

КАЛЛЕ КАСПЕР
ГОАР МАРКОСЯН-КАСПЕР

КРАТКИЕ ЛИБРЕТТО ОПЕР БЕЛЛИНИ



Гоар Карлосовна Маркосян-Каспер

Калле Каспер

Краткие либретто опер Беллини

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68875524

Аннотация

«Музыка Беллини – единственная музыка, которая способна передать самые тонкие чувства человеческой души».

Если оперы Верди – самые глубокие и страстные, оперы Россини (из тех, что написаны на комические сюжеты) – самые веселые и жизнерадостные, то оперы Беллини – самые печальные и мечтательные. Грустью заполнены все его произведения, даже те, которые имеют счастливый финал, и это даже странно, учитывая, что Беллини по натуре отнюдь не был меланхоликом, этаким итальянским «Вертером», наоборот, это был вполне светский молодой человек, любивший жизнь и все те радости, которые она может предложить – женщин и славу, в том числе. Единственным объяснением подобной внутренней печали, нам кажется, могло быть предчувствие Беллини, что проживет он недолго, как, увы, и случилось.

В эту книгу вошли либретто опер Беллини:

1. Адельсон и Сальвини (Adelson e Salvini), 1825

2. Бьянка и Джернандо (Bianca e Gernando), 1826; позже Бьянка и Фернандо (Bianca e Fernando), 1828
3. Пират (Il Pirata), 1827
4. Чужестранка (La Straniera), 1829
5. Заира (Zaira), 1829
6. Капулети и Монтекки (I Capuleti e i Montecchi), 1830
7. Сомнамбула (La Somnambula), 1831
8. Норма (Norma), 1831
9. Беатриче ди Тенда (Beatrice di Tenda), 1833
10. Пуритане (I Puritani), 1835; первоначальное название «Пуритане и кавалеры» (I Puritani e i cavalieri).

Содержание

От авторов	5
Несколько слов о жизни Беллини	10
Беллини и Романи	21
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Гоар Каспер, Калле Каспер

Краткие либретто опер Беллини

*в изложении и с
комментариями
двух писателей*

От авторов

В предисловиях к предыдущим нашим книгам: «Краткие либретто опер Россини» и «Краткие либретто опер Верди», мы довольно подробно объяснили мотивы, побудившие нас, двух писателей вдруг заняться пересказом оперных либретто. Повторим вкратце главное: мы любим оперу, в первую очередь, итальянскую, слушаем ее, практически, каждый день, преимущественно, в видеозаписях, и нам жалко людей, которые (цитируем себя же) «оперу не понимают, не любят и не знают той радости, которую может доставить музыка Верди и Россини».

То же самое можем сказать и о музыке Беллини.

Но чтобы опера действительно доставляла радость, надо ее понимать – понимать в самом прямом смысле этого слова, то есть, четко представлять себе, что именно происходит на сцене. Опера – не симфония, музыка в ней не льется сама по себе, она неразрывно связана с сюжетом, в каком-то смысле, даже вытекает из него. Почему герои ведут себя так, а не иначе, что их мучает, почему они страдают, кого любят, кого ненавидят? Не зная ответа на эти вопросы, воспринимать оперу, как цельное произведение, невозможно, нужно элементарное знание сюжета – а как его приобрести, если не понимаешь языка, на котором ее исполняют? Понадеяться на субтитры? Увы, они бывают далеко не всегда, особенно на старых записях, на русском, так вообще только изредка, и совсем их нет на записях любительских – а именно любительские записи нередко самые лучшие.

