

## **Опера**

**Опера** — жанр вокального музыкально-драматического искусства. Ее литературно-драматическая основа — либретто (словесный текст). До середины XVIII в. в композиции либретто господствовала определенная схема, обусловленная однотипностью музыкально-драматических задач. Позднее либретто стало создаваться либреттистом в содружестве с композитором, что позволило полнее обеспечить единство действия, слова и музыки.

Опера — синтетический жанр, объединяющий музыку, драматургию, хореографию (балет), изобразительное искусство (декорации, костюмы).

Как особый вид искусства опера возникла в конце XVI в. в Италии под воздействием гуманистических идей эпохи итальянского Возрождения. Первой считают оперу композитора Я. Пери «Эвридики», поставленную 6 октября 1600 г. во флорентийском дворце Питти.

С итальянской национальной культурой связано происхождение и развитие различных типов оперы. Это опера-серия (серьезная опера), написанная на героико-мифологический или легендарно-исторический сюжет с преобладанием сольных номеров, без хора и балета. Классические образцы подобной оперы создал А. Скарлатти. Жанр оперы-буффа (комической оперы) возник в XVIII в. на основе реалистических комедий и народно-песенного творчества как вид демократического искусства. Опера-буффа значительно обогатила вокальные формы в операх, появились различные типы арий и ансамблей, речитатив, развернутые финалы. Создателем этого жанра был Дж. Б. Перголези («Служанка-госпожа», 1733).

С развитием немецкого национального музыкального театра связана немецкая комическая опера — зингшпиль, в котором пение и танцы чередуются.

ются с разговорными диалогами. Классический образец зингшпилля — опера В. А. Моцарта «Похищение из сераля» (1782).

Французский музыкальный театр подарил миру в конце 20-х гг. XIX в. «большую оперу» — монументальную, красочную, сочетающую исторический сюжет, пафос, драматизм с внешней декоративностью и сценическими эффектами. Две традиционные ветви французской оперы — лирическая комедия и комическая опера — были проникнуты идеями борьбы с тиранией, преданности высокому долгу, идеями Великой французской революции 1789—1794 гг.

Большое влияние на развитие оперного искусства оказало творчество Дж. Верди, Р. Вагнера, Дж. Пуччини.

Опера в России формировалась как демократический жанр, в музыке использовались в значительной степени бытовые интонации, народные песни. Это оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, «Санкт-петербургский гостиный двор» М. А. Матинского и В. А. Пашкевича, «Ямщик на подставе» Е. И. Фомина, «Скупой», «Несчастье от кареты» Е. И. Пашкевича, «Сокол» Д. С. Бортнянского и др.

С 30-х гг. XIX в. русская опера вступает в свой классический период. Основоположник русской оперной классики М. И. Глинка создал народно-патриотическую оперу «Иван Сусанин» (1836) и сказочно-эпическую «Руслан и Людмила» (1842), положив тем самым начало двум важнейшим направлениям русского музыкального театра: исторической опере и волшебно-эпической. А. С. Даргомыжский создал первую в России социально-бытовую оперу «Русалка» (1855).

Эпоха 60-х гг. вызвала дальнейший подъем русской оперы, который был связан с творчеством композиторов «Могучей кучки», П. И. Чайковского, перу которого принадлежат 11 опер.

В XIX в. складываются национальные оперные школы. Появляются они и у ряда народов дореволюционной России. Представителями этих школ были: на Украине — С. Гулак-Артемовский («Запорожец за Дунаем», 1863), Н. Лысенко («Наташка Полтавка», 1889), в Грузии — М. Баланчивадзе («Дареджан коварная», 1897), в Азербайджане — У. Гаджибеков («Лейли и Меджнун», 1908), в Армении — А. Тигранян («Ануш», 1912). Развитие национальных школ протекало под благотворным воздействием эстетических принципов русской оперной классики.

Особое место в истории развития оперы принадлежит советскому оперному искусству, которое, с одной стороны, по своему идейному содержанию, темам и образам представляет собой качественно новое явление в истории мирового музыкального театра, с другой — продолжает развивать классические традиции оперного искусства прошлого.

В 30-х гг. возникает так называемое «песенное» направление. Это «Тихий Дон» И. И. Дзержинского, «В бурю» Т. Н. Хренникова и др. К выдаю-

щимся достижениям советской оперы принадлежит «Семен Котко» (1939) и «Война и мир» (1943, новая редакция — 1952) С. С. Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» (1932, новая редакция — «Катерина Измайлова», 1962) Д. Д. Шостаковича.

Весомый вклад в советскую оперу внесли композиторы Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин, В. И. Мурадели, А. Н. Холминов, К. В. Молчанов, С. М. Слонимский, Ю. А. Шапорин, Р. К. Щедрин, О. В. Тактакишвили и др.

