МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА, ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

***ишмуратова Ю.Ф.***

**Опера Генри Пёрселла “Дидона и Эней”:  
проблемы традиций и новаторства**

Курсовая работа по направлению подготовки 031700 «Изящные искусства»

Научный руководитель: профессор

Ефимова Наталья Ильинична

МОСКВА 2007

**Оглавление**

Введение

Культура пёрселловского Лондона

Традиции музыки и театра в Англии.

Музыкальная жизнь Лондона 1660-1680 годов

Английский театр эпохи Реставрации

Исторический аспект постановки оперы “Дидона и Эней”.

Первые оперные постановки в Лондоне

История постановок оперы “Дидона и Эней”.

Традиции и новаторство в опере “Дидона и Эней”

Трактовка “Энеиды” Наума Тейта

Уникальность драматургии “Дидоны и Энея”.

Специфика музыкального языка оперы “Дидона и Эней”

Выводы

Библиография

**Введение**

У оперы «Дидона и Эней» сложная сценическая судьба: несмотря на то, что сейчас её по праву считают жемчужиной барочной музыки, она не была известна широкой аудитории вплоть до начала XX века. Она ни разу не ставилась на профессиональной сцене при жизни композитора, а после его смерти о ней практически забыли. К сожалению, такая судьба не редкость для музыкальных шедевров XVII века.

Сама идея сквозной оперы, где действие пьесы и эмоции героев переданы музыкой, казалась неестественной английской публике того времени, воспитанной на традициях Елизаветинского театра. Немногочисленные попытки поставить настоящую оперу на лондонской сцене не увенчались успехом. Видимо, поэтому Пёрселл обращается не к профессиональной, а к любительской сцене для постановки своей единственной оперы. Разумеется, школьный спектакль не мог вызвать большого резонанса в музыкальном мире, и современники не уделили должного внимания этому шедевру.

В эпоху классицизма, когда размеренность и гармония были превыше всего, творчество Пёрселла, его диссонансы и полифоническое звучание, казались безвозвратно устаревшими. Так, например, Чарльз Бёрни, безусловный авторитет в музыкальной сфере и автор 4-томной “Всеобщей истории музыки”, признавал гений Пёрселла, но считал «что в новое время пёрселловскому искусству нет места, ибо оно окончательно изжило себя» [1]. Более ста лет о его творческом наследии практически не вспоминали. Однако в эпоху романтизма музыка Пёрселла вновь стала актуальна. В то время как вся Европа обратилась к национальным традициям, британцы вспомнили о Пёрселле, как о талантливом и истинно английском композиторе. К сожалению, многие документы к тому времени были безвозвратно утеряны. До сих пор мы практически ничего не знаем о жизни Пёрселла, а партитура “Дидоны и Энея” дошла до нас лишь в неточных копиях.

При всём многообразии возможных интерпретаций этой оперы сегодня (которые могут сильно отличаться от первоначальной задумки автора) современный слушатель может понять разностороннюю красоту “Дидоны и Энея” полнее, чем слушатель XVIII-XIX веков, так как наш кругозор не ограничен классической ладотональной системой, но обогащён и полифонией, и пентатоникой, и додекафонией.

В этом произведении переплелись традиции итальянской и французской оперных школ с традициями английского Ренессансного мадригала и шекспировской драмы. Здесь модные течения континентальной музыки преломляются сквозь призму популярного в Англии жанра «маски». Опираясь на английские традиции, он сумел музыкой придать выразительность слабому в литературном плане либретто Тейта, в то время как opera-seria низвела слово до некоего придатка к виртуозному исполнению арий. Его мелодический, песенный речитатив явился новым решением проблемы гармоничного сосуществования слова и музыки в рамках оперы. Так, на пересечении континентальной и английской музыкальных традиций, родились новые тенденции, которые в дальнейшем вдохновляли композиторов английского “музыкального Ренессанса” XX века: Воан-Уильямса, Холста и их младших современников.

Заметим, что отечественное искусствознание практически не имеет специальных исследований. Между тем, подобного рода исследование необходимо по ряду оснований:

* непреходящая художественная ценность произведений Пёрселла, отражение в его творчестве современного ему “музыкального времени” и предвосхищение тенденций будущего развития оперного искусства – всё это определяет актуальность изучения его творчества
* современная специальная литература на английском языке практически недоступна в России, в то время как немногочисленные книги по данной теме, выпущенные ещё в советский период, содержат во многом устаревшие данные и не неуместный в данном случае политический подтекст
* музыка барокко и её аутентичное исполнение в последнее время стали популярны и актуальны в нашей стране, поэтому недостаток в специальной литературе на русском языке (в том числе и о творчестве Пёрселла) ощутим, как для исследователей и исполнителей, так и для простых любителей музыки

Сегодня опера “Дидона и Эней” во всём мире является одной из самых известных барочных опер. Однако современникам её автор был больше известен по небольшим произведениям для домашнего музицирования, а также по музыке к театральным постановкам. История расставила свои приоритеты, и мы знаем Генри Пёрселла в первую очередь как автора именно этой оперы.

**Культура пёрселловского Лондона**

“Замороженная” на двадцать лет английская музыка, ожившая при Реставрации, была открыта как для наследия прошлого, так и для новейших музыкальных течений континентальной Европы. Английский театр этого периода был теснейшим образом связан с музыкой. На сцене шли спектакли “улучшенного Шекспира”, “героическая драма”, “комедии нравов”, “маски” – то есть постановки с широким использованием музыкальных номеров, в которых музыка и слово соотносились не так, как в континентальной опере. Культуру эпохи Реставрации (особенно в области музыки и театра) нельзя назвать высокохудожественной: непристойности в театральных пьесах и неприятие серьёзной музыки широкой аудиторией были в порядке вещей. Однако именно такая культурная атмосфера дала тот широчайший диапазон впечатлений, который определил оригинальность пёрселловского стиля.

***Традиции музыки и театра в Англии***

В Англии, начиная с эпохи “Moralitйs” вокальные номера вводились во все сценические представления; уже в XVI веке вставные музыкальные интермедии между актами стали обычным явлением. Так, например, произведения Шекспира дают многочисленные поводы для песен, шествий, танцев и хоров.

Также существовал театральный жанр, открывавший ещё более широкое поле для музыки – жанр “masque” (“маска”). Эти придворные спектакли были близки к французскому балету и появились в Англии в начале XVI века благодаря заимствованиям из Франции и Италии. Известно, что в период с восшествия на престол Якова I и до революции Кромвеля “маска” всячески поощрялась, оставаясь наиболее значительным из празднеств английского двора. В этих спектаклях объединялись все жанры: лирика, драматический диалог, комические интермедии, языческие аллегории, сатирические вставки на современные темы, танцы, переодевания, пение, инструментальная музыка, декорации, машины, даже ароматы – всё, что может создавать приятные иллюзии в роскошной обстановке.

Единственным художником, которому удалось поддержать равновесие в этом эклектичном жанре был Бен Джонсон, с 1604 по 1631 год сочинявший тексты почти для всех “масок”. На протяжении многих лет он сотрудничал с прославленным архитектором и постановщиком Иниго Джонсом. К сожалению, совместная работа в итоге привела к конфликту, в котором в 1631 году победа осталась за архитектором. С этого момента гармоничность и поэтическая красота “маски” уступили место пышности постановок. Но благодаря ослаблению поэтического начала, музыка заняла здесь важное место.

Изначально “маска” содержала лишь несколько разрозненных арий и танцев, и музыка была довольно примитивна, так как крупные композиотры-полифонисты елизаветинской эпохи не сотрудничали в этом, как они полагали, низком жанре. Однако когда во всей Западной Европе появилась тенденция к примату мелодии и сольного пения, второстепенный жанр “маски” стал полем для опытов в новом музыкальном стиле.

Первыми известными композиторами “масок” были Альфонсо Ферробаско и Томас Кампион, который был одновременно музыкантом, поэтом и драматургом, литературным и музыкальным критиком, врачом. Открытый поборник нового стиля, Кампион одинаково удачно отстаивал его как в литературных сочинениях, так и в музыкальном творчестве. Он стремился к тому, чтобы мелодия была проста и следовала за точным выражением слов, и высказывался против учёной полифонии, о чём ясно говорит его музыкальный трактат 1618 года.