В нашей видеотеке три записи оперы Беллини «Пират», оперы прекрасной – первого шедевра композитора, прославившего его на всю Европу. Все записи хороши, с отличными, иногда даже лучшими исполнителями – но ни на одной из них нет субтитров, причем ни на каком языке, даже японском, от которого все равно не было бы толку. А сюжет «Пирата» – малоизвестный, его не надо путать с «Корсаром» Верди, написанным по мотивам поэмы Байрона, это совсем другая история, другой первоисточник. Что же делать? Нам самим потребовалось немало времени, чтобы разобраться в перипетиях оперы, понять, почему так печальны герои

и что происходит в заключительной сцене. Чтобы к другим «узнавание» пришло легче, без долгих блужданий в потемках, мы и задумали эту серию книг.

Но почему все-таки Беллини, а не, скажем, Доницетти?

Возможно, когда-нибудь мы доберемся и до бергамского композитора, но к «катанийцу» у нас особая привязанность, нам кажется, что ему удалось выразить в опере то, чего не смог никто другой.

Вот что рассказывает биограф Беллини Франческо Пастура.

Гостя на своем родном острове – Сицилии, Беллини как-то вместе с приятелями предпринял из Палермо «вылазку» загород, к церкви Сан-Мартино-делле-Скале, чтобы послушать ее знаменитый орган, а затем пообедать на свежем воздухе. Органист Сан-Мартино не узнал Беллини, но стал хвалить его музыку, а Беллини, то ли из тщеславия, то ли из желания попроказничать, пустился опровергать его суждения, находя в своей музыке все новые и новые недостатки. Наконец органист рассердился и сказал:

«Музыка Беллини – единственная музыка, которая способна передать самые тонкие чувства человеческой души».

Личность Беллини скоро была раскрыта, спор прекратился, начались взаимные извинения и объятия, но слова органиста запомнились приятелям композитора, они их записали и впоследствии опубликовали.

Нам кажется, что старый органист нашел весьма точную

характеристику музыки Беллини, необычной даже на фоне своей эпохи, тем более сейчас.

Если оперы Верди – самые глубокие и страстные, оперы Россини (из тех, что написаны на комические сюжеты) – самые веселые и жизнерадостные, то оперы Беллини – самые печальные и мечтательные. Грустью заполнены все его произведения, даже те, которые имеют счастливый финал, и это даже странно, учитывая, что Беллини по натуре отнюдь не был меланхоликом, таким итальянским «Вертером», наоборот, это был вполне светский молодой человек, любивший жизнь и все те радости, которые она может предложить – женщин и славу, в том числе. Единственным объяснением подобной внутренней печали, нам кажется, могло быть предчувствие Беллини, что проживет он недолго, как, увы, и случилось.

Вторая характерная черта музыки Беллини – состояние аффекта, так часто охватывающего его персонажей. Эпоха Беллини – это эпоха романтизма, а романтические герои, балансируя на тонкой грани, отделяющей тусклую реальность от переполняющих душу возвышенных чувств, нередко эту грань переступают, вступая в сферу, где царит только сила чувства. Это и есть аффект.

Чтобы создать такую музыку, Беллини нужны были либретто, отличающиеся от тех, на которые сочиняли оперы его многочисленные коллеги-современники. И он нашел автора, способного их написать. О сложных взаимоотношениях

Беллини с либреттистом Феличе Романи мы расскажем в отдельной главе.

Сейчас – не эпоха романтизма, Мы живем в мире, где главными ценностями стали ни честь и верность, а успех и удовольствие. Музыка Беллини, по большому счету, нашему времени чужда. Но это вина не Беллини, а наша.

