

**Франческо Чилеа – живот и творчество.
Драматургичен и исторически прочит на операта
“Адриана Лекуврър”**

Андрей Найденов

Зачитайки традициите на постромантичната естетика, веризмът доразви утвърдените музикално-драматургични схеми на италианската опера. Поколението композитори, с които свързваме разглеждания период, претворява в музикално-сценичните си опуси много от темите, вълнували писателите Емил Зола, Хенрик Ибсен и Джовани Верга. Един от корифеите на италианския веризъм е Франческо Чилеа (1866-1950). Тази студия подробно анализира неговата най-често представяна опера *Адриана Лекуврър* (1902). Формата и съдържанието на операта очертават точно параметрите на италианския веризъм. В този стил пишат оперите си Пиетро Маскани, Руджиеро Леонкавало, Джакомо Пучини, Умберто Джордано, Алфредо Каталани и Рикардо Дзандонаи. В хода на изложението ще бъдат разгледани отделните елементи на стила, ведно с промените, настъпващи в характера и структурата на италианската опера, които ясно рамкират почерка на композиторите-веристи. Името на Франческо Чилеа стои по-встрани от шумно акламирания му сънародник Пучини, чиито „*Бохеми*“ или „*Мадам Бъттерфлай*“ са сред най-често играните оперни заглавия. Творчеството на Чилеа е по-рядко поставяно и непознато. „*Адриана Лекуврър*“ издържа изпита на времето, докато *Арлезианката* или пък сложната и композиционно по-амбициозна „*Глория*“ са поставяни сравнително рядко. Някои арии от тях ("Плачът на Федерико" или "Ад е да бъдеш майка") често са част от рециталите на големи певци още от времето на

Бениамино Джили и Джана Педерцини. Сравнени с музикално-сценичните произведения на Маскани или Леонкавало, оперите на Чилеа, писани в каноните на съвременната композиторска школа, не стават емблема на стила веризъм. По природа Чилеа е вглъбен и с афинитет към камерната и симфоничната музика. Операта – уви – не заема централно място в началните му творчески търсения. Това го отдалечава от композиторите-веристи, жадуващи успех и слава, но предимно в музикално-сценичния жанр. Веризмът, с традициите и новите драматургични находки, насочва композиторите постромантици – предимно в Италия – в нов, експресивен и по-реалистичен музикален изказ. Музикално-сценичните им опуси са вдъхновени от творчеството на Емил Зола, Хенрик Ибсен и Джовани Верга, едни от най-ярките звезди в необятния литературен океан на XIX в. Композиторите-веристи искат да прехвърлят в музикалния театър принципите на *натуралистите*. Близки сюжетни връзки, сродни с тези на зараждащата се нова оперна типология, откриваме още в „Травиата“ (1853) на Джузепе Верди и „Кармен“ (1875) на Жорж Бизе.

Възникването на веристичния стил отнасяме към 1890 година, когато с операта си „Селска чест“ Пиетро Маскани (1863-1945) възвестява съществуването на *Giovane Scuola* (Младежката композиторска школа). Две години по-късно, в пролога на операта „Палячи“ Руджиеро Леонкавало (1857- 1919) описва кредото на композиторите-веристи. Джакомо Пучини, Умберто Джордано, Алфредо Каталани, Рикардо Дзандонаи, Личинио Рефиче, Итало Монтемеци, Франко Алфано, Алберто Франкети, Ерманно Волф-Ферари и Франческо Чилеа са композиторите, които следват идеите и естетиката на леонкаваловия манифест. Авторите и техните либретисти представят на сцената реални (веристични) житейски събития.

Сюжетите са разбираеми и са част от ежедневието на зрителя. Текстовете със силни социални конфликти, подлост и насилие – облечени в аналогични музикални теми – светкавично приковават вниманието на публиката. По тази причина композиторите-веристи отхвърлят много от митологичните или исторически сюжети, тъй често срещани в епохата на романтичната опера. Изоставени са темите за национално обединение с висок идеализъм, които срещаме в оперите на Джузепе Верди. Промени настъпват и в музикалния изказ. Той е отражение на драматургията, която налага непрекъснато музикално звучене – партитура без отделни номера, чието утвърждаване откриваме във вердиевите шедеври „Отело“ и „Фалстаф“. Ариите, дуетите и ансамблите са част от цялостното действие и не са свързани с отделни речитативи. В новите музикално-сценични произведения са обособени арии и дуети. Чудесен пример, илюстриращ новия стил, е финалът на първото действие на операта „Бохеми“. В двете арии откриваме мелодии, на които е чуждо изкуството на колоратурата с присъщите ѝ орнаменти. Портаментото при веристите се запазва и допълва красивия ефект на легатото. Любимо изразно средство за Магда Оливеро, най-голямата изпълнителка на „Адриана Лекуврър“ или Бениамино Джили, ненадминат в ролята на поета *Андре Шение*, стават „прихлипванията“ ("singhiozzi").

Франческо Чилеа не избира сюжетите си само в рамките на задължителните за стила теми. Избягва злободневието, вълнуващо масите (тогава – предимно работници), и търси по-нови фабули. Много от композиторите-основатели на стила пишат в сходни сюжетни канали. Маскани композира красивата пасторална комедия „Приятелят Фриц“ (1891), от която до днес най-изпълняван е дуетът на “черешките / delle ciliegie”, „Ирис“ (1898) – символична опера с японски сюжет. „Изабо“ (1911) и „Паризина“ (1913) са писани по два средновековни романа. Джакомо Пучини (1858-1924) умело оставя

