**Опера в Англии**

***Спектакль с пением и инструментальными номерами был давней традицией английского театра***, однако этой традиции не всегда удавалось утвердить себя и развиться в самостоятельные формы музыкального театра. Так, например, в эпоху буржуазной революции (XVI—XVII) воинствующее религиозное пуританское движение приводило к тому, что многие театры закрывались, а в оставшихся театрах запрещалось использовать на сцене пение и танцы. После реставрации королевской власти (1660) и перехода королевского престола к династии Стюартов в придворном искусстве началась полоса ***безусловного предпочтения французского классицизма и французской оперы***. Параллельно ***продолжал свое существование неистребимый народный театр — бродячие труппы главным образом комических актеров***, которые разыгрывали свои спектакли, обильно украшая их лирическими, застольными песнями и танцами. Эти ***комические представления с музыкальными номерами именовались «drolls»***, что буквально означает «забавы».

Еще в эпоху английского Возрождения (XIV—XVI) ***характерным жанром*** аристократического музыкального театра ***стали так называемые «маски»*** — танцевальный дивертисмент с роскошным декоративным оформлением, с драматическими сценами, хорами и сольными ариями, построенный на известных античных мифологических сюжетах. Существенную, не только декоративную, но и драматургическую роль играла музыка и в шекспировском театре. Однако национальная опера создана была лишь **Генри Перселлом** (1659—1695) и долгое время не имела продолжателей.

**Опера Перселла «Дидона и Эней»** была поставлена впервые в 1689 г., но волею судеб надолго забыта и возродилась к новой жизни лишь через 200 лет. Кроме того, Перселл написал музыку, по крайней мере, к полусотне драматических спектаклей. **Эта музыка состояла из отдельных пьес: хоров, арий, балетных фрагментов, инструментальных вступлений и антрактов**. Перселл широко пользовался в этой музыке достижениями как народной комедии, так и придворных спектаклей — «масок». Среди этих спектаклей с музыкой есть такие, которые Перселл сам называл операми, так как в них целые большие сцены положены на музыку **(«Пророчица», «Король Артур», «Королева фей», «Буря», «Индийская королева»**).

«Дидона и Эней» Перселла — редкостный, удивительный образец настоящей, высокосовершенной оперы в стране, где до этого национальная опера не создавалась и не имела своей развитой традиции. По своему художественному совершенству «Дидона и Эней» не уступает лучшим итальянским образцам.

Автором либретто оперы «Дидона и Эней» был английский поэт Н. Тейт, который обработал эпизод вергилиевой «Энеиды», где рассказано о трагедии карфагенской царицы Дидоны, покинутой троянцем Энеем, одержимым желанием построить новую Трою взамен разрушенной. В поэме Вергилия сами боги велят Энею покинуть Дидону, чтобы выполнить их волю. В либретто Тэйта место античных богов, разбивающих человеческое счастье Дидоны, занимают традиционные для английской драматургии злые силы, ведьмы с их заклинательными хорами и зловещими колдовскими плясками. Яркий контраст героической музыке Энея и лирическим ариям Дидоны составляют хоры и танцы моряков, написанные в народном духе. Кульминация оперы — отплытие кораблей троянцев, неистовый хор ведьм и предсмертная ария Дидоны, написанная в форме старинной пассакальи (вариации на постоянно возвращающуюся последовательность звуков в басовом голосе). Когда басовая мелодическая фигура появляется седьмой раз, голос Дидоны умолкает, а инструменты доигрывают арию скорбно и тихо; несчастная Дидона бросилась в море и погибла в его волнах, Заключительный хор оплакивает ее.

Творчество Перселла было вершиной английской музыкально-театральной традиции, развивавшейся постепенно от средних веков Возрождения к XVII в. XVIII в. и последующий исторический период, вплоть до наших дней, принято считать в английской музыке вообще временем упадка. Однако это общераспространенное суждение не следует принимать за абсолютно достоверную характеристику целой исторической эпохи в английской музыке.

