



КРАТКИЙ КУРС ОПЕРНОГО БЕЗУМИЯ

ВАДИМ ЖУРАВЛЕВ

Вадим Журавлев

**КРАТКИЙ КУРС
ОПЕРНОГО БЕЗУМИЯ**

«Издательские решения»

Журавлев В.

КРАТКИЙ КУРС ОПЕРНОГО БЕЗУМИЯ / В. Журавлев —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-515332-6

Курс из 21 эссе поможет школьникам и студентам, профессионалам и любителям в освоении оперной истории. Эмоциональный подход автора к тому, что обычно сухо излагается в учебниках по музыкальной литературе, можно рассматривать и как учебное пособие, и как приятное чтение. Автор отталкивается от собственного ощущения взаимодействия музыки и слова на протяжении четырехсот лет оперной истории. В книге вы найдете эссе о современной оперной режиссуре, хронологию оперных премьер.

ISBN 978-5-00-515332-6

© Журавлев В.
© Издательские решения

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ. МОНТЕВЕРДИ	8
ВЫЧУРНОЕ БАРОККО	11
СЧАСТЛИВЫЙ ГЛЮК	15
НЕСЧАСТНЫЙ МОЦАРТ	18
«ОПЕРА СПАСЕНИЯ». НА ПУТИ К РОМАНТИЗМУ	22
ТРИ КИТА БЕЛЬКАНТО	26
ВЕЧНЫЙ БОРЕЦ ВЕРДИ	29
ОДИНОКИЙ ВИЗИОНЕР ВАГНЕР	32
Конец ознакомительного фрагмента.	34

КРАТКИЙ КУРС ОПЕРНОГО БЕЗУМИЯ

Вадим Журавлев

«Опера – спектакль столь же причудливый, сколь и великолепный, где зрение и слух наслаждаются больше, чем ум, спектакль, где подчинение музыке приводит к самым нелепым недостаткам, где приходится петь ариетты на развалинах города и танцевать вокруг могилы, где мы видим дворец Плутона и дворец Солнца, богов, демонов, магов, чудеса, чудовищ, замки, которые возникают и рушатся во мгновение ока. Мы терпим все эти сумасбродства „и даже находим в них удовольствие, ибо мы здесь в волшебной стране, и стоит только потешить нас зрелищем, красивыми танцами“ красивой музыкой, несколькими интересными сценами, мы уже довольны. Было бы так же нелепо требовать от „Алкесты“ единства действия, места и времени, как пытаться ввести танцы и демонов в „Цинну“ или „Родогуни“». Однако несмотря на то, что для опер три единства не обязательны, лучшие из опер все же те, где эти правила нарушаются в меньшей степени, а в некоторых из них, если я не ошибаюсь, мы находим даже соблюдение единств, где они необходимы и естественны, способствуя возбуждению интереса у зрителя».

Вольтер, «Об опере»

© Вадим Журавлев, 2021

ISBN 978-5-0051-5332-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ПРЕДИСЛОВИЕ

Идею рассказать четырехсотлетнюю историю развития оперного искусства мне подсказали подписчики моего YouTube-канала «Сумерки богов». Я вообще привык прислушиваться к тому, что пишут мне в комментариях люди, которые совпали со мной в восприятии процессов сегодняшней жизни оперы. Мне всегда удивительно наблюдать за другими лекторами и блогерами, которые регулярно начинают серию выступления под девизом «Как слушать классическую музыку?» с объяснений достоинств Сороковой симфонии Моцарта, Токкаты и фуги ре минор Баха, «Времен года» Вивальди. Я всегда гордился тем, что мои слушатели и читатели уже знают ответ на вопрос, что делать, если ты засыпаешь на концерте классической музыки. Они просто не засыпают там!

Но у любого меломана, особенно живущего в России, в определенный момент жизни наступает насыщение традиционными постановками в наших оперных театрах, ведь названия чаще всего везде одинаковы: «Травиата», «Кармен», «Богема», «Евгений Онегин». Мировая оперная литература не ограничивается десятком названий, но нам всегда нужен толчок для того, чтобы полюбить и пышное барокко, и суровые опусы Яначека. Открыть для себя прелесть в оперных произведениях любых эпох и стран – вот на что не жалко и жизнь положить! Сегодня, когда оперное искусство уже живет и в параллельной цифровой реальности, делать это стало проще и легче. И если ваши родные или знакомые скажут, что это безумие, вы должны знать: на свете немало людей, которые любят оперный Gesamtkunstwerk, искусство, соединившее сегодня все известные формы художественного творчества.

После выхода в свет первой половины текстов я стал получать отклики, которые свидетельствовали: придуманный мной курс может помочь школьникам, студентам, профессионалам, любителям, ведущим концертов. В общем, мой нетрадиционный и эмоциональный подход к тому, чтобы обычно сухо излагается в учебниках по музыкальной литературе, можно рассматривать и как учебное пособие. Конечно, я отталкиваюсь в первую очередь от собственного ощущения конкретной музыки, меня волнует и взаимодействие музыки и слова на всем протяжении оперной истории. Даже если такой подход покажется вам чересчур персонифицированным и нестандартным, вы все равно ощутите, как я люблю оперу, причем не только романтическую. Надеюсь, что моя любовь передастся и вам. Главное – помнить, что не бывает плохих опер, а только оперы, которые еще не нашли своего главного интерпретатора. История показывает, что многое из того, что вчера было за рамками интереса публики, сегодня становится невероятно популярным. Забытые на десятки и сотни лет произведения вдруг оказываются в эпицентре внимания постановщиков, театров, слушателей. И никто не знает, что из написанного за последние 30—40 лет останется в веках, а значит, есть смысл познакомиться с ними и принять собственное решение.

Прошло почти 250 лет после смерти Вольтера, который сетовал на то, что опера – это искусство не для ума, а для зрения и слуха. И вот сегодня опера очень часто дает нам пищу для размышлений не меньше, чем высокая литература или драматический театр. Мода на оперу достигла сегодня своего пика не потому, что наше музыкальное образование поднялось на невиданный уровень. В век цифровых технологий именно опера отождествляется с произведением искусства будущего, с тем, что и дальше будет составлять неприкосновенный культурный запас нашей цивилизации. Именно поэтому целый год я выпускал ролики о своей любви к опере. И я вновь готов произнести текст, которым начинался каждый мой выпуск: «Сегодня очередной выпуск рубрики „Краткий курс оперного безумия“. В этой рубрике мы пробежимся по более чем четырехсотлетней истории оперного искусства и остановимся в его кульминационных точках. Цель курса – заставить начинающих опероманов копать глубже самостоятельно для того, чтобы окончательно полюбить великое искусство оперы».

РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ. МОНТЕВЕРДИ

Музыка или слово – что было раньше? Этот вопрос на самом деле сродни извечной философской дилемме про курицу и яйцо. Дооперная история искусств длилась намного больше четырехсот лет. И все эти столетия – от эпохи древнегреческого театра до средневековых состязаний труверов и миннезингеров – музыка все же была скромной падчерицей слова. Она была облечена в примитивные формы, чтобы никак не помешать тексту быть понятным слушателями.

Великий логос мешал мелосу, пока западная цивилизация верила в то, что искусство может быть только жизнеподобным. Поэтому петь о своих чувствах можно было только что-то незатейливое. Ведь в реальности человек не мог все время выражать свои чувства пением, если бы он так начал делать, то его точно бы сочли сумасшедшим.

В эпоху Ренессанса искусство стало антропоцентричным, а раз теперь человек стал не меньше бога, то он мог предлагать все что угодно. В том числе и заменить слово пением, а вялый аккомпанемент – серьезной музыкой. Ну и что, что в жизни мы не поем? Наверное, все, что сегодня мы называем современным искусством, родилось именно тогда, когда человек отказался от традиционного в пользу невозможного. Так родилась не только опера, так родились четыре столетия безумного поиска всего нового, и сегодня мы видим, как искусство самых изощренных музыкальных гармоний накрепко срастается с той, на наш сегодняшний взгляд, архаичной формой музыкального театра.

Добавим, что из примитивного желания порадовать венценосного монарха отличным действием с участием ансамбля, хора, певцов, танцоров родилась не только опера. Ведь именно оперный толчок позволил впоследствии родиться тому, что мы сегодня называем классической музыкой. Раз уже петь было не безумием, то даже музыка, лишенная слов, сюжета, декораций, имела право на жизнь.

Что произошло?

Сегодня идет много споров на тему, что же считать самой первой оперой в истории. Первые опыты на пути к полноценному оперному спектаклю начались во Флоренции, где в 1597 году увидела свет «Дафна» Якопо Пери (1561—1633). Это обычно и считают отправной точкой. То есть опере 422 года. Конкуренцию Пери за звание автора первой оперы составляет Эмилио де Кавальери (1550—1602) с его «Представлением о душе и теле» (Рим, 1600). Но мы в нашем курсе оттолкнемся все же от первого по-настоящему оперного композитора, чье творчество, вернувшееся в обиход театров полвека назад, получило второе рождение. Именно потому, что это настоящая опера в современном понимании.

