

Виктор Вячеславович Хайруллаев – соискатель кафедры
истории музыки Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова

Viktor V. Khayrullaev – degree-seeking
student of the Music History Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

УДК 782

DOI 10.61908/2413-0486.2015.4.4.49-72

«ТАРАР» САЛЬЕРИ-БОМАРШЕ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА
(К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ КОМПОЗИТОРА)

«TARARE» OF SALIERI-BEAUMARCHAIS: FEATURES OF GENRE
(TO THE 190th ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S DEATH)

Аннотация

Статья посвящена одному из самых известных сочинений Антонио Сальери – опере «Тарар», написанной в Париже в 1780-е годы. Во второй половине XVIII века основным жанром французского оперного театра оставалась «лирическая трагедия», в связи с этим основной акцент в статье сделан на анализе оперы с точки зрения сходств и отличий от жанрового «первоисточника». Кроме того, внимание уделяется особенностям сотрудничества композитора и либреттиста – великого французского драматурга П. О. К. Бомарше.

Abstract

The article is devoted to one of the most famous works by Antonio Salieri – the opera «Tarare», written in Paris in the 1780s. It is known that in the second half of the XVIII century the main genre of the French opera remained «tragedie lyrique». In this regard, the main focus of the article is on the analysis of the opera in terms of similarities and differences from the genre of the «source». In addition, attention is paid to the peculiarities of the cooperation between the composer and the librettist – the great French playwright Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Ключевые слова: Антонио Сальери, Бомарше, «лирическая трагедия», французская опера XVIII века.

Keywords: Antonio Salieri, Beaumarchais, «tragedie lyrique», French opera of XVIII century.

Знакомство Сальери и Бомарше предположительно состоялось летом 1784 года, когда поэт начал поиски композитора для сотрудничества. Как отмечает немецкий исследователь Вольмар Браунберенс, Бомарше упоминал о «Тараре» ещё до 1775 года, однако только в 1784 году пьеса приобрела чёткие формы. Основную идею своей пьесы драматург определил следующим образом: «Тема моего труда – это следующая мысль, одновременно и строгая и утешающая:

Хотя б ты был рожден с короной на челе,
Тебя ее сиянье не возвысит.
О смертный, все твое величье
От свойств души твоей зависит!

Достоинство человека – вот моральное задание, с которым я хотел иметь дело, вот тема, которую я избрал» [1, с. 553; курсив мой. – В. Х.].

Сначала драматург обратился к Глюку, чью оперу «Альцеста» он почитал. Однако Глюк отказался и предложил Бомарше обратиться к своему ученику Сальери [4, с. 353]. Большой успех оперы «Данаиды», связь сочинения Сальери с оперной драматургией Глюка и, вероятно, знакомство с другими произведениями композитора, уверило поэта, что Сальери подходит для работы над его поэмой.

Композитор заинтересовался предложением поэта и, уезжая в Вену, взял с собой написанный Бомарше текст, с которым ему предстояло работать не менее двух лет. При этом Сальери должен был выполнять свои непосредственные обязанности капельмейстера при дворе. Ознакомившись с

текстом, Сальери решил предложить Бомарше внести некоторые изменения в либретто. Вот как описывает реакцию поэта Дю Рулле, один из либреттистов оперы «Данаиды»: «Вчера я посетил Бомарше; он получил два Ваших письма; он очарован ими, считает их полными ума... и решил принять Ваши пожелания. Он сказал мне, что Ваши письма заставили испытать к Вам ещё большее уважение и увеличивают его мнение о Ваших достоинствах и вашем гении» [10, с. 126]. Бомарше внёс изменения в текст и вернул композитору.

Сотрудничество Бомарше и Сальери быстро переросло в дружбу. На время работы над оперой композитор поселился в доме поэта. Сам Бомарше имел собственные взгляды на роль музыки в театре, и часть из них он выразил в предисловии «Абонентам Оперы, которые хотели бы любить оперу» к «Тарару». Так, например, он считал, что «...петь на сцене следует лишь для того, чтобы передать разговор» [4, с. 352]. Чтобы представить более полное впечатление о точке зрения поэта на роль музыки и слова в опере, позволим себе привести несколько цитат из вышеупомянутого вступления к пьесе. «... музыка к опере, – писал Бомарше, – так же как и стихи, есть не что иное, как новое искусство украсить слово...» [1, с. 550]. И далее драматург продолжает: «...слишком много музыки в музыке – недостаток наших больших опер» [1, с. 551]. Более конкретно Бомарше объяснил свою позицию в одном из черновиков 1775 года к опере: «Я сочинил очень короткие стихи, потому что музыка всегда бывает слишком затянутой. Я спрессовал события, ибо музыка, которая всё размывает, заставляет терять много времени. Я постарался сделать свой стиль как можно более простым, поскольку излишне витиеватое музыкальное сопровождение, отнюдь не способствующее поддержанию интереса зрителей к происходящему на сцене, лишь наносит вред своими чрезмерными эффектами...» [4, с. 352].

