

Цикл Дебюсси «Лирические прозы», написанный на прозаический текст, является результатом творческих исканий композитора. Исследования показывают, что, переключаясь на музыку прозу, композитор пользовался правилами, существовавшими для поэзии, однако не следовал им строго, что полностью отвечает духу эпохи, в которую он творил. Соблюдение канонов не было для него основной задачей. Они вы-

ступают лишь как художественный прием, который можно использовать или не использовать. Тот факт, что Дебюсси сам написал тексты для этих романсов, придает им особый «показательный» статус. Находясь в поисках собственного метода, собственной эстетики, композитор не отвергает опыт предыдущих поколений, но перерабатывает, создавая свой неповторимый стиль.

ПРИМЕЧАНИЯ

* *Апокопа* — отпадение одного или нескольких звуков в конце слова. См.: Словарь иностранных слов / Под ред. И. Лехина, Ф. Петрова. М., 1954. С. 65.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. М., 1975. Т. 22.
2. *Гумилев Л. Н.* От Руси до России. СПб., 1992.
3. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966.
4. *Aquian M.* La versification. P., 1998.
5. *Holmes P.* Debussy. L., 1989.
6. *Honneger M., Prevost P.* Dictionnaire de la musique vocale. Lirique, religieuse et profane. P., 1998.

REFERENCES

1. Bol'shaja Sovetskaja Enciklopedija: V 30 t. M., 1975. T. 22.
2. *Gumilev L. N.* Ot Rusi do Rossii. SPb., 1992.
3. *Kvjatkovskij A. P.* Pojeticheskij slovar'. M., 1966.
4. *Aquian M.* La versification. P., 1998.
5. *Holmes P.* Debussy. L., 1989.
6. *Honneger M., Prevost P.* Dictionnaire de la musique vocale. Lirique, religieuse et profane. P., 1998.

Г. А. Алексеев

ОПЕРА Ц. КЮИ «МАТЕО ФАЛЬКОНЕ»: ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ

Рассматриваются особенности драматургии, стилистики и музыкального языка оперы Ц. А. Кюи «Матео Фальконе» — последней из трех, созданных на рубеже XIX–XX вв. одноактных опер-новелл композитора. Параллельно прослеживаются история создания, постановочная судьба и исполнительские перспективы этого произведения. Определяются его роль и место в контексте всего многообразного и динамичного творчества Ц. А. Кюи — автора бесспорно этапных в мировой оперной эволюции «Андржело» и «Вильяма Ратклифа».

Ключевые слова: одноактная опера, драматургия, музыкальный язык, декламационный вокальный стиль, сцена, либретто, лейтмотив.

**CÉSAR CUI'S OPERA «MATEO FALKONE»:
DRAMATIC COMPOSITION FEATURES**

The dramatic composition, style, and the musical language of César Cui's Opera «Mateo Falkone» are regarded. «Mateo Falkone» is the last of the three one-act operas composed by Cui at the turn of the XIX–XX centuries. The history of the creation, the staging and the prospective actors are described. The role and the place of this opera in the context of versatile and dynamic creativity of César Cui, the author of «Angeolo» and «William Ratclif», the significant pieces in the world opera evolution, are identified.

Keywords: one-act opera, dramatic composition, musical language, reciting vocal style, stage, libretto, leitmotif.

«Матео Фальконе», десятая опера Ц. А. Кюи, представляет значительный интерес для исследователей творчества этого автора, помогая, в соотнесении с другими операми композитора, приблизиться к адекватному пониманию непростой динамики развития его эстетических приоритетов.

Существенно, что эстетическое кредо Кюи-композитора было более последовательно, гармонично по сравнению с эстетическими убеждениями Кюи-критика, в течение его долгой жизни не раз подвергавшимися пересмотру.

Во всем творчестве Кюи, а особенно в четырнадцати его операх (после «Матео Фальконе» были созданы «Капитанская дочка» и три оперы для детей) прослеживается, с одной стороны, ярко выраженное стремление непременно создать нечто новое, не похожее на свои предыдущие сочинения, «боязнь» самоповториться; с другой стороны, Кюи в не меньшей степени свойственно весьма осторожное, «опасливое» отношение к различным «модернистским» веяниям и, как следствие, склонность придерживаться «золотой середины». Это сказалось в известной умеренности стиля и подчас вело к не вполне оправданной консервативности.

