

КАЛЛЕ КАСПЕР
ГОАР МАРКОСЯН-КАСПЕР

КРАТКИЕ ЛИБРЕТТО ОПЕР БЕЛЛИНИ



Гоар Маркосян-Каспер Калле Каспер Краткие либретто опер Беллини

<https://litres.ru/74182903>

SelfPub; 2026

Аннотация

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

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

Содержание

От авторов	4
Несколько слов о жизни Беллини	9
Беллини и Романи	20
Все оперы Беллини	36
Адельсон и Сальвини	37
Бьянка и Джернандо	46
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Гоар Маркосян- Каспер, Каспер Калле Краткие либретто опер Беллини

От авторов

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

То же самое можем сказать и о музыке Беллини.

Но чтобы опера действительно доставляла радость, надо ее понимать – понимать в самом прямом смысле этого слова, то есть, четко представлять себе, что именно происходит на сцене. Опера – не симфония, музыка в ней не льется са-

ма по себе, она неразрывно связана с сюжетом, в каком-то смысле, даже вытекает из него. Почему герои ведут себя так, а не иначе, что их мучает, почему они страдают, кого любят, кого ненавидят? Не зная ответа на эти вопросы, воспринимать оперу, как цельное произведение, невозможно, нужно элементарное знание сюжета – а как его приобрести, если не понимаешь языка, на котором ее исполняют? Понадеяться на субтитры? Увы, они бывают далеко не всегда, особенно на старых записях, на русском, так вообще только изредка, и совсем их нет на записях любительских – а именно любительские записи нередко самые лучшие.

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

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

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

Вот что рассказывает биограф Беллини Франческо Пастура.

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

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

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

Нам кажется, что старый органист нашел весьма точную характеристику музыки Беллини, необычной даже на фоне своей эпохи, тем более сейчас.

Если оперы Верди – самые глубокие и страстные, оперы Россини (из тех, что написаны на комические сюжеты) – са-

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

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

Чтобы создать такую музыку, Беллини нужны были либретто, отличающиеся от тех, на которые сочиняли оперы его многочисленные коллеги-современники. И он нашел автора, способного их написать. О сложных взаимоотношениях Беллини с либреттистом Феличе Романи мы расскажем в отдельной главе.

Сейчас – не эпоха романтизма, Мы живем в мире, где главными ценностями стали ни честь и верность, а успех и

удовольствие. Музыка Беллини, по большому счету, нашему времени чужда. Но это вина не Беллини, а наша.

Несколько слов о жизни Беллини

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

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

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

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

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

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

Первой их совместной работой стал «Пират». Меньше, чем через полгода, 27 сентября 1827 года, состоялась премьера. Главную партию «божественно», по словам автора, пел Рубини. Опера была принята восторженно, и ободренный Беллини остался в Милане в ожидании новых предложе-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Беллини и Романи

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

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

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

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

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

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

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

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

КАПУЛЕТИ И МОНТЕККИ

Лирическая трагедия в двух актах Феличе Романи
музыка Винченцо Беллини

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

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

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

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

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

Не обходили Романи и «великие»: Джоаккино Россини написал на тексты Романи три оперы, «Аврелиан в Пальмире», «Бьянка и Фальеро» и «Турок в Италии»; на основе первоначального либретто Романи была создана и «Адина». Из перечисленных «Бьянка и Фальеро» выделяется прекрасным знанием истории Венеции, „Аврелиан в Пальмире» – античности, а «Турок в Италии» – литературным новаторством, это либретто написано как будто и не в XIX веке, а в XX, настолько современен прием, использованный Романи: он вы-

вел на сцену самого либреттиста, да еще в комическом плане.

Десять опер на либретто Романи написал Гаэтано Доницетти, среди них есть и малоизвестные («Кьяра и Серафин», «Уго, граф Парижа», «Розмонда, королева Англии»), и относительно известные («Алина, королева Голкондская», «Джанни из Парижа», «Паризина», «Аделия»), и очень известные («Анна Болейн», «Лукреция Борджия»). Ну а шедевр Романи и Доницетти – «Любовный напиток», знаком, пожалуй, каждому, кто имеет хоть малейшее представление об оперном искусстве – но не каждый знает, что авторы написали эту оперу за две недели (!); а это деталь, немаловажная для понимания взаимоотношений Романи и Беллини.

Трудно сказать, стал бы искать сотрудничества с Романи Верди, если бы они творили в одну эпоху (Романи умер, правда, только в 1865 году, но последние лет тридцать он был занят изданием пьемонтской газеты и либретто практически не писал). У Верди к либретто были требования особые, можно сказать, в отношениях с либреттистами он был тираном, и непонятно, согласился бы на такое подчинение опытный и тщеславный Романи. Однако одну оперу Верди на его либретто все-таки написал, хотя и малоудачную. Это – «Король на час», опера комическая, а Верди был лишен комического дара, к тому же ему пришлось создать ее вскоре после смерти жены и обоих детей – какой уж тут юмор! Но, несмотря на все, опера, как всегда у Верди, получилась

мелодичной, и время от времени ее до сих пор исполняют.