Герои

Клаудио Монтеверди (1567—1643) начинал в Мантуе при дворе Гонзаго, именно там в 1607 году был поставлен его «Орфей», но последние тридцать лет своей жизни он был руководителем капеллы Венецианской республики, его могилу можно обнаружить в церкви деи Фрари. Здесь, в Венеции, он создал главные свои оперы «Возвращение Улисса на родину» и «Коронацию Поппеи», которую сегодня точно можно назвать главным хитом первой половины XVII века.

Но Монтеверди практиковал и менее затратные жанры: его мадригалы были для него всегда камерной площадкой, на которой он оттачивал мастерство взаимодействия музыки и слова, и исследовал границы, за которыми музыка уже могла от слов не зависеть. Ведь музыке, начиная с Монтеверди, слова были уже не так нужны. Она уже могла самостоятельно передавать всю гамму человеческих переживаний. В этом смысле лучшим примером будет, наверное, уникальное произведение «Состязание Танкерда и Клоринды». Что-то среднее между мадригалом и оперой, между декламацией и речитативом. Здесь еще слово подается по старинке выпукло, но музыка уже начинает выигрывать в этом состязании.

Я был в частном доме во дворце Мочениго, где премьера прошла в 1624 году. И этот большой гулкий зал еще хранит память о дооперной эпохе придворных спектаклей, которая стала плодородной почвой для Монтеверди.

Не стоит забывать, что композиторский опыт Монтеверди простирался и на колоссальное пространство собора Святого Марка, наверное, самого большого тогда из возможных пространств. И наш герой знал, как использовать все плюсы этой акустической раковины, не хуже, чем умел обходиться с дворцовыми помещениями.

Что изменилось?

Монтеверди еще не готов отказаться целиком от слова в пользу музыки. Поэтому напевная мелодекламация *recitar cantando* порой подминают арии, во всяком случае, они еще нужны композитору не меньше арий. Два вида музыкальных высказываний уже сочетаются гибко, хотя порой заставляют нас внимательно вслушиваться в ход мелодической мысли композитора. Если это не зрелость оперной музыки, то уже настоящее ее отрочество. И оно точно указывает нам движение вперед: к более четким ритмическим структурам, к большему отделению слова от музыки. Ведь музыка уже более умело рисует нам психологию персонажей, иногда Монтеверди так забывается, что уже отдает пальму первенства не слову. Послушайте хотя бы комический дуэт слуг из «Коронации Поппеи».

Монтеверди в «Коронации Поппеи» утверждает еще один важный для будущего оперы принцип: историческая правда не так важна, как описание сиюминутной человеческой эмоции. Именно музыка при определенных обстоятельствах помогает нам взглянуть на мир с другой оптикой. Начать понимать тирана Нерона, чья любовь к Поппее захватывает и зрителей благодаря невиданной доселе на театральных подмостках чувственности. И пусть за стенкой обливается слезами его жена Октавия или бубнит что-то о долге философ Сенека. Опера отныне искусство, в котором нет окончательных диагнозов и верных решений. В котором контрасты нежности и ярости, возвышенного и земного, утонченных гармоний и примитивных напевов будут следующие столетия создавать высшую форму искусства.

Что слушать?

Ревнителю «бароккобесия» будут предлагать вам тысячу новейших версий, но я по-прежнему считаю, что ничего лучшего, чем трилогия дирижера Николауса Арнонкура и режиссера

Жан-Пьера Поннелля, для ознакомления с творчеством Монтеверди и ранней оперной эпохой не существует. Спектакль Цюрихской оперы был пионером в области сценических постановок опер Монтеверди. Ведь для того, чтобы сыграть эту музыку сегодня, надо ее правильно оркестровать. Монтеверди, как и другие композиторы той эпохи, оставил после себя лишь одну строчку цифрованного баса. Арнонкур с его невероятным вкусом к старой музыке делает это так, что музыка звучит не просто аутентично, но ты понимаешь, почему она может быть актуальна и сегодня. Спектакль Поннелля – это красивое и остроумное действие, где несколько пластов восприятия помогут и начинающему опероману, и поклоннику оперы со стажем найти много интересного.

ВЫЧУРНОЕ БАРОККО

Опера эпохи барокко сегодня невероятно популярна, почти так же, как и в те времена, когда она только рождалась на глазах у восторженных зрителей. Таких зрителей и слушателей у нее сегодня намного больше. Наше время я настойчиво называю «бароккобесием» по одной простой причине. То, что последующие эпохи возненавидели в барочной опере, именно сегодня возвращается в самых уродливых формах и возносится как новый эталон исполнительства. Впрочем, обо всем по порядку.

Что произошло?

Почувствовав свое главенство, музыка в барочной опере пустилась во все тяжкие. В кульминационный период барочная опера вовсе перестает думать о словах, да и какая разница, что там пишут либреттисты, если все равно ни слова не разобрать. В моде виртуозность, побеждает тот, кто производит самые красивые фиоритуры, каденции певцы придумывают сами, им все равно, что это далеко от замысла композиторов. Ключевые слова для оперы в это время – фиоритура, высокая нота, фермата.

Оперы превращаются в парад оперных звезд, расставленных по рангу. Первое сопрано и кастрат имеют до семи сольных арий, другие исполнители – по пять, тенор как голос почти никому не интересен. Ансамблей почти нет, за три часа оперы найдется, может быть, паратройка коротких дуэтов. Действие движется вперед не музыкой, а речитативом – надо быстро рассказать под сухой аккомпанемент все, что случилось, а потом ария позволит помучиться, пострадать, погоревать.

Оперы пишутся к определенным периодам – карнавалам, в католических странах в пост не разрешено исполнять оперу. Поэтому в тот момент, когда это разрешено, возникает невиданная конкуренция антрепренеров, они заказывают сочинения, которые надо писать быстро и с учетом голосов нанятых исполнителей. Все это приводит к тому, что композиторы воруют друг у друга или у самих себя, никто не брезгует плагиатом. Да и сегодня, когда в Москве каждую неделю звучит какая-нибудь барочная опера в концертном исполнении, отличить одну оперу композитора Николы Порпоры (1686—1768) от другой практически невозможно.

Ходульность побеждает здравый смысл. Конечно, есть и комические оперы, но они любимы простонародьем и низкими слоями. В моде для аристократии и богачей выпененный стиль: античная история, высокая литература вроде «Неистового Роланда», который становится источником сюжетов десятков практически неотличимых опер. Авторы либретто будут перевертывать историю ради того, чтобы однажды потешить публику. Жизнь оперы коротка, никто не хочет слушать через месяц уже услышанное, надо писать новую оперу.

Войны ведут не только антрепренеры. Из уст в уста передаются рассказы о скандалах в гримерках, настоящие баталии происходят и там, ведь нарождается институт примадонны. В Лондоне у всех на устах вечные скандалы, которые устраивают между собой Франческа Куццони и Фаустина Бордони. Но все равно любым сопрано далеко до славы певцов-кастратов.

Появившиеся впервые в Риме на рубеже XVII века, они должны были заменить в церквях женщин. С одной стороны, церковь запрещала операции кастрации, а с другой – в эпоху барокко, когда в моде пышность, завитушки, неестественность и напыщенность, именно искусственный голос, в котором сплелось женское звучание и мужская мощь звукоизвлечения, олицетворяет эпоху. Сотни детей в Италии подвергаются кастрации ради светлого будущего, многие умирают прямо на столе у деревенского цирюльника. Но те, кому довелось вырваться на Олимп оперы барокко, навсегда остались легендой.

На сцене тоже далеко до реализма: мужские партии поют женщины, а женские – кастраты. Луиджи Маркези, например, требовал, чтобы его ария всегда исполнялась им на холме, в шлеме и с мечом и всегда начиналась словами «Dove sono?» – «Где я?». Но в сегодняшней истории мы чаще всего будем сталкиваться с именами Франческо Бернарди по прозвищу Сенезино и Карло Броски – иначе Фаринелли. В общем-то, несчастные люди, которые из-за операции в детстве страдали разными недугами, включая высокий рост. Поэтому всегда возвышались над другими артистами на сцене. Но сделали колоссальную карьеру, Фаринелли успел даже сделать политическую в Испании.

Герои

Кастраты исчезли, и мы даже не знаем, как они на самом деле пели. Записи единственного кастрата Алессандро Морески, которые дошли до нас, скорее вызывают недоумение, такому невозможно поклоняться. Но, скорее всего, Морески был просто без таланта. Сегодня создана целая школа контратеноров, но мы все прекрасно понимаем, что они звучат вовсе не так, как кастраты.

Героями эпохи барокко на самом деле были композиторы. Которые и создали в некотором смысле то, что сейчас принято называть оперой. Театр, в котором чувства в первую очередь выражают пением. Родившись в Италии, опера стала на многие десятилетия в первую очередь итальянской. Итальянские композиторы сотнями расползались по Европе, получали должности при дворах императоров и князей и писали, писали, писали... Это был нелегкий труд, ведь не было еще фактически системного образования для исполнителей, в эпоху рождались каноны оркестровой игры, состава оркестра, набора инструментов. И все это надо было насаждать буквально на пустом месте.

Конечно, были и люди, которым удалось стать почти итальянцами в этом деле. И главным героем эпохи мы точно можем назвать такого человека. Родившийся в Германии в один год с Бахом, Георг Фридрих Гендель (1685—1759) стал, безусловно, главным героем эпохи. Его деятельность в основном протекала в Лондоне, где традиционно на высоком уровне было частное оперное и театральное дело. Вообще часто в прошлые столетия развитие театра и оперы двигала вперед именно независимость и возможность заниматься частной антрепризой. Сегодня, когда опера целиком и повсеместно зависит от госбюджетов, это можно вспомнить как золотую эпоху развития жанра. Хотя генделевская компания разорялась дважды. И дважды возрождалась.

