

В. ЧЕШИХИН

ШЕДЕВРЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ



150
ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО
С БИОГРАФИЯМИ
КОМПОЗИТОРОВ

Всеволод Чешихин

**Шедевры классической
оперы. 150 оперных либретто
с биографиями композиторов**

«Aegitas»

2022

Чешихин В.

Шедевры классической оперы. 150 оперных либретто с биографиями композиторов / В. Чешихин — «Aegitas», 2022

ISBN 978-0-36-941006-1

Энциклопедическое издание, посвященное классическому оперному искусству. Содержит данные о русских и европейских композиторах и либретто 150 классических опер.

ISBN 978-0-36-941006-1

© Чешихин В., 2022

© Aegitas, 2022

Содержание

Энциклопедия классической оперы	7
Предисловие к 1-му изданию	7
Предисловие ко 2-му изданию	8
Очерк всеобщей истории оперы	9
Часть первая. Композиторы	20
1. Аренский	20
2. Беллини	21
3. Берлиоз	22
4. Бетховен	23
5. Бизе	24
6. Бларамберг	25
7. Блейхман	26
8. Бойто	27
9. Бородин	28
10. Брюль	29
11. Буальдьё	30
12. Вагнер	31
13. Вагнер Зигфрид	33
14. Василенко	34
15. Вебер	35
16. Верди	36
17. Верстовский	37
18. Галеви	38
19. Герольд	39
20. Глинка	40
21. Глюк	41
22. Гольдмарк	42
23. Гречанинов	43
24. Гумпердинк	44
25. Гуно	45
26. Д'Альбер	46
27. Даргомыжский	47
28. Делиб	48
29. Доницетти	49
30. Дютш	50
31. Ипполитов-Иванов	51
32. Керубини	52
33. Кинцль	53
34. Кюи	54
35. Леонкавалло	55
36. Лорцинг	56
37. Маршнер	57
38. Масканьи	58
39. Массне	59
40. Мейербер	60
41. Мертке	61

42. Монюшко	62
43. Моцарт	63
44. Мусоргский	64
45. Направник	65
46. Николаи	66
47. Обер	67
48. Понкьелли	68
49. Пучинни	69
50. Римский-Корсаков	70
51. Россини	71
52. Рубинштейн	72
53. Сен-Санс	73
54. Серов	74
55. Серова	75
56. Сметана	76
57. Соловьев	77
58. Спонтини	78
59. Тома	79
60. Фиораванти	80
61. Флотов	81
62. Чайковский	82
63. Шпор	83
64. Штраус	84
65. Шуман	85
Часть вторая. Оперы	86
1. Аида	86
2. Альцеста	88
3. Анжело	89
4. Аскольдова могила	91
5. Ася	92
6. Африканка	93
Конец ознакомительного фрагмента.	94

Всеволод Чешихин
Шедевры классической
оперы. 150 оперных либретто
с биографиями композиторов

© В. Чешихин, 2022

Энциклопедия классической оперы

Предисловие к 1-му изданию

«Все, что слишком глупо для устной речи, годится для пения», – это пренебрежительное мнение Вольтера о музыкальном тексте становится, мало-помалу, устарелым. К чисто-драматической стороне оперы современный слушатель относится уже не безразлично: от либретто начинает зависеть судьба музыкального произведения: либретто иногда возбуждает интерес к самой композиции.

Цель настоящего издания – путём ознакомления публики с либретто главнейших опер современного репертуара, содействовать оживлению интереса к оперной музыке. В виду этой музыкальной цели, составитель снабдил свой скромный сборник краткими критико-биографическими заметками о композиторах и очерком истории оперы.

Та же цель руководила составителем и при самом выборе опер для настоящего издания. Составитель не передаёт содержания опер, появляющихся на русских столичных и провинциальных сценах случайно; зато включает в книгу содержание классических, хотя и не идущих в России, опер (только таких, впрочем, которые не сходят с репертуара главнейших заграничных сцен), а также русских опер, не входящих в репертуар, но известных или заслуживающих известности. Таких опер, вообще, немного, и включение их не могло нанести ущерба полноте и практическому значению сборника.

Июнь 1893 г.

Предисловие ко 2-му изданию

Исправления и дополнения этого издания, сравнительно с первым, следующие.

Исправлены некоторые даты в критико-биографических заметках и изложение содержания отдельных либретто (например, «Эврианты» Вебера). Весь материал разделён на две части: 1) оперы русских¹⁾ и 2) оперы иностранных композиторов.

Дополнены критико-биографические заметки 1-го издания (например, о Рих Вагнер) и написаны новые заметки о композиторах, не вошедших в 1-е издание (обозначены звёздочками в «алфавитном списке композиторов»). Изложено содержание новых, сравнительно с 1-м изданием, опер, – числом 32 (16 русских и 16 иностранных опер; обозначены звёздочками в «оглавлении»). Значительно дополнен, сравнительно с 1-м изданием, «Очерк всеобщей истории оперы» и вновь написан «Очерк истории русской оперы»; в оба очерка вошло почти целиком «введение» к книге моей: «История русской оперы» (1674–1903 гг.); издание 2-е, Москва, 1905 г. Изд. П. Юргенсона». Сообразно новому распределению материала (на 2 части), кроме общего алфавитного указателя опер, дан общий алфавитный указатель композиторов.

Октябрь 1904 г.

¹ В смысле подданства; таким образом, в 1-ю часть вошли «Маккавеи» Рубинштейна, написанные на первоначальный немецкий текст, «Галька» привислинского поляка Монюшка, «Сатурнин Византийский» прибалтийского немца Мертке и т. п.

Очерк всеобщей истории оперы (1594–1900 гг.)

Два течения в сфере западноевропейского музыкального творчества: опера мелодическая (опера в собственном смысле слова) и опера декламационная (музыкальная драма). Закономерность обоих направлений оперного искусства и стремление их к художественному синтезу, остающемуся недостижимым идеалом. Наличие таких же течений в истории русской оперы. Обзор истории западноевропейской оперы по столетиям.

Искусство слова – искусство античной древности, искусство звука – искусство христианского средневековья.

Слово возбуждает определенные, ясные, точные представления в уме слушателя; музыкальный звук возбуждает неопределенные, неясные ощущения. Люди «положительные», привыкшие довольствоваться заботами и мыслями о реальных благах жизни, не любят музыки: с них достаточно искусства слова, т. е. литературы и поэзии, если только они вообще обладают эстетической потребностью. Эллины, уравновешенные реалисты, по общему складу своего мировоззрения, любившие преимущественно внешнюю, реальную сторону жизни (недаром у них процветала скульптура, это реальнейшее из искусств) не были музыкальны. Они создали драму и трагедию и, допуская участие музыкальных инструментов в скандировании стихов со сцены, создали что-то вроде мелодрамы и мелотрагедии, – но они не могли создать оперу. Их драматическое творчество дало материал грядущим либреттистам – не более, Эллинам, таким образом, суждено было положить основу лишь одному элементу оперы – оперному тексту, либретто.

Христианство отвлекло людей от земли, открыв ему широкие перспективы мистических предчувствий. Для новой религии, располагающей к сладостной мечтательности, нужно было новое искусство, способное говорить сердцу языком непосредственной эмоции и смягчать нравы. Этим искусством стала музыка, как необходимая принадлежность христианского богослужения. Человек, недовольный реальным миром, жаждавший считать себя сыном вечности, предавался религиозной меланхолии; тут-то и понадобилась ему музыка; выражаясь словами русского поэта, средневековому человеку дано было «два слуха»: «он слышал и церковный звон, и слышал вещий голос Духа». Христианство разработало, в тиши средневековых монастырей и церквей, богослужебную, вокальную и инструментальную, музыку настолько, что положило основу другому элементу оперы – музыкальному.

Но то же христианство вскоре обнаружило аскетическое пренебрежение к слову и к логическому смыслу песнопений; для средневекового человека не была мила земная реальность и конкретная определённая, присущая слову, т. е. тексту песнопения. Слово вскоре потонуло в чисто музыкальных излишествах и хитросплетениях «строного стиля», средневекового контрапункта; душа средневекового человека плавала в мистическом блаженстве, когда он слушал вокальную музыку, а о слове он забывал. Создать оперу этот человек не был способен; он был односторонним, как эллин; – только с другой стороны!

Лишь эпоха возрождения, эпоха синтеза здорового, реалистического взгляда на мир и нового христианского богопонимания, могла побудить европейца искать синтеза двух искусств, слияния слова и звука в новом искусстве – в опере!

Творец первой европейской оперы, итальянец Каччини, в предисловии к своим статьям «Nuove musiche», вышедшим во Флоренции в 1601 г., ясно и точно констатирует психологическую неизбежность появления оперы, говоря²:

«Когда во Флоренции существовало превосходное общество Джованни Варди, графа Верньо, к которому принадлежали не только большая часть дворянства, но также и первостепенные музыканты, образованные люди, поэты и философы, я, часто бывая в нем, поистине должен сказать, что в их просвещенных беседах научился большему, нежели в тридцатилетних занятиях контрапунктом. Они постоянно поощряли меня и доказывали неопровержимыми доводами, что не следует придавать особенной цены музыке, мешающей как следует понимать слова, искажающей смысл и размер стиха, то удлиняющей, то сокращающей слоги ради контрапункта, губителя поэзии (*laceramento della poesia*), то убеждали искренно предаться другой музыке, столь превознесенной Платоном и другими философами, утверждавшими, что в троюком существе музыки первое место принадлежит слову, второе ритму и последнее звуку, а не наоборот; они настаивали на присоединении моем к этому воззрению, если я хочу, чтобы музыка трогала чувство слушателей и производила на них то достойное удивление действие, какое восхваляют древние писатели и вызвать которое контрапункт был бессилён. Когда я убедился, что произведения наших дней доставляют наслаждения, доступные только уху, что, без понимания слов, разум (*intelletto*) остается безучастным, тогда мне пришло на мысль сочинять музыку, подобную, до известной степени, гармонической речи, в которой (музыке) я выказал известное благородное пренебрежение к пению (*nobile sprezzatura del canto*)...» Надо, очевидно, понимать: пренебрежение к пению многоголосному, полифонному, церковному, презирающему «слово».

Таким-то образом, в исходе XVI века, кружок знатных флорентинцев при дворе Медичи, желая воскресить древне-эллинскую мелодраму или мелотрагедию, впервые ввёл в поэтическую драму одноголосное пение с аккомпанементом инструментов – реформа смелая, принимаемая во внимание господство многоголосной музыки *à capella* (без аккомпанеента). Для этого кружка Каччини (в сотрудничестве с Пери) написал первую оперу «Дафна» (либретто Ринуччини), впервые поставленную в 1594 г. в доме Джакомо Корси, во Флоренции.

Из приведенной цитаты Каччини явствует лишь неизбежность нового рода музыки (получившего кличку «оперы» лишь в половине XVII века; сперва господствовала кличка: «*drama in musica*» или «*drama per musica*», – что Тредиаковский совершенно верно перевел: «драма на музыке»), – но с воззрениями Каччини на приёмы оперного творчества можно было спорить. А именно, вопрос об отношении музыки к тексту был решен Каччини совершенно субъективно, словами: «первое место – слову, второе ритму и последнее – звуку, а не наоборот». Насколько такое решение вопроса поспешно, явствует из того обстоятельства, что даже в настоящее время, когда европейская опера насчитывает 300 лет своего развития, взгляд на правильное соотношение музыкальной формы и текста, далеко еще не установился, и в сфере музыкальной критики и эстетики вопрос этот остается самым важным и самым трудным для разрешения. Предупреждаем поэтому, что предлагаемое нами в дальнейшем изложении решение этого вопроса, также субъективно; уклониться же от этого разрешения значило бы отказаться от самой темы, которая, в таком случае, осталась бы без освещения, без руководящей идеи.

С первых же шагов своего развития европейская опера пошла по двум разным путям, раздробилась на два течения, сообразно господству слова над звуком или звука над словом, в каждом из этих двух направлений. Уже с XVII века намечаются основных два типа оперы: опера мелодическая (опера в собственном смысле слова) и опера декламационная (или музы-

² См. «Катехизис истории музыки» д-ра Г. Римана. Часть 2-я. История музыкальных форм. Перевод Н. Кашкина. Москва. 1897. г. Стр. 70 и 71

кальная драма). Творец первой европейской оперы, Каччини, сразу избрал второй тип оперы, выказывая «благородное пренебрежение к пению», стремясь, прежде всего, к ясности декламации, что, разумеется, обусловило преобладание «говорка» или речитатива над плавным излиянием песни или кантилены. Последователи Каччини (Монтеверде, Кавалли), следовали тому же направлению, тому же чисто-драматическому стилю суровых, рассудительных флорентинцев, соотечественников Данте, называвших этот стиль «сценическим» по преимуществу: «*stilo rappresentativo*». Но сын жизнерадостного и сердечного Неаполя, Скарлатти (1659–1725) стал основателем «неаполитанской» школы оперных композиторов, культивировавших, прежде всего, красивую мелодию (*bel canto*), независимо от целей драматической выразительности; явилась, следовательно, мелодическая опера, опера-концерт, тип оперного творчества, по существу противоположной музыкальной драме.

Дуализм оперы, двойственность ее основного типа, продолжают в дальнейшей истории оперы; временами являются гениальные композиторы, которые как будто достигают единства стиля, примиряют словно и звук на известных началах, которые, по-видимому, должны остаться вечными образцами для подражания (Моцарт, Мейербер, Вагнер) ... Но единение слова и звука на этих началах оказывается недолговечным; слово и звук тотчас же, в творениях следующего поколения композиторов, распадаются, как два элемента, не обладающих надлежащею силою химического сродства, в непрочном химическом соединении. Даже в течение жизни одного и того же композитора замечается диаметрально противоположность воззрений на отношение слова и звука в опере; примеров множество: Верди в «Травиате», как мелодической опере, и Верди в музыкальной драме «Отелло», Вагнер в мелодическом «Риенци» и Вагнер в декламационном «Нибелунговом перстне» и т. д. Неудивительно, что, в течение всей истории европейской оперы, два основных течения идут обыкновенно рядом в лице двух враждебных музыкальных партий. Творец французской национальной оперы, Люлли (1633–1687), родом флорентинец, представитель *stilo rappresentativo* и музыкальной драмы, принужден уступить место «неаполитанцам», т. е. мелодической опере. Его пост занимает опять представитель музыкальной драмы, Глюк (1714–1789) и выдерживает борьбу с представителем новой мелодической оперы, Пиччини; «глюкисты» и «пиччинисты» одинаково могучи и многочисленны, и общественное мнение, в конце борьбы, так же колеблется, как и в начале ее. Казалось бы, что гений Моцарта (1756–1791 гг.), воспринявший в себя элементы и итальянской мелодической оперы, и французской декламационной, должен был дать в «Дон-Жуане» образец примирения двух основных течений. Но, увы! – старая борьба музыкальных гвельфов и гибеллинов XVIII-м веком передана в наследие XIX-му, точно хроническая болезнь Вебер, стремящийся к вершине драматической выразительности в «Фрейшиц» (сцена в волчьей долине), принужден делить славу с медоточивыми мелодистами Беллини и Россини. Верди декламационными творениями последнего периода своей деятельности («Фальстаф») побивает самого себя, как итальянского мелодиста («Трубадур» и др.). В средние века, как будто достигнуто примирение: на сценах царит самодержавно Мейербер подобно Моцарту, побывавший в двух «школах» – у итальянцев-мелодистов и декламаторов-французов. Но и это царство непродолжительно. Является новый реформатор оперы, объединитель ее основных течений, Вагнер – и теоретически отрицает Мейербера (делая уклон в сторону декламационной музыкальной драмы) ... Но, увы! практически, борьба все еще не разрешена, и Вагнеру приходится делить, в европейском оперном репертуаре место не только с разносторонним Мейербером, но и с явно-односторонними мелодистами, каковы Гуно, Бизе и т. д.

Есть что-то поучительное в перипетиях этой вечной борьбы между двумя оперными направлениями. Отнестись отрицательно к одному из этих направлений невозможно: исторические факты будут вопиать против всякой односторонности. Логический исход из противоречий будет – признание закономерности обоих направлений оперного искусства и признание художественного синтеза их недостижимым, по существу, идеалом. Когда Карамзин, в конце

XVIII века, разговаривал в опере с одной француженкой по поводу спора «глюкистов» и «пуччинистов», она сказала ему приблизительно следующее: «Мы уже давно порешили этот спор: мы ценим у Глюка – гармонию, у Пуччини – мелодию». Пора стать на эту старую точку зрения всякому образованному музыканту: вне ее нет исхода от логических несообразностей. Пора кончить вечный спор признанием «музыкального дуализма», признанием равноправности обоих исконных течений: пора ограничиваться требованием от оперы художественности, т. е. выразительности, не навязывая ей тех или иных форм: пускай одни композиторы создают выразительные арии, другие – выразительные речитативы; с какой стати лишь одно направление признавать желательными и истинным? Два начала оперы, слово и звук, эти оперные Ормузд и Ариман, ведут между собою исконную борьбу, которой не может быть конца и, исходя; но, вместо того, чтобы сетовать по этому поводу, мы радуемся: ибо бесконечность этой борьбы указывает на бесконечный путь развития, который сужден всякому искусству вообще, а музыкальному в частности!

Без слова и без звука и, следовательно, без антагонизма между тем и другим, немыслима никакая опера; не удивительно, что течения мелодическое и декламационное проявляются в сфере русской оперы с такой же мощью, как и в сфере оперы общеевропейской. Также и русская опера, как род музыкального искусства, может быть разделена на оперу мелодическую (оперу в собственном смысле слова) и оперу декламационную (или музыкальную драму). Но об этом впоследствии (см. «Очерк истории русской оперы»), а пока сделаем беглый обзор истории западноевропейской оперы по столетиям.

Как уже упоминалось, опера – детище двух искусств: поэзии и музыки, зародилась в период столкновения двух цивилизаций, античной и средневековой, в эпоху возрождения. Музыка уже была доведена до высокого совершенства многоголосными мастерством нидерландцев; она уже одухотворилась, удовлетворяла потребностям общества; новое время захотело ее осмыслить, сделать более гибкой и доступной, приспособить ее к потребностям личности.

Опера – изобретение любителей. В исходе XVI века кружок знатных флорентинцев при дворе Медичи, желая воскресить древнюю эллинскую трагедию, сопровождавшуюся музыкой, впервые ввел в поэтическую драму одноголосное пение с аккомпанементом инструментов – реформа (повторяю) смелая, принимая во внимание господство многоголосной музыки «à capella» (без аккомпанеента). Для этого кружка Пери и Каччини написали первую оперу «Дафна» (либретто Ринуччини), впервые поставленную в 1594 г. в доме Джакомо Корси. Так как первоначальная цель оперы была поэтическая, усиление драматического эффекта, то, прежде всего, явился речитатив, музыкальная декламация. Опера флорентинцев не могла удовлетворить музыкальных итальянцев (Каччини хвалился «благородным презрением пения», как впоследствии – Глюк, Вагнер и наши «кучкисты»³. Новую жизнь дал опере Монтеверди (род. 1568, ум. 1643), отец современной инструментовки, писавший в новейших, уже не церковных, ладах и прибегавший к форме арии. Кавалли (1599–1676) расширил формы Монтеверди; его мелодия шире, ритмика – разнообразнее. Новую эпоху оперы начал Скарлатти (1659–1725), основатель знаменитой «неаполитанской» школы композиторов и певцов. Эта школа уже значительно удалилась от поэтического стиля флорентинцев (*stilo rappresentativo*); она создала то, что называется итальянской оперой в современном значении слова, т. е. музыкальной драмой, главная цель которой – красивая мелодия, а не драматическая правда; впрочем, нарушение музыкой существеннейших интересов поэзии последовало лишь при позднейших представителях школы. – Мало-помалу опера перешла границы Италии. Творец французской национальной оперы Люлли (1633–1687), родом флорентинец, придворный композитор Людовика XIV, в своих операх примкнул к направлениям первых флорентинцев; во

³ Представители русской декламационной оперы в 1860-х и 1870-х гг. (см. «Очерк истории русской оперы»).

имя большей драматической и поэтической выразительности, он избегал протяжения слогов, повторения слов и стихов, колоратуры и широкой мелодии и т. п. Английскую национальную оперу – правда, очень не надолго – создал Пурсель (1658–1695), бывший одно время органистом Вестминстерского аббатства; он писал музыку к драмам Шекспира и Драйдена и оперы на либретто, составленные по произведениям тех же поэтов. После его смерти в оперы водворились итальянцы. В Германии Шютц (1585–1672), предшественника Баха, в 1627 г. поставил первую оперу на немецком языке, «Дафна», по Ринуччини, но с собственной музыкой.

Таков первый период оперы – период старой музыкальной драмы, 17-й век⁴.