встрани типичните за стила теми, насочвайки се към поетичните асоциации в живота на „*Бохеми*“-те (1896) или мечтаейки с японско-китайските отражения на „*Мадам Бъттерфлай*“ (1904) и „*Турандот*“ (1924). От пучиниевите опери, като че ли само „*Тоска*“ (1900), „*Момичето от златния запад*“ (1910) и „*Мантията*“ (1918) отговарят на веристичните драматично-стилови изисквания. Нужно е да отбележим, че Рикардо Дзандонаи (1883-1944), композирайки „*Франческа да Римини*“ (1914) използва епизод от „*Божествена комедия*“ на Данте, в интерпретацията на Габриеле Д'Анунцио (1863-1938). По правило повечето от посочените произведения са далеч от чисто веристичните теми, но те са написани в същия музикален стил и чрез своя ярък музикален изказ безусловно му принадлежат. В този ред на мисли само оперите „*Селска чест*“ и „*Палячи*“ са изцяло веристични. Франческо Чилеа е представител на *Младежката композиторска школа (Giovane scuola)*. Трябва да подчертаем, че не само *тъмните житейски краски (dramma duro)* се свързват със стила на веристите. Този стил показва живота на обикновените хора. Издига естетически и музикално композиторите, наследили Джузепе Верди, в края на XIX и началото на XX век.

Чилеа е роден в Палми, провинция Реджо Калабрия на 23 юли 1866 г. Още в ранните си години той проявява влечение към музиката. Подкрепен от небогатото си семейство, на седем години постъпва в Консерваторията *Сан Пиетро а Майела* в Неапол. Там малкият Франческо учи пиано и композиция при един от завършващите студенти, бъдещият голям композитор-верист Умберто Джордано (1867-1948). Чилеа изучава в детайли сонатите на Доменико Скарлати (1685-1757), кантатите на Йохан Себастиан Бах (1685-1750), мелодичните опери на Джоакино Росини (1792-1868) и Джузепе Верди (1813-1901). Това са жалоните, оформили ярката му индивидуалност, издигнала го над останалите композитори на епохата. През 1884 г. е титулуван *маестрино*. Започва да дирижира

хора и оркестъра на Консерваторията и без заплащане помага в представленията на оперния театър *Сан Карло*. Същата година, вече сирак, успява да се погрижи за обучението и високите такси на своите три по-малки сестри. През 1886 г. създава *Трио* за пиано, цигулка и виолончело. Малко по-късно, през 1887 г. е неговият официален композиторски дебют, а *Сюита за оркестър* е отличена със златен медал от *Министерството на образованието*. През следващата 1888 година Чилеа написва и *Соната* за пиано и виолончело. Този първи успех окрилява младежа и удвоява усилията му в композиторското поприще. В края на обучението си Чилеа получава съдържанието на предвидената за завършването му опера. Либретото на „*Джина*” е на Енрико Голишани, не тъй известен автор, но работил с Амилкаре Понкиели (1834-1886) в „*Марион Делорм*” (1885), по-късно е написал за Умберто Джордано и либретото на операта „*Мартина*“, представена на конкурса *Сондзоньо* през 1890 г. Либретото на „*Джина*” е написано по френската пиеса „*Катерина или Златният ключ*” от барон дьо Мелесвил. С помощта на професора си по композиция Паоло Серао (1830-1907), Чилеа се запознава с издателя Едоардо Сондзоньо (1836-1920). На 9 февруари 1889г. в малкия театър на Консерваторията Чилеа дирижира премиерата на своята двуактна *идилична мелодрама (melodramma idillico)*. Партитурата ѝ е издадена, а през 1892 г. Сондзоньо урежда втората ѝ постановка във Флоренция. След това Чилеа получава дипломата си на *професор* (преподавател) по хармония и пиано. Нужно е да поясним, че в Италия към преподавателите и до сега е прието обръщението *professore*, докато специалистите във висшите училища се титулуват *docenti*. След повече от век, на 3 и 5 ноември 2000 г., в италианското градче Козенца Кристофър Франклин дирижира премиерите на четвъртата постановка на „*Джина*”.

По-късно, от Сондзоньо, Чилеа получава либретото на операта „*Тилда*” от Анджело Занардини (1820-1893) ¹. Сюжетът не

е по вкуса му, но притиснат от несигурното си бъдеще, търсещият признание Чилеа започва композицията. „Тилда“ носи белезите на новия веристичен стил. Въпреки че стои в сянката на „Селска чест“, втората опера на Чилеа утвърждава идеите, заложили в сюжета и чувствената мелодика, вдъхновили Пиетро Маскани. Чилеа чувства някои неудобства, пишейки в този нов за времето си стил. По-кратките едноактни опери, ярко изявили в себе си силни драматични конфликти, не доизказват в пълнота чувствените детайли на музикалната драматургия. Неговите фини композиции се доближават до ювелирните творби на осемнадесетото столетие и не преекспонират мигове от реалния (груб и покъртващ зрителя) живот, вдъхновяващи плеядата италиански веристи. На 7 април 1892 г. в театър *Паляно* (сега *Верди*) във Флоренция „Тилда“ е приета много добре от критиците и публиката. След тази премиера дирекциите на италианските оперни театри благосклонно приемат оперите на Чилеа. Популярността му расте, а издателят Сондзоньо го покровителства. На 26 октомври 2024 г. – в Бергамо и на 20 януари 2025 г. – в залата на *Консерваторията Дж.Верди* в Милано „Тилда“ бе изпълнена от знаменитата Дения Мацола-Гавацени. В концертната версия с пиано, а след това и с оркестър, участваха нейни ученици. За жалост през 1915 г. пожар унищожава партитурата. Запазено е само клавиричното ѝ извлечение. Преди дни „Тилда“ прозвуча в новата оркестрация на музиколога Джанджакомо Русо. Малките съкращения, темпата, паузите с *рубатите* в музиката и текста на Дзанардини, писал под псевдонима Анелдо Грациани, са изцяло изискани от протагонистката и са в съзвучие с естетиката на съпруга ѝ, големия диригент Джанандреа Гавацени.