Вот с таким поэтом свела судьба Беллини. Ко времени их знакомства Романи шел сороковой год, а Беллини было только двадцать пять. Это – огромная разница, Романи был признанным мастером в оперном искусстве, Беллини – новичком.

Баттеццато Джузеппе Феличе Романи родился 31 января 1788 года в Генуе, в состоятельной на тот момент семье. Свой университетский путь он начал в Пизе, на факультете юриспруденции, но вскоре покинул его и вернулся в Геную, где стал посещать лекции по литературе известного специалиста по античности Джузеппе Солари. Насколько способным учеником был Романи, показывает тот факт, что уже в университетскую пору он вместе с несколькими другими студентами написал и выпустил шеститомную энциклопедию античной мифологии.

После получения выпускного диплома Романи было сделано предложение возглавить ту самую кафедру литературы вместо отправленного на пенсию Солари, но гордый юноша не захотел предавать любимого преподавателя и отказался от такой «чести».

В 1813 году Романи пустился в длительное путешествие по разным странам Европы, в том числе, посетил Грецию, а, вернувшись, решил попробовать себя в качестве либреттиста. Некоторый поэтический опыт у него имелся, еще до пу-

тешества он успел напечатать в генуэзской газете свои первые стихи.

Первая же опера на либретто Романи, «Белая роза и красная роза» композитора Симона Майра имела успех настолько впечатляющий, что импресарио Ла Скала Бенедетто Риччи сделал Романи предложение перебраться в Милан и стать официальным либреттистом театра с договором на шесть опер в год.

В Милане Романи быстро завоевал авторитет не только своими либретто, но и искусствоведческими эссе, в итоге, получив весьма лестное прозвище: «Данте наших дней». Он дружил со знаменитым поэтом и философом Уго Фосколо, вел на страницах газет публичные споры с такими известными людьми как прозаик Алессандро Мандзони, которому позже так безоговорочно преклонялся Верди, и Томмазо Гросси, автор поэмы «Ломбардцы в первом крестовом походе», на основе которой тот же Верди некоторое время спустя создаст оперу.

Вот к такому, маститому либреттисту, в 1827 году, переселившись в Милан, отправился Беллини, с двумя рекомендательными письмами в кармане: от своего учителя Дзингарелли и импресарио Барбайи.

Романи принял молодого катанийца благосклонно, чему наверняка способствовало умение Беллини вести себя – это был хорошо воспитанный молодой человек, с уважением относящийся к людям постарше. Однако разница в возрасте и

опыте, конечно, мешала знаменитому либреттисту относиться к Беллини как равному, и он поглядывал на юного катанйца со снисходительным дружелюбием. Вот что он написал потом:

«Никто лучше меня не смог проникнуть в самые потайные недра этого благородного ума и увидеть там источник, где родилась искра вдохновения... Лишь мне одному удалось прочитать в этой поэтической душе, в этом пылком сердце, в этом пытливом уме... что ему нужна другая драма, другая поэзия, совсем непохожая на ту, что испорчено дурным вкусом нашего времени.»

«Никто лучше меня... Лишь мне одному...»

Какая самоуверенность, какое тщеславие!

Но Беллини был далеко не так прост, как, вероятно, казалось Романи. Эта «благородная душа» с «пытливым умом» была на самом деле еще как себе на уме! За внешней вежливостью, за знаками уважения, комплиментами, которые Беллини, хорошо усвоивший искусство лести, расточал не только своему либреттисту, но и миланской аристократии, скрывалось не меньшее тщеславие и не меньшая уверенность в правоте собственного таланта. Разумеется, в один момент это могло привести к конфликту.

Ум и волевые данные Беллини хорошо демонстрирует такой факт: уже в самом начале творческого пути он принял решение сочинять не больше одной оперы в год, и строго придерживался этого правила. Еще в Неаполе, он, надо пола-

гать, понял и оценил тот вред, который произведениям Россини и Доницетти наносило вызванное материальной необходимостью стремление писать как можно больше (по две, три, даже четыре оперы в год), что влекло к самоповторам и самоплагиатам, когда (особенно у Россини) целые длинные отрывки перетаскивались из одной оперы в другую (чему мы сейчас можем только радоваться, потому что перетаскивал-то Россини свои самые лучшие куски, и теперь их можно услышать чаще, в различных операх).

Беллини решил не повторять этой ошибки, и, чтобы «каприз» не наносил финансового урона, стал требовать от импресарио гонораров повыше. И те платили!

