

УДК 85.313(2)7

## ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЫ

Чэн Минъю, Лю Цзюнь

*Уханьский государственный университет,**Ухань, провинция Хубэй, КНР*

**Непосредственное рождение жанра оперы предваряется развёрнутым обзором его предыстории, что начинается с древнеегипетской мистерии и древнегреческой трагедии. Однако условия для формирования оперы в полной мере созрели только к рубежу XVII–XVIII и прежде всего в ведущей стране ренессансной культуры – Италии, причём примечательно, что впервые это произошло во Флоренции, которую именуют «колыбелью Возрождения». Рассмотрены и другие национальные варианты (Германия, Испания, Англия), но всемерно проакцентирован творческий опыт Монтеверди, первого классика оперы.**

**Ключевые слова:** опера, XVII век, Флоренция, Монтеверди

Далёкую предысторию оперного жанра можно обнаружить, начиная с древних времён, во всевозможных действиях, в которых соединялись слово, пение, инструментальная музыка, танец, сценическое действие, пантомима.

Прежде всего нетрудно предположить различные комбинации названных компонентов в различного рода народных театрализованных действиях языческого наклонения, которым изначально и абсолютно органично был присущ так называемый синкретизм.

Профессионализация подобных предформ начиналась в древнеегипетских мистериях – насколько можно судить по дошедшим до нас описаниям и изображениям, в них участвовали декламаторы, певцы, танцоры и драматические актёры.

Как известно, очень велика была роль музыки в представлениях древнегреческого театра, в первую очередь в трагедиях. Многие в них основывались на музыкальной декламации персонажей и хора. Кроме того, присутствовали вставные песенные номера и даже целые «арии». То есть совершенно очевидно слияние сценической игры, драмы, мелодических форм, хора и танца.

Существенные функции брала на себя музыка и в средневековой христианской мистерии. Некоторые её образцы целиком, от начала до конца, сопровождались звуковым оформлением. И это опять-

таки был синтез театрализованного действия, слова и музыки – как вокальной, так и инструментальной.

На грани Средневековья и Возрождения и собственно в эпоху Возрождения всё активнее начинают культивироваться светские варианты театральных представлений с широким участием музыки. Один из ранних примечательных примеров – пьесы «Игра о Робене и Марион» и «Игра об Адаме». Их автор – французский поэт и композитор (трувер) Адам де ла Аль (между 1245 и 1250 – между 1285 и 1288 или после 1306) насыщал сценическое действие музыкой настолько интенсивно и органично, что его театральные опыты конца XIII века можно считать далёким прообразом оперы.

Другой примечательный пример – так называемые «маски», жанр аристократического музыкального театра в Англии XIV–XVI веков. Это были танцевальные дивертисменты с роскошным декоративным оформлением, с драматическими сценами, хорами и сольными ариями на сюжеты известных античных мифов. И, в сущности, достаточно было бы перенести акцент с хореографии на пение, чтобы получить жанр, вполне отвечающий представлениям об опере.

В непосредственном преддверии к моменту рождения оперы на итальянской почве возник своеобразный жанр, который ныне обозначают термином *мадригальная*

*комедия* (в своё время его называли *com-media harmonica* – *музыкальная комедия*). Он был весьма популярен в конце XVI и начале XVII века, и его лучшие образцы появились почти одновременно с первыми операми: «Амфипарнас» Орацио Веки (1597) и «Старческое сумасбродство» Адриано Банкери (1598). Это были своего рода сюиты вокальных пьес, объединённых каким-либо светским сюжетом, чаще всего юмористического содержания, исполняемые ансамблем певцов. Они включали не только мадригалы (как явствует из названия действия), но и другие многоголосные песни, стилизованные в народном духе (вилланеллы, канцонетты и т.п.). Сценическое действие скорее предполагалось, но в ряде случаев оно несомненно подключалось в структуру целого (например, в мадригальной комедии Банкери с симптоматичным названием «Представление на масленицу»).

\* \* \*

Насколько можно судить по предшествующему изложению, весь ход тысячелетий музыкально-исторической эволюции логически подводил к рождению оперы как совершенно необходимого жанра, востребованного на определённом витке развития музыки, всё более утверждавшейся в своей полноценности и самодостаточности. Требовался соответствующий толчок, и он последовал на рубеже XVII века – именно в те годы, когда по самым различным линиям происходило бурное развёртывание качественно новых возможностей музыкального искусства, в том числе в сфере оркестрового инструментализма, который окажется столь важным для оперного жанра.