Следващото интригуващо либрето, което Чилеа получава от Леополдо Маренко, е скицирано по драмата на Алфонс Доде (1840-1897) „*Арлезианката*“. Този сюжет преди това използва и Жорж Бизе (1838-1875). Независимо от честите сравнения с

недооценения приживе композитор на „Кармен“, Чилеа рискува и обогатява италианския веризъм с още едно оригинално музикално-сценично произведение. Сюжетът не е тъй необичаен и новаторски, но Чилеа запазва част от основните хрумвания на Доде. Главната героиня е момиче от Арл. Тя е влюбена в юношата Федерико, но всъщност въобще не се появява на сцената. В своите реакции останалите герои успяват майсторски да усилят напрежението, което достига истинската си кулминация, разкривайки тайната едва във финалната сцена. Партитурата е брилянтна, с фина оркестрация. Ламентото на Федерико и арията "Ад е да бъдеш майка" остават сред най-бляскавите страници, писани от композитора. „Арлезианката“ е представена за пръв път в *Театро Лирико* Милано на 27 ноември 1897 г. с участието на 24-годишния Енрико Карузо (1873-1921). Въпреки високото качество на музиката и аплодисментите за тенора, премиерата има спорен успех. По препоръка на Сондзоньо композиторът преработва операта. Втората редакция е представена с успех отново в Милано на 22.10.1898 г.

Чилеа става преподавател по хармония във флорентинската консерватория. Отношенията му със Сондзоньо, независимо от успеха на преработената „Арлезианка“, са обтегнати. Издателят не желае да приеме решението на Чилеа да изостави оперното композиране. Сондзоньо счита, че с подходящ сюжет Франческо Чилеа, бързо и със свежи краски, отново ще започне работа.

Между 1898 и 1902 г. Чилеа усърдно работи по новата поръчка на издателство Сондзоньо. Либретото на „Адриана Лекуврор“ написва Артуро Колаути (1851-1914). Негова литературна основа е едноименната драма на Йожен Скриб (1791-1861) и Ернест Легуве (1807-1903). Това чудесно либрето осигурява успеха на едно от най-красивите музикално-сценични произведения в оперната история. Шумният успех на „Адриана“ дава началото на заслужено признание, свързано с много официални

ангажименти. В подкрепа на гореказаното през 1905 г. Чилеа журира Международния конкурс на издателство Сондзоньо заедно с Томас Бретон (1850-1923) – автор на „*La Verbena de la Paloma*“ и „*Долорес*“, Асгер Хамерик (1843-1923) – един от любимите ученици на Берлиоз, Жюл Масне (1842-1912), композирал „*Манон*“, „*Вертер*“, „*Есклармонда*“ и „*Таис*“, Енгелберт Хумпердинк (1854-1921) – автор на детската опера „*Хензел и Гретел*“ и Клеофонте Кампанини (1860-1919) – дирижирал премиерите на „*Мадам Бъттерфлай*“ и „*Адриана Лекуврьор*“.

С изяснени възгледи и ясни идеи за формата на бъдещите си оперни произведения Чилеа усилено търси нов, интригуващ сюжет. Мечтите за възраждане на републиканските традиции на героичната древност, вплетени в търсене на красотата, изповядва Габриеле д'Анунцио. Любопитно описание на шумно рекламирания и “позиращ” д'Анунцио откриваме в мемоарите на Симеон Радев². При посещение в литературните салони на Париж Елена Вакареску (поетеса и придворна дама на румънската кралица Елисавета – известна с литературния си псевдоним Кармен Силва) описва италианската “сензация”, харизматично отвлякла публиката от Едмон Ростан – автор на “славния” „*Сирано*“, Морис Доне или Марсел Прево. Д'Анунцио е аристократ, жаден за промяна – моментално и авантюристично възприемащ нови идеи и vyplъщаващ се в тях. С него се запознава и Франческо Чилеа. Д'Анунцио е в приятелски и артистични връзки с много от италианските композитори на века. Сред тях са Джордано, Пучини, Франкети, Пицети, Дзандонаи, Монтемеци и Маскани. Много от неговите произведения дават успешни препратки към музикално-сценичните шедьоври на Дебюси („*Мъченичеството на Сан-Себастиан*“, 1911), Маскани („*Паризина*“, 1913) и Дзандонаи („*Франческа да Римини*“, 1914). Затова творческият тандем Д'Анунцио – Чилеа би бил напълно възможен. Композиторът, силно впечатлен от интерпретацията на

Елеонора Дузе във „Франческа да Римини“ желае да напише опера по този сюжет. Поетът, от своя страна безрезервно адмира композициите на маестрото. За жалост издателят Сондзоньо счита, че авторските права на поета са много високи. Затова бъдещата съвместна работа е прекратена, а Чилеа отново подновява творческите си контакти с Колаути. Така се ражда неговата нова опера „Глория“, която компенсира неуспешния опит с „Франческа“ на Д'Анунцио. Новото либрето разказва любовна история, вплетена в измените и отмъщенията на Сиена от края на Quattrocento. Този сюжет, като че ли, не отговаря на фината чувствителност на Чилеа. Музикално-сценичният жанр *Опера* възприема практиката (ползвана в Италия и след края на Първата световна война) на сцената да се представят мрачни исторически сюжети. От тези драматургични щампи е белязана и новата опера на Франческо Чилеа. Малкото детайли и действието са със сложен, неистинен и мелодраматичен характер. Това налагат вкусът и естетическите търсения на времето. Независимо от сюжета, „Глория“ има елегантна партитура, в която преобладава мелодичното богатство. За жалост не е оценена от критиците и публиката. Репетициите са през зимните дни на февруари, а Артуро Тосканини (1867-1957) дирижира премиерата на „Глория“ в *Ла Скала* на 15 февруари 1907 г. Независимо от отличната интерпретация на някои фрагменти и по-специално на второто действие, операта остава недоразбрана. След втория спектакъл е свалена от афиша на театъра. Не е поставяна до 1932 г., когато театър *Сан Карло* – Неапол прави нейната втора постановка. В по-ново време Маргерита Роберти, Флавиано Лабо и диригента Фернандо Превитали през 1969 г. записаха за *Италианското радио* в Торино този неизвестен бисер от веристичната съкровищница. Следващите постановки са в Сан Джеминиано – 1997 г. с Фиоренца Чедолинс и Алберто Купидо под палката на Марко Паче и в Ню Йорк на 29 септември 2018 с екипа на театър *Grattacielo* – Кери Марчинко, Кърк