На территории Беларуси опера появилась во второй половине XVIII в. Ее приход ознаменовал появление нового жанра, основой которого является музыка. До этого в Беларуси имелись различные паратеатральные музыкальные формы. В этом отношении наиболее показателен белорусский народный театр *батлейка*.

«Классический» вариант белорусской батлейки представлял собой домик в два яруса с третьим — башенкой-мезонином. Представления на верхнем этаже были связаны с образами Христа, Марии, Иосифа, на нижнем — с образами Ирода, Рахили, позже — с реальными персонажами из повседневной жизни. Несмотря на многовековую эволюцию структуры батлейческих представлений, сюжетная двуплановость, разделение образной системы постановок на «высокое» и «низкое», «вымыщенное» и «реальное» сохранились вплоть до нашего столетия.

Постепенно в народно-сценических формах использовались пути формирования драматургии, которая была бы максимально направлена на эмоционально-психические доминанты человека. Эту возможность из всех видов искусства более всего могла предоставить музыка.

Включение хоровых номеров (особенно в первой части), инструментальных и песенно-танцевальных вставок повышало популярность батлейки.

В истории музыкального театра Беларуси предшественником профессионального театра, а соответственно и оперы, можно считать *школьный театр* с его представлениями, которые назывались школьными операми.

Музыка рассматривалась драматургами как явление вспомогательное, рассчитанное на украшение декламаций и развлечение публики. Большое значение придавалось хорам, включавшим исполнение панегирических и духовных гимнов, сольным партиям, в том числе речитативам-размышлениям, вокальным диалогам, а также «хорам-балетам», которые усиливали зрелищную сторону спектакля.

Хор не только помогал зрителю разобраться в происходящем, уточнить событийный ряд и «географию» места действия, но и выступал именно в тех сценах, где этого требовало развитие сюжета. Необходимо отметить, что панегирические диалоги с хорами начали называть «операми».

В структуре драматических произведений присутствовала очень распространенная форма — «хор-балет» (в виде вокально-танцевальных вста-

вок). Это — медленное движение поющих хористов, держащих в руках эмблемы, или аллегорических персонажей по линиям, нанесенным на покатый пол сцены. По ходу движения исполнители, как в античном хоре, составляли те или иные геометрические фигуры (простые однородные, изогнутые или волнистые линии, круги, квадраты, углы и треугольники и т. д.) Вокальное и хореографическое начало были еще едины.

Школьный театр с середины XVIII в., испытывая влияние проникшего в Беларусь профессионального оперного театра, начинает демонстрировать произведения, целиком созданные на музыкальной основе. С этого момента можно говорить о возникновении на территории Беларуси нового музыкального жанра — *школьной оперы*.

До наших дней дошел единственный образец школьного спектакля — «Аполлон-законодатель». В силу специфики жанровых признаков его трудно отнести к какому-либо одному традиционному драматическому или музыкальному жанру: школьной драме, опере, оперетте.

В спектакле всего три хоровых эпизода, которые выполняют определенные функции, подчеркивая то или иное событие. Так, хоры II действия «Сделаем королем Парнаса наиславнейшего Медаса», написанные для дуэта сопрано, пародируют «хоры славления». Хоры представляют собой небольшие музыкальные построения по два музыкальных предложения, состоящих из четырех тактов каждое. Мелодическая линия развита, равномерное движение четвертыми длительностями иногда «спотыкается» о пунктир; характер эпизодов, музыкальное сопровождение — все пытается создать атмосферу славления.

Третий хоровой эпизод венчает парад поэтов. Это величественный хор-апофеоз, славящий мудрого Аполлона и его реформы. Хор изначально несет в себе гимническое начало, что подтверждается в восходящих мелодических интонациях с использованием скачков на октаву вниз, равномерное сочетание четвертей и пунктирного ритма, использование секвенций и синкоп.

В целом, музыка в «Аполлоне-законодателе» занимает важное место в драматургии спектакля по сравнению с другими подобными представлениями. Таким образом, эту оперу можно поставить в один ряд с первыми профессиональными музыкально-театральными постановками, созданными в XVIII в.

Во второй половине XVIII в. ведущее положение среди других видов театрального искусства стал занимать *музыкальный театр*. Его представлял преимущественно балетно-оперный театр, созданный в развлекательных целях в городах: Несвиже, Гродно, Слониме и Шклове. Репертуар состоял из произведений комедийного плана (опера-буффа, зингшпиль, французская комическая опера).

Среди приглашенных вокалистов преобладали итальянские виртуозы, владеющие колоратурным стилем исполнения, блестящей техникой бельканто. Хор формировался из крепостных вокалистов и «канторок», которые работали в театре совмещали с пением в костельном хоре.

Ярким примером адаптации традиционных форм зингшпилля в Беларуси является появление первой национальной оперы «Агатка», созданной гамбургским композитором И. Д. Голандом (1746—1827), который руководил в 1782—1802 гг. Несвижской капеллой.