Первым, кто ввёл в “маску” новый стиль речитатива, был Никола Ланье, француз по происхождению, обосновавшийся в Англии. Он сделал блестящую карьеру при дворе Карла I, став “главой королевской музыки”. В 1617 году он целиком переложил на музыку “маску” Бена Джонсона “Lovers made man” (“ Влюблённый в человеческом облике”) на итальянский манер “stylo recitativo”. Естественно, Ланье хорошо знал и французскую традицию, что видно в его “Пасторальных диалогах”, напоминающих балеты двора Валуа.

Генри Лоз, прославленный Мильтоном и его брат Уильям стояли во главе юной школы английского речитатива. Генри был певцом и инструменталистом королевской капеллы до и после Революции (при Кромвеле его отстранили от всех должностей), но был больше известен как автор и актёр “масок”. Несмотря на то, что Лоз был патриотом, он обращается именно к итальянскому стилю, но не современному, а к стилю флорентийцев 1600 годов. Он считал, что музыка должна быть служанкой поэзии и точно следовать её ритмам и акцентам, что само по себе типично для английской музыки. Из скудости гармоний он делал добродетель, так как был абсолютно не способен писать иначе. Его знаменитая сцена “Ариадна, сидящая на скале острова Наксос” напоминает манеру Монтеверди в его “Ариадне” 1608 года, но без присущей великому итальянцу гениальности.

После гражданской войны и установления республики о пышных празднествах можно было забыть: пуритане вели жёсткую борьбу с театром. Правда, бывали и исключения: Кромвель иногда ставил “маски” по случаю приёма иностранных послов, в частности, широко известна “Cupid and Death” (“Купидон и Смерть”). После же Реставрации “маска” возродилась в полную силу, но уже на городских подмостках, так как вернувшийся из изгнания Карл II не имел средств ни на содержание постоянной придворной труппы, ни на дорогие постановки. В публичных театрах “маски” были очень популярны, но по роскоши они, конечно, не могли соперничать с дореволюционными спектаклями.

Во времена Пёрселла англичане часто называли оперу “маской”. Так, например, “маска” Блоу “Венера и Адонис” по своей сути является сквозной оперой. Но при всей схожести, “маска” не была предтечей оперы в Англии. Она была родоначальницей жанра “English opera”, или “semi-opera”, который во многом близок к оперетте. Также “маска” оказала сильное влияние на современные Пёрселлу популярные сценические жанры, такие как “героическая драма”, спектакли “улучшенного Шекспира” и “комедии нравов”.

Как самостоятельный жанр “маска” процветала и при жизни композитора, и после его смерти, но, будучи некогда кузницей сольного пения, в противовес полифонии, теперь она во многом затормозила развитие сквозной оперы в Англии. Ведь основная идея оперы – это примат музыки над словом; именно музыкальным развитием обеспечивается целостность спектакля. В “маске” же музыка занимает видное, но не первое место, она помогает подчеркнуть эмоциональность момента, развлекает, но не более. Не случайно, главным источником флорентийской “drama per musica” оказался позднеренессансный мадригал, а не театральная музыка, имевшая в Италии вековые традиции. Именно в нём был накоплен опыт художественного выражения лирического мировосприятия, который подготовил самую сущность оперной эстетики. Англия же не прошла пути от мадригала к музыкальной драме, она взяла уже готовые итальянские формы.

По всей видимости, английские традиции театра и театральной музыки, в том числе и “маски” сильно повлияли на оперный стиль Пёрселла. На музыкальную стилистику композитора также повлиял жанр “fancy” (“фантазия”), который господствовал в инструментальной музыке Англии с конца XVI века, пережил период гражданской войны и Республики и вновь расцвел в первые десятилетия Реставрации. Установившееся в эпоху Шекспира мнение, что в области инструментального творчества англичане превзошли даже итальянцев, основывалось не столько на клавирной музыке школы вирджинилистов, сколько на развитой ансамблевой литературе для виол, в которой фэнси по праву занимала первое место.

Суть художественного стиля фэнси – в её близости к искусству мадригала, где индивидуалистическое мироощущение воплощалось средствами хорового многоголосья. Импортированный из Италии при Тюдорах, ренессансный мадригал сразу привился на английской почве, породив интереснейшую национальную школу, не уступавшую итальянской. Жанр фэнси вышел именно из хорового многоголосья: многие английские композиторы, сочиняя, указывали в рукописях, что мадригалы могут с равным успехом быть исполнены и виолами (apt for voices or viols). Став самостоятельным инструментальным искусством, фэнси, тем не менее, сохранила важнейшие признаки родовой общности с мадригалом – взволнованно-лирический облик; особые приметы обострённой выразительности, связанные с хроматическими мадригальными гармониями; относительно свободное формообразование, сочетавшее полифонические и гармонические принципы; фактуру, чрезвычайно близкую к многоголосному пению.

В преддверии деятельности Пёрселла английские композиторы начали осторожно соединять элементы новейшей гармонии со старинными полифоническими приёмами. Жанр фэнси, оплот музыкального консерватизма, также начал поддаваться “модернистским” веяниям: “чистое” полифоническое движение голосов было нарушено внедрением генерал-баса (приём continuo, как известно, неотделим и от гармонического мышления, и от звучания клавесина). Приверженцы старых традиций, разумеется, жаловались на небрежное голосоведение и “разрушительную” роль клавесина, заменившего партии средних голосов, но новые веяния оказались сильнее авторитетов. И свободная полифония мадригала, её красочные хроматические созвучия обрели жизнь в рамках нового гармонического письма – так называемого “English idiom” (“английского идиома”), и дошли, таким образом, до Пёрселла и его современников.

Влияние этого жанра на творчество композитора трудно переоценить: воспитанный на образцах новейшей французской и итальянской музыки, в своём первом инструментальном опусе Пёрселл предпочёл именно фэнси, чисто английский и почти архаичный жанр, и неоднократно к нему возвращался. Возможно, это был своеобразный протест против тотального увлечения легковесной скрипичной музыкой во французском стиле. Влияние фэнси и “English idiom” хорошо прослеживается в произведениях других жанров, в том числе в “Дидоне и Энее”.

***Тенденции в английской музыке 1660-1680 годов***

После падения Республики затишье в художественной жизни страны сменилось оживлением, как если бы воскресли лучшие ренессансные традиции прошлого. Однако достичь прежнего величия в музыке было не так просто, ведь в годы развития нового оперного и инструментального искусства английская музыка оказалась “выключена из жизни”.

Никакого декрета, направленного против музыки в целом, при Кромвеле не было издано, хотя такой декрет существовал для “devil’s chapel” (“храма дьявола”) – театра. Пуритане запретили лишь инструментальную музыку и хоровую полифонию в церкви, но всё же музыканты по инерции связывались с контрреволюцией, и музыка “ушла в подполье”.

Такая ситуация сильно подорвала профессионализм, но ещё не означало гибель музыкального искусства. Так, именно при Республике зародились прочные, дошедшие до наших дней традиции камерной инструментальной музыки, а знаменитое лондонское издание Плейфорда (с которым так тесно был связан Пёрселл) заложило основы своего процветания. Потеряв почву при дворе “маска” перекочевала в учебные заведения, приняв обличье школьного спектакля (прямая преемственная нить к “Дидоне и Энею”). Норз, антиреспубликанец по своим убеждениям, в своих “Memories of music” (“Музыкальных мемуарах”) писал: «В те смутные времена, когда все добрые искусства влачили жалкое существование, музыка высоко держала голову – нет, не при дворе или в… нечестивых театрах, а в семьях горожан, так как многие считали, что лучше сидеть дома и играть на скрипке, чем выходить на улицу и получать обухом по голове» [3]. При Реставрации, с её бурным музыкальным “возрождением”, подобные домашние концерты стали открытыми и частыми, создавались новые музыкальные общества. Но в дальнейшем это движение сошло на нет в результате конкуренции c приезжими виртуозами эстрадного толка.

После падения Республики изголодавшаяся публика принимала на ура модных иностранных музыкантов. Пребывание короля в Париже во время его изгнания, естественно, повлекло за собой усиление интереса к французской музыке в первые годы Реставрации. В 1660 году при дворе уже служили французские музыканты, которым король явно оказывал предпочтение. Так, с 1661 по 1674, француз Луи Грабю был “главой королевской музыки”.