Так, в оперном творчестве стремление к новизне у Кюи проявлялось, в частности, в выборе жанров: единственная комическая

опера «Сын мандарина» (1859); подлинно романтические «Вильям Ратклиф» (1869), «Кавказский пленник» (1857–1858, 1881–1882); опера «Анджело» (1874), проникнутая мейерберовским духом больших опер с эффектными массовыми сценами, сложной интригой, гипертрагедийностью в финалах; лирико-комический, отчасти примыкающий к импрессионизму «Флибустьер» (1890); после него — «Сарацин» (1898), синтезирующий, по признанию композитора, жанровые черты «Анджело» и «Флибустьера»; далее — отчетливые приметы веризма в динамичных, остроконфликтных операх-новеллах (1900–1907), затем появляется смелый, даже новаторский для того времени жанр опер-сказок для детей (1906–1913) и, наконец, «Капитанская дочка» (1911) — масштабная опера с сознательной нивелировкой большинства конфликтов.

Показателен и выбор сюжетов опер (не может не впечатлить многообразие мест, где происходит действие — Китай и Кавказ, Шотландия и Италия, Англия и Корсика, Франция и Россия), эпох, когда совершаются события (условно исторические времена, Средневековье, XVIII век, различные периоды XIX века). Примечательно, что и сами поиски сюжетов для опер, и сам процесс создания их у Кюи были зачастую весьма продолжительными: так, «Пир во время чумы», задуманный двадцатитрехлетним композитором, был реализо-

ван сорок лет спустя, не один год писались и «Ратклиф», и «Анджело». Опера «Матео Фальконе» не стала исключением. «Читаю и ищу сюжета с остервенением и ничего не нахожу. Можно сделать один потрясающий коротенький акт из "Матео Фальконе" Жуковского (из Мериме), но только один акт! Есть у Боккаччо вещи чрезвычайно милые, грациозные, веселые, но очень фривольные и значительно скабрзные. Что скажет цензура?» — писал Кюи М. С. Керзиной 10 мая 1903 года [1, с. 297].

Двумя днями позже композитор, обращаясь к тому же адресату, откровенно делится своими размышлениями: «А мои поиски либретто все ни к чему не приводят. Прочел «Сердце принцессы» из романа Anthony Hope. Премилая, грациозная вещь. Но это три совершенно отдельные эпизода, каждый в двух действиях и с новыми действующими лицами, кроме трех. Значит, опера могла бы быть только в 2-х актах. Мало. А, кажется, все бы мне подошло, на все был бы согласен. И на сюжет интимный с глубокой сердечной драмой; и на сюжет грациозный с комическим оттенком; и на сюжет фантастический, сказочный, волшебный, но не лишенный человеческих чувств; и на сюжет грандиозный с *народом*, как *действующее лицо*. Одноактных милых сюжетов сколько угодно, но у меня уже 3 одноактные оперы — будет» [1, с. 298].

Год спустя, 19 мая 1904 года, Кюи пишет Керзиной: «В последнее время я много читаю Жуковского. Есть у него дивный рассказ из Мериме «Матео Фальконе» (отец, корсиканец, застреливает своего сына, мальчика — женская роль — за то, что он, соблазненный блестящими часами, предал в руки жандармов бандита, искавшего укрытия в их доме). Чрезвычайно жизненно, колоритно, мрачно, сурово, эффектно (тут есть и жена старика Фальконе), но слишком коротко. Я думаю, едва ли, полчаса; и всякие вводные аксессуары

только бы замедлили ход действия и обесцветили колорит» [1, с. 326].

Интерес Кюи к сюжету «Матео Фальконе», возможно, был обусловлен и тем, что основным героям оперы (это сближает ее со всеми появившимися после «Флибустьера» операми композитора) крайне сложно дать однозначную оценку, особенно негативную: всех можно понять и простить.

Так, например, «подающий большие надежды» сын Матео Фальконе десятилетний Фортунато сначала не может не отталкивать своими корыстолюбием, уверенностью в собственной безнаказанности, способностью предать. Затем же в эпизоде предсмертной молитвы, где искреннее раскаяние перемежается с мольбами о пощаде, Фортунато вызывает глубокое сочувствие и сострадание.

Для позднего творчества Кюи особенно характерно стремление придерживаться рамок «музыкальной благопристойности», сглаживать острые углы, а также изначально избегать браться за отображение в музыке тех драматургически сложных эпизодов и сцен, с острым психологизмом и мощной трагедийностью которых в полной мере совладали бы лишь очень немногие композиторы оперного жанра, композиторы-титаны, такие, например, как Вагнер, Верди, Пуччини, Чайковский.

Этим, вероятно, объясняется то, что в опере Матео очень немногословен. Трудно понять, что именно творится в его сердце. Лишь после убийства Фортунато (в клавире — цифра 39) выразительная гармоническая последовательность минорных трезвучий *es — h — fis* словно приподнимает завесу над загадочной душой Матео. Интересно также, что до этого подобных функциональных соотношений из трех аккордов не было в опере, а последования двух минорных трезвучий в большедержавном соотношении использовались только в драма-

тургически ключевых моментах, например, в эпизоде подкупа, что и подготавливало упомянутую финальную трагедийную цепь аккордов *es — h — fis*.