Смотрел ли Романи с завистью на то, как его молодой соавтор сочиняет лишь одну оперу в год, и живет припеваючи, в то время как он вкалывает как проклятый, чтобы содержать свою генуэзскую семью (отец Романи к этому времени скончался, и на плечи Романи легла забота о матери, брате и сестре)? Этого мы не знаем, да и не так уж припеваючи жил Беллини – если в те времена кто-то из артистического мира и мог роскошествовать, так это певцы, на которых импресарио тратили 45–55 процентов от общей суммы, предназначенной на постановку. Знаменитая певица Джудитта Паста действительно зарабатывала неплохо, даже имела виллу на берегу озера Комо; правда, на противоположном берегу того же озера нередко отдыхал и Беллини, но... на вилле, принадлежащей не ему, а его любовнице, другой Джудитте – Джу-

дитте Турины.

Причина гипотетической зависти Романи скорее могла заключаться в другом: в том, что автором оперы он считал себя, а овации доставались Беллини.

Во всех видах искусства, где произведение в законченном виде предусматривает труд нескольких авторов (например, сценариста и режиссера в кинематографии), сотрудничество этих людей сопровождается конкуренцией, а дружба – завистью. Это почти неизбежно. Бывают редкие случаи, когда один (со)автор полностью подчиняется авторитету другого (так Пьяве редко осмеливался перечить Верди), но это скорее исключение, чем правило.

Кроме того, Романи не только писал либретто – он и ставил оперу на сцене, выполняя те функции, которые в наше время несет специальный человек – режиссер.

Сохранилось описание попыток Романи на репетициях «Пирата» учить тенора Рубини, как держаться на сцене:

– Ну, шевелись же, встряхнись, начни хоть как-то жестикулировать!.. Да нет, не так!.. Разозлился!.. Шагни назад... Взволнуйся... Сделай какой-нибудь гневный жест... Теперь иди вперед, угрожая... Нет, не так!

Поэтому не исключено, что когда успех опер Беллини превзошел все ожидания, и молодого композитора стали боготворить, это, кроме радости, доставило Романи и некоторую долю горечи – ведь основу успеха заложил он. Что бы Беллини без него делал? Это у него, у Романи, много компози-

торов, а у Беллини – один единственный либреттист.

Вот и возникла ситуация, немного напоминающая известную советскую поговорку:

«Вас много – я одна (один)».

Романи вечно тянул со стихами, медлил, преподносил их Беллини в последний момент. Сперва Беллини терпел – а что ему оставалось, молодой, без прочной репутации, он не мог позволить себе капризов. Он долго и нервно ждал Романи в Генуе, где должна была состояться вторая премьера «Бьянки и Фернандо», для которой поэт обещал написать несколько новых сцен. Про то, как сочинялся «Пират», мы ничего не знаем, Беллини не рассказывал об этом в своих письмах, основном источнике его биографии, премьера следующей совместной оперы, «Чужестранки», была перенесена, но по уважительной причине – Романи заболел и долго выздоравливал. Следующая опера, для пармского театра – «Заира», провалилась, но на отношениях между соавторами эта неудача не сказалась, они остались дружескими, оба, наверно, понимали, что винить некого, ошибки делали и тот, и другой, к тому же, если и были какие-то обиды, то их сгладил отменный гонорар.

Беллини всегда относился к стихам с большой требовательностью, нередко настаивая на переделках. Когда они с Романи после «Заиры» стали вместе работать над «Капулети и Монтеки», решив использовать как ранее существовавшее либретто Романи, написанное для другого композитора

– Ваккаи, так и музыку из «Заиры», Беллини не довольствовался механическим переносом сцен (как это наверняка сделал бы Россини), а потребовал, чтобы Романи написал новые стихи, более подходящие к его музыке.

С особой придирчивостью отнесся Беллини к стихам для «Нормы», известно, что для знаменитой арии «Casta diva» Романи написал восемь вариантов (!) текста, пока не заслужил похвалу композитора, а для дуэта Поллиона и Адальджизы – семь. Нравилось ли это Романи? Вряд ли, но либреттист был честным служителем искусства (известно его выражение из письма Кавуру: «Я не классицист и не романтик, я люблю прекрасное во всех его проявлениях») и понимал, что Беллини не просто «капризничает», что он чего-то добивается.

Однако «капризы» Беллини распространялись не только на стихи, но и на сюжеты. Первая такая история случилась еще до «Нормы» и осталась для музыковедов неразгаданной – в чем дело, почему либреттист и композитор бросили начатого ими «Эрнани», хотя немало номеров уже было написано? Биографы Беллини утверждают, что авторы предвидели большие осложнения с цензурой, а биографы Доницетти – что Беллини не хотел «сражаться» с Доницетти «на его поле», в жанре героической оперы.

Следующей оперой после «Нормы» должна была стать «Кристина, королева Швеции» по драме Александра Дюма. Романи начал писать стихи, а Беллини – музыку, как

вдруг Беллини передумал. Джудитта Паста, с которой был заключен договор на исполнение главной партии в его новой опере, сходя в Милане на балет «Беатриче и Тенда», пришла от него в такой восторг, что начала всячески расхваливать Беллини этот сюжет, рассказывать, с каким удовольствием она бы спела партию Беатриче... и Беллини немедленно загорелся ее идеей. Но надо было уговорить Романи. Для этого разыграли целый спектакль, Романи пригласили к синьоре Турина и там, совместными усилиями, вырвали у него обещание бросить «Крестину» и заняться «Беатриче». Джентльмен Романи не мог отказать знатной даме в просьбе, он согласился, но обиду в сердце затаил – он ведь был не дурак и понимал, что его просто-напросто обвели вокруг пальца.

