

Предисловие

В. А. Моцарт питал особую любовь к оперному жанру. В письме отцу от 4 февраля 1778 года композитор сообщает: «Не забывайте о моем желании писать оперу. Я завидую каждому, кто их пишет. Мне иногда попросту с досады хочется плакать, когда я слышу или вижу какую-нибудь арию»¹.

Многие арии в силу своей сложности являются показателем исполнительского мастерства вокалиста, однако изначально создавались с расчетом на конкретных певцов: «Музыкальная ария Моцарта писалась с учетом особенностей исполнителя и должна была подходить ему как идеально скроенный костюм»². Тенор ирландского происхождения Майкл Келли, исполнитель партий Дона Базилио и Дона Курцио в «Свадьбе Фигаро», подчеркивал, что композитор тесно взаимодействовал с певцами — ведь именно от них во многом зависела сценическая судьба оперы: «Все оригинальные исполнители воспользовались наставлениями композитора, который вложил в их умы свой вдохновенный смысл»³.

В созданном Моцартом образе Царицы Ночи из оперы «Волшебная флейта» органично соединились сила и красота Тьмы. По словам Германа Аберта, в отличие от остальных героев оперы она «наиболее далека от мира действительности», «ее царство — холодное, мерцающее великолепие звездного неба»⁴. Однако при всей своей мистичности образ лишен однотонности: в нём соседствуют темная и светлая стороны (последняя выражается через материнские чувства к дочери). «Преувеличенную» виртуозность, доведенную почти до автоматичности, композитор, вероятно, применил в целях отражения сверхчеловечности, фантастичности героини.

Первой исполнительницей партии Царицы Ночи стала Йозефа Хоффер — сопрано, старшая сестра Констанцы Моцарт. Судя по воспоминаниям современников, у нее был большой диапазон и довольно резкий тембр. Именно в расчете на исполнительские данные Йозефы была написана партия Царицы Ночи.

Другая женская партия «Волшебной флейты» — роль Памины — создавалась для семнадцатилетней Анны Готлиб, одной из популярнейших исполнительниц в жанре зингшпиля. Ранее совсем юная Готлиб выступила в премьерном спектакле «Свадьба Фигаро» в партии Барбарини⁵. По воспоминаниям современников, певице «особенно удавались нежно-лирические

¹ цит. по Черная, Е. С. Моцарт. Жизнь и творчество . - Москва : Музгиз, 1961. С. 154.

² LASCHI, Luisa di Federico Pirani // Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 63 (2004).

³ Solo recital. The reminiscences of Michael Kelly. London 1972. P. 141.

⁴ Аберт, Г. В.А. Моцарт / Пер. с нем., вступ. статья и коммент. К.К. Саквы. Москва : Музыка, 1985. С. 323.

⁵ Во время исполнения партии Анне Готлиб было всего 12 лет.

и комические образы; критика высоко ценила ее пародийный талант»¹.

Техническая сторона партии Памины была доступна юной, но вполне опытной певице; однако основную трудность образа составляет артистический аспект: «Доверив Анне показ не просто определенного аффекта, а процесса трансформации состояния героини, Моцарт рассчитывал на очень искусную драматическую игру, которая, по всей видимости, певице удалась»².

Роль Сюзанны в опере «Свадьба Фигаро» создавалась с расчетом на исполнение английской певицей итальянского происхождения Нэнси Стораче. Она приняла участие в девяти постановках оперы: четыре из них состоялись в мае 1786 года, остальные были «разбросаны» до конца года.

Ранее для этой же исполнительницы была написана концертная сцена «Non temer, amato bene» (KV 505). Сравнивая оперную партию и концертный номер, Кристина Высоцки отмечает: «Необходимо учитывать тот факт, что вокальный диапазон одинаковый — как в концертной сцене, так и в оперной роли, и что это является в определенном смысле технической характеристикой»³. Вероятно, исполнительница действительно не обладала сильным голосом и техническим совершенством. Однако же Моцарт, при создании оперной партии и концертной арии явно ориентировавшийся в первую очередь на драматический талант Стораче, стремился подчеркнуть именно эту сторону ее дарования.