После смерти Перселла (1695) в Англии возрос интерес к итальянской опере. **Георг Фридрих Гендель** (1685—1759), великий немецкий композитор, который поселился в Англии в 1710 г. и во многом породнился с английской национальной музыкальной культурой того времени, воспользовался вначале именно этой ситуацией неумеренного увлечения итальянской оперой, итальянскими знаменитыми певцами. Однако эта же самая ситуация, породившая напряженную конкуренцию и яростные интриги вокруг оперного театра, омрачила славу Генделя как оперного композитора, и он обратился к другому жанру, прославившему его имя, — к оратории.

В Лондоне с огромным успехом были представлены оперы Генделя **«Ринальдо» (1711), «Тезей» (1712), «Амадис Галльский» (1715), а также написанные в Англии оперы «Радамист» (1720), «Оттон» (1723), «Юлий Цезарь» (1724), и «Роделинда»** (1725). Но несмотря на внешний успех этих произведений, они лишь способствовали разжиганию вражды к Генделю, с одной стороны, как к представителю придворного аристократического «привозного» искусства, с другой стороны, как к слишком смелому новатору в опере, конкурировавшему с более традиционными мастерами итальянской оперы seria Д. Бонончини, Н. Порпора, А. Хассе и др. Непоправимый удар авторитету Генделя как сочинителя итальянских опер был нанесен неожиданно английским национально-демократическим музыкальным театром, когда появилась на сцене **сатирическая «Опера нищих» (1728), сочиненная поэтом Дж. Гэем и композитором Дж. Пепушем** по мотивам Джонатана Свифта. Эта так называемая «балладная» опера имела злободневную политическую направленность (против определенных представителей правящих кругов), но высмеивала также и придворно-аристократический вкус в искусстве, в частности увлечение итальянской оперой, ее напыщенно-героическими сюжетами и застывшим, необновляющимся стилем.

В прологе сатирической оперы Пепуша пел нищий певец. Действующими лицами ее были воры, полицейские и уличные девки, музыкальный материал черпался из современных городских песен и баллад (в том числе использованы были три мелодии Перселла), а реплики действующих лиц звучали на простонародном диалекте. Пародируя итальянский оперный стиль, Пепуш на этот раз принес в жертву арию и марш из оперы Генделя «Ринальдо».

Сатира Пепуша и Гэя вызвала бурное одобрение патриотически настроенной театральной публики и поддержку передовых людей того времени во всей Европе, но король и придворные были глубоко возмущены, и спектакль в Англии запретили. Однако и оперная «Королевская Академия», театр, где Гендель ставил тогда свои произведения, тоже прекратила свою деятельность. Таким был один из ярких эпизодов «оперной полемики» в Англии XVIII в.

Творчество **Георга Фридриха Генделя**, наряду с [творчеством И.С. Баха](http://musike.ru/index.php?id=9), явилось кульминацией в развитии музыкальной культуры первой половины XVIII века. Многое объединяет этих двух художников, которые, к тому же, были ровесниками и соотечественниками:

* оба синтезировали творческий опыт различных национальных школ, их творчество – это своеобразное подведение итогов в развитии многовековых традиций;
* и Бах, и Гендель явились крупнейшими в истории музыки полифонистами;
* оба композитора тяготели к жанрам хоровой музыки.

Однако в сравнении с Бахом творческая судьба Генделя сложилась совершенно иначе, с самого рождения он воспитывался в других условиях, а впоследствии жил и работал в иной общественной обстановке:

* Бах был потомственным музыкантом. Гендель же родился в семье довольно богатого цирюльника-хирурга и его ранние музыкальные наклонности не вызвали никакого восторга у его отца, который мечтал видеть сына юристом;
* если биография Баха небогата внешними событиями, то Гендель прожил жизнь очень бурную, изведав и блестящие победы, и катастрофические срывы;
* уже при жизни Гендель добился всеобщего признания, был на виду у всей музыкальной Европы, тогда как творчество Баха было мало известно его современникам;
* Бах почти всю свою жизнь служил при церкви, огромную часть музыки написал для церкви, сам был очень набожным человеком, прекрасно знающим Священное Писание. Гендель же был исключительно *светским*композитором, сочинявшим прежде всего для театра и концертной эстрады. Чисто церковные жанры у него занимают небольшое место и сосредоточены в раннем периоде творчества. Показательно, что духовенство при жизни Генделя препятствовало попыткам трактовать его оратории как культовую музыку.
* С юных лет Гендель не пожелал мириться с зависимым положением провинциального церковного музыканта и при первой возможности переехал в вольный город Гамбург – город немецкой оперы. В эпоху Генделя он был культурным центром Германии. Ни в одном из других немецких городов музыка не пользовалась таким уважением, как там. В Гамбурге композитор впервые обратился к оперному жанру, к которому тяготел всю жизнь (в этом – еще одно его отличие от Баха).

Как оперный композитор Гендель не мог не поехать в Италию, тем более что гамбургская опера в начале XVIII века шла к упадку (Бах же ни разу за всю свою жизнь не выезжал за пределы Германии). В Италии его поразила сугубо светская атмосфера художественной жизни, так не похожая на замкнутую жизнь немецких городов, где музыка звучала в основном в церкви и княжеских резиденциях. Создавая для различных театров все новые оперы *(****«Ринальдо*»**, ***«Родриго*»**, ***«Тезей»)***Гендель, однако, очень отчетливо ощущал, что не всё удовлетворяет его в этом жанре. ***Он всегда стремился к воплощению героического содержания, ярких и сильных характеров, к созданию грандиозных массовых сцен***, однако всего этого не знала современная ему опера-seria.

В процессе своей многолетней работы над оперой (37 лет, за которые им было создано более 40 опер, в том числе ***«Орландо»****,****«Юлий Цезарь»****,****«Ксеркс»****)****Гендель предпринимал попытки обновить жанр seria***. Это часто вызывало противодействие аристократической публики, ценившей в опере лишь виртуозное пение. Однако тот тип оперы, который героически пытался отстаивать Гендель, обогащая его изнутри, в историческом смысле был нежизнеспособен. Вдобавок в Англии, где прошла вторая половина жизни композитора, демократическая часть публики относилась к опере–seria крайне отрицательно (о чем свидетельствовал, в частности, ***огромный успех «Оперы нищих» – веселой пародии на придворную оперу***). Лишь во Франции к середине XVIII века была подготовлена почва для оперной реформы, которую осуществил К.В. Глюк вскоре после смерти Генделя. И всё же многолетняя работа над оперой для композитора не прошла даром, явившись подготовкой его героических ораторий. Именно ***оратория*** стала подлинным призванием Генделя, тем жанром, с которым в истории музыки его имяассоциируется прежде всего. С ним композитор не расставался до конца своих дней.

**Ораториальное творчество.**

Кантаты, оратории, страсти, антемы Гендель писал на протяжении всего творческого пути. Но с конца 30-х годов оратория выдвинулась на первое место в его творчестве. В ораториях композитор реализовал те смелые замыслы, которые ему не удалось осуществить в рамках современной оперы. Здесь наиболее ярко проявились самые ***характерные черты его стиля***.

* Огромной заслугой Генделя явилось то, что в своих ораториях он впервые вывел *народ в качестве главного действующего лица.* Тема возвышенной любви, господствовавшая в современной Генделю опере, уступила место образам народа, сражающегося за свою свободу.
* В характеристике народа композитор, естественно, опирался не на сольное пение, а на мощное звучание хора. В грандиозных ораториальных хорах наиболее велик Гендель. Ему было свойственно мыслить крупным планом, картинно и объемно. Это художник-монументалист, музыку которого уместно сравнивать с монументальными скульптурными произведениями, с фресковой живописью.
* *Героика* – излюбленная сфера этого композитора. ***Основные темы – величие человека, его способность к подвигу, героическая борьба*** (Гендель первый затронул тему героической борьбы в музыке, предвосхитив в этом Бетховена). Бах в своих монументальных хоровых произведениях более психологичен, его больше волнуют этические проблемы.
* Основной источник сюжетов зрелых ораторий Генделя – Библия, Ветхий Завет. Здесь много жестокой борьбы, крови, захватывающих страстей (ненависть, зависть, предательство). Здесь много ярких, неординарных, противоречивых характеров. Всё это чрезвычайно интересовало Генделя – знатока человеческих душ, и было близко его мощной и цельной натуре. Новозаветных, собственно христианских сюжетов у Генделя *очень мало* (ранние «Страсти по Иоанну», оратория «Воскресение», «Страсти по Брокесу»; из поздних – только «Мессия»). Баха же в первую очередь привлекал Новый Завет. Главный его герой и нравственный идеал – Иисус.

Среди популярнейших сочинений Генделя – оратории ***«Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей»***, которые были созданы в последнее десятилетие активной творческой работы (конец 30-х – 40-е годы). В это время композитор жил в Лондоне. Библейские сюжеты воспринимались в Англии как «свои» – так же, как в Италии античные или римские. Библия иногда была единственной книгой, которую читал грамотный рядовой англичанин. Здесь были обычными библейские имена (Джереми – Иеремия, Джонатан – Ионафан). Кроме того, события, о которых рассказывалось в Библии (и, соответственно, в ораториях Генделя), были идеально созвучны военно-политической обстановке в Англии первой половины XVIII века. Самого же Генделя, по-видимому, в библейских героях привлекала их внутренняя сложность.

**Чем же музыкальная драматургия в ораториях Генделя отличается от его оперной драматургии?**

* В операх, как правило, нет хора (по коммерческим соображениям) и нет развернутых хоровых эпизодов. В ораториях хор играет*ведущую* роль, порой полностью затмевая солистов. Хоры Генделя чрезвычайно разнообразны. Никто из современников композитора (включая Баха) в этом отношении с ним не сравниться. Его мастерство предвосхищает скорее Мусоргского, который также создавал хоровые сцены, населенные не безликими массами, а живыми лицами с неповторимыми характерами и судьбами.
* Участие хора диктует и иное, по сравнению с оперой, содержание. Речь идет здесь о судьбах целых народов, всего человечества, а не только о переживаниях отдельных личностей.
* Герои ораторий не укладываются в традиционные для барочной оперы представления о том или ином типе персонажа. Они сложнее, противоречивее, порой непредсказуемы. Отсюда – и более свободные, разнообразные музыкальные формы (традиционная форма «da capo» встречается редко).

Примечательная черта английской музыки второй половины XVIII в. — ее подчеркнутый интерес к прошлому, возрождение искусства мадригала и сравнительно незаметная роль национальной оперы. И в следующем, XIX в. собственно национальная опера занимала в музыкальной жизни Англии весьма скромное место. **В творчестве Джона Бариетта** (1802—1890) была попытка создать **национальную английскую романтическую оперу («Горная фея», 1834; «Прекрасная Розамунда», 1837; «Фаринелли», 1839**), но эти попытки не получили поддержки и не были достойным образом продолжены другими музыкантами. Внимание к национальному оперному театру усилилось вновь лишь в последней четверти XIX в., когда возродился интерес к забытому творчеству Г. Перселла. В 70—80-х гг. на английской сцене с большим успехом ставились комические оперы в народном духе, близкие к жанру оперетты, сочиненные композитором **Артуром Салливэном** (1842—1900) в сотрудничестве с известным юмористом У. Джилбертом.

В оперном жанре сочиняли **Чарлз Стэнфорд (1852—1924), Грэнвил Банток (1868—1946) и Этель Смит (1858—1944).** В первые десятилетия XX в. оперное творчество английских композиторов заметно активизировалось. **Фредерик Дилиус (1862—1934) и Рэтленд Боутон (1878—1960)** обратились к вагнеровской традиции музыкальной драмы.

В 20-е гг. появились оперы **Густава Холста (1874—1934), Сирила Скотта (1879—1970), Юджина Гуссенса (1893—1962).** В 20-е же годы начал работать для музыкальной сцены крупнейший из современных английских композиторов старшего поколения **Ральф Воан-Уильямс (1872—1958)**.

Его **опера «Хью-гуртовщик»** была начата еще в 1911 г. ***в традициях «балладной оперы» с замкнутыми песенными номерами на материале отечественного музыкального фольклора***. В 1924—1929гг. Уильямc работал над **комической оперой «Влюбленный сэр Джон»** (по «Виндзорским проказницам» Шекспира), где рядом с новым английским фольклором использованы песни и баллады шекспировских времен. В 1937 г. Воан-Уильямс сочинил **оперу «Уходящие в море»** на полный неизмененный текст трагедии ирландского драматурга Джона Синга, а в 1936 г. закончил еще одну, **комическую оперу с разговорными сценами — «Отравленный поцелуй»**. После этого Воан-Уильямс долгое время избегал оперного жанра, и его последнее театральное сочинение **«Путешествие пилигрима»** (на текст Беньяна) ***в духе народной «балладной оперы»*** закончено было лишь в 1949 г.

Самой крупной фигурой музыкального театра Англии в годы после второй мировой войны является **Бенджамин Бриттен**, благодаря которому впервые со времен Перселла Англия имеет творца опер мирового значения. День премьеры его первой оперы **«Питер Граймс»** (7 июня 1945 г.) по праву можно считать ***началом нового расцвета оперы на Британских островах.***

Бриттен в своем обширном оперном творчестве испытал много различных влияний, как современной музыки, так и старинной. Большое значение для формирования его творческого облика имела ***эстетика неоклассицизма*** (И. Стравинский, П. Хиндемит), но не менее сильно сказалось и глубокое воздействие музыки А. Берга и Д. Шостаковича. Бриттен принимает новые требования, которые предъявляет опере современность,

* стремится к лаконизму музыкальных структур,
* не препятствующих новому, ускоренному темпу оперного спектакля.
* Композитор выбирает для своих произведений значительные, весомые темы.
* Для Бриттена продолжают оставаться актуальными проблемы мелодического речитатива, основанного на национально-языковых особенностях речи,
* способы донесения смысла поющегося слова,
* экономное и дифференцированное использование инструментальных средств.

Бриттен во всех случаях своего многократного обращения к театру создает именно оперу, в отличие от иных разновидностей музыкально-драматического спектакля, испробованных в наше время многими композиторами. Бриттен верит в оперу и в своих поисках стремится сочетать языковую утонченность Дебюсси с драматической силой поздних опер Верди.

В 50-е гг. на английских сценах продолжали появляться художественно привлекательные произведения, свидетельствующие об укреплении и развитии национальной оперной традиции. **У. Уолтон (р. 1902) завершил оперу «Троил и Крессида»** по Чосеру (1952), **Леннокс Беркли (р. 1903) поставил свою оперу «Нельсон» (1954), Майкл Типпет (р. 1905) сочинил на собственное либретто оперу «Свадьба летом» (1952), Хемфри Сёрл (р. 1915) в 1958 г. написал одноактную оперу «Записки сумасшедшего»** по Гоголю. Особенного внимания заслуживает оперное творчество **Алана Буша** (р. 1900) благодаря определенности его идейно-эстетических позиций. А. Буш относится к числу тех художников Запада, которые сознательно поставили свое творчество и общественную деятельность на службу интересам рабочего движения. Пройдя через увлечение экспрессионизмом, Буш эволюционировал к национальной английской традиции и целиком посвятил себя хоровой массовой песне и оперному театру. В своих произведениях Буш ***использует традиционную оперную форму типа народной драмы***, как она трактовалась, например, в русской музыке второй половины XIX в. у Мусоргского. Такова прежде всего **опера «Уот Тайлер»** о крестьянском восстании 1391г. (премьера состоялась в 1953г. в Лейпциге) и **«Люди из Блекмура»** (1955), опера о большой забастовке в угольных шахтах Йоркшира.

**Опера в США**

История американской музыки, в частности музыки американского театра, тесной зависимостью связана с развитием бытовой и развлекательной, «массовой» музыки этой страны. Пуритане — первые американские поселенцы — принесли с собой из Европы лишь строгие церковные псалмы и жесткий запрет на всякого рода светскую музыку. Но религиозные общины квакеров, баптистов и немецкие колонисты в Пенсильвании уже свободно культивировали музицирование и в церкви, и в быту. Англиканская церковь также не ставила препятствий музыкантам. Музыкальная жизнь Южных штатов, населенных французами и итальянцами, развивалась интенсивно. Бостон, Нью-Йорк, Филадельфия были крупнейшими музыкальными центрами уже в середине XVIII в.

***Исторически сложилось*** такое положение в американской музыкальной жизни, что духовная музыка и бытовая, развлекательная музыка «в народном духе» была делом отечественных музыкантов, а традиционные европейские концерты и оперные театры оставались в руках гостей, гастролеров.

Американские штаты обладали в XIX в. богатейшим музыкальным фольклором, образовавшимся из конгломератов и сплавов народной музыки многочисленных национальных групп переселенцев. Здесь рядом с народной и церковной музыкой Британских островов представлены были народные музыкальные культуры всех европейских стран, но кроме того, — музыка индейцев, негров и креолов из Южных штатов.

***Большое значение для собственно профессиональной музыки в США имели традиции немецкого классицизма*** (особенно в одном из крупнейших центров — Бостоне), а ***позже большое влияние на композиторскую технику и музыкальные вкусы оказал французский импрессионизм.*** Важно, однако, подчеркнуть, ***что американская музыка*** ***успела создать свою, специфически национальную и самостоятельную традицию в прикладных, «бытовых» жанрах раньше***, чем в высоких жанрах «серьезной» музыки. Это обстоятельство наложило свой особый отпечаток на всю американскую музыку вплоть до настоящего времени. ***Важнейшим и самым заметным вкладом Америки в музыкальную культуру XX столетия был джаз***, а ***наряду с ним и музыка общедоступных американских шлягеров, песенно-танцевальная развлекательная музыка***, иногда весьма высокого художественного уровня, построенная на материале негритянского и латиноамериканского фольклора, обработанная иной раз с применением новейших музыкально-стилистических средств.

Глубокие корни американской музыки, как и всей американской культуры, уходит в культурно-историческую почву Европы. Европейской поздноромантической традиции придерживаются в своем творчестве такие крупные американские композиторы, как **Сэмюэль Барбер, Уолтер Пистон, Роджер Сешнс, Вирджил Томсон, Уильям Хансон**. Неудивительно, что самый авторитетный американский ***оперный театр «Метрополитен-опера» культивирует главным образом европейское оперное искусство.*** Это доказывается репертуаром театра за полвека. Национально-американские спектакли в нем исключительно редки.

Однако в музыкальной культуре США определилась одновременно и более **характерно-национальная тенденция**, опирающаяся на богатства народной музыки этой страны. Названная вторая тенденция представлена творчеством **Арона Копленда, Роя Харриса и прежде всего — Джорджа Гершвина.**

Самым жизнеспособным, популярным и активным жанром музыкального театра в США является сегодня **мюзикл** (краткая форма от английского названия музыкальной комедии — musical play). Это ***жанр развлекательною «легкого» представления*** —

* пьеса с разговорными диалогами,
* эффектным сценическим оформлением,
* танцами, пением (ансамбли, иногда хоры, но главное — песни, именуемые зонгами). Чаще всего мюзиклы — веселые комедийные пьесы, в которых действие, сюжет служат как убедительный повод для развертывания музыкальной стихии спектакля.
* Сюжет обычно связан с современным бытом или популярными фабулами, взятыми из общедоступных произведений мировой литературы и драматургии (например, Шекспир, Шоу, О'Нил, Хелман).

Исторически начало мюзикла восходит к 60-м гг. прошлого века, когда в Нью-Йорке начали ставиться развлекательные пьесы с музыкой, танцами и экстравагантными сценическими эффектами. **Тип «мюзикла» оформился около 1900 г**. Сначала в нем не было единого сюжетного действия. Элементы менестрельного представления (жанр американского народного театра), водевиля, оперетты, балета и ревю нанизывались на какой-либо случайно избранный сюжетный стержень. Мюзикл как жанр достиг самостоятельности благодаря тому, что со временем серьезно возрос художественный уровень музыкальной стороны спектакля и одновременно — большого художественного совершенства и определенности жанровой специфики достиг литературный текст.

Внутри самого жанра мюзикл различают ***две основные разновидности***: ***так называемую европейскую и собственно американскую***. Разделение это, весьма условно. ***Европейски ориентированный мюзикл*** создан теми композиторами и драматургами, которые положили в основу своих произведений **оперетту (**английский и австрийский ее варианты). Этот мюзикл имеет в числе своих создателей таких признанных мастеров, как **Рудольф Фримль (р. 1879)**, пражский пианист, аккомпаниатор **Я. Кубелика**, ставший голливудским кинокомпозитором — автор всемирно знаменитой «Роз-Мари» (1924); **Зигмунд Ромберг** (1887—1951), венгерский инженер-переселенец, автор любимых в Нью-Йорке оперетт, ревю и музыкальных комедий; наконец, **Джером Керн** (1885—1945) — в свое время самый популярный из песенных композиторов США; далее **Р. Роджерс** (р. 1902) в тех его пьесах, которые сочинялись на тексты Оскара Хаммерштайна-сына среди них и знаменитая «Оклахома!», 1943); и **Фредерик Лоу** с «Моей прекрасной леди», широко известной бродвейской метаморфозой «Пигмалиона» Б. Шоу. Для этой разновидности мюзикла ***характерны***

* в качестве сюжетного материала любовные истории на историческом или экзотическом фоне,
* романтически-сентиментальные мелодии, простые, легко поющиеся,
* и оркестр, в основном повторяющий состав обычного европейского опереточного оркестра.

**Вторая разновидность мюзикла**, которую принято характеризовать как более коренную — ***американскую***, — в некоторых произведениях полностью отождествляется ***с жанром американской «народной оперы»*** (например, **«Порги и Бесс» Гершвина**).

* Сюжеты таких мюзиклов почти исключительно национально-американские и урбанистические, часто — с чертами пародии и сатиры и социально-критической проблематикой.
* Музыкальный стиль отличается значительно большей характерностью, современностью и остротой, чем в европейской разновидности.
* Значительно большую роль здесь приобретают технические средства джаза и материал национального фольклора, главным образом негритянского.

Вершинами в развитии этой линии музыкальной комедии были **«Maленький Джонни Джонс» М. Коэна** (1904), **произведения Гершвина, Р. Роджерса** (написанные в сотрудничестве с либреттистом Л. Хартом); **«Целуй меня, Кэт» Ч. Портера (1948); пьесы Ф. Лессера (р. 1910), М. Уилсона (р. 1902), Вернона Дьюка (1903-1969), автора популярного мюзикла «Хижина в небе»** (1940), разнообразно использующего негритянский фольклор.

***Новейший американский мюзикл, рассчитанный на «массовое потребление» продукт «индустрии развлечений», допускает сравнение с голливудским коммерческим кинематографом***. Психологический примитив и «отвлекающий» от коллизий жизненной реальности тон этого искусства можно считать, нормой для этого жанра, однако современные мюзиклы нередко входят в соприкосновение со злободневной общественной и политической проблематикой, а «***Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля, классическое произведение немецкого политического театра***, по свидетельствам американской прессы, еще в 1961 г. шла на Бродвее в 2249-й раз и побила рекорд самых популярных американских мюзиклов; «Оклахома!» и «Моя прекрасная леди». Курт Вайль во время своей американской эмиграции сам участвовал в сочинении многих мюзиклов для театров Бродвея и под влиянием новый условий в значительной мере отошел от традиций своего немецкого периода в сторону могущественного американского «стандарта», однако этот «стандарт» был достаточно высокого художественного качества, и благодаря усилиям Вайля социально-критическая и политическая тенденции в американском мюзикле оставались весьма заметными.

Отступлений от «развлекательной» нормы в жанре американского мюзикла было немало. Не совсем обычна для музыкальной комедии Бродвея **«Вест-Сайдская история» Л. Бернстайна (1957),** обнажающая некоторые трагические аспекты американской действительности. ***Тенденцию политического театра*** в жанре мюзикл развивал **Марк Блицстайн** (1905—1964), который создал ряд острых социально-критических произведений под влиянием К. Вайля и П. Дессау **(«Колыбель будет начаться», 1937; «Отвечать нечего», 1940; «Сакко и Ванцетти», 1960)**.

С начала 40-х гг. вообще значительно расширилась проблематика мюзикла вплоть до психоаналитической темы в пьесе К. Вайля «Леди в темноте» (1942) и расовой проблемы, заново поставленной второй мировой войной, в пьесах Р. Роджерса, ***Работа над созданием мюзиклов превратилась в своего рода коллективное, синтетически-творческое предприятие с четким разделением труда***: одновременное сотрудничество драматурга, композитора, поэта-сочинителя песенных текстов, художника — оформителя сцены, режиссера, хореографа, музыканта-аранжировщика и дирижера. ***Спектакль всегда предназначен для универсальных — поющих и танцующих — актеров.*** Все это гораздо больше напоминает коллективный процесс создания кинофильма, чем индивидуальное выполнение композитором заказа на оперу. Этот стиль «производства» мюзиклов получил свое окончательное завершение в многочисленных пьесах 60-х гг. Традиция американского мюзикла оказала влияние на музыкальную комедию других cтран, в первую очередь Англии, но также Франции и ФРГ.