К концу XVI века в отдельных странах Европы делаются попытки сформировать такой тип театрального представления, основу которого составляет музыка. Раньше всего определить и сформулировать принципы такого представления удалось в Италии, которая по праву считается родиной оперы.

Импульс, о котором идёт речь, возник в Италии, которая была лидирующей страной эпохи Возрождения, и более того – во Флоренции, этой «колыбели Ренессанса». Ориентация на Античность, насквозь

пронизывавшая всю структуру итальянского искусства, сказалась и в данном случае, когда появилась мысль возродить свойственный древне-греческому театру синтез слова, музыки и сценического действия.

Мысль эта зародилась в интеллектуально-художественном объединении, вошедшем в историю под названием **Флорентийская камерата** (ит. *компания*). Это было творческое содружество просвещённых итальянских гуманистов – поэтов, музыкантов, учёных, любителей искусства, сложившееся во Флоренции в последней трети XVI века. Их собрания проводились в аристократических домах покровителей искусств Джованни Барди ди Вернио (1534–1612) и Якопо Корси (1561–1602). Первый из них считается инициатором создания камераты, был автором ряда стихотворений и театральных пьес, сочинял музыкальные интермедии для дворцовых увеселений, то есть в достаточной мере был сведущ в поэзии, музыке и сценическом искусстве, что как раз и составляло тот тройственный союз, к которому стремились участники данного творческого содружества. О степени музыкальной одарённости Я.Корси говорит тот факт, что для исполнявшейся в его доме оперы Я.Пери «Дафна» он написал по меньшей мере два музыкальных отрывка.

В творческом отношении наиболее видными деятелями камераты были упоминавшийся Я.Пери, а также Д.Каччини, О.Ринуччини и В.Галилеи. Винченцо **Галилеи** (дата рождения неизвестна, скончался в 1591) – музыкальный теоретик, композитор, математик, отец знаменитого физика и астронома Галилео Галилея. Он более и ранее, чем кто-либо другой, настойчиво ратовал за возрождение единства поэзии и музыки, воплощением которого, по его мнению, было античное монодическое пение.

Вслед за В.Галилеи мысленному взору участников камераты древнегреческая трагедия рисовалась как синтетическое искусство, способное во всей полноте выразить человеческие чувства. Формы этого искусства, как они себе его представляли по некоторым описаниям, прежде всего выражались через напевную речь.

Объединявшее энтузиастов стремление возродить античную трагедию с музыкой как раз и привело к первым опытам в жанре оперы.

Литературную часть этих опытов возложил на себя Оттавио **Ринуччини** (1562–1621) – флорентийский аристократ и весьма достойный поэт. О высоком качестве его либретто красноречиво говорит тот факт, что на текст его «Дафны» после Я. Пери музыку писали Д. Каччини, М. Гальяно и немецкий композитор Г. Шютц.

Именно на этот сюжет около 1592 года была создана первая опера (поставлена в 1598), но поскольку её ноты не дошли до нашего времени, официальной датой рождения оперы считается 1600 год, когда во флорентийском дворце Питти состоялось представление оперы «Эвридика». Помимо «удобства» летоисчисления, свою решающую роль в этой хронологической аберрации, несомненно, сыграл и миф об Орфее – для рождавшегося музыкального жанра было предпочтительнее иметь «предка» в лице легендарного певца, нежели в облике несчастной нимфы.

К слову, эта история о преданной любви и всевластии искусства многократно становилась важной вехой в эволюции оперного театра. Вслед за «Эвридикой» Я.Пери (1600) в том же году свою «Эвридику» создаёт Д.Каччини (поставлена в 1602). Первой оперой первого классика оперы К.Монтеверди становится опять-таки «Орфей» (1607) и первой оперой С.Ланди, зачинателя римской оперы, оказывается «Смерть Орфея» (1619), а позднее оперу «Орфей» пишет в Риме Л.Росси (1647). Начало следующей эпохи в истории оперы ознаменовано реформаторским произведением К.В.Глюка «Орфей и Эвридика» (1762). Наконец, отсчёт российской ветви жанра рок-оперы идёт от «Орфея и Эвридики» А.Журбина (1975).