Несколько слов о жизни Беллини

Винченцо Сальваторе Кармело Франческо Беллини родился в ночь со 2 на 3 ноября 1801 года в Катанье. Беллини не были потомственными сицилийцами, по крайней мере, по мужской линии, дед композитора, тоже композитор и тоже Винченцо, происходил из Центральной Италии, он окончил Неополитанскую консерваторию и, как все тогдашние музыканты, не только писал и давал уроки, но и играл на органе и других инструментах; предполагается, что в Катанью он попал с гастролирующей оперной труппой, в которой был маэстро чембало. Осев в Катанье, Винченцо-старший женился на сицилийке и обзавелся пятью детьми, старший из которых, Розарио, тоже стал музыкантом и отцом уже семерых детей. Старший сын Розарио был назван в честь деда и унаследовал от него не только имя, но и недюжинные музыкальные способности. О детских успехах Беллини рассказывают легенды, достоверно, что мальчик в три года играл на фортепьяно, в шесть сочинил первый опус, то ли мотет, то ли кантату, он не сохранился, как и немало других небольших сочинений, написанных Винченцо в возрасте от 7 до 14 лет, в основном, разного рода месс. В 11–17 лет он написал несколько дошедших до нас сочинений, тоже духовного содержания. Музыкой с мальчиком занимался сначала отец, а потом дед, на то, чтобы отправить его

учиться в серьезное заведение, у многодетной семьи средств не было. К счастью, в 1817 году в новообразованную провинцию Катанья был назначен губернатором герцог Саммартино, при поддержке его и его жены Элеоноры, которой Беллини впоследствии посвятит «Беатриче ди Тенда», юноша получил от катанийского муниципалитета стипендию на учебу в Неаполитанском Королевском музыкальном колледже (так тогда называлась консерватория), куда и явился в 1819 году. Беллини был счастливее, чем в недалеком будущем окажется Верди, в колледж его приняли, хотя и предписали пройти обучение с самого начала. И он прошел. Главным его учителем стал известный композитор Никола Дзингарелли. К окончанию колледжа Беллини написал свою первую оперу «Адельсон и Сальвини». Несмотря на весьма сомнительное либретто Андреа Тоттолы, опера, исполненная весной 1825 года учениками колледжа по классу вокала, имела большой успех, но, увы, Беллини не достиг того, на что надеялся, когда ее писал. Дело в том, что уже три года он был пылко — и взаимно! — влюблен в Маддалену Фумароли, единственную дочь богатого судьи, и мечтал, что успех позволит ему добиться руки возлюбленной. Этого не произошло, судья ему отказал. Но зато он получил предложение написать оперу для театра Сан-Карло и принялся за работу с большим усердием и новой надеждой не только обеспечить свое будущее как композитора, но и смягчить суровое сердце отца Маддалены: молодой человек был упорен и сдаваться не со-

бирался. Опера называлась «Бьянка и Джернандо», либретто к ней написал Доменико Джилардони на сюжет популярной тогда драмы «Карло, герцог Агридженто». Премьера была назначена на 12 января 1826 года, и главные партии должны были исполнять Аделаида Този, Джованни Давид и Луиджи Лаблаш, специально для которых они и были написаны, но спектакль отложили на 30 мая, из-за чего двоих певцов пришлось сменить, впрочем, отнюдь не к невыгоде Беллини, ибо пели премьеру Энрикетта Лаланд и не кто иной, как еще не знаменитый, но уже блестящий Джованни Рубини (знаменитым его, как и самого Беллини, сделает «Пират»). Успех был полный, опера выдержала 25 представлений, присутствовавший на репетициях Доницетти написал своему учителю Майру, что эта опера – «прекрасная, прекрасная, прекрасная, прекрасная». И однако... Судья Фумароли оказался еще более упрямым, чем Беллини, и снова ему отказал.

В начале 1827 года Беллини получил от самого известного импресарио Италии Доменико Барбайи предложение написать оперу для осеннего сезона в Ла Скала. Беллини должен был ехать в Милан уже весной и работать над оперой там. Пятого апреля он двинулся в путь, простившись с Неаполем, колледжем, учителями, друзьями. И с Маддаленой, с которой встретился тайком. Ближайший друг Беллини, его однокашник, затем историк музыки Франческо Флоримо писал позднее: «Можно представить, как страдали они от же-

стокой разлуки, которая, верилось им, будет недолгой, тогда как в вечной книге судеб было начертано, что они расстаются навек». Добавим, что через несколько лет родители Маддалены изменят-таки свое отношение к Беллини, но, увы, к тому времени молодой человек, не только вкусивший славы, но и оказавшийся среди примадонн и светских красавиц, к которым не остался равнодушен – сердце у него, по словам Флоримо, было «мягкое, как сливочное масло» – охладет к бедняжке. Более того, будет уже пылать страстью к синьоре Джудитте Турина, замужней женщине, связь, о которой будет знать весь свет, кроме мужа, продлится пять лет, до отъезда Беллини из Италии. Ну а покинутая Маддалена умрет молодой, на год раньше самого Беллини.