И он решил тоже устроить спектакль, ответив «итальянской забастовкой».

Впрочем, Романи можно понять. 1833 год был для него полон работы, кроме «Беатриче ди Тенды» ему пришлось написать еще целых семь (!) либретто: «Измаилу или любовь и смерть» и «Графа д'Эссекса» для Меркаданте, «Катерину де Гиз» для Карло Кочча, «Паризину» для Доницетти, «Контрабандиста» для Чезаре Пуни, «Два сержанта» для Луиджи Риччи и «Секрет» для Луиджи Майокки.

Вас много, я – один.

Это не значит, что Романи собирался отказаться от «Беатриче» – нет, он бы и это либретто написал, только... в по-

следний момент. Создали же они с Доницетти всего год назад за две недели «Любовный напиток», почему Беллини не может работать быстрее, тем более, что вина за смену сюжета лежит на нем.

Беллини выехал в Венецию, где должна была состояться премьера «Беатриче», и стал ждать стихов, а Романи, хоть и обязался их ему присылать, не торопился. И тут нервы молодого (все еще) композитора не выдержали и он пожаловался импресарио Ланари, что при таких условиях он не сможет вовремя закончить оперу.

Это была роковая ошибка. Ланари, озабоченный тем, что может не выполнить свои обязательства перед венецианцами, не нашел ничего более умного, как обратиться к властям. Либреттист Романи, видите ли, не выполняет условия договора.

Последовало письмо венецианского губернатора в Милан, и Романи вызвали в полицейский участок (!).

Неизвестно, знал ли сам Беллини о том методе «воспитания», который принял на вооружение его импресарио, скорее всего, знал, но даже если и нет, ему следовало догадаться, что ни к чему хорошему его жалоба не приведет.

Романи было нанесено страшное оскорбление, что называется, «хуже пощечины». Необходимо учесть, что Ломбардия в то время была под властью австрийцев, то есть, полиция, с которой Романи пришлось иметь дело, была «оккупационная», а Романи слыл истовым либералом: известен слу-

чай, когда у него возникли неприятности с пармской полицией... из-за усов. Усы считались символом либерализма и были в Парме строго запрещены, каждый приезжий должен был в течение трех дней или сбрить их, или выехать за пределы герцогства. В тот раз Беллини его выручил, обратившись за помощью к своим пармским покровителям, а сейчас... оказался сам на стороне полиции.

У Романи не осталось выбора: бросив все прочие дела (Доницетти еще несколько месяцев пришлось безропотно дожидаться либретто «Паризины»), он помчался в Венецию и написал-таки стихи для «Беатриче ди Тенды», но отношения с Беллини были испорчены: Романи перестал с ним общаться и композитор печально бродил один по венецианским калле. Опера, на самом деле интересная, опера, в которой местами проглядывает та широта мелодии, которая потом станет фирменным знаком Верди (Беллини – его главный предтеча), на премьере провалилась. Последовали взаимные обвинения либреттиста и композитора в прессе, частично под своим именем, частично как бы от имени «друзей», в общем, вся та мелочная склока, которая нередко омрачает отношения великих. Скорее всего, одной из причин, почему Беллини уехал в Париж, был именно разлад с Романи.

В Париже, в ходе работы над новой оперой, Беллини убедился, что не может творить без Романи, и сделал попытку возобновить сотрудничество. Он написал Романи, тот отве-

тил, довольно вежливо, непонятно, чем бы все закончилось, но тут Беллини умер.

Так завершился самый, пожалуй, драматичный сюжет из истории итальянской оперы, сюжет, вполне достойный сцены. Нам же, несмотря на весь душевный ад, который в финальной части взаимоотношений пережили оба его героя, и композитор, и либреттист, остались их совместные творения, «семь с половиной» замечательных опер.

Все оперы Беллини

1. Адельсон и Сальвини (Adelson e Salvini), 1825
2. Бьянка и Джернандо (Bianca e Gernando), 1826; позже Бьянка и Фернандо (Bianca e Fernando), 1828
3. Пират (Il Pirata), 1827
4. Чужестранка (La Straniera), 1829
5. Заира (Zaira), 1829
6. Капулети и Монтекки (I Capuleti e i Montecchi), 1830
7. Сомнамбула (La Somnambula), 1831
8. Норма (Norma), 1831
9. Беатриче ди Тенда (Beatrice di Tenda), 1833
10. Пуритане (I Puritani), 1835; первоначальное название «Пуритане и кавалеры» (I Puritani e i cavalieri).