Гендель особняком стоит в ряду композиторов оперного барокко, потому что он обладал невероятным чутьем драматурга. Работая по вышеописанным законам жанра, он писал так, что и в наше время его бесконечные арии могут заставить внезапно кого угодно залиться слезами. Это невероятная искренность композитора, который сумел в лучших своих операх упаковать в виртуозную обертку тонкие психологические нюансы, сделать ходульных героев

непохожими на механических кукол. Скорее всего, это произошло потому, что Гендель оттачивал свое мастерство параллельно и на духовных ораториях, где все же библейские герои требовали более серьезного подхода. Именно этот подход Генделя к своим персонажам делает его музыку сегодня заманчивой для любого постановщика. И если крикливые персонажи из оперы Николы Порпоры или Иоганна Адольфа Хассе (1699—1783) были популярны при жизни авторов, то сегодня они оживают на оперной сцене намного реже, чем герои Генделя. Которому не по душе были костюмированные концерты. Назову несколько, на мой взгляд, лучших опер Генделя: «Юлий Цезарь в Египте», «Ринальдо», «Роделинда», «Агриппина», «Ксеркс» и особенно «Альцина».

Было бы странно пройти мимо итальянской школы и не упомянуть любимца телефонных рингтонов Антонио Вивальди (1678—1741). До нас дошли не все его оперы венецианского периода, но то, что сегодня исполняется – «Неистовый Роланд», «Фарначе», «Олимпиада», – говорит нам, что его подход был во многом отправной точкой для его последователей, того же Генделя. На юге, в Неаполе, было поле деятельности для Алессандро Скарлатти (1660—1725), чья опера «Первое убийство, или Каин» стала внезапно популярна сегодня. Скарлатти создал и первые увертюры, в которых чередовались быстрая, медленная и снова быстрая части.

Особняком, как и нынче, стоят французы. Хотя одним из первых был итальянец Жан-Батист Люлли (1632—1687), но именно он начал создавать особый стиль французской оперы, который вырос из любимого Людовиком XIV балета! Как это по-французски! Но заодно родилась увертюра «во французском стиле»: медленно – быстро – медленно. Люлли только что не вышивал крестиком при дворе «короля-солнца». Он сотрудничал с Мольером, написал музыку для «Мещанина во дворянстве», например. Среди его опер надо выделить «Армиду». И он первым доказал, что жизнь композитора в те времена просто опасна. Как мы знаем, автор должен был сам руководить спектаклем, играя на струнном инструменте своей эпохи или отстукивая ритм деревянной баттуты. Именно ею Люлли однажды ударил себя по ноге и от этого умер.

Французы вообще старались всегда быть в стороне от мирового оперного процесса, в одном из выпусков мы поговорим специально об этой национальной школе. Но последователю Люлли, Жан-Филиппу Рамо (1683—1764), тоже несладко приходилось. Он должен был все время сочинять трескучие высокопарные оперы в духе трагедий Расина и Корнеля. Периодически Рамо выбивался из этих рамок и пытался искать новые способы оркестровки и новые гармонии. Но его часто обвиняли в потворстве итальянщине. Поэтому Рамо писал монументальные оперы, в которых исполнители часто бывают незаметными. Тем не менее именно он начинает закладывать основы французского стиля *grand opera* – мощь и величие все же должны быть соразмерны и отличаться хорошим вкусом. Сегодня особым успехом пользуется его опера-балет «Галантные Индии».

Что изменилось?

Вот теперь опера сформировалась, и надолго воцарился канон: в опере должны быть увертюра, хорошо бы, чтобы было немного танцев, сухие речитативы скорее сменялись длинными ариями *da saro*, в которых первая и третья часть, как правило, повторялись. Количество инструментов в оркестре и хористов на сцене росло, хотя хор еще использовался редко. Главным на сцене стал певец, а композиторам приходилось довольствоваться местом сбоку у оркестровой ямы. На них почти никто не обращал внимания.

И теперь на многие годы растянется борьба композитора за свой замысел. Это будет война с артистами, которые хотели только красоваться. Это будет война с публикой, которая хотела только развлекаться. А композиторы ведь во все времена мечтали сказать нечто боль-

шее. И о первом из тех, кто задумался об ответственности оперного искусства, мы поговорим в следующей главе.

Что слушать?

В барочной опере это очень важный вопрос. Дело в том, что поклонники этого вида оперы давно превратили ее в своего рода душевный эскапизм. Поклонники «бароккобесия» будут рекомендовать вам именно те записи, где артистическая интерпретация отсутствует напрочь. Где инструментальность голосов побеждает. Поэтому бесконечные споры вызывает искусство той же Чечилии Бартоли, которая, безусловно, сильно налегает на актерское начало.

Но я считаю, что этой музыке просто необходима интерпретация больших артистов, ее надо пропускать через душу и сердце артиста намного сильнее, чем любую другую музыку. Иначе она превращается в набор музыкальных украшательств. Для любителей аудиозаписей могу порекомендовать «Агриппину» Генделя, которую записал Джон Элиот Гардинер, и «Ариоданта» с Анне Софи фон Оттер и Марком Минковским. Никого не оставят равнодушными «Альцина» в постановке Кэти Митчелл с Патрисией Петибон, Филиппом Жаруски и Анной Прохазкой. Спектакль этот шел в Большом театре с худшим составом. «Юлия Цезаря в Египте» лучше посмотреть в постановке Лорана Пелли с Натали Дессей и Лоуренсом Дзадзо. А завершить все можно блистательной Энн Марри в спектакле «Ксеркс» Английской национальной оперы, который привозили в Москву еще при Горбачеве, и лично меня эти гастроли научили иначе смотреть на оперное искусство.

СЧАСТЛИВЫЙ ГЛЮК

В прошлой главе мы говорили о тех безумиях, которыми быстро обросла опера в эпоху барокко. Всепобеждающая условность превратила музыкальный театр в это время в парад певческих амбиций, который убивал на сцене общую драматургию спектакля. И сегодня многие любители музыкального театра стиля «как было раньше» мешают в одну кучу реалистичные декорации и оперные условности. А в XVIII веке костюмированный концерт победил повсеместно, хотя поднадоевшую возвышенную трескотню опер-серия, серьезных опер, начинает потихоньку подтачивать жанр итальянской оперы-буффа, комической оперы. Который в результате прорастет в каждой части Европы: зингшпилем в германских княжествах, «опера комик» в Париже, тонадильей в Испании, балладной оперой в Англии (привет «Трехгрошовой опере» Брехта и Вайля).

Но комический жанр не везде прививался легко и просто. Ведь до сих пор мы относимся к опере как месту, где льется кровь и гибнут люди. Негоже оперным певцам гримасничать и паясничать, до сих пор считает большая часть публики. Карнавализация (по Бахтину) позволяла спустить оперу с пьедестала и противостоять засилью трагического и эпического в том числе и на оперной сцене.

Что произошло?

Считается, что исполнение в Париже просто крохотной по тем временам оперы «Служанка-госпожа» Джованни Батиста Перголези (1710—1736). Она длится меньше часа и написана как вставная интермедия между двумя актами большой оперы, но вызвала «войну буфонов», в которую были вовлечены лучшие умы эпохи Просвещения: Вольтер, Руссо...

А также члены королевской семьи, ведь иностранка Мария-Антуанетта была целиком за французскую оперу против итальянского засилья, в то время как Людовик XVI был на стороне гастролеров. Эта история борьбы с итальянской оперой только начинается, и в XIX веке, и в наши дни мы видим, как тяжело пробиваться национальной опере везде, люди хотят слушать только итальянскую оперу!

На самом деле Перголези только подлил масла в огонь уже народившейся дискуссии о судьбах национальной оперы. Этот процесс тлеет бесконечно в недрах оперного искусства, периодически выбиваясь на поверхность даже в нашей время: вспомним скандалы вокруг постановок Большого театра «Дети Розенталя» Десятникова и «Руслан и Людмила» Глинки, или новосибирского «Тангейзера». Опера во все времена должна быть флагманом театрального поиска, и самое страшное – это навсегда нацепить на нее кокошник и закрыть в старом сундуке! Мы пострадали с нашей «Оперой Ивановной» с этим за годы царствия социалистического реализма.

Позже эти споры пародирует и Прокофьев в своей «Любови к трем апельсинам». Но пока всем не до шуток, «война буффонов» затихает ненадолго, чтобы выплеснуться через пару десятков лет войной глюкистов и пиччинистов.

Никколо Пиччини (1728—1800) возглавлял Итальянскую оперу в Париже. Его нельзя назвать бездарем, хотя оперы, им написанные, сегодня почти не звучат. Маятник времени и в XVIII веке, и сегодня склонился в сторону его главного врага – Кристофа Виллибальда Глюка (1714—1787).

Герои

Прошло всего полтора века после того, как опера родилась, а ей уже нужен был выдающийся реформатор. И таким реформатором был и остается до сих пор Глюк. Что требовал Глюк от оперы?