Официальным либреттистом Ла Скала тогда был Гаэтано Росси, но не к нему обратился Беллини по поводу новой оперы. В кармане у него лежало два рекомендательных письма, от Дзингарелли и Барбайи, к Феличе Романи. Романи, генуэзец, уже почти пятнадцать лет назад перебравшийся в Милан, стал за это время знаменит своими либретто, его превозносили, к нему обращались за текстами крупнейшие композиторы. Сотрудничество Романи и Беллини было весьма плодотворным для обоих и для оперы как таковой.

Первой их совместной работой стал «Пират». Меньше, чем через полгода, 27 сентября 1827 года, состоялась премьера. Главную партию «божественно», по словам автора, пел Рубини. Опера была принята восторженно, и ободрен-

ный Беллини остался в Милане в ожидании новых предложений. Весной следующего года он, с помощью того же Романи, перерабатывает для генуэзского Карло Феличе «Бьянку и Джернандо», заодно возвращая главному герою имя Фернандо, измененное в Неаполе, поскольку оно совпадало с именем кронпринца. В Генуе Беллини, кроме успеха оперы, встретил Джудитту Турину, но если первое во всех его биографиях идет со знаком плюс, то относительно второго существует мнение, что это Беллини на пользу не пошло. А летом он подписывает контракт на новую оперу для Ла Скала. Перебрав множество сюжетов он останавливается на романе Виктора Арленкура «Чужестранка». Либретто пишет, естественно, Романи, и опера имеет успех даже больший, чем «Пират».

Следующую оперу «Заира» на сюжет драмы Вольтера Беллини написал к открытию Театра Дукале в Парме, ее приняли холодно, и Беллини ответил на это тем, что использовал часть музыки «Заиры» в других своих произведениях, в частности, в «Капулетти и Монтекки».

В конце 1829 года Беллини поехал в Венецию репетировать «Пирата» с Джудиттой Гризи и Лоренцо Бонфильи, и там его стали упрашивать написать новую оперу для «Ла Фениче». Срок был мал, меньше двух месяцев, и Беллини, не любивший спешки, вначале отказывался, но в итоге дал себя уговорить. Предполагается, что сюжет ему подсказала Гризи, желавшая петь партию Ромео, а Беллини согласил-

ся, поскольку бывшие под рукой исполнители (Гризи, Бонфильи, Розальбини) по его мнению очень подходили для воплощения истории Джульетты и Ромео, именно она должна была стать темой новой оперы. Уже существовали популярные оперы Дзингарелли (Беллини написал своему учителю, прося извинения, что берется за сюжет, «столь счастливо им использованный») и Ваккаи. Известно, что Романи использовал написанное для Ваккаи либретто (по подсчетам специалистов взяв из него 40 % текста), Беллини же пустил в ход музыку «Заиры». Опера была закончена в срок, и 11 марта 1830 года «Капулетти и Монтекки» были триумфально исполнены на сцене «Ла Фениче».