Адельсон и Сальвини

(Adelson e Salvini)

Опера в двух актах
(opera semiseria in due atti)

Либретто Андреа Леоне Тоттолы
(1825)

Действующие лица:

Адельсон, ирландский лорд – баритон

Сальвини, художник, его друг, тенор

Нелли, сирота, сопрано

Фанни, юная воспитанница Адельсона, меццо-сопрано

Мадам Риверс, домоправительница Адельсона, меццо-сопрано

Струли, бас

Бонифачио, слуга Сальвини, бас-буффо

Джеронио, доверенное лицо полковника Струли, бас

Слуги и крестьяне

Действие оперы происходит в XVIII веке в Ирландии, в

замке лорда Адельсона, где живут Нелли – сирота, невеста лорда и Сальвини – итальянский художник, друг хозяина дома, тайно влюбленный в Нелли.

Первая опера Беллини – это, можно сказать, его «дипломная работа», написанная к окончанию неаполитанского музыкального колледжа. Таков был порядок, и можно не сомневаться, что Беллини он нравился, ибо дал возможность показать, на что он способен. К тому же, если помните, молодой человек был влюблен и надеялся при помощи успеха на сцене завоевать расположение... нет, не невесты, оно уже было завоевано, а ее отца, с недоверчивостью относящемуся к шансам юноши продвинуться в жизни. Маэстро Дзингарелли, в классе которого Беллини проучился шесть лет, дал ему при работе над «дипломом» полную свободу: он не только не изменил ни единой ноты, но даже не взглянул на них, опера от первого до последнего такта написана автором самостоятельно.

Либретто «Адельсона и Сальвини» Беллини нашел в библиотеке колледжа, оно принадлежало перу странной личности, соединившей в себе два, пожалуй, почти противоположные призвания – священника и поэта, того самого аббата Андреа Леоне Тоттолы, на тексты которого четыре оперы написал Джоаккино Россини.

На «Адельсона» до Беллини уже была создана одна опера, ее автор – довольно известный в те времена композитор-пу-

тешественник Валентино Фиораванти (1764–1837). Проработав во многих городах Европы, где он имел немалый успех, Фиораванти в 1807 году вернулся в родной Неаполь, продолжая писать оперы-буффа, пока, став хормейстером Сикстинской капеллы, потихоньку не отошел от этого жанра, сосредоточившись на духовной музыке¹. Его «Адельсон и Сальвини» вышла на неаполитанскую сцену в 1816 году и, как утверждают музыковеды, была встречена без особого восторга, что, возможно, служило для Беллини некоей дополнительной мотивацией при выборе либретто. Впрочем, как мы уже отмечали, практика, по которой на одно и то же либретто создавалось несколько, а иногда даже множество различных опер, была тогда весьма распространена – как и другая практика, когда либреттист не выдумывал сюжета сам, а обращался за ним к какой-нибудь пьесе, роману или поэме. Так поступил и аббат Тоттола, позаимствовав «Адельсона и Сальвини» из шеститомного романа в новеллах «Испытание чувств» французского писателя Франсуа Тома Мари де Бакюлара д'Арно.

Несколько слов о человеке, с которого «все началось», то есть, о Бакюларе д'Арно. Для своего времени, Бакюлар

¹ Итого Фиораванти написал около 70 опер-буффа, некоторые из них исполняются и в наши дни. В интернете, например, можно найти видеозапись оперы «Деревенские певицы», поставленную оперной студией Харьковского университета искусств, а также аудиозапись той же оперы с чуть ли не идеальным составом исполнителей: Чечилия Газдия, Чечилия Бартоли, Бруно Лаццаретти, Бруно де Симоне и др. (Неаполь, 1990).

(1718–1805) был личностью известной и передовой, о нем неплохо отзывался Вольтер, его на год пригласил в Дрезден император Фридрих Великий. В историю оперного искусства он вошел, скорее, не «Адельсоном и Сальвини», а шедевром Доницетти «Фаворитка», либретто которой было написано на основе романа Бакюлара «Несчастливые любовники». «Фаворитка» – опера о любви, и любовь действительно была главной темой Бакюлара: «Испытание чувств», как намекает заглавие, тоже посвящено ей, притом не просто любви, а любви страстной, неумной. Новелла «Адельсон и Сальвини» из второго тома романа – не исключение, она рассказывает о безумной любви молодого итальянского художника Сальвини к невесте своего покровителя, английского лорда Адельсона.

Вот вкратце содержание новеллы.

Совершая Гран Тур, то есть, двух-трех летнее путешествие по Италии, модное в то время среди английских лордов, Адельсон в Риме знакомится с Сальвини, завязывает с ним дружеские отношения, а когда приходит пора возвращаться на родину, приглашает художника в гости в свой замок в Ирландии. Сальвини приглашение принимает и через некоторое время действительно приезжает. Увы, встретив в замке невесту лорда, якобы сироту, Нелли (на самом деле мать Нелли – экономка Адельсона), Сальвини, что называется, теряет разум, он признается девушке в любви и, получив отказ, пытается отравиться, а когда его спасают, приступа-

ет к более решительным действиям. Услышав, что Адельсон принял окончательное решение перевести Нелли из статуса невесты в статус жены, для чего уже назначил день свадьбы, Сальвини входит в комнату девушки и пронзает ее шпагой. Его арестовывают и казнят, а Адельсон умирает от тоски по Нелли.