Дъгърти и Израел Гърски на пулта. Последната реализация на версията от 1932 г. е осъществена от Анастасия Бартоли, Карло Вентре, Франко Васало и маестро Франческо Чилуфо в Каляри на 10 февруари 2023 г.

Венчавката на композитора с Роза Лаварело е във Варадзе на 26 юни 1909 г. Преди сватбеното си пътешествие Чилеа моли за либрето Ренато Симони (1875-1952), който в този момент довършва текстовете на *„Мадам Сен-Жен“*, предназначени за Умберто Джордано. По това време *Кориере делла сера* – вестникът, в който работи Симони – го изпраща за свой кореспондент в Китай. Заради нетърпеливия Умберто Джордано, който в кратък срок желае да получи либретото на *„Мадам Сен-Жен“* Чилеа отново доизглажда своята *„Арлезианка“*.

По повод годишнината от рождението на Джузепе Верди през 1913 г. Чилеа написва симфонична поема по текст на Сем Бенели (1877-1949). По същото време Консерваторията *Винченцо Белини* в Палермо търси ректор. След труден конкурс, в който участва и Отторино Респики (1879-1936), Чилеа печели длъжността. Той работи в Палермо до 1916 г. В годините Чилеа е признат за прекрасен мелодист. Критиката цени неговата елегантна хармонизация и ярко колориран стил. На консерваторията *Белини* след период на застой е нужен не само преподавател с точни изисквания, но и изряден в програмите администратор. Със своята всестранна подготовка и богат опит Чилеа издига високото ниво и морал в музикантската професия. Обновява учебните програми и подкрепя финансово студентите. В Палермо композиторът работи три години, до преместването си в Консерваторията *Сан Пиетро а Майела* в Неапол, където е учил.

Като ректор на най-реномираната италианска консерватория със славно минало и традиции Чилеа е изправен пред немалко предизвикателства, но с успех преодолява и редица трудности.

Неговата организационна дейност в периода между 1916 и 1935 г. му носи удовлетворение и всеобщо признание. Той създава катедра по история на музиката, учебни хор и оркестър и налага задължителното обучение по музикална теория и солфеж.

Нужно е да подчертаем, че новите течения в музиката и нейното по-авангардно звучене потискат композиторските пориви на Чилеа. Изненадващо е, че между 1907 и 1950 г. (годината на смъртта му) Чилеа почти не твори, а когато е молен да се обърне отново към операта – остава безмълвен. Създава само няколко малки инструментални пиеси и песни. Чилеа е перфекционист в работата си. Убеден е, че неговите сценични произведения не са имали заслужено признание. Затова в свободното си време се посвещава единствено на преработката на старите си партитури. „Глория” остава последното му оперно произведение. С нея списъкът на оперните му творби наброява само пет музикално-сценични опуса.

Неговото оттегляне от музикалния живот е провокирано не само от голямата отговорност на преподаването. То е в резултат на негативни преживявания и нервни срывове, свързани с недооценяването на неговите опери. Затова Чилеа потъва в своя артистичен свят, а в италианския музикален театър настъпват сътресения и кризи. Композиторите търсят нови пътища в заплетените лабиринти на екстравагантния музикален изказ. От утвърдените артисти, като че ли само Умберто Джордано съзира предстоящите промени и със своята естетика защитава постигнатото от веристите. Заедно с Маскани още през 1929 г. той получава титлата *Академик на Италия*. Чилеа пък се затваря в себе си и остава тревожен перфекционист. Въпреки че с внимание преработва много от своите работи, у него остава огорчението и вътрешното убеждение, че оперите му са неразбрани, докато новостите в музиката грабват публиката със своята причудливост.

Утешен от успокояващото присъствие на жена си Роза, Чилеа композира камерни произведения, сред които се открояват превъзходните *„Три концертни вокализа“* (1931-1932), както и интересната *„Малка сюита“* в три части (1937). С тях той доказва, че авторската му инвенция и вдъхновение са ненакърнени от времето.

По време на диктатурата на Бенито Мусолини се засилва интереса на режима към композиторите-веристи. Наградата *Мусолини* за 1935 г. е връчена на Рикардо Дзандонаи. Журито, присъдило премията, отхвърля кандидатурата на Чилеа, тъй като най-големият му успех – операта *„Адриана Лекуврър“* е написана още през 1902 г.

Заради изолацията, в която е поставен, Чилеа моли чрез Пиеро Остали (управител на редакционната колегия на издателство *Сондзоньо*) Дино Алфиери (1886-1966), президент на италианското общество на авторите за ходатайство и лична среща с Дучето. Тя е осъществена на 4 април 1935 г. След намесата на Мусолини през сезона 1937-1938 г. *„Глория“* е представена в Римската опера. Най-сетне през 1939 г. Чилеа получава дългоочакваната титла *Академик на Италия*. С това се изчерпват контактите му с фашисткия режим.

След пенсионирането си Чилеа се оттегля във Варадзе. Умира на 20 ноември 1950 г., по време на репетиция на *„Адриана Лекуврър“* със сопраното Магда Оливеро (1910-2014). Последното му желание е авторските права на *„Арлезианката“*, *„Адриана“* и *„Глория“* да се изплащат на Фондацията *Каза Верди* в Милано.

