, неизменно вызывавшая насмешки критиков. Композитора увлек дух народной поэзии, волшебство знакомых с детства сказок, очарование зеленого леса, таинственного и пугающего, и неременная победа светлого, гуманистического начала над силами зла. Еще до того, как Вебер записал первую ноту, была намечена вся музыка: он играл Кинду целые куски будущей оперы. Сам же процесс сочинения растянулся надолго. Наброски первых

эпизодов относятся к 2 июля – 25 августа 1817 года, в апреле следующего года написана лишь одна ария, через год – эскиз другой, и только с сентября 1819 года работа шла планомерно вплоть до мая 1820 года с перерывом в два месяца. 13 мая в Дрездене была закончена увертюра, а год спустя в Берлине дописана, по желанию исполнительницы, вторая ария Анхен.

Новой оперой Вебера заинтересовался директор Берлинского театра, задумавший поставить ее к открытию восстановленного после пожара здания, намечавшемся первоначально на весну 1820 года. Предчувствуя противодействие прусского короля, враждебно настроенного ко всем патриотическим начинаниям в искусстве, директор представил ему «Вольного стрелка» как безобидную «волшебную оперетту» и добился согласия на постановку. Однако она постоянно откладывалась. Всячески противодействовал ей музыкальный руководитель Берлинского театра, знаменитый итальянский композитор Гаспаро Спонтини. Его пышная торжественная опера «Олимпия», поставленная в мае 1821 года, оказалась прямой соперницей «Вольного стрелка». Весь Берлин разделился на два лагеря – сторонников Спонтини и поклонников Вебера. Он сам руководил репетициями, которых состоялось 16, причем последняя, накануне премьеры, прошла настолько неудачно, что друзья были уверены в полном провале; один лишь автор не сомневался в победе.

Премьера «Вольного стрелка» 18 июня 1821 года стала не только триумфом композитора, стоявшего за пультом, но и днем рождения немецкой национальной романтической оперы. Когда Вебер появился в оркестре, его приветствовали бурной овацией, трижды он опускал палочку, прежде чем смог начать увертюру. 14 номеров из 17 сопровождались громкими аплодисментами, а увертюра и хор подружек невесты были бисированы. По окончании спектакля на сцену летели венки и стихи. «Это не опера, это са-

ма Германия!» – воскликнул один немецкий музыкант. А Вагнер, много лет спустя, выразил свой восторг в следующих словах: «О мое чудесное немецкое отечество, как я должен тебя любить, как я должен тобой восхищаться хотя бы только за то, что на твоей земле возрос “Вольный стрелок”. Как я должен любить немецкий народ, который любит “Вольного стрелка”, который и сегодня верит в чудеса наивнейших дней и, достигнув зрелого возраста, продолжает ощущать сладостный и таинственный трепет, заставлявший в юности замирать его сердце!... Как счастлив тот, кто вас понимает, кто может вместе с вами верить, чувствовать, мечтать и увлекаться! О, как мне радостно, что я немец!».

Сюжет

I акт. Деревенская площадь. Крестьяне и охотники состязаются в стрельбе в цель. Среди них охотник Каспар. Все сторонятся его: ходят слухи, что он связан с дьяволом. С веселыми шутками приветствует народ победителя – крестьянина Килиана. Лишь молодой охотник Макс озабочен и угрюм. Еще недавно он был лучшим стрелком в деревне, но теперь его преследуют неудачи. Крестьяне во главе с Килианом, только что провозглашенным королем стрелков, высмеивают Макса. Выясняется, что на завтра князь Оттокар назначил решающее состязание. Макс в отчаянии: если он не победит, то не сможет жениться на любимой им Агате, дочери лесничего Куно, которая по старинному обычаю должна стать женой самого меткого стрелка. Незаметно подкравшийся Каспар предлагает удрученному юноше помощь. Он усердно подливает Максиму вина и дает свое ружье, заряженное волшебной пулей. Выстрел – и огромный орел падает к ногам юноши. Каспар уговаривает Макса прийти в Волчье ущелье, чтобы там отлить волшебные, бьющие без промаха пули.

II акт. Дом лесничего. Агата с нетерпением ждет жениха. Неясная тревога владеет девушкой – ей ка-

жется, что их любви угрожают какие-то таинственные силы. Веселая и легкомысленная Анхен пытается развлечь подругу. Слышны шаги – это Макс. Он мрачен и торопится уйти, говоря, будто подстрелил оленя и этой ночью должен отправиться за ним в Волчье ущелье. Агата и Анхен в ужасе: в Волчьем ущелье бродит «черный охотник», и тех, кто с ним встретится, ждет проклятье. Напрасно девушки предостерегают Макса; не слушая их, охотник убегает.

2-я картина. Волчье ущелье – таинственная и мрачная местность, окруженная горами. Месяц скрывается в облаках, надвигается гроза. Слышатся наводящие ужас голоса невидимых духов. Это царство «черного охотника» Самьеля. Бьет полночь. Каспар вызывает Самьеля. Он заключил договор с дьяволом и завтра истекает срок: его 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 охотник может располагать свободно, седьмой же выстрел принадлежит Самьелю. Макс все еще колеблется присоединиться к Каспару. Призрак матери пытается остановить его; Макс мерещится Агата, которая ищет смерти в бурном водопаде. Наконец, он спускается в ущелье. Творя заклинания, Каспар отливает семь волшебных пуль. Являются страшные призраки, проносится «дикая охота», начинается буря. Каспар призывает Самьеля, Макс, теряя сознание, видит рядом с собой «черного охотника». Бьет час ночи.

III акт. Комната Агаты. Она ожидает торжественного часа. Тяжелые предчувствия терзают девушку: ей приснился страшный сон, будто Макс стрелял в белую голубку, которой оказалась она сама. Вошедшая Анхен с притворной серьезностью рассказывает о не менее страшном сне, когда-то испугавшем ее кузину: чудовищным призраком оказался цепной пес. Подружки невесты приносят подвенечный наряд, Агата раскрывает коробку – перед ней

погребальный убор. Тогда она надевает венок из роз, освященный Отшельником.

2-я картина. Лесная поляна. Князь Оттокар пирует с охотниками. Все восхищены меткостью Макса – сегодня ему удивительно везет. Предстоит решающий выстрел. Князь не хочет затруднять испытание и приказывает Максиму застрелить сидящую на дереве белую голубку. Тот заряжает ружье последней из волшебных пуль и прицеливается. Никто не может понять, куда пропала пуля: голубка перелетает с дерева на дерево, выбежавшая из леса Агата шатается и падает на руки внезапно явившегося Отшельника, а на земле оказывается смертельно раненный Каспар. Он видит простирающего к нему руки Самбеля и, проклиная небо и ад, умирает. Макс чистосердечно признается в грехах, и возмущенный князь приказывает ему немедленно и навсегда покинуть родину. Напрасно все просят смягчить приговор. Тогда вперед выходит Отшельник. Он требует отменить старинный обычай: счастье любящих сердец не может зависеть от удачного выстрела. Пусть Макс выдержит испытание в течение года, и тогда сам князь соединит его с Агатой. Оттокар склоняется перед мудростью Отшельника. Все славят небеса за благополучное избавление от бед.

Музыка

«Вольный стрелок» знаменовал рождение немецкого национального романтического театра. Обратившись к жанру зингшпиля, Вебер применил необычные для него развернутые оперные формы, хотя и сохранил обширные разговорные диалоги. Современников поразили фантастические эпизоды, их новые выразительные средства: о картине в Волчьем ущелье говорили и любители музыки, и знаменитые музыканты. В свободно развивающихся сольных сценах со сменой речитативных и песенных эпизодов впервые не просто чередуются последовательно характеризующие контрастные чувства, но сменяют

друг друга различные психологические состояния, показанные в развитии. Мелодической яркостью отличаются бытовые сцены – типично немецкие по складу хоры охотников и подружек невесты сразу запел весь народ. Возросла роль оркестра, впервые в опере столь романтически красочного, с необычным использованием инструментов.

Большая увертюра – также впервые – целиком построена на темах оперы и раскрывает конфликт противоборствующих сил драмы. В медленном вступлении певучая мелодия валторн вводит в мир лесной романтики; таинственно звучит лейтмотив Самьея. В быстрой части противопоставлены мрачные образы зла и светлые – добра. Их стремительное развитие, столкновения, борьба, кажется, приводят к победе темных сил – вновь возникает зловещий лейтмотив Самьея. Но все сметает ослепительное звучание ликующей темы Агаты. Она завершает увертюру, как и всю оперу.

В I акте беззаботные народные сцены сопоставлены со сложными психологическими характеристиками главных мужских персонажей – Макса и Каспара. Крестьянское празднество пленяет простодушием: марш, который звучит так, словно его исполняют неумелые сельские музыканты; грубоватый незатейливый вальс с неизменно повторяющейся простенькой мелодией. Резкий контраст вносит полная смятения и тревоги сцена и ария Макса «Через лес, через доли», в которой свободно сменяются речитатив, декламация, песенные мелодии; значительна роль оркестра. Каспар охарактеризован двумя номерами. В застольной песне «Здесь в земной юдоли жить» он предстает простым, открытым парнем. В следующей арии «Нет, нет, погибнуть должен он», где угловатая мелодия сочетается с ритмом неистовой дьявольской пляски, раскрывается его истинная, мстительная натура.

Во II акте две картины. 1-я – экспозиция образов двух героинь. Грациозная ариетта беспечной Ан-

хен «Если юноша красивый» оттеняет серьезную, богатую настроениями сцену и арию Агаты «Ужель уснуть смогу я, его не увидав?»; чередование выразительной декламации и красивых напевных мелодий приводит к быстрой части, полной блеска, радости и света (этой темой заканчивалась увертюра).

Во 2-й – контрастной, фантастической картине (финале акта) решающая роль отведена оркестру. Необычные гармонии, мрачные глухие тембры, наводящие ужас завывания невидимого хора рисуют таинственное ущелье. В центральном эпизоде – литья волшебных пуль – музыка с потрясающей наглядной силой изображает разгул дьявольских сил, завершающийся бурей.

В антракте к III действию излагается тема будущего хора охотников. В этом акте также две картины: лирическая 1-я продолжает 1-ю картину II акта; массовая 2-я перекликается с начальной народной сценой оперы. Каватина Агаты «Все небо тучи затянули» пронизана единым сосредоточенным, глубоким чувством. С ней, как и во II акте, контрастирует романс и ария Анхен «Приснился раз моей кухне»: первая часть, насыщенная декламацией, пародирует мрачные романтические рассказы о духах; вторая часть, в танцевальных ритмах, с виртуозными пассажами, близка ее арии II акта. Завершает 1-ю картину один из популярнейших номеров – хор подружек невесты «Девичий венок», обозначенный автором как народная песня и действительно в своей наивной простоте приближающийся к образцам немецкого фольклора.

2-я картина открывается другим, еще более популярным номером – знаменитым хором охотников «Что лучше охоты», сопровождаемым перекличкой валторн. В финале эмоциональный перелом создается медленным торжественным ариозо Отшельника, а завершением служит ликующая тема Агаты (из ее арии II акта), которую исполняют все действующие лица и хор.

ЭВРИАНТА

Романтическая опера в трех актах, шести картинах
Либретто Х. фон Шези

Действующие лица:

Король Людовик VI (бас)
Адоляр, граф Неверский (тенор)
Эврианта Савойская, его невеста (сопрано)
Эглантина де Пюизе, ее подруга (сопрано)
Лизиарт, граф Форест (бас)
Крестьяне:
 Берта (сопрано)
 Рудольф, ее жених (тенор)
Рыцари, охотники, крестьяне
 Действие происходит во Франции в 1110 году.

История создания

В начале 1822 года Вебер, руководитель Дрезденского театра, обожаемый во всех немецких землях создатель первой национальной оперы «Вольный стрелок», получил заказ на новое произведение от знаменитого итальянского импресарио Доменико Барбайи, руководившего тогда венским театром «У Каринтийских ворот». Барбайя рассчитывал на оперу наподобие «Вольного стрелка», в народном духе, с яркими бытовыми и фантастическими сценами, но композитор мечтал о другом. Его влекли большие темы, героические образы, которые виделась Веберу, как и многим романтикам, в легендарной эпохе Средневековья – с доблестными рыцарями, прекрасными дамами, коварными злодеями и таинственными заклятьями. Музыкальное развитие не должно было прерываться разговорными диалогами, как это происходило во всех операх на немецком языке, не исключая «Фиделио» Бетховена и «Вольного стрелка» самого Вебера.

За либретто для новой оперы Вебер обратился к своей давней приятельнице Хельмине фон Шези (1783–1856), участнице дрезденского кружка, объединявшего поэтов, писателей, ученых, музыкантов. Эта довольно посредственная поэтесса, выделявшаяся своей экстравагантностью, жила воспоминаниями молодости, проведенной в Париже. Там она познакомилась с крупным французским ученым-ориенталистом Антуаном Леонаром де Шези, ставшим ее мужем. Встреча произошла в доме известного немецкого писателя и теоретика романтизма Фридриха Шлегеля, которому Шези преподавал персидский язык. В 1804 году для шлегелевского «Собрания романтических поэм Средневековья» Хельмина перевела со старофранцузского «Историю Жерара Неверского и прекрасной и добродетельной Эврианты Савойской, его милой». В ее основе – французский рыцарский «Роман о Фиалке, или Жерар Неверский», принадлежащий автору начала XIII века Жерберту де Монтрею. Вебер со всей тщательностью подошел к либретто. По указаниям композитора Шези перерабатывала его 11 раз. Особое беспокойство вызывала завязка драмы: оклеветанная Эврианта предстает изменницей, так как злодей рассказывает о родинке в виде цветка фиалки на ее груди, что свидетельствует об их интимных отношениях, – тогда как на самом деле он подглядел украдкой купанье героини. Невозможность показать купанье на сцене заставила авторов несколько раз переделывать завязку, но она не прояснилась и в окончательном варианте, предложенном самим Вебером. Либретто осталось запутанным и нелогичным.

В феврале 1822 года Вебер по приглашению Барбайи поехал в Вену, чтобы познакомиться с певцами. Там он тяжело заболел, а вернувшись в Дрезден, вынужден был много времени отдавать дирижерской деятельности в театре. Над музыкой «Эврианты» композитор работал в летние месяцы 1822 и 1823 годов в своем загородном домике в Пильнице,

недалеко от Дрездена. В общей сложности сочинение заняло около года. Опера была завершена 29 августа 1823 года и посвящена австрийскому императору Францу I. Увертюра написана позднее, перед самой премьерой.

В сентябре 1823 года начались репетиции «Эврианты», и Вебер вновь поехал в Вену. Репетиции вызвали большой интерес, композитор приобрел много поклонников, прежде всего среди художников и ученых. 5 октября он посетил Бетховена на курорте близ Вены. Уже глухой, Бетховен на прощание прокричал, несколько раз поцеловав Вебера: «Желаю счастья вашей новой опере! Если смогу, я приду на премьеру!». Премьера состоялась 25 октября 1823 года в венском театре «У Каринтийских ворот» под управлением автора и имела шумный успех. Однако это был скорее успех любимого композитора, чем нового произведения, так не похожего на «Вольного стрелка», мелодии которого звучали во всех переулках Вены. После отъезда автора, продирижировавшего четырем спектаклями, были сделаны сокращения, что еще более затруднило понимание запутанного сюжета. На восьмом представлении театр был наполовину пуст. Сторонники итальянской оперы, – а их, увлеченных произведениями Россини, в Вене было большинство, – торжествовали.

Сюжет

I акт. Зал в королевском дворце Премери. Людовик VI празднует заключение мира с Англией. Юный Адоляр, граф Неверский, тоскует по своей невесте Эврианте, с которой его разлучила война. Он поет романс в честь любимой, все подхватывают восторженную хвалу женской верности. Лишь граф Лизарт, завидующий Адоляру, предлагает пари: он сумеет добиться любви Эврианты.

2-я картина. Сад Неверского замка. Эврианта мечтает о любимом. Ее одиночество нарушает Эглантина. Дочь мятежника, спасенная Эвриантой, она

под личиной смирения таит коварные планы мести Адоляру, пренебрегшему ее любовью. Она выведывает у простодушной Эврианты семейную тайну Адоляра: его сестра, узнав о гибели в бою жениха, покончила с собой, выпив яд, хранившийся в кольце. Дух самоубийцы, похороненной в склепе в саду, блуждает вокруг замка и лишь тогда найдет покой, когда проклятое кольцо омоют слезы невинности. В замок прибывает Лизиарт, который должен отвезти Эврианту в королевский дворец, где состоится ее брак с Адоляром. Эврианта счастлива. Эглантина спешит осуществить свой коварный план, который погубит Эврианту.

II акт. Возле склепа Неверского замка. Лизиарт потерпел неудачу в попытках добиться любви Эврианты и готов бежать от позора на край света. Его оттапливает лишь мысль о торжестве Адоляра. Неожиданная встреча с Эглантиной дает ему в руки орудие мести – похищенное ею из склепа роковое кольцо.

2-я картина. Празднично украшенный зал в королевском дворце. Адоляр с нетерпением ожидает приезда невесты. Радостна встреча влюбленных. Король приветствует Эврианту, но Лизиарт показывает кольцо и объявляет, что оно подарено ему как залог любви. Адоляр не верит клевете, однако рассказ Лизиарта о семейной тайне убеждает его в измене невесты. Напрасно та уверяет, что нарушила тайну, но не верность: Лизиарт выиграл пари и получает замок Адоляра. Эврианта изгнана с позором.

III акт. Дикое скалистое ущелье, залитое лунным светом. Плакучие ивы окружают источник. Сюда привел Адоляр Эврианту, чтобы казнить за измену. Внезапно путь им преграждает чудовищный змей. Эврианта готова пожертвовать собой ради любимого. Адоляр побеждает змея и, потрясенный самоотверженностью Эврианты, оставляет ее в лесу, не в силах свершить задуманное. Ее находит король, охотящийся со свитой. Эврианта рассказывает о коварстве Эг-

лантины и спешит покинуть лес, чтобы вновь соединиться с Адоляром, но, измученная пережитым, падает без чувств. Считая девушку мертвой, рыцари оплакивают ее.

2-я картина. Площадь перед Неверским замком. Крестьяне украшают цветами хижину Берты, готовящейся к свадьбе с Рудольфом, и приветствуют приход мая. Они призывают впавшего в отчаяние Адоляра к борьбе с Лизиартом и Эглантиной. Из замка выходит торжественное свадебное шествие. Эглантину мучат угрызения совести, она почти потеряла рассудок. Лизиарт приказывает схватить Адоляра, но тот обнажает меч. Поединок останавливает прибывший в замок король. Он рассказывает о встрече с Эвриантой в лесу и ее смерти. Эглантина торжествует и с презрением отталкивает Лизиарта, который был лишь орудием ее мести. Взбешенный, он поражает Эглантину кинжалом. Король приказывает казнить убийцу. Адоляр в отчаянии: он погубил невинную. В это время охотники вносят Эврианту. Она приходит в себя и бросается в объятия Адоляра. Пророчество исполнилось: слезы невинности омыли роковое кольцо, любовь и верность восторжествовали, душа самоубийцы успокоилась навеки. Все славят влюбленных.

Музыка

«Эврианта» – первая немецкая опера с речитативами. Она отличается тонкой психологической прорисовкой характеров, нередко воплощенных в крупных, непрерывно развивающихся сценах. Велика роль хора, который принимает непосредственное участие в драматическом действии. Как всегда у Вебера, красочен оркестр.

Блестящая увертюра, давно украшающая концертные программы, построена на темах оперы – приподнятых, ликующих мелодиях с энергичным маршевым ритмом; лишь мрачное центральное фугато тематически самостоятелно.

Каждый акт делится на две контрастные картины. В I акте последовательно экспонируются образы трех главных персонажей – Адоляра, Эврианты, Эглантины. В центре 1-й картины – лирический романс героя «Средь садов густых миндальных», который одновременно служит косвенной характеристикой чистой, невинной героини. Романс обрамлен массовыми сценами: праздничным женским хором и танцем в начале, драматической сценой пари – в конце.

Во 2-й картине сопоставлены два женских образа. Эврианта представлена нежной, певучей каватиной «Звон колоколов! шум ручейка». Выход коварной Эглантины сопровождается вьющимся, «змеиным» лейтмотивом, но ее первая ария «Как снести поток страданий», обращенная к Эврианте, пронизана искренним волнением и печалью. В грациозном дуэте «Радость в сердце вновь играет» господствует интонационная сфера Эврианты, которой подчиняется Эглантина. Ее истинное лицо раскрывается в большой сцене и арии «Глупышка! Верит в дружбу и любовь», начинающейся лейтмотивом; он нередко повторяется в сопровождении. Финал с участием хора вновь пронизан светом и радостью.

Во II акте противопоставлены ария и дуэт (вначале злодеев, затем положительных героев), которые завершаются массовым финалом. Развернутая сцена и ария Лизиарта «Где скрывается мне?» построена на смене разнохарактерных эпизодов: лирические воспоминания об Эврианте, бурная клятва мести, героическая решимость уничтожить врага. Мрачное настроение усиливается оркестровым сопровождением, рисуящим раскаты грома. Своеобразным продолжением служит начинающийся без перерыва дуэт Лизиарта и Эглантины, пронизанный мстительным торжеством.

2-я картина открывается резким контрастом. Ничем не омраченная ария Адоляра «Мне ты несешь, зефир» отмечена красивыми певучими мелодиями (одна из них звучала в увертюре). Ее продолжение –

полный ощущения счастья дуэт Адоляра и Эврианты «Душу мою возьми», целиком построенный на совместном пении влюбленных. Массовый финал II акта с активной ролью хора перекликается с финалом I-го, но значительно более драматичен; его стремительное развитие приводит к катастрофе.

Самый обширный III акт отмечен наибольшей оригинальностью. Такова в особенности 1-я картина, первые два номера которой слиты воедино. Оркестровое вступление рисует лесную глушь. Речитатив и дуэт Эврианты и Адоляра основаны на вокальной декламации, гибко передающей особенности речи и смену настроений. Битва Адоляра со змеем, происходящая за кулисами и показанная глазами Эврианты, запечатлена в ее сольной сцене сквозного развития «Ангелов светлых сонм», полной страстного чувства. Характеристику героини расширяет следующая сцена и каватина «Одна, одна отныне»; ей присуща психологическая глубина и свобода музыкального развития. Еще одна большая ария Эврианты с хором «К нему! к нему! О, поспешим!», завершающая 1-ю картину, резко выделяется во всей ее партии героическим порывом; также только здесь композитор использует предельно высокие ноты.

2-я картина начинается простыми куплетами в народном духе – песней Берты с хором «Вот май». Хор играет активную роль вплоть до конца акта, поддерживая Адоляра и выступая против Лизиарта и Эглантины. В звонком, энергичном дуэте Адоляра и Лизиарта с хором выделяется характеристика Адоляра-рыцаря. С участием хора происходит и развязка судьбы Эглантины в финале, решенная средствами приподнятой декламации; ее торжество при известии о смерти Эврианты «Триумф! Отмщен ныне мой позор!» приобретает inferнальную окраску. В заключительном эпизоде, утверждая победу любви, повторяется дуэт Эврианты и Адоляра из II акта.

ОБЕРОН

Романтическая опера в трех актах,
Одиннадцати картинах
Либретто Дж. Р. Планше

Действующие лица:

Эльфы:

Оберон, король эльфов (тенор)
Титания, его жена (без пения)
Пак, дух на службе Оберона (сопрано)

Франки:

Император Карл Великий (без пения)
Гюон Бордоский, герцог Гиени (тенор)
Шеразмин, его оруженосец (бас)

Арабы:

Гарун аль Рашид, калиф Багдадский (без пения)
Реция, его дочь (сопрано)
Фатима, наперсница Реции (сопрано)
Намуна, бабушка Фатимы (без пения)
Баба-хан, сарацинский принц, жених Реции (без пения)
Хасан, капитан корабля (без пения)
Месру, начальник стражи гарема (без пения)

Тунисцы:

Эмир Альмансор (без пения)
Рошана, его жена (без пения)
Надина, рабыня (без пения)
Абдалла, корсар (без пения)

Стража, рабы, баядерки, корсары, эльфы, духи, русалки, морские разбойники

Действие происходит в царстве эльфов, при дворе Карла Великого, в Багдаде и Тунисе на рубеже VIII–IX веков.

История создания

В августе 1824 года директор Лондонского театра Ковент Гарден предложил Веберу написать специ-

ально для Лондона большую романтическую оперу на фантастический сюжет, известный как в Германии, так и в Англии. Из предложенных на выбор «Фауста» и «Оберона» Вебер остановился на последнем и сразу занялся изучением английского языка. Контракт, по которому он должен был продирижировать двенадцатью спектаклями новой оперы, пятью концертами и собственным концертом-бенефисом, сулил хороший гонорар – 1097 фунтов стерлингов 6 шиллингов. А Вебер, руководитель Дрезденского театра, прославленный автор опер «Вольный стрелок» и «Эврианта», отчаянно нуждался. Неизлечимо больной туберкулезом, он мечтал обеспечить семью – жену и двух сыновей. На все попытки друзей отговорить его от самоубийственной поездки в туманный Лондон, композитор отвечал: «Не все ли равно? Поеду я или не поеду, я все равно в этом году умру. Однако если я поеду, у моих детей будет пища, когда их отец умрет; но они будут голодать, если я останусь».

В качестве либреттиста заказчиком был предложен Джеймс Робинсон Планше (1796–1880), английский драматург и антиквар, писавший пьесы для многих лондонских театров. Сюжет под названием «Гюон Бордоский», основанный на героико-романтической поэме XIII века того же названия о любви христианского рыцаря и сарацинской принцессы, Планше заимствовал из «Синей библиотеки» – французского издания для народного чтения, выходявшего с XVII века и получившего свое название по цвету переплетов. Это была лубочная серия, в которой публиковались «рыцарские романы, сказки и прочие истории». Кроме того, либреттист использовал английский перевод фантастической поэмы-сказки «Оберон» (1780) – лучшего произведения немецкого просветителя Кристофа Мартина Виланда (1733–1813) – и мотивы двух пьес Шекспира (1564–1616) – «Сон в летнюю ночь» (1594 или 1595) и «Буря» (1611). Планше посылал в Дрезден либретто по частям по мере написания, так что, начав сочинять музыку,

композитор не имел представления о дальнейшем развитии сюжета. I акт он получил 30 октября 1824 года, II и III, соответственно, 18 января и 1 февраля следующего.

Первый музыкальный набросок был сделан Вебером в Дрездене 23 января 1825 года. Дважды работа прерывалась. В июне в связи с резким обострением болезни Вебер по настоянию врачей отправился лечиться в Эмс. Полгода спустя он поехал в Берлин на постановку «Эврианты», которой долго добивался, преодолевая противодействие всесильного руководителя Берлинского театра, известного итальянского оперного композитора Гаспаро Спонтини. Во время репетиций в декабре 1825 года Вебер почувствовал себя так плохо, что друзья были уверены – они видят его в последний раз. И в таких условиях композитор писал музыку, полную юношеской свежести, жизненных сил и неиссякаемого вдохновения! Писал в спешке, на либретто, которое ему откровенно не нравилось: либреттист не предусмотрел музыки в важнейших драматургических моментах (нет даже любовного дуэта героев), ввел множество персонажей, наделенных длинными прозаическими диалогами (жанр комической оперы в Германии и Англии предполагал разговоры вместо речитативов). Вебер мечтал о переделке либретто, но времени на это уже не оставалось. Зато он успел так изучить английский язык, что в автографе партитуры, хранящейся в Российской Национальной библиотеке в Петербурге, нет ни одной ошибки. К 7 февраля 1826 года, когда композитор отправлялся из Дрездена в Лондон, «Оберон» был завершен, за исключением нескольких номеров.

Приехав в Лондон, Вебер начал репетиции 9 марта, а десять дней спустя дописал финал оперы. Ряд номеров был переделан или сочинен заново в последние дни марта, когда он познакомился с английскими исполнителями. 9 апреля была закончена увертюра, но еще накануне премьеры композитор

дописывал молитву Гюона в конце I акта. Гонорар за партитуру составил 500 фунтов стерлингов.

Премьера оперы под названием «Оберон, или Клятва короля эльфов» состоялась 12 апреля 1826 года в лондонском театре Ковент Гарден под управлением автора. Зал был переполнен. Все встали и восторженно приветствовали Вебера, когда он появился в оркестре. Увертюра была повторена, как и три арии; некоторые номера дважды и трижды прерывались аплодисментами. А по окончании спектакля Вебер под бурные приветствия был вызван на сцену – честь, которой в Лондоне еще не оказывали ни одному композитору. И последующие 11 представлений под его управлением также прошли при полном зале. Это был последний триумф Вебера: он умер полтора месяца спустя, в ночь с 4 на 5 июня 1826 года.

Сюжет

I акт. Сад фей в царстве Оберона. Он спит, убаюканный эльфами, а проснувшись, проклинает свою поспешную клятву. Оберон поспорил с женой Титанией о людской верности и теперь может примириться с ней лишь тогда, когда найдет любящую пару, способную пронести свое чувство сквозь все испытания. Его верный дух Пак облетел всю землю, чтобы помочь своему королю, и при дворе франков услышал такую историю. Сын Карла Великого задумал коварно умертвить рыцаря Гюона Бордоского, но тот победил его в честном поединке. Разгневанный император готов подарить Гюону жизнь, если он отправится в Багдад ко двору Гаруна аль Рашида и во время пира поразит мечом того, кто сидит по левую руку калифа, поцелует его дочь Рецию и объявит ее своей невестой. Оберон решает во всем помогать доблестному рыцарю.

2-я картина. Скалистая местность. Здесь спят Гюон и его оруженосец Шеразмин. По воле короля эльфов перед спящим рыцарем предстает видение Реции – в персидской беседке, с лютней в руках она

молит его о спасении. Оберон вручает Гюону эльфийский рог, а перепуганному оруженосцу – золотой кубок, чтобы глоток вина вернул ему мужество. Эльфы и феи благословляют рыцаря на подвиг любви и переносят на берег Тигра, к стенам Багдада.

3-я картина. Открытая галерея в гареме Гаруна аль Рашида в Багдаде. Спускается ночь. Реция с нетерпением ждет освободителя: отец насильно выдает ее замуж, но во сне ей явился рыцарь, обещавший избавление от нежеланного брака. Наперсница Фатима приносит радостную весть: случай привел в дом ее бабушки Намуны рыцаря, который поклялся спасти Рецию или умереть. Слышится янычарская музыка, толстый Месру входит со стражей гарема, запирает все двери и решетки, а 20 придворных дам уводят Рецию в ее покои.

II акт. Роскошный пиршественный зал во дворце Гаруна аль Рашида. Все славят калифа. Грациозный танец баядерок открывает выход Реции в сопровождении Фатимы. Внезапно появляется Гюон и, оттолкнув стражников, целует Рецию, а когда предназначенный ей в мужья Баба-хан выхватывает меч, одним ударом выбивает его из рук. Гарун аль Рашид приказывает зарубить дерзкого, но тот трубит в рог Оберона, и все замирают. Гюон уводит Рецию, а Шеразмин Фатиму.

2-я картина. Дворцовый сад. Шеразмин, забыв о различиях веры, ухаживает за Фатимой. Гюон увлекает за собой Рецию, но путь им преграждает стража. Рыцарь и оруженосец храбро сражаются. Один из стражников хватает рог Оберона. При первых же его звуках гремит гром, сверкает молния и наступают тьма. Появившийся Оберон направляет любящие пары в гавань, где их ждет корабль. Все предвещает счастливое плавание.

3-я картина. Скалистая местность. Темнеет. Пак заклинает духов воздуха, земли, воды и огня прибить корабль к берегу. Начинается буря. Гюон выносит потерявшую сознание Рецию. Из волн появляется зо-

лотой кубок, она подкрепляется неиссякающим вином и остается ждать Гюона, который отправляется за помощью. Океан успокаивается; садится солнце. Приближается корабль, однако это не Гюон, а корсар Абдалла с тремя морскими разбойниками. На крик Реции прибегает Гюон, корсары нападают на него и, бросив бездыханным, уводят Рецию на свой корабль. Загораются звезды. На раковине, влекомой двумя лебедями, приплывает Оберон. Он приказывает Паку перенести Гюона в сад тунисского эмира Альмансора. Русалка убаюкивает рыцаря, по зову Оберона и Пака собираются русалки, нимфы, сильфиды, эльфы, феи, духи воздуха.

III акт. Дворцовый сад эмира Альмансора в Тунисе. Восходит солнце. Фатима, попавшая в рабство к садовнику эмира, оплакивает злую судьбу, разлучившую ее с госпожой, и вспоминает свою далекую Аравию. Появившийся Шеразмин вспоминает еще более далекую родину – берега Гаронны во Франции. На облачной колеснице Пак привозит спящего Гюона, а Фатима объявляет, что Реция не погибла: капитан пиратского корабля привез ее эмиру.

2-я картина. Зал во дворце Альмансора. Реция, считающая Гюона погибшим, полна печали; ее не тревожат ни пылкие признания, ни угрозы эмира. Его жена Рошана горит жаждой мести. Рабыня Надина вводит Гюона, получившего послание на лавровом листе. Он надеется увидеть Рецию, но встречает Рошану, которая влюбилась в него с первого взгляда и теперь предлагает убить Альмансора и разделить с нею трон. Прелестные танцовщицы приносят вино и розы, Рошана обнимает Гюона, он пытается освободиться. В это время все светильники гаснут. Входит Альмансор. Он видит с Рошаной Гюона, приказывает рабам увести его на казнь и грозит смертью жене.

3-я картина. Площадь за стенами дворца. Лунная ночь. Черные рабы при свете факелов готовят костер. Шеразмин обращается с упреками к Оберону. Внезапно он замечает на цветущем розовом кусте рог

из слоновой кости. Теперь он надеется на спасение Гюона. Однако Фатима убеждена, что рыцарь будет сожжен заживо. Моля о его спасении, Реция падает к ногам эмира, но тот осуждает на смерть и ее. Рабы приводят Гюона. Влюбленные обнявшись восходят на костер. Внезапно раздаются звуки рога, и рабы пускаются в пляс. Появляются трубящий в рог Шерзмин и Фатима.

4-я картина. Воздвигается увитый цветами дворец, в центре его на огромном глобусе – Титания в объятиях Оберона. Он провозглашает конец испытаний любящих, которым будет вечно благодарен за примирение с женой. Дворец короля эльфов исчезает, влюбленные переносятся в королевство франков.

5-я картина. Тронный зал во дворце Карла Великого. Торжественное шествие придворных предвещает выход императора. Он восходит на трон, перед ним предстают Гюон и Реция. Император прощает героя, все славят рыцаря и его прекрасную невесту.

Музыка

«Оберон» живет уже почти два столетия, но не как целостная опера, а в виде отдельных номеров – инструментальных, блестящих оркестровыми находками; сольных, оригинальных по форме или, напротив, традиционно эффектных; хоровых, с простыми мелодиями в народном духе. В один год с юным Мендельсоном (увертюра «Сон в летнюю ночь») Вебер в своем последнем произведении открывает прекрасный, загадочный мир эльфов.

Знаменитая увертюра, широко известная по концертным исполнениям, начинается соло валторны – зовом волшебного рога Оберона. В ней использованы лучшие темы оперы, образующие пестрый, увлекательный хоровод.

I акт в трех картинах представляет мир эльфов во главе с Обероном и экспонирует двух главных героев – Гюона и Рецию. Все номера разделены разговорными диалогами и не образуют единых музы-

кальных сцен непрерывного развития. В центре 1-й картины – небольшая взволнованная ария Оберона «Клятва – зло!». 2-ю картину завершает ария Гюона «Я с юных дней к боям привык», открывающаяся звучанием медных инструментов; быстрые части рисуют образ блестящего рыцаря, медленная вторая, с благородной мелодией (первоначально ее излагает солирующая виолончель) – верного влюбленного. В финале, образующем 3-ю картину, основное место занимает большое энергичное соло Реции. Дополнением служит дуэтино с Фатимой. Контраст образует янычарский марш с примитивной унисонной темой и причудливым звучанием деревянных духовых инструментов на сцене.

II акт, также состоящий из трех картин, содержит наибольшее число развернутых музыкальных эпизодов. Хоровая слава Гаруну аль Рашиду и танец баядерок являются продолжением финала I акта с его восточными образами. 2-ю картину завершает стремительный квартет бегства двух пар влюбленных (его тема звучала в увертюре). 3-ю картину обрамляют фантастические сцены. В начале – заклинание Пака «Духи, слетайтесь все на зов!», хор духов и красочная оркестровая буря. Тема бури проникает в центральный, лучший номер оперы – большую, с красивыми певучими мелодиями, сцену и арию Реции «Океан!», которая передает непрерывную смену психологических состояний. Последняя тема арии – ликующая, восторженная, рождающая ощущение беспредельности неба и моря, венчала увертюру. Обширный финал вновь построен на чередовании многочисленных фантастических эпизодов: убаюкивающая колыбельная песня русалки с солирующей валторной; воздушное дуэтино Оберона и Пака (в сопровождении сопоставляются мотивы скрипки соло и деревянных духовых); заключительный хор с солистами, звучащий едва слышно, лишь с несколькими громкими краткими возгласами.

В III акте, распадающемся на пять картин, множество самостоятельных музыкальных номеров не составляют единого целого. 1-я картина открывается арией Фатимы «Аравия, мой край родной», где печальный запев уступает место беззаботному припеву, подражающему восточной манере пения. Затем следует грациозный, с виртуозными пассажами, дуэт Шеразмина и Фатимы «На берегах родной Гаронны». В начале 2-й картины сопоставлены лирическая каватина Реции «Сердце, скорби об утраченном счастье!» и виртуозное рондо Гюона «Ликую от счастья и надежды вновь!». В комические тона окрашено начало финала 3-й картины – хор и танец рабов, зачарованных рогом Оберона (валторна соло); в основе – многократно повторяющаяся короткая попевка, подлинная арабская тема, записанная одним из путешественников по странам Востока. Самая краткая 4-я картина завершает характеристику Оберона. Также краткая 5-я картина играет роль эпилога: это торжественный марш рыцарей и дам императора Карла Великого, который дополняет столь же торжественный заключительный хор.

ОТТО НИКОЛАИ

1810 – 1849

Ровесник Мендельсона, родившийся на следующий год после него и умерший на два года позднее, Отто Николаи большую часть недолгой жизни провел в Италии и Вене. Его не волновали проблемы развития немецкого национального театра, основу которого в 1820-е годы заложил Вебер. Николаи не делал различия между итальянскими и немецкими операми. Всего их в наследии композитора пять, причем четыре написаны в Италии, на итальянском языке, обозначены по итальянскому обычаю подзаголовком «мелодрама» («серьезная», «трагическая») и в Италии поставлены с успехом. Затем две из них переведены на немецкий язык, с жанровым определением «трагическая опера», и их постановки осуществлены в Вене. Николаи принадлежит лишь одна немецкая опера – «Виндзорские насмешницы», пользовавшаяся широкой популярностью во всей Европе в течение почти полувека (до появления «Фальстафа» Верди на сюжет той же комедии Шекспира). В наше время из нее в репертуаре остались лишь увертюра и романс Фентона. Всего же Николаи оставил 235 сочинений, преимущественно вокальных; издано менее половины.

Отто Николаи родился 9 июня 1810 года в столице Восточной Пруссии Кенигсберге. Он был первым сыном 25-летнего композитора, не добившегося признания. Отец пытался осуществить свои честолюбивые мечты и сделать из одаренного сына, рано проявившего музыкальные способности, вундеркинда. Мучительные домашние занятия побудили Отто предпринять несколько попыток побега из отчего дома, что наконец ему удалось незадолго до 16-летия. Два года Николаи зарабатывал на жизнь игрой на фортепиано, странствуя по разным городам. Оставшись без средств, он отправился в Берлин, где пред-

стал перед Карлом Фридрихом Цельтером, известным руководителем Певческой капеллы. Тот выхлопотал Николаи место ученика Королевского института церковной музыки и позаботился о том, чтобы он получал уроки пения, игры на фортепиано и композиции. Став членом Певческой капеллы, Николаи в 19 лет не просто участвовал в знаменитом исполнении «Страстей по Матфею» Баха под управлением 20-летнего Мендельсона: Николаи пел партию Иисуса. За этим последовало знакомство с деятелями культуры Берлина, с семьей Мендельсона. В следующем году было издано под опусом 2 первое сочинение, ария в сопровождении фортепиано. Летние месяцы 1830–1831 годов он работал домашним учителем в поместье. За три года композитор написал множество песен и хоров, мессу и *Te Deum*, которые сделали имя Николаи известным. На формирование его музыкального языка оказали влияние Моцарт, Бетховен и Вебер, а прообразом хоровых жанров в его творчестве послужили оратории Генделя. В 1831–1832 годах под управлением автора прозвучали Первая симфония и *Te Deum*; весной 1833 года он дал первый концерт в Берлине, где выступил еще и в качестве певца и пианиста. Успех не принес материальных благ, и последующие берлинские годы Николаи провел в бедности.

Наконец, в январе 1834 года прусский посол взял Николаи в Италию, и вплоть до марта 1836 года он работал органистом посольской капеллы лютеранской общины в Риме. Здесь Николаи посвящает себя изучению музыки старых мастеров, особенно Палестрины, под руководством большого знатока его стиля аббата Джузеппе Баини. Современная же итальянская оперная школа (Беллини, Доницетти), переживающая в это время расцвет, не привлекает внимания Николаи; впрочем, он сочиняет музыку на смерть Беллини (1835) и его любимой певицы Марии Малибран (1836). Хотя Николаи приобретает известность как пианист и фортепианный педагог, он

тщетно пытается получить контракт на написание оперы. Зато завоевывает титул «маэстро почетный композитор» Болонской академии, оказавшись наследником своего кумира Моцарта. Тогда же Николаи пишет «Итальянские этюды» – статьи для «Нового музыкального журнала», издаваемого Шуманом: «О Сикстинской капелле в Риме» и «Несколько размышлений об итальянских операх в сравнении с немецкими».

В июне 1837 года Николаи ненадолго прерывает пребывание в полюбившейся ему стране: он получает должность дирижера Венского театра «У Каринтийских ворот» и добивается успеха в руководстве оперным коллективом. Тогда же была создана первая опера (ныне утерянная) на итальянское либретто Феличе Романи – лучшего либреттиста Италии, постоянного сотрудника Беллини; первоначально она называлась «Розамунда Английская», затем «Генрих II» (по имени короля, возлюбленного Розамунды). Надежды на венскую постановку, которая должна была принести Николаи славу композитора, не оправдались, и год спустя он вновь вернулся в Италию, где в конце 1839 года и состоялась успешная премьера. На протяжении года были представлены еще две его оперы, а в марте 1841 года на сцене Миланского театра Ла Скала – последняя, четвертая итальянская опера Николаи «Изгнанник». В них проявились воздействия творчества Беллини, «Вильгельма Телля» Россини, а также немецких романтических опер Вебера. Из опер Николаи наибольшей популярностью пользовался «Храмовник» по роману Вальтера Скотта «Айвенго». В течение десятилетия опера ставилась в Неаполе, Барселоне и Лиссабоне, Вене и Берлине, Копенгагене и Бухаресте, Пеште и Петербурге, Мехико и Буэнос-Айресе. Имя композитора у всех на устах, хотя в эти же годы начинал писать Верди. Их пути неожиданно пересеклись: известный итальянский либреттист Темистокле Солера – соавтор Николаи в третьей опере, предложил продолжить сотрудничество, одна-

ко композитор посчитал написанное им либретто «Навуходоносора» («Набукко») непригодным. И именно на этот текст Верди создал свою первую знаменитую оперу, поставленную на сцене Ла Скала ровно год спустя после последней оперы Николаи!