Тип музыкально-драматического произведения, именуемого «народной оперой» или «песенной оперой», и музыкальная комедия — мюзикл — оказались самыми устойчивыми и важными в развитии и становлении на американской почве оперного жанра. Притом во многих случаях между «народной оперой» и мюзиклом трудно провести четкую разделительную черту. К тому же специфически американский ***мюзикл обнаруживает знакомые европейскому слушателю черты немецкой песенной оперы в народном духе, зингшпиля, венской оперетты и французского ревю.***

**Одной из первых попыток создать американскую оперу был «Император Джонс» Луи Грюнберга** (1933, по пьесе О'Нила), где ***обработанные негритянские песни и танцы чередовались с вокальной декламацией.*** **Однако подлинного успеха в этом направлении добился Джордж Гершвин**, потомок выходцев из России, исключительно одаренный самородок, развивавшийся вне академических традиций профессиональной музыки. Гершвин — песенный композитор, автор множества популярных шлягеров — в своей **оригинальной музыкальной драме «Порги и Бесс» стал создателем американского варианта так называемой «народной оперы» или «песенной оперы в народном духе»,** ассимилировавшей элементы негритянского фольклора, джаза и технические приемы оперы XX в. Песенно-танцевальный и фольклорный материал во многом определил и музыкальную форму и характер «Порги и Бесс», которая была поставлена впервые в 1935 г., но в полном виде, без сокращений, прозвучала лишь в 1942 г. Другой образец такой американской «народной оперы» можно найти у **Курта Вайля. Это его «Уличное происшествие» (1947, по пьесе Э. Раиса), Американскую «народную балладу», уличную песню и симфоническую музыку соединил в своих операх «Дьявол и Даниэл Уэбстер» (1938) и «Баллада о Бэби До» (1956) композитор Дуглас Мур. Вирджил Томсон в опере «Наша общая мать»** (1947, по драме Гертруды Стайн о Сусанне Б. Энтони, знаменитой участнице движения за эмансипацию женщин в Америке) применил традиционные оперные средства в чередовании с песнями, танцами и эпизодами ревю.

**Форму «песенной» оперы использовал и Эрл Робинзон** (р. 1910), ученик Эйслера, автор многих известных песен (в том числе «Джо Хилл»), участник демократического музыкального движения в США. Для своей «песенной оперы» «Кроты» (1954, Нью-Йорк) композитор выбрал короткий рассказ Т. Драйзера о постройке ирландскими эмигрантами в 1880 г. в Нью-Йорке туннеля под рекой Гудзон. Голод вынуждает людей работать в опасных для жизни условиях, и преступная безучастность администрации приводит к катастрофе: вода заливает туннель, и «кроты» гибнут. ***Тема произведения — социальный конфликт и пробуждение классового сознания рабочих.***

Значение американской оперы сегодня еще сравнительно невелико, однако в США продолжают интенсивно создаваться новые произведения, как в жанре мюзикл, так и в традиционных европейских формах. Видное место среди оперных композиторов США занимает **Джан Карло Менотти, которого часто называют «неоверистом»**, подчеркивая его связи с итальянской оперной культурой. Менотти сочетает в себе способности опытного либреттиста, режиссера и композитора, умеющего быть и современным и доступным широкой публике. Секрет популярности Менотти, произведения которого ставятся в театрах Бродвея, в эффектной театральности его драматических замыслов, в актуальности его тем.

**Значительную роль в американском оперном театре играет также творчество Сэмюэля Барбера (р. 1910), опера которого «Ванесса»** была написана на либретто Дж. К. Менотти и с его режиссурой поставлена в 1958 г. в Метрополитен-опере. **Это лирическая драма**, таинственно-элегический тон которой напоминает о «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси, а мелодика и вокальный стиль более непосредственно связаны с Пуччини. Последняя большая **опера Барбера «Антоний и Клеопатра»** сочинялась по специальному заказу для открытия нового здания Метрополитен-опера в Линкольновском центре искусств в Нью-Йорке (1966).