Сам же Сальери получил следующую «рекомендацию» от Бомарше: «Напишите мне музыку, которая слушается, а не командует, которая подчиняет все свои эффекты мелодике моего стиха и интересам моей драмы» [4, с. 355].

В процессе подготовки премьеры «Тарара» Бомарше развернул целую рекламную компанию. Её начало можно отнести к лету 1784 года, когда Бомарше впервые прочитал фрагменты будущей оперы перед аристократическим собранием. Затем, когда Сальери уже поселился в его доме, он начал сопровождать композитора в дворянские салоны. Там они исполняли отдельные сцены из оперы. Достаточно подробную информацию по подготовке премьеры дает В. Браунберенс. Так, Бомарше отказывался использовать декорации других опер. В результате были сделаны новые, стоимостью около 30 тысяч ливров [10, с. 135]. Помимо этого, поэт настоял на том, чтобы либретто оперы было напечатано только после того, как начнутся спектакли, но королевская семья должна была получить текст заранее. Далее либреттист запретил посещать репетиции, к ним были допущены только тридцать высокопоставленных лиц.

Напряженное ожидание сохранялось до самого последнего момента. В качестве дополнительных мер безопасности были сооружены деревянные ворота, а на улицах вокруг здания Оперы стояло 400 охранников. Королеве Марии-Антуанетте даже советовали не приходить на премьеру оперы, так как нельзя было гарантировать соблюдение этикета [10, с. 136].

Сюжет оперы следующий.

В *Прологе* Гений Огня («владеющий Солнцем, возлюбленный Природы») и Природа («гений, творящий живые существа») «создают» из теней главных героев и определяют их судьбу.

I акт начинается с разговора между королем Атаром, жестоким правителем Хормуза, и Кальпиджи, главным евнухом. Кальпиджи хвалит одного из полководца, Тарара, и король завидует Тарару и приказывает сжечь его дом, а его жену, Астасию, захватить и поместить в королевский гарем. Король дает Астасии другое имя – Ирза. В следующей сцене Тарар жалуется королю, что его дом сожгли, сады опустошены. Атар предлагает ему свой

дворец и 100 красавиц. Тарар оплакивает похищение Астазии, и он просит у короля разрешения на ее поиски.

Во *II акте* Верховный жрец сообщает, что страна под угрозой нападения чужаков. Жрец говорит, что народ должен думать, будто эта война благословлена богами и предлагает избрать главнокомандующего, которым было бы легко управлять. Король предлагает Алтаморта. Жрец просит оберегаться окружения Тарара, так как солдаты очень уважали его. Король хочет, чтобы Тарара убили во время его поисков Астазии. Тем временем Кальпиджи сообщает Тарару, что его жена – пленница в гареме короля; Тарар решает спасти её. Далее начинается священный ритуал, во время которого народ и солдаты клянутся в послушании новому избранному военачальнику. В решающий момент предсказатель произносит имя Тарара.

В *III акте* Атар приказывает Кальпиджи устроить в гареме праздник. Во время пира Атар хочет сделать Ирзу (Астазию) султаншей, но она думает только о Тараре. Король просит Кальпиджи спеть; Кальпиджи случайно произносит имя Тарара, что вызывает протесты; Атар взбешен, Астазия падает в обморок и её уводят в комнату. Атар снимает верхнюю одежду перед ее дверью и входит. Появляется Тарар, которого замечает Кальпиджи. Кальпиджи быстро переодевает его в чернокожего раба. Возвращается король и видит чернокожего раба. Он придумывает хитрый план: чернокожий раб должен заставить Астазию стать его (короля) невестой.

IV акт показывает отчаявшуюся Астазию. Даже Спинета, жена Кальпиджи, не может её утешить. Приходит Кальпиджи и сообщает, что чернокожий раб – это Тарар. Но Астазия не слышит его и просит Спинету сыграть её роль. Появляется Атар, желающий бросить чернокожего раба на корм крокодилам. Кальпиджи пытается защитить его, он не пускает солдат в гарем и рассказывает, что чернокожий раб это Тарар.