Видимо, единственное, что Карл II, в принципе не любивший серьёзной музыки, вынес из знакомства с музыкальной культурой Парижа – обилие танцевальных мотивов. «У Карла было острое отвращение к фэнси.» - пишет Норз – «Он не переносил никакой музыки, к которой не мог отбивать такт» [3]. Когда при дворе был основан оркестр “Двадцати четырёх скрипок короля”, предполагалось, что его репертуар должен строиться в соответствии с обычаями французского двора, поэтому английские композиторы подражали стилю инструментальной музыки Люлли, сочиняя танцы и величественные интрады. Скрипки вводились даже в церковную службу по прямому указу короля, что, вызывало негодование не только у пуритан, но и у людей более широких взглядов, так как в то время скрипичный оркестр ассоциировался исключительно с лёгкой и гедонистической музыкой. Танцы в произведениях Пёрселла для театра, а также увертюры к его антемам и одам – живое свидетельство впечатления, произведённого французским музыкальным стилем.

Однако интерес к французам был куда более скромен в сравнении с повальным увлечением итальянской музыкой, которой просвещённые люди, как правило, отдавали предпочтение. Сэр Бернард Гэскони писал из Италии, что во Флоренции он нашёл кастрата с великолепным голосом, а также девушку лет шестнадцати, которая «поёт с замечательным совершенством», прибавляя также, что королю должны посоветовать послать за ними и распустить «этих французов, которые гроша ломанного не стоят» [4]. Вскоре итальянские музыканты были включены в уже и так чересчур многочисленную свиту короля с ежегодным жалованием в 1700 фунтов стерлингов. Своим приездом в Англию они во многом обязаны импресарио Томасу Килигрю, который посетил многие европейские дворы, чтобы найти лучшие артистические силы. В списке 1666 года упоминаются контральто, тенор, бас, певица, поэт, а также композиторы Винченцо и Барталомео Альбричи. Привилегированным посетителям двора иногда предоставлялась возможность послушать эти “редкостные голоса”. Итальянская музыка находилась в таком почёте, что “главой королевской музыки” стал итальянец Джованни Себенико. Английская аудитория познакомилась также с певцами-кастратами, которые царили в барочной опере. Самым замечательным из них был Джованни Франческо Гросси, известный под именем Сифаче, который приехал в Англию, находясь в апогее своей славы. Его пением наслаждались в капелле Якова II в Уайтхолле.

Некоторые из музыкантов, католиков по вероисповеданию, видимо, пострадали во время волнений, последовавших за так называемым “Папистским заговором” 1678 года. Четверо итальянцев, в том числе и Джованни Батиста Драги, заменивший к тому времени Себенико на посту “главы королевской музыки”, подали прошение в казначейство, в котором объясняли, что преследования вынуждают их покинуть Англию, а жалование их задерживается уже четыре года! (из-за несостоятельности королевской казны). Некоторые просители, однако, никуда не уехали, а после вступления в 1685 году на престол короля-католика положение итальянских музыкантов окончательно упрочилось. Наиболее удачливые и приспособленные из них смогли с удобством обосноваться в Лондоне и занять хорошее положение в английской музыкальной жизни. Драги, например, настолько освоился, что обычно его называли просто мистер Баптист. Благодаря известности к иностранцам стекалось много учеников.

Другой скрытой пружиной, давшей толчок развитию итальянской музыки, оказалась сцена. Так, например, в пьесу Афры Бен “Мнимые куртизанки” (1679) вошла итальянская песня, начинающаяся словами:

*Crudo amore, crudo amore  
Il mio core non fa per te.*

*Жестокая любовь, жестокая любовь,  
моё сердце ничего не может с тобой поделать.*

Это обстоятельство может свидетельствовать либо о высокой образованности аудитории, либо о господстве заграничной моды, что вероятнее. В пьесе Созерна “Оправдание жён, или рогоносцы сами виноваты” (её название в достаточной мере характеризует вкусы публики) есть острая сатира на тогдашние модные концерты: после исполнения итальянской песни один из персонажей, мистер Уэлвин, восторгается вокальной партией, признавая, что не понял в ней ни единого слова. На что его собеседник отвечает: «Клянусь, я тоже, Уэлвин, но слова эти итальянские, они прекрасно спеты, и этого достаточно, чтобы усладить слух». Далее, когда просят спеть английскую песню, Уэлвин присоединяется, восклицая: «Любую песню, которую человек может понять без того, чтобы доказывать, что он слышал оперу в Венеции!» [1].

Несомненно, что распространённые среди публики вкусы содержали немалую долю снобизма, однако именно благодаря итальянской моде Пёрселл смог познакомится с новыми музыкальными формами, не выезжая из страны.

***Английский театр эпохи Реставрации***

«Нет никакого сомнения в том, что в елизаветинском театре музыка, песни и танцы никогда не привлекали столько внимания, как на сцене эпохи Реставрации» - пишет историк английской драмы, прослеживая, как тенденция включения отдельных песенных номеров в ранние пьесы Драйдена и Дэрфи – вполне оправданных с драматической точки зрения – стала к 90-м годам столь значительна, что сама пьеса оказалась раздавленной среди обилия виршей, положенных на музыку, и вставных балетных эпизодов [1]. Почти все виды современного нам легкожанрового театра с музыкой зародились именно в период Реставрации.

Пуритански настроенный middle class (средний класс), ставший могучей социальной силой в результате революции, фактически не соприкасался с театром. Далека от него была и литературная интеллигенция, собиравшаяся в знаменитых coffee houses (кафе), которую больше занимали критические статьи, памфлеты и поэтические произведения. Теперь театр в основном ориентировался на придворную аристократию, вкусы которой были более чем раскованы.

Атмосфера, царившая в театре, во многом напоминала притон: ложи были заполнены куртизанками, светские лица открыто приезжали со своими любовницами, а дамы из общества появлялись в театре исключительно в масках. Открытая эротичность и превознесение чувственных пороков вне всяких сомнений возникли как реакция на ужасающую узость и скованность пуританских взглядов, которые отвергали любые плотские желания. Однако нецензурный язык и непристойность сюжетов в популярных пьесах эпохи Реставрации шокировали не только пуритан, но большинство мыслящих людей Англии. Несмотря на осуждающие памфлеты, лондонские театры не собирались менять свой репертуар, а, значит, подобные пьесы неизменно находили своего зрителя. Театральная публика, прежде всего, жаждала развлечений, то есть частой смены репертуара, обилия музыки и декораций и благополучных happy end’ов. Дэфри в эпилоге пьесы “Обиженная принцесса” (1682), обращаясь к публике, заявляет, что понравится лондонцам очень легко, «если бы только драматурги это поняли: жига, песенка, один-два стишка обеспечат успех» [4].

Как бы ни гордились англичане Шекспиром, но его пьесы были бы невыносимо скучны для подобного рода публики. Поэтому Шедуэлл, Давенант и другие драматурги соревновались в умении “улучшить” (“improve”), осовременить его творческое наследие. Пьесы без сожаления сокращались, переписывались новым упрощённым слогом, начинялись новыми персонажами, событиями и дивертисментами. Привычной практикой стало дробить шекспировские драмы вставными “масками”, даже если пьеса не подвергалась глобальным “улучшениям”.

“Комедия нравов”, пользовавшаяся огромной популярностью у публики, отличалась хотя бы жанрово-стилистической законченностью, выражая негативно-циничное отношение к утраченным идеалам революционного прошлого. Здесь светский мирок был изображён достаточно правдиво, а занимательные сюжеты и чёткая драматическая структура пьес были несомненным художественным достижением. К тому же в злободневной комедии фривольности и музыкальные интермедии были более уместны, чем в драме Шекспира.

“Героическая драма”, столь же типичная для театра эпохи Реставрации, как и “комедия нравов” родилась отчасти в силу инерции прошлого, отчасти как подражание высоким театральным жанрам континентальной Европыoffee houses (была и литературная интеллигенция, собиравшаяся в знаменитых

Два крайних театральных типа – интеллектуально-возвышенная классицисткая трагедия и чувственно-декоративная “маска” – пытались ужиться в рамках одного жанра, разумеется, не находя равновесия. Однако неправдоподобность и схематичность таких пьес нельзя рассматривать как авторскую неудачу Драйдена, Давенанта или Шедуэлла. Они вполне осознанно и целенаправленно добивались искусственной приподнятости и нарочитого отдаления от обыденного. Авторы тяготели к миру фантастики, экзотики и легенды, что видно даже из названий их пьес: “Император индейцев”, “Покорение Китая татарами”, “Король Артур” “Мир на Луне”, “Осада Вавилона”.