Вскоре после возвращения в Милан Беллини серьезно заболел, и прошло несколько месяцев, пока он оправился и смог приступить к работе. Еще до болезни он подписал контракт с новой миланской антерпризой, то была группа богатых аристократов, жаждавших не доходов, а художественных достижений и ангажировавших лучших в Италии певцов и композиторов. Они рассчитывали получить Ла Скала, но в итоге им пришлось довольствоваться театром Каркано, однако исполнители остались при них, как и контракты с Беллини и Доницетти. Предстояло как бы соревнование двух лучших на тот момент итальянских композиторов, стоявший в афише первым Доницетти написал «Анну Болейн», а Беллини начал работать над «Эрнани» по драме Гюго, но потом бросил. Предполагается, что цензура потребо-

вала неприемлемых изменений, и либреттист с композитором сочли за лучшее взяться за что-либо другое. Есть и версия, что Беллини смутил шедевр Доницетти, он разволновался, героическая опера не была его жанром, и он уговорил Романи поискать иной, более подходящий для его дарования сюжет. Так на свет появилась «Сомнамбула», Она писалась для Пасты и Рубини, премьера состоялась 6 марта 1831 года, и успех превзошел все ожидания.

В следующем сезоне импресарио Ла Скала Джузеппе Кривелли решил взять реванш и, чтобы «обойти» театр Каркано, пригласил написать оперы тех же Беллини и Доницетти, а петь Джудитту Пасту и прославленного тенора Доменико Донцелли. Донцелли, выступавший в тот момент в Париже, письменно заверил Беллини, что будет рад петь в его опере. А Беллини в ответ написал между прочим и такую фразу: «Колонны моей оперы это Донцелли и Паста, поэтому ее сюжет должен строиться на этих двух певцах, тогда как остальные будут лишь звездами, освещаемыми двумя солнцами». Этот панегирик дает представление не только о галантности Беллини, но и о том, насколько серьезно композиторы ориентировались на конкретных исполнителей.

Сюжет был найден Романи, как всегда перелопатившим полученные из Парижа драматургические и литературные новинки. Оба, и либреттист, и композитор, пришли в восторг, прочитав драму Александра Суме «Норма или детоубийство». На оперу было положено много труда, и однако...

Широко известны слова, которыми Беллини охарактеризовал в письме Флоримо реакцию публики: «Фиаско, фиаско, торжественное фиаско!» и «освистанная Норма». Впрочем, свистков, как таковых, не было, и вообще впечатлительный композитор несколько преувеличил неудачу, тем более, что уже на следующий день публика повела себя совсем иначе. И все же лучшую оперу Беллини, как это нередко случается со всем лучшим, поняли и оценили не сразу.

Съездив в промежутке в Неаполь и Сицилию и повидав друзей, маэстро Дзингарелли и родных, Беллини заключил контракт на новую оперу с «Ла Фениче». Главную партию он должен был написать для Джудитты Паста. Сначала Беллини и Романи остановились на «Кристине, королеве Швеции» и даже начали работу, но потом Паста обратила внимание Беллини на балет «Беатриче ди Тенда», ей пришлось по душе сюжет и характер героини. Беллини идея понравилась, с помощью своей любовницы Джудитты Турина ему удалось уговорить и Романи, но, к сожалению, «Беатриче» оказалась несчастливой оперой, в процессе ее создания поэт с композитором рассорились (через год они помиряются – письменно, встретиться им, увы, уже не суждено), опера писалась в спешке и особого успеха не имела. Премьера состоялась в марте 1833 года, а в апреле Беллини вместе с Джудиттой Паста и ее мужем уехал в Лондон, чтобы поставить там свои оперы: «Пирата», «Капулетти и Монтеки» и «Норму» со знаменитыми итальянскими певцами Пастой, Руби-

ни, Тамбурини, Донцелли, Галли. В первые же дни в Лондоне Беллини обнаружил в театре Друри-Лейн свою «Сомнамбулу» с Марией Малибран в роли Амины. Он отправился на спектакль, и с того дня началась их с Малибран дружба (точнее говоря, Беллини весьма увлекся певицей, но та ограничила их отношения рамками дружеских).