В *V акте* король приказывает жрецу объявить смертный приговор Тарару и Астазии. Супруги, наконец-то, воссоединяются и обнимают друг друга в

последний раз. Разозлившийся Атар требует, чтобы Астазия сначала посмотрела на казнь своего супруга. В это время солдаты умоляют Тарара, чтобы он стал их начальником, и что если он прикажет, они накажут короля. Весь народ хочет, чтобы место короля занял Тарар. Атар в отчаянии закалывается. Кальпиджи обращается к народу со словами, что король оставил свой трон Тарару. Но Тарар отказывается, он хочет вести мирную жизнь с Астазией. Тогда один из солдат говорит ему, что раз он не хочет добровольно стать королем, то его коронуют против воли. Тарар вынужден уступить.

Премьера оперы «Тарар» состоялась 8 июня 1787 года. Первые спектакли шли при большом стечении народа. В течение нескольких десятилетий, «Тарар» оставался «самым большим кассовым успехом Парижской Оперы» [10, с. 148]. 33 спектакля за первые девять месяцев принесли дирекции Оперы дохода больше четверти дохода за год.

Бомарше был очень доволен своим сотрудничеством с Сальери и впоследствии высоко отзывался о нём. Даже в предисловии к «Тарару» он написал своего рода посвящение композитору: «Мой друг, я посвящаю Вам мой труд, потому что он стал Вашим. Я его только породил – Вы его подняли до высот театра. Моей главной заслугой в данном случае является то, что я предугадал оперу “Тарар” в “Данаидах” и “Горациях”, невзирая на предубеждение, повредившее этой последней опере, представляющей прекрасное произведение, но несколько строгое для Парижа.

Вы помогли мне, мой друг, дать французам некоторое понятие о греческом театре, каким я его себе рисовал. Если наш труд будет иметь успех, я буду обязан почти исключительно Вам. И хотя Ваша скромность заставляет Вас всюду говорить, что Вы только мой композитор, я горжусь тем, что я Ваш поэт, Ваш слуга и Ваш друг» [1, с. 545].

Самым главным в опере «Тарар» было, по мнению Л. Кириллиной, качество «...которое традиционно не связывается у нас с личностью Сальери – яркий тираноборческий пафос» [5, с. 65]. Основной же причиной успеха оперы

«Тарар» музыковед считает оригинальное сочетание политической злободневности сюжета, красочности оркестра, контрастов сольных и массовых сцен, яркой зрелищности [5, с. 66].

Опера создавалась в совершенно особый период французской (и, пожалуй, мировой) истории. Несмотря на то, что до Великой Французской революции оставалось несколько лет, соответствующие настроения уже проникли во все сферы жизни общества, и особенно в музыку. Л. Кириллина в связи с этим отмечает: «Подземные толчки грядущего революционного извержения давали о себе знать по меньшей мере с 1760-х годов, и к 1780-м усилились настолько, что не ощущать не могли разве что совершенно беспечные люди (вроде Марии Антуанетты). Резко участились постановки опер с тираноборческим и даже цареубийственным сюжетами» [7, с. 62].

Успех оперы «Тарар» исследователи музыки второй половины XVIII века объясняют, в том числе, самим сюжетом произведения. Так, например, музыковед В. Брянцева пишет о том, что сочинение было успешно «...лишь благодаря тому, что в нем... были громко декларированы остроактуальные тираноборческие идеи: народный герой, полководец Тарар, противопоставляется деспоту Аксуру» [2, с. 297]¹. Автор нескольких исследований по западной музыке второй половины XVIII века Т. Ливанова также делает акцент на новизне сюжета «Тарара»: «В этой опере ново было не только то, что действие происходило в Персии и в рамки серьезной фабулы вставлялись такие эпизоды, как представление Арлекинов во дворце Аксура. Нова была тираноборческая тема оперы: полководец Тарар, опирающийся на народ и высшее понятие справедливости, борется с деспотом Аксуром и побеждает его» [8, с. 137]².

¹ По какой-то причине автор исследования «Французская комическая опера XVIII века» допускает здесь неточность: в опере «Тарар», о которой идет речь, царя звали Атар. Аксуром был правитель в венском варианте – в опере «Аксур, царь Ормуза».

² И здесь мы обнаруживаем ошибку в имени одного из главных героев: как и В. Брянцева, Т. Ливанова называет имя, которого в опере «Тарар» в принципе нет.