Еще более лаконична партия Джиузеппы, матери Фортунато, почти полностью «перенесенная» в инструментальную сферу. После смерти Фортунато Джиузеппа безмолвна, но морально солидарна, насколько это возможно в данной ситуации, с мужем (согласно ремарке в клавири, «Рыдающая Джиузеппа припадает к плечу Матео. Оба медленно входят в дом»).

Почти все вокальные партии «Матео Фальконе» (исключения — партии Фортунато и Санпьери) находятся либо словно «в тени» выразительного оркестрового сопровождения (партия Матео), либо «в тени» другой партии (партия Джиузеппы), либо постепенно, достигая драматургической паритетности, развиваются в диалоге с другой партией (партия Гамбы). Таким образом, об эволюции образов в опере правомерно говорить лишь применительно к образу Фортунато. Основные этапы ее: начальная сцена подкупа Фортунато, допрос Фортунато, предательство Фортунато, но когда арестованного Санпьери уведут, раскаянье Фортунато (даже принес молока выпить) и, наконец, страх и мольбы мальчика о пощаде в предсмертной сцене у камня.

«Матео Фальконе» — единственная, не адресованная детской аудитории опера Кюи, в которой центральная роль тем не менее принадлежит ребенку, а также самая короткая (хотя бы по объему нотного текста) опера композитора, и единственное его оперное произведение, в котором совсем нет любовной линии. Последнее можно объяснить тем, что Кюи, как уже отмечалось, вполне адекватно оценивал специфику своих творческих возможностей: например, принципиально не стремился писать оперы на национальный сюжет, до известной степени игнорируя какие-либо на-

циональные приметы музыки (исключения, такие как в «Капитанской дочке», редки и общей картины не меняют), а в операх-новеллах рубежа XIX–XX веков композитор, которому уже было около семидесяти лет, постепенно нивелировал любовную линию, делая ее качественно иной, чем, к примеру, в романтических, проникнутых безудержными страстями «Вильяме Ратклифе», «Анджело», «Сарацине».

Как никакое другое сочинение для сцены Кюи опера «Матео Фальконе» стала оперой солистов в подлинном смысле слова (в ней отсутствуют дуэты, вокальные ансамбли, несколько же кратких унисонных хоровых реплик общую ситуацию изменить не могут).

Все существенные черты опер-новелл Кюи присущи опере «Матео Фальконе»:

- превалирование драматического начала над лирическим (в клавирах названы: «Пир во время чумы» — «драматическими сценами», «Мадмуазель Фифи» — «оперой в 1 действии», «Матео Фальконе» — вновь «драматической сценой»);

- отсутствие последовательного (столь типичного для лирических опер вообще) развития характеров — герои показываются сразу в состоянии наивысшего напряжения;

- наипредельное сокращение экспозиционных этапов развития действия;

- стремление к остроконфликтному развитию;

- доминирование декламационного вокального стиля;

- тенденция к «новой простоте» в музыкальном языке (сравнительно меньше шуманизмов, шопеновского влияния, соответственно меньше романтических задержаний в гармонии, «терпких», «прямых» альтерированных аккордов);

- органичное перетекание развернутых музыкальных эпизодов друг в друга при существенной функциональной значимости «фактурной пунктуации» (осо-

бенно ярко это проявилось как раз в «Матео Фальконе»);

– определенная фактурная лапидарность, обусловленная, в частности, импульсивностью действия, драматургической сжатостью либретто;

– более широкое по сравнению с предыдущими операми использование приемов стилизации (литания в «Матео Фальконе») и даже прямого цитирования (квартета Маршнера в «Мадмуазель Фифи»);

– тяготения к сочинениям веристов (в отличие от непосредственно предшествующих операм-новеллам «Флибустьера» и «Сарацина», в которых, особенно во «Флибустьере», отчетливо прослеживаются своеобразно преломленные черты импрессионизма).

В плане подхода к драматургии оперы-новеллы Кюи сближает и то, что тематизм оркестровых вступлений к этим произведениям фактически не используется в них в дальнейшем, но зато возникает в финалах опер (исключение — «Мадмуазель Фифи»). Тем самым создается своеобразная, очень действенная «эмоциональная аročность», почти зеркальность. Особенно рельефно это происходит в «Матео Фальконе», где начальный пасторальный, открывающий оперу ноктюрн, передающий идиллию «ясного, солнечного дня» в «гористой и лесистой, живописной местности» (ремарка в клавише), приводится без каких-либо изменений в конце произведения, словно декларируя отстраненность природы по отношению к трагедийным событиям, происшедшим в опере (мирозданию уготована куда более долгая жизнь, нежели страстям и роду человеческому).