Возвращаясь к самым первым операм, создававшимся в рамках Флорентийской камераты, стоит напомнить, что их либреттистом был талантливый О. Ринуччини, а музыку создавали Я. Пери и Д. Каччини. Джулио **Каччини** (ок. 1545–1618) – композитор, певец и лютнист, был наделён более сильным дарованием и бо-

лее продотворно разрабатывал принципы нового вокального стиля (*stile recitativo*). Поддерживая инициативу Пери по созданию его второй по счёту оперы, он написал для неё часть музыки. Немного погодя, в том же 1600 году, осознав значимость нового жанра, Каччини вступил в творческое соревнование с Пери и написал свою «Эвридику» (поставлена два года спустя).

Однако время было упущено, и приоритет исторически остался за Якопо **Пери** (1561–1633). Его «Эвридика» – первая в истории музыки опера, ноты которой сохранились полностью (Пролог и пять картин). Она включала строфические песни, хоровые эпизоды и продолжительные речитативы. Перу Я.Пери принадлежит ещё несколько музыкально-театральных сочинений, в том числе опера «Адона» (1620), однако все они в художественном отношении уступают его «Эвридике».

Итак, две «Эвридики», написанные в одном и том же 1600 году друзьями-соперниками. Обе они представляют собой пасторальную сказку с благополучным исходом, в обеих господствуют светлые образы, изредка оттеняемые печальными настроениями. В чисто музыкальном отношении принципиально новой в них была манера композиции в речитативном стиле (*stile recitativo*), возникшая из предположения, что во времена Античности приблизительно так выглядело сольное пение с аккомпанементом.

Этот аккомпанемент также отличался принципиальной новизной. Представители камераты находились в оппозиции к полифоническому многоголосию, которое было господствующим в музыке предшествующей эпохи. Эта оппозиция сложилась ввиду того, что они провозгласили безусловное господство поэтического слова над музыкой. Следовательно, пение было призвано озвучить, сделать более выразительной стихотворную речь, превращаясь в музыкальную декламацию, в своего рода речь нараспев. Для полноценного восприятия этого распетого слова как раз и был выдвинут культ сольного пения с прозрачной фактурой инструментального сопровождения. В свою очередь, необходимая прозрачность фактуры обеспечивалась введением нового, гомофон-

но-гармонического склада. В связи с этим функцию античного хора было решено заменить скромным сопровождением нескольких инструментов.

На первых порах оперы создавались по случаю – как правило, в связи с празднествами знатных семейств Флоренции. Так, «Эвридика» Ринуччини – Пери послужила украшением торжеств по случаю свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи из рода правящей династии этого «самого итальянского города». Но уже в скором времени притягательность оперных представлений делает их достаточно постоянным атрибутом городской культуры.

\* \* \*

В ходе развития нового жанра постепенно устанавливалось его обозначение. Поначалу спектакли такого рода называли в итальянской художественной практике самым различным образом: *favola in musica* (музыкальная сказка), *dramma per musica* или *drama in musica* (драма с музыкой, драма на музыке, музыкальная драма), *commedia in musica* (пьеса на музыке), *opera in musica* (музыкальное произведение). Последнее из них, взятое в сокращении, как раз и стало опорным: *opera* (ит. *действие, произведение, а также труд, творение*). И опять-таки приходится признать исключительную роль Италии, как страны, породившей данный жанр, в том числе и его определение – страны, которая по праву оставалась на протяжении трёх столетий ведущим создателем и «поставщиком» оперного искусства.

В некоторых других европейских государствах, имевших достаточно прочные контакты с Италией, попытки создания собственной оперы стали делаться в довольно быстром времени. Но чаще всего попытки эти оказывались эпизодическими и преходящими. Показательный пример: упомянутая выше опера «Дафна» Г. Шютца, оставшаяся единичным опытом, проделанным почти за столетие до появления гамбургской оперы и за два столетия до подлинного рождения немецкого музыкального театра, которое исчисляют с «Вольного стрелка» К.М. Вебера. Если же судьба национального оперного вида,

сформировавшегося ещё на стадии Раннего Барокко, то есть в первой половине XVII века, оказывалась более долгосрочной, то вид этот носил весьма локальный и специфический характер. Иллюстрацией подобного рода может служить сарсуэла.