Весной 1841 года Николаи покинул Италию, к чему его вынудили личные обстоятельства (в частности, разрыв с известной певицей Эрминией Фреццолини, с которой он был обручен). Он вновь поселился в Вене. Этот последний период творчества композитора связан с постановками его опер на немецком языке: в 1844–1845 годах были осуществлены венские премьеры новых редакций двух из них. Тогда же Николаи начал работу над своей первой немецкой и единственной комической оперой «Виндзорские насмешницы» и создал большое количество песен на слова немецких поэтов.

Широкие масштабы приобрела дирижерская деятельность композитора, также посвященная пропаганде национальной музыки. В качестве первого дирижера театра «У Каринтийских ворот» он сосредоточился на операх Моцарта и Бетховена, произведя сенсацию постановкой «Фиделио». С музыкантами оперного оркестра весной 1842 года Николаи организовал Филармонические концерты, где звучала только классическая музыка; виртуозные инструментальные сочинения современных авторов, арии из современных итальянских опер в программы не включались. Исполнение в марте 1843 года Девятой симфонии Бетховена было воспринято публикой как первая современная и совершенная ее трактовка. Традиции нынешних знаменитых Венских филармоников ведут свое происхождение от Николаи.

Летом 1844 года Николаи предпринял гастрольную поездку через Прагу, Дрезден, Лейпциг и Берлин на родину в Кенигсберг. Здесь он принял участие в празднествах в связи с 300-летием университета и посвятил родному городу церковную праздничную увертюру на знаменитый лютеровский хорал «Твер-

дыня крепкая – наш Бог». Недавно вступивший на престол прусский король Фридрих Вильгельм IV был восхищен этой музыкой и пригласил Николаи в Берлин. Композитор колебался. Он вернулся в Вену, рассчитывая на постановку «Виндзорских насмешниц», но бурная ссора с директором театра привела к прекращению контракта, и Николаи решил принять берлинское приглашение. С триумфом прошел в Вене его прощальный концерт с участием знаменитой певицы Йенни Линд, прозванной «шведским соловьем». Тогда впервые прозвучали отрывки из «Виндзорских насмешниц» (хор «Восход луны», танец эльфов, танец мух и ос из III акта).

Последние полтора года жизни Николаи провел в Берлине. В октябре 1847 года он получил место дирижера Королевского театра и художественного руководителя хора Домского собора, став наследником только что умершего Мендельсона. Для последнего коллектива он написал ряд крупных духовных сочинений, близких по стилю Мендельсону. Подготовка к премьере «Виндзорских насмешниц» была прервана мартовской революцией 1848 года, и премьера смогла состояться в Берлине только год спустя, 9 марта 1849-го; она прошла с сенсационным успехом. Два месяца спустя, 11 мая 1849 года Николаи скончался в Берлине.

ВИНДЗОРСКИЕ НАСМЕШНИЦЫ

Комическая фантастическая опера
в трех актах, семи картинах
Либретто С. Мозенталя

Действующие лица:

Сэр Джон Фальстаф (бас)

Виндзорские горожане:

Флут (бас)

Фрау Флут, его жена (сопрано)

Райх (бас)

Фрау Райх, его жена (контральто)

Анхен, их дочь (сопрано)

Фентон, ее возлюбленный (тенор)

Женихи Анхен:

Дворянчик Шперлих (тенор)

Доктор Кайюс, француз (бас)

Жители Виндзора, слуги

Действие происходит в Виндзоре близ Лондона в начале XV века.

История создания

«Виндзорские насмешницы» явились первым и единственным опытом Николаи в области немецкой оперы. Хотя к тому времени он был уже автором четырех опер, они были написаны на итальянские либретто во время долголетней работы в Италии, где Николаи приобрел известность как органист, пианист и фортепианный педагог. Премьеры этих опер также состоялись на итальянских сценах; правда, две были позднее переделаны в связи с переводом на немецкий язык для постановки в Вене в 1844–1845 годах. Переехав в 1848 году в Берлин, Николаи стал работать с молодым драматургом Соломоном Германом Мозенталем (1821–1877), уже завоевавшим признание своими пьесами; к некоторым из них была написана музыка. С Николаи он попробовал себя в либреттистике. Его первенец, «Виндзорские насмешницы», был назван большой драматургической удачей, и впоследствии с Мозенталем сотрудничали различные композиторы, среди них – Фридрих фон Флотов и Антон Рубинштейн. Премьера «Виндзорских насмешниц» состоялась 9 марта 1849 года под управлением автора в Королевской опере в Берлине и имела грандиозный успех.

В основу «Виндзорских насмешниц» положена одноименная комедия Уильяма Шекспира (1564–1616), созданная в 1597 году. Ее герой, сэр Джон Фальстаф, появился в исторической хронике того же года «Генрих IV» как трусливый рыцарь, плут, рас-

путник, обжора и пьяница, а имя уже использовалось в первой исторической хронике «Генрих VI» (1590–1592). Реальный исторический прообраз шекспировского персонажа – баронет Джон Фастолф (1378–1439 или 1377–1428), рыцарь ордена Подвязки, лишенный его за бегство с поля боя в одном из сражений Столетней войны. В «Виндзорских насмешницах» Шекспир противопоставил Фальстафу целую галерею комических персонажей – жителей Виндзора. Число их, как и количество сцен, либреттист значительно сократил, ограничившись двумя супружескими парами и двумя претендентами на руку юной Анхен. Причем их английские имена, за исключением Фентона, возлюбленного Анхен, Мозенталь заменил немецкими (в русских постановках и изданиях оперы восстановлены шекспировские) и дал персонажам следующие характеристики:

Сэр Джон Фальстаф, хорошо известный.

Флут (у Шекспира Форд) – 40 лет, худой, вспыльчивый, очень ревнивый.

Райх (у Шекспира Пейдж) – 50 лет, дородный, флегматичный.

Фентон – молодой человек 25 лет, не из трусливых.

Шперлих (что значит «скудный»; у Шекспира – придурковатый племянник судьи Слендер, от английского «клевета, злословие») – усохший, хилый, слащавый, в узком платье, с желтой бородкой клином и белокурыми волосами, боязливый, часто вздыхает.

Кайюс – 30 лет, французский знахарь, интриган, шарлатан, много бравады и мало куража, карикатурен.

Фрау Флут (у Шекспира миссис Форд) – любезная, веселая, прелестная дама 20 лет, в сущности честная, но кокетливая и очень шаловливая.

Фрау Райх (у Шекспира миссис Пейдж) – хорошо сохранившаяся прелестная дама 35 лет, веселая и добродушная.

Анхен Райх (у Шекспира дочь миссис Пейдж) – 18 лет, веселая, но чувствительная.

Сюжет

I акт. Сад между домами Флута и Райха. Фрау Флут и фрау Райх читают письма, подписанные Джоном Фальстафом, – повторенные слово в слово признания в любви. Возмущенные, они решают прочесть толстого старого повесу. Когда дамы уходят, появляются мужчины. Райх объявляет Шперлиха своим зятем. Доктор Кайюс не может с этим примириться и, коверкая слова, клянется убить соперника и жениться на прелестной Анхен. Ее руки просит у Райха и влюбленный в Анхен Фентон. Однако он беден, и отец предпочитает богатого, хотя и глупого Шперлиха.

2-я картина. Комната фрау Флут. Она придумывает, как лучше разыграть Фальстафа, показать свою женскую власть над мужчинами и повеселиться. Осуществлению ее плана помогает фрау Райх: она послала записку Флуту, и ревнивый муж будет наказан за свою подозрительность. Входит Фальстаф. Его тяжеловесные признания в любви прерывает стук в дверь. Это фрау Райх предупреждает о приближении ревнивого мужа, который поклялся пролить кровь виновницы. Он ведет за собой всех мужчин Виндзора. Фальстаф прячется в большой корзине с грязным бельем. Фрау Флут приказывает слугам унести корзину и выбросить ее содержимое в канаву. Флут с друзьями обыскивают дом, а дамы замышляют новые проказы. Когда муж возвращается ни с чем, жена горько рыдает, все обвиняют его в жестокости, он смиренно просит прощения, она требует развода и, наконец, падает в обморок.

II акт. Парк у входа в таверну. Фальстаф с утра пораньше пытается утопить в вине воспоминания о грязной воде, которой он нахлебался в канаве. Несмотря на поражение, он мечтает о новом свидании, и его желание вскоре должно осуществиться – он получает письмо от фрау Флут. В таверну заходят жители Виндзора, отправляющиеся на охоту. Чтобы не

платить за вино, Фальстаф держит с ними пари на выпивку и выигрывает, спев застольную. Едва все уходят, появляется некий сэр Бах – переодетый Флут. Он сообщает, что безнадежно влюблен в добродетельную фрау Флут и просит Фальстафа, знаменитого сердцееда, сломить ее неприступность; тогда и он, наверное, сможет добиться взаимности. Он вручает рыцарю кошельки и желает успеха, про себя проклиная соблазнителя. Фальстаф рассказывает ему о свидании, закончившемся в белье в корзине, и о новом, на которое он отправляется, пока муж охотится. На этот раз Флут уверен, что поймает виновных.

2-я картина. Сад перед домом Райха. Шперлих ждет Анхен, чтобы поведать ей о своей любви. Услышав шаги, он прячется. Появляется Кайюс с тем же намерением и тоже прячется при звуках романса, которым Фентон вызывает на свидание Анхен. Оба соперника слышат клятвы влюбленных: Анхен не подчинится ни отцу, обещавшему ее руку Шперлиху, ни матери, прочавшей ей в мужья Кайюса, – она станет женой Фентона.

3-я картина. Комната фрау Флут. Объяснение Фальстафа в любви вновь прерывает появление фрау Райх с сообщением о неожиданном возвращении мужа. Женщины предлагают рыцарю предстать в женском платье в качестве старой тетки одной из служанок. Супруги опять ссорятся, фрау Флут снова потешается над ревностью мужа, особенно когда он начинает рыться в корзине с грязным бельем. Появляются жители Виндзора, которых муж призвал в свидетели измены жены. Со шпагой в руках он готов обыскать весь дом, и фрау Флут зовет фрау Райх, чтобы та вывела старуху. Флут грозит отколотить ее, но прежде хочет выяснить, зачем она явилась: погадать на картах, предсказать судьбу или передать письмецо? Фальстаф притворяется глухим и произносит несколько фраз, подражая старческому женскому голосу. Под общий смех Флут ударами палки

выгоняет старуху и в поисках Фальстафа переворачивает вверх дном весь дом.

III акт. Дом Райха. Обе супружеские пары трапезничают. Объяснение приводит к примирению. Все решают еще раз проучить Фальстафа. Флут снова сыграет роль сэра Баха. Он предложит толстому рыцарю явиться ночью в лес на свидание в костюме охотника Герна, легенду о котором рассказывает фрау Райх. Однажды под священным дубом охотник убил оленя и с тех пор проклят – он носит рога и обречен охотиться вечно. Анхен, ее подруги и соседи предстанут перед Фальстафом в виде духов и эльфов. В эту ночь будет покончено с затянувшимся сватовством: мать велит Анхен одеться красным эльфом и обвенчаться в лесной капелле с доктором Кайюсом. Анхен хочет сообщить об этом Фентону, но едва успевает начать письмо, как является отец с аналогичным планом: в костюме зеленого эльфа она в эту ночь обвенчается со Шперлихом. Анхен выказывает себя покорной дочерью, а сама решает надеть белоснежный наряд и обвенчаться с Фентоном.

2-я картина. Виндзорский лес. Райх сообщает о своем плане Шперлиху, а фрау Райх – Кайюсу. Восходит луна, слышатся голоса невидимых духов, воспевающих ночь, луну и любовь. Бьет полночь. Крадутись, входит Фальстаф, украшенный рогами оленя, затем фрау Флут и фрау Райх в костюмах ланей. Рыцарь готов разделить свое сердце между ними обеими, но хор эльфов приводит его в ужас. Анхен в образе царицы эльфов Титании призывает своего Оберона – Фентона. Влюбленные счастливы. Райх, также одетый охотником Герном, пытается затрубить в свой рог, но рог молчит, и эльфы принимают это за дурной знак: где-то укрылся смертный. Они отправляются на поиски и находят перепуганного Фальстафа. Раз он проник в тайны духов, переодевшись Герном, то должен быть наказан. Мухи, осы и комары жалят Фальстафа, темные духи – гномы, кобольды и саламандры – грозят смертью за распутство. Увидев

Флута и Райха с женами, рыцарь понимает, что его одурачили. Но одурачены и Шперлих с Кайюсом: эльфы в красном и зеленом нарядах, с которыми они были готовы обвенчаться, оказались юношами. Появляются Анхен с Фентоном, только что заключившие брак. Родители прощают их и приглашают всех на свадьбу. Виндзорские насмешницы примиряются с пристыженным Фальстафом и благодарят присутствующую публику.

Музыка

«Виндзорские насмешницы» – комическая опера; стала последней в творчестве Николаи и наивысшей его вершиной. Традиции немецкой комической оперы сочетаются здесь с сильным итальянским влиянием. Как писал сам композитор, объясняя поставленную перед собой задачу, «это должна быть прежде всего немецкая музыка, но к ней следует присоединить итальянское изящество», а в дневнике отмечал сочетание «немецкой учености и итальянской легкости». Немецкая традиция связана с национальным жанром зингшпиля – Николаи не отказывается от разговорных диалогов, которые лишь три года спустя после смерти автора были заменены речитативами, написанными австрийским композитором Генрихом Прохом. Авторское определение жанра – комико-фантастическая опера – также напоминает о разновидности зингшпиля. Встречаются песни в народном духе. В финальной картине в ночном лесу ощущается запоздалое влияние первенцев романтизма – «Оберона» Вебера и увертюры «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, более 20 лет назад открывших волшебный мир эльфов. Немецкие исследователи отмечают и традиции Моцарта – в комических ансамблях и больших финалах, из которых наиболее удачен первый. Итальянские влияния прослеживаются в ариях – как виртуозных, так и лирических, в том числе в лучшем и единственном, звучащем в наше время номере – романсе Фентона.

Увертюра, которая до сих пор исполняется как концертная пьеса (преимущественно в Германии), построена на темах последней фантастической сцены – в Виндзорском лесу и вводит в беззаботный мир комической оперы.

I акт состоит из двух картин. 1-я открывается не лишенным виртуозности дуэтом ффрау Флут и ффрау Райх «Сама я, право, не пойму». Общая мелодия то повторяется, то дробится в имитациях, то звучит в терцию, рисуя полное единение насмешниц. Следующий дуэт, мужской, основан на контрасте: лирическая мелодия Фентона сопоставляется с иронической скороговоркой Райха.

Во 2-й картине основное место занимает характеристика ффрау Флут. Ее речитатив и большая ария «О, дерзкий! Как посмели вы смутить покой чужой жены?» блещет пассажами, каденциями, высокими нотами. Развернутый финал строится на быстрой смене разнохарактерных эпизодов. Вначале – любовный дуэт Фальстафа и ффрау Флут, завершаемый их терцетом с ффрау Райх. Затем – большой комический ансамбль (секстет) с хором; его лирическим центром служат жалобные воспоминания ффрау Флут «В дни былые прежде в любви муж клялся мне».

Во II акте, распадающемся на три картины, широко обрисованы мужские персонажи. 1-ю картину открывает сольная характеристика главного героя – песня Фальстафа с хором «Когда младенцем я грудь сосал»: застольная в народном духе с оригинальной сменой размеров, глубокими нижними нотами. Дуэт Флута – мнимого Баха и Фальстафа основан на скороговорке.

Во 2-й картине комические сцены с женихами Анхен служат обрамлением лирических номеров влюбленных. Вначале – сцены Шперлиха и Кайюса с традиционной буффонной темой с большими скачками и акцентами; в конце – квартеттино со скороговоркой на одной ноте, стаккато, внезапными сменами *pianissimo* и *forte*. Лирический центр не только

этой картины, но и оперы в целом образует романс Фентона «Жаворонка песнь слышна»; вокальная мелодия с украшениями отличается редкой красотой, в оркестре – подражание птичьим трелям, красочные гармонические сопоставления. Дополняет романс полное искреннего чувства дуэтино Анхен и Фентона «Мне не верить?» с солирующей скрипкой; ее заключительная каденция причудливо сплетается с голосами влюбленных.

3-я картина – комическая. В дуэте ссоры Флута с женой собраны все традиционные средства для выражения буффонных ситуаций. Финал перекликается с финалом I акта: это также комический секстет с хором; в качестве новой краски использован фальцет Фальстафа, изображающего глухую старуху.

В III акте – две картины. В 1-й таинственный колорит баллады фрау Райх об охотнике Герне подготавливает последнюю картину оперы. С балладой сопоставляется ария Анхен «Итак, теперь все решено», где свободно сменяются речитатив, напевная декламация, мечтательная кантилена; велика роль оркестра, что заставляет вспомнить о традициях Вебера.

2-я картина отличается цельностью и непрерывностью развития. Оркестровое вступление и хор рисуют восход луны (эта тема открывала увертюру). Продолжением служит терцеттино Фальстафа-оленя и двух насмешниц-ланей. Затем следуют: балет и хор альфов, в который включается дуэт Анхен-Титании и Фентона-Оберона; дивертисмент (хор), где слышится жужжание мух, ос и комаров, жалящих Фальстафа; общий танец и хор, казнящий героя. Заключением служит финальное терцеттино трех насмешниц (фрау Флут, Анхен и фрау Райх) «Прелестная ночь, ночь шутики незлой» – светлое, изящное, в танцевальном ритме, играющее роль морального вывода и обращения к публике, типичного для концовок опер XVIII века (например, Моцарта).

ФРИДРИХ ФОН ФЛОТОВ

1812 – 1883

Современник Вагнера, родившийся за год до него и умерший на десять дней позже, Фридрих фон Флотов никогда не думал о реформе оперы. Автор более тридцати в свое время успешных опер на разные сюжеты, в разных жанрах и на разных языках теперь известен как композитор даже не одной оперы «Марта», а единственной арии из нее, сохранившей популярность на протяжении более полутора веков.

Фамилия Флотов, звучащая так по-русски, на самом деле происходит от названия родового замка Vlotho в Вестфалии под Минденом на реке Везер (ныне краевой центр земли Северный Рейн – Вестфалия). Предки композитора еще в XIII веке переселились в Мекленбург, его баронский род считался здесь одним из старейших и был сюзереном многих окрестных помещиков-землевладельцев. В 1810 году владельцем земель стал отец композитора, офицер прусской армии. Однако нашествие Наполеона привело его к разорению.

Фридрих фон Флотов родился 26 апреля 1812 года в скромном деревенском домике родового имения Тойтендорф в Мекленбурге. Отец, предназначавший его к дипломатической службе, видел в музыке лишь приятное времяпрепровождение и всячески противился развитию рано проявившегося таланта мальчика. Первые уроки игры на рояле Фридрих получил у матери и домашнего учителя, затем обучался гармонии, игре на органе, музицировал на альте в местном певческом кружке и начал втайне сочинять. Когда ему исполнилось 16 лет, отец уступил настойчивым просьбам сына и вместе с ним отправился в Париж. Здесь Флотов занимался у лучших педагогов – пианиста-виртуоза Жана Пьера Пиксиса и профессора консерватории, композитора Антонина Рейхи (его учеником в то же время был Берлиоз).

Июльская революция 1830 года заставила Флотова покинуть Париж. В мае следующего года он вернулся в столицу Франции и сблизился с Мейербером, Россини, с авторами французских комических опер. Свои первые сочинения Флотов пишет для любительских представлений в аристократических салонах, что делает его имя известным в Париже. Наконец, в 1835 году на профессиональной сцене, в Придворном театре Шверина, проходит премьера его оперы «Петр и Екатерина» (на русский сюжет о Петре I). Добивается Флотов и постановок в небольшом парижском театре, для которого создает оперы совместно с французскими композиторами. Первый успех приносит «Кораблекрушение “Медузы”» (1839), после чего его сочинения попадают на главные сцены столицы Франции – в Grand Opéra и Комическую оперу. Признание в Германии приходит с «Алессандро Страделлой» (1844), оперой на немецкое либретто об известном итальянском композиторе XVII века, поставленной в Гамбурге и вслед затем – в других городах Европы. Однако и этот успех три года спустя затмила «Марта» – высшее достижение Флотова, до которого он так и не сумел больше подняться ни разу за все последующие 35 лет творчества.

В 1855 году Флотов был приглашен на должность директора Придворного театра и руководителя придворной музыки в Шверине, где за несколько десятилетий до того завоевал первый успех на родине. Он много сил отдал реорганизации оркестра, но потерпел поражение в этой своей «Семилетней войне», полной интриг, и в 1863 году возвратился в Париж. Пять лет спустя он поселился в собственном имении в Нижней Австрии и оказался творчески более связанным с Веной – городом, в котором его особенно любили. Венские театры требовали все новых постановок, и Флотов перерабатывал свои старые французские оперы в содружестве с немецким либреттистом. Однако каждая последующая опера оказывалась слабее предыдущей, так что от автора «Марты»

оставалась только тень («Тень» и «Его тень» – французское и немецкое название одной из поздних опер Флотова). Последние годы жизни композитор провел в поместье под Дармштадтом, а в апреле 1882 года совершил поездку в Вену, куда был приглашен в качестве почетного гостя на 500-е представление «Марта» в Придворном театре. Так он отпраздновал свое 70-летие.

Менее года спустя, 24 января 1883 года, Флотов скончался в Дармштадте.

МАРТА

Романтическая комическая опера
в четырех актах, шести картинах
Либретто В. Фридриха (Ф. В. Ризе)

Действующие лица:

Леди Гарриет Дурхэм, фрейлина королевы Анны (сопрано)

Нэнси, ее камеристка и наперсница (контральто)

Лорд Тристан Миклефорд, кузен и поклонник Леди (бас)

Лионель (тенор)

Плумкетт, богатый фермер, его друг (бас)

Шериф города Ричмонда (бас)

3 служанки, 2 слуги Леди, фермеры, крестьяне, охотники, охотницы в свите королевы

Действие происходит в Англии в царствование королевы Анны (1702–1714).

История создания

Многие годы жизнь и творчество Фридриха фон Флотова, уроженца Мекленбурга, были связаны с Парижем. Сюда он приехал в 1828 году 16-летним юношей, чтобы брать уроки композиции и игры на фортепиано. Здесь он в начале 1830-х годов создал первые сценические произведения для любительского театра столичных аристократов. В Париже добил-

ся первого признания на профессиональной сцене и первого крупного гонорара в 800 франков, хотя на афише двух опер, большую часть которых написал Флотов, стояло имя его французского соавтора. Успех оперы «Кораблекрушение “Медузы”» (1839), также написанной в соавторстве, но шедшей уже под двумя именами, позволил надеяться на заказы от ведущих театров Парижа. И действительно, в 1844 году известный французский либреттист Жюль Сен-Жорж (1799–1875) предложил Флотову принять участие в создании для Grand Opéra трехактного балета под названием «Леди Гарриет, или Служанка из Гринвича». За четыре недели он должен был написать музыку I акта (остальные были заказаны другим авторам). Композитор уложился в срок, широко используя в своей музыке ирландскую народную песню «Последняя роза лета», известную в XIX веке в разных странах Европы (так, Глинка, считавший ее шотландской, создал на нее вариации). Премьера балета прошла с успехом 21 апреля 1844 года и положила начало сотрудничеству Флотова с Сен-Жоржем, на либретто которого он написал ряд опер.

Но наиболее успешным оказалось сотрудничество с певцом из Гамбурга Фридрихом Вильгельмом Ризе, который участвовал в качестве хориста в исполнении маленькой оперы Флотова, созданной для благотворительного представления. Первым плодом их сотрудничества стала опера «Алессандро Страделла», поставленная в Гамбурге с беспрецедентным успехом в 1844 году. Затем последовала «Марта, или Ярмарка в Ричмонде», в которой Ризе, вновь выступивший под псевдонимом Вильгельм Фридрих, частично использовал либретто балета Сен-Жоржа «Леди Гарриет». Некоторые немецкие исследователи называют «Марту» переработкой французской оперы Флотова «Неприкаянная душа» на либретто Сен-Жоржа, поставленной в Париже в 1846 году. Это предположение не лишено оснований, так как многие немецкие оперы Флотова, последовавшие за «Мартой», яв-

ляются переделками более ранних французских, осуществленных композитором с новым немецким либреттистом. Возможно также, что основой для «Марты» послужили оба эти источника.

Премьера состоялась в Вене в театре «У Каринтийских ворот» 25 ноября 1847 года и имела огромный успех. В ближайшие три года «Марта» была поставлена во многих немецких городах, переведена на венгерский, чешский, польский, шведский языки, затем обошла все европейские страны, перешагнула через океан, а к 70-летию Флотова, в апреле 1882 года, состоялось ее 500-е представление в Вене, на которое специально был приглашен автор.

Сюжет

I акт. Будуар в замке Леди. Знатная, богатая, окруженная поклонниками фрейлина королевы смертельно скучает, не слушая восхвалений придворных дам. Напрасно пытается развеселить ее камеристка и наперсница Нэнси. Подарки и признания верного воздыхателя, лорда Тристана, вызывают лишь насмешки Леди. За окном слышатся голоса деревенских девушек, спешащих на рынок: там, на ярмарке, нанимают служанок. Леди решает присоединиться к ним. Они с Нэнси наденут крестьянские костюмы, в которых выступали на королевском маскараде, а верный рыцарь Тристан будет их сопровождать под видом друга – Боба. Под веселый смех Леди Нэнси учит его фигурам крестьянского танца.

2-я картина. Ярмарка в Ричмонде. Среди фермеров, нанимающих служанок, Плумкетт и его названный брат Лионель. Он сирота, выросший на ферме, где нашел приют его отец-изгнанник. Умирая, отец завещал сыну кольцо – пусть в трудный час Лионель передаст его королеве. А пока по завету отца он ведет простую жизнь на ферме и главное его сокровище – дружба. Начинается торг. Шериф читает королевский указ о порядке найма служанок, девушки бойко перечисляют, что они умеют делать, ферме-

ры ударяют по рукам и уводят их с собой. Появляются смеющиеся Леди и Нэнси и возмущенный Тристан, все в крестьянских нарядах. Плумкетт и Лионель обращают внимание на двух юных красивых девушек, слишком нежных для работы на конюшне и в хлеву, но подходящих для работы по дому. Фермеры решают их нанять, но робеют и запинаятся, говоря с веселящимися от души Леди и Нэнси. Когда же выясняется, что служанками они должны стать на целый год, дамы пугаются. Тристан предлагает бежать, однако Шериф объявляет, что деньги уплачены, договор заключен: каждая служанка получит по 50 крон, по воскресеньям портер, а на Новый год – пудинг. Плумкетт и Лионель уводят нанятых служанок на ферму.

II акт. Ферма Плумкетта. Теперь это дом Леди, назвавшейся Мартой, и Нэнси, взявшей имя Юлии. Плумкетт очень недоволен: оказывается, новые служанки ничего не умеют делать. Оба фермера садятся за прялки, показывая смеющимся дамам, как надо работать. Оставшийся наедине с Мартой Лионель признается ей в любви. Бережно сняв с ее корсажа букетик роз, он просит спеть песню, и Леди исполняет «Последнюю розу лета». Бьет полночь. Фермеры запирают двери и отправляются спать, а дамы тщетно пытаются выбраться из дома. Раздается голос Тристана. Он открывает окно и увозит их в карете. Стук колес будит Плумкетта и Лионеля, они поднимают на ноги работников и бросаются вдогонку за беглянками.

III акт. Опушка леса. Перед постоянным двором. Плумкетт, захотевший посмотреть на охоту королевы, пригласил сюда друзей фермеров выпить портера – недавно созданного по новому рецепту национального сорта пива. Услышав приближение охотников, фермеры спешат уйти, а Плумкетт скрывается на постоянном дворе. Появляются придворные дамы-охотницы. Плумкетт узнает среди них двух сбежавших служанок, но охотницы во главе с Нэнси заго-

няют его пиками в глубь леса. Лионель в одиночестве бродит по лесу, погруженный в мечты: он не в силах забыть исчезнувшую Марту и не сводит глаз с ее букета. Грустит и Леди, в душе которой также разгорается любовь. Увидев Марту в придворном наряде, Лионель поражен и требует вернуться с ним на ферму. Возмущенная Леди объявляет «дерзкого слугу» сумасшедшим и зовет на помощь. Услышав как Нэнси называет ее миледи, он понимает, что стал жертвой жестокой шутки. Лорд Тристан приказывает связать фермера, и тогда Лионель рассказывает всем о происшедшем. Придворные охотники требуют наказать его за дерзость. Приближается королева. Лионеля уводят в тюрьму, но он успевает отдать Плумкетту отцовское кольцо – королева должна прийти ему на помощь.

IV акт. Ферма Плумкетта. Леди и Нэнси поверяют ему свой план. Леди глубоко раскаивается в содеянном, мечтает доказать Лионелю любовь и верность и связать с ним свою судьбу. Она повторяет песню о последней розе лета и рассказывает, что сама отнесла кольцо отца Лионеля королеве. Та узнала кольцо графа Дерби, много претерпевшего за свою верность ей. Леди вручает Лионелю королевский патент, возвращающий ему и его потомкам графский титул, и вместе с королевской милостью – свою любовь. Но он бросает пергамент к ногам Леди и в гневе уходит, клянясь в вечной ненависти. Леди в отчаянии. Объяснение Нэнси с Плумкеттом проходит гораздо веселее. Она подсмеивается над его печалью и советует подыскать жену. Однако Плумкетту не подойдет ни соседская Полли, ни шерифская дочка Энн, а только та единственная, которая не умеет ни прясть, ни что-либо делать по дому. Нэнси обещает всему научиться. Теперь их главная забота – исполнить долг дружбы.

2-я картина. Площадь перед фермой Плумкетта. Крестьяне и слуги Леди расставляют скамьи, столы и палатки, воссоздавая ярмарочную площадь Ричмонда, и одевают одного из фермеров в костюм шерифа.

Леди в наряде Марты и Нэнси в наряде Юлии предстают перед Плумкеттом и Лионелем. Служанки бойко перечисляют, на что они пригодны. Повторяется сцена торга. Но теперь Леди обещает Лионелю верность, ей не нужен блеск королевского двора – она будет счастлива с ним на ферме. Леди протягивает Лионелю свой букет, а Нэнси дает Плумкетту в задаток легкую пощечину. Все славят любовь и счастье.

Музыка

Авторское определение жанра – романтико-комическая опера – подтверждается сочетанием сцен лирических (сольных и дуэтных), и комических (преимущественно массовых). В несложных певучих мелодиях обнаруживаются народные истоки, а одной из самых ярких тем является подлинная фольклорная песня «Последняя роза лета», популярная во всей Европе; она становится лейтмотивом любви.

Веселая, живая увертюра, основанная на темах оперы, лишена эмоциональных контрастов: она подготавливает к восприятию непритязательных комических событий.

I акт состоит из двух картин, где на фоне хоровых сцен в дуэтах экспонируются образы главных героев. В 1-й картине дуэт Леди и Нэнси и их терцет с Тристаном обрамлен женскими хорами: придворных дам – в начале и идущих на ярмарку служанок (за сценой) – в конце. Хотя Леди скучает, а служанки веселы и беззаботны, музыка 1-й картины мало контрастна, будучи окрашена в светлые, радостные тона.

В начале 2-й картины хору фермеров и служанок противопоставлен лирический дуэт Плумкетта и Лионеля, где господствует певучая тема последнего «Да, сиротку вы вскормили». Один из лучших эпизодов – финал I акта, сцена торга, открывающаяся ударом колокола. В двойной хор вплетаются краткие реплики Шерифа, служанок, фермеров и фермерш, к ним присоединяется ансамбль солистов. Развитие

финала объединяет возвращение краткой бойкой темы, знакомой по увертюре.

Во II акте противопоставлены две пары – комическая и лирическая; основное место занимают квартеты. В центре – два лирических номера. Речитатив и дуэт Леди и Лионеля содержит ряд красивых мелодий. Здесь впервые возникает самая выразительная из них – подлинная ирландская песня «Последняя роза лета». Своеобразным продолжением служит следующий речитатив и ноктюрн: после 12 ударов колокольчиков обе пары развивают лирическую тему, которую запекает Лионель, «Спи спокойно, Бог с тобою». Небольшой финал, начинающийся как терцеттино дам и Тристана, носит комический характер, в нем господствует скороговорка, в том числе в заключительных переключках Плумкетта и одноголосного мужского хора работников.

III акт наиболее развернут и содержит разнохарактерные номера. Вначале – бытовые, беззаботные, с участием хора. Таковы комически торжественная песня Плумкетта с мужским хором о портере – славе Британии, хор и охотничья песня Нэнси; возвращение хора завершает неожиданную встречу Нэнси и Плумкетта. Резкий контраст образует следующая лирическая сцена Лионеля – лучшая в опере. Повторение песни о последней розе лета обрывается взволнованным речитативом и подготавливает знаменитую арию «Ангел мой, образ твой». Эта трогательная, искренняя, сразу же врезающаяся в память мелодия – высшее достижение Флотова, обессмертившее его имя. Своеобразным ответом служит краткая песня Леди «Здесь в лесу мне на свободе можно плакать и грустить» – начало финала. Его бурное развитие останавливает кантилена Лионеля «Леди, пусть простит вас Небо». Из нее рождается большой лирический квинтет с хором, отмеченный высокими нотами и унисонами в кульминационные моменты. Заканчивается финал повторением хора охотниц (на этот раз

– смешанный хор и квартет), который перекидывает арку к началу акта.

IV акт, подобно I-му, распадается на две картины, играющие роль репризы: 1-я напоминает о II акте, 2-я – о 2-й картине I-го. Открывающая последний акт большая, украшенная колоратурами ария Леди выпадает из общего стиля оперы и обычно купируется (не случайно она отсутствует в изданном в конце XIX века в Москве клавире на русском языке). Контрастно сопоставлены дуэты двух пар влюбленных. Вступительный раздел первого дуэта – повторение песни о розе лета, которую Леди начинает, в соответствии с авторской ремаркой, дрожащим голосом. Здесь немало взволнованных, драматически насыщенных мелодий. Второй дуэт, Плумкетта и Нэнси – типично буффонный, с переключками кратких реплик, со скороговоркой, нередко на одной ноте, с забавной каденцией в конце.

2-я картина состоит из двух разделов – массового бытового и любовно-лирического. Первый в сжатом виде повторяет сцену торга из I акта. Второй раздел служит своего рода завершением прерванного дуэта Леди и Лионеля из 1-й картины этого акта, будучи построен на теме песни о последней розе лета.

РИХАРД ВАГНЕР

1813 – 1883

Идеи великого оперного реформатора Рихарда Вагнера, провозглашенные в теоретических трудах и осуществленные на практике, оставили глубокий след в истории музыки. Далеко не все приняли их, многие критиковали Вагнера, но не было ни одного современника, кого бы не взбудоражили его вдохновенные искания. И долго еще после его смерти композиторы, писатели, философы продолжали споры о Вагнере, оценивали и переоценивали его оперы, его эстетические взгляды, его личность.

Опера – главный жанр его творчества; всего их 13. Другие жанры, к которым он обращался преимущественно в молодые годы, имели – за единичными исключениями – второстепенное значение. Однако в его операх колоссально возросла роль оркестра. Вагнер до предела расширил его возможности, ввел новые инструменты, добился поразительных красочных эффектов, так что увертюры, антракты, симфонические картины из его опер прочно вошли в концертный репертуар.

В своей реформе оперы Вагнер на первое место ставил драму. Он исходил из положения, что в музыкальном театре XIX века средство выражения (музыка) сделалось целью, а цель выражения (драма) – средством. Современная композитору опера, прежде всего итальянская, лишена содержательности и глубины, она служит лишь развлечением праздной пресыщенной публики. Тогда как предназначение подлинного искусства, «искусства будущего» – нравственное воспитание народа, создание монументальных произведений, очищенных от всего случайного, внешнего, воплощающих возвышенные идеи, вечные и одновременно остро актуальные. Поэзия должна сливаться с музыкой, образуя «совокупное произведение искусств». Поэтому господствующее место

Вагнер отводил не широкой (или тем более виртуозной) мелодии, а приподнятой декламации, так что его арии приближались к монологам, а дуэты – к диалогам, при этом они развивались непрерывно, преодолевая традиционное разделение оперы на номера. Все большую роль приобретали лейтмотивы («руководящие мотивы» *по-нем.*), характеризующие героев, чувства, понятия и даже предметы. Они образуют цельную, тщательно продуманную, стройную систему, не просто неоднократно повторяясь, но варьируясь, видоизменяясь, трансформируясь в соответствии с развитием драмы.

Вагнер был не только композитором. Наделенный крупным поэтическим даром, он оставил обширное литературное наследие. Несколько томов занимают тексты либретто. Композитор сочинял их сам, часто даже не обращаясь к определенным литературным первоисточникам. Его вдохновляли германская мифология, сказания и легенды Средневековья. Он свободно сочетал различные мотивы и образы, по-своему трактуя их так, что рождались совершенно новые версии хорошо известных в Германии сюжетов. Вагнер писал также критические статьи и музыкальные новеллы, философские и эстетические трактаты, составившие многотомное собрание литературных трудов, посвященных как вечным проблемам, так и откликающихся на сиюминутные политические события.

Еще одна сторона деятельности Вагнера – дирижерская. Наряду с Берлиозом и Листом, он был крупнейшим пропагандистом высоких образцов классического искусства, симфонического и оперного, в том числе симфоний недооцененного тогда Бетховена.

Вильгельм-Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге. Он был девятым ребенком в семье чиновника, умершего через полгода после появления на свет младшего сына, которого он даже не увидел. Отец был страстным театралом, а горячо любимый

Рихардом отчим – актером, певцом, драматургом и художником. Вслед за сестрами, уже в детские годы начавшими актерскую карьеру, мальчик увлекся театром и в 7 лет впервые вышел на сцену. Во время занятий в школе в Дрездене (1822–1827), куда переехала семья, Рихард писал стихи и трагедии, переводил Гомера и Шекспира. Особых же музыкальных способностей в детстве не проявлял, хотя восхищался Вебером. В 12 лет Вагнера стали учить игре на рояле, затем на скрипке, но скоро он бросил занятия. И лишь в 15 лет, как сам вспоминал впоследствии, «услышал исполнение бетховенской симфонии, впал после этого в лихорадочное состояние, заболел, а когда выздоровел, сделался музыкантом». Теорию композиции он изучал по книгам, а также практически – переписывая по ночам партитуры симфоний Бетховена, так что к 17 годам знал его музыку как никто другой.

С 1828 года Вагнер начал сочинять, а два года спустя его «Увертюра с ударами литавр» была исполнена в Лейпциге. Не закончив школы, он в 1831 году поступает вольнослушателем в Лейпцигский университет, но вскоре бросает и его, целиком отдавшись музыке. Он берет уроки композиции у Теодора Вейнлига, кантора церкви Святого Фомы, и через полгода тот заявляет, что больше ничего не может дать своему ученику. Внезапно и очень бурно к 18–19 годам прорывается композиторское дарование Вагнера: одна за другой возникают фортепианные и оркестровые пьесы, несколько увертюр, симфония, музыка к «Фаусту» и, наконец, опера «Свадьба» на собственное либретто (ее рукопись Вагнер по совету сестры сжег).

В 20 лет Вагнер начинает профессиональную деятельность в качестве концертмейстера в театре и дирижера Общества любителей музыки в небольшом городке Вюрцбурге. Здесь за пять месяцев он написал оперу «Феи» по сказке итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци. В 1834–1836 годах, работая

в другом провинциальном городе, Магдебурге, он создал оперу «Запрет любви» по комедии Шекспира. Поставленная под руководством автора, она прошла всего один раз. Театр прогорел, а Вагнер переехал в Кенигсберг, но и здесь через два месяца театр обанкротился и закрылся. За это время композитор успел жениться на работавшей вместе с ним Минне Планер. Пылкая любовь, завершившаяся поспешным браком, не принесла счастья. Молодой необеспеченный музыкант, одержимый грандиозными идеями, верящий в свое великое призвание, и красивая практичная женщина, старше его на четыре года, оказались совершенно чужими людьми. Посредственная актриса, не любившая ни театра, ни искусства, Минна мечтала о материальном благополучии и стабильном общественном положении, а их Вагнер так и не сумел ей дать на протяжении 30-летнего брака.

В 24 года он занимает место второго дирижера в более крупном театре – Немецком театре в Риге в Российской империи. Здесь, мечтая о первом театре мира – Парижской Grand Opéra, он начинает работу над самой значительной из своих ранних опер – исторической трагедией в пяти актах «Риенци, последний трибун» по роману модного английского романтика Эдварда Бульвер-Литтона. В июне 1839 года, тайно перейдя границу (Вагнер не мог покинуть Ригу, не расплатившись с многочисленными кредиторами), композитор отправляется морем в Париж. Простое путешествие неожиданно оказалось долгим и трудным. Небольшой парусник попал в жестокий шторм и едва не утонул. И Вагнер вдруг воочию увидел героя своей будущей оперы – вечного морского скитальца Летучего голландца.

Годы жизни в Париже (1839–1842) принесли молодому музыканту разочарование. Его честолюбивые надежды покорить столицу музыкального мира, добиться успеха, славы, богатства потерпели крах. Вагнер брался за любую работу, но не мог заработать ни

на хлеб, ни на лекарства для заболевшей жены и даже месяц отсидел в долговой тюрьме. Но он закончил «Риенци» и принялся за «Летучего голландца». В жестокой борьбе за существование выковывался самобытный талант – Вагнер осознал себя немецким композитором и весной 1842 года возвратился на родину.

1840-е годы – начало его зрелости. Вагнер занимает должность королевского саксонского капельмейстера в Дрездене, в первом национальном оперном театре Германии, основанном Вебером четверть века назад. Здесь Вагнер ставит три оперы – «Риенци», «Летучий голландец» и «Тангейзер», пишет «Лоэнгрин» и либретто «Смерти Зигфрида» (через 25 лет эта опера превратится в «Гибель богов»), набрасывает эскиз «Мейстерзингеров». Но композитор не ограничивается лишь сочинением. Пером критика и палочкой дирижера он борется за высокие идеалы в искусстве. От критики современного театра Вагнер приходит к критике современного общества и, познакомившись с русским анархистом Бакуниным, очарованный его личностью и пылкими речами, с восторгом подхватывает его идею о разрушении продажного, несправедливо устроенного мира и его гибели во вселенском пожаре. Вместе с Бакуниным Вагнер принимает участие в дрезденском восстании в мае 1849 года, а после его разгрома под угрозой смертной казни бежит в Швейцарию.