Музыкальной основой «Тарара» послужила, несомненно, «лирическая трагедия», которая и во второй половине XVIII века в Париже занимала главенствующее положение в оперной иерархии. На первый взгляд, в «Тараре» присутствуют все основные признаки «источника»: пятиактная структура, наличие балетных сцен, которые непосредственно включены в сюжет; вокальное письмо приближено к французской театральной декламации, деление актов на сцены³. При более подробном анализе оперы выясняется немало интересных деталей, внимание которым и будет уделено далее. В вышеприведенной цитате Т. Ливановой стоит отметить еще один очень важный момент, который ставит «Тарар» отдельно от двух других парижских опер Сальери: это проникновение комических элементов. В. Брянцева также акцентирует наше внимание на том, что «в канун 1789 года во французскую “серьёзную” оперу наконец прорвались изгнанные оттуда более сотни лет назад Люлли “низкие” комедийные персонажи...» [2, с. 297].

Опера «Тарар» состоит из аллегорического пролога и пяти актов, каждый из которых включает в себя несколько сцен. Количество сцен в актах примерно одинаковое (7–9). Главный конфликт (противостояние главных героев царя Атара, «человека жестокого и необузданного» [1, с. 567], и полководца Тарара, «почитаемого за высокие добродетели»), начинается в первых сценах I акта (похищение супруги Тарара Астазии) и получает свое разрешение уже в финале V акта (воссоединение супругов и смерть Атара). Причем стоит особо отметить, что царь не идёт на прямой, непосредственный конфликт со своим солдатом, по крайней мере, в первых актах, а действует тайно: приказывает похитить его супругу и разорить имение. (О произошедших событиях мы узнаем лишь из диалога Атара с его генералом Алтамортом, на сцене и в музыке они никак не показаны). Более того, чуть позже он даже предлагает Тарару замок с наложницами, от которых Тарар, конечно, отказывается.

³ Более подробно признаки «лирической трагедии», очень наглядно в сравнении с оперой-seria, описывает Л. Кириллина. См.: [6, с. 175–177].

Помимо основного, в опере развивается и побочный конфликт между генералом Альтамортом, который и похитил Астасию, и Тараром. Как и в случае с первым, данное противостояние также поначалу подается в скрытом виде. Совершив преступление против солдата, Альтаморт, таким образом, явился инициатором столкновения. Единственный момент открытой конфронтации Альтаморта и Тарара мы можем наблюдать в конце II акта, когда проводится ритуал выбора военачальника.

Рассмотрим основные характеры оперы. С точки зрения сюжетной драматургии, амплуа Атар – это тиран (который часто встречается также, например, в итальянской опере XVIII века). Как отмечают авторы монографии, посвященной итальянской опере XVIII века, типичными качествами тирана были «...принуждение других героев к поступкам, неприемлемым для них (нежелательный брак), арест и смертный приговор жертве, вероломство... В развязке они переживают душевный переворот, вызванный благородным поступком их жертвы...» [9, с. 273]. Первая часть цитаты вполне применима к персонажу Бомарше-Сальери, однако, как мы увидим в финале, оперный Атар никакого раскаяния не чувствует и в итоге закалывается своим же кинжалом. В целом стоит отметить, что данный персонаж является активным (и агрессивным) героем: именно он является инициатором конфликта оперы, предпринимает действия для устранения Тарара и дважды на сцене совершает убийство.

Его «оппонент», солдат Тарар, изначально проявляет себя как лирический герой, и поначалу героизм персонажа имеет «стоический, нередко страдательный характер» [9, с. 274]. Тарар в своих первых сценах не проявляет активных действий. Но по ходу развития событий в нём всё сильнее проявляются черты героики, что, несомненно, отражается и в интонационном «наборе» его арий. Он сначала отправляется в плавание на поиски своей супруги, потом сражается на дуэли с «сообщником» царя – Алтамортом и

побеждает, прокрадывается во дворец во время праздника и даже переодевается чернокожим рабом, чтобы спасти Астасию.

Что касается героини (Астазии), то, связанные с ней как героиней лирического склада сюжетные мотивы совпадают с мотивами героя. Это, в частности, «...отказ повиноваться тирану, самопожертвование...» [9, с. 277].

Довольно протяжённый пролог включает в себя несколько сцен с участием таких персонажей, как Природа, Гений Огня и тени. Он предваряется энергичным оркестровым вступлением⁴ из двух разделов. По указанию Бомарше, эта увертюра «...изображает грозный шум в воздухе, столкновение разбушевавшихся стихий» [1, с. 560]. Первый раздел построен на восходящих и нисходящих гаммообразных и триольных пассажах струнных на фоне выдержанных аккордов духовых. Начинаясь в светлом C-dur, гармоническое движение постепенно приводит нас сначала в одноименный минор, а потом в его параллель – Es-dur. Перед нами пока предстает картина начала «бури», когда движение только начинается и особого накала страстей не чувствуется.