- 1) Тесной связи музыки и либретто.
- 2) Лаконичности и возвышенности сюжетов, их морального аспекта.
- 3) Энергичного действия, подчиненного музыкальной драматургии.
- 4) Архитектоники расположения сцен, которые делятся на арии, хоры и ансамбли, внутри сцены все связано логикой.
- 5) Никакой самодеятельности певцов и пустой виртуозности.

Причем Глюк был не против комической оперы, если она тоже написана по этим законам. И у него были достижения и на этом поприще – «Обманутый опекун».

Но главная реформа Глюка распространяется на оперу-серию. Его либреттист Раньери де Кальцабиджи пишет в предисловии к опере «Альцеста»: «Смысл моей работы был направлен на то, чтобы музыку вновь поставить на надлежащее для нее место: служить драме в ее выразительности и ее сменяющихся сценах – без того, чтобы нарушать действие или обесценить его, охладить чрезмерными украшениями».

Вся жизнь Глюка была посвящена поиску сценической правды, сегодня вновь популярны его замечательные сочинения «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Альцеста», «Армида». Но, конечно, ни одна опера не может сравниться по популярности с его «Орфеем и Эвридикой». В первой редакции в Вене он написал партию античного героя для кастрата Гаэтано Гуаданьи, но уже в парижской редакции заменил его тенором Жозефом Легро.

В этой опере есть много блестящих моментов, хотя, наверное, самый гениальный из них – это знаменитая ария Орфея «*Che farò senza Euridice?*» («Потерял я Эвридику»), в которой ламенты, плач, исполняется в до мажоре, что всегда вызывало критику. Но Глюк настолько убедительно описывает страдания героя в нетрадиционной для этого тональности, будто хочет всем и навсегда преподать урок: нет никаких правил и схем там, где музыка пишется и исполняется сердцем и душой.

Важно, на мой взгляд, и то, что Глюк был космополитом. Всеобщая глобализация оперного театра зарождалась именно тогда. Скажем, Гендель тоже был немцем, который воспринял итальянскую оперу как свою и большого успеха добился в Англии. Глюк, родившийся в Баварии, выросший в Богемии, естественно, не мог избежать влияния итальянской оперы, но свои реформы начал утверждать в Вене, а продолжил в Париже. В то время, когда опера была достаточно местечковым искусством, это было очень непросто.

Что изменилось?

После Глюка увертюра стала ретроспективой всего, что будет исполнено в опере. Ему удалось убедить всех в том, что надо стараться смягчить различия между речитативом и арией. Простота и ясность музыкальной драматургии стали на многие годы целью всех оперных сочинителей. И то, что сегодня воспринимается нами как естественное, на самом деле сотворил именно Глюк.

Надо, видимо, добавить, что в это время итальянская школа повсеместно насаждает гомофонное письмо – говоря совсем примитивным языком, мелодию с аккомпанементом. В пику полифоническому письму, где царило равноправие многоголосья. И так будет вплоть до XX века.

А глюковская реформа оказала в первую очередь влияние на героев двух следующих выпусков – Моцарта, Керубини, Бетховена.

Что слушать?

Конечно, «Орфея», которого Берлиоз в XIX веке переделал для Полины Виардо. Вот именно такую версию я люблю в постановке Глайндборнского фестиваля с грандиозной Джанет Бейкер в партии Орфея.

Если вам хочется все же послушать в партии Орфея контратенора, то поищите спектакль Королевского оперного театра в Лондоне, где в 1991 году была постановка спектакль Гарри Купфера с Йоханом Ковальским в партии Орфея. Этот спектакль до сих пор не устарел.

Если говорить об «Ифигении в Тавриде» и «Альцесте», то невозможно не вспомнить триумфы Марии Каллас. Именно благодаря ей не-Орфейный Глюк стал возвращаться в театральный обиход. Мощная интерпретация Каллас сегодня даже может показаться чересчур пережатой. Но абсолютная искренность ее исполнения с лихвой искупает неаутентичность этого звучания. Если вы найдете и сравните с записями уже нашего времени, то вы сразу поймете, о чем я говорю.

НЕСЧАСТНЫЙ МОЦАРТ

Наконец мы добрались до оперы, которую уже не надо объяснять, не надо расхваливать и уговаривать ее услышать. В четвертой главе «Краткого курса оперного безумия» появляется композитор, чье наследие не надо насаждать, он и так самый исполняемый оперный композитор в мире. Музыку Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791) можно слушать в самом плохом исполнении, такой в ней огромный запас качества. Я в юности ходил даже в Оперную студию Гнесинки на «Свадьбу Фигаро». Да, и сразу условимся, что опера называется «Свадьба Фигаро», а не как пьеса Бомарше «Женитьба ФигарО».

Еще в детском возрасте Моцарт начал писать оперы-безделушки, милые пасторали и серенады, которые и сегодня при условии хороших исполнителей могут принести немало удовольствия слушателям. Ничего не предвещало, что из-под его пера однажды один за другим хлынут настоящие шедевры – от «Идоменей» до «Волшебной флейты». Которые и через 230 лет окажутся поводом для бесконечного выкапывания смыслов, нюансов, подтекстов.

Моцартовским операм подходит любая трактовка: вот Питер Селларс переносит «Дон Жуана» на Манхэттен, а главный герой и его слуга – братья-близнецы афроамериканцы. Вот Ингмар Бергман рассказывает нам «Волшебную флейту» как семейную драму. В любой эпохе и в любом облачении герои опер Моцарта близки нам. Остается большой загадкой, как человек, проживший так мало, творивший в основном на заказ, так тонко смог почувствовать человеческую природу и буквально вдохнуть жизнь в оперных героев. Моцартовские оперы невозможно петь стоя столбом на сцене, Моцарт, можно сказать, вшил в музыкальную ткань невиданную доселе динамику, которая беспрерывно рвется наружу, бурлит, сверкает и переливается, дает нам полное ощущение «всамделишности» происходящего на оперных подмостках. И если почитать большое эпистолярное наследие композитора, то можно обнаружить, что всю свою жизнь он боролся с оперной рутинной. Наверное, за всю историю оперы только он ее и победил. Или почти победил.

Что произошло?

Пытаясь повторить свой детский успех, Моцарт отправляется в Париж, где знакомится с реформированной оперой Глюка. На пути домой, не добившись успеха, он слушает знаменитый оркестр под управлением Карла Стамица. В те годы высочайший профессионализм на музыкальной сцене еще редкость. Совсем скоро вместе с этим оркестром, перебравшимся вместе с курфюрстом в Мюнхен, Моцарт осуществляет премьеру своей первой серьезной оперы а-ля Глюк – «Идоменей». Он в кровь бьется с либреттистом и плохими исполнителями за сценическую правду. В этой борьбе рождается будущее композитора: после успеха «Идоменей», который сегодня все же смотрится скорее данью глюковской традиции – с музыкой, под-

чиненной сюжета, танцевальным дивертисментом, строгим языком, – Моцарт решает покинуть Зальцбург, отца и отправиться в Вену.

Но главное в его жизни – другое, и об этом он сам пишет так: «Мне кажется, что в опере поэзия безусловно должна быть послушной дочерью музыки. Почему итальянские комические оперы всем нравятся? И это при полной ничтожности текста. Да потому, что в них надо всем господствует музыка и все прочее забывается. Еще больше должна нравиться опера с хорошо разработанным сюжетом и стихами, написанными специально для музыки. Ради того, чтобы угодить рифме, не следует вводить строки и целые строфы, которые портят весь замысел композитора и ничего не добавляют ему, ведь, боже мой, в опере они решительно ничего не стоят. Музыка не может обойтись без стихов, но рифма ради рифмы – это вещь очень опасная».

Как мог 25-летний композитор так четко сформулировать главный принцип существования оперы и устроить тайный бунт посреди повсеместного преклонения перед принципами Глюка? Отныне он будет строго следовать этим принципам и навсегда останется эталоном. Композиторы последующих эпох будут преклоняться перед Моцартом, пытаться писать с моцартовской легкостью и ясностью, обрабатывать его музыку и цитировать ее. Умерев в нищете и безвестности, Моцарт и представить себе не мог, что он станет практически культовой фигурой в последующие столетия.

Герои

Моцарт не постулировал никаких реформаторских идей, он не пытался изменить ничего революционным путем. Он брал готовые формы и совершенствовал их по своему вкусу, а значит, подчиняя только лишь музыкальной идее. Но именно столкновение с невероятным количеством клише своего времени вызывает в нем желание не только облагораживать их, но и порой сметать демоническими порывами. Галантный век уходит вместе с Моцартом в прошлое, ему на смену идут настоящая чувственность, пылкая страсть, невероятный динамизм.

Вскоре и другие композиторы посмеют вывести на сцену своих современников, как Моцарт посмел сделать в музыкальной истории Фигаро, даже убрав из нее пугающий знать предреволюционный пыл Бомарше, из-за которого пьесу не играли в Габсбургской империи. Моцарт и здесь проявил невиданную сноровку и добился показа оперы в придворном Бургтеатре.

Героем можно назвать и главного либреттиста Моцарта Лоренцо да Понте, написавшего текст для гениального триптиха – «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Cosi fan tutte», которую на русский язык нельзя перевести иначе, чем «Так поступают все женщины». Используя живой, сочный язык, иногда даже немного неприличных слов, как в пражской редакции «Дон Жуана», да Понте с Моцартом создали эталон правильно взаимоотношения композитора и либреттиста. Таких тандемов за всю историю оперы будет очень мало.