Очень важной для реставрационной драмы оказалась утвердившаяся в те годы четырёхугольная сцена с занавесом. За исключением комедий (всегда оформленных как интерьер), театральные постановки тяготели к картинности. Роскошно оформленные сцены, с использованием всевозможной новой машинерии, приковывали к себе внимание зрителей, оттесняя слово на второй план. Волшебные превращения, сцены жертвоприношений, торжественные процессии, аллегорические картины, красочное изображение природы и прочие декоративные атрибуты спектакля остро нуждались в музыкальном оформлении, усиливающем художественный эффект. Таким образом, композиторы теснейшим образом сотрудничали с театрами на взаимовыгодных условиях.

За исключением “Дидоны и Энея” сценическая музыка Пёрселла рождалась в рамках “героической драмы” или “улучшенного Шекспира”, и других возможностей сочинять для широкой аудитории композитору не предоставлялось. С драматической точки зрения эти спектакли малоубедительны, главным образом о них помнят именно благодаря музыке Пёрселла, что говорит о его бесспорном величии.

**Исторический аспект постановки оперы “Дидона и Эней”**

***Первые оперные постановки в Лондоне***

Формально история английской оперы начинается ещё до Реставрации. Её появление связывают с премьерой в 1656 году драмы Давенанта “Осада Родоса”. Давенант, по общему признанию, не обладал первоклассным художественным дарованием, но он был виднейшей личностью в театральном мире накануне Революции и наиболее влиятельным постановщиком во времена Пёрселла, протянув, таким образом, нить преемственности между английским театром предреволюционного периода и реставрационной драмой. Ему удалось поставить спектакль буквально перед смертью Кромвеля с помощью небольшой уловки. Поскольку под запретом была только драма, но не музыка, Давенант нашёл остроумный способ обойти закон: он положил на музыку каждой слово своего текста.

Автор, опасаясь привлечь внимание властей, назвал спектакль “Представлением… на декламации и музыке в манере древних”, хотя ясно, что в большей мере образцом ему служила итальянская опера. В предисловии к “Покорению Гренады” Драйден упоминает, что Давенант ориентировался также на декламацию Корнеля и других французских драматургов. В духе ренессансного дивертисмента музыку к спектаклю (которая, к сожалению, не сохранилась) создавали несколько композиторов: Генри Лоз, Капитан Кук, Локк, а также Колмен и Хадзон. По-видимому, основную роль в музыке играл речитатив в итальянском духе, но также много было заимствовано и из “маски”. Например, в постановке присутствовали “вставные эпизоды” - хоры, песни, инструментальные номера. Каждое действие автор называет “интрадой” (“entry”) тоже в традиции “маски”.

В целом “Осада Родоса” имела большой успех, причиной которого, правда, могло быть одно только длительное “голодание” публики. Однако это не значит, что зрители благосклонно приняли идею оперы, ведь обращение Давенанта к речитативу было, скорее всего, дипломатическим приёмом, и все это понимали. Не случайно текст драмы, в отличие от музыки, был сразу же опубликован, а когда необходимость в камуфляже отпала, “Осада” ставилась как обычная театральная драма. Позже Давенант продолжал экспериментировать с музыкальными сценическими жанрами и поставил ещё два спектакля, которые уже откровенно называет операми, хотя, насколько это можно судить по композиции текста (партитура и в этом случае не сохранилась), они близки к чистому жанру “маски”. Оба эти произведения были впоследствии объединены автором в самостоятельную пьесу “Театр сдаётся внаём”.

После Реставрации, несмотря на бурное возрождение театрального искусства, музыкальные драмы как таковые ставились единицами, даже если учитывать не только собственно английские произведения, но и всё что было поставлено при дворе и в театрах до создания “Дидоны и Энея”. В 70-х годах в Англии появилось несколько спектаклей называвшихся операми. Так, весной 1674 года Камбер, лично приехавший в Лондон, поставил в королевском театре оперу “Ариадна, или свадьба Вакха”. Постановка была точно скопирована с французского оригинала, но музыка была заново написана придворным сочинителем Грабю. Ровно через год английский драматург и режиссёр Шедуэлл, специально изучавший в Париже французскую лирическую трагедию по распоряжению Карла II, ставит спектакль “Психея”, по одноимённому произведению Люлли. Музыкальное оформление принадлежало композиторам Локку и Драги. Вскоре по случаю рождения короля был поставлен спектакль в жанре комедии-балета “Редкий во всём” (“Rare en tout”) на текст Ля-Рош-Гюие и музыку Пэизибла. Переписывание музыки при копировании постановок, авторство нескольких лиц в музыкальном оформлении спектакля – всё это свидетельствует о второстепенной роли музыки и композитора в этих “операх”.

80-е годы ознаменованы премьерами трёх произведений, оставивших определённый след в английской оперной культуре. Первое из них – сквозная речитативная опера Драйдена и Грабю “Альбион и Альбаний” на английский патриотический сюжет. Встреченная резким неодобрением публики, она недолго задержалась на сцене, однако её влияние на творчество Пёрселла не исключено. Далее, в 1686 году французская труппа показала в Лондоне “Кадма и Гермиону” – оперу самого Люлли, написанную за тридцать лет до этого. Публика отнеслась к спектаклю сдержанно и без понимания сути этого искусства, однако такое великое произведение не могло не произвести впечатления на Пёрселла.

Наконец, в 80-х же годах увидела свет “Венера и Адонис” Блоу, воспринимаемая теперь как предтеча первой и единственной сквозной оперы Пёрселла. Блоу был учителем Пёрселла и близость между ними, по всей вероятности, сохранилась и позднее. Он называет своё произведение маской, хотя, по сути “Венера и Адонис” представляет собой оперу, где нет ни одного разговорного диалога, а арии чётко оформлены и отделены от речитативов. Она создавалось для одноактного исполнения при дворе в честь фаворитки Карла II, которой предназначалась партия Венеры, а её дочери – роль юного Купидона. И сквозной музыкальной структурой, и настроением скорби, выдержанном от начала до конца, и композицией целого, обнаруживающей черты “маски”, французской лирической трагедии и итальянской оперы – всем этим Блоу предвосхищает “Дидону и Энея”.

Итак, в пристрастии к оперному искусству Пёрселл вовсе не был одинок. Английские композиторы встретились с музыкальной драмой, когда и в итальянской, и во французской опере уже выявились важнейшие законы оперного мышления, и сформировалась классическая система приёмов в трактовке этого в высшей степени условного жанра. Казалось бы, перед английской музыкальной драмой должны были открыться огромные перспективы, тем более что, подобно многим другим европейским странам, Англия XVII века усиленно тяготела к опере. Однако с самого начала развитие этого жанра на лондонских подмостках столкнулось с серьёзным препятствием: англичане, любящие музыкальный театр вообще оказались невосприимчивы к той его разновидности, которая не допускала разговорных диалогов в духе драматического театра.

Философская широта идей, красота, точность и сила языка, реалистическая трактовка психологических ситуаций – всё это богатство английской драматургии, по сути, осталось непревзойдённым в дальнейшей истории европейского театра. Ни Марло, ни Бен Джонсон, ни Флетчер, ни тем более Шекспир не нуждались в “переводе” на язык музыки. Наоборот. Длительное систематическое использование музыки в театре в роли побочного средства, не претендующего на равное со словом положение, исключало саму возможность драмы, основанной на музыке. Даже более полувека спустя после рождения “drama per musica” английская публика продолжала упорно противиться оперному речитативу в театре. Сравнивая его с речевыми сценами драмы, она воспринимала омузыкаленную декламацию как нечто “неестественное”. Давенант находил необходимым специально приучать зрителей к речитативу. В своём предисловии к пьесе “Театр сдаётся внаём” он поясняет, что это форма речи, отвечающая возвышенной трагедийной ситуации, но не пригодная для будничного прозаического разговора. Однако его идеи не получили отклика. Отрицательное отношение публики к речитативу, как характерной условности оперного искусства, сохранялось на родине Пёрселла даже в XVIII столетии.

***История постановок оперы “Дидона и Эней”***

В 1689 году модный лондонский хореограф и учитель танцев Джозайас Прист обратился к Пёрселлу с просьбой написать музыкальную пьесу для пансиона благородных девиц, которым он руководил. К тому времени у композитора уже был известный опыт работы для сцены. На протяжении предшествующих лет он сочинил музыку к семи театральным постановкам и по всей вероятности успел завоевать в данной сфере определённую репутацию. Однако ничего, даже отдалённо напоминающего самостоятельный музыкальный спектакль, Пёрселл до тех пор не создавал.