Пример 1

The musical score for Example 1 is written for four instruments: Violin, Oboe, Trumpet, and Bassoon. The tempo is marked 'Allegro'. The Violin part begins with a series of eighth-note patterns, marked with a piano 'p' dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The Oboe part is mostly silent, with a few notes appearing later. The Trumpet part consists of sustained notes, with a 'cresc.' marking. The Bassoon part also consists of sustained notes, with a 'cresc.' marking. The score is written in C major (C-dur) and 2/4 time.

⁴ Обратим внимание, что Сальери здесь отказывается от традиционной для «лирической трагедии» увертюры с её медленным и быстрым разделами.



Второй раздел, который отделяется от предыдущего фермой, отличается большей эмоциональной напряжённостью за счёт более плотной фактуры, интенсивного нарастания динамики (постоянное *crescendo* и *ff*), а также усиления оркестра (*tutti*). Здесь уже изображается сам «разгул стихий».

Пример 2

Далее следует несколько сцен с участием аллегорических персонажей. Гений Огня и Природа выбирают из толпы теней героев будущих событий и предопределяют их судьбу.

Своеобразная «вторая увертюра» звучит после пролога, непосредственно уже в I акте.

Пример 3

The image shows a musical score for five instruments: Violini I, Violini II, Violes, Flauto, and Oboe. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four measures. Violini I and II play a melodic line starting on G4, moving up stepwise with eighth-note patterns. Violes play a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Flauto and Oboe play a melodic line starting on G4, moving up stepwise with eighth-note patterns, mirroring the Violini I and II.

Джон Райс отмечает оркестровку данного инструментального вступления, в котором Сальери изображает экзотику (турецкую музыку) с помощью большого барабана и тарелок. Однако композитор использует не весь инструментальный арсенал. Вот что пишет американский ученый по этому поводу: «Турецкой оркестровке везде в “Тараре” недостает инструмента, пикколо, который обычно использовался другими композиторами (например, Моцартом в “Волшебной флейте”)» [11, с. 393]. И далее Райс отмечает, что Сальери не нравился данный инструмент, и в качестве доказательства приводит письмо Сальери, в котором он делал некоторые советы по исполнению «Тарара» (при возрождении постановки в 1818 году). Так, в частности, Сальери настаивал, чтобы пикколо не использовалась: «Прежде всего не позволяйте пикколо, музыкальному позору, играть в моих операх... Этот жалкий инструмент [должен использоваться] только чтобы делать медвежий танец...» [11, с. 393].

Очередным этапом развития основного конфликта является шестая сцена, которую можно рассматривать как диалог царя и его подчиненного (в сцене участвует ещё два персонажа, но у них только речитативные реплики). Оба участника «противостояния» уже имеют довольно протяжённые сольные высказывания, которые помогают нам определить характер героя. Так, например, ария Атар – это довольно типичный образец героики, которая выражается особым «царственным комплексом»⁵: кварто-квинтовые интонации в мелодике, ходы по звукам трезвучия; в оркестре это проявляется удвоениями у струнных и духовых инструментов. Только вместо традиционных для этой образной сферы тональностей (D-dur, C-dur, Es-dur) Сальери здесь применяет F-dur.

Пример 4

Allegro Maestoso

The musical score for Example 4 is written for five parts: Violini I, Violini II, Violes, Corni in Fa, and Atar. The tempo is marked 'Allegro Maestoso'. The key signature is one flat (F major). The score shows a section with forte (fp) dynamics. Violini I and Violes play a melodic line with quarter notes, while Violini II and Corni in Fa play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Atar has a vocal line with a similar melodic pattern.

Содержание арии вполне благородное: Атар предлагает отчаявшемуся Тарару дворец с наложницами. Однако эта показная доброта почти сразу же

⁵ Термин Л. Кириллиной. См.: [7, с. 60].

нивелируется его репликами к военачальнику Альтаморту, из которых становится ясно, что Атар планирует избавиться от своего верного солдата.

Ария Тарара «Астазия – богиня», которая была очень популярной в России в первой половине XIX века, показывает нам лирическую сторону характера героя.