Периодом оперы в обычном значении слова, «мелодической», является 18-й век. Опера достигает высшей мелодичности; действие и правдивость выражения отступают на задний план, а целью становится красивое пение (*bel canto*). – В Италии, со второй половины 17 века, развивается виртуозное пение (кастраты), налагающее свою печать на композиторов неполитической школы (Джомелли, Пиччини). Между тем, рядом с вырождающейся серьезной оперой (*opera seria*), возникла опера комическая (*opera buffa*). Перголези (1710–1736) своей «Служанкой-госпожой» (*La serva padrone*), написанной в 1731 г., указал на новый род оперы. Чимароза (1749–1801), композитор «Тайного брака», развил этот род, достигший апогея в 19 веке, в «Севильском цирюльнике» (1816) Россини. В 18-м веке главнейшую роль в развитии оперы играет уже не Италия, а Франция и Германия. Франция развивает музыкальную драму, Германия – оперу мелодическую. В первой Рамо (1683–1764), творец современного учения о гармонии, продолжал развивать в своих операх тенденции Люлли и подготовил почву для реформы Глюка (1714–1787), немца, главная деятельность которого принадлежит Парижу, где была поставлена в 1774 г. его «Ифигения в Авлиде». Глюк, выйдя победителем из борьбы с представителем итальянской «серьезной» оперы неаполитанского типа, Пиччинни, обеспечил за музыкальной драмой или поэтической оперой право на существование наряду с мелодической оперой. Комическая опера во Франции развивалась своим чередом; главой ее стал композитор «Синей бороды», Гретри (1741–1813). Высшего расцвета опера 18 века достигает в Германии. С 1678 г. в Гамбурге появляется постоянная опера, собирающая вокруг себя национальную («гамбургскую») школу композиторов, из коих плодovitостью выделяется Кейзер (1673–1739) и Гендель (1685–1759), впоследствии посвятивший себя оратории. – Глюк начал свою деятельность в Германии, поставив в Вене в 1762 г. «Орфея», а в 1767 г. «Альцесту». Гений Моцарта (1756–1791) быстро усвоил результаты работы целого века. Моцарт воспринял элементы итальянской комической оперы и драматической французской (Глюковской), национально-немецкого водевиля (*Singspiel*), переработало, все это в своей кипучей и всеобъемлющей художественной индивидуальности и дал образцы «мелодической драмы», как могут быть названы его оперы, в которых арии, ансамбли и оркестровые номера соперничают друг с другом в красоте и интересе. В ореоле этого мощного светила исчезают почти все звезды предшествовавших ему талантов и гениев. «Похищение из Сераля» было поставлено в 1782 г.; «Свадьба Фигаро» – в 1786 г.; «Дон Жуан» – в 1787 г.; «Волшебная флейта» – 1791 г.

Моцарт заключил второй период оперы, 18-й век⁵, явившись представителем, так сказать, «синтетического» направления оперы.

Если 18-й век явился расцветом оперы в тесном смысле слова, то 19-й век, третий период оперы, может быть назван веком новой музыкальной драмы. Преобладание субъективности, зависящее от развития личности более широкого, чем в 18 веке, побуждает композиторов 19-го века к нарушению в опере союза между музыкой и поэзией, заключенного на Моцартовских основаниях, т. е. под главенством музыки. Замечается тяготение к поэзии, отзывчивость на литературный движения (романтизм, социальный роман, натурализм), стремление к музы-

⁴ В этой книге не упоминается об операх 17 века: он уже давно не репертуарные.

⁵ В этой книге названы, как репертуарные оперные композиторы 18 века.

кальной живописи, аналогичной с поэтическим описанием. – В Италии виртуозная опера с одной стороны, в лице Россини (1792–1868), Беллини (1801–1835) и Доницетти (1797–1848), развивает мелодический стиль «неаполитанской школы», а с другой – начинает воспринимать драматические и поэтические элементы. Керубини (1760–1842) уже принимает в соображение спор глюкистов и пиччинистов, когда пишет «Водоноса». Спонтини (1774–1851), сначала подражающий Чимароз, углубляет свой стиль и создает «Весталку» (1807). «Фернандо Кортеса» (1809) и «Олимпию» (1819), расчищая дорогу для музыкальной драмы Мейербера и Вагнера. Россини платит дань социальным интересам века своим «Вильгельмом Теллем» (1829). Верди (1813–1901) стремится к мелодической драме в «Трубадуре», «Травиате» и «Бал-Маскараде», а начиная с «Аиды» – (1871) и к музыкальной драме Вагнера. Его преемники, со стороны вагнеризма: Масканы и Леонкавалло. – Во Франции возникает, с легкой руки Спонтини, историческая опера, удовлетворяющая социальным и отчасти рассудочным стремлениям нации, на сюжеты революционные или утонченно-романтические. В 1828 г. поставлена «Немая из Портичи» Обера, в 1835 г. – «Жидовка» Галеви, в 1836 и 849 гг. – «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера (1791–1864). Литературный романтизм дает такие произведения, как «Роберт Дьявол» (1831) и «Африканка» (1865) Мейербера, а при дальнейшем своём развитии – оперы Берлиоза (1803–1860), творца «программной музыки». Вместе с тем комическая опера вырождается в грубоватую оперетку (Оффенбах). Развивается, однако, и тип французской мелодической драмы, по моцартовским заветам. В начале и середине века главные представители оперного лиризма (с оттенком юмора) – Буальдье (1775–1834) и Обер (1785–1871), а к концу столетия – Гуно (1818–1893) и Бизе (1838–1875). Вообще, в 19 веке французская опера, в особенности благодаря Мейерберу, играет роль первостепенной важности. – Пальму первенства оспаривает у неё Германия. Бетховен (1770–1827) своим «Фиделио» (1805), субъективным, полу-романтическим, расчищает путь Веберу (1786–1826), «Волшебный стрелок» (Фрейшиц) которого (1821) является выражением литературных романтических идей. Своего апогея эта романтическая музыка, на мистической, чисто-немецкой подкладке, достигает в музыкальной драме Вагнера (1813–1883), играющего, вместе с Мейербером, в истории оперы 19 века ту же роль, какую играл в 17 веке – Монтеверди, а в 18 веке – Моцарт. Вагнер начал с изысканной романтической оперы, как немецкий Мейербер («Летучий Голландец», 1843; «Тангейзер», 1845; «Лоэнгрин», 1850). Вскоре, однако, композитор решительно склонился в сторону музыкальной драмы, в которой чисто-музыкальный элемент подчинён элементу поэтическому и философскому. Вагнер стал вторым Глюком, объявившим войну пиччинистам 19 века. В 1865 г. была поставлена его драма «Тристан и Изольда», в 1868 г. – «Нюрнбергские певцы-мастеровые», в 1869 г. – пролог к трилогии «Нибелунгов перстень», «Рейнское золото», в 1870 г. – первая часть трилогии, «Валькирия», в 1876 г. – последние две части, «Зигфрид» и «Закат богов», в 1882 г. – «Парсеваль» Комическая опера Моцарта в Германии 19 в. приняла национальную окраску, благодаря Лорцингу (1803–1851). Развивалась и лирическая опера моцартовского типа: «Марта» Флотова (1812–1883). «Вагнеризм» становится характерною чертою немецкой оперы конца 19 века (Гумпердинк и др.)

В середине 19-го века главным европейским композитором высшего, «синтетического» типа, был Мейербер, а к концу столетия – Вагнер.

Очерк истории русской оперы.
(1674–1904 гг.)

Особенности русской песни, обусловившие национальное своеобразие русской музыки. Пять периодов в истории русской оперы.

История русской оперы должна быть очерчена с точки зрения названных двух течений европейского оперного творчества (мело-декламационного и мелодического), Но ограничиться такой классификаций значило бы лишь указать на связь истории русской оперы с историей оперы общеевропейской. Независимо от указаний этой связи, необходимо будет, в течение

дальнейшего изложения, констатировать самобытность русской оперы, охарактеризовать ее национальные элементы. Поэтому нам придется здесь же коснуться того особого материала, из которого складывается русская оперная музыка, рассматриваемая с национальной точки зрения. Этот особый материал, обуславливающий национальное своеобразие русской оперной музыки, есть: русская поэзия и литература, как первоисточник русских либретто, и русская народная песня, как первоисточник музыкальной иллюстрации этих либретто. О текстах русских опер мы будем говорить ниже, излагая их содержание (см. 1-ю часть этой книги); считаем нужным подчеркнуть особую роль русской народной песни в истории русской оперы.

Русская народная песня издавна изумляла иностранцев простотой и оригинальностью напева. Музыкант XVIII века Прач, в своем предисловии к «Собранию русских народных песен (1790 г.)» говорит, что итальянский композитор Паэзиелло, услышав русские песни, не мог поверить, «чтобы они были случайным творением простых людей, но полагал оные произведением нерусских музыкальных сочинителей»; академик Штелин, в сочинении своём о музыке в России, говорит, что мелодия русского народа в основании своего строения остается все той же самой, свойственной одним русским, и не похожей на мелодии других народов Европы. Зато эта же песня, до самого последнего времени, приводила в отчаяние музыкантов, воспитавшихся в духе западноевропейской музыки и прилагавших теоретические правила этой музыки к изучению русской песни. Один из почтенных собирателей мелодий русских песен во всей их исторической неприкосновенности, Т. Н. Филиппов, рассказывает, что в 60-ые годы XIX века он искал лицо, способное записать сохранившиеся в его памяти народные напевы; он обратился сначала к известному пианисту, который, после нескольких попыток, отказался от дальнейших занятий, признав невозможными примирить необычные для его уха сочетания русских народных мелодий с требованиями законов общеевропейской музыки. Неудивительно, что музыкальная теория русской песни еще не создана, но кое-что уже намечено и установлено с несомненностью, так что можно сказать, что уже и в наше время есть данные, усвоив которые, русский композитор может творить мелодии в духе народного песенного творчества.

Первое резкое отличие русской песни от иностранной, которое, прежде всего, бросается в уши, – это ее темп. Рихард Вагнер говорит, что специфически-немецким темпом является ровное и умеренное *andante*. Про русскую песню можно сказать, что ей свойственны два темпа – или тягучее *largo*, или бешенное *allegro*. Русский человек, малокультурный, близкий к природе, выражает свои ощущения с крайней непосредственностью: он в своей музыке или заливается бесконечно-протяжными вздохами, или хохочет во всю глотку, тем ноздревским хохотом, слушая который хочется воскликнуть, как у Гоголя: «эк его разобрало»! Спиноза говорит: «мир надо не оплакивать и не осмеивать: его нужно понять». Немец, философ по натуре, в своей народной музыке проявляет спокойствие, созерцая; русский народный певец, наоборот, не хочет созерцать и понимать мир – он хочет плакать или смеяться!.. В этом случае, мы, славяне, ближе к итальянцам, чем к немцам: резкий контраст между первой, обязательно-медленною частью староитальянской оперной арии и второй, обязательно-быстрой и колоратурной частью, нам, русскими, психологически вполне понятен. Само собою, разумеется, что печаль и радость в темпе русской народной песни меняются сообразно содержанию ее текста; медленные темпы преобладают в песнях «любовных», «свадебных», «семейных», скорые темпы – в песнях «хороводных», «плясовых» и «разгульных»... Итак, национальной особенностью русской оперной музыки должно быть, прежде всего, разнообразие в темпах.

Слово и звук в мелодии русской народной песни весьма тесно связаны. Строение музыкальной фразы зависит от строения народного стиха. Как известно, народное стихосложение не знает таких правильных размеров, какими стала пользоваться русская искусственная поэзия с легкой руки Тредиаковского, порвавшего с тяжелыми попытками силлабической версификации, которой пользовался Кантемир. Силлабическое стихосложение заботилось не об ударении, а лишь о правильном числе слогов в стихе; тоническое стихосложение, хотя и заботится

о такой же арифметической правильности, но, кроме того, вводит обязательную правильность в чередовании ударений. У Кантемира александрийский стих имеет те же 13 слогов, что и у Пушкина; в этом можно убедиться, подсчитав слоги в следующих примерах:

«Уме, недозрелый плод недолгой науки! —
Покойся, не понуждай к перу мои руки!»

и

«В младенчестве» моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила».

Разница, для ушей слушателя, между обоими примерами разительная, и, однако, как силлабический, так и тонический размер одинаково далеки от народного! Народ вовсе не заботится о числе слогов в стихе! Кантемир, под влиянием явных ритмических преимуществ тонической версификации Тредиаковского, постепенно вводил в свою ужасную вирш-цезуру, дробя ей свой стих в 13 слогов на 7+6 слогов (7 для первого и 6 для второго полустишия); тут еще музыкальности немного, но все-таки есть своя метода:

«Что так смущен, дружок мой? (7) Щёки внутрь опали (6),
Бледен и глаза красны (7), как бы ночь не спали» (6).

Увы! Народное стихосложение еще бессистемнее! Если принимать краткие стихи народных песен за полустишия, соединяя их попарно, то получится следующая хаотическая картина

«Свекровь меня не пускает (8)
На игрище итти (6),
Заставляет крясенца ткать (7),
Коноплю брать» (4).

А между тем, есть и в этом стихосложении своя правильность, если отнестись к нему, как к неправильному тоническому размеру, сохраняющему, однако, определённое число главных ударений, который падают на более выразительные слова (на существительные, прилагательные, глаголы, но не на предлоги и частицы). Есть правильность и в сообщенном примере: в нем — три ударения на первом полустишии и два на втором, три на третьем и два на четвёртом. Эта особенность неминуемо должна сказаться на строении музыкальной фразы.

И особенность эта сказывается: музыкальная мелодия дробится на части, которые сохраняют одно и то же число главных ударений, но между собою не равны! И вот главнейшее правило западноевропейской музыки, чтобы музыкальная фраза дробилась на четное число тактов, терпит крушение, в применении к стихосложению русской песни: музыкальная симметрия сильно страдает! Неудивительно, что русскую народную мелодию легко дробить лишь по полустишиям, а укладывать полустишия в такты очень трудно, — целый стих дает нечетное число тактов, а самый такт сплошь и рядом состоит из нечетных делений $5/4$, $7/4$ и т. п., да еще капризно сменяющих друг друга: один такт $4/7$, а рядом $5/4$ и т. п.!

В результате, русская народная песня представляет собой часто несимметричность музыкальной формы и требует особо-сложной ритмики и частой перемены делений такта, — причем известная симметрия и правильность, *en grand*, все-таки, сохраняются. Можно сказать, что русская песня похожа на собор Василия Блаженного в Москве, представляющий собой хаотическое смешение деталей, а все-таки не лишенный своеобразного единства в стиле, Нам,

русским, эта особенность русской песни не странна, но иностранцев нечетные ритмы русских мелодий крайне смущают. Кажется, чего проще для русского уха ритм в 5/4 правильно слагающийся, в каждом такте, из 2/4 + 3/4! И, однако, этот такт, применённый Чайковским во второй части его гениальной «Патетической» симфонии, для выражения особой нервности настроения, смутил известного немецкого критика Ганслика, который, в одной своей рецензии о симфонии, удивляется – почему это Чайковский не мог к каждому такту приписать еще одну «четверть» паузы, так, чтобы получился бы счет в 6/4, состоящий из двух пар трех четвертей. Если бы Чайковский последовал совету Ганслика, из нервного движения названного скерцо, в котором слышен в каждом такте лёгкий перебой ритма, вышел бы гладенький немецкий вальс, – но Ганслику именно хотелось бы привычных ритмов немецкой музыки... Из сказанного явствует вторая оригинальная, национальная черта русской песни: несимметричность ее ритма, склонность к почетному такту и к чередованиям делений такта.

Анализируя мелодическое строение русской песни, исследователи быстро заметили, что она не укладывается в рамки той системы гамм, или звукорядов, которая господствует в общеевропейской музыке со времени Себастьяна Баха. В какую систему надо уложить эту песню – вопрос этот не решён и поныне, с чисто научной стороны. Что меня касается, то я принимаю теорию, имеющую огромные преимущества со стороны музыкально-практической. Только та схема строения русской песни может быть принята, которая имеет за собою основания в историческом прошлом общеевропейской музыки и разработана уже практически. Я преклоняюсь перед учёностью И. П. Сокольского, автора капитальнейшего исследования во всей литературе о русской песне «Русская народная музыка» (Харьков, 1888), находившего в основе древнейших русских народных мелодий пятизвучную гамму, т. н. «китайскую» или «шотландскую», и ничего не могу возразить против теории Мельгунова, старавшегося установить, что русские народные песни сводятся к двум диатоническим гаммам: 1) натуральному мажору и 2) натуральному минору, – но я знаю, что Вебер пользовался «китайской гаммой» в увертюре «Турандот» лишь с целью комического эффекта, и что натуральный минор – лишь один из звукорядов средневеково-церковной музыки (эолийский), т. е. лишь фрагмента до-Баховской музыкальной доктрины. Я принимаю, поэтому, теорию Серова, имеющую за собою серьезные практические удобства и огромное музыкальное прошлое. А именно, А. Н. Серов, в своей знаменитой статье 1869 г. «Русская народная песня, как предмет науки»⁶, доказывает не только родство, но тождественность гамм, лежащих в основе русских народных мелодий, с древнегреческими тетра-хордами, впоследствии положенными в основу средневеково-церковных звукорядов (Kirehentonarten), доныне входящих в круг изучения всякого серьёзного музыканта, в виде особой музыкальной дисциплины, под заголовком: «строгий стиль» (der strenge Satz). Как известно, средневеково-церковные лады строились по нотам одной основной гаммы, т. н. ионической, тождественной с мажорною гаммою Баха; для простоты, «строгий стиль» берет основою гамму белых клавиши к фортепиано, це-дур или до-мажор. Понятен, таким образом, знаменитый тезис Серова, – что напев, которого нельзя сыграть на одних белых клавишах фортепиано (в т. ч. чистом диатонизме, в полном подчинении теории средневеково-церковных, звукорядов) – или нерусского происхождения, или является «музыкой, сочиненной в кабинете по немецко-итальянским образцам». Эта теория имеет огромные достоинства: 1) раз в основу средневеково-церковных гамм положена гамма мажорная, то сохраняется точка соприкосновения русской народной музыки с общеевропейской, 2) так как теория «осмогласия» православного богослужения есть, по существу, та же средневеково-церковная доктрина (заимствованная Русью от Византии, при принятии христианства Владимиром Красным-Солнышком), то эта теория приводит к единству об отрасли вокальной русской музыки, светскую и духовную, и 3) теория эта побуждает русского композитора к дисциплине «строного стиля», всю важ-

⁶ Л: Н. Серов. Критические статьи. Том IV. С.-Петербург. 1895 г.

ную будущность которого прекрасно создают лучшие иностранные теоретики (Бусслер прямо говорит, что средневеково-церковные звукоряды внесут разнообразие и свежесть в широко-использованную, господствующую в Европе, систему Баховского мажора и ми-нора) ... Итак, вот третье национальное своеобразие русской народной песни: ее мелодия не укладывается в рамках господствующей в Европе Баховской теории; для неё надо искать более широких рамок «гласов» и «распевов», более или менее тождественных с музыкальной системой средневеково-церковных звукорядов, по которой пела вся Европа с первых веков христианства до начала XVIII века – до Иоганна Себастьяна Баха.

Верность этого взгляда на строение мелодии русской народной песни подтверждается следующим обстоятельством: «строгий стиль» (*der strenge Satz*) не знает гармонии в современном ее значении, как учения об аккордах, построенных по терциям, сопровождающих, в виде подчиненного аккомпанемента, основную мелодию; не знает такой гармонии и русская народная песня. «Строгий стиль» предполагает, при многоголосной (полифонической) его обработке, поддержку основной мелодии (*cantus firmus*) другими самостоятельными мелодиями, и эта манера музыкального творчества называется контрапунктом. Оказывается (после исследований Мельгунова), что и русский народ поет полифонически, контрапунктически, с помощью системы, т. е. подголосков, сущность которой состоит в том, что все голоса самостоятельны (а не связаны чередованием гармонически расположенных аккордов), все, по возможности, принимают участие в целом, причем основой ансамбля является, т. е. «запев» (*cantus firmus*), украшаемый «подголосками» (имитациями). Запевала, начав песню в хоре, ведет в хоре обыкновенно главную мелодию, занимающую, по музыкальной высоте, среднее место; остальные певцы уклоняются от главной мелодии вверх или вниз, смотря по роду голоса, видоизменяют ее, украшают, сопровождают... Итак, вот четвертая, важная национальная особенность русской народной песни: многоголосная ее обработка совершается по правилам «строгости»». Лучшей гармонизацией народных песен, поэтому будет та, которая сохраняет контрапунктический характер (в этом отношении Мельгунов превзошел Римского-Корсакова, в сборнике 1882 года: «40 народных песен», собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым⁷).

Вот, следовательно, те данные, по которым следует определять музыкальный национализм русских оперных мелодий, предъявляя к этим мелодиям указанное своеобразие их темпа, ритма и такта, мелодического построения и гармонизации.

Руководствуясь понятием музыкального национализма, всякий историк русской оперы обязан, при дроблении всей истории русской оперы на периоды, выделить надлежащим образом значение Глинки, первого русского, в точном смысле слова, оперного композитора. Таким образом, первым периодом истории русской оперы явится период подражательный, начинающийся с первых представлений опер (точнее, пьес с ариями и хорами) при дворе царя Алексея Михайловича («Иудифь», 1674 г.) и кончающийся «Аскольдовою могилою» предшественника Глинки, Верстовского (1835 г.). Этот период, однако, слишком велик; оперная деятельность Кавоса и Верстовского в первой трети 19 века, со стороны музыкальной техники и романтизма в содержании опер, слишком уж резко отличается от музыкальной деятельности композиторов 18-го века (и конца 17-го; к сожалению, имена композиторов, писавших музыку к пьесам репертуара царей Алексея и Петра I, совершенно неизвестны). Вот почему весь подражательный период русской оперы (до Глинки) я делю на две части, два периода: 1674–1800 г. (имена главнейших композиторов: Арайя, Фомин⁸), Матинский и Пашкевич) и 1800–1835 гг. (главнейшие композиторы: Кавос и Верстовский). Глинка, таким образом, начинает собою третий,

⁷ Главным образом – потому, что Корсаков не придерживается исключительно эолийского звукоряда, как Мельгунов.

⁸ Автор первой оперы на темы русских народных песен: «Анюта» (либретто Попова; исполнена впервые придворными певчими в Царском Селе в авг. 1772 г.).

по общему счету, период истории русской оперы, с 1836 г. (год первой постановки «Жизнь за царя»); в этот же период должны войти и Даргомыжский, и Серов, пытавшийся достичь синтеза между мелодической (Глинка!) и декламационной (Даргомыжский!) оперой своего времени. При дальнейшем делении истории русской оперы, мною принято во внимание значение новой русской оперной школы композиторов (Кюи, Мусоргского, Бородина⁹), считающей своей эрой постановку в 1872 г. мелодекламационного «Каменного гостя» Даргомыжского – с одной стороны, и значение завершителей старой русской мелодической оперы – Рубинштейна и Чайковского, с другой. Таким образом, 1872-ым годом заканчивается третий период истории русской оперы и начинается четвертый, продолжающийся до года смерти Чайковского, 1893 г. С 1893 г., по моему счету, начинается продолжающийся поныне новейший, пятый период истории русской оперы; главнейший композитор последних лет 19 в. и первых 20-го – несомненно, Римский-Корсаков, переживший сложную эволюцию в своем развитии, колебавшийся между мелодекламационным и мелодическим типами оперы и обнаруживший интересные «синтетические» стремления в своем творчестве, не без влияния «вагнеризма».

