

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13013>

Е. В. СМАГИНА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры

А. САПИЕНЦА-МЛАДШИЙ И ЕГО ОПЕРА «ТАМЕРЛАН»: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ «ОРИЕНТАЛИЗМА» В РУССКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ XIX ВЕКА



Одним из важнейших направлений в развитии современной музыкально-исторической мысли, как показывает изучение научной литературы последних лет, является заполнение «белых» пятен в истории русской музыки. Возвращая музыкальной культуре имена и творчество забытых и малоизученных композиторов (к примеру, Д. А. Шелехова и Ф. Шольца, А. Ф. Львова и Д. Ю. Струйского, А. А. Дерфельдта, Д. Штейбельта и др.), современные исследователи, по сути, убедительно опровергают отдельные концепты, сложившиеся в русской критической мысли середины 1860-х годов. К примеру, Г. А. Ларош, характеризуя состояние русской композиторской школы рубежа 1840–1850-х годов, отметил: «... ещё недавно, лет 15 тому назад, у нас был один великий композитор Глинка и вокруг него пустыня равнодушия и бездействия. Знакоков музыкального дела в обеих столицах можно было пересчитать по пальцам, да и те <...> были иностранцы» [3, с. 26].

Среди «иностранцев – знакоков музыкального дела», бесспорно, выделяется имя «русского итальянца» Антонио (Антоня) Сапиенцы-младшего (1794–1855), сына Антонио Сапиенцы-старшего¹. Капельмейстер Придворной певческой капеллы, руководитель капеллы графа Д. Н. Шереметева, учитель Г. Я. Ломакина (одного из основателей Бесплатной музыкальной школы), репетитор хорового («хорального») класса при Дирекции императорских театров, композитор сочинял в самых разных жанрах. Известно, что он является автором балета «Удивительная кош-

ка», кантат, музыки к драмам и комедиям (в частности, «Виндзорским кумушкам» Шекспира), а также культовых жанров и пяти опер. Чаще всего в трудах историков музыки упоминаются сказочная опера «Иван-царевич, Золотой шлем» (на либретто А. И. Шеллера, 1830) и водевиль «Актёр на родине, или Прерванная свадьба» (на текст А. А. Шаховского, 1820).

Опера «Тамерлан» практически неизвестна в музыкознании. Но, как показало знакомство с её партитурой [4], она вполне достойна исследовательского внимания: как выразитель исторических интересов русского оперного театра первой трети XIX века и некая предтеча соответствующего жанра, а также как весьма оригинальный эскиз «восточной» оперы. В этой связи, учитывая ограничения, накладываемые форматом статьи, и оставляя за её рамками важнейший для национальной исторической оперы вопрос о роли идеи историзма в русской художественной культуре XIX века, попытаемся представить отдельные аспекты содержания и тематизма оперы А. Сапиенцы с точки зрения «ориентального» жанра.

Прежде всего, примечательно обращение её создателей к личности выдающегося персонажа мировой истории – легендарного полководца Тимура, покорителя Золотой Орды (1336–1405)². Его образ как властелина мира отображен в использовании патетического речитатива, фанфарного комплекса интонаций и широкого объёма интонирования за счёт применения скачков. Аура величия и блеска воссоздается мощным

звучанием полного состава оркестра с усиленной ролью меди и ударных. Таковы, к примеру, хор и каватина Тамерлана из I действия «Мир врагам! Передо мной пал фракиян сонм надменный» (пример 1), финальный хор-апофеоз из III действия («Мир весь пред ним преклонился, в новом блеске он явился»).

Но суть оперного конфликта заключена в коллизиях внутри любовного треугольника. Тамерлан страстно любит красавицу Сеиду, она же влюблена в Моктара. Противостояние соперни-

ков заканчивается победой Тамерлана над самим собой, своей любовью и ненавистью к Моктару. Примечательно, что в уже упомянутом финальном хоре, славящем полководца, есть строки: «он победил себя». В этой связи заметим, что благородство образа главного героя, подчеркнутое создателями оперы, заключает в себе истоки характеристики обаятельного и великодушного героя А. П. Бородина – хана Кончака, который спустя полвека появится в опере «Князь Игорь».

Пример 1

Речитатив Тамерлана из каватины с хором I д.

Трактовка образа Тамерлана в опере Сапиенцы интересна своей многогранностью. Героинку оттеняет проникновенная лирика (в горестном lamento арии «Зачем, Сеида, ты, когда другим

пылала» из II действия), а также грозное бушевание страстей (речитатив перед упомянутой арией «Я предлагал ей трон, блеск славы лучезарной», Пример 2).

Пример 2

Речитатив и ария Тамерлана, II д.