В Лондоне Беллини пробыл до августа, затем перебрался в Париж, где подписал контракт на новую оперу с Итальянским театром. Пришлось снять квартиру и приняться за поиски либретто и либреттиста. Таковой был найден в лице графа Карло Пеполи, предложившего множество сюжетов, из которых Беллини выбрал драму Анселя «Круглоголовые и рыцари». Опера получила название «Пуритане», писал ее Беллини в пригороде Парижа Пюто на вилле некоего Самюэля Леви, которого называл своим «английским другом», состоятельного биржевика и, очевидно, любителя музыки. «Пуритане», вышедшие на сцену 24 января 1835 года, имели неслыханный успех, Беллини получил орден Почетного легиона, был представлен королю и королеве и стал кумиром салонов. «Пуританами» и закрылся театральный сезон, после спектакля Беллини в последний раз вышел кланяться публике. Он – и никто другой – не знал и не мог знать, что этот раз – последний, он был полон планов, собирался остаться жить в завоеванном Париже, писать для французских театров, обзавестись домом, найти подходящую девушку и жениться... Но человек предполагает, а бог или кто там

есть...

В ожидании нового контракта он снова поехал на виллу Леви, где провел лето, был по свидетельствам здоров и бодр, но в начале сентября занемог, девятого слег, а двадцать третьего его не стало. Неожиданная эта кончина вызвала массу слухов и домыслов, и лично Россини позаботился, чтобы сделали вскрытие. Оно показало, что у несчастного молодого человека (именно так, ему еще не исполнилось 34!) был «острый колит, усугубленный абсцессом печени». А также неверный диагноз и неправильное лечение: врач принял болезнь за холеру, да и ту лечил слабительными, что могло бы вызвать ироническую улыбку, если бы не кончилось трагедией. Впрочем, время было другое, и неизвестно, был ли бы толк от диагноза правильного.

Беллини со всеми возможными почестями похоронили на парижском кладбище Пер-Лашез, а через сорок один год, уже после объединения Италии, прах перевезли в Катанью, на родину композитора, что ни говори, а он был истым сицилийцем, пылким, с горячим нравом, волевым, любителем крайностей, словом, совсем не был похож на свою нежную, меланхоличную музыку.

Что еще? Очень редко удастся проникнуть в, так сказать, творческую кухню художника. Благодаря тому, что Беллини часто и подробно писал письма своим друзьям, можно кое-что узнать о его методе. Например, это: «...я внимательно изучаю характеры действующих лиц, страсти, которыми

они охвачены, и чувства, которые их волнуют. Проникшись всем этим, я представляю себя на месте каждого из героев... Запершись в своей комнате, я начинаю декламировать роль каждого персонажа драмы со всем пылом и страстью и в то же время наблюдаю за модуляциями своего голоса, за ускорением или замедлением речи, наконец, за акцентами и манерой выражения, которые невольно рождаются у человека, одержимого страстью и волнением, и нахожу в них музыкальные мотивы и ритмы, какие могут выразить чувства и передать их другим людям с помощью гармонии...»

Беллини и Романи

– Либретто – фундамент оперы, – сказал как-то Беллини. В этих словах проявляется то особое внимание, которое катанийский композитор уделял выбору очередного сюжета, отличаясь этим от своих старших современников Россини и Доницетти.

Но Беллини принадлежит и другое, можно сказать, афористическое определение: «Хорошая музыкальная драма – это нечто такое, что не имеет здравого смысла». Где же истина? Не противоречат ли эти два высказывания друг другу? Как можно выстроить оперу на сюжете, лишенном «здравого смысла»?

Никакого противоречия нет, что нетрудно понять, если не забывать, что либретто – это не только сюжет, не только каркас, но и поэтическое произведение, а поэзия, что называется, «по определению», имеет мало общего со здравым смыслом. Герои поэтических произведений ведут себя иначе, чем прозаических, и совсем не так, как в жизни.