Главный герой моцартовского оперного наследия – Дон Жуан. Наказанный развратник, выносит Моцарт во второй заголовок. И сам не очень верит этому. Его Дон Жуан не вызывает никакого отвращения, если он исчадие ада, то всем нам хочется попасть в этот ад. Для человека западной культуры сегодня Дон Жуан – символ свободолюбия, человек, ниспровергающий надуманные правила и клише, точно сам Моцарт. Он богохульник и ищет разрыва с Богом. Один из самых важных архетипов в истории: Дон Жуан и есть сама музыка. По Кьеркегору, он «индивидуум, что постоянно возникает, но никогда не закончен», именно поэтому идею Дон Жуана выражает музыка, а не язык. Моцарт сделал то, что не смог сделать ни один другой автор, разрабатывавший этот миф. Сквозь шепот искушения, вихрь обольщения, тишину момента – вырастет Опера опер.

Что изменилось?

В опере-серии, серьезной опере, обычно обращали мало внимания на индивидуальные свойства героев, в опере-буффа, комической опере, их заменяли обобщенные типажи. Моцарт создает доселе невиданных на оперной сцене героев, каждый из них и имеет обобщенные архетипические черты, и наделяется индивидуальными психологическими особенностями. Ну как живые, скажем мы сегодня.

Опера-серия и опера-буффа в их первоначальном значении умирают в творчестве Моцарта. Чтобы родиться заново, обогащая друг друга. В комедийных творениях Моцарта мы часто можем встретить совершенно серьезных героев, которые любят скорбеть, точно Графиня из «Свадьбы Фигаро». А в несмешной на первый взгляд опере «Дон Жуан» так много комического, что Моцарт дает ей название *drama giocosa*, игривая драма. Но даже там, где Моцарт настаивает на комизме ситуаций, как в опере «*Così fan tutte*», нам становится не смешно, а жалко бедных девушек.

Моцарт создает эталон многослойности, который и помогает подогревать интерес к его операм и поныне: хотите, «Волшебная флейта» будет детской сказкой с принцем и драконом. Хотите, она станет зашифрованным масонским ритуалом инициации. В любом случае музыка расширяет географические и фотографические ремарки партитуры: Лес, Храм, Пальмовая роща...

В операх его, как в человеческом теле, каждая клетка заполнена жизненно важным соком – музыкой. Арии больше не задерживают действие, как раньше, чтобы скачками двинуть его в речитативах. Оба вида музыкальной репрезентации одинаково важны для развития сюжета. Не прибегая к системе лейтмотивов (Вагнер родится через два десятка лет после смерти Моцарта), наш герой создает целостный образ оперных персонажей с помощью мелодических оборотов, присущих только им. Если Лепорелло говорит о Дон Жуане, то его музыкальный язык – это язык его господина. Если Графиня и Сюзанна вместе пишут письмо Графу, то поют, что называется, одним языком. Вот тот принцип, к которому опера стремилась изначально.

Наконец, и это самое главное, рождается чудо ансамбля. Ария перестает быть самым красивым номером. Ансамбли отныне – короли оперы, не зря же у того же Дон Жуана только одна крохотная ария. Все остальное о нем мы узнаем из его ансамблевого общения с другими персонажами. А в финале каждого действия квинтеты и секстеты с хором подытоживают действие, заставляют нас волноваться, что будет дальше. Причем даже в самых больших ансамблях ему не изменяет желание выделить каждого из участников с помощью присущего им музыкального языка. Получается сумасшедшая многослойная эмоциональная картина.

Оркестр во всем своем блеске классической венской школы больше не жалкий аккомпанемент, любая увертюра Моцарта может прозвучать в симфоническом концерте и стать одной из его кульминаций. Несчастный Моцарт умирает внезапно, и виноват в этом, конечно, не Антонио Сальери (1750—1825), чья вина только в том, что он не собирался за Моцарта учиться угождать, лебезить, искать придворные места. Несчастный Моцарт никогда не увидит, как сегодня он превратился в торговый бренд.

Что слушать?

Предлагаю начать с очаровательной постановки «Похищение из сераля». Старой, классической, очень смешной и с великолепными певцами Эдитой Груберовой, Рери Грист, Франсиско Арайса, Мати Талвела. Постановка Августа Эвердинга, дирижер Карл Бём. Баварская государственная опера.

«Свадьба Фигаро» – один из лучших фильмов-опер Жан-Пьера Поннелля с феерическим составом: Дитрих Фишер-Дискау, Кири Те Канава, Герман Прей, Мирелла Френи. И еще один

классический фильм Поннелля – «Так поступают все женщины». Дирижер Николаус Арнонкур.

«Волшебную флейту» предлагаю для начала смотреть в виде фильма великого шведа Ингмара Бергмана. Фильм снимали в барочном Дротнингхольмском театре. Опера опер «Дон Жуан» в прекрасной экранизации Джозефа Лоузи с уникальным Руджеро Раймонди. Фильм, в котором очень точно уловлена связь Жуана с мистической Венецией.

Продвинутым пользователям я рекомендую найти запись зальцбургского спектакля Мартина Куцея с Томасом Хэмпсоном в главной партии. Это тот спектакль, с которого начался международный успех Анны Нетребко. Но, увы, записан он без нее. Еще не могу не порекомендовать фантастического Дон Жуана в исполнении Бо Сковхуса в спектакле Дмитрия Чернякова, запись из Экс-ан-Прованса.

«ОПЕРА СПАСЕНИЯ». НА ПУТИ К РОМАНТИЗМУ

Пока Моцарт мечется между пражской постановкой «Милосердия Тита» и венской премьерой «Волшебной флейты», в Париже с большим успехом проходит премьера оперы «Лодовиска» Луиджи Керубини (1760—1842), еще одного итальянца, который успешно растворился в полном условностей французском музыкальном театре. Через полтора месяца будет принята Конституция, и это определит жизнь Керубини. Он станет официальным певцом Великой французской революции и будет настолько любим публикой, что останется на этой должности даже после Реставрации. Он будет писать революционные гимны, а потом сочинит реквием по Людовику XVI. А параллельно успеет фактически основать жанр «оперы спасения».

Что произошло?

В советские времена нам так часто говорили о влиянии Великой французской революции на прогрессивные умы, что мы почти перестали в этом верить. Тем не менее эти события во французской истории все же оказали огромное влияние и на развитие Европы, и на то, как развивалась культура цивилизации. В искусстве оперы, например, на несколько десятков лет воцарилось очень специфическое отношение к жанру в духе агитации за гуманистические идеалы, революционную борьбу (не всегда понятно, кого и с кем, но тем не менее), близость к народу, выражавшуюся порой в использовании простых песенных форм. А главное – опера выражала веру в торжество гуманистического начала, победу добрых сил над злыми.

В операх обличали тиранов, верили в светлое, рациональное будущее, торжество правильного государственного строя и мудрость правителей, которые в конце всегда приходили на помощь и спасали главных героев. На самом деле это был практически тот, старый, барочный «бог из машины». Просто теперь, по окончании эпохи Просвещения, люди уже хотели видеть на месте Бога рациональный разум, который начал насаждать в Европе еще Рене Декарт.

Поэтому чаще всего оперы эти были наивны. Скажем, «Два дня», самая популярна опера Керубини, рассказывала о том, как простой водовоз помогает всеми способами бежать члену парламента, аристократу, за которым гонятся агенты кардинала Мазарини. В финале, когда ситуация заходила в тупик, на счастье беглецов поступал приказ королевы всех освободить и перестать преследовать.

Оперы Керубини, как теперь уже стало модно, ломали представления о границах жанра, драматизм ситуаций порой сопровождался довольно игривой музыкой, много заимствовано было и из комической оперы, хотя бы динамика развития сюжета и разговорные диалоги между музыкальными номерами.

В «операх спасения» люди видели новый виток глюковской героики и патетики, тем более что сюжеты были вовсе не из античной эпохи, а напоминали слушателям и зрителям собы-

тия из их жизни. Это биение пульса жизни вызвало большой интерес к Керубини в Европе, его оперы ставились в разных городах, даже тех, где революционного пафоса очень боялись. Вспомним, что Моцарту чудом удалось поставить в Вене «Свадьбу Фигаро» по Бомарше, а «Водовоз» прекрасно уже шел в столице Габсбургской империи, где и произвел сильное впечатление на Бетховена. Керубини максимально увеличивал взаимосвязь оркестра и певцов, что не могло не понравиться Бетховену, который писал симфонии, а к оперному жанру приближался долго и осторожно. Это был для него вектор развития.

Сегодня от той эпохи остались скорее совсем другие оперы. В первую очередь модная сегодня «Медея» Керубини и выросшая в каком-то смысле из нее «Весталка» Гаспаро Спонтини (1774—1851). Обе сохранились благодаря тому, что их вернула на сцену Мария Каллас. В этих операх нет никакого спасения, скорее, композиторы идут по пути углубления драматизма, поиска новых средств выразительности, новых тем, ведь даже смерть за сценой детей Медеи в свое время вызвала ужас у публики.