Ознакомление с партитурой «Тамерлана» позволяет отметить в опере яркость сценического и музыкально-стилистического воплощения сферы Востока. В этой связи показателен уникальный для своего времени сценический антураж Интродукции. Как указано переписчиком в тексте партитуры, зрителям открывается храмовое пространство мечети, в котором происходит моление; на сцене – коленопреклонённые муф-

тий, имамы, народ; справа находится надгробный памятник. Заметим, что молитва муфтия «Боже, внемли моленью, в скорби подай отраду» и сопровождающий её хор выдержаны в манере православного богослужения, а соотношение партий Муфтия и молящихся воспроизводит принцип респонсория (хор, выдержанный в стилистике православного Обихода, повторяет реплики-возгласания Муфтия). Тем не менее,

сам факт начала оперы массовой сценой моления мусульман в мечети должен быть отмечен как яркая художественная находка композитора, подчеркнутая «восточную» основу её жанра³.

Обращает на себя внимание и трактовка образа красавицы Сеиды. Как показало знакомство с рядом малоизученных и неизвестных в музыковедении оперных партитур [5], он представляет собой едва ли не первый образец соответствия сценической и музыкальной ипостасей женского восточного образа в истории русской оперы. Разрыв между ними, как известно, был вполне традиционным для оперных традиций первой трети XIX века.

Средоточием ориентального начала в тематизме Сеиды видится её каватина, экспонирующая образ. Примечателен смысловой акцент в тексте номера, представляющего героиню как мусульманку; первые же её строки обращены к пророку: «Солиман, святой залог от несчастья в дни печали» (№ 2 I д. A-dur). Показателен и гиб-

кий мелодический рисунок каватины, чрезвычайно обильно украшенный мелизматическими «узорами» в прихотливом ритме (с использованием секстолей, триолей, групп из 8 и 9 тридцатьвторых, применением пунктиров, фермат, форшлагов) которые придают теме «восточный» импровизационно-орнаментальный характер. Оркестровку номера отличают «воздушность» и детализация (Пример 3).

Столь же выразительны ориентальные «узоры» в теме арии Сеиды из III действия. Обращаясь к Тамерлану, она самоотверженно защищает свою любовь: «Нет, весь твой гнев с Моктаром не разлучит Сеиду, с ним в тёмный гроб я сниду одним твоим ударом». Помимо вокализов и импровизационного ритма с триольными покачиваниями, в теме арии встречаются увеличенные секунды как признак «восточного» лада. Отметим и «разреженную» оркестровую ткань, рельефно подчёркивающую каждую деталь стилистики номера.

Пример 3

Фрагмент каватины Сеиды I д.

По нашему мнению, портрет Сеиды в галерее восточных красавиц русской оперы весьма заметен, учитывая ориентальные штрихи в её тематизме⁴. Героиня оперы Сапиенцы предстаёт в ней в окружении таких персонажей как Зораида, дочь керайтского хана из «Жар-птицы» К. Кавоса, принесшая себя в жертву во имя любви к прекрасному «чужеземцу» Левсилу; восточные девы из глинкинского «Руслана»; Селтанетта, возлюбленная главного героя «кавказской» оперы А. А. Алябьева «Аммалат-бек»; Черкешенка из алябьевской мелодрамы «Кавказский пленник» и, конечно, загадочная Шемаханская царица из «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова.

Характеристика третьего главного героя оперы Моктара дана в лирико-романтической при-

зме, что ярко подчёркнуто в романсе «Ах, мне надежды нет, и радость отцвела» из III действия. Разлучённый со своей возлюбленной Сеидой, счастливый в любви соперник грозного властителя мира Тамерлана, Моктар, как большинство романтиков XIX века, видит мир сквозь призму ночи: в продолжение начальной фразы он поёт о том, что «солнца кроткий свет сокрыла ночи мгла». При этом оборот «сокрыла ночи мгла» повторяется «на разные лады» шесть (!) раз. Скорбно-элегическое настроение номера окрашено затенёнными красками минора (g-moll) и тонкими «ориентальными» штрихами: в мотиве солирующих флейт и кларнетов, подготавливающих тему романса в оркестровом вступлении, появляется ход на ув. 2 (#IV–III in moll, пример 4).

Пример 4

Вступление к романсу Моктара Ш д.

Подводя итоги сказанному выше, суммируем вычлененные в ходе аналитических наблюдений элементы драматургии оперы «Тамерлан» А. Сапиенцы-младшего: акцентирование образов грозного «восточного хана»-полководца, но благородного и великодушного повелителя Тамерлана, а также Муфтия и красавицы Сеиды, сцену молитвы в мечети. Добавим также неизвестную нам, но, предположим, красочную сценографию и выразительные в «ориентальном» плане штрихи музыкальной стилистики.