Швейцарское изгнание длится 9 лет (1849–1858). Это важнейший период в жизни Вагнера. Без дома, без родины, без постоянной работы, в вечной нужде, он погружается в творчество. Сначала пишет теоретические труды о реформе оперы («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», «Обращение к друзьям»). Затем воплощает это «искусство будущего» в тексте тетралогии «Кольцо нибелунга», вдохновленной сказаниями древних германцев. В Швейцарии к нему приходит подлинная любовь. Богатый купец Отто Везендонк

предложил композитору свое гостеприимство, построил для него небольшой домик в живописной местности близ Цюриха, а 44-летний Вагнер без памяти влюбился в его 29-летнюю жену Матильду, мать троих детей. Он создал на ее тексты вокальный цикл «Пять стихотворений для женского голоса». Любовью к Матильде вдохновлена и самая оригинальная опера Вагнера, ради которой он забросил «Зигфрида», – «Тристан и Изольда». В ней нашло отражение и увлечение композитора пессимистической философией Шопенгауэра; его главную книгу «Мир как воля и представление» он прочел в 1854 году.

Из-за ревности жены Вагнеру пришлось покинуть Швейцарию. Начались новые скитанья. Вагнер совсем одинок; с женой он расстался навсегда. Летом 1860 года, после долгих и унижительных хлопот, композитор получил частичную амнистию: право жить в немецких государствах за исключением Саксонии, а два года спустя и полное помилование. Но найти работу на родине оказалось невозможным. Он сделал еще одну попытку завоевать Париж, с трудом добившись императорского повеления на постановку «Тангейзера». Однако три спектакля, прошедшие в Grand Opéra в марте 1861 года, сопровождались таким оглушительным скандалом, что композитор сам запретил дальнейшие представления. Надежда поставить «Тристана» в Вене также потерпела крах: после 77 репетиций опера была объявлена неисполнимой. И в таких условиях рождались «Нюрнбергские мастерзингеры», полные оптимизма, юмора, комических ситуаций!

Творческое удовлетворение принесли композитору гастроли в России, где он провел февраль и март 1863 года и дал 9 концертов в Петербурге и Москве, прошедших с большим успехом. Помимо пяти симфоний Бетховена, Вагнер дирижировал фрагментами своих опер. Санкт-Петербургское Филармоническое общество избрало его почетным членом. Были и другие успешные гастрольные поездки, но деньги от

них ушли на погашение долгов, и Вагнер снова оказался без средств.

Здоровье 50-летнего композитора подорвано. Постоянные мысли о том, где достать денег, не дают возможности спокойно творить. Кредиторы угрожают долговой тюрьмой. Поиски богатого покровителя, который оплатил бы его долги, не приносят результатов. Вагнер мечется по городам и странам... И вдруг все меняется как по волшебству. 3 мая 1864 года недавно взошедший на престол 18-летний король Баварии Людвиг II приглашает Вагнера в Мюнхен, обещая ему все, что композитор только может пожелать. Горячий поклонник музыки Вагнера, он приказывает ставить его оперы в исполнении лучших певцов из различных трупп Германии. Постановками руководит друг Вагнера, молодой дирижер и пианист, ученик Листа Ганс фон Бюлов. Его жена Козима, младшая дочь Листа, берет на себя обязанности секретаря Вагнера и стремится создать домашний уют давно лишенному семейной заботы композитору. Вскоре она переезжает к нему, нанеся глубокую душевную травму не только Бюлову, но и Листу, надолго порвавшему отношения с дочерью и другом.

Как и полтора десятилетия назад, Вагнер поселяется в Швейцарии. В 1866–1872 годах он живет в Трибшене, на берегу Фирвальштедтского озера близ Люцерна. Как не похожи эти шесть лет на первое «швейцарское изгнание»! Кончились нужда и одиночество. На склоне лет Вагнер узнал счастье отцовства. Козима, наделенная сильной волей, энергией и честолюбием ему под стать, оказалась идеальной женой, соратницей, другом. После двух дочерей, названных Изольдой и Евой в честь героинь «Тристана» и «Мейстерзингеров», на свет появился сын Зигфрид (Вагнеру только что исполнилось 56). В том же году было напечатано 15 экземпляров – для самых близких друзей – I тома автобиографии Вагнера «Моя жизнь», которую композитор по желанию короля Баварского диктовал жене. Одновременно он работал

над завершением «Зигфрида» и финальной частью тетралогии, «Гибелью богов», а также обдумывал план мистерии «Парсифаль».

Эти два величайших творения не должны были увидеть свет рампы в обычном театре, хотя премьеры первых частей тетралогии, «Золото Рейна» и «Валькирия», против воли Вагнера по распоряжению короля состоялись в Мюнхене в 1869–1870 годах. Автор на них не присутствовал. Для должной постановки тетралогии был необходим специальный «театр для торжественных представлений». За осуществление этой мечты Вагнер боролся долго с присущей ему энергией. После длительных поисков композитор выбрал тихий баварский городок Байройт близ Нюрнберга. В 1872 году, в день своего 59-летия, под проливным дождем, Вагнер заложил первый камень «Театра на Зеленом холме». Композитор надеялся на его открытие следующим летом, но прошло четыре года, полных лихорадочной деятельности, разъездов по стране, организации Вагнеровских обществ, обращений к правительству, князьям, банкирам, театрам, любителям музыки, ко всему немецкому народу с призывом жертвовать на строительство Байройтского театра. Деньги поступали медленно, пока на помощь снова не пришел король Людвиг Баварский, предоставивший кредит. На его средства была построена в Байройте и вилла для Вагнера, получившая поэтическое имя «Ванфрид» («Успокоенная мечта»).

Торжественное открытие Байройтского театра состоялось 13 августа 1876 года. На протяжении месяца трижды был показан весь цикл «Кольца нибелунга». На премьеру со всего мира съехались музыканты и царствующие особы, поклонники творчества Вагнера и великосветские туристы. Несмотря на большой художественный успех, театр потерпел финансовый крах и был закрыт на шесть лет. Все эти годы Вагнер продолжал неустанно трудиться – давал концерты, чтобы покрыть дефицит, сочинял давно задуманного «Парсифаля». Премьера его состоялась в

Байройте 26 июня 1882 года и в течение месяца спектакль прошел 16 раз. Утомленный хлопотами, связанными с постановкой, Вагнер отправился в Италию, где в последние годы проводил зимние месяцы. В Венеции 69-летний композитор писал статьи, и за этим занятием 13 января 1883 года его настигла смерть.

Похороны Вагнера в Байройте сопровождались истинно королевскими почестями. При огромном стечении народа под звуки траурного марша из «Гибели богов» гроб был опущен в землю в саду виллы «Ванфрид». Композитор сам выбрал место своего упокоения. По его желанию могилу украшает простая мраморная плита без надписи.

РИЕНЦИ

Большая трагическая опера
в пяти актах, шести картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Кола Риенци, папский нотариус (тенор)

Ирена, его сестра (сопрано)

Стефано Колонна, глава рода Колонна (бас)

Адриано, его сын (сопрано)

Паоло Орсини, глава рода Орсини (бас)

Раймондо, папский легат (бас)

Римские граждане:

Барончелли (тенор)

Чекко дель Веккио (бас)

Посланцы городов Ломбардии, Неаполя, Баварии, Богемии, Венгрии, римские аристократы, горожане, священники, монахи, вестники мира.

Действие происходит в Риме в середине XIV века.

История создания

Герой оперы Вагнера Кола ди Риенцо (Николай, сын Лаврентия, ок. 1313–1354) – историческое лицо. Сын римского кабатчика, он провел детство в деревне, где жил, по собственным словам, «как мужик между мужиками». Однако по возвращении в 12 лет в Рим стал увлекаться рассказами о блестящем прошлом «вечного города», читал римских писателей, посещал университет и мечтал о возвращении древнеримской доблести. Его возмущение современным упадком Рима, где царили произвол и разбой враждовавших аристократических родов, еще больше обострилось после того, как один из дворян убил его брата и остался безнаказанным.

Став городским нотариусом, Риенци проявил себя как красноречивый оратор, обличавший злоупотребления патрициев, и завоевал сердца плебеев. Облечившись в белую тогу античного трибуна, он произнес зажигательную речь на ступенях Латеранского собора и в полночь 19 мая 1347 года, прослушав мессу, сопровождаемый папским легатом, двинулся на Капитолий. В итоге этого похода Риенци установил новые законы, укротил буйство аристократов и дал Риму мир. Планы «трибуна свободы, мира и справедливости» были грандиозны: объединить раздробленную на множество мелких государств Италию, возродить всемирное главенство Рима. Риенци предложил итальянским городам и европейским монархам прислать в Рим своих депутатов. 1 августа пышными процессиями и красочными зрелищами было отпраздновано торжество итальянского братства, прозвучало послание Папы, приветствовавшего Риенци. Он возвел себя в рыцарское звание и стал именоваться «рыцарь Николай, кандидат Святого Духа», а затем короновался шестью коронами.

Однако усмиренные на время патриции 20 ноября подняли восстание, жестоко подавленное Риенци. Погибли почти все представители рода Колонна.

Через две недели вспыхнуло новое восстание; на этот раз восставшим оказал содействие Папа, они одержали победу, и Риенци был вынужден бежать из Рима. Несколько лет он провел в изгнании, потом в заточении, но в 1354 году в результате сложных политических интриг снова получил поддержку Папы, назначившего его сенатором, и в сопровождении кардинала вернулся в Рим. Риенци вновь одержал победу над знатью, опять прибегнул к казням, а затем повысил налоги, чем вызвал всеобщую ненависть. Когда 8 октября 1354 года вспыхнуло восстание во главе с одним из уцелевших Колонна, скрывшийся из Капитолия Риенци был обнаружен и зверски убит. Его труп долго таскали по улицам Рима, наконец, сожгли и развеяли прах. Лишь в 1887 году на насыпи, ведущей к Капитолию, воздвигли бронзовую статую Риенци.

Образ Риенци привлек внимание популярного в XIX столетии английского писателя Эдварда Бульвера, лорда Литтона (1803–1873). На протяжении почти полувека, с 1827 года, когда был издан его первый роман, он создавал занимательные образцы этого жанра на самые разнообразные сюжеты: исторические, великосветские, любовные, фантастические. «Риенци, последний римский трибун» (1835), частично опирающийся на трагедию Мэри Рассел Милфорд (1828), включает все известные факты биографии исторического героя, которые писатель сочетал с несколькими любовными линиями. Одна из них связана с Риенци и Ниной ди Разелли, прекрасной и честолюбивой патрицианкой, ставшей его женой. Другая любовная история – сестры Риенци Ирены и юного Адриано Колонна из могущественного аристократического рода врагов трибуна. Ирена умирает от чумы, а Адриано, проплывая по Тибру мимо Капитолия, видит, как в пожаре, вспыхнувшем уже после народной расправы над Риенци, гибнет Нина.

Сочинения Бульвер-Литтона переводились на многие языки, хотя нередко вызывали запреты цен-

зуры. Так, в России «Риенци» был издан спустя более трех десятилетий после его написания, в 1871 году, причем под очень показательным названием: «Свобода без закона, или Последний римский трибун» – без испугавшего цензуру имени героя, хотя роман начинается словами «Знаменитое имя, выставленное в заглавии этой книги...». На немецкий язык «Риенци» был переведен сразу же, и Вагнер познакомился с ним в конце мая 1837 года. Уже в июле, находясь в Дрездене, композитор сделал набросок «большой трагической оперы» с крупными массовыми сценами (вестники мира, церковный призыв, боевой гимн). Никогда не прибегавший к помощи либреттистов, он в начале 1838 года закончил текст и 26 июля приступил к сочинению музыки. Вагнер тогда был дирижером Немецкого театра на окраине Российской империи, в Риге, но мечтал о постановке своей оперы в музыкальном центре мира – Париже. Поэтому, завершив II акт, в апреле 1839 года он поручил перевести текст некоему учителю французского языка.

Поразительно мастерство, с каким молодой композитор, имевший опыт либреттиста лишь в приспособление для оперы двух пьес, переработал обширный роман в либретто. Он сократил число персонажей и сблизил события, происходившие на протяжении семи с половиной лет. Но самое интересное – Вагнер отказался от одной из любовных линий, причем именно той, что связана с главным героем, и изменил развязку второй: Ирена и Адриано гибнут весьма эффектно – в огне Капитолия вместе с Риенци. Рисуя празднества, военные сборы, церковные шествия, Вагнер предусмотрел и крупные балетные сцены, развернув все события в пяти актах. Это свидетельствовало об избранном им образце – французской большой романтической опере. Можно назвать даже конкретное произведение – «Немую из Портичи» Обера (1828), заложившую основы нового жанра.

Переехав из Риги в Париж, Вагнер написал здесь в 1840 году три оставшихся акта. Последней,

23 октября, была сочинена увертюра, а 19 ноября закончена инструментовка. Однако попытки заинтересовать оперой кого-либо в Париже не удались, и в начале декабря Вагнер отправил партитуру «Риенци» в Дрезденский придворный театр вместе с письмом саксонскому королю. В марте следующего года он внес последние изменения в текст религиозных сцен, вызвавший возражения руководства театра. Заручившись обещанием постановки, Вагнер в апреле 1842 года переехал в Дрезден. В августе начались репетиции. 20 октября 1842 года состоялась премьера «Риенци» в Дрезденском театре. Месяц спустя шестым представлением дирижировал автор. Спектакль пользовался огромным успехом, несмотря на небывалую продолжительность – 6 часов. В следующем году Вагнер разделил оперу на два вечера: «Величие Риенци» (I–III акты) и «Падение Риенци» (IV–V акты). Композитор получил за оперу не только непривычно высокий гонорар в 300 талеров, но и место королевского саксонского придворного капельмейстера и возможность осуществить постановку следующей оперы – «Летучий голландец».

Сюжет

I акт. Улица перед домом Риенци. Ночь. Приставив лестницу к окну, сторонники Орсини похищают сестру Риенци Ирену. Их останавливает появление членов семьи Колонна, и старая вражда двух аристократических родов вспыхивает с новой силой. Адриано Колонна освобождает Ирену. Сбегается народ, папский легат тщетно пытается остановить схватку. Лишь Риенци удается успокоить толпу, которая восторженно приветствует его, в то время как Орсини и Колонна издеваются над дерзким плебеем. Они удаляются, чтобы продолжить бой за стенами Рима. Риенци приказывает запереть ворота и призывает народ утвердить закон и свободу. Защитить Ирену он просит Адриано. Оставшись одни, влюбленные клянутся, что лишь смерть разлучит их. Воинственный

марш возвещает возвращение сторонников Орсини и Колонна, трубач сзывает римлян на площадь, из Латеранского собора раздается церковный гимн, и в сопровождении папского легата появляется Риенци, провозглашающий свободу Рима и торжество закона. Народ в восторге называет его королем, но Риенци просит избрать его народным трибуном. Вслед за ним все клянутся в верности свободному Риму.

II акт. Большой парадный зал Капитолия. Приближается шествие вестников мира в античных белых одеждах. Риенци в наряде трибуна, сопровождаемый преторами Чекко и Барончелли и сенаторами, возносит благодарственную молитву. Аристократы приветствуют его, но едва он удаляется, сговариваются убить во время предстоящего праздника. Напрасно Адриано умоляет отца отказаться от злодейского замысла. Колонна отталкивает сына и уходит вместе с Орсини. После мучительных раздумий Адриано решает стать на сторону Риенци и просит его быть настороже. Перед трибуном проходят посланцы итальянских городов и германских земель, затем герольд возвещает начало пантомимы, сопровождаемой танцами: разворачивается страница истории античного Рима – поругание Лукреции и освобождение города от тирана. Во время последнего танца Орсини наносит Риенци удар кинжалом. Защищенный кольчугой и оставшийся невредимым, трибун объявляет конец празднества и начало суда над заговорщиками. Претор Чекко произносит смертный приговор, народ поддерживает его. Раздается зауспокойное пение монахов. Риенци, уступая мольбам Ирены и Адриано, не слушая предостережений, прощает виновных. Аристократы вновь дают клятву верности закону и свободе, но их гордость оскорблена, они унижены милосердием плебея и затаили злобу.

III акт. Пустынная площадь, окруженная руинами. Слышны тревожные удары колокола: аристократы под покровом ночи бежали из Рима и готовятся к нападению. Чекко и Барончелли обвиняют Риенци:

его милосердие приведет к новому кровопролитию. Трибун клянется защищать свободу и призывает каждого римлянина встать под знамена рыцарей Святого Духа. Адриано, мечущийся между любовью к Ирене и к отцу, умоляет Риенци послать его в лагерь патрициев, чтобы добиться мира. Но тот отказывается от нового акта милосердия. На коне, в латах, под звуки гимна рыцарей Святого Духа он возглавляет вооруженных граждан. Адриано прощается с Иреной, женщины возносят молитвы Деве Марии о спасении сыновей... Битва закончена. Аристократы разгромлены. Рыцари Святого Духа возвращаются с победой. Адриано бросается к телу отца, проклиная кровавого трибуна и его свободу. В последний раз он целует Ирену – их любви нет места на земле. Римляне оплакивают погибших. Риенци подает знак, звучат победные фанфары, и он восходит на триумфальную колесницу.

IV акт. Площадь перед Латеранским собором. Ночь. Собираются встревоженные горожане, среди них Чекко и Барончелли, распространяющие враждебные Риенци слухи. Появляется Адриано. Он клянется отомстить за гибель отца и убеждает горожан покинуть Риенци, против которого выступают и германский император, и церковь. Адриано, Барончелли и Чекко готовы покарать трибуна во время празднования победы. Однако при виде торжественного шествия священников и монахов во главе с кардиналом заговорщики колеблются. Тогда Адриано решает сам убить Риенци и прячется у входа в собор. Трибун появляется вместе с Иреной. Его упреки в равнодушии к делу свободы, к пролитой крови отцов и братьев, уверенность в том, что Бог на его стороне, заставляют заговорщиков расступиться. Народ возглашает многая лета трибуну. Адриано уже готов броситься на него с кинжалом, когда в соборе раздается пение, и Риенци в ужасе отшатывается: вместо торжественного гимна *Te Deum* священники и монахи предают его проклятью. Придя в себя, Риенци вновь

становится во главе шествия, но не успевает подняться по лестнице, как появившийся в портале храма папский легат запрещает ему вход, а его сторонникам грозит изгнанием. Двери с грохотом захлопываются, на них видна папская булла с отлучением Риенци от церкви. Все в ужасе бегут от проклятого, рядом с ним лишь лежащая без чувств Ирена. Напрасно Адриано зовет ее: придя в себя, она бросается в объятия брата. Из собора вновь доносятся проклятья монахов.

V акт. Зал в Капитолии. Риенци один. Он возносит молитву, взывая из бездны своего падения: да сохранит Господь дело, взятое им на себя во имя Божье. Все оставили его – церковь, народ, друзья. Ирена уверяет, что не покинет брата, последнего римлянина, даже ради жизни и любви; только в их сердцах, в их союзе еще живет Рим. Риенци уходит. Виден свет факелов: народ готовится сжечь Капитолий. Вбегает Адриано с обнаженным мечом, чтобы спасти Ирену. Но она отталкивает его, решив умереть вместе с братом. Адриано спешит за ней.

2-я картина. Площадь перед Капитолием. Сбегаются толпа, Чекко и Барончелли призывают побить трибуна камнями. На балконе Капитолия Риенци в полном вооружении, но с непокрытой головой, обращается к народу, которому дал свободу и мир. Последний римлянин проклиняет народ и город, недостойный своего славного имени. Пламя пожара разгорается, и в его свете видны фигуры обнявшихся Риенци и Ирены, которых толпа забрасывает камнями. Вбежавший с патрициями Адриано бросается в огонь, чтобы спасти Ирену, но стена Капитолия рушится, погребая и его под развалинами. Патриции кидаются рубить толпу.

Музыка

Жанр «Риенци» – французская большая романтическая опера, хотя и на немецком языке. Соблюдены все характерные признаки: значительный исто-

рический сюжет с трагической развязкой, пятиактная структура, грандиозные массовые сцены, хоры и балетные, яркие контрасты, постановочные эффекты. Партия юноши, порученная певице, напоминает как о пажах большой оперы («Гугеноты» Мейербергера, позднее «Дон Карлос» Верди), так и о любимом Вагнером в молодые годы Беллини (в роли Ромео в «Капулетти и Монтекки» выступала знаменитая немецкая певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент, ставшая и создательницей образа Адриано). Черты оригинального стиля Вагнера в «Риенци» обнаружить трудно. Более всего они проявляются в блестящем звучании мощного оркестра, усиленного медными и ударными инструментами на сцене и за сценой.

Великолепная увертюра, известная по концертным исполнениям, построена на темах оперы, хотя и не передает конфликтов последующей драмы, будучи целиком окрашена в светлые, праздничные тона. Одна из лучших – тема молитвы Риенци из последнего акта, торжественная, возвышенная, с красивым распевом, которая возникает в медленном вступлении и затем повторяется в быстрой части увертюры.

В I акте переплетаются массовые и лирические сцены. Он начинается сразу же с кульминационного романтического события – похищения Ирены. На фоне разнообразных хоров экспонируются основные действующие лица: Ирена, Адриано, папский легат Раймондо и, наконец, Риенци. В центре – два светлых лирических номера: терцет Риенци, Ирены и Адриано и любовный дуэт. Завершается акт большим героическим финалом, открываемым сигналом трубы, с участием двойного хора без сопровождения за сценой (фугато с вступлением органа). Хор народа подхватывает клятву Риенци «Свобода – высший наш закон».

Грандиозный II акт наиболее типичен для большой романтической оперы: ведущая роль принадлежит развернутым массовым сценам. Акт открывается хором вестников мира «Внимайте чудной вести»,

центральное место занимает балетная пантомима. Разделяет эти блестящие праздничные сцены заговор аристократов. На резких контрастах построен обширный финал. Его венчает септет всех действующих лиц с двумя хорами; Ирена и Адриано запевают в унисон «Риенци, славен будь» (эта ликующая тема в живом ритме завершала увертюру).

III акт служит своеобразным дополнением II-го; здесь главную роль также играют хоры. Начальный развивается от тревожного колокольного звона, возникающего еще до поднятия занавеса, к героическому призыву Риенци «Вперед, за Рим!», где появляется тема гимна «*Santo spirito cavaliere*» («Рыцари Святого Духа»), уже звучавшая в увертюре. Центр акта – сцена и ария Адриано; ее медленная часть «Цвет моей жизни вянет, бледнеет» с красивой кантиленой включает виртуозные пассажи и заканчивается традиционной каденцией. Начало большого финала отмечено переключками труб приближающегося военного оркестра (на сцене), симфонического (в оркестровой яме) и колоколов. Торжественный оркестровый марш сменяется воинственным хоровым гимном «*Santo spirito cavaliere!*», написанным на текст Бульвер-Литтона. Скорбную сцену прощания Адриано и Ирены прерывает молитва женщин, с которой сопоставляется последний куплет гимна рыцарей Святого Духа. В завершающем акт триумфе Риенци вновь звучит хор вестников мира; он образует арку с началом II акта (прием, столь любимый Вагнером в последующих операх).

В наиболее кратком IV акте, рисующем перелом в судьбе героя и состоящем всего из двух номеров, преобладает мрачный колорит. Начальный терцет с хором (заговор против Риенци) непосредственно сопоставлен с единственным светлым эпизодом – торжественным шествием Риенци в храм. Завершением акта служит трижды повторяемое хором басов за сценой злое церковное проклятье на латинском языке.

В V акте, состоящем из двух картин, происходит развязка личных судеб. Его отличает камерность построения, основное место отведено сольным и дуэтным номерам. В 1-й картине оркестровая интродукция и следующая за ней молитва Риенци «О Всемогущий, кинь свой взгляд» выделяется выразительной, рельефной, полной величия темой, которой неслучайно открывалась увертюра. Второе соло Риенци – лирическая каватина «О, как невесту свято я любил», обращенная к Ирене, перерастает в дуэт с традиционным совместным пением, высокими нотами и виртуозными пассажами. С этим светлым, радостным дуэтом брата и сестры непосредственно сопоставляется полный отчаяния дуэт навек расстающихся влюбленных, Адриано и Ирены.

Тревога, отчаяние подтверждаются во 2-й картине – стремительном финале, диалоге хора враждебного народа и Риенци. Его смерть в пламени сопровождается торжественными аккордами гимна рыцарей Святого Духа (образуется еще одна арка с увертюрой).

ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ

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, команда Летучего голландца, девушки

Действие происходит на норвежском берегу около 1650 года.

История создания

В июне 1839 года Вагнер, работавший вторым дирижером в Немецком театре Риги, покинул труппу, гастролировавшую в Митаве (ныне Елгава, Латвия), и тайно, без паспорта, ночью с контрабандистами перешел границу Российской империи. В прусской гавани Пилау (ныне Балтийск Калининградской области) он сел на небольшое торговое судно, идущее в Париж, решив завоевать музыкальную столицу мира. Плавание оказалось длительным и опасным. Разыгравшийся шторм едва не потопил парусник и отбросил его к норвежским берегам. Под грохот бури, скрип снастей, треск рвущихся парусов, под вопли отчаяния суеверных матросов у композитора зародилась мысль об опере на сюжет легенды о Летучем голландце – проклятом Богом, обреченном на вечные скитанья капитане корабля, встреча с которым сулит гибель.

Предполагается, что у героя легенды был исторический прототип: голландский капитан Хендрик ван Деккен. Однажды, когда он плыл из Амстердама на индонезийский остров Ява, шторм застал его у мыса Доброй Надежды, который капитан поклялся обогнуть, даже если ему придется плавать до Страшного суда. Эта легенда была хорошо известна романтикам. У Вильгельма Гауфа есть сказка «Корабль-призрак», у Сэмюэла Кольриджа – «Баллада о старом мореходе», образ Летучего голландца – «Вечного жида океана» – неоднократно возникает у Генриха Гейне. В новелле «Из мемуаров господина фон Шнабелевского» (1834) Гейне пересказал легенду в иронически-фривольной манере – как сюжет пьесы, якобы виденной им в Амстердаме. Вагнер познакомился с новеллой Гейне в 1838 году в Риге и увидел в старинной легенде совсем иной смысл: она взволновала композитора жизненно правдивыми чувствами, проявившимися, по его словам, «с увлекательной для сердца силой». В образ Голландца Вагнер вложил

свои переживания; как признавался автор, он «с непобедимой силой очарования все снова и снова всплывал передо мной из пучин и водоворотов моей жизни». Привлекла композитора и романтическая обстановка действия: бурное море, по которому без цели, без надежды носится корабль с призрачной командой, загадочный портрет, играющий роковую роль в судьбе Сенты. Образ ее типичен для Вагнера: готовая на самопожертвование девушка, которая беззаветной любовью и душевной чистотой искупает грехи героя и приносит ему спасение. Сента – наследница Агаты из любимого Вагнером с детства «Вольного стрелка». От Вебера идут и широко развернутые народно-бытовые сцены «Летучего голландца».

В 1840 году в Париже Вагнер набросал эскиз либретто одноактной оперы и принес его директору театра Grand Opéra. Тот восхитился замыслом, но заказал оперу не Вагнеру, а дирижеру театра Пьеру Дитшу (Дитцу). Названная «Корабль-призрак», она увидела свет ramпы в 1842 году и потерпела провал. Несмотря на отсутствие каких-либо надежд на постановку, несмотря на отчаянную нужду, Вагнер в мае 1841 года за десять дней создал окончательный трехактный вариант либретто, а летом, сняв дешевую квартиру под Парижем и взяв напрокат рояль, принялся за сочинение музыки. Правда, решился на это не сразу. В течение целого дня композитор боялся прикоснуться к роялю: вдруг за бесконечно долгие месяцы писания для заработка статей и переложений чужих произведений он перестал быть музыкантом, разучился сочинять? Однако музыка создавалась быстро, в едином творческом порыве и была закончена за семь недель в августе – сентябре 1841 года. Премьера состоялась 2 января 1843 года в Дрездене под управлением Вагнера.

Сюжет

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

II акт. Комната в доме Даланда. Ожидая возвращения корабля, девушки поют за прялками. Сента погружена в созерцание старинного портрета, на котором изображен моряк с бледным печальным лицом. Подруги поддразнивают ее, напоминая о влюбленном охотнике Эрике, которому этот портрет ненавистен. Сента поет с детства запавшую ей в душу балладу о скитальце: вечно мчится по морям корабль; каждые семь лет выходит капитан на берег и ищет девушку, верную до гроба, которая одна может положить конец его страданиям; но нигде не находит он верного сердца, и вновь поднимает паруса призрачный корабль. Подруги Сенты взволнованы мрачной судьбой скитальца, а она, охваченная восторженным порывом, клянется снять с него проклятье. Слова Сенты поражают вошедшего Эрика; его томит странное предчувствие. Эрик рассказывает свой зло-

вещий сон: однажды он увидел в бухте чужой корабль, на берег сошли двое – отец Сенты и незнакомец – моряк с портрета, которому Сента бросилась в объятия. Теперь Сента уверена, что скиталец ждет ее. Эрик в отчаянии убегает. Неожиданно на пороге появляются Даланд и Голландец. Отец рассказывает дочери 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.

III акт. Бухта на норвежском берегу. 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 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 она не слушает его: девушка дала клятву, ее зовет высший долг. Тогда Эрик напоминает о днях, проведенных вместе, о нежных признаниях во взаимной любви. Услышавший это Голландец приходит в отчаяние: ему кажется, что и в Сенте он не нашел вечной верности. Он открывает свою тайну и спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в бесконечные скитанья. Напрасно Эрик и Даланд удерживают Сенту – она тверда в решении спасти скитальца, которому поклялась в верности. С высокой скалы она бросается в море, смертью искупая грехи Голландца. Призрачный корабль тонет, и души влюбленных соединяются после смерти.

Музыка

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

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

В I акте, исключительно мужском, на фоне бурного морского пейзажа разворачиваются массовые сцены, бодростью и мужественной силой рельефно оттеняющие трагические чувства Голландца. Беззаботной энергией отмечена песня Рулевого «Мчал меня вместе с бурей океан». Большая ария «Окончен срок» – мрачный, романтически мятежный монолог Голландца, сопровождаемый красочными оркестровыми лейтмотивами; медленная часть «О, для чего ты, ангел мой хранитель» пронизана сдержанной скорбью, страстной мечтой о покое. В следующем дуэте певучим, печальным фразам скитальца отвечают краткие, оживленные реплики Даланда. Заканчивается акт начальной песней Рулевого, звучащей у хора, что образует важную для Вагнера арку.

Во II акте на фоне беззаботных женских хоров экспонируется образ главной героини. Действие открывается веселым хором прях «Ну, живей работай,

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

В III акте два контрастных раздела: большая массовая хоровая сцена народного веселья и развязка драмы. Энергичный, жизнерадостный хор норвежских моряков «Рулевой! С вахты вниз» близок вольнолюбивым народным песням. В более мягкие тона окрашен женский хор, напоминающий вальс, то задорный, то меланхоличный. Повторение мужского хора внезапно прерывается зловещим пением призрачной команды Голландца: звучит грозный фанфарный клич, в оркестре возникают мотивы бури; Вагнер мастерски объединяет в одновременном звучании два контрастных хора. Финальный терцет передает смену противоречивых чувств: в нежную лирическую каватину Эрика «Ах, вспомни ты день первого свиданья» вторгаются стремительные возгласы Голландца и взволнованные фразы Сенты. Торжественное оркестровое заключение оперы объединяет просветленный клич Голландца и умиротворенный лейтмотив Сенты.

ТАНГЕЙЗЕР И СОСТЯЗАНИЕ ПЕВЦОВ В ВАРТБУРГЕ

Большая романтическая опера
в трех актах, четырех картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Герман, ландграф Тюрингии (бас)

Рыцари-миннезингеры:

Тангейзер (тенор)

Вольфрам фон Эшенбах (баритон)

Вальтер фон дер Фогельвейде (тенор)

Битерольф (тенор)

Генрих Шрайбер (тенор)

Рейнмар фон Цветер (бас)

Елизавета, племянница ландграфа (сопрано)

Венера (сопрано)

Молодой пастух (сопрано)

Сирены, наяды, вакханки, пилигримы, рыцари, дамы, пажы

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

История создания

В либретто «Тангейзера» Вагнер мастерски сочетал несколько различных легенд. Главный герой – историческая личность, рыцарь-миннезингер, живший в Германии, вероятно, между 1220–1270 годами. Он много странствовал, принимал участие в борьбе немецких князей против римского Папы, воспевал вино, любовь, женщин и горько каялся в грехах (сохранилась музыка его «Песни покаяния»). После смерти Тангейзер стал героем народной песни, широко бытовавшей в Германии в нескольких вариантах. Один из них включен Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано в популярный сборник «Чудесный рог мальчика», другой – в иронической форме, с привне-

сением современных мотивов – обработан Генрихом Гейне. Тангейзер является героем новеллы Людвиг Тика, с юности известной Вагнеру. В основе ее – красивая легенда о кающемся рыцаре, прошедшем целый год в царстве языческой богини Венеры, и о жестокосердом римском Папе, в руках которого зацвел сухой посох.

С легендой о «Венериной горе» (такое было первоначальное название оперы) Вагнер объединил сказание о состязании певцов в Вартбурге близ Эйзенаха – в замке ландграфа Тюрингского, страстного любителя поэзии и покровителя миннезингеров. Это сказание было популярным в Германии; ему посвятил одну из своих фантастических новелл Эрнст Теодор Амадей Гофман. Вагнер сделал Тангейзера главным героем певческого состязания (хотя турнир, по преданию, состоялся более чем за 10 лет до его рождения). В качестве соперника Тангейзера композитор вывел Вольфрама фон Эшенбаха – одного из крупнейших немецких поэтов Средневековья (умершего в год предполагаемого рождения главного героя), автора поэмы о Лоэнгрине и его отце Парцифале, которой позже Вагнер частично воспользовался в двух других операх. Еще одна легенда послужила источником образа героини «Тангейзера». Елизавета – также исторический персонаж: венгерская принцесса, она еще в детстве предназначалась в жены сыну ландграфа, грубому и жестокому воину, погибшему впоследствии в крестовом походе. Она кротко переносила притеснения мужа, а затем свекрови и после смерти была объявлена католической святой, покровительницей Тюрингии. Вагнер не воспользовался ее историей, сделав Елизавету племянницей ландграфа, но воплотил черты ее характера.

Мысль об опере на сюжет «Тангейзера» зародилась у композитора во время пребывания в Париже, осенью 1841 года, окончательный план сложился по возвращении на родину, в июне-июле следующего; тогда же появились первые музыкальные наброски.

Опера была завершена весной 1845 года. 19 октября в Дрездене под управлением Вагнера состоялась премьера. Несмотря на то, что «Тангейзер» пользовался большим успехом, композитор на протяжении двух лет дважды перерабатывал финал. Новая редакция (1860–1861) сделана для постановки в Парижском театре Grand Opéra (расширен I акт, куда введены две балетные сцены на темы античных мифов, изменен дуэт Тангейзера и Венеры, включающий ее большую арию, сокращены выступления миннезингеров в финале II акта). Премьера этой редакции состоялась 13 марта 1861 года в Париже и сопровождалась грандиозным скандалом. После трех представлений «Тангейзер» был снят по требованию Вагнера.

Сюжет

I акт. Венераина гора близ Эйсенаха. 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 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.

2-я картина. Цветущая долина перед Вартбургским замком. Звенят колокольчики стада, молодой пастух играет на свирели и песней приветствует весну. Издалека доносится хорал пилигримов, отправляющихся на покаяние в Рим. При виде этой мирной картины глубокое волнение охватывает Тангейзера. Звуки рогов возвещают приближение ландграфа Тюрингского и рыцарей-миннезингеров, возвращаю-

щихся с охоты. Они поражены встречей с Тангейзером, который давно гордо и высокомерно покинул их круг. Вольфрам зовет его вернуться к друзьям, но Тангейзер отказывается – он должен бежать прочь от этих мест. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы, племянницы ландграфа: она ждет его, песни Тангейзера покорили ее сердце. Рыцарь, охваченный радостными воспоминаниями, вместе с миннезингерами спешит в Вартбург.

II акт. Зал певческих состязаний в Вартбургском замке. Елизавета с волнением ждет встречи с Тангейзером. Она уверена в близком счастье – Тангейзер победит на турнире певцов, и ее рука будет наградой победителю. Вольфрам вводит Тангейзера и, видя радость Елизаветы, которую тайно любит, с грустью удаляется, оставив влюбленных вдвоем. Под звуки торжественного марша, прославляя ландграфа, рыцари и дамы собираются 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 миннезингеры один за другим поддерживают его понимание истинной любви. Но Тангейзер изведал иную любовь, и под сводами Вартбургского замка раздается страстный гимн в честь Венеры, сложенный 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. Она открыто признается в любви к Тангейзеру и умоляет сохранить ему жизнь. Тангейзер в раскаянии не смеет поднять на нее глаза. Ландграф заменяет ему смерть изгнанием: он не ступит на землю Тюрингии, пока не очистится от греха. Вдали раздается хорал – это проходят мимо замка пилигримы, отправляющиеся на поклонение к римскому Папе. И

Тангейзер, напутствуемый рыцарями, присоединяется к ним.

III акт. Долина перед Вартбургским замком. 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 удаляется. Оставшись один, Вольфрам берет арфу и слагает песню о прекрасной и недоступной вечерней звезде, которая озаряет тьму, как его любовь к Елизавете светит ему во мраке жизни. Наступает ночь. Появляется еще один пилигрим – в рубище, изможденный. С трудом Вольфрам узнает в нем Тангейзера. Тот с горечью рассказывает о своем паломничестве в Рим. Он шел с искренним раскаянием, тяготы долгого пути радовали 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 проклят. Теперь у него один путь – к Венериной горе. Он призывает богиню любви, и гора раскрывается перед ним, Венера манит его в таинственный грот. Тщетно Вольфрам пытается удержать друга: он бессилен перед чарами Венеры. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы, и Тангейзер останавливается. Из Вартбурга доносится хорал, появляется шествие с гробом Елизаветы. Простирая к ней руки, Тангейзер падает мертвым. Светает. Приближается новая группа пилигримов; они приносят весть о великом чуде: в руках у Папы зацвел посох – Тангейзер прощен.

Музыка

«Тангейзер» – романтическая опера с контрастным противопоставлением фантастики и реальности, с торжественными шествиями, большими хорами и ансамблями. Обилие действующих лиц придает ей

пышность и монументальность. Важное место занимают красочные зарисовки природы и быта, образующие живописный фон любовной драмы героев.

В развернутой увертюре противопоставлены два мира, борющиеся за душу Тангейзера, – мир сурового нравственного долга, олицетворяемый сдержанными и величавыми лейтмотивами хора пилигримов, и мир чувственных наслаждений, рисуемых стремительными, манящими лейтмотивами Венериного царства.

I акт состоит из двух контрастных картин. 1-я – фантастическая. Вакханалия проникнута томительным беспокойством, буйным весельем; завораживающе звучит хор сирен за сценой. Основное место занимает большой дуэт Тангейзера и Венеры, столкновение ярких, сильных характеров. Трижды, все более приподнято, звучит энергичный, в духе марша, гимн Тангейзера в честь богини «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 2-й, бытовой картине, начинающейся без перерыва, разлит спокойный, ясный свет. Безмятежная песенка пастушка «Вот Хольда вышла из-под горы» с солирующим английским рожком сменяется светлым хоралом пилигримов и красочными зовами валторн. Завершается акт большим мужским секстетом ликующего характера.

II акт распадается на два раздела: лирические сцены и грандиозный хоровой финал. В оркестровом вступлении и эффектной арии Елизаветы «О светлый зал, чертог искусства» царит нетерпеливое, радостное ожидание. Близок по настроению, но менее ярок лирический дуэт Елизаветы и Тангейзера. Знаменитый торжественный марш с хором гостей подводит к сцене состязания певцов. Здесь чередуются небольшие ариозо – выступления миннезингеров. Среди них первое ариозо Вольфрама в сопровождении арфы «Взор мой смущен» отличается сдержанностью и

спокойствием. Более взволнованно второе, с напевной мелодией «О, Небо, я к тебе взываю». С ним непосредственно сопоставляется гимн Тангейзера в честь Венеры «Любви богиня, тебе одной хваленья», знакомый по I акту. В центре широко развитого заключительного ансамбля с хором – проникновенная, певучая мольба Елизаветы «Несчастный грешник, жертва страсти». Завершают акт просветленные аккорды хора пилигримов.

III акт обрамлен хорами пилигримов; в середине – сольные эпизоды, характеризующие трех главных героев. Большое оркестровое вступление, названное «Паломничество Тангейзера», предвещает драматизм его рассказа. Открывает действие величавый хор пилигримов «Я снова вижу тебя, край родимый», знакомый по первой теме увертюры. Умиротворенно-светлая молитва Елизаветы «Небес Царица Пресвятая» сменяется широкой мелодией известного романса Вольфрама «О, ты, вечерняя звезда». Рассказ Тангейзера богат контрастными сменами настроений; отрывистые декламационные фразы звучат на фоне оркестровой темы, воссоздающей скорбное шествие; ослепительным видением встает картина папского дворца. В следующей сцене Тангейзера и Вольфрама слышатся манящие оркестровые лейтмотивы Венериного царства (перебрасывающие арку к 1-й картине оперы). Их сметают торжественные аккорды хора, венчаемые мощным, величавым хором пилигримов.

ЛОЭНГРИН

Романтическая опера
в трех актах, четырех картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Лоэнгрин (тенор)
Генрих I Птицелов, германский король (бас)

Фридрих фон Тельрамунд, брабантский граф (баритон)

Ортруда, его жена (сопрано)

Эльза, принцесса Брабантская (сопрано)

Герцог Готфрид, ее брат (без речей)

Королевский глашатай (бас)

Рыцари, дамы, пажы, народ

Действие происходит в Антверпене в первой трети X века.

История создания

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

По словам композитора, христианские мотивы легенды о Лоэнгрине были ему чужды. По его мнению, это воплощение извечных человеческих стремлений к счастью и искренней, беззаветной любви. Не случайно Грааль в опере – не чаша с кровью Христа, а нечто необъяснимое, таинственное, хранимое, как

в сказках, за морями, за горами. Вагнер отвергал церковное происхождение легенды о Лоэнгрине и находил сходство избранного им сюжета с греческим мифом о Зевсе и Семеле, с античной сказкой об Амуре и Психее.