Уже и из этого беглого очерка видно, что колебания между двумя основными типами оперы, как рода искусства – мелодекламационным и мелодическим, – в такой же мере свойственны русской опере, как и западноевропейской.

⁹ В просторечии: «кучкисты» (кружок этих композиторов имел неосторожность называть себя «могучею кучкою»).

Часть первая. Композиторы

1. Аренский

Антон Степанович Аренский родился 30-го июня 1860 г. (с. с.) в Петербурге. Музыкальное образование получил сначала у Зике, потом в С.-Петербургской консерватории у Иогансона и Римского-Корсакова. Начал свою деятельность инструментальными композициями. С 1880-го г. до 1895 г. состоял профессором теории композиции в московской консерватории; с 1895 г. до 1901 г. – управляющим императорской певческой капеллой в С.-Петербурге. Сочинил оперы: «Сон на Волге» (1890 г.), «Рафаэль» (189—1 г.), «Наль и Дамаянти» (1899 г.), и написал музыку к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина. Автор многих инструментальных композиций, духовно-музыкальных сочинений, романсов и учебников «гармонии» и музыкальных «форм». Пишет свои оперы в сжатых мелодических формах, в стиле среднем между мелодическим и декламационным. Вагнер в период Лоэнгрина и Чайковский – вот два композитора, по-видимому, одинаково влияющие на Аренского. В опере «Сон на Волге» преобладает влияние Чайковского, в «Наль и Дамаянти» – Вагнера. В общем, Аренский пишет прекрасную популярную музыку, не впадая в вульгарность. Музыка «Сна на Волге» носит сильно выраженный национальный характер; в гармонизации народных песен автор придерживается, подобно Мельгунову, «естественных» ладов Эттингена; особенно красива в опере сцена снов воеводы (4 акт) с прекрасной вариационной разработкой песни «Вниз по матушке по Волге». В опере «Наль и Дамаянти» особенно удачны фантастические сцены (партии демона Кали, змеиного царя и др.), с яркой, изысканной, экзотической оркестровкой. Полному успеху Аренского вредит отсутствие определенной музыкальной индивидуальности в его операх. Это «профессорская» музыка, чересчур уж объективная и хладнокровная, с нормальным, отчасти флегматическим, ритмическим пульсом.

2. Беллини

Винченцо Беллини родился 3 ноября 1801 г. (н.с.) в Катанье, в Сицилии. Учился в Неапольской консерватории под руководством Цингарелли; в театре при консерватории в 1824 г. была поставлена его первая опера «Адельсон и Сальвина». В 1827 г. он получил ангажемент в Милане, в качестве композитора, и написал оперу «Пират»; затем последовали: «Монтекки и Капуллетти», «Сомнамбула» и другие. В 1831 г. была поставлена «Норма», его лучшее произведение. В 1833 г. Беллини переехал в Париж; в 1834 г. поставил «Пуритан». Скончался 24 сентября 1835 г. в Ньюто, под Парижем. – Как оперный композитор, Беллини следовал традициям Россини, то есть развивал мелодическую красоту в опере в ущерб гармонии, а также психологической и драматической правде. Он менее разносторонен, чем Россини, но подкупает мягкостью и задушевностью своих мелодий. – В «Норме» Беллини старался избежать упрека современной ему критики в бедности инструментовки и ансамблей: «Норма» звучит полновочувственнее других итальянских опер начала 19 века. Тем не менее, опера поотцвела. То, что некогда казалось – и было – утонченной нервностью и драматической выразительностью, теперь уже кажется общим местом; нежный лирик «Нормы» давно стушеввался пред Шопеном, а драматург Беллини – перед Мейербером, приучившим публику к широким массовым движениям... Однако оперы Беллини все-таки остаются в репертуаре, так как дают возможность итальянским певцам щегольнуть красивой кантиленой и колоратурой – «bel canto». Так как главным лицом в оперном театре должен быть композитор, а не певец, то такая «репертуарность» может навести лишь на довольно грустные размышления!

3. Берлиоз

Гектор Берлиоз родился в Кот-де-Сан-Андре 11 декабря 1803 г., (н. с.), был сыном врача, предназначался отцом в медики и, самовольно поступив в консерваторию, перенёс жестокую борьбу за существование. С 1828 г. он стал не без успеха выступать на поприще музыкальной критики, но первым композиторским успехом его была премия парижской консерватории за кантату «Сарданапал», в 1830 г. К 1834 г. относится его симфония «Гарольд в Италии», к 1837 г. – «Реквием». Далее следуют: в 1838 г. опера «Бенвенуто Челлини», в 1839 г. – симфония-кантата «Ромео и Джульетта», в 1846 г. драматическая легенда «Гибель Фауста», в 1862 г. опера «Бенедикт и Беатриче», в 1864 г. опера «Троянцы». С 1839 года он состоял библиотекарем парижской консерватории, с 1856 г. – членом Академии. Умер в Париже 9 марта 1869 г. – Главнейшие заслуги Берлиоза – в области инструментальной музыки, в создании нового оркестра, дающего новые музыкальные краски и поэтические эффекты (его трактат об инструментовке до сих пор – лучший). Вагнер подчинил оперную музыку драме; Берлиоз подчинил наиболее самостоятельную отрасль своего искусства – инструментальную музыку – поэзии (такова идея «программной музыки»). Новаторство Берлиоза было настолько радикально, что при жизни он не был оценен по достоинству в своем отечестве. Его пропагандировал Лист, в Германии; в 1847 г. он давал концерты в России, которые имели сильное влияние на развитие программного направления в русской музыке («кучкисты»). – В операх Берлиоз менее оригинален, чем в своих чисто-инструментальных произведениях, но тем более доступен. Берлиоз очень внимателен к декламации (к совпадению логических ударений с музыкальными акцентами), но пишет свои оперы, вообще, в обычных формах арии и т. д.

4. Бетховен

Людвиг ван Бетховен родился 16 декабря 1770 г. (н. с.) в Бонне, где дед его был капельмейстером, а отец – певчим. Первыми учителями его были: суровый отец органист Эден. и капельмейстер Нэфе. С 1792 г. он довершал свое музыкальное образование в Вене, под руководством сначала Гайдна, потом Альбрехтсбергера и Сальери. После выхода в 1795 г. первых фортепианных трио, Бетховен, приобрёл славу первостепенного композитора, которую он поддержал рядом фортепианных сонат и скрипичных квартетов. Высшего развития гений его достиг в форме симфоний, числом девять, из коих 3-я, «Героическая», относится к 1804 г., пятая. Це-моль и шестая, пасторальная, к 1807—8 гг., а последняя, «девятая», с хором на слова Шиллера, – к 1824 г. Субъективность и романтизм 19 века просветлён у Бетховена классическим совершенством формы; оттого он и считается величайшим композитором всего 19 века. С 1800 г. он стал страдать глухотой, которая под конец жизни стала очень для него мучительна. Число его сочинений – 138; все это инструментальные композиции – почти исключительно. Главнейшие его вокальные произведения: опера «Фиделио», 1805 г., и «Торжественная обедня», 1822 г. Умер 26 марта 1827 г. в Вене. Единственная опера Бетховена, «Фиделио», она же «Леонора», – переложенная на голоса симфония; характеристики в ней мало, но лиризм этой музыки гениален. Можно предположить, что композитор изобразил в лице Леоноры идеал верной, любящей женщины себе в утешение, после разрыва с графиней Гвиччарди, последовавшего незадолго перед начатием композиции. Опера трудна для голосов: она замыслена как-бы для отвлечённого голоса. Это – отвлеченная музыка. В «Фиделио» так же, как и в «Героической» симфонии, не указано возникновения и развития героической идеи: она с самого начала дана целиком. В знаменитой увертюре «Леонора № 3», – две темы: ариозо Флорестана в темнице и тема решимости; никаких внутренних колебаний. Все Бетховенские герои – выше мира и страстей, титаны и полубоги; они борются не с собой, но с внешними силами, роком. «Фиделио», значит, – не драма, а трагедия.

5. Бизе

Жорж Бизе родился 25 октября 1838 г. (н. с.) в Париже; сын учителя пения. Образование получил в Парижской консерватории; одним из его учителей был Галеви. Оперы стал писать в 1858 г.; при жизни композитора они не имели успеха; даже лучшее его создание, поставленная в 1875 году опера «Кармен», имела первоначально лишь посредственный успех. Бизе умер 3 июня 1875 г. в Буживале, через три месяца после первой постановки «Кармен». Он писал и инструментальные вещи (сюита «Арлезианка»); после него осталась вполне оконченная опера «Yvan le terrible». – В «Кармен» Бизе выказал себя универсалистом: тонким мелодистом, интересным гармонизатором, знатоком музыкальной живописи и оркестра, а ко всему тому – недюжинным драматическим дарованием. Причину европейских успехов «Кармен» нужно искать в совокупности всех этих достоинств: дух специализации проник и в искусство, так что все универсальные шедевры – наперечёт. Стил ь оперы прост и ясен, соответствуя реальности сюжета: в опере бьёт ключом повседневная, хотя и напряженная, жизнь. Тем не менее, общий дух «Кармен» – дух древнегреческой трагедии; в этой музыке слышится нечто грустное и роковое: любовь у Бизе представлена силой внешней, неотразимой, мистической; Кармен как бы угнетена подавляющими ее страстями, как человек, истомленный южным полдненным зноем. Словом, «Кармен» – произведение, тонко задуманное и разработанное, а поэтому и чрезвычайно трудное для исполнения; легко сделать из этой оперы оперетку или мелодраму, но трудно изобразить простоту и глубину драматического замысла Бизе, сохранив прозрачность всех музыкальных форм. Чайковский говорит, что «Кармен» – воплощение «хорошенького» (le joli) в музыке; Ницше находил музыку «Карменъ» более глубокою, чем Вагнеровские оперы; справедливая оценка – по середине этих двух мнений.

6. Бларамберг

Павел Ивановичи Бларамберг родился в Оренбурге 14 сентября 1841 года. Мать его греческого, отец французского происхождения, генерал-адъютант и известный геодезист. Бларамберг воспитывался в С. – Петербургском Александровском лицее, курс которого кончил в 1800 году. Одно время служил в центральном статистическом комитете и статистическом отделении императорского русского географического общества, в 1870-х годах жил в Москве и заведовал в «Русских Ведомостях», иностранным отделом, а в то же время преподавал теорию музыки в московском филармоническом училище. С 1898 г. Бларамберг поселился в имении Чоргун в Крыму. Специального музыкального образования Бларамберг не получил, и более всего обязан, в деле музыкального развития, своей энергии, музыкальным, способностям и советам М. Балакирева и кружка «Новой русской оперной школы». В 1870-х гг. Бларамберг написал следующие 4 оперы: «Мария Бургундская» (поставлена в 1888 г. в Москве); «Скоморох», в 3 актах (на сюжет комедии Островского «Комик 17 столетия»; не шла на сцене, кроме одного акта, исполненного в 1887 г. на ученическом спектакле московского филармонического общества); «Девушка – Русалка», в 1 акте (сюжет Мицкевича; шла на сцене названного общества в 1888 г.), и «Тушинцы» (в 4 актах, на сюжет Островского; шла в 1895 г. в московском Большом театре). Как оперный композитор, Бларамберг не отличается оригинальностью и, с музыкально-технической стороны, его оперы напоминают фактуру итальянских опер до-мейерберовского периода, но ему, несомненно, присущи драматическая энергия (лучшие страницы его опер – сильно драматические) и особая элегантность музыкального стиля, на манер французской оперы. Музыкальный национализм – не его сфера и лучшей из его опер, остается эффектная «Мария Бургундская» (на сюжет Виктора Гюго).

7. Блейхман

Юлий Иванович Блейхман родился 24 ноября 1868 г. в С-Петербурге. Музыкальное образование получал у Соловьева и Римского Корсакова, а также в Лейпцигской консерватории. Выступал в Петербурге и в провинции в 1890-х гг. симфоническим дирижером и организатором симфонических концертов (С-Петербургского Филармонического Общества; автор многих популярных романсов, инструментальных композиций и духовной оперы «Севастьян мученик». Его лирическая опера «Принцесса Греза», поставленная в Москве, в 1900 г., очень мелодична, изобилует прелестными романсами, на манер современных итальянских романистов (напр., «Тости») но страдает почти полным отсутствием ансамблей и драматической энергии. Как гармонизатор, Блейхман стоит вполне на уровне музыкальной современности.

8. Бойто

Арриго Бойто родился 24 февраля 1842 г. (н. с.), в Падуе, учился в миланской консерватории. В юности путешествовал по Франции и Германии, где ознакомился с программной музыкой Берлиоза и музыкальными драмами Вагнера. Из его композиции наиболее известна опера «Мефистофель» (1868 г.), вначале провалившаяся в Милане, но затем обошедшая все главные европейские сцены. Итальянцы чтут в Бойто более поэта, чем композитора; кроме оригинальных стихотворений он написал либретто опер «Джиоконда» для Понкиелли, для Верди – либретто «Отелло» и «Фальстафа» и перевёл либретто «Руслана» Глинки. – В музыке «*****» он придерживается вагнеровских мелодекламационных традиций, не обладая, впрочем, ни вагнеровской индивидуальностью, ни вагнеровским контрапунктическим мастерством в виде т. н. «лейтмотивного тематизма». Либретто и музыка Бойто вполне сценичны. В Милане в 1901 г. в этой опере очаровал итальянцев, в роли Мефистофеля, наш Ф. И. Шаляпин.

9. Бородин

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября 1831 г. (с. с.) в Петербурге, внебрачным сыном одного из князей Имеретинских и получил прекрасное воспитание. Изучал медицину и химию в медико-хирургической академии; стал со временем профессором химии. В музыкальном отношении он самоучка: усовершенствовал, технику его письма Балакирев. Знакомство с Листом во время заграничных путешествий Бородина, в связи с влиянием балакиревской «кучки» (Кюи, Мусоргский, Корсаков), побудило его заняться программной музыкой (наиболее известна его музыкальная картина «Средняя Азия»). С 1871 года он стал писать оперу «Князь Игорь», оконченную Римским-Корсаковым и Глазуновыми уже после скоропостижной смерти Бородина, последовавшей 15 февраля 1887 г. – «Князя Игоря» Бородин посвятил памяти Глинки. Есть сходство между оперой «Князь Игорь» и «Русланом»: в общем эпическом, описательном характере музыки, лишенной сильного драматического движения в «народности» хоровых, песен и сольных партий, а также в эффектном контрасте между диатонизмом русской и хроматизмом восточной (половецкой) мелодии: можно провести даже довольно любопытную параллель между ариями Руслана («О поле, поле») и пленного князя Игоря. В общем, музыке Бородина присуща собственная индивидуальность, особый светлый, жизнерадостный колорит; интересен и элемент народного юмора в опере Бородина (партии Скулы и Брошки). В результате, Бородин в «Князе Игоре» – интереснейший и талантливейший (русский музыкант – «народник».

10. Брюль

Игнац Брюль родился 7 ноября 1846 г. (п. с.) в Проснице, в Моравии; учился в Вене фортепианной игре у Эйнгштейна, а композиции у Руфинача и Дессова. Сначала был виртуозом и учителем фортепианной игры, но успех его оперы «Золотой крест» (1875 г.) побудил его посвятить себя композиции. – «Гренгуар» (1892 г.) Брюля представляет собой тип одноактной оперы, созданный Масканьи. Расчёт композитора одноактной оперы, очевидно, произвести возможно сильнейший эффект в возможно кратчайшее время; можно было бы ожидать, что именно в этой опере должен быть разработан преимущественно ансамбль, та движущаяся во времени и пространстве живопись, которая составляет торжество оперы в сравнении в сильнейшую в других отношениях драмой. Но именно ансамбль малоразвит с «Крестьянской чести» Масканьи и вовсе не развит в «Гренгуаре» Брюля. Это – рядь ариозо, гармонизованных изящно и одетых в пестрый костюм современной инструментовки. В «Гренгуаре» нет могучего драматического размаха, составляющего прелесть музыки Масканьи, но музыка Брюля мелодична и грациозна.

11. Буальдьё

Франсуа Адриен Буальдьё родился 16 декабря 1775 г. (н. с.) в Руане; начал свою музыкальную карьеру певчим; занимался у органиста Броша. Начал писать оперы с 18 лет; в 1795 г. поехал в Париж, где добился профессуры в консерватории и написал оперу «Жан Парижский» (1812 г.), имевшую огромный успех. Предварительно он совершил путешествие в Россию, где был обласкан петербургским обществом и императором Александром I. В 1825 г. было поставлено в Париже лучшее его произведение: «Белая женщина». Умер 8 октября 1834 г. в своём имении Жарси, близ Гробоа. – Изящество инструментовки и пластическая прелесть мелодии до сих пор делают «Белую женщину» украшением любого оперного репертуара. «Белая дама» – образец гармонического слияния элементов романтического и комического, идеализма и реализма; в ней есть что-то Моцартовское, высокохудожественное. Романтизм Буальдьё – не грубая чертовщина Вебера и не заоблачная мистика Вагнера: композитор набрасывает легкое облако таинственности на своих героев, прозрачное ровно настолько, чтобы они казались поэтичны, не утрачивая своей реальности. Буальдьё в своём творчестве следовал тому приёму, который побуждал эллинских скульпторов изображать радость, погружённую в легкое раздумье. Такова, слегка грустная и слегка юмористическая, романтика и Глинкинского «Руслана».

12. Вагнер

Рихард Вагнер родился 22 мая (н. с.) 1813 г. в Лейпциге; теорию музыки изучал под руководством Вейнлига. В 1833 г. написал оперу «Феи», которую поставил, без успеха, в 1834 г., когда получил место капельмейстера в Магдебурге. В 1837 г. дирижировал оперой в Риге, где начал свою оперу «Риенци», поставленную в 1842 г. в Дрездене. (До 1842 г., с 1839 г., жил в Париже и бедствовал). «Риенци» доставил ему капельмейстерское место в Дрездене; в 1843 г. он поставил «Летучего Голландца», в 1845 г. – «Тангейзера». Участие в восстании 1848 г. побудило его к бегству из родины. В его отсутствие, в 1850 г., Лист поставил в Веймаре «Лоэнгрина». С 1864 г. Вагнер, пользуясь амнистией, вернулся и, при помощи своего покровителя, короля Людовика II Баварского, поставил в Мюнхене оперы: в 1865 г. – «Тристана и Изольду», в 1868 г. – «Нюрнбергских певцов-мастеровых», в 1869 и 1870 гг. первые две части своей тетралогии «Нибелунгов перстень». В 1866 г. – вторично – женился на дочери Листа. С 1871 г. переехал в Байрейт, где построил свой собственный театр, в котором в 1876 г. поставил целиком тетралогия «Нибелунгов перстень», а в 1882 г. – «Парсифаля». Умер 13-го февраля 1883 г. в Венеции. – Деятельность Вагнера, как оперного композитора, следует разделить на три периода: в первом периоде он не выходит из рамок традиционных форм мелодической оперы; во втором – впервые прибегает к новой форме мелодекламационной оперы – к «лейтмотиву», но еще не бросает старых мелодических форм арии и т. д.; в третьем периоде Вагнер становится решительно на сторону мелодекламационной оперы (музыкальной драмы), совершенствует свой лейтмотивный тематизм в оркестровом аккомпанементе и мелодическое значение вокальных партий доводит до минимума. Итак, новаторство Вагнера выразилось в решительном подчинении музыки – драме: мелодию он перенес со сцены в оркестр и арию заменил музыкальной декламацией, речитативом. Отказавшись с 1843 г. (в «Летучем Голландце») от общепринятых оперных форм (арий, дуэтов, ансамблей), Вагнер старался достигнуть музыкального единства приёмом тематизма, т. е. возвращения к мелодии, связанной с характеристикой лица или драматического момента («лейтмотивы»). Его оперы с этого времени становятся, в особенности, новы, и интересны со стороны оркестрового симфонического аккомпанеента; он создал, т. н. «лейтмотивный контрапункт» и тем самым сильно двинул вперёд европейскую оперу в отношении выразительности. «Лейтмотивный контрапункт» – несомненная заслуга Вагнера в истории оперы; средство это пригодно для обоих главных родов «оперы»: и для оперы мелодической (еще Серов указал на то, что Глинка в «Жизни за Царя» пользуется темой «Славься», как лейтмотивом), и для оперы мелодекламационной («Каменный гость» Даргомыжского и т. п. произведения скучны именно потому, что оркестровому аккомпанементу их не достаёт лейтмотивного тематизма). – К первому периоду деятельности Вагнера относятся оперы «Феи» и «Риенци»; в них Вагнер не более, как «мейерберист». Ко второму периоду следует отнести оперы «Летучий Голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин». В настоящее время эти три оперы особенно популярны: лейтмотивный тематизм их довольно прост, а содержание более или менее реалистично, хотя и заимствовано из фантастических германских сказаний. Особенно симпатичен «Летучий Голландец»; в этой опере Вагнер проявил свежесть и непосредственность мелодического творчества. Опера написана как бы двумя стилями: специально-Вагнеровским, бесформенно-мистическим, который вполне уместен для характеристики человека-призрака, и ясным, общедоступным, рисуящим других, реальных лиц (партия Даланда, хоры). В музыке к «Тангейзеру» сказывается стремление к живописному элементу; увертюра колоритна в особенности; страсть действующих лиц не растёт, а находится в одном, моментальном напряжении – таков бесконечный финал 2-го акта, эта неподвижная картина. В «Лоэнгрине» Вагнеровская мистика еще понятна и доступна большинству. Мелодия увертюры, которая как бы спускается с высот, проносится над землей (большое fortissimo) и замирает опять в высоте,

на флажолетах скрипок, изображает не только полет мистической «Граля», но и полет Вагнеровского вдохновения. В последующих операх, третьего периода, композитор уже редко спускается к земле, и парит на одной мистической высоте с упорством, дающим впечатление усилия, причем оркестровый аккомпанемент очень сложен и рассчитан на «знатока», вдобавок, еще изучившего различные комментарии к этим операм со списками «лейтмотивов». Оперы этого третьего периода – наиболее «новаторские», и поэтому эта музыка все еще не столько «музыка настоящего», сколько «музыка будущего» (точнее выражаясь: музыка будущей популярной оперы мелодекламационного направления). Оперы третьего периода суть: «Тристан и Изольда» (апофеоз отвлечённой, мистической любви между мужчиной и женщиной), «Нюрнбергские певцы-мастеровые» (апофеоз искусства; по исключению, это – единственная опера Вагнера на исторический и реалистический сюжет, с исторически существовавшим, но сильно идеализованным поэтом-сапожником Гансом Саксом), тетралогия «Нибелунгов перстень» из четырёх частей: «Рейнский клад», «Валькирия», «Зигфрид» и «Закат богов» (апофеоз шопенгауэровской резиньяции и буддийского отречения от жизни, представителем которых является бог Вотан) и драма-мистерия «Парсивал» (апофеоз христианского, но более созерцательного, чем деятельного сострадания к ближнему). – Вагнер сам писал свои либретто и вносил в них много интересных и современных философских настроений и созерцаний. Вагнер занял видное место в истории мировой оперы, как превосходный философ-либреттист и как гениальный лейтмотивный контрапунктист. Рихард Вагнер, – сила, отразившаяся на оперном творчестве всех стран (у нас на Руси – в операх Римского-Корсакова, начиная с «Садка», 1897 г.). Но, разумеется, неправы те «вагнерианцы», которые полагают, что Вагнером закончилась эволюция оперы, как рода искусства, и что Вагнер примирил слово и звук навечно-незыблемых началах в своей «музыкальной драме»; как я указывал выше, в вступительном «очерке всеобщей истории оперы», такие музыкальные синтетики, как Вагнер, лишь на недолгое время могут соединять в своих оперных произведениях два основных течения оперы, как рода искусства (мелодическое и мелодекламационное). В своей же «Истории русской оперы» (2-е издание, Москва, 1904 г.) я доказываю, что влияние Вагнера на русскую музыку имеет свои естественные пределы в том обстоятельстве, что т. н. «всечеловеческое» в Вагнеровской индивидуальности есть, в сущности, лишь «всенемецкое».