Вот такая душераздирающая история, но если вы думаете, что либретто ей следует, то ошибаетесь. Тоттола-священник взял верх над Тоттолой-либреттистом, он оставил только завязку новеллы, то есть, приезд Сальвини в Ирландию и его любовь к Нелли, а все кровавые события убрал, закончив оперу хеппи эндом.

Также Тоттола ввел в либретто двух новых персонажей, некого полковника Струли, типичного «оперного злодея», и слугу Бонифачио, образ комический, объясняющийся на неаполитанском диалекте, а перед финалом устроил «штамп штампов», то есть, пожар.

Сначала либретто было довольно длинное, в трех действиях, и Беллини послушно ему следовал, однако, позже, набравшись опыта, он сократил оперу до двух актов.

Этот новый, «авторский» вариант мы вам и представим.

Акт первый

Адельсон в отъезде, прочие дома. Фанни завидует Нелли, завоевавшей сердце Адельсона.

В замок, переодетый охотником, с ружьем в руках, пробирается полковник Струли, дядя Нелли, изгнанный из Ирландии по политическим мотивам, что в немалой степени дело рук отца Адельсона. Полковник возвращается в страну с намерением отомстить Адельсону, похитив Нелли. В замке он встречается со своим доверенным лицом, одним из слуг Адельсона – Джеронио, и ставит ему ультиматум: или тот поможет ему похитить Нелли, в ожидании жениха запершующая в своей комнате, или потеряет работу (к Адельсону его когда-то устроил Струли), а, возможно, даже жизнь. Джеронио задание не нравится, но возражать он не смеет.

Сальвини в муках, он разрывается между любовью к Нелли и дружбой к Адельсону. Он готов покончить с собой, слуга Бонифачио пытается его на свой лад утешить.

Джеронио подбрасывает Сальвини письмо, где написано, что Адельсон по воле своего дяди вынужден расторгнуть помолвку с Нелли, ибо должен жениться на дочери некоего герцога. После долгих размышлений Сальвини зачитывает Нелли это письмо и объясняется ей в любви, та приходит в ужас, что заставляет несчастного влюбленного бежать в лес.

В конце акта возвращается Адельсон, который удивлен отсутствием в замке своего друга-художника.

Акт второй

Адельсон находит Сальвини, в руке у того пистолет, он

намерен застрелиться, Адельсон останавливает его. Догадавшись, что дело в несчастной любви, он, тем не менее, делает совершенно неверный вывод, что Сальвини влюблен в Фанни и обещает ему руку девушки. В силу обычного в опере недоразумения, имя не названо, художник решает, что получил руку Нелли и с радостью соглашается.

Готовится свадьба Адельсона и Нелли.

Тем временем появляется Струли, который сообщает Сальвини, что Адельсон уже женился в Лондоне, и все прочее – действия коварного соблазнителя; ему удастся привлечь на некоторое время доверчивого художника на свою сторону.

Пожар в парке. Струли и Джеронио пытаются таким образом отвлечь внимание жителей замка, дабы похитить Нелли, что и делают. Однако Сальвини, наконец поняв, кто есть кто, спасает Нелли. Адельсон и Нелли счастливы, а Сальвини принимает решение отбыть на родину, но только на год, чтобы затем вернуться и соединиться браком с... Фанни.

Почему Беллини выбрал это весьма нелепое либретто? Только по неопытности? Или в библиотеке не нашлось ничего более путного? Думается, дело в другом: у Беллини было нежное сердце, а уж кровожадности он был лишен полностью, так что первоначальный сюжет Бакюлара ему, очень может быть, даже не понравился бы, а вот трогательная история про друзей, которые смогли удержаться от вражды на

почве любовного соперничества, пришлось по душе. С особым вдохновением он написал партию Сальвини, в которой наверняка воплотил свою хоть и взаимную, но, тем не менее, несчастную любовь к Маддалене Фумароли.

«Адельсон и Сальвини», конечно, опера незрелая, она написана без достаточного ритмического разнообразия и с навязчивой оркестровкой, кроме того, чувствуется влияние Россини и, особенно, Доницетти, но тем не менее – обратите внимание – в этом юношеском произведении, в первом опыте совсем молодого композитора, звучат несколько прекрасных мелодий, которые Беллини потом – и вполне оправданно – использует в других операх, в «Пирате» (кабалетта Сальвини из дуэта с Бонифачио почти без изменений достается Гуальтьеро)², в «Капулети и Монтеки» (каватина Нелли *Dopo l'oscuro nembo* становится арией Джульетты) и в «Чужестранке» (из каватины Фанни *Oh! non ha egli bisogno* вырастает ария Вальдебурго *Meco tu vieni, o misera*).

Это – признак огромного таланта.