В целом же подход к трактовке лейтмотивов в операх-новеллах эволюционирует незначительно. Так же как и в предыдущем творчестве Кюи, лейтмотивов, особенно если учитывать сравнительно скромные размеры опер-новелл, довольно много, но

число их проведений невелико, и лишь единицы из них правомерно рассматривать в качестве опорных лейтмотивов, цементирующих форму и играющих существенную роль в развитии драматургии сочинения. Причем вербально идентифицировать эти лейтмотивы часто не представляется возможным. Например, лейтмотив двойных терций впервые возникает при словах Санпьеро: «Да через пять минут они уже будут здесь. Скорее спрячь», а затем при словах Гамбы: «Не пробежал ли здесь кто мимо?». Подобная функциональная неоднозначность ярко прослеживается и в «Вильяме Ратклифе», и в других операх, причем для Кюи традиционно, что степень индивидуализации лейтмотивов высока ровно настолько, чтобы не нарушать общего внутренне гармоничного и сбалансированного течения музыки. Наиболее из лейтмотивов в «Матео Фальконе» запоминаются синкопированный ритм Санпьеро, наигрыш на рожке Фортунато, упомянутый лейтмотив безмятежности природы.

К интересным особенностям музыкального языка в данном сочинении относятся переход от квадратности к трехтактовым структурам в лейтмотиве Фортунато, многоголосие, преобразуемое во многопластовость (во вступлении, когда в баркарольную, излагаемую попеременно то параллельными терциями, то параллельными секстами пасторальную мелодию, поддерживаемую триольными арпеджио, вплетается пунктирный синкопированный лейтмотив из «интонаций погони» в сочетании с протяженными нотами в басу и с периодически «вспыхивающими» аккордовыми тремоло); изобразительная функция канона (кстати, канон фактически вообще не встречается в творчестве композитора) при тексте «слов моих не повторяй».

Подробный анализ оперы показывает, что если в симфонических эпизодах доминирует неквадратность, то в вокально-

симфонических исключительно сильна, почти тотальна, традиционная квадратность.

Умелое подчинение ресурсов квадратности и неквадратности, прослеживаемая внутренняя логика в их использовании и, самое главное, замечательный художественный результат свидетельствуют о прогрессе мастерства Кюи. Того настоящего мастерства, когда лаконизм и музыкальная выразительность одинаково сильны и достигают высокой гармонии.

Примечательно, что если фактически все предшествующие оперы Кюи в плане общей формы небезупречны, то опера «Матео Фальконе» в этом аспекте приближается к совершенству.

Утвердившись в своем замысле писать оперу на сюжет новеллы Мериме, Кюи летом 1906 года на отдыхе во Франции в тихом, живописном местечке Ройане, на берегу Средиземного моря, начинает создавать эскизы для «Матео Фальконе». Немного позже в письме к Керзиной от 20 августа 1906 года Кюи сообщает: «"Матео Фальконе" кончаю. Что из этого выйдет — не знаю, как не знал, что выйдет из "Фифи". Смущает меня сплошь декламационный стиль и почти сплошь двухдольный такт. Пения совсем нет. В "Фифи" спасали песни; здесь и этого нет. Стараюсь спастись и дать немножко мелодической музыки в описаниях природы (один оркестр). Правда и то, что вещь не длинна и ввиду сценического движения и драматизма, быть может, однообразие декламации и

такта не успеет надоест. Правда и то, что мой набросок — пока весьма эскизный, исключительно пока только одни аккорды; нужно будет потом хорошенько заняться отделкой деталей и орнаментикой. Думаю, что при хорошем исполнении "Фальконе" должен произвести потрясающее впечатление, быть может, даже слишком тяжелое и слишком потрясающее, до невыносимого. Увидим» [1, с. 362].

К концу ноября 1906 года композитором была завершена оркестровка этого сочинения. К середине 1907 года партитура и клавишная опера вышли у Юргенсона в Москве. А 14 декабря того же года в бенефис театрального оркестра, в третьем заключительном отделении, под управлением Н. А. Федорова состоялась премьера «Матео Фальконе» (в первом отделении прозвучал «Сын мандарина», второе отделение было концертным).

Знакомство с конкретикой нотного текста этой оперы, а также с интерпретациями других одноактных опер Кюи (в фонотеке Санкт-Петербургской консерватории хранятся магнитофонные пленки с записями опер «Мадмуазель Фифи» и «Пир во время чумы»), вторая из них не раз в последние годы звучала в концертном исполнении) убеждает в том, что опера «Матео Фальконе» Кюи представляет не только сугубо исторический, узкоспециальный интерес для музыковедов и историков, но и может быть востребована широким кругом современных ценителей музыки и даже иметь успех при постановке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1955.

REFERENCES

1. Kjuj C. A. Izbrannye pis'ma. L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1955.