13. Вагнер Зигфрид

Зигфрид Вагнер, сын великого Рихарда, родился в 1869 г. в Трибшене близ Люцерна; изучал сперва архитектуру, но потом перешёл к изучению музыки под руководством Гумпердинка (автора оперы «Гензель и Гретель»). С 1896 г. занял место дирижера на байрейтских празднествах (летних представлениях вагнеровских опер). Карьеру оперного композитора начал с 1899 г., постановкой в Мюнхене оперы «В медвежьей шкуре». К первому десятилетию 20-го века относятся оперы З. Вагнера «Банадитрих», «Завет звёзд» и др. – Зигфрид Вагнер применяет лейтмотивно-контрапунктическую манеру своего отца к сюжетам и мелодиям более или менее лёгкого, сказочно-опереточного жанра à la Гумпердинк; получается нечто, не лишенное оригинальности, грузно-юмористическое, нравящееся тяжеловатой на подъём немецкой публике, – тем более, что Зигфрид Вагнер драматизирует популярные немецкие народные сказки.

14. Василенко

Сергей Василенко своей кантатой, написанной им при выпуске из московской консерватории весной 1901 г., в форме нижепоименованной одноактной оперы, обратил на себя внимание москвичей. Его опера была исполнена на концерте, издана и шла на частной московской оперной сцене в 1903 г. В опере очень эффектен контраст между протяжным пением иноков и татарским удалым маршем: и пение, и марш выдержаны в надлежащем стиле музыкального национализма.

15. Вебер

Барон Карл Мария Вебер родился 18-го декабря 1786 г. (н. с.) в Эйтине в Ольденбурге и в юности занимался более литографией, чем музыкой. Опера, которую он написал в 1800 г., в 14 лет от роду, «Лесная девушка» («Сильвана») имела большой успех и побудила его приступить к композиции. В Вене в 1803 г. он учился у аббата Фоглера вместе с Мейербером. Апогея известности он достиг в 1821 г., когда поставил в Берлине «Волшебного стрелка»: с этого времени началась его европейская слава. В 1823 г. Вебер поставил в Вене свою оперу «Эврианта», в 1826 г. в Лондоне – оперу «Оберон». В Лондоне и скончался 5 июня 1826 года. – Влияние Вебера на историю оперы 19 века громадно. Это первый сознательный поборник нового, романтического направления в опере. Романтизм должно понимать в смысле противоположности классицизму, как равновесию формы и содержания в искусстве: признаками романтизма являются преобладание субъективности, содержания над формой, чувства и страсти над умом, фантазии над рассудком, тяготение к средним векам, как к порою царства чувства над умом (классицизм в такой же мере тяготеет к античной древности, к здравому смыслу). Романтики всегда начинают новые периоды искусства, классики – завершают их; романтики всегда люди «бури и натиска», классики – люди ясной и ровной деятельности. Вебер начал период романтической оперы, продолжателями которого были Маршнер и Мейербер, а завершителями – Вагнер и отчасти Чайковский. – «Фрейшицу» вредит его известность: так как эта опера не сходит с репертуара, то ее или дают очень небрежно, с тряпками вместо декораций, или же ставят в качестве феерии, с порядочными декорациями, но разучивая кое-как. Трудно при этом оценить ту тесную связь, какой соединена в этой опере драма и музыка. Лучшую рецензию о «Фрейшице» написал литературный критик Брандес, включивший Вебера в романтическую школу немецких поэтов начала века; Брандес первый указал на программность, т. е. поэтический характер Веберовской музыки; последнее долгое время игнорировалось в виду богатой мелодической изобретательности композитора (сцена в «Волчьей долине» полна звукоподражаний, музыкальной живописи). Брандес обратил внимание и на Веберовский ритм: «Как романтики склонны смотреть на язык с абстрактной точки зрения, как на звук и ритм, так и Вебер склонен рассматривать музыку преимущественно с точки зрения ритма. Таким образом, например, мотив Самизеля более ритмичен, чем мелодичен, и производить, поэтому действие более грубое, внешнее, но зато и более живописное».

16. Верди

Джузеппе Верди родился 9 октября 1813 г. (н. с.) в деревне Ронколе, под Буссето (Парма): умер 14 января 1901 г. в Милане; сын трактирщика. Городское управление дало ему средства для поездки в Милан, где он брал уроки теории у Лавиньи; консерватория отказала ему в приёме, усомнившись в его музыкальных способностях. В первой своей опере «Оберто» (1839 г.) он явился подражателем Беллини; о Верди заговорили со времени его «Эрнани» (1844 г.). Последующие оперы имели мало успеха. Блестящий период композиторской деятельности Верди начался с оперы «Риголетто» (1851 г.), за которой последовали: «Трубадур» (1853 г.), «Травиата» (1853 г.), «Бал-маскарад» (1858 г.). Апогея своей европейской славы Верди достиг после постановки своей «Аиды» (1871 г.), пописанной по заказу египетского хедива за гонорар в 40,000 рублей. В 1877 г. он окончил «Реквием». В 1887 г. был поставлен «Отелло», в 1893 г. – «Фальстаф», комическая опера. Всего написал свыше 20 опер (из них одну для С.-Петербурга, в 1862 г.: «Сила судьбы» – по специальному заказу, которого никогда не удостоивались русские композиторы). В 1897 г. основал близ Милана большое «Убежище для престарелых музыкантов». Смерть его вызвала необычайные знаки сочувствия во всей Италии. – Верди принадлежит к числу величайших оперных мелодистов всех времен, хотя, в чисто музыкальном отношении, мелодии Россини более приближаются к идеалу итальянского «bel canto». Он мелодист сценический; в «Бале-маскараде» его мелодии достигли пределов выразительности, доступной для композитора, придерживающегося старых оперных форм и не владеющего Мейерберовским даром ансамблей. Его деятельность можно разделить на три периода: первый, несамостоятельный, кончается «Эрнани». второй период начинается «Риголетто» и кончается «Балом-маскарадом» – период самобытного мелодического творчества в старых оперных формах. Третий период включает в себе «Аиду», «Отелло» и «Фальстафа»; формы уже свободнее, гармония преобладает над мелодией, композитор приближается к идеалам Вагнеровской музыкальной драмы. Верди принимался и за контрапунктическую оперу с Мейерберовскими ансамблями; такова была его опера «Дон-Карлос» (1867 г.), успеха не имевшая. – «Риголетто» и «Трубадур» Верди почти чужды лиризма: оперы почти сплошь состоят из патетических, темпераментных, а иногда и прямо крикливых, арий; зато в них сказывается сильная драматическая индивидуальность художника, наиболее долговечный элемент всякого произведения искусства. Мягкого лиризма и чисто-музыкальной красоты более в «Травиате», но драматизм и лиризм одновременно развиты лишь в мелодиях «Бала-маскарада». – В «Аиде» Верди затушевывал свою индивидуальность и дал образец того, что может быть названо мелодической драмой; в «Аиде» он удачно прибегает к кое-каким Вагнеровским приёмам инструментовки и речитативной формы, но не пренебрегает и Мейерберовскими ансамблями, и старыми формами (арии, дуэты и т. д.), когда последние не препятствуют драматическому движению. В «Отелло» уже видна боязнь законченных оперных форм, злоупотребление модуляциями и пряностями современной гармонии; это уже, так сказать, – гармоническая драма. В «Фальстафе» художник приналег на ритмику, правильную декламацию, окончательно подчинив музыку поэзии; стремление к Вагнеровской музыкальной драме выражено еще яснее. Впрочем, самому главному Вагнеровскому достоинству – «лейтмотивному контрапункту» – Верди подражал сравнительно мало.

17. Верстовский

Алексей Николаевич Верстовский родился 18 февраля 1799 г. (с. с.) в тамбовской губернии, в родовом имении отца. Ученик Фильда (фортепиано), Брандта и Цейнера («генерал-бас» – теория гармонии): серьёзного музыкального образования не получил. Начал с музыки к водевилям, потом перешел к опере, следуя традициям западного романтизма, пропагандированного Жуковским. Апогеи славы он достиг своей «Аскольдовой могилой», поставленной в Москве в 1835 г. и прославившей композитора. Верстовский умер директором московских театров 5 ноября 1802 г. Кроме «Аскольдовой могилы», им написаны оперы, первые представления которых все шли в Москве: «Панк Твардовский» (1828 г.). «Вадим, или 12 спящих дев» 1832 г.), «Тоска по родине» (1835 г.), «Чурова долина» (1811 г.) и «Громобой» (1858 г.). При всех этих волшебных-романтических опер, удержалась в репертуаре к началу 20-го века лишь «Аскольдова могила».

Опера «Аскольдова могила» отличается богатой мелодической изобретательностью в духе народного песенного творчества. Определенной, сознательной манеры Верстовский в своем оперном творчестве не придерживался – в этом разница между ним и Глинкой: он, поэтому иногда делал ошибки в своем музыкальном национализме (у него русские люди поют иногда в танцевальных ритмах польской мазурки или «польского танца», «полонеза»: например, известный женский хор «Ах, подруженьки, как скучно» идет в ритмах полонеза); но исключительное природное дарование торжествовало над слабостями музыкальной фактуры: в общем, весь склад музыки Верстовского глубоко национален. Серов даже указывает на черту в музыке Верстовского, отсутствующую в операх Глинки – большую жизнерадостность, почти отсутствующую у Глинки и обуславливающую эффект известных мест «Аскольдовой могилы»: «Уж как веет ветерок» (песня Торона). «Заходили чарочки по столику» (хор.3-го акта) и т. п. Верстовский, как музыкальный националист – непосредственный предшественник Глинки, «Жизнь за царя», которая шла впервые в 1836 г. т. е. через год после «Аскольдовой могилы».

18. Галеви

Жак Галеви, еврей по происхождению, родился 27 мая 1799 г. (н. ст.) в Париже. В числе его учителей был знаменитый Керубини. Он написал много опер, но прославился лишь «Жидовкой», поставленной на сцене большой парижской оперы только в 1835 г. Через год последовала его изящная комическая опера «Молния»; затем он стал явно подражать Мейерберу; его оперы забыты. Он был профессором парижской консерватории и умер в Париже 17 марта 1862 г. – Индивидуальность Галеви влечёт его ко всему мрачному, резкому и грубому; он любит яркие краски в оркестре, широкие арии, эффектные контрасты, страстные вспышки. В своей «Жидовке» он как бы предвосхитил позднейший стиль Мейербера, поставившего в 1836 г. «Гугенотов» также на сюжет религиозной нетерпимости. В «Жидовке» и «Гугенотах» сильно сказался племенной тип обоих композиторов, ветхозаветный, религиозный фанатизм, это органическое, как самосохранение, чувство, спасавшее в период библейской истории национальность еврейства от натиска чужих народностей.

19. Герольд

Луи Фердинанд Герольд родился 27-го января 1791 г. (н. ст.) в Париже; был сын фортепьянного учителя и композитора; учился сначала у отца, потом в консерватории, под руководством Мегюля. В первых своих операх, которые начал писать с 1815., следовал традициям Россини. Европейской известности добился своей «Цампой» (1831 г.); известна также комическая опера «Писарское поле» (*Le pré aux clercs*) – 1832 г. Умер 19-го января 1833 г. – «Цампа» является развитием того направления, которое указал Буальдьё своей «Белой женщиной», но органическое слияние элементов комического и романтического распадается; преобладает романтизм. «Цампа» – лирическая французская опера, первая в том роде, который стал известен со времени «Фауста» Гуно.

20. Глинка

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая 1801 г. (с.с.) в селе Новоспасском, Смоленской губернии (близ г. Ельни). Юность провел в Петербурге, где учился фортепианной игре у Фильда и Мейера; теорию музыки изучал, разучивая с оркестром своего дяди образцовые композиции: окончательное образование получил в Берлине, у теоретика Дена, который укрепил его в решимости стать национальным композитором, указав на возможность применить к русской народной песне средневеково-церковных ладов, изучаемых в музыкальной дисциплине «строного сложения» или «строного стиля» («ber Gtrenge Gas») – В 1836 г. состоялось первое представление оперы. «Жизнь за царя», в 1842 г. – оперы «Руслан и Людмила». Глинка постоянно странствовал: он то в Смоленске, то в Петербурге, то в Париже, то в Испании, то в Берлине. Известнейшая его инструментальная композиция: скерцо «Камаринская», увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде!». В 1856 г. Глинка стал изучать старые церковные напевы православной церкви и поехал в Берлин к Дену, чтобы посоветоваться об их гармонизации. В Берлине он и умер 15 февраля 1877 г.; тело его было привезено в Россию. – Глинка – творец русской национальной оперы, поставивший ее на уровень с лучшими произведениями иностранной музыки. Деятельность его делят на три периода. До 1834 г., до начала «Жизни за царя», Глинка не творит ничего самостоятельного. С 1834 г., до начала «Руслана» (1837 г.) Глинка является самобытным творцом оперы, в основу которой положена русская песня; к этому же времени относятся и лучшие его романсы. С 1837 г. до конца жизни (1857) дарование Глинки достигает высшего расцвета; оставаясь национальным, он творит совершенный в формальном отношении композиции, венцом которых является «Руслан». – «Жизнь за царя» – произведение лирическое, а не драматическое: Сусанин падает жертвой внешней, а не внутренней борьбы: в целях усиления драматического движения, созданы танцы в польском лагере, сцена Вани, финал «Славься». Глинка достиг художественной красоты путём углубления и расширения эффектов лирических: он не вводит, например, поляков в избу Сусанина сразу; картина семейного счастья омрачается постепенно. Венцом этой драматической лирики, этой, можно сказать, скульптурной лепки мимолётного ощущения является квартет 3-го акта. Весьма интересна роль мотива «Славься» в опере «Жизнь за царя», указанного Серовым; этот мотив – своего рода вагнеровский «лейтмотив». Если «Жизнь за царя» – лирическая опера, то «Руслан» носит ясно выраженный эпический, описательный характер; в опере замечается сильное стремление к музыкальной живописи. В чисто-музыкальном отношении «Руслан» выше «Жизни за царя». Глинка понял, что русская народная мелодия столь же индивидуальна и обособлена, как всякий русский человек, и допускает или простейшую гармоническую подкладку или же равноправную мелодию, т. е. контрапунктическую обработку: к первой он прибегает в «Жизни за царя», ко второй – в «Руслане». Неподвижность и величавость этой мелодии, соответствующая известной косности национального типа, свободно укладывается лишь в форму вариаций, – вот отчего именно вариационная форма нашла в «Руслане» широкое применение (интродукция, баллада Финна, рассказ головы и т. д.) – будучи интереснее «Жизни за царя», как музыка, «Руслан» менее интересен, как драма. 3-й эпизодический акт (сцена в замке Панны) сильно тормозит драматическое движение оперы. – В операх Глинки русский музыкальный национализм впервые нашел сознательное применение (строевание мелодии по средневеково-церковным ладам – один из основных, сознательных приёмов глинкинского творчества). Глинка по праву считается отцом русской оперы.

21. Глюк

Христоф Виллибальд Глюк родился 2-го июля 1714 г. (н. с.) в Вейденгаге, в Верхнем Пфальце, неподалеку от богемской границы; отец его был егеря князя Лобковича. Через посредство меценатов, Глюк стал получать с 1736 г. музыкальное образование в Вене и в Милане (у Саммартини). В 1741 г. он написал первую свою оперу: «Артасеркс». Путешествие в Лондон и Париж в 1745 г., где Глюк услышал оратории Генделя и оперы Рамо, направили его оперную деятельность в сторону музыкальной драмы. В 1762 г. в Вене был дан его «Орфей», в 1767 г. – «Альцеста», в 1770 – «Парис и Елена» (там же.) С 1773 года Глюк переселился в Париж, где поставил в 1774 г. «Ифигению в Авлиде». Париж разделился на два лагеря: сторонников музыкальной драмы Люлли, Рамо и Глюка (глюкисты) и мелодической оперы, представителем которой был тогда Пиччини (пиччинисты). В 1777 году была поставлена «Армида», в 1779 г. «Ифигения в Тавриде». Глюк умер в Вене 15-го ноября 1787 г. – Историческое значение Глюка, как родоначальника новой музыкальной драмы, в результате своего развития давшей Вагнера и – отчасти – русских «кучкистов», огромно. Эта музыка сохраняет и непосредственный интерес для потомства, хотя по ней можно судить, насколько это искусство зависит от условий времени. В «Орфее», например, Глюк все надежды возлагал на музыкальную декламацию, на речитативы; именно эти речитативы в настоящее время и устарели. Декламация в опере – заменит менее непосредственный и более зависящий от условий времени, чем мелодия. Люди в разные времена рассуждают различно, но чувствуют приблизительно одинаково: ум либерален, сердце консервативно. Глюк достигает драматического впечатления лишь в тех местах своих опер, где он является музыкантом, а не музицирующим поэтом. В хоре фурий, во 2-м акте «Орфея», драматический эффект достигнут чисто-музыкальным путём – неожиданным вступлением труб на слове «нет!» и это «нет» потрясает современного слушателя так же, как потрясало более ста лет тому назад Жана Жака Руссо. Наиболее непосредственно и свежо действуют в настоящее время хоры Глюковских трагедий: в этих «светских» хорах более спокойного, благоговейного величия, чем во многих позднейших «духовных».

22. Гольдмарк

Карл Гольдмарк родился 18-го мая 1832 г. (н. с.) в Кестели (Венгрия), учился в Вене у Янса, потом в консерватории. Обратил на себя внимание программной увертюрой «Сакунтала» и, в особенности, оперой «Царица Савская». (1875 г.). Из других, позднейших опер Гольдмарка особенно известна «Сверчок на шестке» (1896 г.). Живет в Вене. – «Царица Савская» – очень эффектное произведение. Композитор располагал всеми средствами своего искусства, приобретенным образованием; в своей опере он скомпоновал все эффекты характерно-восточной «Аиды» с не менее испытанными контрастами «Тангейзера» (Венера и царица Сакская. Елизавета и Суламиф), а отчасти и «Лоэнгрина» (сусальный Саломон и король Генриха.), сгустил оркестровые краски и выпустил в свет бледное и анемичное, но шикарно разодетое детище. Ум. 2 января 1915 г.

23. Гречанинов

Александр Тихонович Гречанинов родился 13 октября 1864 г. в Москве. Музыкальное образование получил в московской и С.-Петербургской консерваториях и кончил последнюю в 1893 г., (по классу композиции, у Римского-Корсакова). В 1894 г., на конкурсе С.-Петербургского камерного общества, был премирован его 1-ый струнный квартет. Автор известных романсов («Острою секирой ранена береза» и др.) и различных инструментальных композиций. Написал музыку к пьесам «Снегурочка» Островского, «Царь Федор» и «Смерть Ивана Грозного» гр. А. Толстого (для художественно-общедоступного театра в Москве). В 1903 г. шла на сцене императорского московского Большого театра опера Гречанинова «Добрыня Никитич», с Шаляпиным в главной роли. Эта опера отличается изяществом лирических деталей, изобличающих прекрасного романсного композитора, но, по отзыву Н. Кашкина, лишена сильного драматического движения; музыкальный национализм выражен в музыке довольно ярко; заметно влияние Римского-Корсакова, учителя Гречанинова.