Премьера «Адельсона и Сальвини» состоялась на сцене *театрино* музыкального колледжа в феврале 1825 года, пе-

² Ария в итальянской опере, начиная с Россини, состоит из двух частей – первая, лирическая, и вторая – быстрая, темпераментная. Эту вторую часть называют по-разному, в зависимости от характера музыки, самое частое название – кабалетта. Кстати, такое деление арии – «орешек» для либреттистов, которым приходится придумывать сюжетную (или психологическую) мотивацию, с чего это печальный герой вдруг запел бодро.

ли и играли сами ученики колледжа, притом все женские партии достались юношам-травести. Успех был полным, помимо прочего, многим номерам рукоплескал не кто иной, как присутствовавший в зале Доницетти – однако, надо признать, что это был еще успех «местного характера». Хотя Беллини и пытался «улучшить» оперу, при обоих своих возвращениях в Неаполь сокращая ее и переделывая, больше к ней ни один театр в течение более чем 150 лет не обратился. И только в 1992 году дирижер Андреа Ликата восполнил пробел, поставив «Адельсона и Сальвини» на сцене театра Беллини в Катании. Сохранилась видеозапись этого спектакля, с которой поклонники Беллини и могут ознакомиться. Постановка довольно суетная, много лишней беготни, но в смысле вокала все на должном уровне. Адельсон – Фабио Превиати, Сальвини – Бредли Уильямс, Нелли – Алисия Нафе, Струли – Роберто Ковьелло, Фанни – Лючия Рицци, Бонифачио – Аурио Томичич, миссис Риверс – Элеонора Янкович.

Бьянка и Джернандо

(Bianca e Gernando, 1826)

(вторая редакция – «Бьянка и Фернандо»)

Опера в двух актах
(melodramma in due atti)

Либретто Доменико Джилардони

Действующие лица:

Бьянка, сопрано

Джернандо (Фернандо), тенор

Карло, их отец, герцог Агриджентский, бас

Филиппо, узурпатор, бас

Клементе, старый друг Карло, бас

Вискардо, оруженосец Филиппо, меццосопрано

Уджеро, оруженосец Джернандо, тенор

Элоиза, наперсница Бьянки, меццосопрано

Дамы, придворные, солдаты Филиппо, солдаты Джернандо

Действие происходит в герцогском дворце Агридженто

После успеха «Адельсона и Сальвини» директор неаполитанских театров и Музыкального колледжа герцог Нойя велел импресарио Барбайа, который к тому моменту овладел антрепризой во всех театрах города, заказать у Беллини оперу для «Сан Карло», что тот и сделал. Обычай заказывать у выпускников колледжа музыкальные произведения утвердился чуть раньше, но преимущественно это были кантаты, случай с Беллини – неординарный и дает понять, насколько высоко ценил герцог – и, надо полагать, не только он – талант молодого катанийца. За оперу предполагался гонорар, и Барбайа действительно заплатил Беллини триста дукатов, сумму не очень большую, однако молодому композитору, не имевшему других доходов, естественно, полезную (за переработанную «Бьянку», в Генуе, Беллини получит вдвое больше). У Барбайи, человека без образования, типичного, как мы бы сейчас сказали, *селфмейдмена*, был замечательный нюх на таланты, так что наверняка он, расставаясь с деньгами, имел в виду и дальнейшее «сотрудничество» с Беллини. Премьера оперы должна была состояться в торжественной обстановке, в присутствии королевской семьи.

Либретто для Беллини написал молодой поэт Доменико Джилардони (1798–1835), это была его первая работа для театра. Позже Джилардони приобретет известность, напи-

сав добрый десяток либретто к операм Гаэтано Доницетти, в том числе, например, «Театральные порядки и беспорядки», «Римский изгнанник», «Осада Кале» и «Фауста». Но пока они оба с Беллини новички, можно сказать, дебютанты.

В качестве первоисточника Беллини и Джилардони выбрали драму венецианского писателя и актера Карло Роти (1781–1854) «Бьянка и Фернандо на могиле Карло Четвертого, герцога Агриджентского», опубликованную в Неаполе в том же 1820 году, когда началась работа над оперой. Историй об узурпации власти, о чем собственно и идет речь в этой драме, оперная публика повидала немало, так, можно вспомнить лишь несколькими годами раньше поставленную в том же Неаполе «Зельмиру» Россини (1822) с весьма схожим сюжетом, но у Роти нашелся «свежий» ход – вместо традиционной любовной истории, обязательно сопровождающей политический конфликт, им выведены трогательные отношения между братом и сестрой.

Дополнительным аргументом для выбора сюжета, надо полагать, служило место действия. Агридженто – это Сицилия, и хоть Беллини вряд ли когда-нибудь видел этот город воочию: расстояние между Катаньей и Агридженто довольно большое, даже сейчас, в эпоху поездов и автобусов, дорога занимает несколько часов, но слышал-то он о главном городе Великой Греции на Сицилии – наряду с Сиракузами – наверняка немало, как и о том, что около Агридженто находится знаменитый архитектурный памятник, т. н. «Долина

храмов». В «золотую» эпоху, Акрагас, как его называли греки, вообще считался «самым красивым городом смертных», а проживало в нем в те далекие времена 300 000 жителей – в пять раз больше чем сейчас.