Персонажи «Лоэнгина» были для Вагнера живыми людьми, носителями общечеловеческих, вечных и современных страстей. Главный герой близок композитору, увидевшему «в благородной поэме тоску человеческих желаний», «воплощенное видение алчущей души, которая грезит о счастье за пределами этих зеркальных вод в неведомых для нее просторах». Судьба Лоэнгина – это трагедия каждого честного художника, и самого Вагнера тоже, в современном обществе. Готовый отдать людям свое вдохновение, он несет им высокие идеалы правды и красоты, однако, однако встречает злобу, зависть и коварство. И не найдя понимания на земле, удаляется в заоблачные выси своих мечтаний. Еще более современными представлялись Вагнеру образы героинь. Эльза «сделала меня истинным революционером. Она была для меня тем духом народным, к которому, ища избавления, я стремился как художник», – писал Вагнер накануне революции 1848 года. А не знающая любви Ортруда, по его словам, – «реакционерка, влюбленная лишь в прошлое, а потому враждебная всему, что ново, и враждебная до безумия». В отдельных репликах действующих лиц, во второстепенных эпизодах – призывах короля к единству, готовности Лоэнгина защищать родину и его вере в грядущую победу – ощущается дыхание той эпохи, когда создавалась опера, слышатся отголоски надежд передовых людей Германии 1840-х годов. Такая трактовка старинных сказаний типична для Вагнера. Мифы и легенды были для него воплощением вековой народной мудрости, в которой композитор искал ответ на вопросы современности.

Хотя с легендой о Лоэнгрине Вагнер познакомился еще в 1841 году, эскиз текста он набросал

лишь четыре года спустя. В 1846-м началось сочинение музыки; партитура была закончена в марте 1848 года в Дрездене. Намеченная премьера не состоялась из-за революционных событий – в мае следующего года началось восстание, в котором композитор принял непосредственное участие. Постановка была осуществлена благодаря усилиям Листа и под его управлением два года спустя, 28 августа 1850 года, в Веймаре. Вагнер – политический изгнанник – не мог присутствовать на премьере и увидел свою оперу на сцене лишь 11 лет спустя.

Сюжет

I акт. Берег Шельды у Антверпена. Под дубом правосудия Король Генрих собрал рыцарей, чтобы просить у них помощи: враг снова угрожает его владениям. Граф Фридрих фон Тельрамунд взывает к королевскому правосудию. Умирая, герцог Брабантский поручил ему своих детей, Эльзу и маленького Готфрида. Однажды мальчик таинственно исчез. Тельрамунд обвиняет Эльзу в братоубийстве и требует суда над ней. В качестве свидетельницы он называет свою жену Ортруду. Король приказывает привести Эльзу. Все поражены ее мечтательным видом и странными, восторженными речами. Она рассказывает, что во сне ей явился прекрасный рыцарь, который обещал помощь и защиту. Слушая этот бесхитростный рассказ, Король не может поверить в ее вину. Тельрамунд готов доказать свою правоту в поединке с тем, кто вступится за честь Эльзы. Далеко разносится клич Глашатая, но ответа нет. Тельрамунд уже торжествует победу. Неожиданно на Шельде показывается лебедь, влекущий ладью; в ней, опершись на меч, стоит неведомый рыцарь в блестящих доспехах. Выйдя на берег, он ласково прощается с лебедем, и тот медленно уплывает. Рыцарь объявляет себя защитником Эльзы: он готов биться за ее честь и назвать супругой, но она никогда не должна спрашивать имя избавителя. В порыве любви

и благодарности Эльза клянется в вечной верности. Начинается поединок. Тельрамунд падает, сраженный ударом рыцаря, который великодушно дарует ему жизнь, но за клевету его ждет изгнание.

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

III акт. Брачный покой. Свадебная церемония закончена. Новобрачные 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 его тайну. Напрасно он успокаивает Эльзу, напрасно напоминает о долге и клятве, напрасно уверяет, что ее любовь ему дороже всего на свете. Не в силах преодолеть подозрений, Эльза задает роковой вопрос: кто он и откуда пришел? В это время в покои врывается Тельрамунд с вооруженными воинами. Рыцарь выхватывает меч и убивает его; воины признают себя побежденными.

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

Музыка

«Лоэнгрин» – одна из наиболее цельных, совершенных, светлых романтических опер Вагнера. В

ней раскрыт богатый душевный мир, сложные психологические переживания, непримиримое столкновение сил добра, правды, воплощенных в образах Лоэнгрина, Эльзы, народа, и темных сил, олицетворяемых мрачными фигурами Тельрамунда и Ортруды. Музыка отличается редкой поэтичностью, возвышенным, одухотворенным лиризмом. Впервые Вагнер отказывается от традиционного деления оперы на номера, заменяя их непрерывно развивающимися, переходящими одна в другую сценами.

В оркестровом вступлении в прозрачном звучании скрипок излагается лейтмотив Грааля, возникает видение прекрасного царства несбыточной мечты.

В I акте в свободном чередовании сольных и хоровых сцен непрерывно нарастает драматическое напряжение. Рассказ Эльзы «Помню, как молилась» рисует хрупкую, чистую натуру мечтательной, восторженной героини. Рыцарственный образ Лоэнгрина раскрывается в кратком торжественно-возвышенном прощании с лебедем «Теперь плыви, о лебедь мой», звучащем без сопровождения оркестра. Настойчиво повторенный лейтмотив запрета возникает в кратком обращении героя к Эльзе. В квинтете с хором «Ты возвести свой правый суд» запечатлено общее сосредоточенное раздумье. Завершается акт большим ансамблем, в радостном ликовании которого тонут гневные реплики Тельрамунда и Ортруды.

II акт насыщен резкими контрастами. Его начало – диалог Ортруды и Тельрамунда – окутано зловещим сумраком, атмосферой козней. Им противостоит светлая характеристика Эльзы. Ее небольшое ариозо «О ветер легкокрылый» согрето радостной надеждой, трепетным ожиданием счастья. Последующий диалог подчеркивает несходство героинь: обращению Ортруды к языческим богам присущ страстный, патетический характер, речь Эльзы пронизана сердечностью и душевной теплотой. Во второй половине акта, полной света и движения, бытовые массовые сцены – пробуждение замка, воинственный

хор рыцарей, торжественное свадебное шествие – служат красочным фоном драматического спора Ортруды и Эльзы у собора. Развернутая ансамблевая сцена впечатляет динамичными сменами настроений. Большое нарастание приводит к мощному квинтету с хором. Грозно звучащий лейтмотив запрета завершает акт.

В III акте две картины. Знаменитый оркестровый антракт с солирующими медными инструментами рисует свадебный пир с воинственными кликами, звоном оружия и простодушными напевами. Ликованием полон свадебный хор «Благ наш Господь». Любовный дуэт Лоэнгрин и Эльзы «Чудным огнем пылает сердце нежно» принадлежит к числу наиболее тонких психологических эпизодов оперы; широкие, гибкие лирические мелодии с поразительной глубиной передают смену чувств – от упоения счастьем к столкновению и катастрофе.

Во 2-й картине, начинающейся без перерыва, большое место занимают массовые сцены, перекидывающие арку к началу I акта. Красочное оркестровое интермеццо построено на переключке труб. Рассказ Лоэнгрин «В краю чужом, в далеком горнем царстве», целиком основанный на развитии прозрачного, воздушного лейтмотива Грааля, рисует величавый образ главного героя, образуя арку с оркестровым вступлением к опере. Эта характеристика дополняется драматически взволнованным обращением Лоэнгрин к лебедю и скорбным, порывистым прощанием с Эльзой.

ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА

Действие (Handlung) в трех актах

Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Тристан (тенор)

Марк, король Корнуолла, его дядя (бас)

Мелот, придворный (тенор)
Курвенал, слуга Тристана (баритон)
Изольда, ирландская принцесса (сопрано)
Брангена, ее служанка (сопрано)
Молодой матрос (тенор)
Пастух (тенор)
Матросы, рыцари

Действие происходит в Корнуолле и Бретани в эпоху раннего Средневековья.

История создания

Легенда о Тристане и Изольде – кельтского происхождения. Она пришла, вероятно, из Ирландии и пользовалась популярностью во всех странах средневековой Европы, распространившись во множестве вариантов. Ее первая литературная обработка, франко-бретонский роман, относится к XII веку; в Германии к образу Тристана обращались с конца этого века многие поэты; в 1210 году монументальный стихотворный роман создал знаменитый немецкий миннезингер Готфрид Страсбургский. На протяжении столетий легенда обрастала различными поэтическими подробностями, но смысл оставался прежним: любовь сильнее смерти. Вагнер же истолковал эту легенду иначе: он создал поэму о мучительной всепоглощающей страсти, которая сильнее рассудка, чувства долга, родственных обязательств, она рушит привычные представления, разрывает связи с окружающим миром, с людьми, с жизнью и заставляет героев жаждать смерти как высшего блаженства. В такой трактовке отразились события личной жизни Вагнера и его увлечение пессимистической философией Шопенгауэра, с которой он познакомился в 1854 году. Создание оперы связано с одним из романтических эпизодов биографии композитора – его страстью к Матильде Везендонк, жене друга и покровителя. Матильда отличалась редкой красотой, обаянием, писала стихи (5 ее стихотворений Вагнер положил на музыку). Несмотря на любовь к Вагнеру,

она подчинила свое чувство долгу перед семьей – мужем и тремя детьми.

Вагнер считал «Тристана и Изольду» своим лучшим творением. С легендой он познакомился еще в 1840-е годы. Замысел оперы возник в Швейцарии осенью 1854-го и полностью захватил композитора в августе 1857 года, заставив прервать работу над тетралогией «Кольцо нибелунга». Текст был написан в едином порыве за три недели. Однако сочинение музыки неоднократно прерывалось. Оно началось в сентябре 1857-го в Швейцарии и продолжалось в Венеции, где Вагнер, разлученный с Матильдой, не раз помышлял о самоубийстве. Вся опера была завершена осенью 1859 года в Швейцарии, в Люцерне. Композитор полагал, что небольшое число исполнителей и традиционная история любви, лежащая в основе сюжета, облегчат продвижение «Тристана и Изольды» на сцену. Но необычность стиля отпугивала певцов, и на протяжении многих лет ни один театр не брался за постановку. В Вене после 77 репетиций оперу сочли неисполнимой. Только 10 июля 1865 года премьеры «Тристана и Изольды» состоялась в Мюнхене.

Сюжет

I акт. Палуба корабля Тристана. Он везет в Корнуолл ирландскую принцессу Изольду, которую сватал в жены королю Марку, своему дяде. Изольда в отчаянии. Она давно любит Тристана и, оскорбленная сватовством, осыпает рыцаря насмешками. Изольда вспоминает об их первой встрече. Однажды море вынесло на берег Ирландии челн со смертельно раненным воином, и она принялась лечить его волшебными зельями. Рыцарь назвался Тантрисом, но его меч выдал тайну: на нем была зазубрина, и Изольда поняла, что перед ней Тристан, в вечной ненависти к которому она поклялась после того, как он в поединке убил ее жениха. Изольда уже занесла меч над головой врага, однако молящий взор остановил ее, и внезапно она почувствовала, что любит Триста-

на. Изольда не подозревает, что и Тристан полюбил ее с первого взгляда и теперь скрывает свои истинные чувства под маской холодной учтивости и беспрекословного повиновения будущей королеве и жене дяди. Не в силах вынести равнодушие рыцаря, Изольда решает умереть и предлагает Тристану разделить с ней кубок смерти. Уверенные, что жить им осталось несколько мгновений и ничто больше – ни брачный обет, ни долг вассала – не сковывает их, влюбленные дают волю своей непобедимой страсти. Однако смерть не приходит: Тристан и Изольда вместо яда выпили любовный напиток, которым верная Брангена, желая спасти свою госпожу, наполнила кубок. Под радостные клики матросов корабль пристает к берегам Корнуолла, где король Марк давно ожидает невесту.

II акт. Сад у покоев Изольды. Под покровом ночи она в нетерпении ожидает Тристана. Его задержала охота. Слышны рога королевской свиты, и Брангена медлит подать условный знак – погасить факел. Она предупреждает Изольду, что придворный Мелот следит за ними, но Изольда далека от подозрений: для нее он верный друг Тристана. Не в силах больше ждать, она 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 они видят короля Марка и придворных, которых привел Мелот, давно томимый страстью к Изольде. Король потрясен изменой Тристана – ведь он любил его как сына. Однако чувство мести чуждо Марку. Тристан нежно 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 верного слуги Курвенала.

III акт. Замок Тристана на берегу моря в Бретани. Сюда Курвенал привез своего господина. Видя,

что рыцарь не приходит в сознание, он послал кормчего с вестью к Изольде. И теперь, приготовив Тристану ложе в саду у ворот замка, Курвенал напряженно вглядывается в пустынный морской простор – не покажется ли там корабль, везущий Изольду. Издали доносится печальный наигрыш свирели Пастуха; он тоже ждет исцелительницу своего господина. Знакомый напев заставляет Тристана открыть глаза. Он с трудом припоминает все происшедшее. Дух его блуждал далеко, в блаженной стране, где нет солнца. Но Изольда еще в царстве дня, и ворота смерти, уже захлопнувшиеся за Тристаном, вновь широко распахнулись: он должен видеть любимую. В бреду Тристану чудится приближающийся корабль, но печальный напев Пастуха вновь возвращает его к действительности. Он погружается в грустные воспоминания; лихорадочное волнение лишает его сил. И снова Тристан видит 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 берегу, и Мелот падает, сраженный его рукой. Но и Курвенал смертельно ранен; он умирает у ног Тристана. Король Марк потрясен: Брангена поведала ему тайну любовного напитка, Марк поспешил вслед за Изольдой, чтобы соединить ее с Тристаном, а теперь перед ним лишь смерть. Отрешенная от всего происходящего, Изольда устремляет взор на тело Тристана; ей слышится зов любимого; счастливая, с его именем на устах, она умирает.

Музыка

«Тристан и Изольда» – самая своеобразная из вагнеровских опер. Впервые композитор заменяет привычное обозначение жанра «опера» на необычное – «действие». Но именно здесь почти нет внешнего действия, сценического движения – все внимание сосредоточено на переживаниях двух героев, на показе оттенков их мучительной страсти. Музыка, отмеченная трагическим напряжением, чувственным томлением, течет безостановочным потоком, не расчленяясь на эпизоды. Чрезвычайно велика психологическая роль оркестра: для раскрытия душевных переживаний героев он не менее важен, чем вокальные партии.

Настроение всего произведения определяется оркестровым вступлением. Непрерывно сменяются краткие хроматизированные лейтмотивы, то скорбные, то восторженные, всегда напряженные, страстные, не дающие успокоения; первым возникает лейтмотив томления, играющий важнейшую роль в опере. Вместе с оркестровым вариантом финала вступление нередко звучит в концертах.

Не получив завершения, вступление непосредственно переходит в I акт. Небольшие песенные эпизоды образуют контрастный фон психологической драмы. Таковы открывающая акт песня Молодого матроса «Наш путь на восток», звучащая без оркестрового сопровождения, и энергичная, мужественная ироническая песня Курвенала «Пусть передаст Изольде», подхватываемая мужским хором. Центральная характеристика героини заключена в ее рассказе «Однажды плыл убогий челн»; здесь царят беспокойство и смятение. Сходными настроениями отмечено начало диалога Тристана и Изольды «Зачем звали вы меня?»; в конце его вновь звучат мотивы любовного томления.

Во II акте основное место занимает громадный любовный дуэт Тристана и Изольды – самый длин-

ный во всей оперной литературе. Он обрамлен сценами с Брангеной в начале и с королем Марком в конце. Оркестровое вступление передает нетерпеливое ожидание Изольды. Это настроение развивается в диалоге Изольды и Брангены, сопровождаемом отдаленной переключкой валторн. Любовный дуэт богат внутренними контрастами: бурная радость долгожданной встречи сменяется горестными воспоминаниями о пережитых в разлуке страданиях, проклятиями дню и свету. Центральный эпизод дуэта составляют широко развернутые гимны ночи и смерти с редким для Вагнера традиционным совместным пением. Первый «О, ночь Любви, спустись над нами», с гибким, свободным ритмом и напряженно звучащей неустойчивой мелодией, его эскиз написан им в год начала работы над «Тристаном» романса «Грезы» на слова Матильды Везендонк. Дополнением служит призыв Брангены – предупреждение об опасности: здесь композитор возрождает излюбленную средневековыми трубадурами форму «утренних песен». Второй гимн содержит мелодию редкой красоты «Так, примем Смерть мы»: одна из лучших у Вагнера, неуклонно устремленная ввысь, она развивается бесконечно и обрывается на кульминации. В заключительной сцене выделяются скорбный, благородно сдержанный монолог – жалоба Марка «Верно ль это? Так ли, друг?» и небольшое распевное прощание Тристана и Изольды «В чудесном том краю не светит солнца луч», где звучат отголоски любовного дуэта.

В III акте главное место отведено двум развернутым монологам – раненого Тристана в начале и умирающей Изольды в конце. В оркестровом вступлении (использующем мелодию романса «В теплице» на слова Матильды Везендонк) воплощены скорбь и томление Тристана. Как и в I акте, мучительные душевные переживания героев оттеняются краткими, более простыми и ясными эпизодами с песенной мелодией. Таков грустный наигрыш английского рожка, открывающий действие и неоднократно возвращаю-

щийся в монологе Тристана; таковы энергичные речи Курвенала, сопровождаемые маршеобразной оркестровой темой. Большой монолог Тристана строится на резких сменах настроений. Он начинается скорбными фразами «Так ли, друг? Нет, тут иное», где слышатся отголоски его прощания с Изольдой из II акта. Постепенно драматизм нарастает, в речах Тристана звучит отчаяние, неожиданно его сменяют радость, бурное ликование и вновь безысходная тоска. Драматургическим переломом служит веселый наигрыш английского рожка. В момент смерти Тристана снова повторяется лейтмотив томления, открывавший оперу. Выразительная жалоба Изольды «Здесь, я с тобой, друг ненаглядный» насыщена драматическими восклицаниями. Она подготавливает заключительную сцену «Вот он нежно улыбнулся» – знаменитую «Смерть Изольды», более известную в авторском оркестровом варианте. Здесь широко и вольно развиваются лейтмотивы любовного дуэта II акта, приобретающие преобразенное, просветленное, экстатическое звучание.

НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ

В трех актах, четырех картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Мейстерзингеры:

Ганс Сакс, башмачник (бас)
Фейт Погнер, золотых дел мастер (бас)
Кунц Фогельзанг, скорняк (тенор)
Конрад Нахтигаль, жестянщик (бас)
Сикст Бекмессер, городской писарь (бас)
Фриц Котнер, пекарь (бас)
Бальзатар Цорн, оловянных дел мастер (тенор)
Ульрих Эйслингер, торговец пряностями (тенор)
Августин Мозер, портной (тенор)
Герман Ортель, мыловар (бас)

Ганс Шварц, чулочник (бас)
Ганс Фольц, медник (бас)
Вальтер фон Штольцинг, молодой франконский рыцарь (тенор)
Давид, ученик Сакса (тенор)
Ева, дочь Погнера (сопрано)
Магдалена, ее кормилица (сопрано)
Ночной сторож (бас)
Горожане 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 турнир, в котором наградой победителю служит рука прекрасной девушки. Но если в «Тангейзере» право на любовь красавицы оспаривали рыцарь-миннезингеры, то в «Мейстерзингерах» – ремесленники-горожане, мейстерзингеры. Работа над оперой началась в тяжелое для Вагнера время, в марте 1861 года в Париже, после провала «Тангейзера» в театре Grand Opéra. В декабре он принялся за написание либретто; сочинение музыки продолжалось несколько лет и было закончено в октябре 1867 года на вилле Трибшен в Швейцарии. Премьера «Мейстерзингеров» состоялась 21 июня 1868 года в Мюнхене.

При создании либретто 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 Эрнста Теодора Амадея Гофмана на создание новеллы «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»; отдельные детали этой новеллы также послу-

жили материалом для либретто. Рисуя историческую фигуру поэта-башмачника Ганса Сакса (1494–1576), Вагнер пользовался его сочинениями, широко известными в Германии (после длительного забвения их заново открыл Гёте, посвятивший Саксу одно из стихотворений). Вагнер не первый вывел Сакса на сцену. Непосредственной предшественницей «Мейстерзингеров» явилась опера популярного в свое время композитора Альберта Лорцинга «Ганс Сакс» (1840).

В то же время в литературном тексте «Мейстерзингеров» отразились и некоторые автобиографические моменты. В образе Вальтера фон Штольцинга, пылкого романтического художника, чье искусство дерзко разрушает привычную рутину, вызывая страх и возмущение ученых хранителей старины, нетрудно увидеть поэтическое воплощение судьбы самого композитора, а в сатирической фигуре глупого и самодовольного Бекмессера, признанного судьи на состязании «мастеров пения» – его врагов, недалеких и консервативных критиков (например, видного венского критика Эдуарда Ганслика). За 20 лет, прошедших с момента зарождения замысла, «Мейстерзингеры» претерпели значительные изменения. Образ Сакса – этого, по выражению Вагнера, последнего представителя творческого духа немецкого народа – стал более сложным; в его уста вложены скорбные философские раздумья, размышления о несчастьях и безумии, царящих в мире, – собственные мысли композитора. Одновременно получили развитие народные бытовые картины, занявшие в окончательном варианте значительное место; в частности, написана великолепная реалистическая сцена ночной драки. Комическая опера стала величественным произведением о жизни народа, его могучем, всепобеждающем искусстве.

Сюжет

I акт. Церковь Святой Екатерины в Нюрнберге. Молодой рыцарь Вальтер фон Штольцинг признается

в любви красавице Еве, дочери золотых дел мастера Погнера. Ева отвечает ему взаимностью, но она не располагает своей судьбой: отец решил выдать ее замуж за победителя на традиционном состязании певцов, которое каждый год происходит на берегу Пегница в окрестностях Нюрнберга. Узнав об этом, Вальтер просит мастеров принять его в свой цех. Он готов подвергнуться испытанию, чтобы завтра вместе с нюрнбергскими певцами оспаривать руку Евы. Не только почтенные мастера, но и Давид, ученик башмачника Сакса, поражен дерзостью рыцаря: не зная тонов, рифм и форм, не изучив правил, не пройдя школы пения, он хочет сразу стать мейстерзингером! Городской писарь Бекмессер, втайне тоже мечтающий о Еве, берется исполнять роль метчика – отмечать мелом на доске ошибки певца. Не думая ни об успехе, 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 – его замечания об ошибках против правил. Сакс безуспешно призывает дослушать песню рыцаря: все мейстерзингеры поддерживают метчика и обрушиваются на дерзкого певца. Не обращая внимания на возмущение мастеров, Вальтер заканчивает свою песню и гордо покидает собрание мейстерзингеров.

II акт. Улица. Ясный летний вечер. Сакс вспоминает взволновавшие его смелые и необычные напевы Вальтера. Старый мастер с тревогой думает о том, как решится завтра судьба Евы. Он давно любит Еву, которую еще ребенком носил на руках, но не признается в этом даже себе самому. Ему не трудно было бы выйти победителем в состязании, однако Сакс не уверен в ответном чувстве девушки. Увидев ее, он притворно возмущается самоуверенным рыцарем, нарушившим старые, незыблемые правила певческого искусства. Тревога Евы выдает ее. Спускается ночь; на опустевших улицах звучит рог ночного

сторожа. Вальтер настойчиво убеждает Еву бежать: никогда тупые и косные мастера не присудят ему победы, не признают его поэтического искусства. Издалека доносятся звуки лютни: это Бекмессер накануне состязания хочет завоевать сердце Евы. Он уверен в своем успехе – кто лучше его знает все правила мейстерзанга! – но сомневается в благосклонности девушки: она молода, а ему под пятьдесят. Вместо Евы в окне показывается переодетая в ее платье кормилица Магдалена. Бекмессер начинает свою серенаду. В это время Сакс, громко стуча молотком, затягивает песню о прародительнице Еве, изгнанной из рая, и ангеле-башмачнике, сшившем ей башмачки, чтобы она не поранила ножки о камни. Эта песня вызывает гнев Бекмессера, но Сакс не умолкает – ему надо работать, ведь он не только певец, но и сапожник. Наконец, Сакс соглашается исполнить роль метчика, отмечая ошибки Бекмессера ударами сапожного молотка. Ошибок так много, что Сакс успевает закончить башмаки раньше, чем Бекмессер серенаду. Эта нелепая песня будит Давида. Увидев в окне дома Погнера свою невесту Магдалену, он набрасывается на непрошенного певца, считая его соперником. Шум драки привлекает внимание соседей. На улицу выскакивают полуодетые горожане, с криками и ругательствами накидываясь в темноте друг на друга. Женщины пытаются утихомирить своих отцов и мужей, разливая дерущихся водой, но это еще больше увеличивает суматоху. Внезапно раздаётся рог ночного сторожа, призывающий горожан ко сну. Привычный звук заставляет всех опомниться. Драка прекращается так же внезапно, как и началась. Сакс уводит Вальтера к себе. Площадь быстро пустеет, лишь песня ночного сторожа разносится по безлюдным улицам.

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

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

2-я картина. 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, пекари. Ученики затевают веселый танец с девушками. Народ радостно приветствует Сакса.

Начинается состязание певцов. Первым выступает Бекмессер. Он не успел затвердить украденные стихи и ничего не понял в них. Под общий смех он поет невообразимую чепуху и посрамленный убегает, обвиняя Сакса в обмане. Тогда из толпы выходит Вальтер. Ободренный улыбкой Евы и вниманием народа, он вдохновенно поет сочиненную им у Сакса песню, украшая ее новыми вариантами. Вальтер единодушно признан победителем: он получает венок и руку Евы. Все подхватывают призыв Сакса хранить верность славным традициям национального искусства.

Музыка

«Мейстерзингеры» – единственная из зрелых опер Вагнера, написанная на историко-бытовой сюжет. Ее жанр композитор никак не определил. 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 мастерством. В них воплощены сила народа, его оптимизм и душевное здоровье. Музыка «Мейстерзингеров» близка немецкому фольклору: таковы не только хоры цехов, но и три песни Вальтера, песня Сакса о прародительнице Еве и ангеле-башмачнике, песенка Давида. Однако они не замкнуты в традиционную форму, а, как и в других операх Вагнера, включены в непрерывно развивающиеся сквозные сцены, также основанные на системе лейтмотивов.

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

I акт развивается неторопливо. Его первый раздел составляют многообразные хоры. Острое драматическое столкновение происходит лишь в конце.

Наиболее полно здесь охарактеризован Вальтер. Поэтичные образы его первой песни «Когда дремал под снегом лес» воплощены в гибкой напевной мелодии, в которой звучат отголоски популярных немецких «весенних песен». Вторая песня Вальтера «Начинай! В лесной тиши прозвучал весны призывный клич» более порывиста и взволнованна; в ней возникает образ злой зимы, тщетно пытающейся помешать вольным напевам. Песня перерастает в большой ансамбль; в нем противопоставлены напевная мелодия Вальтера и сердитые реплики мастеров, к которым присоединяется насмешливый хор учеников.

II акт состоит из двух разделов. В первом преобладают сольные эпизоды; второй – большая массовая сцена ночной драки. Многогранно обрисован образ Сакса. В благородном возвышенном монологе «Сирень моя в истоме» отзвуки второй песни Вальтера, о которой вспоминает Сакс, приобретают более сдержанный и просветленный характер. В песне об ангеле-башмачнике «Как Еву, мать всех матерей» простая незамысловатая мелодия сменяется громкими грубоватыми выкриками «Иерум!» и стуком молотка в оркестре. Мастерски построенный динамичный финал открывается комической серенадой Бекмессера; к ней присоединяются насмешливые реплики Сакса, затем Давида, изумленные возгласы мейстерзингеров. Ансамбль вырастает в массовую сцену в форме фуги, в которой помимо солистов участвуют три хора – учеников, горожан и женщин. После сигнала Ночного сторожа хоры замолкают, звучность оркестра ослабевает, слышатся лишь глухие отзвуки драки да песня сторожа «Так что ночь уж наступила». Завершает акт краткий мечтательный симфонический ноктюрн.

В III акте две картины – лирическая и массовая. В 1-й картине простодушной песенке Давида «Когда, сходясь на Иордан» противопоставлен сосредоточенный философский монолог Сакса «Жизнь – сон»; скорбный, полный сдержанного пафоса, он посте-

пенно проясняется и в конце звучит светло и умиротворенно. Затем широкой волной льются прекрасные мелодии третьей песни Вальтера, оттеняемые выразительными речитативами Сакса. Контраст образует комическая сцена Бекмессера. Ее открывает оркестровый эпизод, напоминающий о драке II акта. Завершает 1-ю картину редкий по мелодической красоте лирический квинтет (две влюбленные пары и Сакс), где Вагнер неожиданно отдает дань традиционному совместному пению.

Торжественное оркестровое интермеццо служит переходом ко 2-й картине – финалу оперы. В нем воссоздано монументальное народное празднество, которое открывает шествие цехов. Незамысловатую песню башмачников сменяет шумный оркестровый эпизод, рисующий городских музыкантов – трубачей, барабанщиков, флейтистов; затем следует комическая песенка портных, контрастно сопоставленная с суровым, героическим хором пекарей. Выход мастеров увенчан гимном «Проснись!» на подлинные слова исторического Ганса Сакса, исполняемым хором и ансамблем всех действующих лиц: народ воздает честь мастеру. Торжественное настроение нарушает лишь песня Бекмессера в сопровождении лютни – вариант его серенады из финала II акта на перевранные слова третьей песни Вальтера «Розовым утром алел свод небес». Именно эта песня становится центром сцены состязания певцов; подхваченная мастерами и народом, она перерастает в мощный ансамбль с хором.

КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА

Торжественное сценическое представление
в четырех частях (тетралогия)

История создания

Мысль об опере на сюжет германского национального эпоса – сказания о Зигфриде и нибелунгах –

зародилась у Вагнера осенью 1848 года в Дрездене. Объединив различные сюжетные мотивы, он изложил их в небольшой статье. На основе последнего ее раздела за 16 дней было создано либретто оперы «Смерть Зигфрида» и сделано несколько музыкальных набросков. Революционные события прервали работу; первоначальный замысел стал изменяться. Вагнера настолько увлек образ Зигфрида, что он решил посвятить ему еще одну оперу, «Юный Зигфрид», либретто которой написал за три недели в 1851 году. Но и двух частей композитору показалось недостаточно, чтобы охватить все богатство народного сказания. В июле следующего года он сочинил либретто оперы «Валькирия», повествующей о судьбе родителей главного героя, а в ноябре текст пролога всего цикла – «Похищение золота Рейна», рассказывающего о первопричине трагических событий. В конце 1852 года либретто тетралогии, названной «Кольцо нибелунга», было завершено в Швейцарии и вскоре издано. Однако финал еще неоднократно переделывался, изменялись названия двух последних частей. Лишь в 1863 году либретто приобрело окончательный вид. Жанр был определен как торжественное сценическое представление. Широко распространенное обозначение «музыкальная драма» никогда Вагнером не употреблялось: он считал это название соответствующим не его новаторским решениям, а принципам старой итальянской оперы, где драматический замысел играет подчиненную роль (*Musikdrama* – *dramma per musica* – «драма для музыки»).

Литературные источники тетралогии многочисленны. Корни сказания о нибелунгах уходят в глубокую древность германских племен. Один из наиболее старых его вариантов содержится в «Старшей Эдде» – сборнике мифологических и героических песен, записанных в Скандинавии в XII–XIII веках (датированы примерно IX–XI веками). На этой основе в середине XIII века возникла прозаическая «Сага о Вёльсунгах», которая послужила главным источником

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

В старинном сказании Вагнер, увлеченный идеями революции, 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». Бросая вызов буржуазной морали, композитор сделал его незаконнорожденным, плодом связи близнецов – 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 – современный банкир: «Если мы вообразим в руках нибелунга вместо золотого кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа современного владыки мира».

Одна из основных тем «Кольца нибелунга» – тема губительной власти золота – приобрела остросовременное, антикапиталистическое звучание. И всемогущие боги, и сильные, но недалекие великаны, и коварные карлики-нибелунги, и люди – смелые и отважные, робкие и трусливые – все охвачены стяжательством, жаждой богатства, власти, готовы отречься от человеческих чувств, встать на путь лжи, насилия и обмана. Вагнер страстно желает гибели этого несправедливого общества, гигантской катастрофы, которая разрушит весь мир и погребет под его обломками пороки и преступления людей. Но если в го-

ды революционного подъема, только приступая к работе над либретто, Вагнер глубоко верил, что на развалинах старого мира родится новое, невиданно прекрасное человеческое общество, то разгром революции 1848–1849 годов подорвал 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.

Работа над музыкой тетралогии заняла многие годы. В 1854-м в Швейцарии был закончен пролог – «Золото Рейна». Принявшись затем за написание «Валькирии», Вагнер завершил ее два года спустя. Тогда же он начал работу над «Зигфридом», но в 1857-м прервал сочинение на середине II акта. Лишь после создания «Тристана и Изольды» и «Мейстерзингеров», осенью 1868 года композитор принялся за III акт «Зигфрида». Но теперь работа шла с трудом: он был закончен в 1871 году, параллельно писалась последняя часть – «Гибель богов». Только в 1874-м, 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 двух первых частей – «Золота Рейна» (22 сентября 1869 года) и «Валькирии» (26 апреля 1870 года). Премьера всей тетралогии в специально построенном для вагнеровских опер театре в Байройте в Баварии 13–17 августа 1876 года вылилась в большое художественное событие мирового масштаба.

ЗОЛОТО РЕЙНА

Предвечерие (пролог) тетралогии
«Кольцо нибелунга» в четырех картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Дочери Рейна (русалки):

Воглинда (сопрано)

Вельгунда (сопрано)

Флосхильда (меццо-сопрано)

Братья нибелунги (карлики):

Альберих (бас)

Миме (тенор)

Братья великаны:

Фазольт (бас)

Фафнер (бас)

Боги:

Вотан, верховный бог (бас)

Фрика, его жена (меццо-сопрано)

Ее сестры и братья:

Фрейя, богиня юности (сопрано)

Фро, бог света (тенор)

Доннер, бог грома (бас)

Логе, бог огня (тенор)

Эрда, богиня судьбы (контральто)

Нибелунги

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

Сюжет

1-я картина. Долина Рейна. Неторопливо струится могучая река. В ее волнах играют три русалки – шаловливые, беззаботные дочери Рейна. Они охраняют золотой клад, покоящийся на дне. 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:

нужно отречься от лучшего из человеческих чувств – любви. Альберих прокликает любовь – и золото Рейна в его руках.

2-я картина. Непрístupные горные выси, где вознесся 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, которая хранит чудесные золотые яблоки, дающие вечную молодость. Однако, получив непрístupную крепость, Вотан не спешит расстаться с богиней юности. Упреки жены Фрики, сестры Фрейи, гнев ее братьев – юного Фро и воинственного Доннера 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 богиню юности в качестве залога. Тотчас же боги лишаются силы – в один миг они становятся дряхлыми; лишь Логе по-прежнему силен и насмешлив. Тогда Вотан решает: он добудет золото у Альбериха, чтобы выкупить Фрейю. В сопровождении Логе он отправляется в подземное царство нибелунгов.

3-я картина. Царство нибелунгов. Уже издали видны отблески пламени кузнечных горнов, слышны удары молотов о наковальни, вопли и стоны карликов. Они день и ночь куют богатство Альбериху, который поработил их силой золотого кольца. Теперь он мечтает о покорении всего мира. Трусливый, вечно жалующийся брат Альбериха Миме сковал ему чудесный золотой шлем: тот, кто владеет им, может принять любой облик и даже стать невидимым. Логе, выведав об этом у Миме, заводит с Альберихом хитрый разговор. И когда нибелунг, надев шлем, пре-

вращается в маленькую жабу, боги хватают и связывают его.

4-я картина. Горные выси. В качестве выкупа Вотан требует от Альбериха золото. Тот 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 приносить несчастья и смерть. Вотан лишь смеется над злобным бессилием карлика – теперь власть и богатство в его руках. Однако надо расплатиться с великанами. Они хотят получить столько золота, чтобы оно закрыло Фрейю с ног до головы. Сокровищ нибелунгов не хватает, и Вотан бросает поверх золотой груды волшебный шлем. Но Фазольт, влюбленный в Фрейю, не в силах расстаться с ней; он утверждает, что в щель еще виден глаз богини; великаны требуют закрыть его золотым кольцом. 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 кольца вспыхивает ссора, и Фафнер тяжелой палицей убивает брата. Ужас охватывает богов: в их светлый мир пришли убийство и смерть. Бог грома Доннер собирает тучи, разражается гроза, и на очистившемся небе раскидывается радуга – многоцветный мост, по которому боги шествуют в Валгаллу. Торжество Вотана не могут смутить ни горестные жалобы обманутых дочерей Рейна, ни язвительные насмешки Логе – верховный бог упоен всемогуществом и властью.

Музыка

«Золото Рейна» – сказочно-эпическая опера с неторопливо развертывающимся действием и немногочисленными внешними событиями. Она строится на сопоставлении четырех красочных картин, идущих без перерыва. Каждой присущ свой колорит, опреде-

ляемый яркими и многообразными лейтмотивами, которые складываются в четко продуманную систему.

1-я картина рисует безмятежный мир дочерей Рейна. Оркестровое вступление, целиком построенное на одной гармонии и красочном варьировании одного лейтмотива, передает величавое течение реки. Светлые лейтмотивы русалок создают настроение покоя и радости; центральный оркестровый эпизод, передающий сияние золотого клада под лучами солнца, ослепляет блеском звучания, великолепием красок. Контраст вносит бурное и тревожное заключение картины – похищение Альберихом золота.

2-я картина открывается торжественным лейтмотивом Валгаллы. С ним контрастирует краткое лирическое ариозо Фрики «Ах, дрожь за верность твою». Тяжеловесные, неуклюжие аккорды рисуют великанов. Широко развернута музыкальная характеристика бога огня Логе: оркестровая звукопись разгорающегося пламени сменяется большим рассказом «Где жизнь веет и реет», полным манящей прелести. Насмешливые реплики Логе сопровождают сцену внезапного одряхления богов.

3-я картина отмечена мрачным колоритом. Немолчно звучит однообразный ритмковки (Вагнер вводит в состав оркестра 18 наковален разных по размеру и высоте звучания), медленно, словно с трудом, поднимается стонущий лейтмотив рабства. Тот же ритм сопровождает краткую жалобную песню Миме «Прежде беспечно мы своим женам в блестящих кованых тонких убор». Мрачная сила и величие Альбериха раскрываются в его диалоге с Вотаном и Логе.

Начало 4-й картины продолжает те же настроения. Трагичен оркестровый эпизод шествия нибелунгов, несущих золотой клад. Монолог Альбериха «Ты проклятым был рожден, – будь проклят, перстень мой» образует кульминацию оперы; грозный, жестко звучащий лейтмотив проклятья еще не раз появится в драматических моментах тетралогии. Суровый и

бесстрастный характер носит пророчество богини судьбы Эрды о грядущих бедах «Все, что прошло, – знаю». Завершают оперу пейзажные образы: на фоне стремительного движения в оркестре слышен энергичный призыв бога грома, его подхватывают, переключаясь, различные инструменты; затем бурную картину грозы сменяет спокойная картина радуги; безмятежный лейтмотив радуги звучит у струнных инструментов и шести арф. Лейтмотивы Рейна, открывавшие оперу, завершают ее, образуя грандиозную арку.

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)

Вальтраута (меццо-сопрано)

Швертлейта (меццо-сопрано)

Гельмвига (сопрано)

Зигруна (меццо-сопрано)

Гримгерда (меццо-сопрано)

Росвейса (меццо-сопрано)

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

Сюжет

I акт. Хижина Хундинга в глубине леса. В страшную грозу, спасаясь от преследования врагов, сюда вбегает раненый безоружный воин. Его приветливо встречает печальная женщина. Нежное чувство к незнакомцу вспыхивает в душе Зиглинды. И в его душе рождается любовь. В это время домой возвращается муж, грубый и жестокий Хундинг. Он поражен сходством между женой и гостем. На расспросы хозяина пришелец отвечает неохотно. Жизнь его сурова и полна невзгод. Он жил с отцом в лесу, и враги травили их как диких волков. Однажды, вернувшись домой, они не нашли своего жилища: враги сожгли его, убили мать, а сестру увели с собой. Скоро исчез и отец. Юноша остался один. Он ушел из леса, чтобы жить с людьми, но и у них не нашел счастья: его советы встречали насмешками, а помощь оборачивалась злом. Как-то раз 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 безоружного гостя на поединок – завтра утром он убьет его – и приказывает жене приготовить на ночь питье. Зиглинда, движимая любовью и состраданием к скитальцу, подсыпает мужу в питье сонный порошок. Оставшись один, гость вспоминает, как отец говорил ему когда-то о чудесном мече Нотунге, который он найдет в час беды; потом на память ему приходит взгляд женщины, и он чувствует, как любовь разгорается в его сердце. Возвращается Зиглинда. Она пришла помочь безоружному гостю. В день ее печальной свадьбы с Хундингом на пиру появился никому не ведомый старец в сером плаще; из-под низко надвинутой шляпы сверкал наводящий ужас единст-

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

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

Фрики: пусть погибнет Зигмунд, пусть страшный нибелунг станет властелином мира! А в это время Зигмунд и Зиглинда спасаются бегством. Измученная тяжестью пути, страхом и угрызениями совести, она засыпает. Зигмунду является вестница смерти – валькирия Брунгильда и объявляет волю верховного бога: герой 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 копье. Меч Зигмунда разлетается в куски, и Хундинг поражает безоружного героя. Презрительным движением руки Вотан уничтожает победителя и устремляется за валькирией, нарушившей его волю.

III акт. Вершина скалистой горы. Слышится победный клич валькирий. Девы-воительницы слетаются на воздушных конях, принося в Валгаллу павших в битвах героев, которые пополняют небесное воинство Вотана. Восемь сестер собрались на скале; нет лишь Брунгильды. Вот и она с тяжелой ношей – спасенной ею Зиглиндой. Брунгильда просит у сестер коня, чтобы вместе с ней бежать от гнева отца. Но валькирии боятся Вотана, а Зиглинда умоляет о смерти: после гибели Зигмунда ей незачем жить. Тогда Брунгильда рассказывает, что у нее от Зигмунда родится сын Зигфрид, в котором возродится доблесть отца. Зиглинда так же страстно, как прежде молила о смерти, теперь умоляет о спасении. Брунгильда решает: пусть Зиглинда бежит одна и укроется в чаще дремучего леса. Страшна кара разгневанного верховного бога. Вотан объявляет Брунгильде, что ей нет места среди богов: она станет смертной женщиной и женой того, кто найдет ее здесь,

спящей на пустынной скале. Валькирии в ужасе покидают сестру. Она умоляет отца о справедливости: ведь не по доброй воле осудил он на смерть своего любимого сына Зигмунда. Мольба дочери смягчает Вотана; ее разбудит от сна не первый встречный, а неустрашимый герой, который не побоится копья верховного бога. С глубокой грустью он прощается с дочерью и погружает ее в волшебный сон; по знаку Вотана скалу окружает стена огня.