Герои

С позиции дня сегодняшнего героем эпохи оперы спасения может быть только Людвиг ван Бетховен (1770—1827) со своей единственной оперой «Фиделио». Вообще, надо сказать, что это один из самых существенных провалов в нашем репертуаре – отсутствие оперы Бетховена. Я рад, что в Европе все же к ней не ослабевает интерес. Хотя, конечно, немецкий язык делает для России почти неисполняемой ту же оперу «Похищение из сераля» Моцарта, впрочем, как и «Фиделио».

Отталкиваясь от зингшпиля, музыкального спектакля с разговорными диалогами, и «оперы спасения», Бетховен создает произведение, которое многими признано неудачным, неинтересным и т. д. Я не могу с этим согласиться, может быть, потому, что много раз слышал и первую версию оперы, «Леонору», и «Фиделио» с отличными дирижерами и певцами. Опера эта была невероятно популярна в эпоху существования тоталитарных режимов, она давала прекрасный повод говорить об уничтожении инакомыслия, героических поступках тех, кто не мирился с существующим положением вещей. Стремление к светлым идеалам еще недавно будоражило умы режиссеров, создававших легендарные спектакли на эту тему. Вспомним штутгартскую постановку Юрия Любимова, в которой дебютировала одна из лучших Леонор последних десятилетий Вальтрауд Майер, или спектакль Дэвида Паунтни в Брегенце на масштабной плавучей сцене.

Как всегда у Бетховена, произведения его долго шли к слушателю. И успех к «Фиделио» пришел только в 20-х годах, когда партию Леоноры стала исполнять выдающаяся певица Вильгельмина Шрёдер-Девриент. Если оперы Моцарта можно слушать в любом исполнении, как я говорил прошлый раз, то бетховенский *opus magnum* требует певцов высочайшего класса. Еще и потому, что композитор создает некий новый эталон. На фоне комических, если так позволено будет их назвать, персонажей вроде Рокко, Марцелины и Жакино, доставшихся опере в наследстве от зингшпиля, главные герои – узник Флорестан и его верная жена Леонора – практически гости из будущего, это сверхлюди, для которых страшны не телесные муки, но только лишь духовные. И мы прекрасно понимаем, что это прямой путь к Вагнеру.

Идеальные персонажи, борцы со злом, самим своим существованием на земле утверждающие, что гармония и рациональный мир возможны для людей с духовными стремлениями к идеалам свободы. Бетховен, безусловно, в своей опере повернет развитие оперы в сторону немецкого театра. И вскоре мы увидим, как нестигаемая итальянская традиция начинает с удивлением поглядывать на то, что рядом с невероятной силой начинает прорастать полноценная немецкая опера, со своими идеалами, своими решениями, как сюжетными, так и музыкальными. Финалом оперы будет полноценная колоссальная кантата «Сияет нам сво-

боды свет», в которой можно умирать от восторга не меньше, чем в финале легендарной Девятой симфонии.

Такой великий мастер, как Бетховен, не мог не показать свое отношение к опере. В наследство нам достались несколько симфонических полотен – увертюры к этой опере. Канон в октаву, квартет комических персонажей плюс Леонора, написан так, что мы понимаем: Леонора чужая на этом празднике, ведь она не участвует в веселой финальной кабалетте. Колоссальная ария Леоноры, написанная сложно и нетипично даже для Бетховена, на все времена создает трудности для переходного голоса. Но если она по плечу солистке, то ее ждет обоснованный триумф. Но все равно самым уникальным номером оперы остаются «сладостные гармонии», по мнению Берлиоза, в хоре узников, увидевших дневной свет.

Что изменилось?

XIX век станет веком разделения оперы на разные национальные ветви. Больше двух сотен лет торжества итальянской традиции приведут к тому, что наступит равноправие: теперь уже каждая национальная школа будет находить внутри себя отправные точки для дальнейшего развития. Но, конечно, и учитывать достижения соседей.

Керубини и Бетховен во многом предвосхищают романтизм в музыке. Причем Бетховена традиционно еще не причисляют к этому течению. А вот великий романтик Гофман считал иначе: «Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор; не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не допускает неясного томления, а передает лишь выражаемые словами эффекты, но отнюдь не то, что ощущается в царстве бесконечного?»

Не могу не верить романтику Гофману. Но, конечно, по-настоящему романтическую немецкую оперу создал вовсе не Бетховен, а Карл Мария фон Вебер (1786—1826). В 1821 году в Берлине впервые прозвучала опера «Вольный стрелок», на десять лет опередившая итальянских композиторов-романтиков. Отныне лучшие оперы начинают циркулировать по всей Европе, и «Вольный стрелок» имеет повсюду триумфальный успех.

После «Вольного стрелка» оперу захватывает романтизм. Люди не верят больше в рациональность мира, существование мудрых правителей. На переднем плане борьбы за будущее – одинокий герой, неудовлетворенный, ищущий, чаще всего он даже не поминает бога, а ищет счастья в пантеистическом слиянии с природой. Если говорить о Вебере, то это и слияние с традиционными старинными легендами, народными песнями и хорами. И его герой Макс послушно следует словам Гете из «Фауста»: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо!» Отныне не разум, а логика сердца, интуиция, стремление к возвышенному, позитивное наслаждение прекрасным овладевает искусствами, в том числе и музыкальным театром.

Надо добавить, что если бы Франц Шуберт (1797—1828) дожил до постановки своих опер, то наверняка что-то бы в них изменил и улучшил. И они бы стали тоже популярны. Но я не могу забыть единственного сценического исполнения оперы «Альфонсо и Эстрелла» в своей жизни, это удивительное сочинение, в котором только поют от первой до последней ноты, что было редкостью в то время. «Фьеррабрас», «Веселый замок сатаны» – этим операм Шуберта еще только предстоит найти свою дорогу в список популярных опер. Как и уникальной опере «Женевьева» («Геновева») Роберта Шумана (1810—1856).

Что слушать?

Чтобы понять, что такое Керубини, лучше всего послушать аудиозапись оперы «Медея» с Каллас. Любителям видео стоит поискать запись спектакля с Монтсеррат Кабалье, Хосе Каррерасом и Еленой Образцовой. Там уже нет потрясающих вокальных достижений, но есть большие певцы, которые способны вдохнуть жизнь в эту оперу.

Для того чтобы немного поразмышлять о музыке Бетховена, очень рекомендую посмотреть документальный фильм «Николаус Арнонкур репетирует Пятую симфонию». Выдающийся дирижер там подробно говорит на двух языках о музыке композитора. Старый классический вариант «Фиделио» с фантастическими певцами Кристой Людвиг, Джеймсом Кингом, Вальтером Берри можно чередовать с более поздней постановкой Цюрихской оперы с отличным ансамблем, в котором есть место Йонасу Кауфману.

Наконец, «Вольный стрелок» Вебера в таком старинном облике, с певцами, которых вы вряд ли знаете, но это то старое немецкое качество исполнения такой музыки, которое никого не оставит равнодушным. Одна Эдит Матис в партии Эннхен чего стоит! Спектакль Гамбургской оперы.

ТРИ КИТА БЕЛЬКАНТО

В прошлой главе мы говорили о том, какими окольными путями немецкая опера пришла к романтизму и созданию своего собственного национального музыкального театра. А что же в Италии, на родине оперы? Здесь в начале XIX века мы видим последнюю и крайне удачную попытку сделать комическую оперу полноправной гостьей на оперном празднике. Ее унижали столько десятков лет, что когда-нибудь она должна была взять реванш. Конечно, для этого надо было стереть границы разных жанров, уничтожить маски и заменить их живыми характерами, углубить музыкальную драматургию, добиться права на все сценические признаки «взрослого» оперного жанра. И, наконец, для этого должен был родиться Джоаккино Россини (1792—1868). Потому что чувству юмора нельзя научить.

Вся жизнь Россини была полна юмора. Добившись славы, он перестал писать, превратившись в обжору. А в момент, когда его карьера только шла в гору, его приходилось закрывать в комнате, чтобы он писал. И он писал! Так быстро, как никто другой за всю историю оперы. За две недели из-под его пера мог вырваться шедевральный «Севильский цирюльник». Как это у него получалось? Если бы знать... Конечно, он старается писать и оперы на серьезные сюжеты, из почти четырех десятков его опер почти половина – это исторические, литературные, библейские герои вроде Моисея, Отелло, Семирамиды, Танкреда. И его невероятное умение превращать виртуозные пассажи в искренние порывы человеческой души делают свое дело во многих сценах этих достаточно ходульных опер.

Но как только Россини пишет «Итальянку в Алжире», «Севильского цирюльника», «Золушку», «Графа Ори» или умершую ради «Ори», а ныне возрожденную оперу «Путешествие в Реймс», нами овладевает настоящий восторг. Россини в каждой ноте дает понять, что на сцене не может быть правил: динамическая контрастность зашкаливает, сплетение голосов в ансамбли нарастает – их может быть и шесть, и четырнадцать. Поэтому никого не смущает до сих пор, если певцы выстраиваются при этом вдоль рамп, чтобы лучше видеть дирижера. Грядка артишковых, как это называлось в те времена.

Россини – это квинтэссенция всего развития оперы за два века: от неаполитанской комической оперы до Моцарта. Еще при жизни его называли последним классиком. Это такой итальянский Моцарт, у которого нет границ в выражении страсти и чувственности. Его оркестровый гедонизм не знает предела, но Россини умеет работать и со словом: достаточно вспомнить, как музыка буквально вырастает из текста в секстетах из «Золушки» или «Итальянки в Алжире».