«Золотой век» Агридженто закончился печально: пришли карфагеняне, разрушили «самый красивый город», и хоть потом греки его восстановили, но былого великолепия вернуть не удалось. Дальше – все хуже и хуже. Завоевателей сменяли завоеватели: то это были римляне, что куда ни шло, то арабы (вернее, в Агридженто – берберы), что совсем плохо, то византийцы, то норманны. Потом пришли Гогенштауфены, за ними анжуйцы, наконец, Агридженто не миновала и «сицилийская вечерня», о которой мы говорили в связи с одноименной оперой Верди; после нее власть на долгое время перешла к арагонцам, пока, уже в XIX веке, все временно не успокоилось в лоне новообразованной страны по имени Италия.

В какую именно из этих эпох происходит действие драмы Роти, не совсем понятно, автор даты не приводит, а намеки его не всегда понятны. Впрочем, скорее всего, Роти вообще не имел в виду какую-то конкретную эпоху. Джилардони следовал за ним, тоже оставив время действия открытым, и лишь опытный Феличе Романи, впоследствии обработавший либретто, ввел соответствующее указание, и то весьма условное – XIV – XV век.

Драма Роти написана в прозаическом ключе, Джиларджо-

ни переложил ее, как положено, в стихи. В основном, либретто следует действию пьесы, но есть и некоторые отличия, так, например, Роти задумал «эффектный» (в кавычках) финал: перед возвращающимся в замок узурпатором открывают занавесы, скрывавшие половину сцены, и он видит трон, а на нем – настоящего герцога. Такую нелепость Джилардони, конечно, убрал.

Надо еще прояснить, почему Фернандо в либретто Джилардони превратился в Джернандо. Причина та же, что несколькими десятилетиями спустя вынудила Верди и его либреттиста Каммарано поменять имя героя в «Луизе Миллер» – оперный персонаж на сцене «Сан Карло» не мог называться именем правителя Неаполитанского королевства. Вся разница лишь в том, что в эпоху Беллини будущий король Фердинандо был еще кронпринцем; но и этого оказалось достаточно для табу.

Что же касается «самого красивого города для смертных», то, кроме былой греческой роскоши, такое определение явно связано с изумительным видом, открывающимся с уступа скалы, на которой Агридженто построен – оттуда можно наблюдать, как солнце заходит в Средиземное море.

И что же происходит в опере?

Акт первый

Атрий герцогского дворца Агридженто, откуда открыва-

ется вид на море и на порт. Рассветает. Клементе, верный друг покойного герцога Карло, оплакивает добрые старые времена, когда Карло еще правил городом. Сейчас его нет в живых, и Клементе хотелось бы отомстить тому, кто прервал его земной путь, но как это сделать? Он не видит такой возможности.

Солнце встало. С корабля спускается на берег Джернандо со своими оруженосцами, в том числе, с Уджеро. Наконец он вернулся на родину! Клементе следит за прибывшими со стороны и с радостью узнает в вожде сына Карло.

Джернандо знает, что отец мертв, и грозитя отомстить за него. Оруженосцы клянутся помочь ему, затем Джернандо велит всем, кроме Уджеро, вернуться на корабли и сходить с них только после получения его приказа.

Когда Джернандо и Уджеро остаются вдвоем, к ним приближается Клементе. После радостного взаимного узнавания, Джернандо быстро предупреждает Клементе, что на чужбине он поменял имя и теперь его зовут уже не Джернандо, а Адольфо. Клементе одобряет это разумное решение. Джернандо осведомлен, что его сестра Бьянка, ранее жена герцога мессинского, храброго воина, павшего на поле боя, собирается выйти замуж за того самого Филиппо, кто узурпировал власть их отца, и поступок сестры приводит его в ярость. Он хочет знать, как именно погиб отец, но Клементе, при всем своем желании, ответить на этот вопрос досконально не может. В одну «ужасную ночь» все слышали страш-

ный крик, а потом им сказали, что Карло умер, но войти и посмотреть на труп не позволили. Джернандо интересуется, а что же сестра, неужели не вмешалась в происходящее, но Кlemente объясняет, что Бьянки в тот день в замке не было.

Разговор прерывается появлением Вискардо, оруженосца узурпатора. Джернандо уже знаком с ним, они встретились в Кастилии, на берегу Тахо, где Джернандо спас Вискардо жизнь. Вискардо рад встрече, он интересуется, где и как провел «Адо́льфо» (под этим именем он знает Джернандо) последующие годы, и тот рассказывает, что служил королю Англии, воюя с шотландскими мятежниками, а теперь приплыл в Агридженто, чтобы доставить Бьянке письмо от скончавшегося брата.

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.