Пример 5

The musical score for Example 5 is written for five parts: Violini I, Violini II, Violes, Tarare, and Basso. The key signature is one sharp (F#), indicating C major, and the time signature is 3/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Violini I part has a tempo marking of *un poco adagio* and a *fp* (fortissimo) dynamic. The Violini II part also has a *fp* dynamic. The Violes part is marked with a *fp* dynamic. The Tarare part is marked with a *fp* dynamic. The Basso part is marked with a *fp* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Распевная мелодия в медленном темпе, построенная на секундовых интонациях, светлая тональность C-dur (в ней как раз начинается ария) – всё это придает высказыванию необыкновенную чувствительность. Это одна из немногих в опере мелодий, где Сальери позволяет себе небольшие мелизмы, которые в данном случае очень украшают.

Первый акт заканчивается тем, что Тарар отправляется на поиск супруги, а Атар же приказывает своему генералу следовать за ним и убить солдата.

Новый виток в развитии основного (и одновременно с ним побочного) конфликта мы наблюдаем в следующем акте, особенно в последней сцене. Действие на этот раз происходит в храме бога Браммы, в присутствии главного

жреца и основных героев. Начинает проводиться ритуал, во время которого планируется назвать имя того, кто будет достоин вести армию на борьбу с варварами⁶. Эламир, «воспитанник авгуров», вопреки настойчивой просьбе верховного жреца, называет имя Тарара. Перед избранником встает вопрос выбора между воинским долгом и поисками супруги (подобная дилемма является еще одним частым сюжетным мотивом для героя лирической трагедии).

Следуя традициям жанра «лирической трагедии», композитор в III акт (как и в опере «Данаиды») включает танцевальный дивертисмент, состоящий из нескольких «номеров». Первый танец – это типичная *сицилиана* с характерным для нее метро-ритмом в умеренном темпе, в тональности C-dur.

Пример 6



Далее звучит хор в *маршевом* характере с соответствующими интонациями и метром, и следом – *менуэт*.

⁶ В данном случае герои имеют в виду христиан.

Пример 7

Менуэт



Действие на этот раз происходит в дворцовых садах, где по приказу Атара подготовлен праздник.

Однако танцы здесь выполняют не только собственно «прикладную» функцию: у них определенная драматургическая роль в развитии действия. На фоне звучащей музыки во дворец тайно проникает Тарар в поисках Астазии. С помощью Кальпиджи он переодевается в чернокожего раба как раз перед приходом Атара. Вошедший царь разгневан тем, что Астазия (которую он переименовал в Ирзу) отказывает ему, и придумывает новый план: выдать её замуж за чернокожего раба. Ситуация с переодеваниями окончательно приобретает свой комический характер уже в следующем акте. Таким образом, в опере проявляется ещё один топос – комический, который не был характерен для жанра «лирической трагедии». Данная образная сфера имеет своих «представителей» – это персонажи Кальпиджи («начальник евнухов сераля, раб-европеец, певец из итальянской капеллы, человек умный и веселый» [1, с. 567]) и Спинетта («раба-европейка, бывшая неаполитанская певица, кокетка и интриганка») [там же].

В IV акте основное внимание уделено Астазии. Действие сосредоточено в покоях Астазии, украшенных роскошной мебелью. В открывающей сцене мы видим героиню, страдающую от разлуки с супругом:

О смерть! Конец мне принеси:
Свершилось преступленье...
Жену Тарара ты спаси
От мук и посрамленья...

Первая часть арии написана в подвижном темпе. Мелодика насыщена восклицательными квартовыми интонациями, звучащими особенно выразительно на словах «О смерть!», с которых начинается ария.

Пример 8



Последующий небольшой речитатив подводит ко второй части, которая звучит контрастом к первой. Здесь уже умеренный темп, и мелодика уже двигается плавно, для неё характерны секундовые ходы.

Пример 9



Третья часть, в основном повторяющая первую, звучит более динамично и напряжённо. Если в начале преобладала умеренная динамика и акцент делался на квартовые «возгласы», то для заключительного раздела арии характерны оттенки *ff*.

В финале сцены и всего акта развитие действия становится более напряжённым: Тарара схватывает стража.

V акт — это одновременно и кульминация, и развязка основного конфликта. Атар начинает торжествовать: Тарар схвачен и на площади перед дворцом готовят место предстоящей казни.

Очередная ария Атара («Пустая тень! Народный идол, рок, наконец, тебя мне выдал...») передает его торжество по поводу готовящейся казни Тарара.