Его композиторские способности рука не поднимется поставить ниже бетховенских. Наконец, это высшая точка и последний привет того загадочного феномена, который мы сегодня любим вставлять в речь по любому поводу, – техники бельканто. Конечно, сегодня его оперы адаптированы под технические возможности современных певцов. Но то, что в те

времена пели иначе, это мы знаем точно. Ведь сам Россини, впервые услышав тенора Дюпре, который пел верхние до грудным регистром, сказал, что это «визг каплуна, когда его режут».

Россини был прощальной агонией века просвещенного классицизма. Посередине жизни он попытался вскочить на подножку поезда, уезжавшего в романтические дали. Он потратил на свою последнюю оперу полгода, что уже доказывало, как тяжело она ему дается. Его «Вильгельм Телль» до сих пор плохо посещается публикой, ведь чувствуется, что здесь Россини двигается впотьмах. Но даже тут он успевает написать арию-шедевр для главного героя. Зато его последняя опера укажет свет в конце тоннеля и для итальянских, и для французских композиторов. Он умер от обжорства, ведь «турнедо а-ля Россини» (говяжья вырезка, фуа-гра и белая булка) – тоже шедевр в духе опер «маэстро Громыхателя».

Что произошло?

Не умаляя достоинства «маэстро громыхателя», как называли Россини некоторые критики за его нескрываемую любовь к форте, мы сегодня должны посмотреть, как славная история итальянской оперы провалилась в пучину романтизма. Сначала этот механизм немного пробуксовывал, романтическая опера в Италии отстала от немецкой лет на десять. Но уж потом опера рухнула в эту бездну практически навсегда. И теперь, когда мы говорим об итальянской опере, которая заполняет больше всего сцены оперных театров, мы говорим в первую очередь о романтической опере.

Несчастные влюбленные будут пытаться соединиться вопреки злодеяниям всего мира, они будут убивать себя во имя большой любви, заставляя публику сопереживать. Вот, наконец, то, к чему так долго стремился оперный театр, – заставить публику не развлекаться, а прожить за один вечер трагическую судьбу оперных героев. Конечно, на фоне этого тот же Гаэтано Доницетти (1797—1848) еще успеет отдать дань Россини и написать несколько комических опер вроде «Любовного напитка», «Дона Паскуале» или «Дочери полка». Но в моде все же сцены сумасшествия, невероятные страдания, которые переносят хрупкие девы и их героические возлюбленные, которым порой надо выступить против всего мира!

Герои

Вплоть до того момента, как Верди станет уже большим профессионалом, героями эпохи будут Винченцо Беллини (1801—1835) и Гаэтано Доницетти.

Беллини выходит на сцену в тот момент, когда Россини уже собирается уходить. И он практически декларирует, что хочет отличаться от изысканности Россини простотой формы, как он говорит, «здравым смыслом». И у этого здравого смысла было много поклонников, включая великих певцов эпохи вроде Джудитты Пасты, для которой была написана «Норма» и «Сомнамбула». Или, что для нас немаловажно, Михаила Глинки, вернувшегося из Италии с багажом впечатлений для создания русской национальной оперы.

Отныне именно простота и естественность формы, петь как дышать, станет самым бесценным в опере. И после Каллас каждая певица, претендующая на звание примадонны, должна продемонстрировать это в двух контрастных частях знаменитой арии Нормы «Casta diva... Fine al rito». Половина не считается!

Беллини умер так рано, что не успел толком указать вектор развития, за него это направление определит молодой Верди. А пока он молод, в Италии – и не только – царит Доницетти. Он пишет много и лихорадочно, поэтому получается, что не все его оперы становятся шедеврами. Но его стремление к правдивости переживаний невозможно пропустить. В таких знаковых операх, как «Лючия ди Ламмермур» или «Линда ди Шамуни», в конечном итоге именно правдивость актерского переживания решает все на сцене.

Ну и голос, конечно. И тут мы вступаем на зыбкий лед правил исполнения таких опер сегодня. Дело в том, что Беллини или Доницетти даже не задумывались, кто и как будет петь их оперы через сто лет. Ведь в их распоряжении были лучшие певицы того времени: Джудитта Паста, Джулия и Джудитта Гризи, Мария Малибран. Как раз бельканто в те годы не предъявляло современных требований: не было столь жесткого распределения на сопрано и меццо-сопрано. Певицы обладали большим диапазоном, невероятной подвижностью. Наконец, их тщательно подбирали так, чтобы голоса в дуэтах сливались, сегодня об этом вообще уже мало кто думает. Кстати, одна из интересных записей последних десятилетий сделана была Риккардо Мути: в его «Норме» Адальджиза поет более высоким голосом, чем Норма.

Поэтому и сегодня самыми знаменитыми исполнительницами партий в операх Беллини и Доницетти становятся те певицы, которые могут подняться до уровня драматических актрис. И только благодаря их стараниям оперы эти не сходят со сцены, а в каждом поколении обретают новую жизнь. «Норму» на вершину оперного репертуара вознесла Каллас, а, скажем, почти забытую оперу «Роберто Деверо» Доницетти вспомнили благодаря Беверли Силлз и Эдите Груберовой. Сегодня на наших глазах насаждается новая мода не петь запредельных нот. Но это уж точно заставляет исполнительниц заниматься актерским мастерством. И без этих нот и с дешевым хлопотанием лицом на сцене все равно не стоит браться за такие партии.

Что изменилось?

Героические хоры и романтические ансамбли, кантиленные арии и виртуозные каба-летты отныне становятся самым привлекательным в опере. Горе тем композиторам, которые захотят написать что-то иное. Их ждет провал и забвение. Вместе с тем, отныне на сцене царит логика (насколько это возможно), чистота формы и естественность изложения вокального материала. И новый бог оперной сцены – правда! Все отныне будет мериться правдой до тех пор, пока итальянская опера и вовсе не превратится в газетную колонку. Но до этого надо дожить. А пока пылкие объяснения в любви, агрессивность окружающего мира, никаких внезапных спасений. Если героя не убивают обстоятельства, он сам готов всадить в себя кинжал или взойти на костер, как Норма. И вслед за ней пойдет в огонь любой, ведь вызов, который бросает романтический герой миру, это не поза, не хитрый трюк. Жизнь ничто без идеала.

Первая массовая депрессия, которую пережил этот мир, разочаровавшись в идеалах античности, Просвещения, Великой французской революции, классицизма, выплеснулась в полной мере на оперной сцене. Отныне рассказы «у меня мурашки по коже» или «он так пел, что я заплакал» становятся расхожими. Но, сами того не сознавая, любители итальянской оперы жаждут все большей правды на сцене. И она явится им скоро в лице Джузеппе Верди, о котором мы поговорим в следующий раз.

Что слушать?

Как всегда, я рекомендую начать с классических образцов исполнения. Комический Россини в лучшем виде предстанет перед вами в фильме «Золушка»: дирижер Клаудио Аббадо, режиссер Жан-Пьер Поннелль, в партии Ченерентолы Фредерика фон Штаде. У Поннелля с Аббадо есть и фильм «Севильский цирюльник» с Тересой Берганца и Германом Преем. Многие в нашей стране не знают, как красиво Розину поют не колоратурным сопрано.

Несмешной Россини. Здесь можно попробовать послушать «Танкред» с Катей Риччарели и Мэрилин Хорн. «Пуритан» Беллини, как его лучшую оперу, лучше послушать в исполнении королев бельканто – Мариеллы Девиа или Эдиты Груберовой. С последней артисткой надо слушать и «Роберто Деверо», есть записи спектаклей в Вене и Мюнхене. А «Любовный напиток» – только с Лучано Паваротти.

ВЕЧНЫЙ БОРЕЦ ВЕРДИ

У верблюда два горба, потому что жизнь борьба! Эта шутка целиком относится к жизни Джузеппе Верди (1813—1901), ставшего в Италии не только символом оперы, но и символом борьбы за единую страну и нацию. И здесь Верди вышел за рамки музыкального театра и стал политической фигурой. VERDI – Vittorio Emmanuele Re d'Italia. Витторио Эммануэле был первым королем объединенной Италии. А знаменитый хор полоненных иудеев «Va pensiero» из оперы «Набукко» («Навуходоносор») был итальянской «Марсельезой» в этой борьбе. Казалось бы, Верди был обречен на успех и ему не надо было ни о чем думать. А он вел всю жизнь собственную борьбу.

Что произошло?

Он родился фактически в сарае! Борьба с нищетой закончилась быстро, и Верди превратился с достойного помещика, достаточно сегодня посетить его виллу «Санта-Агата» под Буссето, где он рачительно вел хозяйство многие годы. Но Верди не эгоист, он все время думает о людях, строит больницу для бедных, знаменитый дом ветеранов сцены в Милане, заседает в парламенте.

Борьба с либреттистами за правду высказывания привела все же к созданию большого количества шедевров. Но среди 26 опер композитора достаточно назвать два цикла по три: «Риголетто», «Трубадур», «Травиата» и «Аида», «Отелло», «Фальстаф». И среди остальных двадцати есть немало шедевров: «Макбет», «Бал-маскарад», «Дон Карлос»... Но этих шести достаточно, чтобы стать величайшим оперным композитором всех времен и народов. Только под конец жизни Верди обретет либреттиста, о котором он мечтал. Это будет другой композитор Арриго Бойто, чье сотрудничество с Верди над «Отелло» и «Фальстафом» становится вровень с тандемом Моцарт – да Понте.