Сопрано Луиза Ласки (после замужества Ласки-Момбелли) приехала в Вену в 1784 году. 25 сентября того же года на страницах газеты «Wiener Kronik» о певице вышла заметка: «У нее прекрасный чистый голос, который со временем станет округлее и полнее; она очень музыкальна, поет с большей выразительностью, чем остальные оперные певицы, и у нее прекрасная фигура!». Сложно представить более подходящий музыкальный материал для демонстрации вокальных и актерских качеств Луизы Ласки, чем тот, что создал Моцарт в задуманной для нее партии графини в «Свадьбе Фигаро». Этому сложному персонажу Моцарт доверяет моменты высочайшего лиризма — в краткой каватине «Porgi, amor, qualche ristoro», галантном дуэте с Сусанной «Che soave zeffiretto», а прежде всего — в речитативе и необыкновенной арии «E Susanna non vien... Dove sono», в которой композитор воплотил тончайшие оттенки чувств: сожаление при тягостном воспоминании об утраченном счастье и нежность, питаемую слабой надеждой.

Премьера оперы «Дон Жуан» с огромным успехом состоялась в Праге 29 октября 1787 года. Критики отмечали, что музыкального события такого размаха в городе еще не проходило: «Вообще опера исключительно тяжела

¹ Нагина, Д. А. Профессионалы и любители: о первых исполнителях «Волшебной флейты» В.А. Моцарта / Д. А. Нагина // Опера в музыкальном театре: история и современность : Сборник статей по материалам Четвертой Международной научной конференции, Москва / Министерство культуры Российской Федерации. Том 1. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2019. С. 243.

² там же, с. 244.

³ цит. по Жаркова, В. А. Моцартовские певцы: портреты в концертных ариях / В. А. Жаркова // Старинная музыка. — 2013. № 1(59). С. 19.

для исполнения, и все были поражены тем, что, несмотря на весьма короткое время для подготовки, представление было хорошим. Исполнители и оркестранты приложили все свои силы для того, чтобы отблагодарить Моцарта хорошей игрой»¹.

В прессе появились благосклонные отзывы и о прекрасной Катерине Мицелли, выступившей в роли Донны Эльвиры, которая «создала патетический образ женщины, наделенный крайней аффектацией чувств»². Молодая Тереза Сапорити, исполнившая роль Донны Анны, также заслужила благожелательный отклик со стороны критиков, отметивших прекрасное исполнение партии певицей, которая «в ариях, ансамблях, в колоратурных пассажах, преимущественно в высокой тесситуре подчеркивала силу и глубину чувств героини, легко справляясь с мелодиями инструментального характера»³.

Катерине Бондини, приме-буффа труппы импресарио Доменико Гвардасони, на момент исполнения роли юной Церлины было около тридцати лет. Именно с именем Бондини связан один из популярных анекдотов, относящийся к постановке «Дон Жуана» в Праге и рассказанный драматургом Иоганном Непомуком Штепанеком: «Моцарт лично курировал всех участников [труппы] своей оперы. Во время первой репетиции в театре синьора Бондини, исполнявшая роль Церлины, даже после нескольких прогонов не смогла как надо закричать в определенный момент в конце первого действия, когда Дон Жуан хватает ее. Поэтому Моцарт вышел из оркестра, начал еще раз повторять [сцену] и в нужное время ущипнул ее сильно — так, что она, потрясенная, закричала; он похвалил ее — ведь именно так она и должна была кричать»⁴. Этот случай крайне показателен с точки зрения атмосферы, которую Моцарт хотел создать в спектакле в стремлении достичь впечатления реальности на сцене.

В состав первой постановки зингшпиля «Похищение из Сераля», состоявшейся в Бургтеатре 16 июля 1782 года, вошли лучшие певцы своего времени. Первой исполнительницей партии Блонды стала Тереза Тейбер. Одна из любимых сопрано придворного театра, она специализировалась на амплуа остроумных субреток. Тейбер вдохновила Моцарта на создание концепции всей буффонной роли, которой, однако, не слишком «шло» виртуозное начало.

Одной из вокалисток, для которых Моцарт писал партию в опере «Милосердие Тита», была сопрано Мария Маркетти-Фантоцци, исполнившая роль Вителлии. О ее выступлении в опере «Энео в Лацо» Винченцо Ригини красноречиво высказался Иоганн Фридрих Рейхардт: «Еще более удивительной, чем прекрасная работа Ригини <...> была синьора Маркетти-

¹ Шулер, Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт, 1963, с. 71-72.

² Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков / Л. К. Ярославцева. М. : Золотое Руно, 2004. С. 165.

³ Ярославцева, с. 165.