Музыка

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

I акт посвящен характеристике Зигмунда и Зиглинды. Оркестровое вступление рисует картину бушующей грозы; в неумолчном шуршании дождя слышатся тревога и смятение гонимого беглеца; из этого живописного фона вырастают лирические мотивы Зигмунда и Зиглинды. В начинающейся без перерыва первой сцене – диалоге героев, построенном на кратких речитативных репликах, эти певучие лейтмотивы проникновенно звучат в оркестре, раскрывая тайные мысли, смутные, невысказанные чувства влюбленных. Им контрастна характеристика Хундинга – отрывистые, резкие фразы, острый ритм оркестровых мотивов, мрачное звучание низкого регистра. Суров и скорбен рассказ Зигмунда «Мирным зваться нельзя мне». Многообразие чувств раскрывается в его монологе: первая часть «Мне меч отцом

был завещан» носит героический характер; в оркестре многократно повторяется краткий энергичный мотив меча и словно загорается яркое сияние; вторая часть монолога «Ночь покрывала очи мне тьмой» – лирически мягкая, напевная. Рассказ Зиглинды о неизвестном старце, появившемся на ее свадьбе, сопровождается лейтмотивом Валгаллы в оркестре, разъясняя слушателям, что этим старцем был Вотан. Венчает I акт любовная сцена Зигмунда и Зиглинды. Здесь выделяется «Весенняя песня» Зигмунда «Бури злые стихли в лучах весны» с красивой певучей мелодией в народном духе, которую сменяет лейтмотив любви. На этом же лейтмотиве основано соло Зиглинды «Ты этот Май».

II акт насыщен драматическими событиями. Первая его половина связана с обрисовкой драмы Вотана, вторая посвящена развязке судьбы Зигмунда. Воинственному кличу валькирии Брунгильды противопоставлено лирическое ариозо Фрики «О, что тебе до супружеских уз», упрекающей Вотана в измене. В центре акта гигантский монолог Вотана – философское раздумье о судьбах мира и богов, построенное на смене контрастных эпизодов; здесь повторяются многие лейтмотивы «Золота Рейна». 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 лежит проникновенный, скорбный лейтмотив балладного склада. Стремительная сцена поединка заключает акт.

III акт содержит широкий показ образов Вотана и Брунгильды. Он начинается красочной картиной «Полет валькирий», хорошо известной в более кратком концертном варианте, чисто симфоническом, без участия вокального октета. Лирический центр большой сцены Брунгильды с валькириями и Зиглиндой – пророчество о рождении Зигфрида. Здесь появляются лейтмотивы, которые в последующих частях тетралогии станут его характеристикой: ге-

роический, горделивый (у Брунгильды) «Светлейший герой жизнью трепещет в лоне твоём» и страстный, приподнятый, полный восторга (у Зиглинды) «О, светлое чудо!» (он будет завершать всю тетралогия). Драматична сцена наказания Брунгильды, обрамленная взволнованным октетом валькирий. В ней три волны нарастания, отмеченные тремя ариозо Вотана; наиболее проникновенно последнее – «На битву к бойцам ты не пойдешь». Выразительно оправдание Брунгильды «Так ли постыдно дело мое, что так позорно ты дочь свою казнишь?» с широкой, драматически насыщенной мелодией, вначале без сопровождения. Лучшие, человеческие черты бога Вотана проступают в завершающем оперу «Прощании с Брунгильдой и заклинании огня». Здесь много свободно льющихся мелодий редкой красоты; полон сдержанной скорби центральный эпизод «О звезды светлых очей»; в заключительном важную роль играют гибкие, причудливые, сверкающие лейтмотивы огня в оркестре, соединяющиеся со зловещим лейтмотивом судьбы.

ЗИГФРИД

Второй день тетралогии «Кольцо нибелунга»
в трех актах, четырех картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Зигфрид (тенор)
Путник (бог Вотан) (бас)
Миме, кузнец, нибелунг (тенор)
Альберих, его брат (бас)
Фафнер, дракон (бас)
Эрда, богиня судьбы (контральто)
Брунгильда (сопрано)
Голос птички (мальчик или сопрано)

Действие происходит в лесу и в горах в сказочные времена

Сюжет

I акт. Пещера в скале в дремучем лесу. Здесь живет карлик-нибелунг – кузнец Миме с мальчиком Зигфридом. Миме называет его сыном, но Зигфрид не верит этому и ненавидит трусливого, вечно жалящегося воспитателя. Кузнец не может сковать ни одного меча, который бы мальчик не сломал играючи. Наконец, Миме открывает Зигфриду тайну его рождения: однажды карлик встретил в лесу измученную женщину и привел ее в свое жилище; 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, богах. Путник, не раздумывая, отвечает на них и, в свою очередь, задает ему три вопроса. Карлик не может ответить на последний: кто скует непобедимый Нотунг? Смеясь, Путник отвечает: меч скует тот, кто не знает страха, и ему же достанется заклад состязания – голова Миме. Оставшись один, карлик в ужасе вспоминает, что забыл научить Зигфрида страху. Тот возвращается и вновь требует от кузнеца меч. Увидев обломки, он сам берется за дело: плавит металл и принимается ковать. Меч выходит на славу, с одного удара юный герой разрубает им наковальню.

II акт. Чаща леса. Ночь. Нибелунг Альберих встречается Путника у входа в пещеру. В ней лежит зо-

лотой клад и кольцо, дающее безграничную власть над миром. Отняв его когда-то обманом у Альбериха, верховный бог Вотан отдал сокровище великанам в уплату за построенную ими для богов неприступную крепость Валгаллу. Один из великанов, Фафнер, убил брата и, обернувшись драконом, охраняет теперь в пещере клад. Нибелунг бессилен бороться с драконом, а Вотан должен блюсти заключенные им договоры. Но Альберих все еще мечтает о власти над миром и мести богам. Те же мечты владеют и его братом Миме. Для того он и воспитывал Зигфрида, чтобы добыть кольцо нибелунга руками юного героя, ничего не знающего о его волшебной силе. Теперь Миме приводит Зигфрида к пещере дракона, чтобы он научился страху. Утомленный дальней дорогой, Зигфрид ложится отдохнуть под липой и, прислушиваясь к шелесту озаренного солнцем леса, погружается в грезы. До него доносится пение птички, он пытается завести с ней разговор, подражая ей игрой на дудочке. Но дудочка ломается в его сильных руках, и он трубит в рог. Разбуженный шумом, из пещеры выползает дракон. Зигфрид не испытывает страха при виде чудовища и убивает его. Капля горячей крови дракона обжигает его руку и, машинально слизнув кровь, Зигфрид спускается в пещеру – может быть, там он встретит страх? А у входа в пещеру спорят братья нибелунги Альберих и Миме: каждый из них хочет завладеть добытым Зигфридом сокровищем и волшебным кольцом. Миме встречает вернувшегося из пещеры героя с угодливой улыбкой и предлагает освежиться приготовленным питьем. Но тот неожиданно слышит в его словах совсем иной, подлинный смысл: избавившись руками Зигфрида от страшного дракона, коварный карлик хочет теперь избавиться и от него самого. Он убивает Миме и вместе с мертвым драконом бросает его тело в пещеру. В лесу слышится хохот Альбериха: проклятье продолжает действовать – кольцо несет гибель каждому, кто пожелает им обладать. А Зигфрид снова ложится под

липу и слушает пение птички. Но – странное дело! – теперь он понимает ее: она поет о нем, о его битве с драконом, о драконьей крови, научившей его понимать язык птиц и сокровенный смысл людских слов. А дальше – Зигфрид вскакивает и в волнении бежит за птичкой – она рассказывает о скале (окруженной пламенем, в непроходимой чаще леса, и о прекрасной девушке, спящей там волшебным сном.

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

2-я картина. Вершина скалистой горы, окруженная пламенем. Огненный вал расступается перед юным героем, и он видит спящего воина в сверкающих доспехах. Зигфрид снимает с его головы шлем, разрезает мечом кольчугу – перед ним прекрасная

девушка. Неведомое чувство охватывает Зигфрида – уж не страх ли это? – и он целует ее. Чары рассеиваются, и Брунгильда пробуждается к новой жизни, к земной любви.

Музыка

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

В I акте многосторонне раскрывается героический образ Зигфрида; контрастом служит характеристика Миме. Мрачные раздумья кузнеца-нибелунга переданы во вступлении и первой сцене, основанных на настойчиво повторяющемся в оркестре лейтмотивековки. Появление Зигфрида возвещает звонкий лейтмотив рога (валторна). Жалобно звучит песня Миме «Птенца, червячка вырастил я». Ей противопоставлена бодрая, жизнерадостная «Песня странствий» Зигфрида «Чтоб из леса убежать в мир». Большая диалогическая сцена состязания в мудрости Путника и Миме отличается величавым, торжественным складом. Венчают акт две героические песни Зигфрида – плавки иковки меча – с богатырскими возгласами, простой, ясной, мужественной мелодией и изобразительным оркестровым сопровождением.

Во II акте сценам, рисующим зависть, алчность, коварство, противопоставлена светлая характеристика Зигфрида на лоне природы. Эта сцена – «Шелест леса» (известен ее сокращенный концертный вариант) занимает большую часть акта. Тонкими оркестровыми красками рисует Вагнер залитый солнцем лес, полный таинственных голосов; несколько раз повторяется пение птички (вначале лейтмотив в оркестре).

стре, затем – голос мальчика). Зловещим контрастом врываются краткие сцены битвы с драконом, спора нибелунгов, обмана Миме. В конце акта вновь воцаряется радостно-взволнованное настроение.

III акт распадается на две картины: мрачные, полные беспокойства сцены с Путником сменяются торжественными, светлыми – Брунгильды и Зигфрида. Бурное, тревожное оркестровое вступление рисует ночную скачку Вотана. Те же настроения развиваются в его заклинании богини судьбы «Вала, слушай!». В последующем диалоге взволнованным восклицаниям Вотана противопоставлены величавые, отрешенные фразы Эрды. Отголоски «Шелеста леса» слышны в сцене Зигфрида и Вотана. Симфоническое интермеццо рисует «Путешествие Зигфрида через огонь» – причудливый фон, передающий бушующее море пламени, прорезают стремительные героические лейтмотивы Зигфрида.

2-я картина, начинающаяся без перерыва, образует резкий контраст: после блеска и мощи всего оркестра одиноко звучит солирующая скрипка, рисуя образ зачарованного царства на пустынной скале. Любовная сцена Зигфрида и Брунгильды отличается богатством разнохарактерных эпизодов. Возбужденные реплики Зигфрида оттеняют просветленное, с торжественным сопровождением арф, пробуждение Брунгильды «Здравствуй, солнце! Здравствуй, свет!». Его дополняет лирическая песня Брунгильды «Вечно грезя, вечно мечтая». Ликующие песенные мелодии 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, его жена (сопрано)

Валькирия Вальтраута, ее сестра (меццо-сопрано)

Гибихунги:

Гунтер (бас)

Гутруна, его сестра (сопрано)

Хаген, их сводный брат (бас)

Нибелунг Альберих, отец Хагена (бас)

3 норны, богини судьбы (сопрано, контральто)

Дочери Рейна:

Воглинда (сопрано)

Вельгунда (сопрано)

Флосхильда (меццо-сопрано)

Вассалы Гунтера

Действие происходит на берегах Рейна в сказочные времена

Сюжет

Пролог. Скала валькирии на берегу Рейна. Ночь. Три норны прядут нить судеб мира. Близится конец власти богов: верховный бог Водан в своей замке Валгалле, окруженный богами и героями, ждет последнего дня. Его гибель predetermined целой цепью преступлений. 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 проклятие, 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 спала волшебным сном валькирия, влечет его в широкий мир. Надев жене на палец золотое кольцо, залог любви, он отправляется вниз по Рейну.

I акт. Замок Гибихунгов на берегу Рейна. Здесь живут Гунтер, его сестра Гутруна и их брат по матери – мрачный, угрюмый Хаген. К замку Гибихунгов Рейн выносит ладью Зигфрида. Гунтер предлагает герою гостеприимство и дружбу. Гутруна подносит ему вино, и он мгновенно забывает о прошлом: коварный Хаген наполнил рог напитком забвения. Теперь Зигфрид мечтает лишь о Гутруне. Гунтер согласен с ним породниться, но пусть тот раньше добудет ему в жены прекрасную Брунгильду; ведь только неустрашимый герой может пройти сквозь огненный вал, окружающий скалу валькирии. Скрепив союз клятвой кровного братства, Зигфрид отправляется в путь; волшебный шлем, что он добыл вместе с сокровищем нибелунгов, убив охранявшего их дракона, позволит ему принять облик Гунтера. Хаген торжествует. Его план близок к осуществлению: обманутый Зигфрид привезет Гунтеру свою жену, а ему, Хагену, – золотое кольцо, и он станет властелином мира.

2-я картина. Вершина скалы. Брунгильда, погруженная в мысли о Зигфриде, любуется кольцом. Напрасно прилетевшая сестра, валькирия Вальтраута, молит ее вернуть кольцо дочерям Рейна; только это может спасти от гибели ее отца Вотана и всех богов – Брунгильда не хочет расстаться с подарком супруга. В отчаянии Вальтраута покидает сестру. Внезапно 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 в пещеру. На ложе их будет разделять меч.

II акт. Перед замком Гибихунгов. Ночь. Спящему Хагену является его отец, нибелунг Альберих. Когда-то он обманом и насильем овладел смертной женщиной, чтобы сын помог ему в борьбе с богами за власть над миром, за золотое кольцо. Теперь оно в руках Зигфрида. Хаген должен погубить героя, не подозре-

вающего о волшебной силе кольца, и вернуть его отцу – тогда Альберих станет, наконец, властелином мира. С восходом солнца нибелунг исчезает. Слышен радостный голос возвратившегося Зигфрида. Хаген трубит в рог, сзывая вассалов: пора готовиться к свадьбе. Торжествующий Гунтер вводит Брунгильду. Она в смятении видит Зигфрида, который не узнает ее и пылко обнимает свою жену Гутруну. Брунгильда дает торжественную клятву, что Зигфрид ее муж, но все напрасно. И тогда она решает отомстить. Брунгильда убеждает Хагена убить Зигфрида во время охоты копьем в спину: иначе герой неуязвим. Гунтер, колеблясь и подозревая побратима в измене, – ведь на его руке кольцо Брунгильды, – дает согласие: блеск сокровищ Зигфрида ослепил его.

III акт. Лесная местность на берегу Рейна. Навстречу Зигфриду, отбившемуся от охотников, выплывают шаловливые русалки и просят отдать золотое кольцо. Он соглашается. Но стоит дочерям Рейна упомянуть, что вместе с кольцом он избавляется от смертельной опасности, как герой вновь надевает кольцо на палец: никто не смеет назвать его трусом! Плаксивая Зигфрида, русалки исчезают в водах Рейна. Собираются охотники. Они просят Зигфрида рассказать о его приключениях и подвигах. Герой начинает рассказ о детстве в лесу, о карлике Миме, воспитавшем его, о драконе, хранившем золотой клад, о вещице-птичке, чей язык стал ему понятен, когда он отведал крови убитого им дракона, – и вдруг останавливается: он не может вспомнить, что было дальше. Хаген незаметно подливает в его рог возвращающий память напиток, и Зигфрид вспоминает все: и огненную скалу, и спящую валькирию, и свой поцелуй, разбудивший Брунгильду. Над лесом со зловещим карканьем пролетают два ворона. Зигфрид прислушивается к их крику, и в это время Хаген предательски поражает его копьем в спину. Со словами любви к Брунгильде Зигфрид умирает. Траурное шествие направляется в замок.

2-я картина. Перед замком Гибихунгов. Ночь. 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 пальца Зигфрида кольцо, но рука мертвого героя угрожающе подымается, и Хаген в ужасе отступает. Внезапно среди пораженных страхом людей появляется спокойная и величавая Брунгильда. Она приказывает развести на берегу Рейна погребальный костер: золотое кольцо вернется на дно реки, и кончится проклятье Альбериха, а боги, допустившие столько преступлений, погибнут в очищающем огне. Костер разгорается, и Брунгильда в воинских доспехах валькирии на коне бросается в пламя. До самого неба вздымается огонь; в нем сгорает чертог богов Валгалла. Хаген с отчаянным криком хватается за кольцо, но волны заливают костер, а дочери Рейна со смехом увлекают Хагена на дно. Прекратились преступления на земле: мировая несправедливость искуплена смертью славнейшего из героев, и проклятое кольцо нибелунга вновь мирно покоится в глубинах Рейна.

Музыка

«Гибель богов» – мрачная трагедия, в ней господствуют образы зла. Положительные герои лишены свободы воли и становятся орудием темных сил. При большом числе лейтмотивов из трех предшествующих частей тетралогии количество новых невелико, и почти все они отмечены угловатыми, зловещими гармоническими и мелодическими оборотами. Характеристики действующих лиц даны в острых психологических столкновениях, поэтому важную роль приобретают ансамбли.

Пролог состоит из двух контрастных сцен, разделенных оркестровой картиной. Ночному пророчеству норн присущи темные, сумрачные краски. Оркестровая картина рисует восход солнца. Она подво-

дит к большому дуэту Брунгильды и Зигфрида, проникнутому ликующими чувствами. Завершает пролог симфоническая картина «Путешествие Зигфрида по Рейну» (нередко исполняемая в концертах), также светлая по колориту звучащих здесь лейтмотивов: звонкая фанфара рога, широкий распев темы любви, красочно-изобразительное колыхание волн Рейна, манящие зовы русалок.

I акт, начинающийся без перерыва, образует резкий контраст. Тревожная первая сцена – беседа Гунтера, Хагена и Гутруны – прерывается радостной фанфарой лейтмотива Зигфрида, но в момент встречи героя с Хагеном, как роковое предостережение, звучит зловещий лейтмотив проклятья. Центром сцены служит клятва побратимства Зигфрида и Гунтера «Красной кровью жизненный жар» с энергичной, волевой, суровой мелодией. Завершает 1-ю картину грозная и ироничная «Сторожевая песня» Хагена «Я стражем сижу, двор стерегу».

Во 2-й картине, состоящей из двух диалогических сцен, царят волнение и беспокойство. В первой основное место занимает рассказ валькирии Вальтрауты о близком конце богов. Вторая рисует борьбу Брунгильды с Зигфридом, принявшим образ Гунтера.

II акт насыщен драматическими событиями. Он начинается призрачной ночной сценой нибелунга Альбериха с Хагеном «Сын мой, Хаген, ты спишь?». Контрастен небольшой светлый эпизод Зигфрида и Гутруны. Жутким весельем проникнут диалог Хагена с собирающимися на свадьбу вассалами; его открывает зловещее 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 «Сталь копья, жало святое»: жесткий, угловатый лейтмотив звучит вначале у Зигфрида, затем, более взволнованно, у Брунгильды. Второй ансамбль – терцет мести «Клятву священную презрел он». Здесь

сочетаются глубокое горе Брунгильды, коварная решимость Хагена, отчаяние подавленного стыдом Гунтера.

III акт распадается на две противоположные по настроению картины: светлую, безмятежную – на лоне природы и мрачную, гнетущую – в замке Гибихунгов. Оркестровое вступление строится на красочной переключке рогов за сценой: звонкой фанfare рога Зигфрида отвечает зловеший воловий рог Хагена. Затем возникает картина спокойно текущего Рейна и веселых русалочьих игр. Терцет дочерей Рейна, построенный на их безмятежном лейтмотиве, перекидывает арку к первой сцене «Золота Рейна». Светлое настроение царит и в диалоге русалок с Зигфридом; его обрамляет звонкий лейтмотив рога. Центральное место занимает большой рассказ героя о своем детстве «Жил-был Миме, карлик, ворчун». Здесь сменяются разнохарактерные эпизоды, пронизанные ощущением радости жизни: первый сопровождается лейтмотивомковки, во втором возникают лейтмотивы шелеста леса и птички, в следующем – лейтмотивы огня. Повествование прерывается предательским ударом Хагена: грозно звучит лейтмотив проклятья. Вторую часть рассказа образует просветленное лирическое воспоминание о Брунгильде. Завершает 1-ю картину знаменитый «Траурный марш на смерть Зигфрида» – величественная эпитафия герою. В этой мощной симфонической фреске, обрамленной мотивами судьбы и проклятья, с редким мастерством соединены важнейшие лейтмотивы предшествующих частей тетралогии: композитор воскрешает прошлое, напоминая о славных подвигах, о великой любви Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды.

2-я картина начинается без перерыва сценой трагических предчувствий Гутруны, а завершается монологом Брунгильды – последней характеристикой героини. Богатство настроений при общем возвышенном, торжественном тоне, приподнятая декламация, большая внутренняя сила придают этому мо-

нологу подлинное величие. По краям – героические эпизоды, сопровождаемые сверкающими лейтмотивами огня; лирические воспоминания о Зигфриде сменяются патетическим обвинением Вотана «О, вы, обетов вечные стражи». Развернутое оркестровое заключение тетралогии живописует мерное течение Рейна; звучат величавые аккорды гибнущей Валгаллы, и как луч надежды на иное, светлое будущее последним возникает экстатический лейтмотив, впервые возвестивший в пророчестве валькирии о грядущем рождении спасителя мира – Зигфрида.

ПАРСИФАЛЬ

Торжественное священное сценическое
представление (мистерия)
в трех актах, шести картинах
Либретто Р. Вагнера

Действующие лица:

Амфортас, король Грааля (баритон)
Титурель, его отец (бас)
Гурнеманц, страж Грааля (бас)
Парсифаль (тенор)
Клингзор, волшебник (бас)
Кундри (сопрано)
6 цветочных дев Клингзора (сопрано)
4 пажа (контральто, тенора)
Рыцари Грааля, юноши и мальчики, цветочные
девы Клингзора

Действие происходит в замке Грааля Монсальват и в замке и волшебном саду Клингзора в эпоху Средневековья.

История создания

Поэмы о Парсифале (Персивале, Парцифале), созданные в конце XII – начале XIII веков французским поэтом Кретьеном де Труа, нормандским – Робером де Бороном, немецким – Вольфрамом фон

Эшенбахом, имеют древние корни. В них соединились по меньшей мере три самостоятельные легенды.

Одна восходит к кельтской мифологии: к «котлу изобилия» ирландского бога Дагды, драгоценному камню или чудесной неиссякаемой чаше. Позднее, после того как в 1150 году крестоносцы привезли из Святой земли хрустальный сосуд с тканью, пропитанной кровью Христа, чаша стала сосудом Тайной вечери, в который Иосиф Аримафейский собрал кровь Распятого. Вторая легенда, получившая широкое распространение в Уэльсе, Корнуолле, Бретани, связана с именем короля Артура (первое его упоминание относится к 600 году) и его рыцарями Круглого стола, отправляющимися на поиски неведомого Грааля (это слово означает чашу определенной формы). Третья легенда, бретонского происхождения, – о герое-простаке, рожденном по смерти отца и воспитанном матерью в лесной глуши. Она имеет многочисленные аналогии в сказках разных народов о всеми осмеиваемом дурачке, бедняке, младшем сыне, который совершает подвиги, непосильные никому.

Хотя с поэмой «Парцифаль» крупнейшего немецкого поэта Средневековья Вольфрама фон Эшенбаха (1170–1220) Вагнер познакомился еще в 1841 году в Дрездене, а первое упоминание о короле Грааля встречается в рассказе Лоэнгринга (он – сын Парцифаля), мысль об опере на этот сюжет возникла у композитора лишь весной 1857 года в Швейцарии. В Страстную пятницу 10 апреля он написал текст о чуде этого святого дня и сделал наброски мелодии, позднее вошедшей в III акт оперы. Парсифаль (так Вагнер уточнил имя своего простака) должен был появиться в последнем акте «Тристана и Изольды» и исцелить страждущего героя; в набросках к «Тристану» можно встретить и стихи к будущему «Парсифалю». Вагнер отказался от показа рыцарских подвигов героя, но усилил мистические мотивы, прочертив многочисленные параллели с образом Христа. По

мысли композитора, моральный подвиг Парсифаля принес искупление самому Искупителю. Используются евангельский текст (в сцене трапезы рыцарей Грааля – слова Иисуса во время Тайной вечери) и евангельские ситуации (в сцене у источника, где кающаяся грешница Кундри сближена с Марией Магдалиной).

Создав первый эскиз либретто в 1857 году, Вагнер более детально разработал его в августе 1865-го, а закончил лишь 12 лет спустя. Сочинение музыки началось осенью 1877 года в Трибшене в Швейцарии и длилось полтора года; еще три года заняла оркестровка, завершенная ровно за год до смерти композитора, 13 января 1882 года. «Парсифаль» оказался первой (и единственной) оперой, созданной специально для вагнеровского театра в Байройте, в расчете на его акустические особенности. Премьера состоялась здесь с огромным успехом 26 июля 1882 года. На протяжении 30 лет «Парсифаль» оставался исключительной собственностью вагнеровского театра и до 1913 года нигде более не мог быть поставлен.

Сюжет

I акт. Лесная прогалина у озера в окрестностях замка Монсальват. Раннее утро. Страж Грааля, старый рыцарь Гурнеманц, будит юных пажей – приближается шествие рыцарей, несущих короля Амфортаса. Он страдает от мучительной раны, которую не могут излечить никакие лекарства. Из дальних стран приносит редкий бальзам Кундри, вестница Грааля, странное и загадочное существо, похожее на дикого зверька. О ней рассказывает пажам Гурнеманц: Кундри наделена даром всеведения и верно служит рыцарям Грааля, однако на устах ее – постоянная издевка, а на душе, возможно, – великий грех. Старый рыцарь вспоминает времена основания неприступного замка Монсальват. Могучий герой Титурель, отец Амфотраса, собрал рыцарей для защиты принесенной ангелами чаши Грааля с кровью распя-

того Христа, дававшей им силы для борьбы со злом. Зло же таилось неподалеку, в цветущем саду, полном соблазнов и наслаждений. Туда заманивал рыцарей волшебник Клингзор, некогда отвергнутый братством Грааля. Против него предпринял поход молодой Амфортас, вооружившись святыней Грааля – непобедимым копьём, которым некогда был пронзен распятый Иисус. Однако Амфотрас пал жертвой чар прекрасной искусительницы, представшей перед ним в волшебном саду. Он забыл о долге и был ранен священным копьём, оставшимся в руках Клингзора. Созерцание Грааля приносит ему страдания, хотя поддерживает жизнь. Однажды Амфортасу было видение: исцеление принесет чистый сердцем простак, который станет мудрым, познав жалость и сострадание. Рассказ Гурнеманца прерывают шум и крики: в священном лесу убит лебедь. Стрелу выпустил юноша, почти мальчик, воспитанный матерью вдали от людей и ничего не знающий о жизни, не знающий даже своего имени. Кундри называет это имя – Парсифаль. Суровые упреки Гурнеманца заставляют его впервые почувствовать жалость и раскаяние, и он ломает лук.

2-я картина. Храм Грааля. Сюда Гурнеманц приводит Парсифаля. Безмолвно созерцает юноша творящиеся в трапезной чудеса: он слышит голос невидимого Титуреля, требующего снять покров с чаши, тщетные отказы Амфортаса, и, наконец, присутствует при торжественной трапезе, повторяющей Тайную вечерю. Понять происходящее Парсифаль не может и, видя страдания Амфортаса, только хватается за сердце. Разгневанный Гурнеманц выгоняет глупца в тот миг, когда с высоты храма доносится пророчество о простаке, который станет спасителем Грааля.

II акт. Подземелье в волшебном замке Клингзора. В пророческом зеркале он видит приближение Парсифаля. Клингзор произносит заклятье, и из бездны поднимается спящая Кундри. Она не может проти-

виться чародею, ибо он – единственный – сумел противостоять ее греховным чарам, хотя достиг этого не силой самоотречения, а посредством оскотления. И все же Клингзор сильнее Амфотраса и надеется вскоре стать королем Грааля. Но против Парсифаля он бессилен. Башня Клингзора исчезает, и на ее месте возникает роскошный сад.

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

III акт. Долина в окрестностях храма Грааля. Раннее весеннее утро Святой пятницы. Из хижины отшельника выходит достигший глубокой старости Гурнеманц. В кустах терновника он находит едва

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

2-я картина. Храм Грааля, погруженный во мрак. Встречаются две процессии, одна – с гробом Титуреля, другая – с умирающим Амфортасом. Рыцари требуют снять покров с чаши, но Амфортас, собрав последние силы бросается на них, разрывая одежды и умоляя убить его. В этот момент появляется Парсифаль, и таинственный свет заливают храм. Прикосновением священного копья герой исцеляет рану Амфортаса. Кундри падает бездыханной. Сияние чаши озаряет нового короля Грааля, искупившего самого Искупителя.

Музыка

Вагнер определил жанр своего последнего произведения как торжественное священное сценическое представление (мистерия). Подобно другим его сочинениям, «Парсифалю» свойственно неторопливое эпическое развитие, чередование почти лишенных

внешнего действия обширных картин, длительное погружение во внутренний мир героев. Образы величавы, романтически приподняты, характеры то цельны и монолитны, являясь совершенным выражением идеала или порока, то сложны и противоречивы. Величайшее воплощение этой противоречивости двоemiрия – Кундри, посланница Грааля и обольстительная роза ада. Присущие Вагнеру романтические музыкально-выразительные средства сочетаются здесь с традициями духовной музыки эпохи Барокко, прежде всего Баха. Эти традиции широко использованы в монументальных хоровых фресках в храме Грааля, обрамляющих контрастный центральный акт, где получают окончательное воплощение наиболее типичные картины романтического мира зла: мрачная фантастика и упоительные соблазны.

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

В 1-й картине I акта предстают почти все герои. В характеристике Амфортаса важную роль играют два многократно повторяющихся оркестровых лейтмотива – скорбный, в ритме траурного шествия, и певучий, просветленный, полный надежды. Важное место занимает развернутый рассказ Гурнеманца «Как трудно нам порой». В начале его возникает характеристика Кундри с мотивами тревожного, беспокойного склада. Вторая часть рассказа «Титурель, святой герой» отличается торжественным характером и заканчивается просветленным пророчеством об избавителе «Любовью мудрый, простец святой», повторяемом четырьмя пажам. Это подготавливает появление Парсифаля и его рассказ «Родимую помню, Херцелейдой зовут».

Торжественный марш с перезвоном колоколов вводит в начинающуюся без перерыва 2-ю картину. В музыку ее строгих, возвышенных хоров, звучащих

на трех уровнях (рыцари за трапезным столом, юноши и мальчики – на средней высоте, мальчики с чашей Грааля – на предельной высоте купола), врывается трагическая жалоба Амфортаса «Горе! Мукам нет конца!». В центре – сцена мистической трапезы «Вот тело Мое, вот кровь Моя».

II акт начинается резким контрастом: после высот Неба – глубины ада. Дьявольские замыслы Клингзора раскрываются в бурном оркестровом вступлении, сцене пробуждения Кундри и небольшом монологе Клингзора «Непокорных желаний пыл».

2-я картина, также начинающаяся без перерыва, рисует два искушения Парсифаля. Первое воплощается в очаровательных хорах и танцах цветочных дев с гибкими, обольстительными мелодиями. Второе составляет любовная сцена Кундри и Парсифаля. Рассказ Кундри начинается простодушной, спокойной мелодией «Я помню мать с ребенком на руках». В следующем эпизоде, рисующем пробуждение чувства морального долга, прозрение Парсифаля, звучат скорбные, трагические мотивы. В его монологе возникают два контрастных видения: Спасителя, умоляющего о спасении его оскверненной святыни («Зарделась кровь Христа»), и Кундри, искушающей Амфортаса («Да! Этот голос»). Полна отчаяния мольба Кундри «Жестокий! Когда к страданиям чужим ты чуток» – горькие воспоминания об осмеянном ею Спасителе.

III акт открывается сумрачным оркестровым вступлением, в полифонической форме воплощающим трудные, долгие странствия героя в поисках Грааля. С ним перекликается рассказ Парсифаля «Блуждая и терпя страдания». Центральное место занимает развернутая сцена у источника, мягкая и умиротворенная. Особой красотой отмечен эпизод чуда Святой пятницы – преобразование долины цветов, весенний расцвет природы.

Следующая без перерыва 2-я картина переключается с аналогичной I акта, также начинаясь коло-

кольным звоном. Однако теперь все окрашено в мрачные, трагические тона. Шествие рыцарей Грааля (сопоставление двух хоров) представляет собой не торжественный, но траурный марш. Полон возгласов отчаяния монолог Амфортаса «Отец мой!». Резчайший контраст образует пронизанное ослепительным светом появление Парсифаля со священным копьём. Начиная с монолога героя «В одно оружие верь», исчезают все мрачные, скорбные, трагические лейтмотивы. Венчает оперу возвышенное, мистическое звучание нескольких хоров, расположенных на разных уровнях храма, «Тайны высшей чудо! Спаситель днесь спасенный».

ЭНГЕЛЬБЕРТ ХУМПЕРДИНК 1854 - 1921

Имя Хумпердинка в настоящее время почти забыто. Известна лишь одна его опера «Гензель и Гретель». При жизни автора она пользовалась широчайшей популярностью, была переведена на различные языки, теперь же появляется на сцене преимущественно под Рождество, пополняя редкий репертуар детских опер. Хотя молодость Хумпердинка прошла под впечатлением встречи с Вагнером, который оставался его кумиром до конца дней, в творчестве композитора это почти не отразилось.

Энгельберт Хумпердинк родился 1 сентября 1854 года в городке Зигбург недалеко от Бонна (ныне земля Северный Рейн – Вестфалия) в семье школьного учителя. Мать, происходившая из рода церковных канторов, обладала красивым голосом и приобщала сына с ранних лет к музыке, отправляясь с ним в Бонн, чтобы познакомить мальчика с симфониями Гайдна и Моцарта. В 6 лет его начали учить игре на органе. По окончании отцовской школы Хумпердинк поступил в гимназию в более крупном городе Падерборне, где проучился три года (1869–1871), пел в Домском соборе (там когда-то работал кантором его дед), посещал местный музыкальный кружок и руководил в гимназии исполнением своих произведений силами учеников. Сочинять он начал очень рано. Опусом 1 помечена тема с вариациями для фортепиано в 4 руки 7-летнего автора, в 14 лет были написаны музыкальная драма и зингшпиль, в 16–17 – гимны в честь победоносного возвращения немецких войск с франко-прусской войны (изумившие директора гимназии полным незнанием законов композиции: кларнетист должен был извлекать двойные ноты, тенор и сопрано – петь в октаву и т. п.).

Закончив гимназию, Хумпердинк по настоянию отца поступил в строительную школу, чтобы стать

архитектором, однако единственным результатом обучения остался спроектированный им дом с башней близ родного Зигбурга. Любовь к музыке оказалась непреодолимой, и в 1872 году Хумпердинк отправился в Кельн, чтобы встретиться с признанным музыкальным авторитетом, композитором Фердинандом Хиллером. Юный музыкант привез увертюру к опере по пьесе Гёте, над которой работал на протяжении четырех лет. На робкий вопрос, стоит ли ему учиться музыке, Хиллер ответил: «Кому же тогда, если не вам?». Хумпердинк поступил в Кельнскую консерваторию, занимался композицией у Хиллера, а также игрой на фортепиано, органе и виолончели, завершив обучение завоеванием первой – но не последней в своей жизни – Моцартовской премии. По совету Хиллера молодой композитор отправился для продолжения образования в Мюнхен, в Королевскую музыкальную школу, где проучился три года (1877–1879). За это время он написал множество хоров, несколько кантат. Услышав недавно поставленное «Кольцо нибелунга», Хумпердинк стал ярым поклонником Вагнера и вступил в объединявший вагнерианцев «Орден рыцарей Святого Грааля». Окончание учебы снова ознаменовалось получением премии – на этот раз Мендельсоновской, дававшей право на годичное путешествие по Италии.

Хумпердинк начал со столицы, Рима, потом отправился на юг, в Неаполь. Здесь состоялась встреча с Вагнером, о которой он вспоминал в течение нескольких десятилетий. Он явился к маэстро без предупреждения и приглашения, просто передав свою визитную карточку «Ордена рыцаря Святого Грааля», и полчаса разговора с Вагнером об искусстве стали самым волнующим и значительным событием в его жизни. Мастер удивился: что понадобилось рыцарю Грааля и немецкому музыканту в Италии – ведь в этой стране все в прошлом! – и пригласил молодого коллегу посетить его на обратном пути с Сицилии. В доме Вагнера Хумпердинк отпраздновал 67-летие

мастер и услышал здесь I акт еще не поставленного «Парсифаля». Вагнер предложил Хумпердинку стать его ассистентом при подготовке оперы к премьере, и в январе 1881 года молодой музыкант приехал в Байройт. Это было время самого тесного общения с Вагнером. Хумпердинк играл с ним в 4 руки, готовил детский хор к участию в премьере «Парсифаля», копировал для Вагнера черновую рукопись его последней партитуры. Когда начались сценические репетиции, выяснилось, что смена декораций между двумя картинами III акта требует больше времени, чем длится связующий оркестровый эпизод, и Хумпердинк дописал за Вагнера несколько тактов, которые и исполнялись на премьере. Тем временем он получил еще одну премию – Мейербера, о чем долго стеснялся сообщить Вагнеру, зная его неприязнь к французскому композитору.

Известие о смерти Вагнера в январе 1883 года застало Хумпердинка в Париже. Следующие три месяца он вновь провел в путешествиях – по Испании и Алжиру, но затем, приближаясь к своему 30-летию, решил покончить со странствиями и осесть в Германии. Однако, несмотря на многочисленные премии, завоеванные в прошлые годы, получить на родине постоянное место работы Хумпердинку оказалось нелегко. Попытки занять должность капельмейстера или музыкального директора в различных театрах успехом не увенчались. Он занимался обработками, переложениями (в том числе «Парсифаля») для известного издательства Шотт в Майнце, был руководителем музыкального общества знаменитого пушечного магната Круппа и, наконец, в 1885 году покинул Германию ради преподавания в консерватории в Барселоне. Это была тяжелая работа: учить теории музыки и композиции, не зная испанского языка. Хумпердинк начал занятия на родственном итальянском, а через короткое время, благодаря таланту к языкам, смог перейти на испанский. Однако непривычный для него южный климат не позволил компо-

зитору оставаться в Барселоне более полугода. Хумпердинк вернулся на родину, сменил несколько городов, выступал в различных газетах в качестве критика, оперного референта, защищал идеи Вагнера, что мешало его продвижению по службе. Зато в 1889 году Козима Вагнер прислала своего сына Зигфрида учиться у него композиции.

На рубеже 1880-х–1890-х годов Хумпердинк находит свою тему и свой жанр творчества. Он пишет сочинения для театра по сказкам братьев Гримм на тексты сестры, Адельхейд Ветте. Это песенная опера «Белоснежка», танцевальная пьеса «Гензель и Гретель», из которой в 1893 году выросла его самая популярная опера, зингшпиль «Семеро козлят». За ними последовали, уже в сотрудничестве с другими либреттистами, мелодрама (разговорная пьеса с музыкой) «Королевские дети» и сказочная опера «Шиповничек» (немецкое название сказки о Спящей красавице).

Опера «Гензель и Гретель», поставленная 23 декабря 1893 года в Веймаре, в следующем году начала победное шествие по театральным сценам всей Германии и принесла Хумпердинку славу и деньги. Он оставил службу, купил виллу в Боппарде на Рейне, где принимал друзей и занимался с учениками (среди них Зигфрид Вагнер и будущий знаменитый дирижер Лео Блех). На протяжении 20 лет, почти до самой смерти, он занимал должность профессора Школы композиторского мастерства при Королевской Академии искусств в Берлине, руководил Всеобщим немецким музыкальным союзом и Большим немецким оперным союзом. Заслуги Хумпердинка были признаны и в Италии: он был приглашен в жюри конкурса одноактных опер, объявленного издателем Сонцоньо, и избран почетным членом Академии Санта Чечилия в Риме.

Но Хумпердинк был озабочен прежде всего созданием оперы столь же популярной, как «Гензель и Гретель». На протяжении почти двух десятилетий ни

одна из его театральных сказок не завоевала подобного признания. Тогда он обратился к иным сюжетам. Однако ни комическая опера по Дюма «Брак поневоле», исполненная под руководством Рихарда Штрауса в Берлине (1905), ни музыка к четырем пьесам Шекспира, поставленным знаменитым режиссером Максом Рейнхардтом (1905–1907), ни мистерия-пантомима «Чудо» по Метерлинку (1911), одним из либреттистов которой был Рейнхардт, не принесли Хумпердинку желанной славы. Наибольшим успехом после «Гензеля и Гретель» пользовались «Королевские дети» – сказочная опера, переделанная в 1908–1910 годах из ранней пьесы с музыкой. Поставленная 28 декабря 1910 года в Нью-Йоркской Метрополитен Опере, она уже в следующем году увидела свет рампы в Берлине, Праге, Страсбурге, Лондонском Ковент Гардене и Миланской Ла Скала. Теперь эта опера ставится преимущественно в англоязычных театрах.

Во время Первой мировой войны Хумпердинк писал патриотические хоры и кантаты, а в 1918 году закончил оперу «Гаудеамус» («Сцены из немецкой студенческой жизни», по латинскому названию студенческого гимна), вызвавшую резкую критику из-за реакционности текста. В излюбленном с юности жанре хоровой и сольной песни композитор работал до последнего года жизни.

Умер Хумпердинк 27 сентября 1921 года в городе Нойштрелиц в Мекленбурге.

ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ

Сказочная опера в трех картинах

Либретто А.Ветте

Действующие лица:

Петер, вязальщик метел (баритон)

Гертруда, его жена (меццо-сопрано)

Их дети:

Гензель (меццо-сопрано)

Гретель (сопрано)
Пряничная ведьма (меццо-сопрано)
Песочный человечек, нагоняющий сон (сопрано)
Росный человечек, пробуждающий от сна (сопрано)
14 ангелов, дети
Действие происходит в доме вязальщика метел и в лесу в сказочные времена.

История создания

«Гензель и Гретель» – популярная сказка земли Гессен, опубликованная братьями Гримм (Якоб, 1785–1869, Вильгельм, 1786–1859) в первом томе «Детских и семейных сказок» (1812). На этот сюжет сестра Хумпердинка Адельхейд Ветте, жена писателя Германа Ветте и мать двоих детей, написала сказочную пьесу, для которой композитор в 1890 году сочинил четыре детские песни. В Бонне, в кругу многочисленной семьи, Хумпердинк вплоть до сентября 1890 года перерабатывал «Гензеля и Гретель» в зингшпиль (оперу с разговорными диалогами), надеясь увидеть спектакль на сцене в Рождество. В следующем году он превратил зингшпиль в оперу с речитативами и принялся за инструментовку, законченную осенью 1893 года.

Познакомившийся с оперой Рихард Штраус отзывался о ней с восторгом: «Это действительно мастерское произведение первого ранга... Какой сердечный, свежий юмор, какая драгоценная, наивная мелодия, какое искусство и тонкость в трактовке оркестра, какие свежие находки, какая великолепная полифония, и все оригинально, ново и истинно по-немецки. Дорогой друг, ты большой мастер, подаривший дорогим немцам произведение, какого они едва ли заслуживают, но, несмотря на это, надеюсь, вскоре будут достойны знать во всей его полноте» (письмо от 30 октября 1893 года).