В свои тридцать лет он уже был признанным композитором, добившимся блестящих результатов в ансамблевой и хоровой музыке и сделавшим солидную карьеру при дворе. Именно “Дидона и Эней” вызвала перелом в художественных интересах композитора: если до неё он сотрудничал лишь в семи пьесах, то за последующие шесть лет он написал партитуры к сорока трём постановкам. Ныне сценические работы Пёрселла, в которых он развивал музыкально-драматургические принципы, впервые найденные в “Дидоне”, считаются наивысшими достижениями его таланта, хотя широкой аудитории XVII века композитор был больше известен как “Британский Орфей” – автор небольших вокальных и клавирных произведений для домашнего музицирования.

Итак, в 1689 году новая пьеса под названием “Дидона и Эней” была исполнена в камерной обстановке силами учащихся в пансионе барышень (young gentlewomen). В сохранившихся документах нет никаких сведений о том, кто исполнял в опере единственную мужскую партию. Есть предположение, что в традициях XVII века дирижировал сам композитор, сидя за клавиром.

Точная дата премьеры спектакля долгое время была спорной. Аллегорический пролог к опере, музыка к которому не сохранилась, намекает на политические события, которые в это время происходили в стране, а именно восшествие католиков Марии и Уильяма на английский престол. В соответствии с содержанием пролога и хронологией работ Пёрселла, современные исследователи склоняются к двум датам: 21-е апреля, день коронации, и 30-е апреля, день рождения королевы Марии. Скорее всего, точна версия Маргарет Лори о премьере 21-о апреля, так как ода ко дню рождения королевы была написана им отдельно.

Хотя условия исполнения сближают “Дидону и Энея” с традицией “маски”, она, подобно “Венере и Адонису” Блоу, всё же принадлежит к жанру оперы, в которой вокальной музыке отводится главная роль и танец оттесняется на второй план. Поскольку это был школьный спектакль, он длится не многим более часа, и партии не отличаются особой виртуозностью. Но, несмотря на камерные, почти игрушечные масштабы и полудилетантский уровень исполнения, “Дидона и Эней” оказалась полноценной оперой с высокооригинальной и законченной музыкальной драматургией. Она не только выдерживает сопоставление с современной ей оперой на континенте, но во многих отношениях предвосхищает гораздо более поздние находки Глюка и композиторов романтической школы.

При жизни автора “Дидона и Эней” ни разу не исполнялось на профессиональной сцене. Её первое публичное представление в 1700 году произошло в театре “Lincoln’s Inn Field”. Бывший на грани разорения режиссёр и постановщик Беттертон, стремясь привлечь внимание публики, использовал в своей постановке комедии Шекспира “Мера за меру” оперу Пёрселла, расчленённую на вставные дивертисменты в вперемешку с другими музыкальными отрывками. Дивертисмент (в английской традиции он назван “маской”) носил заголовок “Любовь Дидоны и Энея”. Четыре года спустя она была вновь поставлена в том же театре уже в виде цельного спектакля, как “бонус” к драматической пьесе и шла не менее двух раз. Потом наступил период прочного и, казалось, вечного забвения. “Дидона” прозвучала вновь лишь в 1895 году.

При жизни Пёрселла партитура также не была опубликована. Наше знакомство с музыкой оперы основано на двух неточных копиях, относящихся к XVIII веку. Одна из них на данный момент хранится в библиотеке колледжа Св. Михаила в Тенберри, графство Ворчестшир. Другая – в 1920 году была приобретена японцем Токугана и теперь находится в частном владении в Японии. В 1841 году английское общество старинной музыки издало вариант оперы, который оказался не только сокращённым, но и недостоверным. И лишь в 1889 году Пёрселловское Общество подготовило академически строгую, по возможности полную редакцию Каммингса, долгое время служившую основой исполнительских интерпретаций “Дидоны”. Именно благодаря ей стало возможным современное исполнение оперы. В XX веке появилось несколько новых вариантов, в том числе редакция Дента, использующая в основном более раннюю и, как читают специалисты, более ошибочную рукопись из Тенберри, а также обработка Бриттена 1951 года, который включил в неё по своему выбору материалы из других пёрселловских опусов.

Равнодушие к “Дидоне” не было бы столь длительным и полным, если бы партитура оперы стала достоянием сколько-нибудь широких музыкальных кругов. Не вполне ясно, почему партитура не была издана, когда у композитора уже были хорошо налаженные контакты с издательствами. Возможно, он воспринимал “Дидону” как пробу пера, шаг на новую ступень композиторской карьеры. Если это так, то она вполне выполнила своё предназначение. К тому же, несмотря на то, что оперы уже ставились в Лондоне, этот жанр воспринимался как смелое новаторство, к которому публика не привыкла. Часовое представление, тем более опера, не могло существовать на реставрационной сцене как самостоятельный спектакль. В крайнем случае, оно могло стать вставным дивертисментом. Исходя из этого, издатели, вероятно, опасались, что подобная опубликованная партитура не будет пользоваться успехом у широкой аудитории. Теперь же общепризнано, что “Дидона и Эней” – идеальный музыкальный спектакль для домашней постановки, так как она не теряет своей выразительности в концертном варианте и не требует большого состава музыкантов и певцов.

Первое исполнение оперы после долгого забвения было осуществлено силами студентов Королевской академии музыки к двухсотлетию со дня смерти композитора. Художественной атмосферой учебного заведения, относительно независимой от моды, и юным составом музыкантов эта постановка перекликается с рождением оперы. Но если резонанс от первой постановки угас вместе с XVII веком, то возрождённая “Дидона” сразу же произвела переворот в судьбе английской музыки. Характерно, что в постановке 1895 года принимали участие два студента, ставшие впоследствии крупнейшими английскими композиторами начала XX века – Воан-Уильямс и Г. Холст. Оба подчёркивали, что знакомство с оперой Пёрселла во многом определило направление их собственных творческих поисков. Крупнейшие деятели английского “музыкального Ренессанса”, вплоть до Бриттена и Типпета, своим остро вспыхнувшим интересом к национальной преемственности в музыке обязаны впечатлениям от этой оперы.

**Традиции и новаторство в опере «Дидона и Эней»**

Оригинальный стиль Пёрселла родился на пересечении культур английской и континентальной музыки. “Дидона и Эней”, при всём бесспорном родстве с итальянской оперой, существенно от неё отличается. В ней можно найти черты как французской лирической трагедии, так и елизаветинской драмы и “маски”. Традиции английского искусства, внесённые на почву итальянской оперы, избавили “Дидону” от шаблонности музыкальных и драматургических приёмов. Музыка Пёрселла, основанная на общеевропейской базе и проникнутая национальным английским колоритом, невольно напоминает нам романтизм XIX века. Хотя такое сравнение не вполне корректно, очевидно, что “Дидона и Эней” – это своеобразный “прорыв в будущее”, единичный, уникальный случай в музыкальной культуре XVII века.

***Трактовка Энеиды Наума Тейта***

В предисловии к “Королеве фей” Пёрселл сжато и точно сформулировал своё понимание сущности оперы как «пения, сопровождаемого соответствующим действием». Однако в традициях XVII века автором “Дидоны и Энея” считали не композитора, а либреттиста Наума Тейта. Тейт носил титул “поэта-лауреата”, и был прославленным в своё время стихотворцем и драматургом, чья переработка “Короля Лир” пользовалась популярностью вплоть до XIX века. Надо полагать, что сюжет “Дидоны” предложил именно Тейт: истоки либретто можно обнаружить в его пьесе “Брут из Альбы”, поставленной в “Дорсет-Грее” десятью годами ранее. В ней мы находим прообразы не только Дидоны, Энея и Белинды (под другими именами), но также и ведьм, столь популярных у зрителей времён Реставрации. Тем не менее, либретто не является переработкой “Брута”; текстовые совпадения настолько малы, что ими можно пренебречь.

Как поэт Тейт заслуживает всех нареканий, высказанных в его адрес, но, каковы бы ни были литературные качества “Дидоны” (в целом они очень невысоки), текст её вполне подходит для музыкального воплощения. Либретто дало опере простейшую поэтическую канву, где образы и настроения намечены ясно, разнообразно и даже контрастно, а драматическое действие разворачивается со всё усиливающейся напряжённостью к концу. Стиль либретто незатейлив, лишь в одном или двух местах отдаётся дань театральной помпезности; слова же таковы, что их приветствовал бы любой музыкант. Чтобы увидеть, как блистательно композитор использовал возможности либретто, достаточно вспомнить хотя бы некоторые строки: *«Peace and I are strangers grown»* (От меня покой бежит) *«Fear no danger to ensue»* (Бед в грядущем не страшись) *«Great minds against themselves conspire»* (Душа себе творит мученье).