В течение первого десятилетия 20-го века А. Т. Гречанинов добился большого успеха в качестве вокально-духовного композитора национального направления; он же обогатил романсную литературу (на слова Бодлэра и др.). – Опера «Сестра Беатриса» (1912 г.) не чужда влияний модернистской музыки à la Рихарда Штраус; есть и лейтмотивы à la Рихард Вагнер.

24. Гумпердинк

Энгельберт Гумпердинк (Хумпердинк?) родился 1 сентября 1854 г. (н. с.) в Зигбурге на Рейне. Учился в кельнской консерватории; по окончании ее, получил ряд музыкальных стипендий (имени Моцарта, Мендельсона и Мейербера). С 1885 до 1887 г. был преподавателем консерватории в Барселоне, затем жил в Кельне, а с 1890 г. получил место при консерватории во Франкфурте на Майне; последние годы живёт в Боппарде на Рейне (в прусской провинции Кобленце), занимаясь исключительно композицией. Гумпердинк – автор популярных двух опер: «Гензель и Гретель» (1893 г.) и «Семь козликов» (1897 г.) и музыки к мелодраме «Королевские дети» (1896 г.). Гумпердинк – продолжатель традиции Абта, создавшего особый род «датской» оперы. Франц Абт (род. в 1819 г., ум. в 1885 г.) понимал, что «детская» опера предполагает детей-слушателей но не детей-исполнителей, а потому, в своей «Золушке», «Красной шапочке» и других операх на сюжеты детских сказок, писал музыкальные номера с довольно сложной музыкой, которая, будучи доступной для детей, не была бы слишком скучна для взрослых. Гумпердинк развил этот принцип в своей опере «Гензель и Гретель» (в русском переводе: «Ваня и Маша»): он взял популярный, знакомый и милый детям сказочный сюжет, и знакомые им напевы детской, – но, удовлетворяя аудиторию из взрослых, разработал эти датские напевы со сложностью вагнеровского лейтмотивного контрапункта. Успех оперы был справедливой наградой композитору за его удачное новаторство. Ум. 27 сентября 1921 г.

25. Гуно

Шарль Гуно родился 17 июня 1818 г. (н. с.) в Париже, учился в консерватории в 1836–1838 г. у Гадеви, Пэра и Лесюэра, занимался сначала духовной музыкой и полагал пойти в священники; изучение композиций Шумана и Берлиоза отвлекло его от церкви к театру: он дебютировал в 1851 г. оперой «Сафо». Апогея славы достиг, поставив в 1859 году «Маргариту» («Фауста»). Остальные оперы не оправдали надежд, возлагавшихся на композитора «Фауста»; лучшая из них – «Ромео и Джульетта». Гуно скончался членом Академии, в Париже, 17 октября 1893 г., в апогее европейской своей славы. – «Маргарита» принадлежит к новому роду оперы, лирическому по преимуществу, с примесью фантастики; это не немецкий и не французский стиль, но помесь того и другого, нечто в роде «Белой женщины» Буальдье и Глинкинского «Руслана». Одной из причин особенного успеха этой оперы в России является задушевность лиризма, почти славянская (сцены в саду), и здоровый реализм (второй акт). Для правильного суждения об опере полезно называть ее так, как называет сам автор: «Маргарита» (а не «Фауст»); Гретхен Гете нашла в музыке Гуно такую меткую характеристику, что композиция Гуно убила одноимённую немецкую оперу Шпора. Фауст и в особенности Мефистофель охарактеризованы на французский лад: в них более Раблэ, чем Гете.

26. Д`Альбер

Евгений-Френсис-Шарль Д'Альбер родился в 1864 г. в Глазго; сын музыканта и танцмейстера. Первоначальное музыкальное образование, как теоретик, получил в «National Training School» у Э. Праута и др. и довершил его у Ганса Рихтера в Вене; у Листа в Веймаре занимался в качестве пианиста. Начал концерттировать с 1881 г. и прославился к началу 20-го века, как мировое светило пианизма. С 1893 г. приналег на композицию и стал ставить свои оперы («Рубин», в Карлсруэ). К первому десятилетию 20-го века относятся его оперы «Низина» (поставлена впервые в Праге, в 1903 г.) и др.; последняя по времени – «Любовные цепи» (Вена, 1913 г.). – «Низина» напоминает по стилю итальянских «веристов» – Масканы, Леонкавалло, Пуччини, но оркестровая фактура более основательная, с вагнеровским «лейт-мотивным контрапунктом». В музыке чувствуется французский, южный темперамент, в прежние годы привлекавший общие симпатии к Д'Альберу-пианисту.

27. Даргомыжский

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 г. (с.с.), в деревне тульской губернии, куда отец его, почтовый чиновник, бежал из Москвы от нашествия французов. С 1835 г. жил в Петербурге. Композиции учился самоучкой; огромное влияние имело на него знакомство с Глинкой, предоставившим, ему тетради своих занятий с Дэном в Берлине. Первая его опера, «Эсмеральда» была поставлена в Москве в 1847 г. В 1845 – 50 г. он написал много романсов, к этому времени относится и опера-балет «Торжество Вакха», поставленная в Москве лишь в 1867 г. В 1856 г. он поставил в Москве «Русалку», сразу ставшую репертуарной оперой. После Даргомыжского осталась неоконченной опера «Каменный гость»: ее дописал Кюн и оркестровал Римский-Корсаков; поставлена была уже по смерти Даргомыжского, в 1872 г. В последнее время своей жизни Даргомыжский сильно пропагандировал Берлиоза и Листа и вместе с Балакиревым он может считаться одним из основателей русской т. н. новой оперной школы декламационной оперы. Умер 5-го января 1869 года в Петербурге. – В «Эсмеральде» Даргомыжский не оригинален и не выходит из форм и традиций Россини и Обера; эта опера написана на французское либретто, впоследствии переведенное на русский язык. В «Русалке», удачнейшем своем произведении, Даргомыжский продолжал развитие глинкинской оперы в сторону музыкальной драмы, обращая особенное внимание на речитатив: перлом этого декламационного направления в оперной музыке является сцена князя и мельника в 3-м акте. Но Даргомыжскому не чужд и мелодизм в оперном творчестве (картина князя в том же 3-м акте). Как музыкальный националист, он уступает Глинке. В «Каменном госте» Даргомыжский выразил полнейшее презрение ко всем музыкальным формам, пойдя даже дальше Вагнера, старающегося придать формальное единство своему стилю с помощью симфонического тематизма («лейтмотивы»); «Каменный гость» – это одна ритмика, т. е. осто́в оперы, но есть стремления и к мелодизму (т. н. мелодический речитатив).

28. Делиб

Лео Делиб родился в 1836 г. в Сан-Жермен-Дювале (Сарта); с 1848 г. учился в парижской консерватории. Свою музыкальную карьеру начал с 1855 г. опереткой и комическими операми; из последних в особенности изящна «Королевское слово» (Le roi L'a dit), поставленная в 1873 г. Лучшим произведением его считается балет «Коппелия» (1870 г.). Много красивой колоратурной музыки в его опере «Лакме» (1883), любимой примадоннами, в роде Ван-Зандт. Умер 16 января 1891 г. (н. с.). профессором парижской консерватории.

29. Доницетти

Гаэтано Доницетти родился 28 ноября 1797 г. (н. с.) в Бергамо; с 1815 гучился у Маттэи и Пилотти в Болонье; первую оперу написал в 1818 г., «Энрико». С 1822 по 1836 г. Доницетти писал по 3–4 оперы в год, подражая Россини и лишь иногда ставя себе за образец музыкальную драму Глюка. Соперничество с Беллини побудило его, в противовесе «Пуританам», написать «Лючию Ламермурскую» (1835 г.). В 1830 г. поехал в Париж, где в 1840 г. поставил свою комическую оперу «Дочь полка» и серьезную – «Фаворитку». Из его 70 опер в современный репертуар входят преимущественно эти три. Умер 8 апреля 1848 г. душевно больным, на своей родине, в Бергамо. – «Лючия» устарела так же, как и «Норма»; некоторый интерес придают ей попытки Доницетти разработать инструментовку (соло арфы в интродукции), хоры, художественный ансамбль (знаменитый секстет). Оперы Доницетти, однако, благодарны для певцов, изучивших итальянскую школу пения (bel canto), и потому Доницетти все еще «репертуарен».

30. Дютш

Оттон Иванович Дютш родился около 1825 г. в Копенгагене, где его отец был учителем музыки: образование получил в Лейпцигской консерватории под надзором Мендельсона. В 1848 году приехал, в качестве виртуоза, в Россию, и с 1852 г. стал репетитором хоров петербургской итальянской оперы и вторым капельмейстером. В 1860 г. поставил «Кроатку». В 1862 году был приглашён профессором в петербургскую консерваторию. Неудачи рано расстроили здоровье Дютша: он поехал лечиться за границу и умер в Франкфурте-на-Майне в 1868 г. – В сочинениях Дютша (романсах, фортепьянных пьесах, музыке к различным драмам) виден недюжинный талант, изобретательный, оригинальный и образованный. Современная русская опера недостаточно богата талантливыми композициями для того, чтобы пренебрегать «Кроаткой», с конца 19 в. вновь появившейся на частных сценах. В «Кроатке» заметно сильное влияние Мендельсона, но есть и венгерский склад (в хорах) мелодии; либретто не лишено славянской тенденции (борьба хорватов или кроатов с мадьяризацией). Романс из «Кроатки» «Что жизнь для нас» очень популярен.

31. Ипполитов-Иванов

Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (настоящая его фамилия: Иванов; материнская же фамилия «Ипполитов» прибавлена им в отличие от Михаила Михайловича Иванова, музыкального критика «Нового Времени» и автора опер «Потёмкинский праздник» и «Забава Путятична» родился 7 ноября. 1859 г. (с. с.) в Гатчине; он сын придворного механика. В 1882 г. окончил петербургскую консерваторию по классу композиции Римского-Корсакова. В том же году стал директором музыкального училища и директором симфонических концертов Тифлисского отделения императорского русского музыкального общества; с 1884 г. был директором казённого оперного театра в Тифлисе, а с 1899 г. – директором частной оперы в Москве. Кроме целого ряда инструментальных и вокальных композиций, написал две оперы: «Руфь» (на библейский сюжет; шла в Тифлисе в 1887 г.) и «Ася» (шла в Москве, на частной оперной сцене в 1900 г.) На музыке «Аси» сказывается влияние Чайковского (любопытно сравнить сцену письма в «Асе» и сцену письма в «Онегине» Чайковского); но мягкий лирический склад оперной музыки Ипполитова-Иванова полон искренности, и не лишён самобытности. В опере «Ася» интересны эффекты сопоставления жизнерадостного пения немецких буршей со славянской меланхолией, присущей ариозо русских героев оперы. Есть и контрапунктическое мастерство (сочетание «вальса» и «Gaudeamus» в конце 1-й картины.)

К первому десятилетию 20-го века относится назначение Ипполитова-Иванова директором Московской консерватории Императорского Русского Музыкального Общества (с 1905 г., после В. И. Сафонова). Большой знаток восточной музыки («Армянская рапсодия» и др.), Ипполитов-Иванов в партитуре своей «Измены» (впервые поставлена в 1910 г. в Москве) дал немало страниц с интересным музыкальным ориентализмом и кавказским колоритом, еще более сильным, чем в «Демоне», Рубинштейна. – 29-го января 1914 г. «Измена» шла впервые на Мариинской сцене в Петрограде.

Ум. 28 января 1935 г.

32. Керубини

Луиджи Керубини родился 8 сентября 1760 г. (н. с.) во Флоренции; был сыном театрального аккомпаниатора. В 1778 г. великий герцог, впоследствии король Леопольд III, отправил его в Болонью, к Сартти, где он изучил Палестриновский стиль и прошёл прекрасную школу многоголосной композиции. Начал свою деятельность духовной музыкой, как Гуно, потом перешёл к опере. С 1788 г. переселился в Париж, где на его музыкальное развитие весьма благотворное воспитательное значение имели споры «глюкистов» и «пиччинистов». Там он поставил «Лодоиску» (1791), «Медею» (1797), «Водоноса» (1800) и др. оперы. В Вене в 1806 г. поставил «Фаниску», восхитившую Гайдна и Бетховена. Свою деятельность закончил духовной музыкой (два знаменитых «Реквиема»). С 1821 г. был директором парижской консерватории. Умер 15 марта 1842 г. в Париже. – Керубини не был ни глюкистом, ни пиччинистом, не хлопотал ни о музыкальной драме, ни о мелодической опере, но старался, как умел, примирить оба направления, создавая вокальную драматическую музыку. Он явился предшественником «большой» французской оперы: он был учителем Обера и Галеви в буквальном и переносном смысле слова. Не обладая даром музыкальной психологии и характеристики, присущим Моцарту, Керубини, однако, в ансамблях своего «Водоноса», дал образец лирического театрального стиля: благородного и выдержанного. Мейербер, развивший этот стиль, сделал уже уклонение в сторону сильной драмы.

33. Кинцль

Вильгельм Кинцль (Kienzl) родился в 1857 г. в Вайценкирхене (верхняя Австрия), окончил курс гимназии в Граце; по композиции – ученик д-ра В. Мейера; потом был в Венском университете, служил оперным капельмейстером в Амстердаме и др. городах (с 1883 г. – в Гамбурге). С начала 20-го века постоянно живёт в Граце. Автор опер «Урвази» (Дрезден, 1886 г.), «Проповедник евангелия» (Берлин, 1895 г.), «Дон Кихот» (Берлин, 1898 г.) и др. – Музыка «Проповедника евангелия» мендельсоновски-сентиментальна, но с оркестровкой на вагнеровский лад. Другая его опера: «Der Kuhreigen» (1911). Кинцль считается также, наряду с Гуго Вольфом, важнейшим песенным композитором со времён Шуберта. Среди его обработок – и песни из собрания «Волшебный рог мальчика» (например, «An einen Boten»). В числе прочих малых вокальных произведений Кинцля был и первый государственный гимн Австрии (до 1929 г.). Ум. – 19 октября 1941 г.

34. Кюи

Цезарь Антонович Кюи родился 6 января 1835 г. (с. с.) в Вильне. Воспитывался в петербургском инженерном училище; впоследствии стал профессором фортификации в инженерной и артиллерийской академиях инженер-генерал-лейтенантом, и заслуженным профессором. Учителями его как музыканта, были Монюшко, а впоследствии – Балакирев, поклонник Берлиозовского направления в музыке. С 1804 по 1875 г. Кюи в «С. – Петербургских Ведомостях» с успехом популяризировал принципы новоромантизма и программной музыки, идеи Шумана, Берлиоза и Листа. В своих композициях Кюи придерживается того поэтического направления в музыке, которое, усложненное национальными тенденциями (Мусоргский), получило название «кучкизма»; вокруг Даргомыжского и Балакирева группировалась в (60-х годах «кучка» молодых композиторов, сочувствовавших новаторству Берлиоза и Листа или «новой русской оперной школы» (русской декламационной оперы). Кюи, кроме романсов, написал несколько опер; из них «Ратклиф» был поставлен в 1869 г., – «Анжело» в 1876 г., «Кавказский пленник» – в 1881 г. и «Сарацин» в 1889 г. Им же написана опера на французское либретто «Le Flibustier» (шла в 1894 г. в Париже). Кюи не обладает темпераментом оперного драматурга: его оперы написаны в мелких ариозных формах, но с очень тщательною декламацией (логические ударения строго совпадают с музыкальными акцентами). Временами он слащав; французы его называют «северным Беллини», – и это тем забавит, что Кюи, как музыкальный критик, заядлый «итальянофоб».

В Петрограде в 1904 г. была поставлена одноактная опера Ц. Кюи «Мадмуазель Фифи» (либретто по рассказу Мопассана), с интересным *berceuse* Рахили, полным драматизма.

К 1907—9 г. относится первая опера Кюи на национально-русский сюжет – «Капитанская дочка» (поставлена впервые 14-го февраля 1911 г., на сцене Императорской Мариинской оперы в Петрограде, в прощальный бенефис О. О. Палечека). В этой опере декламационно-лирического характера изящны и певучи по музыке любовные и лирические сцены; Пугачев и «народ» менее интересны: для яркой обрисовки их, на манер известной картины Перова, у Кюи не хватило демократизма, темперамента и музыкального «русизма».

Ум. – 26 марта 1918.

35. Леонкавалло

Руджьеро Леонкавалло родился 8 марта 1858 г. (н. с.) в Неаполе. Выступил на конкурсе, объявленном в 1890 г. итальянским издателем Сонзоньо, со своей оперой «Паяцы», которая получила вторую премию (первая была присуждена Маскани за его оперу «Крестьянская честь»). Опера была поставлена в 1892 году в Милане, а оттуда пошла по европейским сценам. Названия и годы постановок других опер Леонкавалло (имевших успех уже значительно меньший, сравнительно с «Паяцами»): «Медичи» (1893 г.), «Чаттертон» (1896 г.), «Богема» (1897 г.), «Савонаролла» (1899 г.), «Цезарь Борджиа» (1902 г.). – Леонкавалло – представитель молодой итальянской оперы, стремящейся к поэтической правдивости (*verismo*), т. е. к музыкальной драме. Опера написана опытной рукой композитора, хорошо знакомого с музыкой Вагнера. Уступая в драматической силе Маскани, Леонкавалло превосходит последнего в изяществе и простоте лиризма. Однако, стиль «Паяцов» и «Крестьянской чести» однороден: вагнерианство, понимаемое в строгом соответствии музыкальных акцентов с логическими декламационными ударениями и в пестрой гармонической обработке ариозных мелодий; есть «лейтмотивы», но без характерного для Вагнера, ему одному свойственного, сложного «лейтмотивного контрапункта».

36. Лорцинг

Густав Альберт Лорцинг родился 23 октября 1803 г. (н. с.) в Берлине; сын актера. Самоучкой выучился пению, сценической игре, гармонии и инструментовке. Оперы стал писать с 1824 г. В 1837 году написал оперу «Царь и плотник», имевшую большой успех; в Берлине, в 1842 г. поставил «Браконьера» (der Wildschütz), комическую оперу, удачнейшее свое произведение, в 1845 г. – романтическую «Ундину». Был капельмейстером в Берлине и Лейпциге. Умер 21 января 1851 г. в Берлине. – Риль прекрасно охарактеризовал художественную индивидуальность Лорцинга словами: «Это художник, который не желает казаться больше, чем есть на самом деле; это композитор, выдвигающий на первый план свои произведения, а не субъективность; талант, скромный не только в личном, но и эстетическом отношении». Наиболее симпатичный и интересный элемент в операх Лорцинга – свежий юмор, здоровый смех от избытка жизни, а не от щекотки нервов, веселость комической оперы, а не оперетки.

37. Маршнер

Генрих Маршнер родился 16 августа 1796 г. (н. с.) в Циттау, в Саксонии. Сначала был юристом, но потом стал учиться теории музыки у Шихтса. Одну из первых его опер, «Генрих IV и Обинье», поставил в 1820 г. в Дрездене Вебер, с которым Маршнер состоял в дружеских отношениях. В 1826 г. Маршнер состоял капельмейстером в Лейпциге, в 1831 г. – в Ганновере. В Ганновере он написал лучшее свое произведение, оперу «Ганс Гейлинг» (1833 г.). Умер 14 декабря 1861 г. в Ганновере. – Маршнер – посредствующее звено в истории музыки между Лорцингом («Ундина») с одной стороны (Ганс Гейлинг – такой же дух, любящий смертное существо, как Ундина в опере Лорцинга), и Вагнером, с другой (сходство сюжетов «Летучего Голландца» с «Гансом Гейлингом»). Вебер слышится в этой опере на каждом шагу; например, бурная ночь во второй картине второго акта изображена музыкой, напоминающей финал второго акта во «Фрейшице», «волчью долину», – те же демонические, пронзительные нотки флейты «пикколо». Общий колорит, однако, страстнее, демоничнее Веберовского. Герой оперы – дух, в роде Лермонтовского Демона, влюбляющийся в смертную, – символ романтического стремления к страданию, юношеской любви к буре, «как будто в бурях есть покой».

38. Масканы

Пьетро Масканы родился 7 декабря 1863 году в Ливорно; сын булочника. Учился в миланской консерватории. Прославился в 1890 г., взяв первый приз миланского издателя Сонзоньо за одноактную оперу. Эта опера, «Крестьянская честь» (*Cavalleria rusticana*) дала композитору европейскую славу, которую Масканы, написавший с тех пор еще несколько опер («Друг Фриц», «Ранцау», «Ратклиф» и др.), поддерживает с трудом. – С 1895 г. до 1901 г. был директором консерватории имени Россини в Пезаро. – Годы постановок этих других опер Масканы: «Друг Фриц» – 1891 г., «Ранцау» – 1892 г., «Ратклиф» – 1894 г., «Занетто» – 1895 г., «Сильвано» — 1895 г., «Ирис» – 1895 г. Мысль одноактной оперы с сильным действием, сама по себе, чрезвычайно удачна, в виду непосредственного и непродолжительного впечатления, доставляемого музыкой. Так как, к тому же, драматический талант Масканы несомненен, а общий стиль оперы полувагнеровский (см. выше, характеристику музыки Леонкавалло), новый для Италии, то понятен неожиданный успех этой музыки композитора, стремящегося к «веризму» (драматическому реализму).

Им также написаны: «Маски» (*Le maschere*) (1901); «Амика» (*Amica*) (1905); «Изабелла» (*Isabeau*) (1911); «Паризина» (*Parisina*) (1913). На слова одноимённой трагедии Габриэле д'Аннунцио; «Жаворонок» (*Lodoletta*) (1917). По роману «Два маленьких деревянных башмачка» Марии Луизы де ла Раме; «Да» (*Sì*) (1919) – оперетта; «Маленький Марат» (*Il piccolo Marat*) (1921); «Пинотта» (*Pinotta*) (1932), переработка кантаты «В шелкопрядильне» (*In filanda*, 1881); «Нерон» (*Nerone*) (1935). По пьесе Пьетро Коссы (*Pietro Cossa*). Ум. 2 августа 1945 г.