Премьера «Гензеля и Гретель» состоялась два месяца спустя 23 декабря, в Веймаре под управлением

Штрауса, еще через неделю – в Мюнхене под управлением Германа Леви, известного вагнеровского дирижера (более десятилетия назад стоявшего за пультом на премьере «Парсифаля» в Байройте), а еще неделю спустя – в Карлсруэ под управлением знаменитого Феликса Моттля (приглашенного самим Вагнером в качестве ассистента для постановки «Кольца нибелунга»). Поначалу успех «Гензеля и Гретель» казался довольно скромным, но на протяжении 1894 года опера обошла около 50 немецких сцен, и публика ликовала. Как писал современник, вместо грубых и кровавых страстей итальянского веризма на сцене предстал прекрасный мир родной страны, ее символ – немецкий лес, овеянный поэзией детства и волшебством сказочной романтики. Было организовано специальное оперное турне с целью показать «Гензеля и Гретель» на маленьких немецких сценах. Переводы позволили вскоре осуществить постановки в Англии, Франции, США, России. В нашей стране «Гензель и Гретель» шли под русскими названиями «Ваня и Груня», «Ваня и Маша», а в одном из бенедиктинских монастырей в Швейцарии, монахи которого желали услышать любимую оперу, девочку Гретель заменили мальчиком Францем. На протяжении следующего столетия в постановках «Гензеля и Гретель» принимали участие великие мастера – Элизабет Шварцкопф, Дитрих Фишер-Дискау, Герберт фон Караян и др.

В либретто (иногда его автором называют не только Адельхейд, но и ее мужа, профессионального писателя Германа Ветте) сказка братьев Гримм значительно изменена, введены мистические и нраво-учительные мотивы. «Гензель и Гретель» братьев Гримм начинается как сказка о Мальчике-с-пальчик. Отец и мачеха не могут прокормить детей, оставляют их в лесу, дважды дети находят дорогу домой по белым камешкам, которые разбрасывал Гензель, но на третий раз, когда он кидал крошки, их склевали птицы, и детям пришлось ночевать в лесу, подкрепившись ягодами. В опере Мать прогоняет детей в

лес за их шалости и велит принести корзину ягод, которые они, однако, съедают. Появляется фольклорный персонаж, Песочный человечек, олицетворение сна, засыпающий глаза людей песком, чтобы смежить их веки. Дети обращаются с молитвой к ангелам-хранителям, и те спускаются к ним с небес. Наутро детей пробуждает от сна Росный человечек, тогда как в сказке певчая птичка ведет их к пряничному домику, от которого они откусывают по кусочку; ведьма, хозяйка домика-пряника обманывает их, накормив вкусным ужином и уложив спать в мягкие, подобные райским, постели. В либретто же Ведьма – типичный сказочный персонаж: она прибегает к заклинаниям, подчиняет себе детей силой волшебной палочки и улетает на шабаш на метле. Брат с сестрой здесь гораздо активнее: Гретель пытается снять заклинания, наблюдая за Ведьмой, Гензель сам выбирается из клетки, в которую Ведьма посадила его. Освободившись, дети в сказке забирают ведьмины драгоценности, тогда как в либретто хватают лишь фрукты и сласти. Одинаково благополучная в обоих произведениях концовка оказывается по сути различной. В сказке дети возвращаются домой и благодаря ведьминым драгоценностям живут с отцом, не зная бедности (мачеха тем временем умерла). В либретто они заклинаниями освобождают других детей, которых Ведьма превратила в пряничную ограду, и радостно встречают разыскавших их родителей. Ведьму, испекшуюся в печи, выставляют в назидание в виде большого хрустящего пряника, и все повторяют благочестивые слова Отца о справедливом небесном суде.

Сюжет

1-я картина. Бедный дом вязальщика метел на опушке леса. Гензель вяжет метелки, Гретель – чулки, но скоро работа им надоедает. Они хотят есть, принимают танцевать, толкаются, и за шалостями их застаёт вернувшаяся Мать. Она раздает детям под-

затыльники, хватается за прут, роняет последний горшок с молоком и в сердцах гонит их в лес, требуя принести полную корзинку ягод. Потом в изнеможении садится к пустому столу, размышляя, как накормить голодную семью, и засыпает. С песней появляется подвыпивший Отец: он удачно продал метлы и купил еды, чтобы устроить настоящий пир. Узнав, что жена выгнала детей в лес, он рассказывает о живущей там Ведьме: она привлекает детей в свой пряничный домик, заталкивает в печь, где они превращаются в пряники, и съедает. Мать в ужасе спешит в лес на помощь детям. Отец следует за ней, не забыв прихватить бутылку.

2-я картина. Лес. Вечереет. Гретель плетет венок из шиповника, Гензель собирает ягоды. Дети начинают их понемногу есть, пока не опустошают всю корзинку. Опускается туман, мелькают какие-то лица, блуждающие огни, лесные призраки, слышатся таинственные голоса. Появляется Песочный человечек, нагоняющий сон, успокаивает детей, они читают молитву на сон грядущий и засыпают. В небесах видна лестница, по ней парами спускаются 14 ангелов-хранителей и окружают спящих детей.

3-я картина. Тот же лес. Светает. Росный человечек будит детей. Они вспоминают свой сон, в котором им явились 14 ангелов. Когда туман окончательно рассеивается, в лучах восходящего солнца виден пряничный домик с сахарными окнами, поодаль – большая печь и клетка, окруженные забором из пряничных человечков. Дети решают погрызть сладкий домик, и пока они лакомятся, Ведьма незаметно подкрадывается к ним и набрасывает на шею Гензеля петлю. Она хочет заманить детей в домик рассказом об ожидающих их там сладостях, но они не верят ей. Гензель освобождается от веревки, и дети готовы бежать. Однако Ведьма хватается за волшебную палочку, творит заклинания и запирает мальчика в клетку. Она кормит его миндалем и изюмом, а с девочки снимает чары веткой можжевельника. Затем Ведьма

растапливает печь, хватает метлу и, оседлав ее, мчится на шабаш. Вернувшись, она вновь принимается откармливать Гензеля, тогда как Гретель, взяв можжевельную ветку, шепчет подслушанные заклинания. Гензелю удается открыть дверь клетки, он наставляет сестру в хитрости, и когда Ведьма приказывает ей заглянуть в печь, чтобы узнать, испеклись ли пряники, девочка просит показать, как это делается. Ведьма наклоняется, дети вталкивают ее в огонь и захлопывают дверцу. Счастливые, они кружатся в вальсе. Печь начинает трещать и обрушивается; Гензель и Гретель замечают вокруг себя детей, с которых упали пряничные оболочки. Однако они стоят неподвижно, с закрытыми глазами. Гретель гладит их, Гензель творит заклинания и при помощи ветки можжевельника будит их; они окружают брата и сестру, благодаря за освобождение. Издалека слышится песня Отца, он появляется вместе с Матерью, Гензель и Гретель бросаются в их объятия. Два мальчика вытаскивают из развалин печи большой пряник – это Ведьма, которую ставят на всеобщее обозрение. Отец подводит итог происшедшему, и все присоединяются к его благочестивым словам: Небеса карают за злые дела, и в самое тяжелое время Господь протягивает нам руку помощи.

Музыка

Авторский комментарий к жанру «Гензеля и Гретель» – «торжественное священное сценическое представление для детской» – напоминает о кумире Хумпердинка, Вагнере, парадоксальным образом переключаясь с жанром «Парсифаля». С вагнеровскими воздействиями сочетаются старые традиции немецкой комической оперы. Широко использован жанр песни, многие мелодии напоминают народные, хотя исследователи находят лишь две подлинные фольклорные темы. Однако песни не выделены в самостоятельные номера, а включены в большие сцены (что заставляет вспомнить о «Мейстерзингерах»). Велика

роль оркестра с обилием солирующих инструментов, с самостоятельными красочными эпизодами. Общий для композиторов конца XIX века отказ от деления на номера, стремление к непрерывности развития у Хумпердинка теснее, чем у ряда его современников, связаны со следованием идеям Вагнера. Опера распадается не на акты, а на картины (как «Золото Рейна»), две первые идут без перерыва: смена декораций происходит на фоне большого оркестрового эпизода (что напоминает «Парсифаля», для перемены декораций в III акте которого на премьере Хумпердинк, бывший ассистентом Вагнера, дописал несколько тактов). Три картины, как три акта в вагнеровских операх, делятся на сцены, причем и здесь важную роль у обоих авторов играет число три.

Увертюра построена на темах оперы. В крайних частях у медных инструментов разрабатывается тема хорального склада – это молитва детей из 2-й картины. Средний раздел связан с образом Ведьмы – звонкие переключки труб и стремительные пассажи рисуют ее полет на помеле.

Три сцены 1-й картины характеризуют главных героев – Гензеля и Гретель, Мать, Отца. Наиболее широко представлены дети. Им целиком посвящена первая сцена, открывающаяся песней, напоминающей «Ах, мой милый Августин». Ее сменяют другие песни, игровые и плясовые, которые перебиваются фразами, передающими живую речь, но не речитативными, а более напевными. Контраст образует вторая сцена, рисующая озабоченную, усталую Мать. Песни вновь занимают ведущее место в третьей сцене, где главную роль играет подвыпивший Отец. Он появляется с бойкой песней о вечно голодных бедняках, ее зычные фразы неоднократно вторгаются в диалог Отца и Матери, образуя своего рода рефрен рондо. Последний раздел сцены – большой рассказ Отца о Ведьме, который непосредственно переходит во вступление ко 2-й картине: это построенный на тех же темах «Полет Ведьмы».

2-я картина, подобно 1-й, открывается песенкой, которую Гретель напевает про себя. Затем музыка приобретает более таинственный характер: специальные инструменты передают кукование кукушки, о переключки женских голосов создают эффект эха. Колорит светлеет во второй сцене. Арфа сопровождает песню Песочного человечка со своеобразной мелодией: она несколько раз прерывается речевым возгласом (когда он бросает в глаза детям песок). Затем следует молитва к ангелам «Вечер, я уж спать хочу, ангелов к себе зову»; это важнейший лейтмотив оперы. Его развитие подводит к последней сцене – пантомиме 14-ти ангелов.

3-я картина, самая развернутая, распадается на пять сцен. Во вступлении краткую попевку имитируют духовые инструменты, образуя эффект эха. Первая сцена отмечена светлым колоритом. Наступление утра и пробуждение детей тоже рисуется песнями. Песню Росного человечка, открывает звучание арфы. Гретель будит Гензеля виртуозной песней с высокими нотами, подражая трелям жаворонка. Вторую сцену образует дуэт, описывающий восторженно описывается домик-пряник. Третья сцена рисует столкновение детей с Ведьмой. Оркестровыми средствами передан ее полет на помеле и смерть в пылающем огне печи. Завершает сцену «Пряничный вальс» – вначале дуэт Гензеля и Гретель, затем красочный оркестровый эпизод с колокольчиками. Радостные настроения закрепляются в четвертой сцене, где участвуют детский хор и Гензель и Гретель, расколдовывающие пряничных детей. В конце со своей песней появляется Отец. Он играет главную роль в последней сцене, как и в аналогичной сцене 1-й картины (образуется столь любимая Вагнером арка). Все участники подхватывают фразу Отца «Коль нужда людей гнетет, помощь сам Господь пошлет» – именно она открывала увертюру.

РИХАРД ШТРАУС 1864 – 1949

Рихард Штраус – крупнейший композитор конца XIX – первой половины XX века. Он прожил долгую жизнь. Начало его деятельности совпало с завершением эпохи романтизма, конец – с периодом после Второй мировой войны, резко изменившей лицо мира; на его памяти – Первая мировая война, революции, приход фашизма. И все эти десятилетия композитор активно работал, его творческий путь длился более трех четвертей века: первые сочинения были написаны в 6 лет, последние – в 83 года.

Наследие Штрауса поразительно по объему и разнообразию. Он отдал дань всем существующим музыкальным жанрам – опере и балету, симфонии и симфонической поэме, оркестровой сюите и квартету, концертам и сонатам для различных инструментов, хорам, песням и фортепианным пьесам. Первый успех принесли ему программные симфонические поэмы, которые и столетие спустя остаются самой известной частью его наследия. Штраус выступил наследником Листа, создавшего этот жанр, и Берлиоза, первым воплотившего романтическую программу в жанре симфонии. Сюжеты, воссозданные Штраусом, всегда увлекательны, оркестровый наряд красочен и пышен: композитор уже в молодые годы владел оркестром, обычно огромным по составу, с виртуозным мастерством.

Оперы Штрауса – всего их 15 – настолько многообразны, что кажутся созданными разными авторами. В одних, мрачных трагедиях с эпатажными натуралистическими подробностями («Саломея», «Электра»), преломляются особенности драматургии кумира Штрауса, Вагнера, и закладываются основы одного из ведущих направлений первой половины XX века – перенасыщенного эмоциями экспрессионизма. В других, изящных, тонких комедиях («Кавалер розы»,

«Арабелла», «Молчаливая женщина»), утверждается прямо противоположное стилевое направление XX столетия, – прозрачный, ясный неоклассицизм: Штраус возрождает традиции другого своего любимого композитора, Моцарта. Некоторые оперы («Египетская Елена», «Любовь Данаи») наделены чертами оперетты: Штраус мечтал стать Оффенбахом XX столетия. В «Ариадне на Наксосе» парадоксально сплетаются жанры итальянской оперы-seria и оперы-buffa, «Каприччио» напоминает эстетический трактат о специфике оперного жанра: что первично – музыка или слово? и т. д.

На протяжении уникально долгого творческого пути образ Штрауса менялся в глазах современников: в первые десятилетия XX века он воспринимался как дерзкий новатор, попирающий сложившиеся традиции, а закончил жизнь как всеми признанный композитор-классик, патриарх немецкой музыки, увенчанный многими лаврами. Как мало кто из творцов, он рано добился признания. Правда, иногда премьеры его произведений заканчивались скандалами, но это лишь подогревало интерес публики и приносило солидные доходы. В 37 лет Штраус был избран президентом Всеобщего немецкого музыкального союза; ему не исполнилось 40, когда состоялся фестиваль из его сочинений в Лондоне, за которым последовали фестивали и «Штраусовские недели» во многих странах мира и чуть ли не во всех городах Германии; в 40 лет он предпринял первую поездку за океан, в США. Композитору не было 50-ти, когда была опубликована первая книга о нем; 10 лет спустя появилась – вторая. К 50-летию, на доме, где родился Штраус, была установлена мемориальная доска, к 80-летию сделаны аудиозаписи почти всех его симфонических произведений, а торжественное празднование 85-летия ознаменовалось съемками фильма о нем под названием «Жизнь во имя музыки».

Рихард Штраус родился 11 июля 1864 года в столице Баварии Мюнхене, в доме под вывеской

«Пивные Пшорра» (из этого знаменитого рода пивоваров происходила его мать). Его отец – первый валторнист Придворного оркестра, блестящий виртуоз – играл на различных инструментах, сочинял музыку и дирижировал. По свидетельству матери, также обладавшей музыкальными способностями, у сына они проявились в младенчестве: он смеялся, слушая валторну, и плакал при звуках скрипки. Рихард получил систематическое и фундаментальное музыкальное образование, хотя никогда не посещал ни одного специального учебного заведения. Игрой на рояле он начал заниматься в 4 года, в 6 лет добавились занятия на скрипке, тогда же были написаны первые пьесы для фортепиано, рождественская песня и оркестровая увертюра.

В 10 лет Штраус поступил в классическую гимназию. В эти годы (1875–1880) он много сочинял в самых различных жанрах, занимался теорией композиции и инструментовкой у придворного дирижера Фридриха Вильгельма Майера. Вкусы юного композитора определялись достаточно консервативными пристрастиями его отца к венским классикам, прежде всего Моцарту, и ранним романтикам – Шуберту, Веберу, Мендельсону. Именно их влияние сказалось в ранних сочинениях Штрауса, исполненных и изданных. В 1881 году в лучшем немецком издательстве на деньги дяди-пивовара под опусом 1 был опубликован Торжественный марш для оркестра, сочиненный Штраусом в 12 лет. Тогда же прозвучала его Первая симфония, в следующем году его музыку услышали Дрезден и Вена, в 1884-м – Нью-Йорк, где исполнялась Вторая симфония. Юный композитор увлеченно читал, по окончании гимназии хорошо знал латынь, немного – греческий и французский, а в 1882–1883 годах изучал философию, эстетику и историю в Мюнхенском университете. В это время музыкальные вкусы взрослеющего музыканта начинают меняться: он, как и многие его современники, подпадает под чары Вагнера, которого отец Штрауса ненавидел

всей душой (хотя блистательно исполнял его музыку): «Я еще отлично помню – мне было тогда около 17 лет, как я лихорадочно глотал страницу за страницей партитуру “Тристана” и пришел в неистовый восторг... С тех пор я стал настоящим вагнерианцем, несмотря на предостережения моего старого дяди, твердившего о “мошеннике из Байройта”».

Год 20-летия оказался знаменательным для Штрауса. Он познакомился с выдающимся дирижером, руководителем Придворного оркестра в Мейнингене Гансом фон Бюловом, который предложил Штраусу продирижировать своим сочинением – сюитой для 13 духовых инструментов. Не прошло и года со дня этого неожиданного дебюта, как Штраус стал заместителем Бюлова, а вскоре сменил его на посту руководителя оркестра. Так, почти случайно было положено начало карьере Штрауса-дирижера, закончившейся спустя 63 года в Лондоне. Тогда же произошли другие знаменательные встречи – с великими симфонистами: маститым Брамсом, уже прославленным автором четырех симфоний, и молодым Малером, завершившим работу над Первой.

В 1886 году Штраус едет в Италию, которая производит на него неизгладимое впечатление. Это находит отражение в оркестровой фантазии «Из Италии» – первом программном оркестровом сочинении Штрауса. За ней на протяжении десятилетия появляются 7 симфонических поэм, среди них такие популярные, как «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Тиль Эйленшпигель» (по народным легендам), «Так говорил Заратустра» (по знаменитой книге Ницше), «Дон Кихот» (по роману Сервантеса).

В те же годы происходит встреча с женщиной, с которой Штраус обретает семейное счастье до конца своих дней. Паулина де Ана, старше его на два года, была известной певицей, несколько раз удостоившейся чести быть приглашенной в знаменитый вагнеровский театр в Байройте. Молодые люди познакомились на отдыхе близ Мюнхена в августе 1887

года, четыре года спустя встретились в Байройте, где певица исполняла партию Елизаветы в «Тангейзере», а год спустя состоялось обручение в Веймаре – в день премьеры первой оперы Штрауса «Гунтрам» под управлением жениха и с невестой в главной роли. К сожалению, успеха опера не имела. Тем же летом обрученные еще раз выступили вместе – в «Тангейзере»: Штраус получил свое первое приглашение дирижировать на Байройтском фестивале. Вскоре состоялось бракосочетание. Свадебным подарком Штрауса «любимой Паулине» стали песни опус 27, а рождение их единственного сына Франца в 1897 году было отмечено циклом из шести песен опус 37, посвященным жене. Выйдя замуж, Паулина не прекратила концертной деятельности и нередко принимала участие в гастролях Штрауса. А он запечатлел картины семейной жизни – и безоблачной, и омраченной ревностью – в Домашней симфонии и опере «Интермеццо».

Ширится признание Штрауса как дирижера. Гастроли охватывают все большее число стран. Так, в 1896 году он дает концерты в России. Два года спустя Штраус поселяется в Берлине и на протяжении почти 20 лет работает дирижером Придворной оперы. Завязав дружеские и творческие связи с выдающимися деятелями театра – режиссером Максом Рейнхардтом и драматургом Гуго фон Гофмансталем, композитор снова обращается к музыкальному театру, но опера «Без огня» оказывается столь же неуспешной и малосамостоятельной, как первенец «Гунтрам». И только с постановкой «Саломеи» (1905) к Штраусу приходит признание как к оперному композитору. За «Саломеей» на протяжении десятилетия одна за другой появляются его самые известные оперы: «Электра», «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе» на либретто Гофмансталя. Доходы композитора возрастают настолько, что в 1908 году он строит виллу в городке Гармиш в Баварских Альпах, недалеко от

Мюнхена, где преимущественно живет до самой смерти и создает большую часть своих произведений.

Первая мировая война нарушила многие планы Штрауса. В 1913 году он предпринял новую поездку в Россию, где готовилась первая в стране постановка его оперы (это была «Электра»). С большим успехом он дирижировал в Петербурге концертами из своих сочинений и собирался вернуться в следующем году, чтобы продирижировать «Электрой» в Мариинском театре. Однако с началом войны по всей России было запрещено исполнение произведений немецких авторов – представителей вражеской страны.

В послевоенное время слава Штрауса растет. В 1919–1924 годах он руководит Венской оперой; выступает с оркестром Венской филармонии, с которым гастролирует по всему миру; принимает участие в организации знаменитого международного Зальцбургского фестиваля, где исполняет оперы Моцарта; в Дрездене готовит к постановке свои новые оперы – «Интермеццо», «Египетскую Елену», «Арабеллу».

Приход в 1933 году к власти Гитлера не переломил жизни Штрауса, как это случилось со многими немецкими музыкантами, ставшими жертвами преследований фашистов – и не только по расовым мотивам. Национал-социалисты хотели, чтобы имя Штрауса придало блеск их культурной политике: почти 70-летний композитор был назначен своего рода «музыкальным министром иностранных дел рейха» – президентом Имперской музыкальной палаты. Штраус оправдывался тем, что принял этот пост «только ради того, чтобы предотвратить зло». Но оказался бессильным и лишь критиковал нацистскую политику, не стесняясь в выражениях (на что, впрочем, тоже нужна была смелость). В письмах он возмущался позорным запретом исполнения «Кармен» в соответствии с так называемым «арийским параграфом» (после чего подал в отставку), отказался снять имя либреттиста еврея Стефана Цвейга с афиш оперы

«Молчаливая женщина», а когда она была запрещена, заявил, что ее отправили в концлагерь.

Еще одна опера, созданная Штраусом после установления фашистского режима, «День мира» (1936), оказалась совершенно необычной для него по сюжету – историческому, причем прямо противоположному воинственной германской внешней политике. В других операх – «Дафна», «Любовь Данаи», «Каприччио» – более типичных для него, композитор отстранялся от окружающей действительности, погружаясь в прекрасный мир вечных ценностей: мир античности, мир искусства, где не уничтожают миллионы людей за несходство политических взглядов или национального происхождения, а дискутируют о реформе оперы или превратностях любви.

Военные годы были психологически очень тяжелы для 75-летнего композитора. Он видел гибель всего, что было ему так дорого: «Я в отчаянии! Разрушен дом Гёте, эта величайшая святыня мира! Мой прекрасный Дрезден – Веймар – Мюнхен, все пошло прахом!». «Пожар Мюнхенского театра, здания, освященного первыми представлениями “Тристана” и “Мейстерзингеров”, где я впервые услышал “Вольного стрелка”, где мой добрый отец 49 лет просидел в оркестре за пультом первой валторны... это была величайшая катастрофа в моей жизни. В моем возрасте я уже не могу найти никакого утешения и никакой надежды». Свои переживания Штраус воплотил в «Метаморфозах» для 23 солирующих струнных инструментов (1944–1945), первоначально названных «Скорбь по Мюнхену» – его родному городу.

Завершал Штраус это последнее крупное симфоническое произведение в Швейцарии, куда уехал вскоре после окончания Второй мировой войны. Там он написал Концерт для гобоя с оркестром, концертные аранжировки фрагментов собственных опер, четыре последние песни для голоса с оркестром. В мае 1949 года композитор вернулся на свою виллу в Гармише, где отметил 85-летие. Тогда же в Мюнхене

Штраус в последний раз продирижировал отрывком из своей оперы.

Композитор скончался в Гармише 8 сентября 1949 года после тяжелой болезни. Об этом объявили по радио, и выдающиеся дирижеры и оркестры почтили минутой молчания память Штрауса. Согласно его воле, тело было кремировано в Мюнхене, и толпы жителей провожали его в последний путь. Также по желанию Штрауса был исполнен финальный терцет из «Кавалера розы», а урна с прахом установлена в комнате, где он умер. Десять дней спустя концерт памяти Штрауса состоялся в Венской филармонии, а 9 октября – в вагнеровском театре в Байройте.

САЛОМЕЯ

Музыкальная драма в одном акте
по одноименной пьесе О.Уайльда

Действующие лица:

Ирод, тетрарх (правитель) Галилеи (тенор)

Иродиада, его жена (меццо-сопрано)

Саломея, ее дочь (сопрано)

Иоканаан, пророк (баритон)

Нарработ, начальник стражи (тенор)

Паж Иродиады (контральто)

5 иудеев-теологов, 2 назаретянина, 2 солдата, палач

Действие происходит в Галилее около 30 года.

История создания

В своей третьей опере Рихард Штраус впервые – и единственный раз – обратился к библейскому сюжету. Он изложен в Евангелиях от Матфея (14, 3–11) и Марка (6, 14–28), повествующих о смерти Иоанна Крестителя, которого Ирод, тетрарх (правитель) Галилеи, заключил в темницу. Иоанн обличал его: Ирод состоял в любовной связи с женой своего брата Иродиадой. Она желала смерти Иоанна, но тетрарх боял-

ся казнить пророка. Во время пира дочь Иродиады пляской так угодила ему, что он поклялся дать ей все, чего она только пожелает. По наущению Иродиады она попросила голову Иоанна на блюде, которую и отнесла матери. О дальнейшей судьбе безымянной девицы евангелисты молчат.

Герои евангельского рассказа – исторические персонажи. Тетрарху Ироду Антиппе (20 год до н.э. – после 39 года н.э.), когда он воспылаал страстью к жене брата, было около 50 (после того как Иродиада овдовела, он женился на ней), а Саломея, танцевавшая на дне его рождения в 28 году, была совсем молодая (предположительные даты жизни: 14–между 62–71 годами). В течение своей долгой жизни она дважды была замужем: за дядей, тетрархом Филиппом, а после его смерти – за двоюродным братом, царем Аристокбулом, которому родила трех сыновей. Саломея носила тройной титул царицы – Халкиды, Малой и Великой Армении; сохранилось ее изображение на монете 57–67 годов с надписью «Царица Саломея».

Евангельский сюжет о казни Иоанна Крестителя пользовался популярностью в последней трети XIX века в Париже (была даже написана опера – «Иродиада» Массне, 1881). Картина Гюстава Моро «Танец Саломеи» и повесть Гюстава Флобера «Иродиада» вдохновили английского писателя Оскара Уайльда (1854–1900) на создание одноактной драмы «Саломея» для знаменитой французской трагической актрисы Сары Бернар. Написанная на французском языке в 1893 году и поставленная в Париже три года спустя, она в 1903-м увидела свет рампы в Берлине в немецком переводе Хедвиг Лахман. Это была первая работа будущего прославленного режиссера и друга Штрауса Макса Рейнхардта. Познакомившись с ней, композитор нашел, что драма Уайльда рождена для музыки. Он прибегнул к помощи Ромена Роллана, разъяснившего детали французского подлинника, и сделал лишь некоторые сокращения полного текста пьесы.

Первые эскизы оперы помечены 27 июля 1903 года. На протяжении полутора лет работа шла без перерыва на вилле жены Штрауса в Верхней Баварии; партитура была закончена 20 июня 1905 года, а «Танец семи покрывал» – месяцем позже. Она имеет посвящение: «Моему другу Эдгару Шпейеру» (английский коллекционер и банкир, у которого композитор вплоть до Первой мировой войны хранил свои сбережения). Штраус проиграл партитуру Малеру; она произвела на него глубокое впечатление. Враги же уверяли, что опера не выдержит более трех представлений.

Премьера «Саломеи» состоялась 9 декабря 1905 года в Дрездене. Успех был оглушительным, слушатели, съехавшиеся отовсюду, словно сошли с ума: по окончании спектакля они подбрасывали в воздух программки, размахивали шляпами, вскакивали на кресла; исполнителей вызывали 38 раз. Однако скандал не состоялся: пока звучала музыка, в зале царил тишина, лишь дважды пробежал шепот – когда балерина, заменившая грузную примадонну в «Танце семи покрывал», скинула последнее покрывало, и когда из подземной темницы показалась на блюде отрубленная голова Иоканаана (такое имя носит в опере Иоанн Креститель).

Уже в следующем году «Саломея» прошла в разных немецких и австрийских городах, в течение двух лет ее поставили более чем в 50 театрах. В Париже в мае 1907 года «Саломеей» дирижировал Штраус. Он был награжден французским орденом Почетного легиона, а в парижской прессе появилась карикатура с полуобнаженной Саломеей: «О, если бы я знала, я бы потребовала голову Рихарда Штрауса». Тогда же премьера состоялась в Нью-Йорке, и через пять дней опера была запрещена из-за «возмутительно аморального сюжета»; в Вене запрет исходил от архиепископа. В России до 1917 года «Саломея» поставлена не была и лишь в 1924 году ее услышали в Ленинграде.

Сюжет

Терраса во дворце Ирода. Ночь. Начальник стражи, молодой сириец Нарработ погружен в созерцание Саломеи, находящейся в пиршественном зале. Юный Паж тщетно пытается привлечь его внимание к грозным небесным знакам, которые предвещают нечто ужасное. Из подземной темницы доносятся пророчества Иоканаана. Появляется Саломея. Она покинула душный пиршественный зал, где Ирод, женатый на ее матери, пожирал падчерицу похотливыми взглядами. Услышав голос Иоканаана, она загорается неодолимым желанием увидеть его. Солдаты страшатся нарушить запрет тетрарха, но влюбленный Нарработ уступает ее льстивым речам и приказывает привести пророка. Саломея не может отвести от него глаз, она хочет коснуться его тела, запечатлеть поцелуй на его губах. Нарработ умоляет принцессу уйти, Иоканаан проклинает ее и вновь спускается в темницу. На террасу выходит Ирод, мучимый кровавыми видениями и смутными предчувствиями. Он скользит в луже крови и спотыкается о тело Нарработы, который закололся, потрясенный страстью Саломеи к пророку. Иродиада пытается успокоить мужа, а он, чтобы забыться, требует вина, фруктов и приглашает Саломею занять место рядом с собой. Из подземелья вновь доносится голос Иоканаана. Пять иудеев ведут шумный теологический спор; рассуждения о Боге дополняют два назаретянина. Ирод просит Саломею доставить ему радость «Танцем семи покрывал», Иродиада отговаривает дочь, но когда тетрарх клянется жизнью, короной, богами наградить ее всем, чего она пожелает, хоть половиной царства, Саломея танцует, заканчивая выступление обнаженной. Ирод приходит в восторг, а она со смехом требует голову Иоканаана на серебряном блюде. Никакие богатства, которые сулит Саломее пришедший в ужас тетрарх, не могут заставить ее отказаться от своей маниакальной идеи. Ирод принужден от-

дать приказ о казни Иоканаана. Из подземелья поднимается гигантская черная рука палача: на золотом щите лежит окровавленная голова. Саломея хватается за нее, желая впиться в мертвый рот пророка как в спелый плод. Ирод с ужасом и отвращением наблюдает за этой сценой и приказывает убить принцессу. Двое солдат раздавливают Саломею щитами.

Музыка

«Саломея» знаменовала достижение творческой зрелости Штрауса в музыкальном театре. Он выступил наследником Вагнера, сделав, по собственному выражению, «шаг вперед» и создав одну из первых экспрессионистских опер. В симфонизации «Саломеи» важную роль сыграли достижения Штрауса в жанре симфонической поэмы, которые на рубеже XIX–XX веков принесли ему широкое признание. В непрерывно развивающемся одном акте он отметил четыре сцены, незаметно переходящие одна в другую. Велика роль гигантского оркестра из 103 музыкантов с множеством красочных солирующих инструментов. Показательно, что один из кульминационных (и самых известных) фрагментов оперы – чисто инструментальный «Танец семи покрывал». Вокальные партии исключительно декламационны, в них воплощено все богатство человеческой речи, то приподнятой, романтически возвышенной, то сниженно бытовой, переходящей в шепот или крик, с использованием крайних регистров.

Противостояние двух миров: пышного, морально разлагающегося старого мира, олицетворяемого Иродом, и идущего ему на смену аскетичного мира христианства, возвещаемого Иоканааном, воплощено уже в первой сцене. Косвенной характеристике Саломеи, с извилистыми интонациями и пряными гармониями, (в оркестре и в повторяющейся восторженной фразе Нарработа «О, как прекрасна Саломея в эту ночь!»), контрастирует пророчество Иоканаана «За мной придет сильнейший» – в замедленном тем-

пе, с ясной диатоникой, мажорным ладом, величественными хоральными аккордами медных инструментов. Вторая сцена открывается свободно развивающимся соло Саломеи, пленяющим гибкостью, изменчивостью, богатством тем. Центральный эпизод третьей сцены – диалог пророка и принцессы, обрамленный двумя оркестровыми интермеццо, особенно богат контрастами чувственных соблазнов и сурового аскетизма. Как навязчивая эротическая идея многократно, все более настойчиво повторяется фраза Саломеи «Хочу твой рот целовать, Иоканаан».

Четвертой сценой Штраус обозначает фактически всю вторую половину оперы, состоящую из нескольких разделов. В экспозиции образа Ирода выделяется распевное обращение к Саломее «О, приди, пей со мной» в строфической форме; третья строфа обрывается пророчеством Иоканаана. Широко развернут крикливый квинтет перебивающих друг друга иудейских теологов. Первая кульминация, «Танец семи покрывал» – популярный концертный номер, с броскими, легко запоминающимися мелодиями, преимущественно в бытовых вальсовых ритмах. В следующем затем диалоге ведущая роль отведена Ироду. Три его больших ариозо открываются возгласом «Саломея», а ее партия ограничена упорным повторением одной фразы «Дай же главу мне Иоканаана!». Главная кульминация оперы перенесена в финальный монолог Саломеи, обращенный к отрубленной голове пророка, лежащей на блюде. Один из наиболее грандиозных в мировой оперной литературе, монолог обобщает самые типичные черты стиля Штрауса; экспрессионистски взвинченный, сочетающий ужас смерти и экстаз страсти, он построен на смене декламационных фраз и широкой кантилены, подобной «бесконечной мелодии» Вагнера.

ЭЛЕКТРА

Трагедия в одном акте по одноименной пьесе
Г. фон Гофмансталя

Действующие лица:

Клитемнестра, царица Микен (меццо-сопрано)

Ее дети:

Электра (сопрано)

Хризотемида (сопрано)

Орест (баритон)

Эгист, любовник Клитемнестры (тенор)

Воспитатель Ореста, 5 служанок, слуги

Действие происходит в Древней Греции по
окончании Троянской войны (1208 год до н.э.).

История создания

В 1900 году в Париже произошло случайное знакомство Рихарда Штрауса – композитора, уже прославившегося своими симфоническими поэмами, но автора лишь одной, не имевшей успеха оперы «Гунтрам», – и молодого австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874–1929). Он предложил композитору сценарий балета, однако Штрауса это не заинтересовало. Три года спустя в Берлине он увидел первые постановки будущего знаменитого в будущем режиссера Макса Рейнхардта – «Саломею» Оскара Уайльда и «Электру» Гуго фон Гофмансталя и тогда же сделал наброски обеих опер. Постановка «Саломеи» в декабре 1905 года принесла композитору шумную славу, и в начале следующего года уже он обратился к драматургу с предложением о сотрудничестве: «Ваша натура как бы дополняет мою. Мы рождены друг для друга, и если вы останетесь мне верны, мы, конечно, достигнем многого». Плодотворное сотрудничество продолжалось 20 лет и принесло 6 опер. «Ваши слова вдохновили меня на лучшую музыку, на которую я способен», – утверждал компози-

тор, поздравляя драматурга с 50-летием. Совместная работа оборвалась лишь со смертью Гофмансталя, и больше столь близкого себе драматурга Штраус не нашел, хотя создал еще 5 опер.

В текст своей одноактной трагедии «Электра» Гофмансталь внес небольшие изменения, и она, как перед тем одноактная драма Уайльда «Саломея», была полностью положена на музыку. Гофмансталь был удовлетворен: «Получилось очень хорошо, и пьеса как литературное произведение при переложении на музыку не только не проиграла, но даже выиграла». Сочинение заняло у Штрауса несколько лет, ибо часто прерывалось гастрольными поездками. Так, летом 1907 года он дал в различных странах Европы 31 концерт за 31 день в 31 городе. Работа над партитурой велась с октября 1907 года и была закончена 22 сентября 1908-го на только что построенной вилле композитора в Гармише близ Мюнхена. Опера имеет посвящение: «Моим друзьям Натали и Вилли Левиным» (последний – банкир Штрауса и известный коллекционер).

«Электра» вслед за «Саломеей» предназначалась для постановки в Дрездене. В последних репетициях непосредственно участвовал Штраус. Генеральная репетиция закончилась при полном молчании музыкантов. Композитор принял их глубокое потрясение за непризнание и воскликнул с вызовом: «А мне понравилось!». Премьера «Электры» 25 января 1909 года в Дрездене имела меньший успех, чем «Саломея», хотя и была названа «сенсацией № 2». Не обошлось и без карикатур: гигантский оркестр в 111 человек занимает весь партер, а публика страдает в оркестровой яме. В следующем году появляются переводы либретто, и с «Электрой» знакомятся в Нью-Йорке и Брюсселе (на французском языке), в Будапеште (на венгерском), в Праге (на чешском).

В 1913 году «Электра» оказалась первой оперой Штрауса, поставленной в России (на русском языке) в Мариинском театре. Композитор тогда выступал в

Петербурге, дирижируя своими симфоническими сочинениями, и имел шумный успех, так что рецензент утверждал, что «его искусство стало общедоступным». Однако «Электра» вызвала скандал. Руководитель Мариинского театра, знаменитый дирижер Направник демонстративно отказался присутствовать на премьерe. Глазунов выражал недоумение, зачем вообще надо было ставить оперу Штрауса, если не то что публика, но даже специалисты не понимают ее. На это ответил известный критик В. Каратыгин – иронически и не без преувеличения: «Понять “Электру” в сущности много легче, чем любую симфонию Глазунова».

Античный миф о проклятом роде Атридов, к последнему поколению которого принадлежала Электра, получил воплощение в трагедиях трех великих афинских драматургов V века до н.э. Эсхила, Софокла, Еврипида. Гофмансталь и Штраус трактовали этот сюжет своеобразно. Место классической Греции занял архаический мир, открывшийся Европе конца XIX века в результате археологических раскопок на острове Крит и в Микенах (где происходит действие «Электры»). Если в сочинениях XVIII –XIX веков Греция представляла светлой, гармоничной, с идеальными, прекрасными внешне и духовно героями, с судом народа и богов – торжеством справедливости, то на рубеже XIX–XX веков она воспринималась как мир бесконечных жестоких убийств, темных, извращенных страстей, патологической одержимости ненавистью и мстостью,. В этом большую роль сыграли модные увлечения философией Фридриха Ницше (не случайно Штраус – автор симфонической поэмы «Так говорил Заратустра») и психоанализом Зигмунда Фрейда. Хотя Гофмансталь опирался на трагедию Софокла, он существенно изменил не только ее дух, но и сюжетные ходы. Героиня оперы умирает – героиня трагедии остается жива, а погибает Орест, непосредственный исполнитель мести, покаравший мать за убийство отца, – в опере он самый светлый,

благородный персонаж. У Софокла финальную точку ставит хор – у Гофмансталя и Штрауса хор малозначителен и действие завершает экстатический танец Электры, опьяненной свершившейся местью и падающей замертво.

Сюжет

Перед дворцом Атридов в Микенах. Пять служанок судачат об Электре: царица Клитемнестра вместе с любовником Эгистом всячески издевается над непокорной, гордой дочерью. Служанки относятся к ней с презрением, и лишь самая юная защищает ее. Когда служанки уходят, появляется Электра. Похожая на зверя, оборванная, одинокая и отчаявшаяся, она одержима одним чувством – мщения за отца, царя Микен Агамемнона. Предводитель греков в длившейся десятилетие Троянской войне по возвращении домой был убит женой и ее любовником. Электра представляет кровавую картину гибели Клитемнестры и Эгиста и свой победный танец над их телами. Она ненавидит и боязливую младшую сестру Хризотемиду, которая угождает матери в надежде обрести семью, изведать радость материнства, хотя и сочувствует Электре, убеждая ее смириться. В окне показывается Клитемнестра в роскошном наряде, сверкающем драгоценностями. Ее мучат страшные ночные видения: ей является кровавый мститель – сын Орест, которого она изгнала, надеясь, что он погибнет на чужбине. Несмотря на ненависть к дочери и страх перед ней, именно у Электры ищет Клитемнестра помощи. Та притворяется сочувствующей, но в деталях описывает, как мать погибнет от руки сына. В это время приходит весть о смерти Ореста. Клитемнестра торжествует, Хризотемида в отчаянии, Электра не хочет этому верить. Она умоляет сестру помочь ей свершить месть, всячески льстит Хризотемиде, но та в ужасе убегает. Проклиная сестру, Электра принимается копать землю там, где зарыт топор – орудие убийства Агамемнона. У входа появляется

чужестранец, принимающий Электру за служанку. Это Орест, нарочно распустивший слух о своей смерти. Брат и сестра не сразу узнают друг друга, но затем Электра, охваченная счастьем, вспоминает о своей прежней жизни, забывая унижения настоящего. Благословив брата на месть, она в лихорадочном возбуждении ждет осуществления убийства матери. Приближается Эгист, за которым послали слугу с известием о смерти Ореста. Электра хитростью убеждает его войти во дворец. Хризотемида со слугами приветствует Ореста, свершившего двойную месть. Электра начинает триумфальный вакхический танец и в экстазе умирает.

Музыка

«Электра», наполненная жуткими предчувствиями, истерическим ужасом перед жизнью, кровавыми видениями, противоестественными страстями, – яркий образец экспрессионистской оперы. Продолжая традиции Вагнера, Штраус строит все произведение на безостановочном развитии, избегая указаний на какое бы то ни было членение, даже на сцены; вокальные партии еще больше, чем в «Саломее», насыщены криком; продолжается разрушение тональности; состав оркестра – самый большой у Штрауса (111 человек), усиленный дополнительными духовыми (их число достигает 40) и ударными. Все это, по словам автора, «выходит за пределы допустимого для музыки». И не случайно дальше по этому пути Штраус не пошел, сделав резкий поворот уже в следующей опере, прямо противоположной по стилю – в «Кавалере розы».