Пример 10



В третьей сцене звучит драматичный речитативный диалог Атара и его солдата, итогом которого становится приказ царя окружить Тарара. В это время на сцене видна Астазия под покрывалом. Супруги узнают друг друга и исполняют единственный в опере дуэт, который по своему характеру не любовный, как можно было ожидать, а направленный против схватившего их деспота Атара: «Смерть нас ждет! Достаточно минуты, и избавление разорвет жестокой власти путы: бессилен деспот лютый!»

Пример 11



Неожиданно врывается Кальпиджи с солдатами и освобождают Тарара с Астазией. Царь Атар закалывается своим кинжалом, а Тарар, после долгих уговоров солдат, становится правителем.

Опера заканчивается сценой с аллегорическими персонажами (Природой и Гением Огня), которые произносят основную мораль сочинения.

Касаясь вопроса жанровых особенностей оперы «Тарар», стоит отдельно отметить применение хоровых сцен в этом произведении. Как известно, в «лирической трагедии» хор играл значительную роль. Вспомним, например, первую парижскую оперу Сальери – «Данаиды», в которой хор не просто был частью драматургического развития, а являлся главным «действующим лицом». В «Тараре» ситуация отличается, что, конечно, обуславливается самим сюжетом. Бомарше в своём тексте (а вслед за ним и композитор) концентрируется на индивидуальных качествах каждого персонажа. Для него важно развитие конфликта монарха и его подчиненного солдата, поэтому каждый акт оперы – это очередной этап «противостояния». Хоровые сцены, несомненно, присутствуют в сочинении, но по сравнению с «Данаидами» здесь их меньше. Несколько хоровых эпизодов мы слышим уже в прологе. Первый из них – это «хор теней», который звучит в миноре на фоне тремоло скрипок и альтов и пассажей в басах.

Пример 12

The musical score for Example 12 is written for Violini I, Violini II, and Chœur. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violini I and II parts play a sustained chord in the left hand and a single note in the right hand. The Chœur part consists of three voices (Soprano, Alto, Bass) playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Violini I

Allegro non troppo

Violini II

Chœur

Общий мрачноватый характер музыки, сформированный всеми этими средствами выразительности, является одной из особенностей так называемого «стиля ombra», о котором упоминает Л. Кириллина⁷.

Остановимся еще на одном хоре «Хвала премудрости извечной» из пролога. Быстрый темп, в мелодике движение по звукам трезвучия, диатоника, радостная тональность C-dur, преобладание крупных длительностей – всё это создает торжественный, гимнический характер.

Пример 13



В основном действии оперы хоровых сцен немного: в первом акте это хор рабынь Серая «В прекрасных долинах Азии», написанный в жанре *гавота*. Второй акт отмечен хором народа и солдат, прославляющих Тарара.

Пример 14



⁷ См.: [7, с. 47].

В третьем акте хор включен в танцевальный *дивертисмент* и имеет жанровую основу *марша*, также хор участвует в припевах куплетов Кальпиджи. В IV акте опять же один хор солдат. Более насыщенное наполнение хоровыми сценами встречается во второй половине V акта, когда приближается развязка всего действия. Здесь выделяется хор «Великий Брама всеблагой», написанный в стиле *траурного марша*. (На сцене в этот момент подготавливается казнь Тарара и его супруги Астазии). Медленный темп, характерный пунктирный ритм, соответствующая оркестровка (медные духовые, большой барабан) – всё это создает необходимую печальную атмосферу.

Пример 15



Последний хор («В тебе мы добродетель чтим...») исполняется в честь главного героя, согласившегося взойти на трон, в самом конце акта. Таким образом, заметно, что в опере хоровых сцен немного. Тем не менее, они выполняют свои функции, которые диктует сценическое действие. Также заметим, что в данном сочинении почти все хоры по образному содержанию отличаются друг от друга: гимнообразный (I акт), танцевальный (I акт), «похоронный» (V акт).

Наконец, стоит отдельно отметить особенности оркестровки «Тарара». Приведем мнение американского ученого Джона Райса, которое он высказал в главе про «Данаиды», но которое, на наш взгляд, вполне подходит в и данном случае. «Оркестр Оперы был больше и включал большее количество инструментов, чем в оркестрах, для которых Сальери писал ранние оперы. У Сальери в распоряжении были инструменты – тромбоны, трубы, кларнеты, литавры – которые были доступны для него только спорадически в прошлом, но никогда все вместе <...> Использование Сальери всего преимущества оркестровых “сил”, доступных в Париже, отражает влияние Глюка и возможно Пиччинни...» [11, с. 321].