Сюжет оперы в общих чертах заимствован из “Энеиды” Веглилия. Эней, направляющийся из разрушенной Трои в Лациум, занесён штормом в Карфаген, где правит вдовствующая царица Дидона. Между героями вспыхивает страстная взаимная любовь. Опера открывается сценой томления Дидоны, глубоко страдающей от неопределённости и сложности своего положения. Её сестра Белинда (у Вергилия Анна), друзья и, наконец, сам Эней убеждают её отдаться проснувшемуся в ней чувству. Во втором действии счастливые влюблённые со своей свитой отправляются на охоту. На лоне природы они воспевают спокойную красоту этих мест. Приятную прогулку неожиданно прерывает буря, и все, кроме Энея, спешат вернуться в город. Герою является злой дух, принявший облик Меркурия, вестника богов. Дух подослан злыми ведьмами, ненавидящими царицу. Он сообщает Энею, что по воле богов тот должен немедленно покинуть Дидону, чтобы исполнить предначертанное ему. В третьем действии безутешный Эней готовится к отплытию, но при виде страданий Дидоны колеблется и склонен остаться. Но Дидона гордо отсылает его, предпочтя смерть нарушению долга.

“Макбетовские ведьмы”, которые вторглись в последовательно выдержанную античную образность либретто – типичнейший элемент театра эпохи Реставрации. Сказочные образы ведьм были знакомы каждому англичанину с детских лет, как нам в России знаком образ Бабы Яги.

Кроме мотива ведьм, который возник как дань моде, остальные отклонения либретто от “Энеиды” обусловлены либо временными рамками представления, либо особыми требованиями *школьного* спектакля. Благодаря этим, в целом незначительным изменениям, характеры влюблённых кардинально меняются. Если у Вергилия Дидона и Эней всего лишь пешки в руках богинь, то у Тейта, за отсутствием в либретто богов как таковых, развитие сюжета непосредственно зависит от внутреннего мира героев. Эней предстаёт здесь простачком, которого ведьмы с лёгкостью обманывают. В отличие от римского прототипа, который непоколебим в своём решении исполнить волю богов, Эней английский колеблется и ведёт себя “не по-геройски”. Дидона же из страстной женщины, которая проклинает покинувшего её возлюбленного, а после сжигает себя на костре, превращается в рассудочную царицу Карфагена, которая ставит долг выше любви. Так как самосожжение – не подходящая развязка для набожных школьниц, по Тейту Дидона умирает от горя, которое разрывает ей сердце.

У Вергилия влюблённые счастливо проводят целую зиму вместе. Однако у Тейта Дидоне так и не пришлось насладиться своими отношениями с Энеем. Так во втором действии, в целях соблюдения нравственной чистоты воспитанниц, отсутствует столь важная в “Энеиде” любовная сцена в роще. Намёк на воплощение взаимной страсти есть только в двух строчках монолога Энея:

*How can so hard a fate be took  
One night enjoy’d, the next forsook.*

*Кто уготовил мне судьбу такую:  
одну ночь счастлива – покинута в другую.*

Большинство современных исследователей склоняются к тому, что сюжет оперы имеет именно воспитательный подтекст. В таком случае смерть Дидоны рассматривается здесь как осознанное наказание за грех, который она совершила, легкомысленно отдавшись страсти. Из спектакля юные барышни должны были почерпнуть, что благовоспитанной девушке не престало соглашаться на предложения мужчин, как бы ни были горячи их обещания…

Несмотря на некоторую однобокость подобной трактовки, она всё же гораздо ближе к античному оригиналу, чем многочисленные “Покинутые Дидоны” итальянской оперы.

***Уникальность драматургии “Дидоны и Энея”***

“Дидону и Энея” по праву называют шекспировской по духу. Её либретто непосредственно связано с традициями английского драматического театра. Драматургия “Дидоны” не совпадает по своим основным признакам с драматургией ни итальянской, ни французской оперной школы XVII столетия.

По музыке итальянская барочная опера – одно из чудес мирового искусства. Однако сложившаяся в Италии система условностей во взаимоотношении сюжета, слова и музыки даже в XVII веке вызывала недовольство многих поклонников театра. Механическое чередование арий с оркестровым сопровождением и сухого речитатива, однообразие типизированных сюжетов, трафаретные тексты либретто, лишённые самостоятельных поэтических достоинств, и вместе с тем огромное внимание к вокальной виртуозности – всё это стало пренебрежительно именоваться “концертом в костюмах”. Хотя итальянские оперные либретто, как правило, основывались на сюжетах класицисстских трагедий, сама опера не была искусством трагического плана: любой сюжет заканчивался традиционным “happy end”ом.

Французская лирическая трагедия отличалась гораздо большим разнообразием и богатством композиции. Хоры, балеты, пантомимы, декламационные сцены, различные виды ансамблей, помимо отдельных сольных номеров – всё это, в строгом единстве с живописно-декоративным фоном, обеспечивало французской опере стилистическую завершённость. Но совершенство французской класицисстской трагедии (как, впрочем, и комедии Мольера) нисколько не отразилось на либретто Кино для лирической трагедии, которое с точки зрения театральной драмы было лишено и целостности, и логического развития. Трагедийные сюжеты завершались торжественным героическим апофеозом, а остродраматические сцены перемежались с танцевальными дивертисментами и роскошными декоративными картинами. Это были “каникулы разума” для придворных, как точно подметил французский исследователь Жан Малиньон.

Законченно трагедийная трактовка сюжета для оперы XVII века случай уникальный, и в этом смысле “Дидона и Эней” отнюдь не тривиальное произведение. Однако для современной Пёрселлу театральной драмы трагедия – типичный жанр, который был представлен в Англии множеством выдающихся образцов. Сама идея либретто Тейта – столкновение высшего нравственного долга с личной страстью – должна была быть навеяна традицией елизаветинского театра.

Тейт развивает сюжет в духе шекспировской драматургии – логически, последовательно, целеустремлённо – к трагической развязке. Близость к драме явно ощутима в предельно компактной, очищенной от всего излишнего, трёхактной композиции либретто. Так, в первом действии в оголённом, почти утрированном виде показан основной (и единственный) конфликт оперы. Первая сцена всецело отдана героям, вторая – враждебным к ним силам. В первой – господствуют светлая печаль и героические тона, во второй – фантастика и злобное начало. Эти два контрастных плана как бы обнажают сущность извечных законов театральной драмы. Второе действие не вводит ни одного нового персонажа, а лишь усугубляет и развивает конфликт, заложенный в начале пьесы. Действие здесь развивается от гармоничного настроения к более тревожному, подготавливая третий акт – трагическую развязку, которая является зеркальным отражением первого действия. Сначала показаны торжествующие “силы зла”, а затем – поражение и гибель героев.

Ни в итальянской, ни во французской опере не встречалась подобная концентрация развития, с оголённой сюжетной линией и жёстким ограничением числа действующих лиц. Наоборот, опера эпохи барокко обычно перегружена персонажами и второстепенными сюжетными линиями. Однако и в Англии, где казалось бы немыслимо либретто с рыхлым построением, большинство музыкальных спектаклей ставились именно на хаотические тексты, где и без того слабо выраженная драматическая линия теряется среди обилия декоративных моментов. Таким образом, хотя поэтический дар Тейта был весьма скромен, приверженность к традициям елизаветинской драмы – его неоспоримая заслуга, которая помогла реализоваться гению Пёрселла.

Однако у подобной новаторской драматургии была и обратная сторона: сжатый объём произведения вызвал затруднения, как у Тейта, так и у Пёрселла. Ведь оголённая сюжетная схема и стремительность развития действия – не всегда достоинство. Опера, как и обычная драма, позволяет замедлить ход событий, чтобы усилить эмоциональное напряжение и глубже вовлечь зрителя в переживания персонажей. Нельзя не заметить, что в "Дидоне" некоторые эпизоды сменяют друг друга чересчур быстро. Например, мы узнаём о страсти самой Дидоны из двух необычайно выразительных арий, в то время как чувство Энея раскрывается только в нескольких тактах речитатива. Скорее всего, такая “торопливость” в развитии сюжета в первую очередь была обусловлена неподготовленностью актёров, а не недоработками Тейта. В самом деле, нельзя было требовать от воспитанниц пансиона, чтобы они пели более двух часов кряду, подобно итальянским примам.