В этой связи выскажем мнение о том, что «атрибуты» Востока, маркированные в художественной концепции «Тамерлана», дают все основания включить его в число произведений-предшественников классических «восточных» опер в русской музыке.

В заключение отметим, что очарование Востока, столь притягательное для композиторской школы XIX века и русской души, захватило многих музыкантов доглинкинского периода.

Назовём лишь некоторые, сравнительно малоизвестные произведения музыкального театра 1810–1820-х годов, характерные для художественной жизни указанного времени, породившего «ориентализмы» «Тамерлана». Среди них, к примеру: балет «Калиф Багдадский, или Приключения в молодости Гарун-аль-Рашида» (музыка Ф. Антолини по опере Ф. Буальдьё, 1818), «древний национально-пантомимный балет» «Кавказский пленник, или Тень невесты» (музыка К. Кавоса и Т. В. Жучковского, 1823), водевиль «Медведь и паша» (музыка А. А. Алябьева, 1823), героико-комический волшебный балет «Три талисмана – кошелёк, рожок и пояс, или Восточный чародей» (музыка Ф. Шольца, Дж. Россини и Л. В. Маурера, 1823), дивертисмент «Праздник на Каирском базаре» (музыка К.Ф.С.Г., 1824), романтическая трилогия «Керим-Гирей, или Крымский хан» (музыка К. Кавоса, текст А. А. Шаховского, 1825) [2].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отец музыканта – композитор, дирижёр и педагог, служил капельмейстером императорских театров. В 1783 дебютировал в Петербурге комической оперой «Ми-фа-соль». В 1783–1785 годах преподавал в Петербургском театральном училище, позднее – в Смольном институте благородных девиц, давал частные уроки по вокалу.

² Появление оперы в 1828 году в определённой мере было подготовлено постановкой в 1823 году «национального представления в пяти действиях с хорами, сражениями и балетами» «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана

на Россию» Р. М. Зотова с музыкой К. Кавоса. Подчёркивая мысль об интересе русского оперного театра первой половины XIX века к образам реальных исторических личностей, назовём, к примеру, малоизвестные оперы К. Кавоса – «Вавилонские развалины, или Торжество и падение Гиафара Бермесиды» (1818), З. А. Волконской – «Жанна д'Арк» (1821), Д. Ю. Струйского – «Параша-сибирячка» (1840).

³ В этой связи предположим, что данная сцена могла служить прототипом эпизода молитвы из «Аммалат-бека» Алябьева (с пением муэдзина в начале II действия), упоминаемого в описа-

нии Б. В. Доброхотовым сценарного плана оперы [1, с. 204].

⁴ «Ориентальная» линия «Тамерлана» была продолжена композитором в музыке к трагедии А. Н. Муравьева «Битва при Тивериаде» (поставлена в 1833 году). М. Н. Щербакова в этой связи пишет о том, что «...запутанная, а во многом и надуманная интрига пьесы запомнилась зрите-

лю тех лет преимущественно благодаря красочному музыкальному раскрытию контрастных образов» [6, с. 102]. Речь идёт о противопоставлении в трагедии «восточных» героев: «вождя каравана» шейха Салеха и «зловеще-рокового» Дервиша с «европейскими»: рыцарем Тороном и графом Раймундом [там же].

ЛИТЕРАТУРА

1. Доброхотов Б. Александр Алябьев. Творческий путь. М.: Музыка, 1966. 319 с.

2. Корженяныч Т. Музыкальный театр (1800–1825). Хронологическая таблица // История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825. М.: Музыка, 1986. С. 354–406.

3. Ларош Г. Казённый театр / Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л.: Музыка, 1976. С. 26–31.

4. Сапиенца А. «Тамерлан». Партитура. Отдел нотных фондов библиотеки Государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург), ед. хр. ПС199/П.Т.

5. Смагина Е. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте времени: дисс. ... докт. иск. М., 2016. 802 с.

6. Щербакова М. Музыка в русской драме. 1756 – первая половина XIX в. СПб.: Ut, 1997. 264 с.

REFERENCES

1. Dobrohotov B. Aleksandr Alyabyev. Tvorcheskiy put [Alexander Alyabyev. Artistic path]. Moscow: Muzyka, 1966. 319 p.

2. Korzheniants T. Muzykalniy teatr [Musical theatre] (1800–1825). Hronologicheskaya tablica [Timeline] // Istoriya russkoy muzyki [History of Russian music]: v 10 t. T. 4: 1800–1825. Moscow: Muzyka, 1986. P. 354–406.

3. Larosh G. Kazenniy teatr [public theatre] / Larosh G. A. Izbrannye stati: [Selected articles] v 5 vyp. Vyp. 3. Opera i operniy teatr. [Opera and Opera house]. Leningrad: Muzyka, 1976. P. 26–31.