Похожую точку зрения высказывает и Адам Карс в своей «Истории оркестровки». Вот что пишет исследователь: «Тот самый массивный оркестровый стиль, пионером которого был Глюк, а родиной Вена и Париж, нашел в Антонио Сальери, композитора, развивавшего, основываясь на указаниях и опыте своего учителя, те же принципы с большей уверенностью и свободой, появившихся вместе с опытом... Богатство и полнота звучания более, чем разнообразие деталей и граней колорита, являются характерными чертами оркестровки Госсека и Сальери...» [3, с. 165].

Отметим интересную деталь в использовании групп инструментов в характеристиках героев. Так например, почти все арии монарха Атара сопровождают медные духовые (ариозо 1 акта – валторна и тромбоны). В сольных сценах Тарара преобладают деревянные духовые (в частности, в ариозо I акта и четвёртой сцене II акта – гобой, в III акте – фагот). Для арий Астазии композитор прибегает ту же самую оркестровую группу, что и у Тарара (в качестве примера приведем кларнет из ариозо Астазии I акта, гобой из арии в IV акте).

Подведем итоги анализа жанровых особенностей оперы «Тарар». С одной стороны, здесь присутствуют характерные для «лирической трагедии» признаки (пятиактность, большая роль речитатива, вместо номеров – сцены). С

другой – необычный тираноборческий сюжет, уменьшена роль хора (в частности, по сравнению с «Данайдами»). Самое главное отличие кроется в самом музыкальном языке оперы. Композитор применяет музыкальные средства выразительности, характерные для самых разных топосов: героика, пафос, чувствительность, галантность, даже комедийность. В связи с этим В. Брянцева пишет следующее: «Сальери отнюдь не пренебрегает опытом ни итальянской буффа, ни французской комической оперы, в результате чего в партию заглавного героя, наряду с возвышенно-героическим соло вошел чувствительный Романс (“Астазия – богиня”). Это сделало партитуру “Тарара” довольно эклектичным...» [2, с. 297].

Литература

1. Бомарше П. О. К. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1954. 652 с.
2. Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985. 310 с.
3. Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1990. 304 с.
4. Кастр Р. де. Бомарше. М.: Молодая гвардия, 2003. 427 с.
5. Кириллина Л. Пасынок истории: К 250-летию со дня рождения Антонио Сальери // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 57–73.
6. Кириллина Л. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
8. Ливанова Т. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 года // Классическое искусство за рубежом. М.: Наука, 1966. С. 113–140.
9. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазиио. М.: Классика-XXI, 2004. 766 с.
10. Braunbehrens V. Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1992. 276 p.
11. Rice J. A. Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 668 p.

References

1. Bomarshe P. O. C. *Izbrannye proizvedenija* [Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Selected Works]. Moscow: Goslitizdat, 1954. 652 p.

2. Brjanceva V. *Francuzskaja komicheskaia opera XVIII veka: puti stanovlenija i razvitija zhanra* [French Comic Opera of the XVIIIth Century: Ways of Formation and Genre Development]. Moscow: Muzyka, 1985. 310 p.
3. Kars A. *Istorija orkestrivki* [History of Orchestration]. Moscow: Muzyka, 1990. 304 p.
4. Kastr R. de. *Bomarshe* [Beaumarchais]. Moscow: Molodaja gvardija, 2003. 427 p.
5. Kirillina L. Pasynok istorii: K 250-letiju so dnja rozhdenija Antonio Sal'eri [Stepson of History: to the 250 Anniversary of Antonio Salieri]. *Muzykal'naja akademija* [Musical Academy]. 2000, No. 3, pp. 57–73.
6. Kirillina L. *Reformatorskie opery Gljuka* [Reformist Operas by Gluck]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 384 p.
7. Kirillina L. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Pojetika i stilistika*. [Classic Style in the Music of the XVIII and the Early XIX Centuries]. Part 3. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
8. Livanova T. Reforma Gljuka i francuzskij opernyj teatr pered revoljuciej 1789 goda [Gluck's Reform and the French Opera House before the Revolution of 1789]. *Klassicheskoe iskusstvo za rubezhom* [Classic Art Abroad]. Moscow: Nauka, 1966. pp. 113–140.
9. Lucker P., Susidko I. *Ital'janskaja opera XVIII veka. Jepoha Metastazio* [Italian Opera of the XVIII Century]. Part 2. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 766 p.
10. Braunbehrens V. *Maligned Master: The Real Story of Antonio Salieri*. New York: Fromm International Publishing Corporation, 1992. 276 p.
11. Rice J. A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 668 p.