***Специфика музыкального языка оперы “Дидона и Эней”***

Оригинальность “Дидоны и Энея” была в значительной мере предопределёна отсутствием у Пёрселла опыта работы в жанре оперы с одной стороны и знанием приёмов итальянской оперы и лирической трагедии с другой. Если бы в Англии уже был накоплен известный опыт в данной сфере, и публика предъявляла бы к композитору свои требования – как это было, когда он сочинял для большой лондонской сцены - то облик “Дидоны” был бы, несомненно, иной. Но в ту пору, как известно, никто в Англии толком не представлял, что такое опера. Каждый автор решал поставленную задачу в зависимости от фантазии и возможностей режиссёра. Пёрселл внёс в музыкальную драму неповторимо национальное английское начало, и в этом смысле его не превзошёл ни один композитор ни до, ни после написания “Дидоны”.

Опера начинается с увертюры, исполняемой струнным оркестром. Её двухчастная структура, где первая часть идёт в медленном темпе и четырёхдольном метре с пунктированным ритмом, а вторая, быстрая, развивается по принципу фугато, роднит её с французской увертюрой, однако в ней нет ничего от торжественной “интрадности” Люлли. Экспрессивность мелодики и хрупкие красочные гармонии погружают слушателя в атмосферу лирического излияния и нежной скорби с первых звуков оперы. Вторая часть увертюры, начинаясь, казалось бы, в манере Люлли, обманывает наши ожидания. Прозрачное равномерное движение, вызывающее ассоциации с танцем, тем не менее проникнуто “минорным” настроением. Тритон, дважды вторгающийся в гармоническое благозвучие Adagio и Allegro, придаёт музыке увертюры особый терпкий колорит.

В тональности увертюры (c-moll) звучат и пять последующих номеров оперы, объединённых не только ладотональным колоритом, но и общим настроением. Они образуют целостную сцену, что не характерно для барочной оперы (классическое выражение этот приём получил в “Орфее и Эвредике” Глюка). Как и у других композиторов XVII века, у Пёрселла структура оперного акта основывается на сопоставлении отдельных номеров. Но наряду с этим в ней отчётливо видно тяготение к непрерывному развитию, что особенно чётко проявляется в финале оперы по мере нагнетания эмоционального напряжения.

Центральное место в первой сцене занимает знаменитая ария Дидоны. По красоте и выразительности она уступает лишь предсмертной песне героини в финале. Казалось бы, она полностью копирует итальянские арии: нисходящие секунды и квинты, опевание центрального минорного лада, “женские окончания” – всё это приёмы из арсенала итальянской ариозности. Остинатный бас так же как в итальянской опере сковывает поток мелодики своей неумолимой повторяемостью, усиливая трагический колорит музыки. Но при всём сходстве, обязательная у итальянцев грань между речитативной и ариозной мелодикой здесь не ощутима. В арии Дидоны нет той сладостной закруглённой итальянской напевности. Её интонации – прерывистые, декламационные, они как бы передают затруднённое дыхание страдальческих возгласов героини. Кадансы и сильные доли почти ни разу не совпадают в верхнем и нижнем голосах, создавая эффект непрерывности и “диссонантности”, который был бы недопустим в гармоничных ариях итальянских опер.

Сцена в c-moll, с её взволнованными интонациями и настроением печали, завершается в момент, когда Белинде удаётся внушить своей сестре, что её ждёт счастье. Этот перелом отражён в музыке мажорным светлым звучанием дуэта и хора в тональности C-dur, объединяющей всю последующую, контрастную по отношению к первой, сцену.

Хоровых эпизодов в “Дидоне и Энее” чрезвычайно много, вместе с балетными номерами они образуют как бы второй драматургический план оперы. Напрашивается предположение, что хоры и балеты – пришельцы из “маски”, однако они больше проникнуты музыкально-драматическим влиянием Люлли. Так, C-dur’ный дуэт и хор чрезвычайно близки вокальным ансамблям лирической трагедии. Это классический образец последовательной гомофонии с чёткими лаконичными моторными ритмами, с прозрачной гармонической фактурой, очищенной от всех полифонических подголосков, подчёркнутой периодичностью и расчленённостью структуры. Приём чередования forte и piano, как и последовательно выдержанная хороводная форма рондо – всё указывает на французское происхождение. Однако Пёрселл не скопировал французский опыт, а переработал его: музыка здесь пронизана ритноинтонациями английского, а точнее - шотландского фольклора. Характерная синкопа, неведомая в те годы в континентальной Европе, фольклорные модальные обороты придают хору пикантную прелесть. В отличие от хоров Люлли хоровые партии Пёрселла несут в себе не только декоративные, но и драматургические функции; они раскрывают и подчёркивают центральные моменты драматургии оперы. Почти повсеместно хор подхватывает и развивает музыкальную партию одного из главных героев, как бы комментируя происходящие события в манере хора греческой трагедии.

Хор, в котором Белинда выступает в роли корифея, выражает неотделимое от образа этой героини настроение надежды и радости. Композитор противопоставляет её светлый эмоциональный колорит чувству печали, в котором неизменно пребывает Дидона. Подобный эффект контраста подчёркнут в арии Белинды C-dur, столь же драматургически важной, как и песня Дидоны в первой. Воля, энергия, надежда ясно слышатся в музыке трёхчастной арии, построенной на типичных героических интонациях итальянской оперы (восходящая аккордовая мелодика, маршевый ритм, быстрый темп, рулада на слове, выражающем движение). Обе арии почти в хрестоматийном плане воплощают предельный контраст между образами скорбной лирики и героического жизнеутверждения. Как бы подчеркивая свою особую значимость в драматургии целого, ария Белинды звучит не в сопровождении continuo, как большинство арий в опере, а в сопровождении оркестра. Подобная тщательность в выписывании деталей гармонии, фактуры и инструментовки наблюдается только в финальной арии Дидоны. При помощи такого художественного приёма композитор создаёт “соединительную арку” между “арией надежды” Белинды и “предсмертной песней” Дидоны.

Интересен также хор, который звучит при появлении на сцене Энея. Написанный в воздушном полифонической стиле, напоминающем светские хоры позднего Ренессанса, он в шутливой форме воспевает силу стрел Купидона. Вообще “Сцена Белинды” выдержана в гармонически светлых, даже триумфальных тонах. Заключающий её “Triumphing dance” (“Танец торжества”) – величественная чакона на свободно трактованном “граунд” – обнаруживает следы влияния чаконы из оперы Люлли “Кадм и Гермиона”. Заметим попутно, что согласно либретто Тейта, в опере должно было быть семнадцать балетов, из которых Пёрселл оставил только четыре. Каждый из них появляется только в конце крупного раздела драмы, завершая и обрамляя его.

Вторая картина полностью принадлежит злым силам в образе ведьм из английских народных сказок, которые угрожают счастью героев. Несмотря на то, что образ ведьм традиционно связан с комедией, Пёрселл трактует эту сцену со всей серьёзностью и художественной глубиной, на которую способен. Разумеется, современному слуху, избалованному выразительностью фантастических образов эпохи романтизма, пёрселловская “пещера ведьм” покажется несколько бледной и уступающей прочим сценам в опере. Но это говорит лишь о том, что в области изображения фантастики Пёрселл шёл в ногу со времени, а не обгоняя его.

Инструментальное вступление к “сцене ведьм” звучит в тональности f-moll, которая, насколько можно судить, ассоциировалась у композитора с мрачным враждебным началом. Необычным “потусторонним светом” окрашена партия главной колдуньи, которую Пёрселл поручил мужскому голосу. Здесь мелодика начисто лишена покоряющей ариозности. Суровая, тяжёлая декламация, построенная на непривычно широких мелодических скачках, звучит на статичном, почти пустом ритмическом фоне. В ней одновременно слышится нечто зловещее и величественное.

Мрачный фантастический эффект, пожалуй, лучше всего достигнут в двух кратких хоровых эпизодах, которые как бы обрамляют речь колдуньи. Оригинальный звукоизобразительный приём – резкое быстрое стакатто на многократном повторении слога “ho” – имитирует жуткий хохот потусторонних существ. Последующий же дуэт двух ведьм, наоборот, удивляет своей обыденностью. Прообраз дуэта – типичный английский кэтч (канон, построенный на простейшей имитации, распространённый и осевший в английском быту, начиная со знаменитого “Летнего канона” XIII века). Подобное обращение композитора к “уличной песне”, возможно, должно было подчеркнуть фольклорное происхождение данных персонажей. Последний хор, окаймляющий фантастическую сцену, и следующий за ним танец фурий построен на приёме “эхо”, разработанном Люлли. В хоре он дан не столько в декоративных целях, сколько для окончательного утверждения жуткой фантастической атмосферы.