Адриана Лекуврър, драматургичен анализ и исторически бележки

През 1898 г., няколко месеца след премиерата на *„Арлезианката“*, Сондзоньо поръчва на Чилеа нова опера, чиито

сюжет е взет от канавата на *„Адриана Лекуврър“* на Йожен Скриб и Ернест Легуве. Адаптацията на текста осъществява Артуро Колаути (автор на либретото на *„Федора“* по Викториен Сарду, композирана от Умберто Джордано). Сюжетът ярко очертава образа на главната героиня и е в съзвучие с фината чувствителност на композитора. Чилеа харесва разнообразното действие с редуващи се комични и драматични ситуации в пищната атмосфера на седемнадесетото столетие. Пиесата разказва истинска история. Това са последните месеци от живота на примадоната на *Комеди Франсез* Адриана Лекуврър. Тя е любима интерпретаторка на Волтер (1694-1778) и блестяща трагичка в пиесите на Жан Расин (1639-1699).

Действието фиксира любовния триъгълник, оформен от главните герои Адриана Лекуврър, граф Мавриций (Морис) Саксонски и Мария Каролина Зобиека – принцеса на Буйон. Ревнивата Мария Каролина изпраща на влюбената в саксонския граф актриса букет, подарен ѝ от Мавриций, от напоени с отрова теменужки. Истинската Адриана е родена през 1692 г. Тя умира при странни обстоятелства през 1730 г., няколко месеца след описаната в третото действие на операта словесна конфронтация с принцесата на Буйон.

Авторът започва да работи по *„Адриана“* във Флоренция в началото на декември 1900 г. В продължение на двадесет и един месеца той редува композирането с регулярните си часове в Консерваторията. Д'Амико говори за предварителното представяне на операта в тесен кръг специално поканени гости в *Театро Савини* в Милано. За жалост до нас не са достигнали подробни описания на това първо пресвирване на операта. Официалната премиера на *„Адриана Лекуврър“* се е състояла на 6 ноември 1902 г. в *Театро Лирико* в Милано. Главните роли са изпълнени от Анджелика Пандолфини (1871-1959), Енрико Карузо и Джузепе де Лука (1876-1950). Успехът на операта е френетичен. Малко по-късно

Адриана покорява не само Италия и Европа. Игрена е дори в Америка. Две години по-късно (през 1904 г.) в София *Народния театър* показва пиесата на Скриб. Критиката акламира "хубавия ансамбъл" и Адриана Будевска, която с "ум, сърце и ясна декламация докосва "най-фините струни на душата"³. *Софийската опера* поставя три пъти *Адриана Лекуврър*. Първата постановка е през 1933 г., а през 1988 г. БНТ съхранява в златния си фонд гостуването на Райна Кабаиванска и Александрина Милчева. В постановката на *Пловдивската опера* от 1971 г. пеят Пенка Коева, Соня Хамерник, София Попова, Любен Влахов и Георги Велчев. През 2015 г. Цветелина Василева е протагонистка в спектаклите на открито на *Варненската опера*. Последната реализация на *Адриана* бе осъществена на 29 ноември 2024 г. от трупата на националния ни оперен театър под палката на Франческо Роза.

„Адриана Лекуврър“ е веристична драма, композирана във време, в което този стил владее италианските оперни театри. Но при по-задълбочен прочит написаното по-горе не би било съвсем вярно. Елегантният изказ и майсторската оркестрация на „Адриана“ са сложни. И не само заради това можем да я приобщим към изцяло веристичните опери. Творбата носи някои от основните характеристики на веризма – слетите сцени, нефиксираните музикални номера, както и включените в партията на Адриана рецитации на текстове от „Баязид“ и „Федра“ на Расин. В „Адриана“ е различна прозрачната оркестрация с преобладаване на струнни инструменти и симетрични музикални фрази, носещи атмосферата на *Комедия Бурлеска*, ключова за почти цялото действие.

Възстановяването на последните години от XVII и началото на XVIII век историческата основа на „Адриана“ провокира Чилеа да потърси автентичност в традициите на *Scuola Napoletana* (неаполската композиторска школа) – тъй позната от студентството му. Нейни най-ярки представители са: Алесандро Скарлати

(1660-1725), Джовани Батиста Перголези (1710-1736), Джовани Паизиело (1740-1816) и Доменико Чимароза (1749-1801). Облягайки се на по-старите образци, Чилеа се отдалечава от чисто веристичните автори Пиетро Маскани и Руджеро Леонкавало, а неговият изискан и елегантен език със спомена за осемнадесетото столетие вдъхновява някои от опусите на Ермано Волф-Ферари (1876-1948). От друга страна *Адриана* е по-близка, като идея и замисъл, на *„Андре Шение“* (1896), чието действие също се развива през XVIII век във Франция, по време на Революцията. Танците, пасторала и балета от първото действие на *„Андре Шение“* са реципрочни на празничната трета картина с балетната сцена *“Il giudizio di Paride/ Изборът на Парис”* от *„Адриана Лекуврър“*. Еднакво трагични са последните действия на сравняваните опери. *„Селска чест“* и *„Палячи“* – образци на *Младежката композиторска школа* – са сурови и безскрупулни в стремителните си заключения, а финалните сцени на *„Андре Шение“* и *„Адриана“* носят по-голяма стилизираност и естетическа извисеност.

В Париж през 1905 г. екипът на издателство *Сондзоньо* представя в Театър *Сара Бернар* звездните си композитори. Програмата включва: *„Андре Шение“*, *„Федора“* и *„Сибир“* от Джордано, *„Приятелят Фриц“* от Маскани, *„Заза“* от Леонкавало и разбира се *Адриана Лекуврър* на Чилеа.

Вокалните и драматични еквилибристики в образите на главните герои от години вдъхновяват големите примадони, а чрез шеметните им интерпретации успехът на операта е неизменен. Заслужено място в хронологията по години заемат Клаудия Муцио, Джузепина Кобели, Мария Каниля, Мафалда Фаверо, Карла Гаваци, Клара Петрела, Марчела Побе, Вирджиния Дзеани, Лича Албанезе, Лейла Геншер, Рената Ското, Райна Кабаиванска, Адриана Малипонте, Джилда Круз-Ромо, Мария Киара, Тереза Жилис-Гара, Маргарет Прайс, Катя Ричарели, Джоан Съдърланд, Даниела Деси,

Мария Гулегина, Ейприл Мило, Нели Миричойу, Фиоренца Чедолинс, Анджела Георгиу, Аиноа Артета или Анна Нетребко. Но сред всички блестят четири забележителни интерпретаторки на главната героиня – Магда Оливеро, Рената Тебалди, Монсерат Кабайе и Мирела Френи. Именно те превърнаха образа на „Адриана“ в легенда.

Нужно е да подчертаем, че през 1963 г. именно Тебалди изисква премиерната продукция на „Адриана“ в *Метрополитън опера*. Така след дълго отсъствие нийоркчани аплодират шедьовъра на Чилеа, който преди това в *Метрополитън* през 1907 г. с успех играят Лина Кавалиери и Карузо. Тебалди пее „Адриана“ в *Метрополитън* и през 1968 г. Тогава ѝ партнира Франко Корели, а Пласидо Доминго дебютира, замествайки в един от спектаклите „Кралят на тенорите“. През 2009 г. Пласидо Доминго дори успя да пее отново в *Метрополитън* „Адриана“ с Мария Гулегина. Той и до сега, въпреки годините си, радва отзивчивите си почитатели.

Както писахме по-горе прологът на операта „Палячи“ е най-яркият манифест на веристичната школа. На сцената зрителите виждат "Част от реалния живот" и "Истинските сълзи". Либретата са писани по истински случки. За веристите театърът и животът са взаимосвързани. Клоуните от тази своеобразна леонкавалова *Commedia dell'arte* са хора от плът и кръв. Те без задръжки обичат, страдат, ревнуват и отмъщават. Същата експресия носи и музиката. Противно на старите щампи, използвани от композиторите на неаполската школа, под маските на Арлекин, Коломбина, Тадео и Палячо тук откриваме истинския Човек. Главната героиня на Чилеа, Адриана Лекуврър е актриса и велика трагичка, следователно сюжетът отразява идеите на веризма, прокламирани от Леонкавало през 1892 г.

Използвайки интересния похват *театър в театъра* с актьорската говорна декламация в монолога на „Федра“ от Расин, изпълнен от Адриана по време на бала в двореца Буйон, на публиката

е показана изневярата на принцесата, омъжена жена, която флиртува, съперничейки си с великата актриса за любовта на граф Мавриций Саксонски. Загубената във вилата гривна и разобличаващата рецитация провокират гневното отмъщение с фатален край. Преди описаната кулминация аристократите се радват на наивната балетна сцена *Изборът на Парис*, огледално отражение на чудния пасторал с клюките от двора и разбунтувалия се Париж в първото действие на операта „*Андре Шение*“ (1896), който описахме по-горе.

(Пучини, пишейки „*Тоска*“ през 1900 г., избира за главна героиня прославена оперна певица. Фабулата е близка до тази на „*Адриана*“. Във второто действие Тоска пее кантата, а в съседните покои барон Вителио Скарпия измъчва любимия ѝ Марио Каварадоси. Единствено убийството на безмилостния регент на Рим би спасило влюбените, но уви и тук героинята умира, хвърляйки се в Тибър.)

Поддържащите роли на артистите от трупата на *Комеди Франсез* са описани умело в типологията на *Commedia dell'Arte*. С подобни похвати в „*Турандот*“ през 1924 г. са решени образите на Пинг, Панг и Понг. Влизането на Мишоне и по-сетнешният му монолог от първото действие условно бихме могли да свържем с каватината на Фигаро, чиято виталност и бравура характеризират неаполската опера-буфа на XVIII в. Жувено, Данжвил, Кино и Поазон общуват в първите две действия с принца на Буйон и абата на Шазьой чрез бързи и ярки ансамблови реплики. В подигравателната песничка-памфлет "Имало едно време принц" отново откриваме белезите на *комедия бурлеска*.

С музикалните и драматургични заемки от осемнадесетото столетие и обширните си знания, основани на богат педагогически опит, Чилеа умело илюстрира края на седемнадесетия век и утвърждава ключовото значение на Консерваторията *Сан Пиетро а Майела*. Неслучайно Неапол е градът, акламирал с нестихващи

овации комичните опери (*буфа*) на Чимароза, Скарлати и Паизиело... Основен принцип на веризма е бързо развиващото се действие.

В слетите сцени пъстрите рококо картини пулсират с интензитет и драматизъм. Ариите и дуетите са неделима част от партитурата. Отделното им концертно изпълнение изисква пропускане на реплики и провокира изкуствено добавени заключения. Подчертавам: в драматичния театър от края на XVII век за автори се считат създателите на “идеята” и “персонажите”. Те работят в сътрудничество с други текстописци. Молиер иска помощ от Корней, за да довърши своята „*Психея*”, а Расин – по думите на Антъни Леви, изследовател на Ришельо и Луи XIV – смята основната си задача за изпълнена, когато е предал описанието и развитието на драмите си в проза. Рецитацията на монолога от „*Баязид*”, който главната героиня преговаря преди спектакъл, предшества арията “Io son l'umile ancella”. Чрез словата на Расин “смирено служи на гения-създател” Адриана разкрива артистичното си кредо. Репликата “Връщам империята на султана, нека в харема му се възцари величествения покой”, извиква асоциации от времето на Краля-Слънце. С тази алюзия Чилеа обяснява развързката – темпераментната актриса е погубена от гордата принцеса. Трагичният финал на операта не е триумф на добродетелта, тъй както в действителност тайната съпруга на Луи XIV Франсоаз Скарон измества чувствено-еротичната Мадам дьо Монтеспан⁴. Теноровите арии “Красиво украшение” и “Душата ми е уморена” са част от диалозите, които Саксонският граф води с Адриана и Буйонската принцеса. Тези лирични откровения са част от преплитачи се реплики с ансамблови кулминации. Повлиян от вагнеровите *лайтмотиви*, Чилеа използва теми, описващи главните действащи лица. Най-срещана е натрапчиво-заплашителната тема (“Неумел прелъстител, тъй ме измъчваш”) на Буйонската принцеса. Тя е двигател на действието и с различните си корелации (във второто и *интермецото* преди четвъртото действие) противостои на

елегично-нежната (“Io son l'umile ancella”) тема на Адриана. Зловещите акценти отразяват жестокостта на принцесата, която заради ревността си към Саксонския граф, отравя Адриана. В началото на второто действие мотивът на Мария Каролина откроява елегичната ла бемолна тоналност на белиниеве-шопеновата баладичност (в *анданте*-то) на теноровото ариозо, окрупнявайки веристичните идеи. Освен гореописаната сцена (“Огнената любов изпепелява приятелството”) темата предявява бъдещия сблъсък (“Ergi degno d'un trono”) между Принцесата и Адриана Лекуврър.

Актьорите от *Комеди франсез* са обрисувани с мотив, звучащ в сцените им в първо и четвърто действие. В последния акт чуваме някои заемки от репликите на Принца и Абата, подкрепящи коментиранията събития.

Произведението изисква четири гласа на високо професионално ниво – за ролите на Адриана (лирико-спинтов сопран), Граф Мавриций Саксонски (спинтов тенор), Мария Каролина Зобиевска, буйонска принцеса (драматичен мецосопран) и Мишоне (баритон). Също така, нужни са опитни певци (с отлична спятост, точна интонация и ансамбловото чувство) за шестте *поддържащи партии* на Принца на Буйон (бас), Абатът на Шазьой (тенор) и артистите от трупата на *Комеди франсез* (Поазон, Кино, Жувено и Данживл – съответно – тенор, баритон, сопран и мецосопран).

Плътноста на вокализацията и наситеността на фразата в ролята на Адриана са сравними с тези на Чо-Чо Сан. Като теситура партията на главната героиня не надвишава високото „си” от втора октава. Тук липсват дълго звучащите пределни височини. Ролята изисква майсторско владение на дъха и *легатото*, тъй като за сопраното са предвидени дълги – *sul'fiato* – силно опрени (“върху въздуха”) фрази, изискващи фин вкус и изящна музикалност. Необходимо е певицата да владее и изкуството на сценичната декламация, защото фрагментите от Расин се изпълняват с нисък,

плътен глас. По този начин Адриана Лекуврьор усилва драматичното внушение на образа, заложено в оригиналните стихове на „Баязид“ или „Федра“. Ариите "Смирено служа на гения-създател" и "Скъпи цветя" са написани без пределни височини. Вокализацията в тях не изисква форсиране. Нужно е певицата да подкрепи красивата мелодия с фини акценти и майсторско филиране на "преходните" тонове.

Тенорът, интерпретиращ ролята на граф Мавриций (Мориц) Саксонски умело трябва да озвучи теситурата от ми на малка до си бемол на втора октава с плътно, чувствено и героично пеене. Той също е на сцената по време на цялото представление. И трите му арии – “Красиво украшение”, “Душата ми е уморена” и “Руснакът Меншиков” са образец на елегантност и изискан стил. Въпреки условността на оперния жанр, по третата ария са нужни пояснения.

Княз Александър Данилович Меншиков (1673-1729) е историческа личност. Руски държавен и военен деец, сподвижник и фаворит на Цар Петър Велики, който след неговата смърт фактически управлява Русия (1725-1727). Князът обявява Екатерина I за Императрица, а след смъртта ѝ е изпратен в изгнание и умира в Сибир. Мориц Саксонски е фаворит за престола на литовското херцогство Курландия. Той е син на Август II, крал на Полша. Избран е за херцог през 1726 г., но успява да задържи силом властта си само за една година. Русия не го харесва и изпраща армия в западната част на страната, за да го свали. Мориц напуска страната, а Русия увеличава влиянието си.

Сравнена с партиите на сопраното и тенора, ролята на мецо-сопрана е по-къса. Буйонската принцеса пее само във второ и трето действие. За нея е отредена само една ария (“Неумел прелъстител, тъй ме измъчваш”). Въпреки това ролята е бляскава и представителна. Сцените на принцесата са наситени със силно драматично напрежение. То ескалира и във финалите на действията

изригва в остри кулминации. По сходен начин са решени "любовните триъгълници" в „Аида” (1871) и „Джоконда” (1876).

Помощник-режисьор на *Комеди франсез* и таен обожател на Адриана, Мишоне е двигател на действието. Дискретен и вътрешно преживяващ, той е неотстъпно до нея. За ролята е нужен хомогенен тон с плътно звучене от си бемол в голяма октава до сол бемол на първа октава. Трите солови фрагмента (“Мишоне, горе! Мишоне, долу!”, “Идва монологът” и „ Спри, ти старо сърце!”) са контрастно наситени с драматични преживявания.

На хора не са поверени ключови сцени. Той, заедно с балета, коментира и допълва действието. Подобен похват откриваме в много от италианските опери, писани преди Верди. Най-дейно хорът и балетът участват в третото действие, по време на бала в буйонския дворец.

Оркестрацията на партитурата подчертава изцяло изящната вокална линия. Тя е прозрачна и колоритна. Жюл Масне не скрива възхищението си от работата на Чилеа и в някои свои опуси използва сходни композиторски решения. Оркестърът не дублира певците. Сценичното действие се доразвива чрез многото *лайтмотиви*.

Солират първа цигулка, виолончело, флейта, обой, английски рог, кларинет и корна. Прави впечатление широкото използване на арфата. Оркестърът е в двоен състав (две флейти, пиколо, два обоя, английски рог, два кларинета, два фагота, четири корни, три тромпета, три тромбона, туба, тимпани, триангел, челеста, арфа и струнни).

Първото действие дава основните характеристики на героите. Ариите и големият дует на Адриана и Мавриций носят приказната рококо атмосфера на предреволюционен Париж. По това време идиличните фантазии и веселостта на художниците Фрагонар и Франсоа Буше, любимец на мадам Помпадур, имат философската подкрепа на Жан-Жак Русо⁵. В литературата най-точна,

стратосферична картина на аристократичните театрални вечери откриваме в романа *Мария Антоанета* на Стефан Цвайг (1932). Вторият акт с драматичния си интензитет дава завръзката на действието. Той започва с представянето на Буйонската принцеса. Експанзивният ѝ характер се проявява в дуета с графа. Последвалата мимолетна и неочаквана среща на влюбените Мавриций и Адриана подготвя спора между двете съпернички, разкъсвани от ревност в края на действието. В третото действие сред дворцовия блясък, по време на декламацията на монолога на *Федра* Принцесата решава съдбата на своята съперница. Най-красивите страници от партитурата Чилеа запазва за *превъзходното* (по думите на Томазино д'Амико) четвърто действие. Д'Амико, биограф и приятел на Чилеа сравнява последната сцена от „*Адриана*“ с финалите на „*Фаворитката*“, „*Джоконда*“ или „*Травиата*“. Действието е хомогенно и приковава вниманието на зрителя само върху главната героиня. В самия край Чилеа припомня някои от най-красивите си мелодии – андантето “No, la mia fronte” в чувствения съпровод на арфа и струнни, последвано от финалните фрази на агонизиращата Адриана – “Отдръпнете се, профани! Аз съм Мелпомена!” и “Ето светлината – тя ме привлича”.

Както писахме по-горе, партитурата на „*Адриана*“ няма отделни номера. Ариите, дуетите и ансамблите са неделима част от действието. Увертюрата е заменена с кратко встъпление, а четвъртото действие започва с *интермецо*. Вокалната линия е изчистена. Певците пеят фразите си без украшения. Похватите *театър в театъра* и декламацията, съдържаща най-фините отсенки на човешката реч, психологически усилват усещането за реалност и правота.

Без съмнение „*Адриана Лекуврър*“ (1902) е шедьовърът на Чилеа. Ведно с „*Андре Шение*“ (1896), „*Федора*“ (1898), „*Манон Леско*“ (1893) и „*Госка*“ (1900) тя е един от най-значимите опуси на “аристократичния” веризъм. Голямото мелодично богатство,

майсторската оркестрация, точната характеристика на героите и драматичните сцени правят тази уникална партитура един от най-значимите образци на *Младежката композиторска школа*.

● 1 Анджело Занардини е автор на либретата на „Блудният син“ (1880) на Амилькаре Понкиели и „Деяниче“ (1883) на А.Каталани.

● 2 Симеон Радев *Мемоари*, том VI, изд. Захарий Стоянов, гр.София 2016 г., стр. 61

● 3 *Летопис на Народния театър 1904-2004 – Театрална хроника ЕРА 2007* и Николета Пътова, БАН – *Как българския театър гради европейски авторитет* – изд.на ШУ, стр.236.

● 4 Антония Фрейзър *Любовта и Луи XIV*. изд. Ера, стр.360

● 5 Антъни Леви *Ришельо*, изд. Персей. София, 2007 г., стр. 199

В заключение ще споделим малка част от използваната литература. Подробният анализ на операта "Адриана Лекуврър" и животописът на автора ѝ бе воден хронологично чрез кореспонденцията на Чилеа. Детайлна информация открихме в:

I няколко различни издания на клавирното извлечение на *Адриана*, правени в годините от издателство Сондзоньо.

II програмите и режисьорските бележки в тях за ключовите постановки, дигитализирани на интернет страниците на

историческите архиви в изброените оперни театри. Там са приложени снимки, афиши, както и сценографските решения на цитираните постановки.

Ето част от книгите, дали канавата на настоящата студия:

- Д'Амико, "Чилеа", Милано, 1960.
- Питарези, "Чилеа – писма", Реджо Калабрия, 2001.
- Питарези, "Чилеа и неговото време", Реджо Емилия, 2002.
- Де Рензис, "Чилеа", Рим, 2016.
- Орсели, "Чилеа", 2016.
- Щрайхер, "Чилеа, Джордано и Алфано", Рим, 1999.
- Пикарди, "Маскани", Торино, 1990.
- Капелини, "Д'Анунцио – документи и писма", Прато, 1999.
- Драйден, "Дзандонаи – биография", Берлин, 1999.
- Бизони, "Тебалди", Парма, 1999.
- Казанова, "Тебалди", Парма, 2000.
- Фучито, "Карузо", Наука и изкуство, София, 1964.
- Д.Карузо, "Карузо", Музика, София, 1983.
- Джили, "Спомени", Музика, София, 1984.
- Стендал, "Росини", Музика, София, 1984.
- Гати, "Верди", Музика, София, 1988.
- Бокаи, "Бохеми и пеперуди", Музика, София, 1980.
- И.Арнаудовъ, "История на италианската музика", Книпеграфъ, София, 1942.
- Бикс, "Български оперен театър". I и II том. Музика, София, 1976, 1985.

III За щастие авторът можа да прослуша, освен студийните-фирмени регистрации, повече от един жив запис с по-горе изброените protagonistки, дали най-високите интерпретации на „Адриана”.