Как и «Саломея», «Электра» начинается без вступления, с диалогической сцены пяти девушек-служанок, которая является косвенной характеристикой главной героини. Важнейшая сцена – монолог Электры «Агамемнон! Отец мой, где ты?», построенный на частой смене темпа, размера, тональностей, регистров, манеры речи; здесь рождается тема вак-

хического танца героини, перекидывая арку к финалу оперы. В следующем затем диалоге Электры и Хризотемиды резко контрастна характеристика младшей сестры – большое лирическое ариозо «Как будто огонь в груди» в вальсовом ритме, в мажорном ладу, с широкими распевами и высокими нотами. Центр оперы образует грандиозный, драматически напряженный духовный поединок Клитемнестры и Электры, обрамленный двумя оркестровыми интерлюдиями; в нем сосредоточены типичнейшие стилевые особенности всего сочинения. Во-втором, следующем диалоге Электры и Хризотемиды мастерски развиваются образы двух сестер. В оплакивании Хризотемидой брата «Орест уж мертв» от прежней ее характеристики сохраняется лишь трехдольный ритм. Ясный мажорный лад, вальсовость, мелодические распевы переходят в партию Электры, уговаривающей сестру помочь ей совершить убийство: в ариозо «Как ты сильна!» Электра говорит языком Хризотемиды. Таинственно звучащее оркестровое интермеццо «выкапывания топора» отделяет диалог сестер от самой просветленной, лирически умиротворенной сцены оперы – диалога Ореста и Электры. Узнавание брата и сестры воплощено в бурном оркестровом интермеццо, за которым следует ариозо Электры «О, пусть ты увидишь меня», с совершенно непривычным для героини складом высказывания: с повторяющимися мелодическими оборотами, широкими распевами, плавным, покачивающимся аккомпанементом. Рисуя душевное единение героев, Электры и Ореста Штраус прибегает к редкому для данной оперы традиционному приему – совместному пению. Нетерпеливое ожидание героиней свершения мести воплощено в еще одном оркестровом интермеццо. Экстатический финал, целиком основанный на ясных трезвучиях мажорного лада, – прославление Ореста: сначала – Хризотемидой («Все это брат наш совершил!») и хором (переключка голосов «Орест! Орест!»), затем Хризотемидой и Электрой (в дуэте с

совместным пением «Мы вместе с богами»). Все это подготавливает кульминацию оперы – триумфальный предсмертный танец Электры, где оркестр дополняет ее восторженные вокальные фразы.

КАВАЛЕР РОЗЫ

Комедия с музыкой в трех актах
Либретто Г. фон Гофманстала

Действующие лица:

Маршальша, княгиня Верденберг (сопрано)
Барон Окс ауф Лерхенау (бас)
Октавиан, по прозвищу Кинкин, молодой господин из аристократического дома (меццо-сопрано)
Г-н фон Фаниналь, богатый новоиспеченный дворянин (высокий баритон)
Софи, его дочь (высокое сопрано)
Марианна Лейтметцерин, ее дуэнья (высокое сопрано)
Вальцакки, итальянский интриган (тенор)
Аннина, его сообщница (контральто)
Итальянский певец (высокий тенор)
Дворецкий г-на Фаниналя (тенор)
Дворецкий Маршальши (тенор)
Негритенок, вдова и 3 сироты из дворянского семейства, просители, модистка, торговец зверьками, нотариус, парикмахеры, музыканты, лакеи, хозяин гостиницы, официанты, полицейский комиссар, полицейские, подозрительные личности

Действие происходит в Вене в первые годы царствования императрицы Марии-Терезии (40-е годы XVIII века).

История создания

После мрачных трагедий «Саломеи» и «Электры» Штраус сделал неожиданный поворот в творчестве. Еще работая над «Электрой», он заявил: «В следующий раз я напишу оперу в духе Моцарта!». Это жела-

ние совпало со стремлением его либреттиста, австрийского драматурга и поэта Гуто фон Гофманстала (1874–1929). Их сотрудничество началось в «Электре» и продолжалось в течение 20 лет, до смерти либреттиста, и идея второй совместной оперы возникла именно у него. В письме к Штраусу от 11 февраля 1909 года Гофмансталь сообщал, что в течение трех дней закончил веселый сценарий, «полный забавных персонажей и ситуаций. Действие развивается очень просто и доступно пониманию даже самой наивной публики. Толстый, начинающий стареть самонадеянный господин, намеревающийся жениться и пользующийся расположением отца нравящейся ему девушки, вытесняется молодым красавцем – что может быть проще?». Идея эта появилась во время беседы с одним из друзей, «все персонажи возникли словно из-под земли и начали действовать в нашем присутствии еще до того, как мы нашли для них подходящие имена». Список безымянных действующих лиц был набросан на обороте обеденного меню: простофиля, старик-отец, молодая девушка, знатная дама; лишь юный герой носил имя, которое прямо указывало на его моцартовское происхождение, – Керубино. Их должен был окружать пестрый мир Вены 1740-х годов – целая толпа второстепенных персонажей. Замысел либреттиста привел композитора в такой восторг, что он потребовал как можно скорее прислать ему текст I акта.

Комедия, написанная Гофмансталем, была озаглавлена «Окс ауф Лерхенау» по имени незадачливого жениха, самодовольного сельского донжуана лет 35-ти, разорившегося аристократа, решившего поправить свои дела женитьбой на богатой, хоть и незнатной девушке. Его имя звучит подчеркнуто комично: «Окс» значит «бык» (в переносном значении «простофиля»), а «Лерхенау» переводится как «долина жаворонков». 35 лет – возраст немолодой: именно такова была средняя продолжительность жизни в XVIII веке. Для Штрауса же главным героем стал 17-летний Окс

тавиан – кавалер, вручающий невесте серебряную розу. Различным было отношение либреттиста и композитора к героиням. Гофмансталь привлек образ юной прелестной невесты, за которую идет борьба двух соперников, а Штрауса – образ Маршалыши, остро переживающей приближение старости. Хотя, по словам композитора, этой красивой даме не более 32 лет, и Октавиан не первый и не последний ее любовник.

Работа шла быстро и с взаимным удовольствием. Композитор постоянно торопил либреттиста с присылкой текста следующего акта. Опера была начата в конце апреля 1909 года и написана за неполных 17 месяцев. Партитура закончена 26 сентября 1910 года на вилле Штрауса в Гармише близ Мюнхена с посвящением: «Моим дорогим родственникам, семейству Пшорр в Мюнхене» (знаменитые пивовары, чье пиво славится в Баварии до сих пор).

Восторженные отзывы о «Кавалере розы» распространились еще до премьеры, прошедшей в Дрездене с триумфом 26 января 1911 года. На следующий день состоялась премьера в Нюрнберге, затем в течение того же года в Мюнхене, Бремене, Франкфурте, Берлине, Базеле, Милане, Праге, Вене, Будапеште. В Дрездене прошло 50 представлений с аншлагом, был выделен специальный почтовый клерк, чтобы принимать заказы на билеты, и специальный туристический поезд из Берлина, привозивший публику прямо в Дрезденский театр. «Кавалер розы» стал самой популярной оперой композитора, и когда после победы во Второй мировой войне американцы расквартировывали свои войска, в Германии, он встретил их на пороге виллы в Гармише, заявив: «Я – Рихард Штраус, автор “Кавалера розы”». Вилла была освобождена от постоя, «дух одержал тотальную победу над грубой материей» (как записал композитор в дневнике).

Сюжет

I акт. Комната Маршалши, княгини Верденберг. Раннее утро. Любовные признания юного Октавиана прерывает появление негритенка, несущего завтрак. Внезапно доносящийся с улицы шум заставляет Маршалшу поспешно спрятать любовника, но тревога оказывается ложной: вместо мужа, охотящегося где-то в хорватских лесах, в комнату входит ее кузен, барон Окс ауф Лерхенау, приехавший в Вену из поместья, чтобы уладить дела с женитьбой. Первый, с кем он сталкивается, – горничная Мариандль, деревенская красotka, говорящая на крестьянском диалекте. Барон начинает за ней ухаживать, не подозревая, что это переодетый Октавиан. Окс просит кузину рекомендовать ему знатного дворянина в качестве свата, который должен вручить невесте от имени жениха серебряную розу. Промотавший все свое состояние, он женится на юной дочери богача, только что пожалованного дворянским титулом и мечтающего породниться с аристократом. Маршалша называет в качестве «кавалера розы» графа Октавиана. Начинается утренний прием. Пока парикмахеры причесывают хозяйку дома, а барон торгуется с нотариусом из-за приданого, пестрой чередой проходят просители, три сироты из дворянского семейства, французская модистка и торговец зверьками, пронырливые итальянцы Вальцакки и Аннина со скандальными новостями, сладкозвучный итальянский тенор в сопровождении флейтиста. Оставшись одна, Маршалша грустит о быстротекущих годах, и даже возвратившийся Октавиан не может рассеять ее печали. Едва простившись с возлюбленным, она вспоминает о поручении барона и посылает негритенка отнести Октавиану серебряную розу.

II акт. Роскошный зал в доме новоиспеченного дворянина Фаниналя. Царит суматоха – ждут приезда жениха. Скороходы извещают о прибытии Октавиана – кавалера с розой. Он вручает невесте дар

жениха, и между ними вспыхивает любовь с первого взгляда. Идиллию ненадолго прерывает появление барона, чье самодовольство и грубость вызывают отпор Софи. Вскоре он удаляется с будущим тестем, и нежные объяснения влюбленных возобновляются. Но итальянские интриганы, нанятые Оксом следить за невестой, доносят ему о происходящем. Разгневанный барон врывается в зал. Начинается шумный скандал. Октавиан выхватывает шпагу и ранит соперника в руку. Тот считает эту легкую рану смертельной, зовет врача и полицию. Слуги барона суетятся, Фаниналь сокрушается по поводу постигшего его позора, а Софи отказывается выходить замуж. Оставшись один, Окс сначала думает о смерти, потом ищет утешения в вине и постепенно забывает обо всех несчастьях, особенно когда Аннина, подкупленная Октавианом, передает барону любовную записку от мнимой Мариандль.

III акт. Гостиница на окраине Вены. Ночь. Заканчиваются приготовления к задуманному Октавианом розыгрышу. Входит Окс с рукой на перевязи. Октавиан изображает деревенскую красотку, которая то жеманно принимает ухаживания барона, то громко рыдает, словно расчувствовавшись от вина и музыки. В темных углах Оксу мерещатся тени, призраки, среди них появляется дама в трауре с детьми (это переодетая Аннина), они бросаются с воплями к барону, называя его отцом и супругом под сочувственные реплики сбегавшихся на шум хозяина гостиницы и официантов. Возмущенный барон зовет полицию, а Октавиан посылает Вальцакки за Фаниналем. Полицейский комиссар начинает расследование. Один за другим приходят Фаниналь, узнающий, что его будущего зятя застали в сомнительном заведении в отдельном кабинете с девицей; затем Софи, сопровождаемая любопытными (с ее появлением скандал разгорается с новой силой); и, наконец, Маршальша, чье прибытие вызывает всеобщее замешательство. Барон узнает, как над ним подшути-

ли, и под насмешливые возгласы со стыдом удаляется. Октавиан (уже в собственном костюме) и Софи, потрясенные и растерянные, остаются наедине с Маршальшей, которая уступает дорогу юной сопернице, отказываясь от любви Октавиана.

Музыка

«Кавалер розы» – лирико-комическая опера, пленяющая живой и остроумной интригой, яркостью образов, богатством и тонкостью литературного языка (что особо подчеркивает в своем определении жанра оперы композитор: комедия для музыки). Редкая мелодичность, широкое использование классических ансамблей, типы персонажей и веселая путаница с переодеваниями напоминают об одном из кумиров Штрауса – Моцарте. Обширные, полные чувственного томления любовные диалоги, раздумья о краткости жизни, многословие и замедленность ряда эпизодов, красочный оркестр большого состава (расположенный в оркестровой яме, за кулисами и на сцене) заставляют вспомнить о другом источнике, питавшем вдохновение Штрауса, – творчестве Вагнера: о «Тристане», с одной стороны, и о «Мейстерзингерах», с другой. Обилие вальсов, из которых композитор сделал две концертные сюиты, застольная музыка, пестрый быт беззаботной, смеющейся, танцующей Вены вызывают ассоциации с творчеством короля венского вальса – Йоганна Штрауса. Не случайно «Кавалера розы» прозвали «оперой вальсов».

В I акте длительно развертывающиеся любовные диалоги Маршальши и Октавиана (в начале и конце) обрамляют стремительные комические ансамбли (в центре). В оркестровом вступлении, непосредственно вводящем в действие, бурные чувства влюбленных воплощены с ироническим оттенком. Первый дуэт Октавиана и Маршальши отличается многообразием настроений: страстному томлению, мечтательности, пылким вздохам контрастируют грациозный марш (появление негритенка), изящный вальс (завтрак

влюбленных) и еще один марш (воспоминания об отсутствующем супруге). Следующую сцену Окса, Маршальши и переодетого горничной Октавиана открывает тяжеловесная тема барона в характере марша, возвращающаяся неоднократно; с мнимой Мариандль связано несколько мелодий в ритме вальса; завершает сцену терцет в духе стремительного скерцо. Центр акта – жанровая картина утреннего приема, где чередуются терцет сирот, реплики французской модистки и торговца зверьками, ария тенора на итальянском языке в ритме менуэта, предваряемая каденцией флейты, и дуэт итальянских интриганов Вальцакки и Аннины. Вновь повторяющаяся в оркестре тема барона служит переходом к последнему разделу акта. Его составляют небольшой монолог Маршальши «Ах, могу ль вспомнить девушку я» – раздумье о быстротечности времени – и любовный диалог с Октавианом «Ах! Ты уж снова здесь?», окрашенный в более грустные тона, чем первый. Оттеняет его краткий комический квартет задыхающихся от спешки, перебивающих друг друга лакеев.

II акт строится на сопоставлении противоположных по характеру эпизодов. Уже в сцене ожидания жениха среди реплик Фаниналя, дуэньи, дворецкого, лакеев выделяются певучие, задумчивые фразы Софи «В этот торжественный час испытанья». Лирической кульминацией акта служит большой дуэт Октавиана и Софи, открывающийся вручением розы; он отличается богатством красивых напевных мелодий, которые звучат то величаво, торжественно, просветленно («Я удостоен этой чести»), то в духе грациозного, нежного вальса («Я знаю хорошо вас, кузен»). Им противопоставлена сцена появления Окса, сопровождаемая грубоватыми маршевыми оборотами в оркестре; в центре ее – фривольный вальс барона («Без меня, без меня долог день для тебя») с типично венской мелодией. Второй дуэт Октавиана и Софи «С глазами, полными слез пришли вы ко мне» возвращается к лирическим настроениям первого. Новый кон-

траст образуют сцена разоблачения влюбленных и дуэль – драматическая кульминация акта, воплощенная в сменяющихся ансамблях: стремительный дуэт итальянских интриганов в традициях оперы-buffa; терцет объяснения; ансамбль с двумя хорами, в котором каждый твердит свое, не слушая другого. Умиротворение наступает в финале. Он начинается монологом Окса «Вот я лежу» в ритме похоронного марша, с комическими стонами и угрозами, поддержанными дважды вступающим приглушенным хором слуг барона. Постепенно траурный марш переходит в беззаботный вальс-дуэт Окса и Аннины «Без меня, без меня долог день для тебя».

III акт построен в традициях финалов опере-buffa: интрига все больше запутывается, количество ее участников непрерывно возрастает, и неожиданно наступает счастливая развязка. Тайнственно мелькающие мотивы оркестрового вступления и большой пантомимы вводят в бурно развивающееся действие. Любовный дуэт Окса и мнимой Мариандль развертывается на фоне застольной музыки (оркестр за кулисами), где один вальс сменяется другим, образуя своего рода сюиту. Возгласы Аннины «Да, здесь он! Это мой муж!» открывают грандиозную сцену скандала. Нагнетание драматического напряжения и разрядка создаются чередованием различных эпизодов: комический ансамбль Аннины, Окса, трех детей, хозяина гостиницы и трех официантов; более спокойный допрос полицейского комиссара; шумный спор Фаниналя и барона; появление Софи, сопровождаемое хором «Скандал! Невеста здесь, скандал!», и торжественный выход Маршалши. Посрамление барона завершается комическим ансамблем «Счастье Лерхенау» – подвижным, насмешливо звучащим вальсом. Однако финал оперы не комический, а лирический: его образуют терцет Софи, Маршалши и Октавиана и дуэт Софи и Октавиана. Терцет начинается в ритме вальса «Мой Бог! Все это было только фарсом!», а заканчивается широко распевной мело-

дией возвышенного склада «Знай лишь одно: тебя люблю». Заключительному дуэту влюбленных «Это сон» присуще светлое, безмятежное настроение; его основная тема напоминает непритязательные народные венские песенки.

АРИАДНА НА НАКСОСЕ

Опера в одном акте с прологом
Либретто Г. фон Гофманстала

Действующие лица:

В прологе:

Дворецкий (без пения)

Учитель музыки (баритон)

Композитор (сопрано)

Тенор / Вакх (тенор)

Примадонна / Ариадна (сопрано)

Танцмейстер (тенор)

Комедианты:

Цербинетта (высокое сопрано)

Арлекин (баритон)

Скарамуш (тенор)

Труффальдино (бас)

Бригелла (высокий тенор)

Офицер, лакей, парикмахер

В опере:

Ариадна (сопрано)

Вакх (тенор)

Нимфы:

Наяда (высокое сопрано)

Дриада (контральто)

Эхо (сопрано)

Комедианты:

Цербинетта (высокое сопрано)

Арлекин (баритон)

Скарамуш (тенор)

Труффальдино (бас)

Бригелла (высокий тенор)
Действие происходит в Вене в конце XVII века.

История создания

Огромный успех «Кавалера розы» в январе 1911 года заставил Штрауса продолжить сотрудничество, начавшееся еще в «Электре», с либреттистом, известным австрийским драматургом и поэтом Гуго фон Гофмансталем (1874–1929) и знаменитым немецким режиссером Максом Рейнхардтом. Через шесть недель после премьеры, в марте 1911 года, композитор жалуется либреттисту, что ему не над чем работать, а сочинять симфонию совсем не хочется. Гофмансталь решает предложить Рейнхардту свою переделку комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» с музыкой Штрауса. Комедия заканчивалась балетной «турецкой» сценой (с музыкой Люлли), а Гофмансталь задумал заменить ее маленькой оперой в сопровождении камерного оркестра, длящейся 30 минут, на античный сюжет об Ариадне на Наксосе: «Действующими лицами являются героико-мифологические персонажи, одетые в костюмы XVIII века, с фижмами и страусовыми перьями, и персонажи комедии масок Арлекин и Скарамуш... Не рабское подражание, а остроумная парафраза старого героического стиля, переплетающегося с буффонадой».

Миф об Ариадне много раз привлекал внимание композиторов, начиная со второй оперы Монтеверди (1608) и кончая оперой Массне три века спустя; всего на этот сюжет было создано более 40 сочинений. Покинутая на острове Наксос Тезеем, которому Ариадна помогла пройти лабиринт и способствовала его победе над чудовищем Минотавром, она бросилась в море, но была спасена рыбаками. Мечтая о смерти, Ариадна приняла Вакха за бога смерти, однако эта встреча возродила ее к новой любви.

В мае 1911 года Гофмансталь принес Штраусу набросок либретто, вызвавший критические замечания композитора. Он предложил сделать главной ге-

роиней «неверную Цербинетту» с четырьмя поклонниками-комедиантами; ее партию Штраус предназначал знаменитой певице. Это немало удивило либреттиста: и потому, что Цербинетта – традиционная роль для колоратурного сопрано, и потому, что гонорар мировой знаменитости чрезвычайно высок. Но все же Гофмансталь написал текст для большой арии Цербинетты и закончил либретто в июле 1911 года. Тогда же он сообщал композитору о своем понимании основной идеи оперы: «Речь идет о чрезвычайно простом и жизненно важном вопросе: о верности. Должен ли человек цепляться за утраченное прошлое, вечно, до самой смерти, оставаться постоянным – или же он должен продолжать жить, идти дальше, преобразаться, жертвовать душевным согласием и все же сохранять человеческий облик, не опускаясь до уровня лишенного памяти зверя. ...Изменение, преобразование – это высший дар жизни, это подлинное таинство для творческой природы, в то время как постоянство равносильно оцепенению и смерти... Так вновь здесь Ариадна противопоставлена Цербинетте, как уже однажды Электра противостояла Хризотемиде. У Электры не было другого выхода, кроме смерти. Ариадна тоже думает о смерти, но “челн уносит ее в новые моря”. Это и есть преобразование, метаморфоза, чудо из чудес, подлинная тайна любви». Штраус отвечал, что не может понять этого тайного смысла; как же поймет его рядовой зритель? На что либреттист иронически замечал, что легко понять можно только «немудрящий анекдот»; ничего не стоит понять «Тоску» или «Мадам Баттерфляй».

Необычен жанр «Ариадны», не повторяющийся больше ни в одной опере Штрауса. Сочетание особенностей *seria* и *buffa* заставляет вспомнить о «Дон Жуане» Моцарта – композитора, воздействие которого все более вытесняет влияние Вагнера. В «Ариадне» это обнаруживается еще отчетливее, чем в «Кавалере розы»; не случайно сам Штраус говорил, что «сбрасывает вагнеровский музыкальный панцирь». Он сразу

же ориентировался на создание «оперы для музицирования» (Musizieroper). В письме композитор объяснял либреттисту, какие ему нужны номера: речитатив и ария, рондо, тема с вариациями, комический терцет, советовал послушать колоратурные арии из опер bel canto – «Сомнамбулы» Беллини, «Лючии ди Ламмермур» Доницетти. Они должны послужить для либреттиста образцом, а композитору дадут возможность сочинить «красивую музыку».

Штраус начал работу в конце мая 1911 года, в июле сообщал, что уже готова половина партитуры, и он надеется завершить ее к 1 апреля следующего года. Композитор ошибся всего на месяц: дата окончания «Ариадны на Наксосе», создававшейся на его вилле в Гармише в Баварии, – 30 апреля 1912 года. Опера посвящена «Максу Рейнхардту в знак уважения и благодарности Рихардом Штраусом и Гуго фон Гофмансталем».

Композитор справедливо считал, что «успех будет зависеть от финала, то есть от оперы Гофманстала – Штрауса, а не от пьесы Мольера – Рейнхардта». Премьера под управлением автора 25 октября 1912 года в Штутгарте на небольшой, только что построенной сцене театра, вмещавшего 800 человек, длилась почти четыре часа (полтора часа – комедия Мольера, 45 минут – антракт, полтора часа – опера Штрауса) и потерпела сокрушительный провал. Это был первый провал с тех пор, как композитор сделался знаменитым. Он считал, что виновата публика: «Та публика, которая интересовалась комедией, осталась неудовлетворенной, а любителей оперы не особенно привлекал Мольер. Театральной администрации приходилось в течение одного представления занимать на сцене две труппы, драматическую и оперную, и вместо полного сбора за два спектакля она должна была довольствоваться одной, и то сомнительной, выручкой!»

Штраус тяжело переживал провал и несколько лет противился «любой переделке и отделению оперы

от комедии». Однако Гофмансталь думал об этом уже летом 1913 года, в период напряженной работы над следующим замыслом – «Женщиной без тени». Либреттистом владело «чувство похмелья после неудачи с мольеровским спектаклем». «... не могу себе представить ничего более отвратительного, чем бесполезная трата сил, – признавался он. – Единственный возможный выход из положения лежит уже восемь дней в моем письменном столе». Но лишь в июле 1916 года Штраус, наконец, решился на новую редакцию «Ариадны», заменив комедию Мольера театральным прологом, рисующим подготовку к исполнению оперы. Он предложил Гофмансталью развить образ Композитора и сделать его одним из любовников Цербинетты, шутливо предостерегая: «Если только он не получится у вас слишком уж похожим на меня». Известный дирижер Лео Блех посоветовал поручить эту роль певице, что очень порадовало Штрауса, дав возможность создать образ, близкий его любимому Октавиану из «Кавалера розы». Ибо мысль о теноре заставляла Штрауса содрогаться, а баритон не подходил для роли молодого человека. С другой стороны, был сокращен финал: от заключительных песни и танца осталась лишь одна ироническая реплика Цербинетты. Изменено место действия: дом парижского мещанина заменен домом «самого богатого человека в Вене», напоминающего Фаниналя.

Перерыв в работе над «Ариадной» длился три с половиной года, а написана вторая редакция была за 7 недель в летние месяцы 1915 и 1916 годов на вилле композитора в Гармише в Баварии. Законченная 20 июня 1916 года, она была поставлена 4 октября в Вене, прошла с успехом и в настоящее время ее популярность приближается к популярности «Кавалера розы».

Сюжет

Пролог. Помещение перед домашним театром мецената. Идут последние приготовления к спектак-

лю – опере-seria «Ариадна на Наксосу», сочиненной юным Композитором. Важный Дворецкий передает повеление все милостивейшего господина: вслед за оперой-seria будет представлен фарс в итальянском стиле buffo, в нем будет петь и танцевать обольстительная Цербинетта с четверьмя комедиантами. Композитор возмущен. На ум ему приходит новая мелодия, которую он спешит записать. Танцмейстер утверждает, что в одном его левом каблуке больше мелодий, чем в этой «Ариадне». Тенор, исполнитель роли Вакха, злится из-за принесенного ему Парикмахером безобразного парика. Примадонна, исполнительница роли Ариадны, не желает выступать на одной сцене с Цербинеттой. Все приходят в смятение от нового решения мецената, о котором сообщает Дворецкий: опера-seria и комедия будут идти одновременно. Композитор в отчаянии готов запретить спектакль, Учитель музыки убеждает его смириться. А Цербинетта утешает, уверяя, что сюжет «Ариадны» будет прекрасно разыгран комедиантами, поскольку эта героическая история божественной верности на самом деле вполне земная, житейская. Мужество возвращается к Композитору при мысли о музыке – святом искусстве. Однако в последний момент он упрекает Учителя, что тот позволил ему уступить требованиям ненавистного, пошлого окружающего мира.

Опера. Возле пещеры на острове Наксос. Нимфы Наяда, Дриада и Эхо сочувствуют покинутой Ариадне, которая не живет, а пребывает в ожидании смерти. Комедианты берутся ей помочь, Арлекин развлекает незамысловатой песенкой. Но все напрасно: она видит лишь царство смерти. Четверо комедиантов принимаются танцевать, Цербинетта надеется, что это осушит слезы Ариадны, а затем сама принимается убеждать безутешную принцессу. Пусть женщины слабы, а мужчины неверны, однако и женщина, считающая себя верной, обманывает мужчину: в ее сердце – новая любовь. Так было с Цербинеттой и ее бесчисленными любовниками – всегда приходит но-

вый бог. Ариадна не слышит ее, а Цербинетта танцует поочередно с каждым из четырех кавалеров, возбуждая их ревность. Три нимфы возвещают о приближении корабля Вакха. Совсем юный бог пережил свое первое любовное приключение с волшебницей Цирцеей и едва вырвался из ее сетей. Ариадна приветствует Вакха как посланника смерти. Он поражен ее красотой. Над ними простирается звездное небо, открывается новый мир, новая жизнь и новая любовь. Появившаяся из-за кулис Цербинетта в одной фразе подводит итог происшедшему. Ариадна и Вакх исчезают в пещере.

Музыка

В «Ариадне на Наксосе» Штраус продолжает идти по пути, открывающемся «Кавалером розы». Опера опирается на традиции спектакля эпохи Барокко и классицизма, с законченными ариями, которым предшествуют речитативы, с ансамблями, где преобладает совместное пение, с аккомпанирующей ролью небольшого (36 человек) оркестра, включающего фортепиано и гармониум. Ее украшают напевные мелодии, то лирические, то поражающие виртуозными колоратурами, то оживляемые танцевальными ритмами. А в прологе преобладают многообразные речитативы, гибко передающие особенности речи различных персонажей; их сменяют разговорные фразы Дворецкого и краткие ариозо.

Пролог начинается веселой, бойкой увертюрой, построенной на темах оперы. Первая из них замыкает весь пролог, образуя тематическую арку.

Главная фигура пролога – Композитор. В его начальном ариозо «Всемогущий Господь!» повторяющаяся певучая фраза перебивается нервными возгласами. В центре – сцена Цербинетты и Композитора («Нет, так не может быть»), принадлежащая, по словам автора, к числу его «лучших выдумок». Поразному трактуемая участниками диалога история Ариадны передана вдохновенной декламацией юного

музыканта и насмешливыми пассажами легкомысленной кокетки. Ее истинные переживания, скрытые под внешней беззаботностью, раскрываются в заключительном разделе дуэта «О, мгновенье так мало», где высказыванию Цербинетты присуща та же торжественность и певучесть, что и речам Композитора. Завершает пролог его ариозо «Святое искусство» – прославление музыки.

Опера также открывается увертюрой, напоминающей старинные двухчастные формы: задумчивое *Andante* и порывистое *Allegro*.

Три сцены образуют тщательно продуманную, гармоничную форму: в крайних действуют мифологические герои оперы-*seria*, в середине – буффонные персонажи комедии масок. Терцет Наяды, Дриады и Эхо на фоне фигураций, изображающих мерно струящиеся волны, включает простые песенные мелодии и полифонические переключки виртуозных пассажей. Контрастирует с терцетом первая характеристика Ариадны: мрачные, разорванные фразы, поддержанные застывшими, лишенными определенной тональности, «пустыми» аккордами гармониама. Это вступительный речитатив к ее большому монологу, первый раздел которого «Прекрасное нечто» с певучей темой широкого диапазона – воспоминание о счастливом союзе с Тезеем. Монолог прерывается песенкой Арлекина; простую мелодию подхватывает нимфа Эхо (без слов). В следующем разделе монолога – о манящем царстве смерти – многократно повторяется просветленный фанфарный мотив, который будет играть важнейшую роль в заключительном любовном дуэте. Вторую сцену обрамляют ансамбли комедиантов. Начальный ансамбль «Печаль сей дамы глубока» – в ритме польки, с подчеркнуто простенькой мелодией, правда, усложненной полифоническими переключками голосов и оркестра и предельно высокими нотами в партии Цербинетты. В последнем квинтете комедиантов бравурный склад определяется ритмами то вальса (напоминающими о «Каван-

лере розы»), то канкана (предвосхищающими дальнейшие поиски Штрауса, мечтавшего создать «античную оперетту» и стать Оффенбахом XX века). В центре – речитатив и ария Цербинетты «Всемогущая принцесса», эффектный концертный номер, длящийся 12 минут и перенасыщенный вокальными трудностями. Штраус предназначал его известной немецкой певице, обладательнице блестящего колоратурного сопрано, но поскольку на премьере эту партию пела другая исполнительница, вынужден был прибегнуть к сокращению, упрощению, транспонированию на тон ниже. Третья сцена возвращается к мифологическим образам первой и также открывается терцетом нимф, на этот раз мажорным, ликующим. В заключительном любовном дуэте ощущается воздействие Вагнера. О вагнеровских героических тенорах напоминает выход Вакха с возгласами из-за кулис «Цирцея, Цирцея». Одно за другим сменяются ариозо с певучими темами; они же звучат в оркестре, подхватываются солирующими инструментами. Грандиозные масштабы достигаются детализацией любовных переживаний, длительным погружением в одно эмоциональное состояние, медленно разворачивающимися экстатическими, полными восторга и упоения нарастаниями, широкой картиной преображения героини. Так протягиваются нити от «Тристана и Изольды» к финальным монологам, венчающим многие оперы Штрауса, – от «Саломеи» и «Электры» до «Дафны» и «Каприччио».

ЖЕНЩИНА БЕЗ ТЕНИ

Опера в трех актах, одиннадцати картинах
Либретто Г. фон Гофманстала

Действующие лица:

Император (тенор)

Императрица (высокое драматическое сопрано)

Кормилица (драматическое меццо-сопрано)

Посланник духов (высокий баритон)
Хранитель порога храма (сопрано или особо одаренный фальцетист)
Видение юноши (танцовщик или танцовщица, поет высокий тенор из суфлерской будки)
Голос сокола (сопрано)
Голос с высоты (контральто)
Барак, красильщик (бас-баритон)
Его жена (высокое драматическое сопрано)
Его братья:
 Одноглазый (высокий бас)
 Однорукий (бас)
 Горбатый (высокий тенор)
Императорские слуги, чужие дети, голоса шести нерожденных детей, голоса трех городских сторожей, голоса духов
 Действие происходит в мире духов и в жилище красильщика в сказочные времена.

История создания

Незадолго до премьеры первого варианта «Ариадны на Наксосе», в конце февраля – марте 1912 года постоянный сотрудник Штрауса, известный австрийский драматург и поэт Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) сообщал о «сюжете фантастической пьесы в трех актах с простым содержанием, с ярко очерченными контрастами...». «Мне мерещится нечто особенное: волшебная сказка, в которой противостоят друг другу двое мужчин и две женщины... одна из них волшебница, вторая женщина земная, необычная, с очень хорошей душой, но загадочная, свое нравная, властная и все же симпатичная. ...Все то, что мне мерещится, находится в таком же отношении к “Волшебной флейте”, как “Кавалер розы” к “Свадьбе Фигаро”». Эта «волшебная сказка» стала четвертой оперой Штрауса на либретто Гофмансталя. Их сотрудничество продолжалось два десятилетия, принесло 6 опер и прекратилось лишь со смертью либреттиста. Хотя после этого композитор создал еще

5 опер, он считал, что именно Гофмансталу обязан «лучшими в художественном и литературном отношении либретто, появившимися со времен Рихарда Вагнера». Имя Вагнера в связи с «Женщиной без тени» возникает не однажды.

Либретто чрезвычайно сложно и запутанно. В нем использовано множество различных мотивов – от арабских сказок «1001 ночи» и преданий других восточных народов, сказок братьев Гримм и Гоцци до «Фауста» Гёте и фантастических повестей немецких романтиков Гофмана и Шамиссо о человеке, потерявшем свое отражение или свою тень. Поэтический текст перенасыщен символами. Главный из них вынесен в заголовок. Есть еще загадочная белая газель, на которую охотится Император, волшебный фонтан с напитком жизни и даже жарящиеся на плите маленькие рыбки, символизирующие нерожденных детей. Важную роль играют голоса не появляющихся на сцене персонажей: любимого императорского сокола, духов фантастического царства, трех городских сторожей, шестерых нерожденных детей. На упреки в сложности Штраус отвечал: «Мне часто приходится слышать, что многое трудно понять – мы этого не понимаем! Действительно ли это так трудно? Мне кажется, что на самом деле все очень просто: император, который должен окаменеть, женщина, не имеющая тени, – все это показано на сцене...». И самое главное: «Именно там, где кончается Понятное, начинается исконное царство музыки, которая всегда является выражением Бесконечного... При помощи звуков он (композитор. – А. К.) может высказать то, что всегда останется недоступным для человеческой речи».

Работа и над либретто, и над музыкой «Женщины без тени» затянулась надолго. Осенью 1912 года Гофмансталь сообщил, что, наконец, ясно представляет себе каждый эпизод и каждую картину, и только через полтора года, в апреле 1914-го, послал Штраусу часть текста. Композитор пришел от него в

восторг и не пожалел хвалебных эпитетов: чудесный, сжатый, цельный, красивый, поэтичный, «я даже не могу себе представить, как можно было бы вычеркнуть или изменить хотя бы точку». Через 16 дней он уведомил либреттиста, что «начало уже готово, и ария Императора получилась живой и удачной». Спустя три месяца вчерне был завершен I акт, и композитор приступил к сочинению II-го, текст которого понравился ему не меньше: «Во всяком случае, ничего более прекрасного и законченного вы не написали, и я считаю своей заслугой, что способствовал этому нашей совместной работой, – писал Штраус Гофмансталу. – Надо надеяться, что моя музыка будет достойна вашего прекрасного поэтического произведения».

Вскоре в работу над оперой вмешались исторические события: началась Первая мировая война. Штраус надеялся на ее скорое окончание – и на получение либретто последнего акта. Но Гофмансталь завербовался в армию, что вызвало неудовольствие 50-летнего композитора: «Гуго не имеет права погибнуть за отечество, пока не прислал мне третий акт, который наверняка прославит его имя больше, чем некролог в газете «Нойе Дойче Прессе», – иронизировал он в письме от 22 августа 1914 года, через два дня после завершения музыки I акта. Полный текст либретто Штраус получил в апреле следующего года, и лишь 3 года спустя – ровно через 6 лет после возникновения замысла – в феврале 1918-го, на вилле композитора в Гармише в Баварии, «Женщина без тени» была завершена. Писавшаяся, по выражению автора, «в полные горя и забот годы войны», опера согласно его воле должна была увидеть свет рампы «только после наступления мира».

Ждать пришлось более полутора лет. После того как осенью 1919 года Штраус был назначен руководителем Венской оперы, 10 октября состоялась премьера «Женщины без тени» в Вене, а 12 дней спустя – в Дрездене. Рецензенты утверждали, что «родилось ве-

ликое музыкальное произведение. Может быть, величайшее из всех, которые видела наша сцена просле смерти Рихарда Вагнера». Хотя некоторые замечали, что «Женщина без тени» все же имеет теневую сторону – либретто, а публика предпочла бы «Женщину с огнем». Венская опера испытывала огромный дефицит, и Штраус говорил, что «он для того сюда и приехал, чтобы приносить убытки». Несмотря на это, город подарил композитору земельный участок неподалеку от дворца Бельведер, где он построил дом в соответствии с собственным вкусом и роскошно его обставил за счет венских властей. Строительство было закончено в 1924 году, и Штраус много лет жил здесь с семьей.

Сюжет

I акт. Плоская крыша, выходящая в императорский сад. Окутанный голубым светом, из темноты появляется Посланник царя духов Кейкобада. Он сообщает Кормилице, воспитавшей царскую дочь, что ее судьба изменится спустя три дня. Не имея тени, она не может родить детей своему мужу, горячо любимому Императору, и потому вернется в царство духов, а он, смертный, превратится в камень. Светает. Молодой Император отправляется на охоту в Лунные горы, окруженные Черной рекой, где когда-то встретил белую газель, не отбрасывавшую тени. Она превратилась в женщину и стала его возлюбленной женой. Тогда же он потерял любимого красного сокола, которого надеется найти теперь, во время трехдневной охоты. Появляется только что пробудившаяся Императрица и с радостью видит вернувшегося красного сокола. Но он, в крови и слезах, жалобно вещает о близящейся гибели Императора. Императрица не желает подчиниться воле отца и умоляет Кормилицу добыть ей тень. Та, ненавидящая смертельный для духов человеческий мир, с насмешкой описывает обычаи людей, у которых есть тени. Но Императрицу ничто не может утратить, и когда

восходит человеческое солнце, отбрасывающее тень, она с Кормилицей спускается в мир людей.

2-я картина. Жилище красильщика Барака. Три его брата, Одноглазый, Однорукий и Горбатый, дерутся и вопят. Жена красильщика проклинает их. Вошедший Барак невозмутимо принимается за работу, а затем, забрав тяжелые тюки с тканями, уходит. Вечно недовольная Жена презирает его и его дармоедов-братьев и не желает рожать ему детей. У входа показываются Императрица и Кормилица в одежде служанок. Кормилица льстит Жене красильщика, восхищается ее красотой, называет княгиней, дарит головную повязку из жемчугов и драгоценных камней и насмехается над ее ничтожным мужем. На месте жилища Барака она воздвигает богато украшенный княжеский павильон и приводит туда Жену красильщика. Ей прислуживают рабыни, она видит прекрасного Юношу. Когда видение исчезает, Жена красильщика вновь возвращается к постылой жизни, а хитрая Кормилица описывает, каким станет ее прекрасное тело, когда она будет рожать мужу маленьких красильщиков. Затем Кормилица начинает жарить рыбок, которые по движению ее руки сами прыгают на сковороду. Оттуда до Жены красильщика доносятся детские голоса, которые просят мать пустить их домой. Жена объявляет вернувшемуся Бараку, что с ней теперь будут ночевать две новые служанки, он же пусть спит один. Слышны голоса ночных сторожей, славящих супружескую любовь.

II акт. Жилище Барака. Кормилица и Императрица прислуживают Жене красильщика. Сверкает молния, и перед ней предстает бледный, словно неживой Юноша. Он постепенно оживает, и Жена красильщика, не в силах устоять перед соблазном, протягивает к нему руки. Императрица приходит в ужас от подобных поступков людей. Появляются Барак с огромным блюдом, его братья с вином и вольткой, а у дверей в ожидании пира собираются старухи, ка-

леки, множество детей и даже собаки. Жена всячески поносит Барака. Он ищет примирения с ней.

2-я картина. Дом императорского сокольничего в лесу. Сокол привел сюда Императора, которому Посланник духов принес письмо от жены: здесь, вдали от всех, он должен провести три дня с одной только Кормилицей. Император обвиняет жену во лжи, но, не в силах убить ее ни стрелой, ни мечом, ни голыми руками, садится на коня и вместе с соколом устремляется в дикие скалы, где никто не услышит его жалоб.

3-я картина. Жилище Барака. Он спит, утомленный работой. Жена издевается над ним и отказывается подать питье – для этого есть служанки. Кормилица подливает в напиток сонное зелье и приводит к Жене призрак Юноши, который обнимает ее ноги. Жена будит Барака криками о ворах и разбойниках, он, с трудом очнувшись, хватает молот и зовет на помощь братьев. Жена объявляет, что уходит и берет с собой Кормилицу. Императрица остается в служанках у Барака, которому глубоко сочувствует.

4-я картина. Спальня Императрицы в лесном доме сокольничего. Во сне она вспоминает Барака. Император следует за соколом, вещающим о женщине без тени, и слышит голоса невидимых духов, то манящие, то угрожающие. Императрица просыпается в ужасе, представляя, как муж превращается в камень.

5-я картина. Жилище Барака. Смеркается. В доме царит печаль. Барак не может работать в темноте. Братья не в состоянии понять его. Жена не в силах выносить такую жизнь. Императрица страдает, что из-за нее печаль людей увеличивается, а радость уменьшается. Но ради Барака она хотела бы остаться жить среди людей. Сверкают молнии, вызывая ужас братьев. Жена признается, что встречается с любовником, что не хочет ни от кого иметь детей и уже нашла покупателя на свою тень. Когда Барак велит развести огонь, все видят, что она не от-

брасывает тени, и муж решает собственноручно утопить ее, посадив в мешок с камнями. В его руки из воздуха слетает сверкающий меч; братья с трудом удерживают красильщика от убийства Жены. Кормилица советует Императрице скорее схватить тень, но та уже не хочет ее – ведь из-за этого прольется кровь. С Женой красильщика происходит внезапное превращение: просветленная, она бросается навстречу смертоносному мечу мужа, уверяя его, что восхищается им и не изменяла ему. Меч внезапно гаснет и вырывается из рук Барака. Земля разверзается, река заливает помещение. Братья спасаются бегством. Барак и Жена тонут. Кормилица увлекает Императрицу за собой.

III акт. Подземная темница. В разных камерах, ничего не ведая друг о друге, томятся Барак и его Жена. Она мечтает перед смертью увидеть лицо мужа. Он раскаивается в намерении убить Жену. Доносящийся сверху голос возвещает Бараку, а затем Жене свободу.