Борьба с цензорами, которую композитор вел почти всю жизнь, отнимала много сил. Да, теперь опера не просто место, где можно выгулять бриллианты. Это уже ристалище идей, за каждым хором специально обученным людям мерещится призыв к восстанию и революции. Вот какой силы добилась опера к середине XIX века в руках Верди! А он все время выбирает такие сюжеты, чтобы подчеркнуть только это свое стремление говорить людям правду в лицо.

Борьба за правду на сцене. Верди пытается оправдать классическую оперную форму, пришедшую из XVIII века. Но он все время пытается вдохнуть новую жизнь в старые оперные законы. Он хочет только правды на сцене, ему она нужна как воздух, это сквозит во всей его переписке с авторами слов и сюжетов. Поэтому в музыкальной стилистике он двигается только вперед. И, как бы ему ни не хотелось в этом признаваться, он к концу жизни постепенно начинает двигаться в сторону вагнеровских открытий.

Все это приводит к созданию уже не традиционной номерной оперы, а к невероятному сплаву оркестрового совершенства и декламации редкостной гибкости, в которой уже нет ничего от старого бельканто. Прекрасное пение больше не увлекает его так, как правдивое пение! Музыка его настолько оригинальна, что ее даже никто не может заимствовать. Верди неповторим.

Герои

Верди – герой второй половины XIX века в Италии уже потому, что приносит на сцену невиданный накал страстей. Ему нет дела до того, что публика буквально завопит, когда увидит на сцене даму парижского полусвета из их времени. Он хватается публику за шиворот и буквально встряхивает: герои на сцене умирают ради вас! Недостаток своего музыкального образования он восполняет этой невиданной страстью.

Но главное – это его великое умение взяться за мелодраматический сюжет и только лишь музыкальными средствами превратить его настоящую трагедию. Каждый раз в сцене смерти Виолетты Валери, Джильды, Симона Бокканегры, Родриго мы физически ощущаем это, Верди точно оставляет зарубки на нашем сердце своими точными аккордами. Поэтому и все банальности, нестыковки либретто мгновенно забываются. Музыка Верди рисует самую правдивую картину трагедии.

Еще одно важное умение Верди-драматурга: он не оставляет зазора для интерпретации. Каждый его персонаж обрисован так точно и до мельчайших подробностей, что сегодня он самый сложный композитор для режиссеров, которые хотели бы перенести его оперы в наше время. Есть десятки отличных постановок на эту тему опер Моцарта, Вагнера. И просто по пальцам пересчитать удачные интерпретации опер Верди. Точно композитор сам однажды и навсегда решил, что надо делать с его произведениями.

Что изменилось?

Верди выводит на оперную сцену Человека с большой буквы. Только личная драма теперь важна на сцене, даже если вокруг витает тень общественных и социальных катаклизмов. Человек может быть королем, а может быть шутком. И их драма одинаково важна для композитора. В этом очень точно проявляется агностицизм Верди, не зря его Реквием памяти писателя Алессандро Мандзони, грубо говоря, итальянского Достоевского, становится не только еще одной оперой, но и вызовом богу. Верди не готов смириться с решением отнять у него и нации духовного отца и заявляет об этом во всеуслышание. Но точно так он готов бороться за любого героя своей оперы.

Музыка была для него главным, но целью стало сценическое действие. Ясность и пылкость музыкального мышления, все лишнее уничтожается еще на стадии создания либретто, удивительный динамизм, сжатые темпы – все это очень созвучно сегодняшнему времени, оттого и такая популярность у его опер.

Что слушать?

«Травиату» все равно все начнут смотреть с фильма Франко Дзеффирелли, в котором снялись Тереза Стратас и Пласидо Доминго. Но есть еще одна экранизация с красавицей Анной Моффо.

Из современных трактовок мне очень нравится спектакль Дмитрия Чернякова в Ла Скала, где он точно уловил, что больше всего разделяют Виолетту и Альфредо не сословные различия и неизлечимая болезнь. Там еще неплохо звучит Диана Дамрау.

«Риголетто» – это еще один фильм Поннелля (вот человек наснимал столько замечательных экранизаций!), где он еще умудрился обыграть и все достоинства пения и недостатки внешнего вида Лучано Паваротти и Эдиты Груберовой. «Трубадура» – с пожилым Гербертом Караяном и квартетом еще молодых солистов: Пласидо Доминго, Райна Кабаиванска, Фьоренца Коссото, Пьеро Каппучилли.

«Аиду» в легендарной версии Луки Ронкони в Ла Скала, где Лучано Паваротти побил рекорд, ему дольше всех аплодировали после арии.

Наконец, «Отелло» в исполнении любимца отечественных опероманов Владимира Атлантова. Спектакль фестиваля Арена ди Верона, где как раз все зависит только от исполнителей.

ОДИНОКИЙ ВИЗИОНЕР ВАГНЕР

Эта глава посвящена уникальной личности, одному из самых больших реформаторов оперного искусства Рихарду Вагнеру (1813—1883). Поскольку в прошлой главе речь шла о Верди, попробую от него и оттолкнуться. Ведь два этих композитора шли параллельными путями в истории искусства. И если Верди стал символом объединения патриотических сил Италии, то Вагнер, коснувшись старинных немецких легенд, невольно выполнил ту же роль для объединенной Германии.

Правда, если Верди все время задумывался об общественном благе, то Вагнер был отъявленным эгоистом. Вся жизнь его ума была посвящена только лишь одному: как сделаться великим и донести до людей свои идеи. Все это привело, с одной стороны к тому, что отношение Вагнера к людям определялось исключительно тем, как они к нему относились. Ему казалось, что Джакомо Мейербер (1791—1864) ничем не помог ему в Париже, хотя это было не так. И он стал антисемитом. А вот Людвиг Баварский чуть ли не все свое королевство положил на алтарь любимого композитора, и Вагнер был к королю благосклонен. Хотя Людвиг только давал в долг Вагнеру на строительство его собственного театра и проведение фестиваля, то есть показ тетралогии «Кольцо нибелунга». А мог бы подарить, тогда, глядишь, и Вагнер бы его возвеличил.

Удивительно не только то, что эта наивная вера в свое предназначение обрела земную плоть и тысячу последователей по всему миру, но и то, что и сейчас, через почти полтора века после смерти композитора его пангерманистские идеи живы, а Байройтский фестиваль, особенно в дни открытия и премьер, скорее напоминает съезд масонской ложи.

Байройт остается самым уникальным театром на земле, в котором с 1876 года не сыграли ничьей другой оперы (и Девятую симфонию Бетховена). Феноменальная акустика, специфически заглубленная оркестровая яма, объемный звук, который в этом театре смешивается с головами певцов на сцене, а не над ямой, как везде в других местах. Все это делает Вагнеровский фестиваль притягательным до сих пор, когда он все же потерял монополию на лучших исполнителей опер его основателя.

Что произошло?

В чем смысл вагнеровской реформы. Со времен Глюка не слышали мы никаких деклараций на тему оперы. И новая реформа проложит путь опере в будущее. Вагнер выступает не только как композитор, но и как философ. Он вводит понятие *Gesamtkunstwerk*, которое встречалось и до него в искусстве, но как-то вскользь. Теперь опера — это не просто театр, где поют. А произведение искусства будущего, в котором все составляющие: музыка, текст,

постановка, декорации, свет – сплетаются, чтобы достичь единого результата. Вагнер борется с оперной рутинной, поэтому в Байройте глубокая яма – дирижера не должно быть видно.

Вагнер борется с рутинной музыкальной: ему претят повторы в музыке, он требует от самого себя в первую очередь непрерывного музыкального развития.

Каждый персонаж, значимый предмет, состояние героев получает свой лейтмотив. Хитросплетение этим небольших структур превращается в огромный звуковой массив, который развивается на глазах у зрителя, не прерываемый паузами, ариями, ансамблями, до тех пор, пока не закончится акт. Чаще всего у его опер трехактная структура, поэтому два антракта, в Байройте они занимают час, чтобы публика успела прийти в себя. Вместе с антрактами продолжительность спектаклей 5—7 часов, поэтому и начинаются они, за исключением двух одноактных опер, в 16:00.

Из байройтского канона, кстати, выброшены ранние произведения, вся история вагнеровских опер начинается с «Летучего голландца». Эта опера и «Золото Рейна» – единственные одноактные оперы в Байройте (если язык повернется назвать одноактной оперу, длящуюся больше двух часов).

Оркестр достигает максимальной значимости. Отныне он не аккомпанирует певцам, а ведет свою параллельную линию, что ужасно раздражает коллег Вагнера, например, Чайковского, писавшего критические разборы «Кольца нибелунга» для русских газет. Но Вагнеру нет дела до других, он превращает арии в монологи, дуэты в диалоги, причем певцы не поют одновременно, как это принято было до него. Вокализация эта тоже непростая: она лежит где-то посередине между пением и мелодекламацией. Она чувствительна к слову, каждому слогу, каждому звуку.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.