Если над первым и третьим актами господствует образ Дидоны, то во втором – в центре действия Эней. В начале акта герои со своей свитой любуются прекрасными окрестностями Карфагена, под предлогом охоты. Первые три номера (инструментальное вступление, песня Белинды и отчасти песня Дамы из свиты) объединяют не только лиричность и настроение светлой печали, но и тональность d-moll. В интонационном отношении эта пасторальная сцена совершенно не связана с оперной ариозностью, господствующей в “Дидоне” в целом. По всем своим признакам – песенным оборотам, ритмическим особенностям (“шотландская синкопа”), периодической структуре – эта музыка близка к позднеренессансному фольклору. Особенно интересна в этом смысле песня Дамы из свиты, в которой античный миф об Актеоне излагается в характерной поэтической манере английской баллады. Подобное обращение к фольклорной песне, в целом нехарактерное для Пёрселла, видимо, было глубоко мотивировано; ведь ничто не может передать образ мирной природы лучше, чем народная песня. Безмятежная пасторальная картина особенно рельефно оттеняет следующие за ней сцены охоты и бури.

В сцене охоты господствует рыцарский образ Энея. Убитый им дикий зверь – как бы символ его героической сущности. Однако триумф героя длится недолго: по воле злых ведьм на охотников надвигается буря. Как всегда практичная Белинда в своей небольшой песне подвижного характера убеждает всех вернуться в город. Остаётся лишь Эней, перед которым возникает призрак в образе Меркурия и сообщает, что он должен этой же ночью покинуть Карфаген. Для достижения большего драматического эффекта композитор намеренно сталкивает момент высшего торжества героя с бездной отчаянья, в которую он оказывается ввергнут в следующий миг.

В опере XVII века трудно указать другой эпизод, построенный сплошь на речитативе, который мог бы соперничать с ламентацией Энея по трагической силе и красоте. В целом декламационные сцены “Дидоны и Энея” резко непохожи на аналогичные фрагменты континентальной оперы. Вероятнее всего, для Пёрселла образцом синтеза поэзии и музыки был английский речитатив первой половины века (в частности у Локка), так как в “Дидоне” нет характерной для континентальной оперы грани, отделяющей напевность и мелодическую яркость арии от нейтрального в мелодическом отношении речитатива.

Островыразительная гармония этого монолога, не укладывающаяся в рамки классической тональной системы, гениальное ощущение английской речи и умение “перевести” её в мелодический план, сохраняя её естественные ритмы и интонации, поистине предвосхищают будущее. Вместе с тем ламентация Энея тяготеет по своему характеру к ренессансному мадригалу с его настроением интимной скорби.

Речитатив Энея замыкает второе действие. Он звучит в тональности a-moll, нарушая тем самым тональное единство всей сцены. Согласно либретто Тейта, второй акт – подобно первому и третьему – завершается хоровым эпизодом, однако в дошедших до нас копиях партитуры подобного хора нет. Нелегко понять, явилось ли это результатом сокращения, сознательно произведённого автором, или запись композитора была просто утеряна. Бриттен, например, настаивал на втором объяснении, аргументируя тем, что симметрия оперы, которая поддерживается “хоровым обрамлением” каждой её картины, не допускает столь грубого нарушения формы. Противоположное мнение высказал Дент, считая, что композитор, написав завершающий хор, впоследствии отказался от него, так как после эмоционального и яркого монолога Энея любой номер прозвучал бы слабее.

Как и следовало ожидать, последний акт начинается с антикульминации: слушатель переносится в среду “сильно подвыпивших” матросов, готовящих Энея к отплытию. В традициях литературы Возрождения, автор вводит прозаичный и даже циничный образ “простолюдина”, противостоящий возвышенному образы идеального героя. Песня, с разнузданной весёлостью рассказывающая о том, как легко матросы заводят новых подружек в каждом порту, звучит как насмешка над прекрасной любовью Дидоны и Энея. Подобно пасторальной картине, матросская сцена возникла на основе национального фольклора, но уже совершенно иного рода. Здесь Пёрселл делает акцент на простонародный юмор и веселье. Так, в танце подчёркнут грубоватый колорит шотландских народных плясок, а песня матросов по ритмическому узору и мелодике близка известной шутливой песне “Nut brown maiden”.

Вся матросская сцена пропитана игривыми интонациями, однако появление ведьм, готовящихся праздновать победу, возвращает слушателя в атмосферу трагедии. Заключительный хор “злых сил”, в котором прославляется разрушительное начало, сочетает в себе гомофонные принципы Люлли с контрапунктом, в духе народной полифонии итальянского ренессанса. Триумф ведьм заключает танец необычного, как бы изломанного характера.

Грандиозный трагический финал по своей силе затмевает все прочие драматические вершины оперы. По масштабу каждый номер финала крупнее почти любого из более ранних эпизодов оперы. В отличие от других сцен с их “мозаической структурой”, цельность кульминационного раздела обеспечивается сквозным развитием, непрерывностью переходов. Так, речитатив Дидоны не завершается, а непосредственно переходит в её арию; ария вливается в оркестровую постлюдию; постлюдия – в финальный хор. Образную цельность финала обеспечивают не только конструктивные приёмы, но и интонационное единство. Все его эпизоды и в мелодическом и в гармоническом отношении восходят к прощальным словам героини, обращённым к Белинде.

Свободная на первый взгляд, патетическая декламация речитатива на самом деле основывается на строго выдержанной нисходящей гамме *(c-h-b-as-g-f-e-es-d).* Этот формообразующий стержень замаскирован благодаря тому, что звуки нисходящей хроматической гаммы “обвиты” вспомогательными звуками в духе баховской скрытой полифонии, а “женские окончания” придают ей характер типичных “оперных вздохов”. Обладая огромной самостоятельной выразительной силой, мелодика речитатива подготавливает мотив остинатного баса предсмертной арии Дидоны и мелодическую линию постлюдии и заключительного хора.

Предсмертный монолог героини – кульминационный момент не только финала, но и всей оперы. Её художественная сила заключена, прежде всего, в чарующей песенности и простоте. Сама мелодика вокальной партии, предельно лаконичная по интонационной структуре, является сгустком мелодических оборотов “скорби и смерти” барочной оперы. Невероятно, но в ней почти нет звуков, которые выходили бы за рамки этих нескольких типизированных оборотов, таких как нисходящие секунды и повторные звуки. Подобное умение достигать сильнейшего драматического эффекта при помощи предельно простых средств говорит о бесспорном мастерстве композитора. По сравнению с первой арией героини в предсмертном монологе всё более сжато, более сурово, особенную трагическую остроту придаёт музыке хроматический остинатный бас – аскетический, оголённый.

Общее художественное впечатление от финала в значительной степени связано и с инструментальным началом. Предсмертный монолог Дидоны – одна из двух арий, написанных не на приблизительно очерченную фактуру и гармонию continuo, а на тщательно выписанную инструментальную партитуру, где ни один ход гармонического голоса не может быть отдан на произвол исполнителя. Здесь всё существенно, выпукло, органично.

Постлюдия доводит до логического завершения мелодический “потенциал” вокальной партии (восходящее движение на секундовых “вздохах” до кульминации на тоническом звуке, за которым следует постепенное “затухание”, охватывающее диапазон октавы). Эта постлюдия не обычный оперный ритурнель XVII века, а органическая часть всего монолога.

Скорбный хор, следующий за постлюдией, где поётся о поломанных стрелах Купидона, напоминает слушателю шутливый хор о его могуществе в начале оперы, создавая арку, соединяющую начало и конец оперы. Напоминание о счастливом начале лишь усиливает сознание случившейся трагедии. Хоровой эпилог уже как будто непричастен к драме: страсти и страдания остались позади.

**Библиография**

1. Конен В.Дж. «Пёрселл и опера» - М. “Музыка”, 1978г.
2. Ливанова Т.Н. «Западноевропейская музыка VXII-XVIII веков в ряду искусств» - М. “Музыка”, 1977г.
3. Роллан Р. «Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии» - М. 1931г.
4. Уэстреп Дж. «Генри Пёрселл» - Л. “Музыка”, 1980г.
5. White E. «A History of English Opera» - London, 1983г.
6. Price C. «Henry Persell and the London Stage» - Cambridge, 1984г.
7. Harris E. «Henry Persell’s Dido and Aeneas» - Clarendon Press: Oxford, 1987г.
8. Вергилий: сборник «Энеида» - М, “Издательство АСТ”, 2005 г.