⁴ цит. По Schneider, M. T. The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera), Routledge, 2023. P. 179.

Фантоцци, чей голос, когда я ранее слышал его в камерной обстановке, казалось, не обещал того, чего он так прекрасно достигал в театре. Это один из тех сильных, полных голосов, которые не смеют дать себе волю в небольшом пространстве и поэтому звучат тускло, но эффектно в огромном зале, где они могут расширяться и распространяться <...>. Для большой оперы я не смогу представить себе более прекрасного сочетания, чем голос, внешность и игра мадам Маркетти»¹. Примерно через два года после исполнения партии Вителлии Маркетти-Фантоцци стала примадонной Королевской оперы в Берлине.

Адриана Феррарезе дель Бене вошла в историю музыки как превосходная исполнительница героических арий. Для нее была создана партия Фьордилиджи в опере «Так поступают все», премьера которой состоялась в 1790 году. Годом ранее она приняла участие в венской премьере «Фигаро» в роли Сюзанны: для нее композитор написал две новые арии: «*Al desio, di chi t'adora*» и «*Un moto di gioia mi sento*».

Исполнительский талант Катарины Кавальери был поистине поразительным — иначе нельзя объяснить столь внушительные масштабы арии «*Martern aller Arten*», написанной для ее роли Констанцы в опере «Похищения из Серая»: «Находясь под впечатлением потрясающего виртуозного мастерства певицы Катарины Кавальери <...>, Моцарт просто не смог не использовать в полной мере ее роскошные данные. Сложнейшая вокальная партия, невероятный размах технически изощренных колоратур должны были быть уравновешены соответствующими масштабами формы»². Несмотря на то, что Моцарт не считал ее хорошей актрисой, он ценил ее как певицу и написал для нее много музыки, в том числе знаменитую арию Донны Эльвиры «*Mi tradi*» для второй постановки «Дон Жуана». Также Кавальери стала первой исполнительницей партии Мадемуазель Зильберкланг в опере «Директор театра», выступив на одной сцене со своей соперницей — как в жизни, так и в спектакле — Алоизией Вебер в роли Госпожи Херц.

Для сопрано Доротеи Вендлинг была написана партия Илии в опере «Идоменей» и концертная сцена KV 486a — музыка, в которой виртуозность не является определяющим аспектом: «Все созданные для нее моцартовские арии (кантабиле в сдержанном темпе) выявляют в ней певицу лирического плана. Вокальные партии ее сольных номеров содержат лишь мелкие украшения и изредка — непродолжительные колоратуры»³.

Элизабет Вендлинг, зловка Доротеи, обладала исполнительскими возможностями иного рода — партия Электры, одна из самых трудных в опере, содержит «широкий спектр виртуозных компонентов»; анализ вокальной партии говорит «о великолепной технической оснащенности Вендлинг, о необычайной легкости и подвижности ее голоса...»⁴.

¹ цит. по Rice, J. A. Mozart and His Singers: The Case of Maria Marchetti Fantozzi, the First Vitellia / J. A. Rice // The Opera Quarterly. 1995. Vol. 11, No. 4. P. 40.

² Нагина, Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта: особенности жанра / Д. А. Нагина // Старинная музыка. — 2013. № 2(60). С. 24-25.

³ там же, с. 23.

⁴ там же, с. 23-24.

Партитуру неоконченного зингшпиля «Заида» на текст Иоганна Андреаса Шахтнера по пьесе Йозефа Себастьяни «Сераль» уже после смерти Моцарта нашла его вдова. Сюжет оперы, повествующий о любви христианской пленницы султана Солимана Заиды и раба Гомаца, раскрывает тему самопожертвования и верности перед лицом смерти. Впервые опера была поставлена во Франкфурте 27 января 1866 года. В списке сохранившихся номеров, помимо прочего, — несколько арий главной героини, которые позволяют раскрыть различные грани исполнительских возможностей певицы: в них сосредоточились как сочные колоратуры («Tiger! wetze nur die Klauen...»), так и нежнейшая кантилена («Ruhe sanft, mein holdes Leben...»). Невозможно доподлинно узнать, кого Моцарт представлял в роли Заиды. А вместе с тем в настоящее время номера из неоконченного произведения австрийского гения с огромным вдохновением исполняют величайшие певицы современности.