Вторым центром в Беларуси, где была сделана попытка создания опер на польском материале, был Слоним. Театр и капелла Михаила Казимежа Огинского в Слониме — крупнейшее художественное явление XVIII в.

М. К. Огинский — известный меценат, разносторонне одаренный человек, он прекрасно рисовал, создавал стихи и сочинял музыку, играл на многих музыкальных инструментах. Считается, что перу Огинского принадлежит 5 опер, поставленных в Слониме в 1770—1789 гг.

Своебразный яркий след в развитии белорусского музыкального театра оставил Антоний Хенрик Радзивил (1775—1833), сочетающий в себе черты композитора-романтика и образованного аристократа-любителя. Не обладая профессиональным композиторским образованием, он сумел создать интересное и яркое произведение на либретто Гете «Фауст».

Грандиозная задача воплощения в музыке поэмы Гете поставила перед композитором проблему выбора средств музыкальной выразительности. Подобно Гете, он представляет «театр в театре», сами действующие лица оперы становятся отстраненными наблюдателями сцен. Так, большая сцена, состоящая из хора ангелов, женщин-мироносец и юношей-учеников — это пасхальная мистерия, разыгрывающаяся за окном кабинета Фауста.

Хор в спектакле играет довольно активную роль. В I действии звучит: хор солдат, ассоциирующийся с характеристикой Мефистофеля; песня крестьян под липой — щекотливая двусмысленность текста этой песни в грубом, циничном свете аллегорически представляет последующие отношения Фауста и Гретхен; хор злых духов — своеобразный антипод пасхальной сцены; хор духов — аллегорически предвосхищающий все последующие события, происходящие с Фаустом: его соглашение с Мефистофелем, его омоложение (возможность «начать все сначала»), любовь к Гретхен.

Во II действии композитор использует хор лишь дважды. Сначала в «Песне про блоху», которую поет Мефистофель, а хор повторяет конец каждой строфы. И, наконец, хор звучит уже в сцене панихиды в соборе, в котором представлены основные разделы траурной мессы: *Requiem aeternam, Dies irae, Tuba mirum, Liber scriptus*. Таким образом, эта монументальная сцена представляет собой вполне самостоятельное произведение — *Missa pro defunctus*. Композитор не использовал ставшей к XIX в. традиционным мотив секвенции *Dies irae* Томмазо да Челано, а предложил свой очень убе-

дительный вариант музыкального прочтения слов «День гнева». Тема же *Tuba mirum* интонационно близка *Tuba mirum* из «Реквиема» Моцарта и изложена тем же ритмическим рисунком.

Большая часть заключительной сцены в тюрьме построена на ранее звучавших темах. Примером может служить хор ангелов, который звучит в *До мажоре* на латинский текст «*Gloria, Gloria in excelsis Deo*», интонационно перекликающийся с хором ангелов из I действия.

Оперу «Фауст» Радзивилы нельзя причислить к произведениям только белорусской культуры, уж слишком большое влияние оказали на музыку оперы польская, литовская и немецкая культура.

Осмысление реальных особенностей национальной культуры во всей сложности и многообразии форм взаимодействия с соседними культурами раскрылось в творчестве Станислава Монюшко. Он подготовил почву для формирования профессионального искусства в драматической, хореографической и музыкальной области. Создание национальной оперной драматургии ярко проявилось в операх С. Монюшко «Рекрутский набор» и «Селянка». В 30—40-х гг. XIX в. в Минске были поставлены одноактные комедийные оперы «Конторские служащие» (1834 г.) и «Лотерея» (1843 г.). Именно в этих операх, особенно в «Селянке», впервые в истории Беларуси со сцены зазвучали белорусские народные песни и танцы, пословицы, поговорки, в театральном зале публика услышала живую белорусскую речь.

Большое место в опере уделено хору, который выступает на протяжении оперы в общей сложности пять раз. Он своим пением и участием в различных событиях помогает создать атмосферу зрелища. Помимо всего прочего, хор исполняет также и белорусские народные песни, подчеркивая тем самым народный характер оперы. Примером этого может служить финал I действия — яркая двухорная сцена (хор дворовых и хор крестьян), на фоне которой идут танцы.

Тексты хоров крестьян весьма разнообразны и типично народного склада: в I действии — «Ой, бяда ж будзе, бяда», «Здароў нам будзь, вяльможны пане», «Да прыбывай жа к нам, яркае солнышко»; во II действии — «Ужо сонца западае» и др.

В последующие годы XIX в. появление многих профессиональных и самодеятельных оперных коллективов в Беларуси не дало новых белорусских оперных спектаклей. Однако кроме белорусских произведений, практически весь «золотой фонд» мировой оперной литературы XIX — начала XX в. был показан на сценах Беларуси, подготовив тем самым развитие этого жанра в творчестве белорусских композиторов XX в.