39. Массне

Жюль Массне родился 12-го мая 1842 г. (н. с.) в Монто, у Сент Этьена (Луара); образование получил в парижской консерватории: композиции учился у Тома. Начал с опер на библейские и античные сюжеты, но успеха добился романтическими операми, каковы: «Король Лагорский» (1877 г.), «Манон» (1884 г.) «Эсclarмонда» (1889 г.), «Вертер» (1892 г.), «Наваррянка» (1894 г.) и др. Массне – академик и с 1877 г. до 1896 г. был профессором композиции в консерватории. – Массне не обладает типической художественной индивидуальностью; он один из представителей того неопределённого, переходного оперного стиля, каким пишут во Франции и Италии (а отчасти и в России) композиторы, не могущие отделаться от обаяния мощного Вагнера, но развивающиеся на почве «мейерберизма». В опере Массне преобладают мелкие ариозные формы.

40. Мейербер

Джакомо Мейербер родился 5 сентября 1791 г. (н. с.) в Берлине. Он был сыном богатого еврея Бера, но, получив наследство от дяди Мейера, присоединил его фамилию к своей. С 1810 г. Мейербер учился в Дармштадте у Фоглера теории, вместе с Вебером. Свою оперную деятельность он начал с увлечения Россини и, переселившись в Италию, с 1715 по 1822 г. компонировал в духе итальянской оперы; за это его жестоко упрекал в 1823 г. Вебер, при посещении Мейербером Берлина. С переселением в Париж, Мейербер радикально изменил свой стиль; драматизировал его. Парижская жизнь композитора – это ряд триумфов нравственных и материальных. В 1831 г. в «Большой опере» был поставлен его «Роберт Дьявол»; за ним последовали: в 1836 – «Гугеноты», в 1810 – «Пророк», в 1854 – «Северная звезда» (переделка из написанной в 1843 г. для Берлина оперы «Лагерь в Силезии»), в 1859 – «Дпнора»; уже после смерти композитора, в 1865 г., была поставлена «Африканка». Мейербер умер 2 мая 1864 г. в Париже. – Значение Мейербера для европейской оперной музыки весьма значительно. Его музыкально-драматический стиль оказал влияние и на Францию (Галеви), и на Италию (Верди в «Дон-Карлосе»), и на Германию (Вагнер в «Риенци»), и на Россию (Рубинштейн в «Маккавеях», Соловьёв в «Корделии»). Мейербер – один из величайших знатоков техники композиции с одной стороны, сцены – с другой, и театральной публики – с третьей стороны. В мелодии он – итальянец, в гармонии – немец, в ритмике и инструментовке – француз. Мелодией он очаровывает публику; гармонией достигает чисто-музыкальных эффектов (может прокрасться в любой лад с осторожностью заговорщика, может и выскочить с отвагой Рауля, смотря по художественной необходимости), ритмикой и инструментовкой – драматической и живописной выразительности. В результате, это один из величайших оперных композиторов «синтетического» направления, пытавшийся примирить два исконных и по существу непримиримых течения оперы: «музыкальную драму» и «мелодическую оперу» (см. «Очерки истории оперы», в начале этой книги). Мейербера потому можно смело поставить рядом с величайшими оперными синтетиками всех времён, – Глюком, Моцартом, Вагнером. – Как человек всесторонне образованный, Мейербер в своих операх отзывался на современные ему литературные и общественные веяния; в этом отношении ему много помог либреттист Скриб. Таким образом, «Роберт», этот французский «Фрейшиц», затронул весьма чувствительный нерв времени – романтизм. «Гугеноты», эта музыкальная проповедь просветительных идей, совпала с пленённым воззванием Ламеннэ против панства. В «Пророке» Мейербер затронул новое, могучее течение современной ему жизни – социальное. Космополитическое мастерство Мейербера достигло апогея в «Гугенотах», в которых он с одинаковой художественностью охарактеризовал обе национальные партии, немцев-протестантов и французов-католиков; но именно в этой композиции и проявилась пламенная индивидуальность композитора, как в «Жидовке» Галеви. Фанатизм, как историческое чувство еврейства, несомненно, усилил и приподнял общий тон оперы. Венец всей оперы составляют, сцена заговора, благословения мечей и огромный дуэт, изображающий борьбу религиозного чувства с чувством любви. – Чем бы радоваться тому, что Мейербер обогатил искусство новым трепетанием чувства (как выразился Гюго о Боделере), нетерпимые национальные художники, вроде Вагнера, сделали космополитизм Мейербера мишенью неудачных остроумий. Рихард Вагнер, обозвавший «мейерберизм» – «жидовством в музыке» проявил тем самым «колбасничество в музыкальной критике». Менее талантливые противники Мейербера, не смея называть оперную музыку Мейербера дурной, бранят ее «нечестной» и, залезая в чужую душу с наглостью сыщиков, винят композитора в шарлатанском стремлении к дешевым эффектам!.. Но история оперы уже произнесла свой беспристрастный приговор о Мейербере.

41. Мертке

Эдуард Мертке, пианист и композитор, родом прибалтийский немец (русский подданный), родился 7-го июня 1833 г. в Риге (н. с.), умер в Германии, в Кельне, 25-го сентября 1895 г. (н. с.). С 1869 г. был преподавателем фортепианной игры в кельнской консерватории. Им написаны три оперы на немецкие либретто: «Lisa oder die Sprache des Herzeus» (1872 г.), «Resi vom Hemsensteig» и «Kyrill von Theesalonich» (окончена в 1892 г.: клavier отпечатан в 1895 г.). Этот «Kyrill von Thessalonich» в русской переделке Всева Чешихина (разрешённой драматической цензурой к представлению) назван в видах некоторых условий русской оперной сцены, «Сатурнином Византийским»; действие перенесено из середины 9 века в 4-й по Р. Х. и от хазар к славяно-гуннам. — Музыка «Сатурнина» изобличает влияние Вагнера (в частности «Парсифаля»); она написана в сжатых ариозных формах, с тонким гармоническим мастерством, но популярнее Вагнера (лейтмотивный контрапункт Мертке, в оркестровом аккомпанементе, проще, а потому и прозрачнее Вагнеровского); психологической глубины Вагнера в обрисовке типов у Мертке, конечно нет, и если Вагнер полагает, что содержанием оперы должен быть «внутренний» человек, то у Мертке много «внешнего» человека и ситуаций эффектно-сценических, мейерберовских. В итоге, «Сатурнин» интересная и репертуарная, по существу своему, опера.

42. Монюшко

Станислав Монюшко, привислийский поляк (русский подданный) родился 5-го мая 1819 г. (с. с.) в деревне «Убели», в имении своего отца, в минской губернии. Первоначальное музыкальное образование получил у органиста Фрейера в Варшаве, а в 1837 – 39 г г учился у Рунгенгагена в Берлине. Был органистом, в Вильне и бедствовал, но с 1858 г., после постановки своей оперы «Галька», получил в Варшаве место оперного капельмейстера, а потом – профессора гармонии в варшавской консерватории. Он был очень плодовит, как композитор, и у поляков до сих пор считается величиной, равной Шопену; Монюшко написал 33 номера религиозной музыки, до 22 опер и оперетт и т. п. Умер 23 мая 1872 г. в Варшаве. – Музыка «Гальки», общедоступная, но без влияния Обора, подкупает изяществом и теплотой лирики; по колориту, ариозо Монюшка приближается к польской или малорусской народной песне. Музыка «Гальки» страдает избытком элегизма, но в высшей степени мелодична. Если бы польская опера имела своего Глинку, то «Галька» играла бы ту роль, какую в истории русской музыки играет «Аскольдова могила» Верстовского.

43. Моцарт

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 г. (н. с.) в Зальцбурге. Образование получил от отца капельмейстера. Гений Моцарта развился очень рано, он стал концерттировать с 6 лет, а первые его композиции напечатаны, когда ему было 7 лет. В детстве и юности он совершил много артистических поездок по Европе. Его первая опера «*La finta semplice*» была написана в 1767 г. (11 лет). Когда Моцарт окончательно посвятил себя композиции, отказавшись от успехов виртуоза, для него настали трудные времена, его мало ценили в Зальцбурге и в Вене; в последнюю он переселился в 1771 году. Моцарт был очень плодовит, как композитор, и писал во всех родах своего искусства. Его главнейшие оперы были поставлены: «Идоменей» – в 1781 г., «Похищение из серали» – в 1782 г., «Свадьба Фигаро» – в 1786 г., «Дон Жуан» – в 1787 г., «*Così fan tutte*» – в 1790 г., «Волшебная флейта» – в 1791 г. Он умер 5 декабря 1791 г. в Вене и был похоронен в общей могиле для бедняков. – Моцарт – венец целого оперного периода, оперный композитор «синтетического» направления (см. «Очерк всеобщей истории оперы» в начале этой книги). Он развил оперные формы до высшего совершенства и довёл музыку до тех пределов характеристики, каких можно было достигнуть в 18 в., совмещая в опере вокальный концерт, и музыкальную драму. – «Похищение из серала», независимо от эффектов восточного колорита, представлявшегося никогда новинкой, и обычной красоты Моцартовской мелодии, отличается разнообразием ритма, этого элемента жизненной «воли»; пульс этой композиции бьётся неровно и часто, как пульс ребенка. В «Свадьбе Фигаро» уже больше спокойствия: преобладает двухдольный ритм. Эта опера – более лирическая, чем комическая; легко проверить это, сравнив «Свадьбу Фигаро» с «Севильским цирюльником», Россини. Две комедии Бомарше обработаны обоими композиторами различно: насколько искренен и задушевен общий тон «Свадьбы Фигаро», настолько игрив и холодноват тон «Севильского цирюльника»; Россини захватил французский элемент, Бомарше, Моцарт – элемент общечеловеческий. Чистейшим и совершеннейшим образцом драматической музыки является «Дон-Жуан»; каждое действующее лицо охарактеризовано тонко, метко, пластически и сохраняет свою индивидуальность даже в ансамблях. Тип «Дон-Жуана» в музыке Моцарта охарактеризован иначе, чем в либретто; намечены некоторые мировые черты типа (демоническая насмешка над громами в финале 1-го акта, бесконечная отвага в разговоре с командором в конце оперы и т. п.); характеристика Моцарта дополняет новыми чертами тип, интересовавший Байрона, Гофмана, Ленау, Мюссе, Алексея Толстого. «Волшебная флейта» – универсальнейшая из опер Моцарта: комизм, лирика и драма служат средствами для выражения отвлечённых идей. Сюжет и колорит оперы напоминают «Божественную Комедию» Данте во всех трёх её частях: Памина – это Беатриче, воплощение нравственного идеала, к которой стремится Тамино; только вместо ада он странствует по земле, которую Моцарт слишком любит для того, чтобы изображать её мрачными красками.

44. Мусоргский

Модест Петрович Мусоргский родился 16 марта 1835 г. (с. с.) в селе Кареве, торонецкого уезда, псковской губернии. Был офицером, с 1839 г. перешёл в гражданскую службу. В музыкальном отношении самоучка; знакомство с Даргомыжским, а затем с кружком Балакирева побудило его примкнуть к кружку «программных» музыкантов (новая оперная школа декламационного направления, т. н. «кучкисты»). В 1874 г. была поставлена в Петербурге его опера «Борис Годунов». После его смерти, последовавшей 16-го марта 1881 г. в С.-Петербурге, Римский-Корсаков закончил его оперу «Хованщина», поставленную впервые в С.-Петербурге на частной сцене в 1886 г. – Мусоргский – выдающийся музыкант-народник с большим, природным музыкальным дарованием, недоразвившийся до первостепенной композиторской Величины вследствие недостатка основательного музыкального образования и вследствие «системобесия» кружковщины. Главная красота его оперной музыки – в народных хорах; хоровой музыке Мусоргского присуща стихийная сила; дикость анархической черни эпохи смутного времени (в 4-м акте «Бориса»; в хоре бродят), фанатизм раскольников-самосожигателей переходного до-петровского времени (в 4-м акте «Хованщины») – вот то «дно», на котором чувствует себя дома этот Максим Горький русской оперной музыки. Местами он является и прекрасным мелодистом (партия Марфы в «Хованщине», симфоническая картина «Рассвет над Москвой-рекой» в «Хованщине») ... Словом, музыкальный «самородок», с обычными достоинствами и недостатками русских самородков.

45. Направник

Эдуард Францевич Направник родился 12 августа 1839 г. (с. с.) в Бейште (близ Кениггреца, в Чехии), где его отец был учителем. В 1854 г. поступил в органную школу в Праге, где занимался под руководством Блажека; инструментовку изучал у Киттеля. В 1861 г. приехал в Петербург капельмейстером к князю Юсупову, а с 1869 г. стал первым, капельмейстером петербургской оперы. Он разучил за 25 лет (до 1888 г.) 28 русских и 10 иностранных опер и создал превосходный концертный оркестр. Занимает этот пост и ныне (1903 г.) В 1868 г. поставил свою оперу «Нижегородцы», в 1886 г. – «Гарольда», в 1895 г. – «Дубровского», в 1903 г. – «Франческу да Римини». Писал и инструментальные композиции. – В своей оперной деятельности Направник более капельмейстер, чем композитор; он изучил все тайны техники композиции, но не владеет элементарной силой вдохновения, музыкальной изобретательностью; тем не менее, это очень талантливый и интересный опорный композитор.

46. Николай

Отто Николаи родился 9-го июня 1810 г. (н. с.) в Кенигсберге; сын учителя пения. В 1827 г стал учиться в Берлине теории у Клейна и Цельтера; образование свое в 1838 г. завершил в Риме, куда попал органистом. Писал сначала, с большим успехом, итальянская оперы. Был под конец жизни придворным капельмейстером в Берлине, где, незадолго до своей смерти, написал оперу «Виндзорские проказницы». Умер 11 мая 1849 г. в Берлине. – В «Виндзорских проказницах» много той внешней, чувственной красоты звука, которая так редка в произведениях» немецких композиторов (за исключением, Моцарта). Счастливое сочетание романтического и комического элементов придает опере особенно живой и изящный колорит. Шекспировского, сильного юмора в опере, однако, очень мало; в опере преобладает лиризм; она написана спокойным и грациозным стилем, точно карикатура, нарисованная Рафаэлем. Конечно, позднейший «Фальстаф» Верди (на тот же сюжет) сложнее и, пожалуй, интереснее по музыке оперы Николаи, по все-таки опера «Виндзорские проказницы» не сошла с репертуара после появления «Фальстафа», – и именно, благодаря вышеуказанным ее достоинствам.

47. Обер

Франсуа Эспри Обер родился 29 июня 1782 (н. с.) в Канне, в Нормандии. Он происходил из артистического рода: дед был придворным живописцем. Отец готовил сына к купеческой деятельности, но на его музыкальные способности обратил внимание Керубини, стал его учить, и из Обера вышел композитор. Его первой оперой, имевшей солидный успех, была «Каменщик и слесарь» (1825 г.), комическая опера в национальном духе. В 1828 г. была поставлена в Париже «Немая из Портичи» (Фенелла), первая из трёх композиций, радикально изменивших репертуар «большой» парижской оперы (в 1829 г. был поставлен «Вильгельм Телль», Россини, в 1831 г. – «Роберт», Мейербера). Апогеем комического, по существу, дарования Обера была опера «Фра-Дьяволо», поставленная в 1830 г. Остальные, многочисленные, оперы Обера не удержались в репертуаре. Обер был с 1842 г. директором парижской консерватории, преемником Керубини. Умер 13 мая 1871 г. в Париже. – «Немая из Портичи» – наиболее национальное из трёх известнейших названных опер на исторические сюжеты («Вильгельм Телль», «Гугеноты»); она ближе к Буальде, чем к Мейерберу. Лёгкий, увлекательный ритм. совершенство музыкальной декламации, ясность и округлость мелодии, пикантность гармонизации и оркестровки, все это – чисто-французские достоинства Оберовской музыки. Универсальность своего таланта Обер доказал, создав, после своей серьёзной и лирической «Фенеллы», комическую оперу «Фра-Дьяволо», полную чисто-галльского смеха. Если оркестр Обера бывает серьёзен, то со сцены раздаётся смех; если герои на сцене серьёзны, то оркестр хохочет самым неприкрытым образом.

48. Понкьелли

Амилькаре Понкьелли родился 1 сентября 1834 г. (н. с.) в Падерно Фазоляре, под Кремоной. Учился в миланской консерватории; оперы писал с 1856 года; с 1881 г. был соборным регентом в Бергамо. Из нескольких его опер наиболее известна «Джоконда» (1876 г.). Умер 17-го января 1886 г. в Милане. — «Джоконда» ловко скроена и сшита из лоскутов, набранных отовсюду, преимущественно из Мейербера и Верди; таково же и либретто, почти целиком заимствованное из драмы Гюго, «Анжело»¹⁰. Впрочем нельзя отказать в некоторой оригинальности музыки последних двух актов, отличающихся действием наиболее неправдоподобным. Когда Понкьелли хотел быть естествен, он был только манерен; когда он хотел манерничать, вдруг стал естествен.

¹⁰ На тот же сюжет написана опера Кюи: «Анжело» — см. 1-ю часть этой книги, стр. 25.

49. Пуччини

Джакомо Пуччини родился в 1858 г. в Вене; учился в миланской консерватории у оперного композитора Понкиелли (автора «Джоконды»), Автор опер «Эдгар» (поставлена в Милане в 1889 г.), «Манон Леско» (Гамбург, 1893; не смешивать с оперой Массне того же наименования, более ранней – 1884 г.), «Тоска» (Париж, 1894 г.), «Богема» (Турин, 1897 г.), «Госпожа Бабочка» (Madame Butterfly; 1910 г.) «Девушка с дальнего Запада», 1912 г. и др. – По направлению своего оперного творчества Пуччини примыкает к итальянским «веристам», Масканьи и Леонкавалло, – тяготеет к мелодекламационному стилю оперы, хотя природная итальянская мелодичность берёт свое, и у Пуччини немало округлённых ариозных номеров его операх, и нет в оркестровом аккомпанементе того сложного «лейтмотивного контрапункта», который составляет характерную особенность музыкально-драматического стиля Рихарда Вагнера.

50. Римский-Корсаков

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 марта 1844 г. в гор. Тихвине (новгородской губ), в помещичьей семье. Учился в морском училище в С.-Петербурге, которое окончил в 1862 г. Знакомство с Балакиревым и его кружком «программных» музыкантов (в 1861 г.) склонило его к музыкальным занятиям в направлении Листа и Берлиоза. Путем неугомонных занятий он почти самоучкой выработался в одного из образованнейших в теоретическом отношении музыкантов. С 1871 г. состоит профессором инструментовки и композиции в петербургской консерватории: с 1883 г. до 1894 г. он – помощник Балакирева по управлению придворною певческою капеллою. Неоднократно выступал в качестве дирижера: в 1874 – 81 гг. был дирижером концертов петербургской безводной музыкальной школы; в 1886 – 90 гг. управлял «русскими симфоническими концертами». Автор первой по времени русской симфонии (1865 г.) и многих замечательных инструментальных композиций и романсов. Плодовитый оперный композитор. В 1873 г. была поставлена его опера «Псковитянка», в 1880 г. – «Майская ночь», в 1882 г. – «Снегурочка», в 1892 г. – опера-балет «Млада», в 1895 г. – быль-колядка «Ночь перед Рождеством», в 1897 г. – опера-былина «Садко». в 1898 г. – драматические сцены «Моцарт и Сальери», в 1898 г. – «Боярыня Вера Шелого», (музыкально-драматический пролог к «Псковитянке»), в 1899 г. – «Царская невеста», в 1900 г. – «Сказка о царе Султানে», в 1902 г. – «Сервилия» и в том же году – «Кощей бессмертный». К концу 1903 г. написаны, но еще поставлены оперы: «Пан Воевода» и «Сказание о невиданном граде Китеже» (не следует смешивать с оперою Василенка того же названия – см. выше). Итого 14 названий! – Постепенно развиваясь в музыкально-техническом и художественном отношении, Римский Корсаков неоднократно менял свой оперный стиль; его с таким же правом можно причислить к композиторам новой русской оперной школы (т. е. к сторонникам музыкальной драмы: пример: «Псковитянка»), как и к представителям типа мелодической оперы (пример: «Царская невеста»). Всего же вернее причислить его к типу музыкальных синтетиков, каким был, например, Серов. В «Садко» особенно заметно синтетическое или эклектическое стремление Римского-Корсакова (стремление примирить интересы и музыкальной драмы с лейтмотивным контрапунктом à la Вагнер и популярной мелодической оперы концертного стиля). После смерти Чайковского Римский-Корсаков, несомненно – крупнейшая величина среди русских оперных композиторов начала 20-го века. Главнейшие достоинства его музыки: национализм мелодий (с использованием церковными ладами à la Глинка), лейтмотивный контрапункт в аккомпанементе à la Вагнер, Римский-Корсаков – первый по времени русский вагнерианец, – ибо Серов признавал Вагнера теоретически, но не хотел или не умел следовать ему практически, в оперной своей музыке), и светлый, мажорный, оптимистический характер и склад в молодике и гармонии (в этом отличии Римского-Корсакова от меланхолика Чайковского) и мастерство музыкального колорита в инструментовке и оркестровке. Римский-Корсаков давно уже перерос новую (ныне уже старую) декламационную оперную школу 1860-х годов и ныне сам является основателем новейшей русской оперной школы – эклектической и разносторонней.

После 1902 г. были поставлены оперы Римского-Корсакова: «Пан-Воевода» (1904 г.), «Сказание о граде Китеже» (1907 г.) и «Золотой петушок» (1909 г.). Последняя постановка – посмертная: Н. А. Римский-Корсаков скончался 9-го июля 1908 г. и погребён в Петрограде, на кладбище Новодевичьего монастыря. – Из опер Римского-Корсакова наилучшие: «Садко» (Глинка и Рихард Вагнер), «Кощей бессмертный» (Глинка, Рих. Вагнер и Рих. Штраус) и «Китеж» (русский «Парсеваль»).