2-я картина. Скалистая терраса. Темная вода омывает ступени, ведущие вверх, во внутренность горы – в башню духов. Приближается челн, приветствуемый духами; в нем Кормилица и Императрица. Она слышит, как готовится суд царя духов Кейкобада над Императором, хочет быть вместе с ним и смело входит в башню. А в это время Барак и его Жена, блуждая в тумане, встречаются с Кормилицей. Его она убеждает отомстить жене, а ее – что он готовится ее убить. Кормилица взывает к Кейкобаду, из башни выходит Посланник духов – он и есть сам Кейкобад. Начинается гроза. Кейкобад присуждает Кормилицу к жизни среди ненавистных ей людей и сталкивает в челн.

3-я картина. Внутренность храма духов. Императрица ждет суда своего отца Кейкобада. Хранитель порога храма убеждает ее выпить золотой воды жизни, которая бьет из сверкающего фонтана. До нее доносятся голоса Барака и его Жены, ищущих друг

друга во тьме, и Императрица отказывается от тени, не желая быть виновницей горя людей. Струя фонтана опадает, и Императрица видит окаменевшего Императора, сидящего на каменной скамье. Она хочет умереть вместе с ним. Хранитель порога готов дать ей тень, но, услышав вновь голоса Барака и его Жены, Императрица твердо говорит «нет». Внезапно все озаряется светом, и к ее ногам падает тень. Император оживает, свет из-под купола становится все ярче, и оттуда доносятся голоса нерожденных детей, зовущих отца и мать. Императрица и Император, окутанные светлым облаком, соединяются.

4-я картина. Прекрасный ландшафт в царстве духов. Бьет фонтан, в его свете видны Император и Императрица. Барак и его Жена находят друг друга. К ее ногам тоже падает тень, слышатся голоса нерожденных детей. Между двумя мирами воздвигается золотой мост: Император и Императрица взирают на счастливых Барака и его Жену, внимая ликование нерожденных детей.

Музыка

Жанр «Женщины без тени» может быть определен как большая романтическая опера – с множеством действующих лиц, развернутыми финалами, ансамблями с хором, соло и дуэтами с певучими мелодиями. Оркестр в 105 человек, расширенный за счет медных и ударных инструментов, включает китайский гонг, 2 челесты, стеклянную гармонику. Его дополняет оркестр на сцене, в который, помимо деревянных духовых, входят 6 труб, 6 тромбонов, 4 там-тама и орган. 11 картин сменяют одна другую без перерыва, их связывают 8 красочных оркестровых интермеццо, что воскрешает традиции Вагнера. Противопоставление фантастического и реального миров напоминает о столь любимом немецкими романтиками, начиная с Вебера, но не характерном для прежних опер Штрауса двоемирии, причем обрисовка фантастического мира более многообразна.

I акт состоит из двух контрастных картин. В 1-й выделяются три сольных эпизода. Ариозо Кормилицы с широко раскинувшейся мелодией «Через ее тело льется свет» – косвенная характеристика Императрицы. Выходная ария Императора «Нынче буду я охотиться» с солирующими деревянными инструментами также богата распевными темами и высокими нотами. Выходу Императрицы предшествует оркестровый эпизод, рисующий утреннюю зарю и пение птиц. Ее большая виртуозная ария «Раз мой милый ушел» сопровождается пассажами скрипок, форшлагами деревянных духовых, передающими жалобные птичьи крики; к ним присоединяется сопрано – голос сокола. В заключительном дуэте Императрицы и Кормилицы используется совместное пение.

Оркестровое интермеццо – полет из мира духов на землю – вводит во 2-ю картину, которая, в свою очередь, состоит из двух разделов. Первый начинается крикливым квартетом братьев и Жены красильщика. В развернутой диалогической сцене Барака и его Жены конфликт раскрывается в сопоставлении спокойных, уравновешенных, распевных высказываний героя и нервных, изломанных – героини; он подчеркнут и различным размером (2/4 и 6/8) в их совместном пении. Во втором разделе картины ведущая роль принадлежит Кормилице. В центре – фантастическое видение, созданное ею для Жены Барака, – с причудливым женским ансамблем и хором смеющихся рабынь, с переливами челесты и двух арф.

Наиболее развернутый II акт состоит из пяти картин. 1-я продолжает финальную картину I акта, но с эпизодами в обратном порядке. Вначале – сцена Жены с Кормилицей, вызывающей видение Юноши, затем сцена Барака с братьями, перерастающая в большой ансамбль. Простой, жизнерадостной песне Барака «Что ты скажешь теперь мне?», подхватываемой терцетом и детским хором, противостоит харак-

теристика Жены, насыщенная хроматизированными оборотами.

2-я картина, самая краткая, целиком посвящена Императору, продолжая его характеристику в начальной картине оперы. Основное место занимает его монолог, рисующий смену противоречивых чувств. Обрамлением служит лейтмотив сокола, на котором построено оркестровое вступление и который завершает всю картину.

3-я картина является развитием 1-й. Сцена обольщения здесь наиболее развернута, волшебный Юноша обретает голос (высокий тенор из суфлерской будки); эпизод заканчивается терцетом с совместным пением. Сочувствие Императрицы Бараку воплощено в оркестровом интермеццо, подводющем к 4-й картине.

В ней основное место отведено характеристике грезящей о Бараке Императрице; ее переживания воплощены преимущественно в оркестре. В характеристику Императора, также оркестровую, вторгаются возгласы мужского хора невидимых духов и сокола. Своеобразной репризой картины служит заключительное певучее ариозо Императрицы «Горе, мой муж!».

5-я картина открывается своего рода траурным маршем, но не четырехдольным, а в чередовании разных размеров. Реплики Барака, его братьев, Кормилицы, Императрицы сливаются в секстет. В центре – гневный, декламационного склада монолог Жены красильщика, отрекающейся от мужа и теряющей тень. За ним следует еще один секстет, подводющий к кульминации – признанию Жены «Барак! Я невиновна, верь!». В этом приподнятом, напряженно звучащем монологе происходит преобразование героини, утверждается просветленный мажор. Пронзительное звучание 6 труб и 6 тромбонов за сценой завершает картину разрушения человеческого мира.

III акт, разделенный на четыре картины, развивается от мрака к свету. 1-я картина (в подземной

темнице) погружена в глубочайший мрак. Оригинален дуэт Барака и его Жены, находящихся рядом, но не видящих друг друга. В первом ариозо Жены развертываются темы оркестрового вступления; постепенно разрозненные декламационные фразы сливаются в целостную мелодию. Искренним чувством согрето трогательное ариозо Барака «Доверена она была мне», тему которого подхватывает Жена; в имитациях возникает совместное пение. Валторны и трубы возвещают освобождение. Те же сигналы медных инструментов лежат в основе оркестрового интермеццо, увенчанного звоном колокольчиков.

2-я картина распадается на несколько разделов. Вначале главным персонажем является Императрица, образ которой приобретает героические черты. Ее развернутое воззвание к царю духов Кейкобаду сопровождается приближающимися возгласами 6 тромбонов и 6 труб за кулисами. Мощные переключки тех же инструментов (на сцене) с валторнами и тромбонами (в оркестре) аккомпанируют финальной кульминации – грозе.

3-я картина, образует с предыдущей резкий контраст: она начинается одиноким звучанием солирующей скрипки, сменяющимся переливами арфы и пассажами кларнета, рисующими фонтан золотой воды жизни. Виртуозна партия Хранителя порога храма, его фальцет переключается с кларнетом и флейтой пикколо. Многообразна характеристика Императрицы. Ее напевное ариозо отмечено изобразительными чертами. Для передачи ужаса героини при виде окаменевшего Императора композитор использует новую краску – прием мелодрамы: прозаическая речь звучит на фоне 3 труб, 6 тромбонов и 4 тамтамов. Те же инструменты сопровождают подземные голоса басов с роковой фразой на одной ноте «У женщины нет тени». К созданию кульминации привлечены натуралистические средства: отчаянный вопль Жены и Барака на пределе голосового диапазона и крик (без пения) Императрицы «Я не хочу!» на

фоне глассандо арфы. Долгая пауза предваряет разрядку напряжения: краткий оркестровый эпизод тени, слетающей на землю в тихом звучании скрипок. Пассажи флейты и челесты сопровождают голоса нерожденных детей и финальный дуэт Императора и Императрицы с детским квинтетом и хором.

Светом озарено и последнее оркестровое интермеццо – переход к 4-й картине. Она построена на чередовании ансамблей полифонического склада и играет роль апофеоза.

АРАБЕЛЛА

Лирическая комедия в трех актах
Либретто Г. фон Гофманстала

Действующие лица:

Граф Вальднер, ротмистр (бас)

Аделаида, его жена (меццо-сопрано)

Их дочери:

Арабелла (сопрано)

Зденка (сопрано)

Мандрыка, помещик из Валахии (баритон)

Велько, его лейб-гусар (без пения)

Маттео, офицер егерей (тенор)

Поклонники Арабеллы:

Граф Элемер (тенор)

Граф Доминик (баритон)

Граф Ламораль (бас)

Милли, королева бала извозчиков (фиакров) (колоратурное сопрано)

Гадалка (сопрано)

3 игрока в карты, 2 слуги Мандрыки, извозчики, гости на балу, постояльцы гостиницы, слуги

Действие происходит в Вене в 60-е годы XIX века.

История создания

«Арабелла» – последняя опера, написанная Штраусом в сотрудничестве с известным австрий-

ским драматургом и поэтом Гуго фон Гофмансталем (1874–1929). Совместная работа продолжалась 20 лет и принесла 6 опер. В сентябре 1927 года, завершая пятую, «Египетскую Елену», композитор писал либреттисту: «Мне совершенно нечего делать после этого: я абсолютно прогорел! Очень прошу: пишите, пишите! Пусть это будет хотя бы второй “Кавалер розы”, если вам не придет в голову ничего лучшего». Гофмансталь отвечал: «Действующие лица новой музыкальной комедии назойливо пляшут у меня под носом. Я вызвал вам в угоду духов и теперь не могу от них избавиться. Эта комедия может получиться даже более удачной, чем “Кавалер розы”. Все персонажи отчетливо вырисовываются в моем сознании и составляют очень красивый контраст». Либреттист обратился к своей новелле «Люсидор, персонажи ненаписанной комедии» (1910), которую вплоть до 1926 года перерабатывал в пьесу, так и оставшуюся незаконченной. В ней эксцентричная мать двух дочерей выдает младшую, Люсиль, за сына Люсидора. Та влюблена в одного из поклонников старшей сестры, Арабеллы, и, подделывая ее почерк, пишет от ее имени письма и назначает ночное свидание. Молодой человек убежден, что стал любовником Арабеллы, она же ни о чем не подозревает. Возникает скандал, который, однако, благополучно разрешается. С этим сюжетом Гофмансталь соединил мотивы другой своей незаконченной комедии, также начатой в это время, – «Извозчик-граф», рисующей бытовые картины Вены второй половины XIX века.

Над либретто Гофмансталь работал полгода, и в декабре 1927-го Штраус получил вторую «венскую оперу» под названием «Арабелла, или Бал извозчиков». Текст не вполне удовлетворил композитора: «Мне бы хотелось, чтобы в сюжете были более серьезные конфликты нравственного порядка, которые возвысили бы оперу над обычной комедией ошибок». Ему не нравилась главная героиня: в течение всех трех действий она не испытывает ни малейших ду-

шевных потрясений. Композитор принимал активное участие в работе над либретто и предложил драматический поворот концовки, где героиня приносит жениху стакан воды – символ чистоты супружества: опера «не обязательно должна иметь комедийный характер, особенно в своем настоящем виде, когда в ней, собственно говоря, нет ничего комического, веселого, и все содержание напоминает трагикомедию... А что, если темпераментный Мандрыка застрелится в тот самый момент, когда ему так убедительно доказывают неверность Арабеллы, и она подаст стакан воды умирающему?».

Штраус сообщал либреттисту, что с большим интересом знакомится с югославскими народными песнями и танцами, чтобы обработать их для оперы. Они могли бы понадобиться для характеристики Мандрыки, которого Гофмансталь называл «наиболее примечательным образом»: «наполовину чужестранец (из Хорватии), величественный малый, способный на серьезное чувство, дикий и мягкий одновременно, почти демоническая фигура». Либреттист предостерегал композитора от сочинения вставного балета на народные темы на балу венских извозчиков. В результате Штраус использовал две югославские народные мелодии в партии Арабеллы. Есть в опере и другие приметы многонациональной Вены. Имена героев – не только австрийские: это относится, естественно, к Мандрыке, его лейб-гусару и двум слугам, приехавшим в столицу то ли из Валахии, то ли из Хорватии, то ли из Словении, но также к сестре главной героини (Зденка – чешское имя) и к трем графам, ее поклонникам (Элемер – венгерское, Доминик и Ламораль – французские), к влюбленному в нее офицеру Маттео (итальянское). Встречаются широко известные венгерские слова: *tessek* (пожалуйста), *eljen* (да здравствует).

Гофмансталь категорически возражал против трагического финала оперы, не подозревая, какая жизненная трагедия ждет его впереди. 10 июля 1929

года Штраус получил новый вариант либретто. Познакомившись с ним, три дня спустя он послал Гофмансталью телеграмму: «I акт великолепен! Примите искреннюю благодарность и поздравления». Гофмансталь не успел ее прочесть: телеграмма пришла в день похорон его старшего сына, покончившего с собой по так и не выясненным причинам. Отчаяние отца было безграничным. Собираясь на похороны, он внезапно упал и умер. 18 июля состоялись похороны Гофмансталя. По словам одного из друзей, «в Вене оборвали все розы»; церковь, где его отпевали, была переполнена. Штраус писал вдове: «Я до сих пор не могу в это поверить и не нахожу слов, чтобы выразить свою скорбь. Какой ужас! Этот гений, этот великий поэт, этот прекрасный сотрудник, этот дорогой друг, этот уникальный талант! Ни у одного музыканта не было такого помощника и единомышленника. Никто не заменит его мне и музыкальному миру. Будущее воздвигнет ему достойный памятник – памятник, который я давно уже воздвиг в своем сердце: памятник непреходящей благодарности и истинного восхищения своим самым драгоценным другом. Эти чувства останутся со мной до последнего часа. Замечательное либретто, которое он послал мне незадолго до своей трагической кончины и за которое я смог поблагодарить его лишь в короткой телеграмме, останется последней великолепной страницей в списке трудов этого благородного человека, чистого в своих чувствах и помыслах».

Работа над музыкой заняла у Штрауса несколько лет и неоднократно прерывалась. Клавир, начатый в сентябре 1928 года, был вчерне закончен в ноябре 1931-го, 6 марта следующего года композитор завершил партитуру I акта, через три месяца – II-го и отложил работу. На скорейшем завершении «Арабеллы» настаивал Альфред Ройкер, директор Дрезденского театра, для постановки в котором она предназначалась. Партитура, законченная 12 октября 1932 года на вилле Гармиш в Баварии, имеет по-

священие: «Моим друзьям Альфреду Ройкеру и Фрицу Бушу». Буш – известный дирижер того же театра, руководивший премьерами опер Штрауса «Интермеццо» и «Египетская Елена», должен был дирижировать премьерой «Арабеллы». Но пришедший в 1933 году к власти в Германии Гитлер уволил директора и дирижера, и тогда композитор забрал из театра партитуру. Однако, выполняя условия контракта, все же был вынужден назначить дату премьеры «Арабеллы». Она состоялась 1 июля 1933 года в Дрездене, имела большой успех, и в том же году опера была поставлена в Берлине и Вене, а также на чешском языке в Оломоуце и на шведском в Стокгольме. С тех пор среди всех опер Штрауса «Арабелла» занимает второе место по популярности после «Кавалера розы».

Сюжет

I акт. Салон в городском отеле. Здесь остановился граф Вальднер с семьей. Его жена Аделаида с надеждой внимает Гадалке: карты предвещают появление богатого жениха старшей дочери, Арабеллы; ее замужество – единственное средство спастись от полного разорения. Средств не хватает даже на то, чтобы вывозить в свет обеих дочерей, и младшая, Зденка, одевается в мужской костюм, так что все принимают ее за юношу. Она страдает от неразделенной любви к офицеру егерей Маттео. Влюбленный в Арабеллу, которая к нему равнодушна, он готов уехать как можно дальше и даже покончить с собой. Чтобы удержать его, Зденка пишет ему от имени сестры письма и передает их Маттео, который считает юношу Зденко своим лучшим другом. Арабелла отвергает ухаживания трех поклонников – графов Элемера, Доминика и Ламораля, ожидая того единственного, с кем она узнает истинную любовь. В пасхальный вторник Элемер приглашает Арабеллу покататься на санях; ее будет сопровождать юный Зденко. Появляется граф Вальднер, проигравшийся в очередной раз в карты; он спешит отыгратися, но

жена уже заложила последнюю драгоценность. Граф, отставной ротмистр, возлагает надежды на старого товарища по полку, богача и чудака Мандрыку, которому послал портрет Арабеллы в роскошном наряде, рассчитывая склонить его к браку с молодой красавицей. Внезапно гостиничный слуга приносит визитную карточку с именем Мандрыки. Каково же изумление графа, когда вместо старого однополчанина он видит перед собой элегантного 35-летнего мужчину, к тому же единственного наследника умершего дяди. Гость протягивает письмо, написанное Вальднером, залитое кровью. В день его получения Мандрыка охотился на старую медведицу, и та так изранила его, что он 12 дней не вставал с постели, не отрывая глаз от портрета Арабеллы. Его рассказ о несметных богатствах (леса, деревни, четыре тысячи подданных) поражает Вальднера, а когда Мандрыка открывает портфель с толстой пачкой банкнот и с легкостью предлагает несколько тысяч, граф долго не может прийти в себя, на все лады повторяя его фразу: «Тешек («пожалуйста» по-венг.), прошу покорно». Вальднер отправляется играть в карты. Появившийся Маттео спрашивает Зденку об очередном письме от Арабеллы, и та от ее имени назначает встречу на балу извозчиков. Слышны бубенцы саней – это Элемер. Арабелла в одиночестве размышляет о своих поклонниках – ни один из них не затронул ее сердца; с нетерпением ожидает она сегодняшнего вечера, когда станет королевой бала.

II акт. Пышный бальный зал. Отец представляет Арабелле Мандрыку, и они погружаются в долгую беседу, стараясь понять душу друг друга. Мандрыка рос как крестьянин среди полей и лесов и сделался мечтателем. Он хочет, чтобы нынче вечером Арабелла стала сельской девушкой, отправилась к колодцу за отцовским домом, наполнила стакан ключевой водой и подала его жениху перед лицом Бога и людей. Арабелла очарована, но просит дать ей время в веселых танцах проститься с девичеством. Появляется

Милли, королева венских извозчиков (фиакров), с огромным букетом; ее песню подхватывают гости. Арабелла берет предложенные ей цветы и уходит в соседний зал танцевать с Домиником. Несмотря на это, Зденка уверяет Маттео, что Арабелла думает только о нем. Мандрыка приглашает Вальднеров к столу, заказывает 30 бутылок шампанского и посылает слуг за целым фиакром роз и камелий. Ненадолго возвратившаяся Арабелла вновь отправляется танцевать с Домиником и Ламоралем. Ревность Маттео возрастает, и Зденка, чтобы успокоить его, передает ему конверт якобы от Арабеллы: там нет письма, но лежит ключ, как она уверяет, от комнаты сестры. Это слышит потрясенный Мандрыка. Предлагая всем присутствующим быть гостями за его столом, он, приветствуемый возгласами «Ejjen!» («да здравствует!» *по-венг.*) и звоном бокалов, уходит вместе с Вальднерами.

III акт. Вестибюль отеля с широкой каменной лестницей. Ночь. Возле одной из комнат появляется Маттео и, услышав колокольчик у входа, скрывается. С бала возвращается Арабелла, погруженная в мечты. Маттео удивлен, встретив ее у наружной двери, и пылко благодарит за те счастливые минуты, что она подарила ему в своей комнате. Арабелла в недоумении. Входит Мандрыка с графиней и граф с тремя игроками в карты. Родители и жених требуют у Арабеллы объяснений. Они удовлетворяют Вальднеров, но Мандрыка не в силах понять и простить. Арабелла же не в состоянии представить себе, что тот, кого она так любит, может ее подозревать. Появляются разбуженные постояльцы отеля, обменивающиеся недоуменными репликами. В разгар объяснений раздается крик Зденки, и она, полуодетая, с распущенными волосами, бросается на колени перед отцом. Вина и позор ее так велики (выдавая себя за Арабеллу, она отдалась Маттео), что она не в силах жить и готова утопиться в Дунае. Маттео очарован девушкой, в которую вдруг превратился его друг Зденко.

Раскаяние охватывает Мандрыку, он клянет себя за недостойное поведение. Наступает развязка: Маттео просит руки Зденки, Мандрыка получает прощение Арабеллы. Она предлагает ему послать слугу за стаканом воды; тот приносит его девушке. Медленно и торжественно спускается Арабелла по лестнице со стаканом воды и передает его Мандрыке. Он высоко поднимает стакан – никто больше не будет пить из него – и разбивает его о каменные ступени. Теперь Арабелла и Мандрыка принадлежат друг другу на вечные времена.

Музыка

«Арабелла» продолжает линию комических опер Штрауса – «Кавалера розы» и «Ариадны на Наксосе». Здесь осуществлено стремление «возвратить немецкой музыкальной драме моцартовскую легкость и веселье», к чему часто призывал Штрауса Гофмансталь. В опере немало красивых мелодий, ансамблей с совместным пением, а колоратурная партия Королевы бала извозчиков столь же виртуозна, как партия комедиантки Цербинетты в «Ариадне на Наксосе». Важное место отведено танцам (множество вальсов, полька, полонез, менуэт), песням в народном духе, в том числе подлинным славянским, австрийским йодлям. Оркестр из 89 музыкантов звучит прозрачно; ведущую роль играют струнные.

В I акте представлены все главные действующие лица, преимущественно в диалогических сценах. Живую сцену с Гадалкой, построенную на кратких речитативных репликах, сменяет более напевный дуэт Зденки и Маттео. Особенно значительна сцена двух сестер. Она начинается задумчивым ариозо Арабеллы «Я говорю сейчас лишь правду здесь перед тобой»; его темы будут неоднократно повторяться на протяжении оперы. Так, они образуют обрамление центральной части дуэта, где строфы народной югославской песни звучат поочередно у Арабеллы, Зденки (с широкими распевами, с высокими нотами) и в

совместном пении. Полонез сопровождает появление Элемера и лежит в основе его любовного признания. В сцене Вальднера и Аделаиды игривые воспоминания графа о чудаке-однополчанине противопоставлены патетическим речам его жены. Центром всего акта является широко развернутая характеристика Мандрыки. В сольном разделе чередуются самые разнообразные эпизоды: полный изобразительных деталей (схватка с медведицей), лирический (куда вплетаются темы Арабеллы), комический с буффонной скороговоркой (скорбь подданных Мандрыки); в завершение возникает дуэт Мандрыки с Вальднером, где впервые звучит «мотив благодарности» («Тешек, прошу покорно»), затем неоднократно повторяющийся. Последующие сцены – своего рода зеркальное отражение предшествующих: диалог Вальднера со Зденкой – его диалога с Аделаидой; второй диалог Зденки с Маттео – их же первого диалога; финальная сцена Арабеллы – ее выхода и дуэта с сестрой. Заключительное мечтательное лирическое соло заканчивается сопоставлением двух вальсов, медленного и быстрого.

Во II акте лирические и драматические сцены, расположенные по краям, сопоставляются с беззаботными бытовыми, танцевальными, расположенными преимущественно в середине. Одна из лучших сцен оперы – большой диалог Мандрыки и Арабеллы, широко и многогранно раскрывающий их образы. Пронизанное глубоким чувством ариозо Мандрыки «Прекрасны вы» приобретает гимническое звучание. Порученная Арабелле безыскусная народная мелодия «Ты будешь повелителем» становится основой дуэта. Его развитие несколько раз прерывается контрастными вторжениями быстрого вальса, подготавливая центральную сцену акта, главной героиней которой выступает Королева бала извозчиков. Ее эффектная ария «Все гости из Вены как один астрономы», перенасыщенная виртуозными пассажами и высокими нотами, начинается в ритме быстрой польки, сменя-

ется вальсом (где вступает хор) и завершается каденцией в стиле йодля – народного пения горцев Австрии и Баварии; оркестровым отыгрышем служит еще один быстрый вальс. Вальс также является фоном, на котором разворачивается сложный квартет (Аделаида обращается к Мандрыке, Зденка – к Маттео); он переходит в диалог Арабеллы с тремя поклонниками, завершающийся новым быстрым вальсом. На фоне вальса начинается последний драматический раздел акта (сцена с ключом). Кульминацией служит монолог Мандрыки, в который несколько раз вторгается йодль Королевы бала извозчиков; он же венчает весь акт.

Вступление к III акту, бурное и стремительное, отмечено хроматизмами, непрерывностью развития. Контрастом служит медленный вальс, открывающий действие и подготавливающий выход Арабеллы. Здесь господствует лирика; повторяются уже известные певучие мелодии, возникает еще одна простая песня «Вот повозка едет его полем», близкая по складу народной. В следующем диалоге Арабеллы и Маттео его партия отличается большей взволнованностью. Напряжение растет с появлением других персонажей и хора: Штраус следует классическим традициям построения финалов опер-buffa. Новая волна нарастания начинается после использования такого выразительного средства, как простой разговор без музыки. Возвращается тема вступления к III акту. Она сопровождает выход Зденки. Ее первому признанию присущ нервный склад. В развернутой характеристике Мандрыки господствует свободная декламация, передающая самые различные оттенки речи. Лирика торжествует в ариозо Зденки, обращенному к сестре «Как нежна речь твоя»; у скрипки соло звучит певучая тема Арабеллы из I акта. Дуэт примирения Арабеллы и Мандрыки перекидывает арку к сцене их первой встречи в начале II акта. Редкий по возвышенности, чистоте, прозрачности

эпизод со стаканом воды образует тихую финальную кульминацию всей оперы.

КАПРИЧЧИО

Разговорная пьеса с музыкой в одном акте
Либретто К.Краусса и Р.Штрауса

Действующие лица:

Графиня (сопрано)

Граф, ее брат (баритон)

Фламан, музыкант (тенор)

Оливье, поэт (баритон)

Ла Рош, директор театра (бас)

Клерон, трагическая актриса (контральто)

Итальянская певица (сопрано)

Итальянский певец (тенор)

Дворецкий (бас)

Мсье Топ, суфлер (тенор)

8 слуг, танцовщица, 3 музыканта (скрипач, виолончелист, клавесинист)

Действие происходит близ Парижа около 1775 года.

История создания

После смерти в 1929 году своего постоянного либреттиста и друга Гуго фон Гофмансталя, с которым было написано 6 опер от «Электры» до «Арабеллы», Штраус на протяжении десятилетия сотрудничал со Стефаном Цвейгом («Молчаливая женщина») и Йозефом Грегором («Дафна», «День мира», «Любовь Данаи»). Заканчивая работу над последней, композитор уже думал о новой и в мае 1939 года напомнил Грегору о замысле четырехлетней давности, когда Цвейг обратил внимание на старое итальянское либретто «Primo le parole, dopo la musica» («Сначала слова, потом музыка»). Оно было написано аббатом Джованни

Батиста ди Касти (1724–1803) для одноактной оперы Сальери (1786) и посвящено животрепещущей, особенно в те годы – годы реформы Глюка – проблеме оперного жанра (любопытно, что опера Сальери шла в один вечер с зингшпилем Моцарта «Директор театра», где также шла речь о проблемах музыкального театра). На основе этого «интермеццо на двух страницах с четырьмя действующими лицами» Цвейг и Грегор тогда же набросали план сценария. Теперь, же, четыре года спустя, Штраус просил Грегора создать «остроумную сценическую парафразу на тему: сначала слова, потом музыка (Вагнер), или сначала музыка, потом слова (Верди), или только слова без музыки (Гёте), или только музыка без слов (Моцарт). Мне представляются различные, сталкивающиеся друг с другом веселые действующие лица жизнерадостной комедии!.. Для воплощения этой темы потребуется не меньше десяти актеров и певцов».

Написанный Грегором новый сценарий не удовлетворил Штрауса, композитор сочинил тексты диалогов и в сентябре 1939 года, мечтая создать «оперу об опере», обратился за помощью к известному дирижеру Клеменсу Крауссу (1893–1954). Тот работал во Франкфурте, Вене, Берлине, Дрездене, руководил премьерами «Арабеллы» и «Дня мира» (ему же посвященного), в 1937–1944 годах занимал пост директора Мюнхенского театра. Краусс критиковал текст Грегора, предлагал написать либретто самому Штраусу, а тот надеялся, что либреттистом станет Краусс. В результате дирижеру принадлежат три четверти окончательного текста «Каприччио», а композитору – одна четверть. Название, необычное для его опер (чаще они носят женские имена), также было найдено дирижером. Действие, первоначально происходившее в «отдаленном, оторванном от жизни замке, затерянном где-то в Германии», перенесено в «замок близ Парижа в то время, когда Глюк приступил к реформе оперного искусства, примерно около 1775 года». Главная героиня также изменилась: это «не бес-

цветная немецкая девушка, а просвещенная 27-летняя француженка с соответствующими свободными взглядами на любовь». Среди действующих лиц – исторический персонаж: Клерон, трагическая актриса театра Французской комедии. В образе директора театра Ла Роша отразились некоторые черты знаменитого режиссера Макса Рейнхардта, друга Штрауса, с которым он сотрудничал в «Электре» и «Ариадне на Наксосе».

Совместная работа над «Каприччио» началась в октябре – ноябре 1939 года, причем текст и музыка писались одновременно, вплоть до начала 1941-го. Партитура была закончена 3 августа на вилле Штрауса в Гармише в Баварии с посвящением: «моему другу и сотруднику Клеменсу Крауссу». Под его управлением и состоялась премьера «Каприччио» 28 октября 1942 года в Мюнхене. Опера имела успех, в том же году была поставлена в Берлине и до окончания Второй мировой войны – еще дважды, в 1944 году, в Цюрихе и Вене.

Сюжет

Зал в замке в стиле рококо близ Парижа. Одна из дверей ведет в домашний театр, другая – в музыкальный салон; у стены арфа, нотный пюпитр, клавишин. Возле открытой двери салона поэт Оливье и композитор Фламан слушают струнный секстет, сочиненный Фламаном для Графини, в которую оба влюблены. Эта музыка навеяла сон на директора театра Ла Роша, дремлющего в кресле. Когда он пробуждается, они обсуждают оперы Глюка, как раз в этом году начавшего свою реформу в Париже. Появляются Граф и Графиня, также занятые обсуждением музыкальных проблем, а заодно и игры знаменитой трагической актрисы Клерон, в которую влюблен Граф. Она прибывает в замок, вызывая всеобщее восхищение, и вместе с Графом декламирует сонет – последнее творение Оливье (в действительности знаменитого французского поэта XVI века Ронсара).

Фламан подбирает к нему на клавесине музыку. Когда он уходит, чтобы заняться сочинением, Оливье признается Графине в любви. Вернувшийся Фламан поет сонет, поэт считает, что музыка испортила его стихи, а Графиня размышляет, что ее больше растрогало: слова или звуки? И забирает нотный листок в качестве подарка ко дню рождения. Оставшись наедине с Графиней, Фламан пытается добиться ее решения, кто же вышел победителем, композитор или поэт, и также признается ей в любви. Она обещает дать ответ завтра, в 11 часов, а потом делится своими затруднениями с братом, который предпочитает музыке слово, когда его произносит Клерон. Затем начинается бурная дискуссия на тему «слово или звук» – обсуждение опер Глюка и его реформы. В подтверждение своей позиции директор театра Ла Рош пригласил итальянских певцов; они исполняют дуэт из некой оперы на текст знаменитого итальянского поэта XVIII века Метастазиио. В честь дня рождения Графини вся театральная труппа Ла Роша собирается представить спектакль из двух частей. Сюжет первой, «Рождение Афины Паллады», вызывает всеобщий смех присутствующих; итальянская Певвица в это время лакомится тортом, убеждая отведать его и брюзжащего Тенора. Услышав рассказ Директора о второй части спектакля, «Падение Трои», с огненными постановочными эффектами и заключительным балетом, на него набрасываются возмущенные Оливье и Фламан, Графиня пытается их утихомирить, Граф и Клерон заверяют, что Директор сам сумеет отстоять свою позицию, а итальянские певцы повторяют дуэт. И действительно, когда Директор обличает бессилие современного искусства и призывает поэта и композитора написать для его театра по-настоящему волнующее сочинение, все поддерживают его. Графиня просит Директора быть постановщиком спектакля, Оливье и Фламан объединяются для создания текста и музыки оперы, которой может стать «Ариадна на Наксосе» или «Дафна». А Граф

предлагает написать оперу о том, что они пережили сегодня. Все расходятся. Слуги принимаются за уборку и судачат о господах, представляя не избранное общество, а «настоящую большую публику»: они-то предпочитают не оперу, а танцовщиков на канате, марионеток и итальянские маски. Дворецкий зажигает свечи и при их свете обнаруживает всеми забытого мсье Топа («крот» *по-фр.*) – суфлера, заснувшего в своей будке. Опустевший салон погружается в темноту. Лунный свет заливает террасу, выходящую в парк. Когда появляется Графиня в вечернем туалете и узнает от Дворецкого, что Оливье просит ее о встрече завтра утром в 11 часов, она видит в этом знак судьбы – ведь на то же время она назначила свидание Фламану. В раздумьи она берет нотный листок с сонетом, но, не в силах оторвать слово от музыки, не может сделать выбор между поэтом и композитором. Графиня, смеясь, обращается к своему отражению в зеркале; оно тоже не дает ответа. Дворецкий приглашает ее к столу, и Графиня, напевая сонет Фламана, отправляется ужинать.

По разъяснению Штрауса, в опере нет «никакого хэппи энда в конце, все должно оставаться нерешенным: ... женится ли граф на актрисе, выберет ли графиня поэта или музыканта либо не отдаст предпочтения ни одному из них. Короче говоря, большой вопросительный знак!»

Музыка

«Каприччио» – последняя, 15-я опера Штрауса, завершающая его полувековой путь театрального композитора. Авторское определение жанра уникально: разговорная пьеса для музыки (*Konversationsstück für Musik*). Она продолжает ту линию в многообразном оперном творчестве Штрауса, которая открылась «Кавалером розы», была продолжена «Ариадной на Наксосе» и «Арабеллой» и, по его выражению, означала еще одно «обращение в сторону Моцарта». Партитуре предпослано мотто:

«Арии – ее право! Певцам – уважение! Не слишком громкий оркестр...» (слова Ла Роша, директора театра) и несколько страниц предисловия. В нем композитор излагает свои взгляды на соотношение слова и звука, вокальных и инструментальных партий, на задачи дирижера по достижению звукового равновесия, которые опираются на его собственный 50-летний опыт. В «Каприччио» немало красивых мелодий в ариозо и дуэтах, важное место занимают ансамбли, вплоть до октетов, один из них – в сложнейшей полифонической форме фуги (что напоминает и о фуге драки в «Мейстерзингерах», и о финальной фуге «Фальстафа»). Певучими темами, развивающимися полифонически, насыщена и партия оркестра. Состоящий из 90 музыкантов, он редко играет tutti, чаще выступая в камерном составе, с выделением солирующих инструментов; его дополняют струнный секстет за кулисами и трио (скрипка, виолончель и клавесин) на сцене. Все это передает колорит эпохи французского рококо, как и танцы того времени, и речитативы *сессо* в сопровождении клавесин.

Оркестровое вступление стилизовано в классическом духе: это *Andante* для струнного секстета в ясной трехчастной форме. Его темы продолжают развиваться в 1-й сцене и неоднократно возвращаются впоследствии.

Опера состоит из 13 сцен, различных по масштабу. Их можно сгруппировать в более крупные разделы. Первые три сцены – экспозиция главных героев, заключенная в закругленную трехчастную форму. В крайних разделах выступают Фламан, Оливье и Директор театра, в среднем – Граф и Графиня. Выделяется небольшое игривое ариозо Графини «Любим Куперен весьма мною» с аккомпанементом клавесина и *pizzicato* струнных. В 4-й сцене впервые возникает сонет «Нет другой, и ты только в сердце моем» – без музыки, в декламации Графа. Второй раз чтение стихов Оливье дополнено звучанием клавесина, где постепенно рождается мелодия. И лишь в 6-й

сцене сонет целиком представлен в вокальной партии Фламана, поддержанной полным оркестром, нередко в унисон с голосом. Сонет образует середину большого лирического раздела с двумя любовными признаниями (Оливье и Фламана), оттеняемыми грубоватыми буффонными фразами Директора театра. Признание Фламана включено в его сцену с Графиней – лирическую кульминацию оперы, в которой сосредоточены наиболее приподнятые, восторженные страницы музыки Штрауса. Здесь повторяется тема вступления, которая развивается в оркестровом интермеццо: так первая половина оперы замыкается аркой.

Вторая половина оперы содержит эстетические споры. Им посвящена самая развернутая, 9-я сцена. Вначале обрисована обстановка действия. Стилизованная музыка эпохи представлена жанром танцевальной сюиты, типичным для Куперена и Рамо (Графиня называла их в числе любимых композиторов): паспье, жига и гавот в исполнении скрипки, виолончели и клавесина на сцене. Затем разворачивается грандиозная fuga, обозначенная автором как «дискуссия на тему: звук и слово». Ожесточению спора противопоставлена еще одна стилизация – сладкозвучный и виртуозный дуэт на итальянском языке, украшенный пассажами деревянных духовых инструментов. Последующий октет разделен автором на «ансамбль смеха» и «ансамбль спора», где с изощренным мастерством осуществлено сопоставление в одновременности общего секстета и дуэта итальянских певцов; ансамбль заканчивается в головокружительном темпе. Его сменяет обширный монолог Директора театра, богатый самыми разными типами речитатива, от сессо до приподнятой декламации; вторгаются патетические фразы, нередко в ритме энергичного марша, с эффектными высокими нотами. Умиротворенное ариозо Графини «Долой заблужденья мышленья» подводит к «квартету восхваления» хорального склада. Любопытно, что при выборе Оливье

и Фламаном тем будущей оперы Штраус прибегает к излюбленному приему – цитированию собственных тем (из «Ариадны на Наксосе» и «Дафны»). Краткая 10-я сцена, в которой все расходятся, образует еще одну арку к началу оперы – возвращается тема оркестрового вступления. Следующая сцена пародирует центральную 9-ю: это звучащий приглушенно и боязливо октет слуг (с цитированием в оркестре лейтмотива Санчо Пансы из симфонической поэмы Штрауса «Дон Кихот»). Октет дополняет еще одна краткая комическая сцена – речитативный диалог пугливого суфлера Топа и Дворецкого.

Завершается «Каприччио» великолепным финалом – второй кульминацией оперы. Эту последнюю сцену открывает оркестровый ноктюрн – «лунная музыка»; начинаясь соло валторны в сопровождении струнных, она широко разливается в звучании всего оркестра («лунную музыку» Штраус выбрал для своего последнего дирижерского выступления незадолго до смерти). Заключительный монолог Графини – самый известный эпизод оперы, нередко исполняющийся в концертах. Здесь возвращаются многие лирические темы, в том числе повторяется сонет и – как последняя арка – тема оркестрового вступления. Монолог Графини подводит итог не только «Каприччио», но и всему творчеству Штрауса, напоминая о вокально-симфонических финалах многих его опер.

Так ощущал этот финал и сам 80-летний композитор, отвечая на предложение либреттиста о дальнейшем сотрудничестве: «Неужели вы действительно верите, что после “Каприччио”... может последовать что-либо лучшее или, по крайней мере, равноценное? Не является ли этот *Des-dur* лучшим завершением всего дела моей театральной жизни? Ведь после себя можно оставить только о д н о завещание!»

СОДЕРЖАНИЕ:

Карл Мария фон Вебер	3
«Вольный стрелок»	
Действующие лица.....	10
История создания.....	10
Сюжет.....	14
Музыка.....	16
«Эврианта»	
Действующие лица.....	19
История создания.....	19
Сюжет.....	21
Музыка	23
«Оберон»	
Действующие лица.....	26
История создания.....	26
Сюжет.....	29
Музыка	32
Отто Николаи	35
«Виндзорские насмешницы»	
Действующие лица.....	39
История создания.....	40
Сюжет.....	42
Музыка	45
Фридрих фон Флотов	48
«Марта»	
Действующие лица.....	50
История создания.....	50
Сюжет.....	52
Музыка	55

Рихард Вагнер	58
«Риенци»	
Действующие лица.....	66
История создания.....	67
Сюжет.....	70
Музыка	73
«Летучий голландец»	
Действующие лица.....	76
История создания.....	77
Сюжет.....	79
Музыка	81
«Тангейзер»	
Действующие лица.....	83
История создания.....	83
Сюжет.....	85
Музыка	87
«Лоэнгрин»	
Действующие лица.....	89
История создания.....	90
Сюжет.....	92
Музыка	94
«Тристан и Изольда»	
Действующие лица.....	96
История создания.....	97
Сюжет.....	98
Музыка	101
«Нюнбергские мастерзингеры»	
Действующие лица.....	103
История создания.....	104
Сюжет.....	105
Музыка	109
«Кольцо нибелунга»	
История создания.....	111
«Золото Рейна»	
Действующие лица.....	115

Сюжет.....	115
Музыка	117
«Валькирия»	
Действующие лица.....	119
Сюжет.....	120
Музыка	123
«Зигфрид»	
Действующие лица.....	125
Сюжет.....	126
Музыка	129
«Гибель Богов»	
Действующие лица.....	131
Сюжет.....	131
Музыка	134
«Парсифаль»	
Действующие лица.....	137
История создания.....	137
Сюжет.....	139
Музыка	142
Энгельберт Хумпердинк	146
«Гензель и Гретель»	
Действующие лица.....	150
История создания.....	151
Сюжет.....	153
Музыка	155
Рихард Штраус	158
«Саломея»	
Действующие лица.....	165
История создания.....	165
Сюжет.....	168
Музыка	169
«Электра»	
Действующие лица.....	171

История создания.....	171
Сюжет.....	174
Музыка	175
«Кавалер розы»	
Действующие лица.....	177
История создания.....	177
Сюжет.....	180
Музыка	182
«Ариадна на Наксосе»	
Действующие лица.....	185
История создания.....	186
Сюжет.....	189
Музыка	191
«Женщина без тени»	
Действующие лица.....	193
История создания.....	194
Сюжет.....	197
Музыка	201
«Арабелла»	
Действующие лица.....	205
История создания.....	205
Сюжет.....	209
Музыка	212
«Каприччио»	
Действующие лица.....	215
История создания.....	215
Сюжет.....	217
Музыка	219

А.К. КЕНИГСБЕРГ

**ОТ ВЕБЕРА ДО РИХАРДА ШТРАУСА:
24 НЕМЕЦКИЕ ОПЕРЫ XIX – ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX вв. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ,
СЮЖЕТ, МУЗЫКА**

На обложке (слева направо):
К. М. фон Вебер, Р. Вагнер, Р. Штраус;
Внизу: О. Николаи, Ф. фон Флотов, Э. Хумпердинк

На обороте: карикатура Ж. Вилла «Саломея, получившая
голову “Кавалера розы” Р. Штрауса»

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

Лицензия ЛР №020593 от 07.08.97

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

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

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