4. Sapienca A. «Tamerlan». [«Tamerlan»]. Partitura [Score]. Otdel notnyh fondov biblioteki Gosu-

darstvennogo akademicheskogo Mariinskogo teatra (Sankt-Peterburg). [Department of musical collections of the library of The state academic Mariinsky theatre (St. Petersburg)], st. un. ПС199/П.Т.

5. Smagina E. Russkiy operniy teatr pervoy poloviny XIX veka v istoriko-kulturnom kontekste vremeni [Russian Opera house of the first half of the 19th century in the historical and cultural context of time]: diss. ... dokt. isk. Moscow, 2016. 802 p.

6. Scherbakova M. Muzyka v russkoy drame. 1756 – pervaya polovina XIX v. [Music at the Russian drama theatre. 1756 – the first half of 19th century]. St. Petersburg: Ut, 1997. 264 p.

А. САПИЕНЦА-МЛАДШИЙ И ЕГО ОПЕРА «ТАМЕРЛАН»: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ «ОРИЕНТАЛИЗМА» В РУССКОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ XIX ВЕКА

Настоящая статья посвящена забытому сегодня композитору первой половины XIX века – «русскому итальянцу» Антонио Сапиенца-младшему. Кратко осветив его творческое наследие, автор фокусирует своё внимание на неизвестной музыковедению опере «Тамерлан», представляемой впервые. Художественная концепция произведения, созданного в 1828 году, рассматривается в контексте увлечения русского музыкального театра первой трети XIX века Востоком. Среди

произведений «восточной» тематики (приведены в конце статьи) указаны балеты К. Кавоса («Кавказский пленник»), Ф. Антонолини («Калиф Багдадский»), Ф. Шольца – Л. Маурера («Восточный чародей»), опера К. Кавоса «Вавилонские развалины» и другие опусы. Опера «Тамерлан» анализируется в аспекте преломления в ней «ориентальных» черт. В этой связи автор выделяет некоторые особенности музыкальной драматургии и сценографии оперы. Акцентиро-

ваны образы главных героев: грозного «восточного хана»-завоевателя Тамерлана, красавицы Сеиды и её возлюбленного Моктара. Также отмечены сцена моления в мечети, образ Муфтия. Впервые публикуется ряд музыкальных примеров, дающих представление о владении композитором «ориентальной» стилистикой. Автором

указаны такие её признаки, как: орнаментальная мелодика с использованием мелизмов; прихотливый свободно-«импровизационный» ритм, «восточный» лад с ув. 2.

Ключевые слова: Антонио Сапиенца-младший, «Тамерлан», «ориентальная» опера, Сеида, Моктар.

A. SAPIENZA JUNIOR AND HIS OPERA "TAMERLAN": TO THE QUESTION OF THE ORIGINS OF "ORIENTALISM" AT THE RUSSIAN OPERA THEATER OF THE 19TH CENTURY

This article is devoted to the composer of the first half of the XIX century, «Russian Italian» Antonio Sapienza Jr., who is forgotten today. Briefly highlighting his creative heritage, the author focuses on the Opera «Tamerlan», unknown to musicology, presented for the first time. Concept of the work, created in 1828, is examined in a context of fascination of the Russian musical theater of the first third of the 19th century with the East. Among the works with «Eastern» theme (listed at the end of the article) are ballets of C. Cavos («Prisoner of the Caucasus»), F. Antonolini («The Caliph of Baghdad»), F. Scholz – L. Maurer («Oriental magician»), opera K. Kavos «Die Ruinen Babylons» and other opuses. The Opera «Tamerlane» is analyzed in the aspect of refraction of «Oriental» features in it. In this regard, the

author highlights some of the features of the musical drama and scenography of the opera. The author puts emphasis on the main characters: the terrible «Khan of the East» – conqueror Tamerlane, beautiful Seida and her beloved Mokthar, and also touches upon the scene of prayer in the mosque, the character of the Mufti. A number of musical examples that give an idea of the composer's ability to write in an «Oriental» style are published for the first time. The author indicates such features of the style as the ornamental melody with the use of melismas; free, «improvisational» rhythm, «Eastern» mode with an augmented second.

Keywords: Antonio Sapienza Jr., «Tamerlan», «Oriental» Opera, Seida, Mokthar.

Смагина Елена Владимировна

доктор искусствоведения, профессор
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
Россия, 400001, Волгоград,
e-mail: evsmagina@yandex.ru

Elena V. Smagina

Dr. Sci. (Art), professor
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Russia, 400001, Volgograd.
e-mail: evsmagina@yandex.ru