51. Россини

Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 г. (н. с.) в Пезаро, в Романье Отец его был валторнист. С 1807 г. он учился в Болонье у аббата Маттеи, но закончил свои занятия простым контрапунктом: этого было достаточно, по мнению аббата, чтобы писать оперы. Первая его опера была поставлена в 1810 г. («*La cambiale di matrimonio*»). Вскоре начался несчетный ряд опер и триумфов. В 1816 г. было поставлено величайшее произведение Россини, «Севильский цирюльник». С 1823 г. Россини поселился в Париже, добился придворной синекуры, офранцузился и в 1829 г. поставил оперу во французском, «историческом» анре, – «Вильгельм Телль» (по австрийской версии: «Карл Смелый»). Затем он опочил от дел своих на 40 лет, написал лишь кантату «*Stabat mater*» (1832) и несколько мелких церковных сочинений. Умер 13 ноября 1868 г. в Париже. – Оперы Россини, кроме «Севильского цирюльника» и «Вильгельма Телля», все отошли в Лету; Россини явился в них выразителем «неаполитанской» школы, несвоевременной в веке если не музыкальной драмы, то драматической оперы. Россини – дитя «реставрации», той смутной эпохи в Европе, когда последней необходимо было отдохнуть от Наполеоновских кровопусканий; Россини спел ей ряд колыбельных песенок, из которых одна («Севильский цирюльник») оказалась в особенности мила и забавна. «Другие времена – другие песни»: когда, после реставрации, в массах сказался порыв к новой жизни и общественности, композитор спел недурную песенку о свободе («Телль»), но она прозвучала для него самого так странно, что он примолк. Россини малодушно отрекался от всякого прогресса в искусстве, неразлучного с борьбой и трудом. Его должна была встряхнуть сама жизнь, чтобы он создал «Телля», и только старость могла привести в религиозное настроение, плодом которого явилась «*Stabat mater*». Между тем – как богато одарён был от природы Россини! Лучший комплимент о силе мелодической изобретательности Россини высказал Бетховен: «Если бы не дар мелодии, – выразился он, – то сел бы Россини, при его познаниях, на одну картошку!» Если общекультурное значение Россини в истории музыки невелико, то весьма значительны его заслуги в истории итальянской музыки: он упразднил «сухой» речитатив на одной ноте, заменив его мелодическим, моцартовским речитативом, расширил роль оркестра, содействовал, по своему, развитию лиризма, прокладывая путь Беллини, Доницетти и Верди. Он не обладал индивидуальностью, наиболее непосредственным и долговечным элементом в искусстве, и роль его в истории итальянской музыки – роль посредника. История не повторяется, но природа иногда копирует самого себя: Россини не мог стать вторым Моцартом, несмотря на то, что родился с Моцартовским гением.

52. Рубинштейн

Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16 ноября 1829 г. (с. с.) в деревне Выхватинце, близ г. Дуббосар (Подольской губернии); сын еврейского купца. Музыкальное образование, как виртуоз, получил в Москве, у Виллуана, как композитор – в Берлине, у Дена, учителя Глинки. Его европейская слава, как пианиста начинается с 1839 г. Первая опера его, «Дмитрий Донской», относится к 1852 г. С особенным успехом Рубинштейн писал инструментальную музыку: симфонии, музыкальные картины («Иван Грозный»), камерный и фортепианные композиции и т. д. В 1862 г. он основал в Петербурге первую русскую консерваторию; в 1875 г. сделал большое артистическое турне по Америке. Главнейшие события 80-х годов жизни Рубинштейна: «исторические концерты, директорство в петербургской консерватории, лекции об истории фортепианной игры, юбилейное празднество в 1889 г. Умер в ночь с 7 на 8 ноября 1894 г. у себя на вилле, в Петергофе и похоронен в Александро-Невской лавре. В 1900 г. поставлен памятник на его могиле, в 1902 – статуя его в петербургской консерватории (где с 1900 г. есть «музей Рубинштейна»). – Как оперный композитор, Рубинштейн весьма плодovit: написал всего 19 опер! Их следует классифицировать: 1) на оперы на оригинальные русские либретто (числом 8) и 2) на оперы на немецкие либретто (числом 11). Оперы на русские либретто, с указанием годов первых постановок суть: «Дмитрий Донской или куликовская битва» (1852). «Хаджи-Абрек» (написана в 1859), «Мсть» (тоже), «Сибирские охотники» (тоже). «Фомушка дурачок» (1853), «Демон» (1875) «Купец Калашников» (1880) и «Горюша» (1889). 11 опер на немецкие либретто распадаются на а) «светские» (числом 6) и «духовные» (числом 5). Оперы «светские» суть: «Дети степей» (1861), «Фераморс» (1863), «Маккавеи» (1875), «Нерон» (1879). «Среди разбойников» (1883) и «Попугай» (1884). «Духовные» оперы Рубинштейна: «Столпотворение Вавилонское» (1867). «Потерянный рай» (1876), «Суламифь» (1883), «Моисей» (1892) и «Христос» (1895: исполнена уже по смерти автора). Принадлежат одновременно и России и Германии, Рубинштейн не выработал определенного «национального» элемента в своей музыке, оригинальной чертой которой является преимущественно ориентализм, если таковой допускается сюжетом (в «Демоне», в «Фераморсе», «Маккавеях», и в библейских операх Рубинштейна). Вообще, как композитор, Рубинштейн – романтик по преимуществу: страсть, выразительность, идея у него всегда на первом плане; форма является чем-то второстепенным. Его художественная индивидуальность наиболее средне Шумановской. Он более инструментальный, чем вокальный композитор: слово стесняет страсть: фантазия любит инструментальный звук, оркестровые краски. Главный недостаток его опер: отсутствие лаконизма в старых формах, которых он придерживается; зато в каждой из них много отдельных музыкальных красот, в особенности в «Маккавеях» и «Демоне». Самостоятельную форму искусства Рубинштейн пытался создать в своей «духовной опере» («Вавилонское столпотворение», «Моисей» и др.), на библейские сюжеты, с преобладанием лирического и эпического тона над драматическим... На выбор этой формы влияют: национальность композитора, своеобразное понимание Вагнеровского завета об искусстве, как религии, индивидуальность инструментального композитора, тяготеющего более к концертной оратории, чем к театральной опере. Светские оперы Рубинштейна так же носят известный ораторный отпечаток.

53. Сен-Санс

Шарль Камилл Сен-Санс родился 9 октября 1835 г. (н. с.) в Париже. Композицию изучал под руководством Галеви и Гуно. Был одно время органистом, но с 1870 г. посвятил себя всецело композиции. Одно время Сен-Санс предпринимал концертные поездки по главным городам Европы, исполняя собственные сочинения, в качестве дирижера, пианиста и органиста. Написал ряд симфонических поэм для оркестра: «Фаэтон», «Прялка Омфалы», «Пляска смерти» (*Danse macabre*) и др., ряд симфоний и других инструментальных произведений и несколько опер (в их числе одну «библейскую»: «Потоп»); из опер Сен-Санса особенно известны «Самсон и Далила» (впервые шла в 1877 г. в Веймаре) и «Генрих Восьмой» (1883 г.). В 1893 г. кембриджский университет преподнёс Сен-Сансу звание доктора музыки. – Отличаясь здравым взглядом на «вагнеризм» (Сен-Санс, отмечая положительные достоинства оперной теории Вагнера, указывает и на необходимость «национального» элемента, при применении этой теории к музыке каждого европейского государства в отдельности), Сен-Санс, в опере «Самсон и Далила», обратил особенное внимание на национальный колорит музыки (которыми Вагнер зачастую пренебрегает – например, в «Парсивале») и создал красивую «ориентальную» музыку с тщательной декламацией и довольно сложным и интересным гармоническим аккомпанементом (без «лейтмотивного контрапункта», впрочем). Сен-Санс – это Рубинштейн плюс умный француз-декламатор.

54. Серов

Александр Николаевич Серов родился 11 января 1820 г. (с. с.) в Петербурге. Готовился в юристы, был воспитанником училища правоведения, но с 30 лет посвятил себя музыке. Теорию музыки изучил самоучкой. Музыкальную деятельность начал в 1850 г. рядом блестящих критических статей; он популяризировал идеи Вагнера и написал несколько прекрасных статей об операх Глинки и Даргомыжского о русской народной песне. В 1863 г. была поставлена его опера «Юдифь», а в 1865 г. «Рогнеда», последняя – с особенным успехом. Его посмертную оперу «Вражья сила» (поставлена в 1871 г.) докончил Соловьев. Серов умер 20 января 1871 г. в Петербурге. – В истории русской оперы Серов образует посредствующее звено между Глинкою и «кучкистами»; стремясь к музыкальной драме, он не пренебрегал старыми формами, в которых написал «Рогнеду». Как музыкальный критик, он тяготел к Вагнеру, (особенно в «Юдифь» и во «Вражьей силе»); отсюда мистика «Рогнеды», несвойственная вообще дарованию Серова (странники «Рогнеды» аналогичны пилигримам «Тангейзера»; Владимир, колеблющийся между двумя религиями, похож на Тангейзера, колеблющегося между Елизаветой и Венерой). Между тем, страсть и порыв и чисто-внешний сценический Мейерберовский эффект более соответствуют музыкальной индивидуальности Серова. Лучшие страницы «Рогнеды» – чисто сценическая, Мейерберовская музыка, лишь окрашенная национально-русским колоритом: такова сцена жертвоприношения Перуну, баллада Рогнеды. сцена охоты и т. п. Таким образом, между критической теорией вагнерианца-Серова и его музыкальной практикой нет соответствия

55. Серова

Валентина Семеновна Серова – вдова композитора А. Н. Серова. Родился в 1846 г. (ур. Бергман). Ее «Уриэль Акоста», поставленный в впервые Москве в 1885 г., уже потому заслуживает внимания, что это едва-ли не первая по времени русская опера, написанная женщиной. В Москве же в 1899 г. шла другая ее опера: «Илья Муромец».

56. Сметана

Фридрих Сметана – известный чешский композитор и пианист. Он родился 2-го марта 1824 г. (н. с.) в Лейтомышле. Учился теории и фортепианной игре у Прокша в Праге, потом у Листа. Сначала имел собственную музыкальную школу в Праге, потом (с 1861 г.) делал концертные турне в качестве пианиста, а с 1866 г. занял место капельмейстера в национальной пражской опере, которою он дирижировал до 1874 г., когда стал страдать глухотой. Под конец своей жизни Сметана стал подвержен припадками душевной болезни и скончался 12 мая 1884 г. в Праге, в сумасшедшем доме. Сметана – главнейший национальный чешский композитор, богемский Глинка. Он написал много чешских опер: «Проданная невеста» (1866), «Бранденбургцы в Богемии», «Далибор», «Две вдовы», «Поцелуй», «Тайна», «Любуша», «Чертова стена» (1882 г.) и др. Будучи ярким приверженцем программной тенденции в музыке (направления Берлиоза, Листа и Вагнера), Сметана написал много симфонических поэм: «Валленштейнов лагерь», «Ричард III-й». «Гакон Ярл», «Моя отчизна» (в шести частях), «Пražский карнавал» и др. Ему же принадлежат: «Триумфальная симфония» (1853), квартеты, трио, чешские народные танцы и т. п. – Музыка «Проданной невесты» отличается грацией и национально чешским колоритом» (особенно в танцах: «фурианте», например). Сообразно непротивительному сюжету, музыка эта не сложна и, по фактуре, стоит на одном уровне с «Мартой» Флотова, или «Виндзорскими проказницами» Николаи.

57. Соловьев

Соловьев Николай Феопемптович, профессор С.-Петербургской консерватории и музыкальный критик. Родился в 1836 г.; воспитывался в С.-Петербурге, сначала во 2-й гимназии, затем – в С.-Петербургской консерватории (по классу композиции Н. И. Зарембы). С 1874 г. – преподаватель, с 1885 г. профессор консерватории (по специальным классам теории композиции). В 1877 г. его хор «Молитва о Руси» получил премию на конкурсе Императорского Русского Музыкального Общества. Автор многих инструментальных и вокальных пьес и двух опер: «Кузнец» Вакула» (впервые поставлена в 1880 г.) и «Корделия» (впервые поставлена в 1885 г.). Известен преимущественно, как автор «Корделии», оперы оказавшейся репертуарной, благодаря сценическому либретто и доступной, написанной несколько в манере Гуно, но оригинально гармонизованной, музыке. «Корделия» сильно выиграла после переделки, которой подверг ее автор в 1890-х г., округлив музыкальные формы этой оперы.

58. Спонтини

Гаспаре Спонтини родился 14 ноября 1774 г. (н. с.) в Майолати (близ Анконы); сын крестьянина. Путем упорной борьбы со средой, ему удалось поступить в 1791 г. в непольскую консерваторию; с 1796 г. стал учиться у Пиччини и добился блестящих, хотя и дешёвых успехов, компонируя оперы во вкусе Гульельми и Чимарозы. С 1803 г. переехал в Париж. Там он создал три лучших своих оперы: «Весталку», «Фернанда Кортеса» и «Олимпию», впервые поставленные в 1807, 1809 и 1819 г.; он был директором итальянской оперы и придворным композитором Людовика XVIII. С 1820 г. по 1841 г. он состоял придворным композитором короля прусского и главным капельмейстером в Берлине. Умер на родине, в Майолати, 24 января 1851 г. – Индивидуальность Спонтини во многом напоминает Вагнеровскую: та же аскетическая вера в искусство, то же тяготение к идее, к драме, к возвышенному пафосу и утонченному романтизму. Особенной шириной и размахом общего замысла и плана отличается «Олимпия», в которой отдельные музыкальные сцены сливаются друг с другом, и музыкальные формы подчинены формам драматическим. Музыка Спонтини упорна, могуча, хотя и однообразна; она байронична. Спонтини не проходил серьезной музыкальной школы, и его фактура примитивна, при всей ее грандиозности; мелодиям его не достает пластической ясности, оркестр массивен, гармония неуклюжа. Зато во всякой ноте слышится оригинальная и интересная личность.

59. Тома

Амбруаз Тома родился 5 августа 1811 г. (н. с.) в Меце; сын учителя музыки. Образование получил в парижской консерватории. Первую свою оперу («La double échelle»), поставил в 1837 г. Известность дали ему оперы «Миньона» (1866 г.), «Гамлет» (1868 г.) и «Франческа-Римнийская» (1872 г.) Со смертью Обера, в 1871 г. Тома стал директором парижской консерватории. Писал и инструментальные композиции. С 1851 г. член Академии. Умер 12 февраля 1896 г. в Париже. – Индивидуальность Тома напоминает индивидуальность Гуно; его музыка изящна и задушевна; его опера – опера лирическая, на манер Буальдье, т. е. с романтическим оттенком. Гретхен в опере Гуно поёт кокетливую арию с бриллиантами, как парижанка; с известной парнасской условностью передан в опере Тома и другой Гетевский тип, Миньона. Миньона у Гете – сама воплощенная мелодия; Миньона Тома гораздо прозаичнее. Три Шубертовские песни Миньоны, на слова Гете, (ср. 62 №№ 1, 2, 3) характеризуют тип лучше, нежели вся опера Тома. Разбитная Филина вполне удалась композитору; два-три места безусловно мелодичны и изящны (гавот в виде антракта, хор рыбаков); так как, к тому же, все это позолочено отблеском поэзии Гете, то, в результате, и получается хорошенькая репертуарная опера. Притязательнее (в смысле стремлений к музыкальной драме) стиль «Гамлета»; лирик и тут сказался: партия Офелии в этой последней опере интереснее заглавной партии Гамлета!

60. Фиораванти

Валентино Фиораванти (итал. Valentino Fioravanti) родился 11 сентября 1764 – итальянский оперный композитор. в Риме. Учился у Николы Салы в Неаполе. Наиболее известен произведениями в жанре опера-буффа, мастерство которых признавал Джоаккино Россини.

Дебютная опера «Приключение Бертольдино» (итал. *Le avventure di Bertoldino*) поставлена в Риме в 1784 году. Наиболее известная опера – «Деревенские певицы» (итал. *Le cantatrici villane*, 1799). Всего написал около 70 опер.

В 1816 году занял должность капельмейстера Сикстинской капеллы. Среди сочинений Фиораванти появляется множество произведений в жанре духовной музыки, уступающей, однако, его операм. В 1824 году Фиораванти окончательно отказывается от сочинения комических опер.

Валентино Фиораванти скончался в Капуе 16 июня 1837 в возрасте 72 лет. Его старший сын, Джузеппе Фиораванти, стал известным оперным певцом. Младший сын, Винченцо Фиораванти (1799–1877), пошёл по стопам отца, написав более 40 опер.

61. Флотов

Барон Фридрих Флотов родился 27 апреля 1812 г. в имении Тевтендорф, в Мекленбурге. Учился в 1827—30 гг. в Париже у теоретика и композитора Рейха. Стал выступать перед публикой с операми с 1836 г. Его удачнейшие произведения: «Алесандро Страдела» (1844) и «Марта» (1847). Его позднейшие композиции значительно ниже по достоинству этих двух. Флотов умер 24 января 1883 г. в Дармштадте. Флотов очень счастливо соединил в своей «Марте» немецкую основательность фактуры с грациозной ритмикой и округлой мелодией на французский лад; вышло нечто вроде полу-итальянской, полу-немецкой оперы Моцарта. Этого рода лиризм кажется славянскому уху сентиментальностью; между тем, именно славяне любят мягкий и нежный элемент искусства, подкладкой которого является известная мистичность настроения, свойственная одинаково и германцам, и славянам, но первые тяготеют к отвлечённой мысли, а вторые к отвлечённому чувству. Разница между лиризмом «Марты» и «Жизни за царя» такая, какая между славянской задушевностью и немецким благодушием (Gemütlichkeit). Задушевность инстинктивна, благодушие сознательно; задушевность простадушна, благодушие сентиментально; задушевность женственна и пассивна, благодушие мужественно и активно; задушевность духовная гармония, благодушие духовный комфорт.

62. Чайковский

Пётр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 г. (с. с.) на Камско-Воткинском заводе, Вятской губернии. Отец, окружный горный начальник, прочил его в юристы и дал образование сыну в петербургском училище правоведения, где он ревностно занимался музыкой. В 1862 г. Чайковский поступил в основанную в этом году А. Рубинштейном петербургскую консерваторию, окончил ее с серебряной медалью и в 1866 г. занял профессию в московской консерватории (до 1877 г.). Чайковский начал свою музыкальную карьеру инструментальными композициями. Первая опера Чайковского, «Воевода», была поставлена в 1869 г. Его замечательнейшие оперы (с годами первых постановок): «Опричник» (1874), «Вакула-кузнец» (впоследствии «Черевички»), 1876, «Евгений Онегин» (1879), «Орлеанская дева» (1881), «Мазепа» (1884), «Чародейка» (1887), «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1892). В 1890 г. Чайковский праздновал юбилей своей 25-летней музыкальной деятельности; в 1893 г. получил степень доктора музыки от Оксфордского университета. Умер 25 октября 1893 г. в С.-Петербурге. – Чайковский – величайший после Глинки из русских оперных композиторов и непосредственный его преемник, в смысле развития музыкальных тенденций Глинки. Как симфонист, превосходно владеющий формами инструментальной музыки, Чайковский, при всей своей склонности к программной музыке, никогда не подчиняет в своей опере музыку – поэзии. Он развивает оперу по заветам Моцарта и из музыкальной троицы (по выражению Листа), ритма, гармонии и мелодии, чтит преимущественно последнюю; он уверен, как Амброс, что даже одноголосная мелодия соединяет в себе все элементы музыки, так как, вместе с ритмическим движением, носит в себе и гармоническое содержание. В общем направлении своей артистической деятельности он – романтик и относится так к Глинке – как Вебер к Моцарту. Его Татьяна в «Евгении Онегине» охарактеризован музыкой, проникнутой элегическим и нежным колоритом, полной бесконечных порывов к миру грез и идеала. Вообще женские облики в симфонических поэмах и в операх Чайковского в особенности изящны: Миранда в «Буре», Франческа, Мария в «Мазепе», Орлеанская дева, Чародейка, Иоланта; Чайковский – Тургенев русской музыки. – Общий ход последовательного развития оперного стиля Чайковского следующий. Первый период – чисто-лирический («Опричник», «Черевички» и «Евгений Онегин»); второй период – драматический «Орлеанская дева», «Мазепа» и «Чародейка»; третий период – лирическо-драматический (лучшая из опер Чайковского «Пиковая дама» и отчасти – «Иоланта».) – Чайковский – крупнейшее, после Глинки, явление в истории русской музыки 19-го века.

63. Шпор

Людвиг Шпор родился 5 апреля 1784 г. (н. с.) в Брауншвейге; сын врача. Выдающиеся музыкальные способности побудили его родителей учить его теории у органиста Гартунга и игре на скрипке у виртуоза Мокура. Уже в 1816 г. Шпор был настолько замечательным скрипачом, что конкурировал в Италии с Паганини. С 1822 г. он прекратил странническую жизнь виртуоза, получив место придворного капельмейстера в Касселе, которое занимал до 1857 г. Умер в Касселе 22 октября 1859 г., от старческой слабости. – Шпор написал 10 опер, между ними «Фауста» (1816) и «Йессонду» (1823), и много инструментальных композиций, из которых наиболее известны его скрипичные концерты. Его композиции строги по форме и отчасти сентиментальны; как романтик, он ближе к Шуберту и Мендельсону, чем к Веберу и Шуману.

64. Штраус

Рихард Штраус (прозванием «Рихард 2-й» – намёк на Рихарда Вагнера) родился в 1864 г. в Мюнхене; отец его был валторнистом в королевском оркестре; ученик капельмейстера В. Мейера (как и Кинцль). С 1885 г., по рекомендации Бюлова, был придворным капельмейстером в Мейнингене, затем в Мюнхене (с 1894 г.) и в Берлине (с 1898 г.). Известен, как ярый приверженец программной музыки (симфонические поэмы: «Дон Жуан» 1889 г., «Смерть и просветление» 1890 г., «Так говорил Заратустра», 1895, «Дон Кихот» 1898 г., и мн. др.). Слышит крайним «модернистом», пренебрегающим старыми музыкальными традициями и ищущим новых эффектов мелодических, гармонических и ритмических, не боясь «зловучия» (какофонии). Оперную карьеру начал с 1894 г., постановкой в Веймаре оперы «Гунтрам». Оперы Р. Штрауса первого десятилетия 20-го века и позднее суть: «Саломея» (1906), «Электра» (1909 г.), «Кавалер с розой» (1911 г.), «Ариадна на острове Наксосе» (1913 г.) Все они пестрят неожиданными модуляциями, – в них как-будто вовсе нет модуляционного плана; музыка шумна и рассчитана на грубую сенсацию, но искусно инструментована и имеет свой круг почитателей. «Кавалер с розой», впрочем, – наименее модернистское произведение Р. Штрауса.

65. Шуман

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 г. (н. с.) в Цвиккау, в Саксонии; сын книгопродавца. Окончил гимназию в Цвиккау, а на музыку приналёг в Лейпциге, в бытность свою студентом юридического факультета, с 1830 г.; фортепианную игру изучал у Вика, теорию у Дорна. В 1834 г. основал музыкальную газету, в которой писал мастерские критические статьи; свои идеи о задачах новой, поэтической (или что одно и то же – программной) музыки он развивал и в самостоятельных фортепьянных композициях. Любовь к пианистке Кларе Вик, жене его с 1840 г., побудила его создать, в форме песни, много образцовых произведений. Его первая симфония относится к 1841 г. Он был одно время профессором основанной в 1841 г. Мендельсоном Лейпцигской консерватории и капельмейстером в Энденихе под Бонном. – Шуман довёл поэтическую выразительность фортепианной музыки до того предела, с которого уже начинается бесформенность; его специальность – музыкальная характеристика, тщательно выписанная миниатюра. Шуман – чистокровный лирик; его музыкальные мысли недостаточно эластичны для широкого развития *à la* Бетховен; если для него фортепиано было целым оркестром, то на оркестр он смотрел, как на большое фортепиано; он не симфонист и не оперный композитор по призванию. «Геновефа» – произведение великого лирика. Оно стоит особняком в истории оперы, как «Фиделио», Бетховена, которого напоминает по сюжету (восхваление женской верности).

Часть вторая. Оперы

1. Аида

Опера в четырех действиях. Либретто Гисланцони. Музыка Верди. Впервые поставлена в 1871 г. в Каире. Место действия: Фивы и Мемфис в древнем Египте.

Время – владычество фараонов.

Первый акт. Картина первая. Зал фараонова дворца в Мемфисе. – Верховный жрец Рамфис сообщает полководцу Радамесу, что предстоит выбор вождя против диких эфиопов, вторгшихся в Египет. Честолюбивый Радамес жаждет этого выбора, тем более, что надеется, после победы, выпросить и свободу для горячо любимой им Аиды, эфиопской рабыни при дочери фараона, Амнерисе. Но сама Амнериса любит Радамеса, начинает подозревать его и ревновать. Фараон заявляет, что боги избрали вождём Радамеса; Амнериса вручает ему знамя. Аида – в мучительном колебании: она любит Радамеса, и любит своего отца, царя эфиопов, Амонасро, против полчищ которого отправился Радамес; она просит у богов себе смерти. Картина вторая. Внутренность мемфисского храма. – Торжественная церемония опоясания Радамеса оружием, со священными плясками и звоном арф.

Второй акт. Картина первая. Зал в половине Амнерисы. – Амнериса забавляется пением рабынь и танцами негрят. Оставшись наедине с Аидой, она выражает к ней притворное участие и начинает испытывать ее. Сначала Амнериса сообщает, что Радамес убит на войне, – Аида в отчаянии; затем уверяет, что он жив, – Аида ликует. Признание вырывается у нее самой, и Амнериса, несмотря на все мольбы, клянется уничтожить дерзкую рабыню. Вдали – музыка триумфального въезда Радамеса. Картина вторая. Перед фивскими воротами, у храма Аммона. – Торжественный въезд Радамеса с победоносными войсками и пленными. Фараон обнимает Радамеса и обещает исполнить его любую просьбу. Среди пленных Аида видит своего отца, царя Амонасро, но последний велит ей молчать, выдает, себя просто за знатного пленника, и уверяет, что Амонасро убит. Радамес просит у фараона прощение и свободу пленным, безопасным с минуты гибели Амонасро. Жрецы протестуют, но фараон исполняет желание Радамеса, вручает ему руку своей дочери и обещает назначить его своим преемником.

Третий акт. Ночь. Полускрытый в зелени храм Изиды у Нила. – Верховный жрец Рамфис отводит в храм Амнерису, которая собирается молиться о предстоящем ей браке с Радамесом. Аида прокрадывается из-за кустов: это – условное место свидания с Радамесом. Но сюда-же, вслед за ней, пришёл и ее отец, Амонасро; он уговаривает Аиду склонить Радамеса на побег в Эфиопию: только таким образом может быть она уверена в прочности своего счастья. Сначала мольбами, потом проклятиями, он убеждает свою дочь. Явившийся на свидание влюбленный Радамес, в пылу страсти, на все согласен, и даже называет ущелье, свободное от египетских войск, через которое можно бежать. Весь заговор подслушан Амнерисой и Рамфисом, которые и выступают беглецам навстречу, с солдатами. Амонасро хочет заколоть Амнерису, но ее защищает Радамес; тогда эфиопский царь, схватив Аиду, спасается бегством. Радамес просит не преследовать их, обратившись к верховному жрецу с возгласом: «Довольно с тебя и меня!».

Четвертый акт. Картина первая. Зал во дворце, с подземельем, в котором находится судилище. – Амнериса пришла сюда, чтобы спасти от гибели любимого Радамеса, если только он ответит ей взаимностью. Она велит страже привести пленного Радамеса, он непоколебим, так как любит по-прежнему, без вести пропавшую, Аиду. Жрецы начинают в подземелье судебную процедуру; на все обвинения в измене отечеству Радамес отвечает молчанием. Его приносят к смертной казни путем заточения в подземелье храма Вулкана. Амнериса начинает

молит жрецов о пощаде, но тщетно, она проклиняет их. Картина вторая. Храм Вулкана, с подземельем. – Наверху пляшут жрицы и поют погребальные гимны; жрец замуравливает плиту. В подземелье сходит Радамес, вспенивающий об Аиде. Но Аида заранее спряталась в подземелье, чтобы умереть вместе с ним – и несчастные любовники навеки прощаются с землей, в то время как на надгробную плиту склоняется плачущая Амнериса.

2. Альцеста

Лирическая драма в трёх действиях. Либретто Кальзабиги. Музыка Глюка. Впервые поставлена в 1767 г. в Вене. Место действия: Фессалия, в древней Элладе.

Время – незадолго до Троянской войны.

Первый акт. Картина первая. Площадь перед дворцом царя Адмета. – Глашатай уведомляет народ, что царь умирает, и нет надежды на его спасенье. Общая скорбь. Царица Альцеста, супруга Адмета, скорбит вместе с народом и зовёт всех в храм – молить богов за жизнь Адмета. Картина вторая. Храм Аполлона. – Торжественная молитва жрецов, народа и Альцесты за Адмета. Раздается голос бога: Адмет подлежит смерти, если никто не пожертвует за него своей жизнью. На эту жертву никто не согласен. Все покидают храм, кроме Альцесты. Она предлагает богам себя в жертву за супруга; жрец заявляет, что боги принимают эту жертву. Альцеста прощается с землею.

Второй акт. Зал в царском дворце. – Радость народа, приветствующего Адмета. Царь узнает о предсказании оракула и встревожен известием. Альцеста приветствует Адмета с бесконечной нежностью. Царь изумлён ее печалью, требует объяснения и узнает всю правду. Народ молит богов отвлечь от обоих супругов страшную судьбу.

Третий акт. Картина первая. Площадь перед царским дворцом. – Народ печалится о судьбе Альцесты. Является полубог Геркулес, друг Адмета; он думает отдохнуть от своих геройских подвигов, но, узнав о предсказании Аполлона, вызывает Аид на бой: он не даст ни Адмета, ни Альцесты! Картина вторая. Дикая местность перед входом в Аид, с алтарем. – Альцеста приносит жертву, моля подземных богов открыть ей вход в преисподнюю; подземные боги заявляют ей, что час ее пробьет с полночью. С ужасом видит Альцеста Адмета, приближающегося к алтарю; в конце концов, оба посвящают себя богу смерти, страшному Танатосу. Но Танатос, с наступлением ночи, выбирает Альцесту. Адмет собирается броситься вслед за ней, но его удерживает Геркулес, который силой отнимает от Аида его добычу, Альцесту. Аполлон спускается на облаке и благословляет супругов на новую жизнь.

3. Анжело

Опера в четырёх действиях. Либретто, по драме Гюго, Буренина. Музыка Д. А. Кюи. Впервые поставлена в 1876 г. в Петербурге. Место действия: Падуя. Время – 1519 г.

Первый акт. Сад при доме актрисы Тизбы. – Под шум маскарадного веселья, патриций Родольф сговаривается с товарищами о заговоре против падуанского тирана, подесты Анжело. Шпион наместника, Галеофа, переодетый астрологом, смущает, своими предсказаниями заговорщиков, имена которых ему известны, и предлагает Родольфу свои услуги, обещая устроить свидание с красавицей Катариной, за которой столь усиленно следит ее муж, коварный Анжело. Тизба, улучив время, изъясняется в любви Родольфу, мечтающему о Катарине, – к великой потехе подслушавшего их Галеофы. Злобный Галеофа предлагает Тизбе доставить ей доказательства неверности Родольфа. Праздник оживляется с приездом Анжело, влюбленного в Тизбу. Увидев Галеофу, Анжело обращается к актрисе с вопросом, зачем здесь его шпион; Тизба объясняет, что Галеофа хлопочет по ее поручению: мать Тизбы была уличная певица, которую однажды повесили бы за политическую песню, если бы за нее не заступилась юная венецианка, которой благодарная женщина и подарила с груди своей крест с выцарапанным именем «Тизба»; признательная дочь в настоящее время всюду отыскивает эту спасительницу. После этого рассказа бал у актрисы продолжается с новым весельем.

Второй акт. Спальня Катарины. – Катарина тоскует, по Родольфу; девушки стараются развлечь ее песнями. Неожиданно раздается ее любимая, песенка – это идет Родольф. Нежное свидание прервано появлением на лестнице огня; Катарина запирает Родольфа в молельню. Является Тизба, которая начинает осмеивать в лице Катарины аристократок: если актрисы отбивают от них мужей, то они отбивают от актрис любовников. Она громко зовёт Анжело, приглашая его на поиски. Катарина, уверенная в гибели, начинает молиться на крест, который вдруг узнает Тизба: это – крест ее матери; значит, именно Катарине она обязана благодарностью. Тизба изменяет намерение и объясняет вошедшему Анжело, что пришла предупредить о заговоре на его жизнь.

Третий акт. Берег реки; таверна. – Лаццарони, рыбаки, женщины и дети толпятся на берегу; тарантелла; некоторые проклинают произвол Анжело и грозят проходящему отряду сборов. Старый Асканио Строцци, любимец народа, с заговорщиками, призывает народ к низвержению Анжело и к оружию. Родольф вбегает и предупреждает об открытии заговора; народ и заговорщики, готовясь к открытой битве, молятся. Галеофа присоединяется к ним, не зная, что проделки его открыты; его поражают кинжалами; он проклинает заговорщиков и сулит всем им гибель. Трубы и барабаны; является Анжело с войском; умирающий Галеофа винит в своей смерти бунтовщиков и передаёт наместнику письмо к его супруге от любовника, имя которого не успевает произнести. Войско и народ бросаются в открытую схватку.

Четвертый акт. Картина первая. Спальня Катарины. – Анжело, рассчитывая казнить побеждённых заговорщиков, не забывает расчёта с Катариной. Он велит священнику сделать торжественные приготовления к похоронам знатной дамы и велит исповедовать Катарину; оба входят в молельню. Слуга вводит Тизбу. Анжело пригласил ее для того, чтобы узнать имя любовника Катарины. Письмо без подписи; Тизба узнает почерк, но не называет Родольфа. Ей приходит в мысль спасти Катарину; она предлагает принести для неё яд и уходит. Анжело объявляет Катарине, что даёт ей час на размышление; или она откроет имя любовника, или умрет. Катарина решается на последнее. Тизба успевает наедине ее успокоить и даёт ей яд в присутствии Анжело. Катарина идет умирать в молельню, а Анжело велит двум сборам отнести ее труп в склеп. Картина вторая. Спальня Тизбы. – На постели, под альковым, лежит Катарина, мнимоумершая. (Тизба поднесла ей сонного зелья, а не яда, и тайно похитила ее тело.) Тизба продолжает любить Родольфа и, собираясь, осчастливить Катарину, сама в отчаянии. Явля-

ется Родольф, который, уверенный в том, что Тизба дала Анжело для Катарины яд, прокли-
нает ее, заявляет, что никогда ее не любил. Сердце Тизбы разбито и она, намеренно раздражая
Родольфа, погибает от его кинжала. В это время просыпается под альковым Катарина; Родольф
узнает всю правду; любовники получают благословенье от умирающей Тизбы. За окном про-
ходит, с погребальным пением, процессия, заказанная Анжело.

4. Аскольдова могила

Драматическая опера в четырех действиях. Либретто М. Н. Загоскина. Музыка А. Н. Верстовского.

Впервые поставлена в 1835 г. в Москве.

Место действия: на Днепре, под Киевом. Время – 10-й век.

Первый акт. На берегу Днепра. Надежда, христианка, дочь рыбака Алексея, ждет своего жениха, язычника Всеслава. Всеслав опоздал потому, что его задержал своими речами какой-то Неизвестный, доверивший ему некую тайну. Влюбленные расстаются; появляется лодка с рыбаками, которые с песнями принимаются за работу. Некоторые из них жалуются на отсутствие из Киева великого князя Святослава Игоревича; Неизвестный, подплывший на челноке, вслушивается в разговор, бранит князя, окружившего себя варягами-поморянами, и поет песню о вольном и веселом житье киевлян при Аскольде. Рыбаки с новой песней принимаются за работу, не слушая Неизвестного. Неизвестный узнает от Торопа, великокняжеского певца, о любви Всеслава к христианке Надежде. Собирается народ; девушки заводят хоровод. Варяг Фрелаф насильно целует одну из девушек; Неизвестный оскорбляет его, вырывает у него меч и взамен его дает варягу веретено. Народ смеется над Фрелафом.

Второй акт. Картина первая. Великокняжеский терем. – Витязи, русские и варяжские, пируют и веселятся. Торон поет балладу о богатыре, загубленном русалками. Ключник Вышага уведомляет витязей, что христиане собираются справлять свой праздник в своей божнице вблизи Аскольдовой могилы, и предлагает нагрянуть к ним в гости. Витязи уходят; Торон славит языческого бога веселья, Услава. – Картина вторая. Берег Днепра: курган Аскольда; развалины христианского храма. – Ночь. Неизвестный ждет Всеслава; в развалинах – пение христиан. Неизвестный открывает Всеславу тайну его рождения: Всеслав из рода Аскольда; он должен отомстить за гибель предка и сесть на великокняжеский престол. Всеслав не соглашается и уходит в храм, услышав голос Надежды. Неизвестный советует Вышате, подкрадывающемуся с товарищами, похитить Надежду. Витязи нападают на христиан; Всеслав убивает одного из них, но не спасает свою невесту. Неизвестный увлекает его за собой.

Третий акт. Внутренний двор в доме Вышаты. – Девушки жалуются на скучную жизнь взаперти; славянская пляска. Надежда плачется на свою судьбу. Тороп, приглашенный позабавить ее пением, дает ей знать, что Всеслав в безопасности и готовится спасти ее. Тороп начинает сказку про боярина Корачуна, у которого похитили сиротиночку – Любашу; пока стража и прислуга Вышаты слушают песню, Всеслав похищает из терема Надежду; Тороп кончает свою сказку плясовой, которой подтягивает хор. Вбегает нянька Буслаевна, не углядевшая Надежду, и понимает вой; Вышата узнает о случившемся и наряжает погоню.

Четвертый акт. Картина первая. Внутренность ветхой избы. – Ведьма Вахрамиевна читает над зельем заклинания; хор невидимых духов. Является Вышата, который просит поворочить, где Надежда. После заклинания Чернобогу, задняя стена избы исчезает и сквозь туман открывается Аскольдова могила, подле которой – Всеслав и Надежда. Вышата отправляется за ратниками. – Картина вторая. У Аскольдовой могилы, на Днепре. – Неизвестный, устроивший побег влюбленных, торопит их в стан Печенегов. Но сначала Всеслав должен дать клятву: восстать, на Святослава и покинуть греческий закон. Всеслав колеблется. Тороп извещает о погоне Вышаты. Всеслав отрекается от помощи Неизвестного и всходит с Надеждой на утес, чтобы броситься в Днепр. На утесе кидается Вышата с ратниками, но их останавливает вбежавший Стемид, друг Всеслава: великий князь простил Всеслава, по просьбе Стемида, и позволяет ему жениться на христианке. Неизвестный показывается на челноке среди реки; буря; молния падает на челнок, и он с Неизвестным исчезает в волнах.

5. Ася

Лирическая сцена в трех актах (пяти картинах). Сюжет заимствован из повести И. С. Тургенева, того же названия. Либретто Н. А. Невоструева. Музыка М. М. Ипполитова-Иванова. Впервые представлена в 1900 г. в Москве. Место действия: маленький немецкий городок на берегу Рейна; время – первая половина 19 века.

Первый акт. Картина первая. Сад при гостинице Солнца. – Шумная сцена студенческого «комерша»; патриотический немецкий «Landesvater»; песня «ergo bibamus»; вальс. Молодой русский художник Гагин, присутствующий на празднестве с сестрой Асей, знакомится с русским туристом N.N. и зовёт к себе на ужин. Все трое уходят. «Gaudeamus» и вальс. Картина вторая. Дача на берегу Рейна. – Гагин любит вид Рейна при луне и рассказывает своему новому приятелю N.N. историю Аси: она незаконнорожденная его сестра, от связи Гагина-отца с крепостной; в характере Аси есть болезненная страстность, которая возбуждает в Гагине опасения за счастье сестры. Ася кокетничает с N.N.; N.N. уезжает, а Ася сознается себе в том, что он произвёл на нее сильное впечатление.

Второй акт. Картина третья. Комната Аси. – Ася, влюбленная, пишет письмо N.N. и назначает ему свидание близ часовни. Гагин застаёт ее в волнении; она признается брату в любви своей к N.N. и молит увезти ее подальше от искушения. По уходу брата Ася, однако, посылает новую записку N.N. и назначает ему свидание у некоей фрау Луизе. Картина четвертая. Загородный сад. – Сцена весёлого старого бурша и грустной служанки Ганхеан, жених которой ушёл в солдаты. N.N. мечтает о любви своей к Асе. Является Гагин и осведомляет N.N. о глубине и силе Асиного чувства. Тут же приходит записка от Аси. Гагин предсказывает с грустной иронией NN.: «но вы не женитесь на ней» и уходит. Вторая записка от Аси; Гагин идет к фрау Луизе.

Третий акт. Пятая картина. Комната у фрау Луизе. – Фрау Луизе вяжет чулок и напевает песенку о Лорелее. Входят Ася, Фрау Луизе ступевывается. Входит NN.; сначала он нежен, но Гагин прав: он не женится на Асе, и дает ей понять это. Ася в отчаянии, убегает со словами: «Я не увижу больше вас». Только по ее уходу N.N. осознает, что страстно любит ее. Но поздно: вероятно, он уже не найдет ее.

6. Африканка

Опера в пяти действиях. Либретто Скриба. Музыка Мейербера. Впервые поставлена в 1865 г. в Париже. Место действия: Лиссабон и восточный (индейский) берег Африки. Время – конец 15-го века.

Первый акт. Зал адмиралтейства в Лиссабоне. – Инесса, дочь адмирала дона Диего, приглашена сюда отцом для прослушания известий о ее женихе, морском офицере Васко де Гама; Инесса вспоминает его прощальную песенку. Диего представляет дочери жениха, дона Педро, председателя королевского совета; его сватом является сам король. Педро сообщает Инессе известие о смерти Васко де Гама, при кораблекрушении экспедиции Диаса. Разговор прекращается прибытием совета, обсуждающего, после общей молитвы, вопрос: следует ли снаряжать новую экспедицию для открытия Индии, вместо погибшей? Вводят офицера, принёсшего весть о гибели экспедиции. Это Васко де Гама, попавший, по ошибке, в список жертв кораблекрушения. Он горячо стоит за снаряжение новой экспедиции, представляет план поездки, просит назначить его начальником и, в доказательство существования Индии, приводит двух рабов, Нелюско и Селику. Совет продолжается в отсутствии Васко; Педро находит в проекте маршрут, который прячет, на всякий случай; большинство – против новой экспедиции. Васко, узнав о решении, оскорбляет совет и присуждается к пожизненному заключению.

Второй акт. Келья в инквизиционной тюрьме. – Васко спит; влюбленная в него Селика стережет его сон; из слов, которые Васко произносит во сне, она узнаёт о его любви к Инессе. Нелюско, знающий о любви Селики к португальцу, собирается убить его сонного; но Селика, которой он повинует, как царице африканского племени, препятствует его намерению, – будит Васко и прогоняет негра. Селика поддерживает Васко в его планах открытия Индии и сама дает ему указания о пути. В келью входит Инесса с Педро и свитой. Инесса купила свободу для Васко ценой своей собственной: она обещала быть женой Педро. Дон Педро заявляет, что он назначен командиром нового флота, на место Диаса. Нелюско предлагает себя в кормчие. Васко в отчаянии: он должен отречься и от любви, и от славы, которую намерен у него похитить коварный Педро.

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.