**Сарсуэла** – испанский национальный музыкально-драматический жанр, в котором сольные и хоровые номера чередовались с разговорными диалогами и танцами. Сольные номера – речитативы, арии и дуэты; хоровые – обычно краткие и четырёхголосные. Преобладал монодический склад с аккордовым сопровождением. Оркестр состоял из арф, скрипок и гитар, иногда с добавлением некоторых духовых инструментов. Музыка ранних сарсуэл свидетельствует об итальянских истоках. Позднее усиливалась связь с такими жанрами национального происхождения как романсы и баллады, а между актами нередко исполнялись популярные песни.

При определённой склонности к демократизации сарсуэла оставалась аристократическим жанром, по многим своим свойствам близким придворной итальянской опере первой половины XVII века. Это сказывалось в господстве мифологических и героических сюжетов, в особой пышности постановок, а также в том, что исполнение сарсуэл обычно приурочивалось к каким-либо праздничным событиям жизни знати – рождению, свадьбе, коронации и т.п. О том же выразительно говорит и тот факт, что само обозначение жанра происходило от названия охотничьей усадьбы короля Филиппа IV (правил в 1721–1665), перестроенной в 1634 году для тетральных представлений.

В числе первых сарсуэл называют «Лес без любви» выдающегося драматурга Лопе де Вега (1629). Самым примечательным автором подобных театральных произведений был Хуан **Идальго** (около 1614–1685), который с юных лет и до конца жизни служил арфистом и клавесинистом королевской капеллы в Мадриде и считается наиболее одарённым испанским композитором своего времени. Большинство своих сарсуэл он написал в содружестве с Педро Кальдероном. Первая из них («Пурпур розы») утрачена, их вторая совместная работа («Одним лишь взором

ревность убивает», 1660) – самая ранняя из сохранившихся испанских опер. Деятельность Идалго способствовала популяризации итальянских оперных стилей при королевском дворе, в его театральной музыке итальянские влияния соединяются с элементами, характерными для испанской музыки.

Среди других авторов – С. Дурон, А. Литерес, А.Р. де Ита. В XVIII веке сарсуэла была вытеснена итальянской оперой. Возрождение жанра началось с середины XIX столетия, когда он превратился в демократичное театральное зрелище, в котором широко использовались мелодии испанских народных песен и танцев.

\* \* \*

Опера начиналась во Флоренции и вслед за ней бум оперных начинаний стал быстро распространяться на другие итальянские города, причём в этих городах камерные спектакли флорентийцев сменяются всё более пышными театральными постановками. Однако сама Флоренция, похоже, ограничилась исторической миссией быть очагом нового музыкального жанра и в последующем практически не выдвигала никаких серьёзных инициатив в данном направлении. Из авторов ближайшего времени может быть отмечен, пожалуй, только Марко да Гальяно (1582–1643). Его «Дафна» (1608) написана в более свободной манере, чем предыдущие оперы флорентийцев, включая в свою структуру не только речитативы, сольные «песни» и хоровые эпизоды, но и ансамбли (дуэты, терцеты). В сходном стиле выдержана и «Флора» (1628, совместно с Я.Пери). В этом Гальяно, возможно, был самостоятелен, естественным образом развивая потенциал жанра, но столь же вероятно, что он учитывал опыт «Орфея» К.Монтеверди.

«Орфей» с огромным успехом был поставлен в Мантуе в 1607 году. Так началась деятельность на оперном поприще самого значительного композитора первой половины XVII века и первого классика оперы. В основном «послужном списке» Клаудио Джованни Антонио Монтеверди (1567–1643), помимо названного произведения – «Ариадна» (1608), «Андромеда» и «Мнимая сумасшедшая Ликори» (обе –

1627), «Любовь Дианы и Эндимиона» (1628), «Похищенная Прозерпина» (1630), «Адонис» (1639), «Возвращение Улисса на родину» (1640), «Свадьба Энея и Лавинии» (1641), «Коронация Попеи» (1642). Из этого списка самыми значимыми в аналах музыкального искусства считаются первая и последняя оперы.

В «Орфее» Монтеверди, конечно же, отталкивался от исходных опытов флорентийской оперы. Но когда его патрон, герцог Винченцо I Гонзаго, познакомившийся с музыкальными представлениями Флоренции, предложил ему сделать нечто подобное, он сразу же кардинально обогатил выдвинутую там жанровую модель насыщенным драматизмом, речитативы дополнил ариозным пением, а сугубо камерный инструментальный ансамбль заменил целым оркестром щипковых, клавишных, смычковых и духовых (его партитура предусматривала необходимость 41 инструмента).

Итак, «Орфей» (1607, либретто А.Стриджо на сюжет античного предания). В сравнении с предшественниками, создавшими оперы на тот же сюжет («Эвридика» Я.Пери и «Эвридика» Д.Каччини) Монтеверди раскрыл здесь пафос страданий, подлинную жизненную драму. И несмотря на авторское обозначение *favola in musica* (музыкальная сказка), это именно музыкальная драма с отчётливо выраженными чертами лирико-психологического толка. В обрисовке происходящего существенную роль играет оркестровая партия, которую уже никак не назовёшь сопровождением. Впервые появляется необходимость в самостоятельных инструментальных номерах, так называемых «симфониях». И сразу же складывается оригинальная и сюжетно мотивированная оркестровая палитра – к примеру, «симфония», вводящая в начало III акта в подземном царстве, написана для пяти солирующих тремболов.

«Коронация Попеи» (1642, либретто Ф.Бузенелло) – действие происходит в Риме в царствование Нерона (54–68 годы н.э.). Здесь композитор впервые для оперного жанра обратился к историческому, а не мифологическому сюжету, сделав своими героями существовавших в действи-

тельности людей. И можно с достаточными основаниями говорить о приёме аллюзии. Событийная канва времён Нерона явилась достаточно отчётливым откликом на проблемы Италии времён Монтеверди: борьба за власть и связанные с этим дворцовые интриги, честолюбие и предательство, разврат и произвол власть имущих, пытки, изгнания, смерти, торжество порока, попраине справедливости и человечности.

Даже в сравнении с его собственным «Орфеем», композитор совершает в этой партитуре громадный шаг вперёд. Поражают масштабы и богатство обрисованных жизненных картин (от возвышенно-трагических до грубо комических), многообразии персонажей (от императора и придворных до кормилицы и солдата) – не случайно такого Монтеверди напрямую сопоставляют с Шекспиром. Столь же поразительны используемые автором выразительные средства: от музыкальной декламации, передающей всё многообразие человеческой речи, до блестящих виртуозных пассажей и песенно-танцевальных мелодий. К этому следует присоединить такое качество, как яркая театральность произведения, что представлено в контрастных образах и ситуациях с запутанной любовной интригой и переодеваниями.

Всем отмеченным «Коронация Поппеи» подытожила творческий путь выдающегося мастера. У него опера впервые стала произведением крупномасштабной формы, с множеством действующих лиц, с развёрнутыми ариями, дуэтами, хорами и инструментальными эпизодами. Напевную декламацию он соединил с кантиленой, мелодику, гармонию и оркестровое письмо целиком подчинил художественным замыслам. А замыслы эти отличали серьёзность, глубина, и в качестве определяющей концепции была выдвинута музыкальная драма с чертами трагедийности. Суть же самой драмы была связана с воплощением на сцене сильных характеров и больших страстей, чем Монтеверди открывал линию барочной оперы как жанра, способного к концентрированному выражению системы аффектов (один из них нашёл своё отражение в излюбленном композитором типе сольного высказывания *lamento*). Конечная суть выдвинутой им музыкальной драмы определялась стремлением к жизненной правде, вот почему ведущая роль отводилась поэтическому тексту и такое значение придавалось выразительной декламации, озвучивающей слово. Именно по такому пути продвигались в последующем Глюк и Вагнер, Даргомыжский и Мусоргский.

### THE ORIGIN OF EUROPEAN OPERA

Chen Menue, Lu Tszun

*Uhan State University (PRC), Uhan, province Chubey, PRC*

The article studies the development of operatic genre from the ancient Egypt mystery and ancient Greek tragedy. Though, the genuine opera appeared only in the XVII–XVIII centuries in Italy to be more exact in Florence, called the “cradle of Renaissance”.

The author analyses german, spanish, english opera paing special attention to creations of Monteverdi, the famous opera classics.

Keywords: opera, XVII century, Florence, Monteverdi.