Поэзия в либретто проявляется не только в атмосфере событий и в поступках героев, но и в самом прямом смысле, а именно – в словах, которые выпевают певцы; это не просто текст, не просто диалог или монолог, это – стихи. По крайней мере, так было в эпоху Беллини, и если в 20-м веке стихи, во всяком случае, стихи рифмованные из оперы пропали,

то пропала и поэзия, осталась голая проза, и неудивительно, что опера потеряла привлекательность.

Конечно, и в эпоху Беллини рифмовался не весь текст либретто, а только т. н. «музыкальные номера», то есть арии, дуэты, терцеты и т. д., вплоть до ансамблей. Промежуток между номерами заполнялся речитативами, которые писались без рифмы и должны были вести действие дальше; именно в речитативах давалась вся главная информация, необходимая для понимания сюжета. «Музыкальные номера» имели другое предназначение – они раскрывали внутренний мир героев, их чувства, страсти, переживания. И это была поэзия, иногда более, иногда менее талантливая, но поэзия.

Все это Беллини понял очень рано. Вот что он однажды написал своему другу и корреспонденту Франческо Флоримо: «Сам видишь по «Пирату», что меня вдохновляли стихи, а не ситуации».

Из сказанного должно быть понятно, что либреттистом мог стать далеко не каждый литератор, для этого требовался особый, двойной талант – талант драматурга и талант поэта, притом даже больше поэта, потому что сюжеты обычно заимствовались, а вот стихи следовало каждый раз писать новые. Как результат, хорошие либреттисты были в цене, их труд уважали настолько, что на афишах и программках, как мы уже отметили в книге о Россини, авторы печатались в следующем порядке:

КАПУЛЕТИ И МОНТЕККИ

Лирическая трагедия в двух актах Феличе Романи
музыка Винченцо Беллини

Имя Феличе Романи мы в тот раз упомянули случайно, просто, путешествуя по Италии, мы всегда старались попасть на какой-то хороший оперный спектакль, и однажды в Генуе нам удалось послушать «Капулети и Монтекки» с замечательным составом исполнителей; оттуда и программка.

Уже потом, все больше погружаясь в мир итальянской оперы, мы поняли, что творчество Беллини неотделимо от творчества его главного либреттиста, Феличе Романи. Взаимоотношения между этими двумя талантами, поэтом и композитором, складывались драматично – об этом и наш рассказ.

История итальянской оперы знает немало случаев длительного и плодотворного сотрудничества композитора и либреттиста, достаточно вспомнить хотя бы Джузеппе Верди и Франческо Мария Пьяве, вместе сотворивших целых девять опер (плюс варианты и переделки). И все же Пьяве был не единственным либреттистом, к которому обращался Верди, нередко ему писали тексты и другие поэты, например, Сальваторе Каммарано, в сотрудничестве с которым родились «Альзира», «Битва при Леньяно», «Луиза Миллер» и «Трубадур». Совсем другое дело – Беллини. Кроме двух первых, можно сказать, юношеских опер, и последней, со-

зданной в Париже, либретто всех остальных для Беллини написал один и тот же поэт, Феличе Романи, да и вторую по счету оперу, «Бьянка и Фернандо», отшлифовал он.

Правда, необходимо сделать оговорку: если Беллини работал почти исключительно с Романи, то о Романи этого сказать нельзя, он писал либретто для многих композиторов. Итого перу Романи принадлежит около 90 (девяносто) либретто, абсолютное большинство из которых нашло свое сценическое воплощение, притом нередко случаи, когда на одно и то же его либретто было создано несколько опер. Так, на основе либретто Романи «Франческа да Римини» (по эпизоду «Ада» Данте) было написано аж 11 (!) опер, в том числе таким известным в то время композитором как Саверио Меркаданте (правда, опера Меркаданте, в отличие от всех других, на сцену так и не попала). Сотрудничество Романи и Меркаданте вообще не менее тесное, чем Романи и Беллини, всего Меркаданте создал по либретто Романи 17 опер.

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.