Е. Ильянова

Arie der Königin der Nacht

*“Der Hölle Rache kocht
in meinem Herzen...”*

Aus der Oper “Die Zauberflöte”

Ария Царицы Ночи

«Адская месть кипит в моем сердце...»

Из оперы «Волшебная флейта»

Libr. by E. Schikaneder

Либр. Э. Шиканедера

Allegro assai

Canto

Der Höl-le Ra - che kocht in mei-nem

Piano

p *sf*

Her - zen, Tod und Ver - zweif - lung,

Tod und Ver - zweif - lung flam - met um mich

fp *fp* *p* *cresc.* *p*

her! Fühlt nicht durch dich Sa - ra - stro To - des -

f *fp*

-schmer-zen, Sa - ra - stro To - des - Schmer-zen, so bist du

cresc. *p* *cresc.* *p*

mei - ne Toch - ter nim - mer - mehr, so

fp *fp* *sf* *p*

bist du mein', mei-ne Toch - ter nim - mer -

sf *p*

-mehr,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in B-flat major, starting with a whole rest followed by a melodic phrase. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff featuring chords and the bottom staff featuring a continuous eighth-note bass line.

The second system includes German lyrics: "mei - ne Toch - ter nim - mer - mehr;". The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a dense texture of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is indicated below the piano part.

The third system continues the piano accompaniment. The right hand features a dense texture of chords, while the left hand maintains a steady eighth-note bass line. The system concludes with a melodic phrase in the vocal line.

The fourth system includes the word "so" in the vocal line. The piano accompaniment features a dense texture of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is indicated below the piano part.

bist du mei - ne Toch - ter nim - mer -

fp fp f

-mehr!

Ver - sto - ßen sei auf

p f p

e - wig, ver - las - sen sei auf e - wig, zer -

f p f

- trüm - mert sein auf e - wig al - le Ban - de

der Na - tur, ver - sto - ßen, ver -

- las - sen und zer - trüm - mert al - le Ban - de

der Na - tur, al - le

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Ban - - - - -

Second system of the musical score. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Third system of the musical score. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

de,

Fourth system of the musical score. The vocal line concludes with a few notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, marked with a crescendo and forte dynamic.

al - le Ban - de der Na - tur, wenn

cresc. **f**

nicht durch dich Sa - ra - stro wird er - blas

- sen! Hört, hört, hört,

Ra - che - göt - ter! Hört der Mut - ter

Schwur!

Arie der Pamina

“Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden...”

Aus der Oper “Die Zauberflöte”

Ария Памины

«Ах, я чувствую, оно исчезло...»

Из оперы «Волшебная флейта»

Libr. by E. Schikaneder

Либр. Э. Шиканедера

Andante

Ach, ich fühl's, es ist ver - schwun - den, e - wig —

hin der Lie - be — Glück, e - wig hin der Lie - be Glück!

Nim - mer kommt ihr, Won - ne - stun - den, mei - nem Her - zen — mehr — zu -

-rück, mei - nem Her - zen, mei - nem Her -

zen mehr zu rück. Sieh, Ta-mi-no!

mfp

die-se Trä-nen flie-ßen, Trau-ter, dir al-lein, dir al-

mfp

-lein! Fühlst du nicht der Lie-be Seh-nen, der Lie-be Seh-nen, so wird

mfp

Ru-he, so wird Ruh im To-de sein, fühlst du nicht der Lie-be

cresc. f

Seh-nen, fühlst du nicht der Lie-be Seh-nen, so wird

p

Ru-he, so wird Ruh im-To-de sein, so wird Ruh im

To-de sein, im To-de sein, im To-de sein.

p

cresc. *f* *p*

Recitativo ed aria di Susanna

“Deh vieni, non tardar...”

Dall'opera “Le nozze di Figaro”

Речитатив и ария Сюзанны

«О приди, не медли...»

Из оперы «Свадьба Фигаро»

Libr. by L. Da Ponte

Либр. Л. да Понте

Allegro vivace assai

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef staff for the voice, which is mostly empty in the first system. The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system of the piano part features a melody in the right hand with trills and a steady eighth-note bass line in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces the vocal line with the lyrics "Giun-se al-fin il mo-men-to, che go-drò sen-za af-fan-no in". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with the lyrics "brac-cio al-l'i - dol mi - o." and the piano part with trills in the right hand. The fourth system concludes with the vocal line lyrics "Ti - mi-de cu-re, u -" and the piano part featuring a final chord with a sharp sign in the bass line.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru