

Франко Альфано и его опера «Сирано де Бержерак»

Юлия Ситникова, ассистент-стажер, Московская Государственная Консерватория имени П.И. Чайковского (Москва), Sitnikova-Julia@innbox.ru

В статье представлены результаты исследования оперы Ф. Альфано «Сирано де Бержерак», малоизвестного произведения для русской публики, но которое сам композитор считал самым значимым в своем творчестве, даже не смотря на популярность его ранней оперы на сюжет Л.Н. Толстого «Воскресение». В статье рассмотрены основные вокальные партии и их особенности, история создания оперы с учетом работы над первоисточником – пьесы Ростана – и его переосмыслением, особенности структуры оперы и музыкально-сюжетные арки. Автор оценивает «Сирано де Бержерака» в контексте итальянской оперной стилистики XX века, а также учитывает влияние ведущих музыкальных стилей (французского импрессионизма, оперы Вагнера) на музыкальный язык Альфано с опорой на его биографию. Особое внимание уделено травматичному эпизоду завершения оперы Пуччини «Турандот» Альфано и тому, как это повлияло на творческую судьбу последнего. «Сирано» был сочинен спустя значительное время после окончания работы над «Турандот» и ознаменовал для композитора возвращение к своему «я». «Сирано де Бержерак» предстает как высокохудожественное произведение зрелого мастера, нашедшего для воплощения в музыкальном театре полюбившейся всему миру пьесы свой собственный язык.

Ключевые слова: Франко Альфано, Сирано де Бержерак, Генри Каин, Конрад Драйден, «Изживая Турандот», «словесная опера»

Для цитирования: Ситникова Ю.А. Франко Альфано и его опера «Сирано де Бержерак» // Метаморфозис. 2024. Т. 9. № 1. С. 92-103.

Дата поступления: 04.10.2024.

Введение

В настоящее время имя Франко Альфано в нашей стране известно узкому кругу специалистов, а современники еще при жизни композитора относили его к плеяде «великих». Его упоминают в контексте оперы «Турандот» Джакомо Пуччини, но практически нет обстоятельных исследований на русском языке оперного наследия композитора и его оперы «Сирано де Бержерак». В ходе работы автор опирался на сведения из англоязычной биографии «Франко Альфано: изживая Турандот» (Franco Alfano: transcending

Turandot) Конрада Драйден¹ и труда Ларисы Валентиновны Кириллиной «Итальянская опера первой половины XX века», рассматривающего стиль каждого композитора в контексте эпохи. Анализ оперы, ее вокальных партий и особенностей выполнен автором самостоятельно на основе клавира оперы и видеозаписей ее двух сценических версий.

Предыстория появления оперы

«Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана – пьеса, мгновенно покорившая весь мир. Ее автор не ожидал такого успеха². Преданность высоким идеалам, сверхчеловеческая сила, острый ум, непризнание авторитета бесчестных людей и возвышенная любовь-самоотречение – все эти качества помогли «Сирано» завоевать многочисленных поклонников; главный персонаж как будто подменил реально существовавшего Сирано на идеального героя. Удивительно, что одноименная опера Ф. Альфано, поставленная в 1936 году, малоизвестна. Из всех своих опер композитор ратовал за «Сирано де Бержерака»; мечтал увидеть постановку в Ла Скала, что случилось, как пишет К. Драйден, лишь в мае 1954 года, незадолго до смерти мастера³.

Как отмечает Л. В. Кириллина, к середине XX века итальянская опера оказалась загнанной в тупик: «Крайне болезненной проблемой для итальянской музыки первой половины XX века была сама ее “итальянскость” “italianita”»⁴. Являясь колыбелью жанра, Италия, казалось, априори не могла предоставить на мировую арену ни одного достаточно «экспериментального» произведения. Сама культурная атмосфера в Италии была противоречивой: с одной стороны, установка на создание современной национальной оперы, с другой, постоянная оглядка на прошлое и неприятие всего, что казалось иностранным (особенно, немецким или австрийским). Вместе с тем, влияние австро-немецкой, французской и русской школ было характерно для многих итальянских композиторов того периода⁵.

На наш взгляд, в опере «Сирано де Бержерак» представлен зрелый стиль Ф. Альфано, основанный на передаче собственных мыслей. Конечно, его формирование шло под влиянием и итальянского веризма, и французского импрессионизма, и идей Вагнера, и русской музыки. К. Драйден отме-

¹ Konrad Dryden – специалист по музыке веризма, лектор и автор научных статей для оперных театров. Автор первых полноценных биографий композиторов Р. Дзандонаи (1999) и Р. Леонкавалло (2007). С 2014 по 2018 годы являлся профессором музыки и немецкого языка в филиале университета Мериленд в Европе (Германия).

² Кириллина Л.В. Итальянская опера первой половины XX века // Государственный институт искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С.116

³ Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P.16

⁴ Кириллина Л.В. Итальянская опера первой половины XX века. М.: Государственный институт искусствознания, 1996. С. 9.

⁵ Там же. С. 11.

чает, что Ф. Альфано с детства увлекался музыкой Э. Грига, М. Мусоргского, М. Балакирева, А. Лядова, других русских композиторов. После окончания Неаполитанской консерватории (класс Паоло Серрао) он продолжил обучение в Лейпциге (класс Соломона Ядассона, ученика Ф. Листа), затем в Париже, где царили К. Дебюсси и Ж. Массне и сохранялся устойчивый интерес к русской культуре⁶. Именно в Париже Ф. Альфано работал над оперой «Воскресение», принесшей всеобщее признание, премьеру в Ла Скала: при жизни композитора она была исполнена более 1000 раз⁷.

Возможно, судьба Альфано сложилась бы иначе, если бы в 1924 году наследники Дж. Пуччини не обратились к нему с предложением завершить оперу «Турандот». Композиторов связывала многолетняя дружба. Как пишет К. Драйден, именно это стало решающим фактором для выбора кандидатуры Альфано⁸. В черновиках Дж. Пуччини остались только наброски замысла финала, а Альфано рассказал об этом прессе, чем настроил против себя издателей и наследников. Работа продвигалась медленно, затем Артуро Тосканини потребовал изменить написанное... На протяжении всего премьерного периода вклад Ф. Альфано старались умолчать, чтобы внимание оставалось приковано только к Дж. Пуччини.

Неудивительно, что после сильнейшего эмоционального напряжения у композитора мог произойти спад. К. Драйден предполагает, что Ф. Альфано переживал кризис, но факты, на наш взгляд, говорят об обратном. Он был постоянно занят: находил новые контракты, устраивал постановки уже написанных произведений. В период до 1932 года композитор много внимания уделял камерной инструментальной и симфонической музыке⁹, были написаны оперы «Мадонна Империя», «Высший правитель». Вторая симфония ознаменовала начало позднего периода творчества Ф. Альфано, самым ярким явлением которого стал, несомненно, «Сирано де Бержерак».

«Сирано де Бержерак»

Сам композитор утверждал, что его целью в «Сирано» было создание музыкального языка, напоминающего речь. К. Драйден приводит следующее его высказывание: «“Воскресение” – “вокальная” опера, “Легенда о Шакунтале” – “оркестровая”, а “Сирано де Бержерак” – “словесная”»¹⁰. Таким образом, он подчеркнул значимость слова, поэтического текста, музыка же призвана его раскрывать.

В 1933 году на отдыхе Ф. Альфано искал материал для новой оперы. Он уже и ранее задумывался о сюжетах Э. Ростана, его увлекала «Принцесса

⁶ Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 9–16.

⁷ Ibid. P. 16.

⁸ Ibid. P. 51–52.

⁹ Ibid. P. 83.

¹⁰ Ibid. P. 127.

Греза». Но вдова драматурга попросила неподъемный на тот момент гонорар и параллельно вела переговоры с другими композиторами¹¹. На этот раз Ф. Альфано посодействовал друг Dryden Konrad. Генри Каин, в прошлом либреттист Ж. Массне, именно он ускорил переговоры с наследниками¹².

Партитура была завершена через два года (Рис. 1). С согласия вдовы Ростана Г. Каин переписал весь текст пьесы для либретто, сохранив отдельные фрагменты (например, текст арии Сирано «*Je jette avec grâce mon feutre*» в I акте). В опере 5 картин и 4 акта (во II акте две картины). Каждая картина по событиям тождественна акту пьесы, но Вторая картина II акта по событиям короче: нет сцены венчания Роксаны и Кристиана.

СИНОПСИС

I акт. Представление в Бургундском отеле. Сирано прогоняет со сцены плохого актера. Покровитель последнего вызывает Сирано на дуэль. Во время дуэли Сирано исполняет виртуозную арию «*Je jette avec grâce mon feutre*». Он побеждает, ему аплодируют. Среди зрителей кузина Сирано – Роксана. Он давно тайно влюблен в нее, но скрывает это по причине «уродства» – слишком длинного носа (заметим, что знаменитый монолог о носе авторами оперы был исключен). Подходит дуэнья Роксаны и передает записку с просьбой о свидании, даря герою надежду. Линьер говорит, что герцог де Гиш отправил за ним в засаду сто солдат. Сирано вызывается проводить друга. Перед уходом он поет ариозо о Париже.

II акт. Картина первая. На следующий день Сирано ждет Роксану в пристанище поэтов, в лавке Ранье. Жена Ранье ругается: поэты и философы съедают все, но ничего не платят, а сама позже флиртует с мушкетером. Входит Роксана. Звучит прекрасная диалоговая сцена. Но мечты разрушены: девушка влюблена в красавца Кристиана, новобранца в полку Сирано. Она пришла просить кузена о покровительстве предмету ее любви. Они еще не общались, но девушка уверена, что невозможно быть глупым и красивым.

Кристиан провоцирует Сирано на дуэль, оскорбляя его внешность, но успокаивается, узнав, что тот – кузен прекрасной дамы, замеченной им на спектакле. Кристиан оказывается «деревенщиной». У Сирано созревает план: за юношу будет говорить он сам.

Картина вторая. У дома Роксаны пылающий стратю герцог де Гиш прощается с девушкой перед отъездом на войну. Она пытается отделаться от навязчивого поклонника, но слышит, что тот собирается взять с собой полк гасконских кадетов. Переживая за возлюбленного, Роксана убеждает

¹¹ Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 64.

¹² Ibid. P. 124–125.

де Гиша, что нет лучшего способа позлить Сирано, чем держать его в тылу, как можно дольше. Герцогу нравится это предложение.

Появляются Кристиан и Сирано. Юноша пытается признаться в любви Роксана, но он столь косноязычен, что позорится. Сирано подсказывает слова Кристиану, а потом говорит за него: в темноте их невозможно отличить. Роксана пылко целует Кристиана. Сирано терзают противоречивые чувства.

III акт. Аррас. Кадеты устали, они голодают. Сирано только что прокрался через линию фронта, чтобы отправить письмо Роксана от имени Кристиана. Так он делает дважды в день. Кадеты насмешливо бодрятся перед де Гишом. Неожиданно появляется карета, а в ней Роксана и Ранье с запасами провизии. Роксана признается Кристиану, что страстные письма побудили ее пересечь линию фронта: если раньше она любила его за внешность, то теперь — за его душу. Кристиан догадывается о любви Сирано и требует открыться Роксана. Начинается бой. Кристиан погиб, не успев сказать правду.

IV акт. 15 лет спустя. В Париже осень. Сад женского монастыря Сестер Креста. Здесь живет Роксана и хранит верность Кристиану. Каждый день в одно и то же время приходит Сирано рассказать последние новости и перечитать ей письма Кристиана. Сегодня он задержался. Роксана не знает, что во время покушения Сирано был тяжело ранен. Но вот он входит и держится в тени. Роксана просит прочесть последнее письмо Кристиана. Сирано читает наизусть и Роксана понимает, кто истинный автор писем, потому что в саду уже очень темно, текст не различить. Падая замертво, Сирано констатирует собственную смерть.

Вокальные партии

В опере много разнохарактерных партий. Партия Сирано — центральная. Для ее исполнителя необходим выносливый лирико-драматический, драматический тенор или тенор-спинто.

В условной иерархии по сложности и драматургической значимости после Сирано идет блок ведущих персонажей: Роксана, де Гиш, Кристиан. Партия Роксаны — вторая по продолжительности после Сирано. Амплуа подразумевает выносливое лирическое сопрано. Партия Кристиана написана для лирического тенора, не имеет чрезмерных трудностей, но важна для развития сюжета. Партия де Гиша — для драматического баритона, «подкованного» вердиевскими партиями (Яго «Отелло», Жермон «Травиата»).

Следующий блок — значимые второстепенные персонажи: Ранье, Ле Бре, Карбон, Линьер (басы и баритоны) — верные друзья Сирано. Именно им Г. Каин поручил «подготовку» зрителя к появлению Сирано, от них мы узнаем, предысторию (например, в I акте об актере), они — поверенные

сокровенных мыслей: так Ле Бре слышит признание в любви к Роксане в I акте, во II акте Ранье помогает организовать свидание с ней.

Наконец, ряд персонажей, который мог бы «выйти из хора»: Виконт, Мушкетер, Дуэнья, Монахини, Лиза (жена Ранье).

Музыкальный язык

Для достижения главной цели – «словесной оперы» Ф. Альфано выбирает форму сквозного развития в пределах картины / акта. Он сознательно облегчает оркестр, иногда вообще его убирая, чтобы дать певцам исполнить «слово». Самый яркий такой момент – в финале оперы: Сирано в тишине произносит «Mon rapache» на последнем издыхании. Интересно, как сквозь века поменялось ощущение напряженности в самый драматичный момент: если у Ж.-Б. Люлли на пике драматической напряженности, например, в «Армиде» звучит аккомпанированный речитатив как сильнодействующее средство (напомним, что жанр «Сирано» определен как «героическая комедия», т. е. это отсылка к классицистскому жанру), то у Ф. Альфано, напротив, в век, когда слушатель привык к плотному звучанию оркестра, сильнодействующим средством оказывается слово при минимальном звучании оркестра.

Оркестром Альфано рисует пейзаж: каждый акт и картина открывается с миниатюрной оркестровой «зарисовки» буквально на несколько тактов, но в I акте зритель видит театр в театре, а в IV – осенний пейзаж, и мы не сомневаемся, что сцена у балкона происходит ночью.

Значима и роль хора. Наряду с оркестром он помогает создавать атмосферу театра, гомон поэтов в трактире – хоровые реплики пронизывают почти все действие в сквозном развитии. Можно выделить два оформленных хоровых номера: первый – баллада гасконцев, второй – хоровой вокализ в III акте, по мнению К. Драйдена, напоминающий хоровой вокализ из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского¹³.

Цельность музыкального развития укреплена двумя лейтмотивами. Самый яркий и значимый из них, как полагает К. Драйден, – это мотив любви, впервые появляющийся в сцене у балкона (II акт, Картина вторая). Он становится смыслообразующим в сцене Роксаны и Кристиана в III акте: Роксана признается в любви к Кристиану на этом лейтмотиве. Видоизмененный, он звучит в IV акте, когда Роксана добивается от Сирано признания, что это он писал ей письма. Во всех трех эпизодах тема значительно поддержана оркестром. Второй лейтмотив более очевиден – это тема баллады гасконских кадетов из Первой картины II акта, она вновь прозвучит в финале III акта.

¹³ *Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 128.*

При сквозном развитии на музыкальный материал приходится весь объем текста: учитывая, что композитор не указывал речитативную или кантиленную манеру пения, то анализ материала по малым формам обретает некий интуитивный характер. На наш взгляд при сопоставлении вокальной линии и оркестровой фактуры можно выделить условное разделение развития по типу речитатив, ариозо, ария и т. д. Изложения по типу *recitativo secco* и *recitativo accompagnato* явны, но Ф. Альфано часто прибегает к следующему типу: широкие развернутые фразы, характерные для ариозного звуковедения, но на «бедном» аккомпанементе или *acappella*.



Ария Сирано из I акта
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Встречаются и обособленные фрагменты – ариозо («Ариозо о Париже» Сирано в конце I акта) и ария (ария «*Je jette avec grâce mon feutre*» Сирано из I акта, единственная, которую исполняют отдельно в концертах). В этих фрагментах есть все признаки арии, однако, нет ярко выраженной точки и тоника, ведь действие не прекращается.

Как и у Ж. Массне важнейшими становятся сцены-диалоги. У Ф. Альфано в подобных диалогах, как правило, два персонажа стремительно обмениваются репликами, но практически никогда не поют одновременно.

Обращает на себя внимание условное трио – небольшой фрагмент сцены Сирано, Роксаны и Кристиана из Второй картины II акта. Сирано присо-

единяется к дуэту влюбленных на ту же мелодию, но его чувства контрастны счастью пары, что подчеркивает злую иронию судьбы.



Трио из II акта
(видеофрагмент доступен [по ссылке](#))

Целостность формы всей оперы во многом достигается благодаря использованию музыкально-смысловых арок, создающих сильный контраст и развивающих каждого персонажа в оппозиции к другому. Этот прием представляется ведущим музыкально-драматургическим средством оперы: персонажи переживают похожие ситуации, но как бы меняются местами или испытывают контрастные эмоции.

Можно выделить порядка пяти подобных арок. Самая яркая – «внешняя арка», перекинута через Первую картину II акта и IV акт. Первый эпизод – это диалог Сирано и Роксаны (II акт, ц. 26–29). Сирано говорит скромными фразами, а затем просто «А», но каждый раз с разной интонацией. Вначале с благостной надеждой, потом с отчаянием, так как его надежды на любовь разрушены¹⁴

Второй эпизод – диалог Роксаны и Сирано в IV акте. Роксана несколько раз спрашивает: «Как вы читаете эти письма?» В первом фрагменте Роксана говорит развернутыми фразами, Сирано же максимально краток, во

¹⁴ Alfano F. Cyrano de Bergerac. nkoda.com [Electronic resource] URL: <https://www.nkoda.com/instrument?ref=7dc1d2cc-3235-4d2b-b697-4f2b81858bod>. (Date of access: 15.03.2023).

втором – все наоборот: очевиден зеркальный подход в музыкально-сюжетном развитии (IV акт, ц.21–23)

Благодаря «арочному» принципу каждый персонаж эволюционирует в течение оперы и меняет амплуа: Сирано, храбрый воин и острослов, оказывается загнанным в угол своими же страстями и ему тяжело противостоять правде простаку Кристиану. В свою очередь, Кристиан отказывается от эгоизма в любви и выбирает самопожертвование ради счастья дорого человека. Роксана предстает в образе прекрасной дамы, воительницы, но она близорука в любви, трагедия которой не распознать ее. Сирано умирает счастливым.

Две премьеры

22 января 1936 года в Римской опере состоялась премьера на итальянском языке. Переводчиками с французского были Чезаре Меано и Филиппо Брузо. За дирижерским пультом стоял Тулио Серафин (ему и посвятил оперу Ф. Альфано). Главную роль исполнил Хозе Луччиони, Роксану пела Мария Калинья, Кристиана – Алессио де Паолис, де Гиша – Джузеппе Мананкини. Подчеркнем, что все исполнители, кроме Паолиса, были ведущими драматическими певцами, специализирующимися на крепком итальянском репертуаре. Для композитора Х. Луччиони был идеальным Сирано (тенор участвовал и в итальянской, и во французской премьере), так как он пел «итальянской техникой с идеальным французским произношением» благодаря корсиканскому происхождению¹⁵.

Прием оперы в Италии можно назвать двояким. В целом критика была благосклонна, но не увидела новаторства, а в чем-то ей не хватило веристских страстей. Один из влиятельных критиков Гуидо Гатти в заметках о современных итальянских операх для издания «The Musical Quarterly» отметил, что от Ф. Альфано ожидали большего: публика хотела больше страсти и даже вульгарности, а композитор якобы испугался и ущемил чувственность в угоду эстетики¹⁶.

Парижская премьера 29 мая 1936 года в Опера-комик была успешна. Сам Ф. Альфано отмечал, что французы приняли и адаптацию всенародно любимой пьесы для оперной сцены, и даже итальянскость вокального языка¹⁷. Парижской премьерой дирижировал Альберт Вольфф, Сирано пел Х. Луччиони.

Заключение

В ходе анализа оперы XX века невозможно отрешиться от мысли, что у композитора было несколько путей: 1) отказ от всего «устаревшего» или

¹⁵ Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 134.

¹⁶ Gatti G.M. Recent Italian Operas Author(s). The Musical Quarterly, 1937. Vol. 23. No. 1. P. 88.

¹⁷ Dryden K. Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 135.

2) переосмысление существующих подходов. Во втором случае трудно определить, какое решение было для него принципиальным и новаторским, а какое «дежурным». В случае «Сирано» мы сталкиваемся с синтезом в широком смысле этого слова: перед нами высокохудожественное произведение, которое можно отнести к проявлению стиля неоклассицизма, когда «словесная опера» дает новое прочтение жанра музыкальной классицистской трагедии (героической комедии) эпохи Ж.-Б. Люлли. Опера органична по форме, продумана в деталях. Слушатель оказывается захвачен музыкально-сценическим действием, правдивостью эмоционального переживания.

Композитор не позволял себе формально иллюстрировать текст, а создавал новый образ. «Оперный Сирано принадлежит Альфано, а не Ростану», – писал он, как будто возражая гипотетическому критику¹⁸. В то время как «Сирано де Бержерак» не сходит со сцены драматического театра, одноименная музыкальная героическая комедия могла бы украсить сцену любого оперного театра, как глоток свежего воздуха, благодаря переосмыслению, но не копированию, знакомых нам стилей.

Литература

Кириллина Л.В. Итальянская опера первой половины XX века // Государственный институт искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 1996.

Козырев А.Л. Две жизни Сирано де Бержерака: к 400-летию со дня рождения // Вестник Пермского федерального исследовательского центра. 2019. № 3. С. 116–124.

Пахсарьян Н.Т. Сирано де Бержерак как предшественник научно фантастической прозы // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 1. С. 113–124.

Видеоматериалы постановок оперы

Постановка оперы «Сирано де Бержерак» Ф. Альфано на сцене Театра государственной оперы в Монпелье (Франция) (2003) [Электронный ресурс] URL: https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2 (Дата обращения: 25.02.2023).

Постановка оперы «Сирано де Бержерак» Ф. Альфано на сцене Театра королевы Софии (Валенсия, Испания) (2007) [Электронный ресурс] URL: https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2 (Дата обращения: 15.03.2023).

¹⁸ *Dryden K.* Franco Alfano: transcending Turandot. Plymouth: Scarecrow Press, 2009. P. 135.

References

Alfano F. *Cyrano de Bergerac* [Electronic resource] URL: <https://www.nkoda.com/instrument?ref=7dc1d2cc-3235-4d2b-b697-4f2b81858bod>. (Date of access: 15.03.2023).

Kirillina L.V. *Italyanskaya opera pervoy poloviny 20 veka* [Italian opera of the 1st half of the 20th century] Moscow: State Institute of Art Studies Publ.. 1996 (in Russian).

Kozyrev A.L. Dve zhizni Cyrano de Berzheraka k 400 letiyu so dn'ya rozhdeniya [Two lifes of Cyrano de Bergerac for 400th anniversary]. *Vestnik Permskogo federal'nogo issledovatel'skogo tsentra*. 2019. N. 3. P. 116–124 (in Russian).

Pachsar'yam N.T. Cyrano de Berzherak kak predshestvennik nauchno fantasticheskoy prozy [Cyrano de Bergerac as a science fiction predecessor]. *Sotsial'nie i gumanitarnie nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7. Literaturovedenie*. 2021. N. 1. P. 113–124 (in Russian).

Konrad D. *Franco Alfano: transcending Turandot*. Plymouth: Scarecrow Press. 2009.

Gatti G.M. Recent Italian Operas Author(s). *The Musical Quarterly*. 1937. Vol. 23. N. 1. P. 77–88.

Video Resources

Production of “Cyrano de Bergerac” F. Alfano, Montpellier State Opera (France). 2003. [Electronic resource] URL: https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2 (Date of access: 25.02.2023).

Production of “Cyrano de Bergerac” F. Alfano, Queen Sofia Palace of Arts (Spain) (2007) [Electronic resource] URL: https://vk.com/video/@naivesphinx?z=video371470145_456241717%2Fpl_18080405_-2 (Date of access: 15.03.2023).

Franco Alfano and his Opera “Cyrano de Bergerac”

Yuliya Sitnikova, postgraduate, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow),
Sitnikova-Julia@inbox.ru

The article contains the results of the analysis of Franco Alfano's opera “Cyrano de Bergerac” which the author considered to be the most important piece in his legacy, despite a much more popular earlier work – “Resurrection” based on L. Tolstoy novel. The article observes general vocal parts and their peculiarities, the history of the opera creation considering working under the origin – Rostan's play – and its rethinking, structural aspects and arcs in music and plot. The author evaluates “Cyrano de Bergerac” in context with the 20 century Italian opera stylistics taking in account influence of the major music styles on Alfano (French impressionism, operas by Wagner) making reference to his biography. Special attention is given to a traumatic episode of Alfano completing Puccini's opera “Turandot” and the way it affected his life. “Cyrano” was composed a significant amount of time after “Turandot” work ending and it marked the composer's returning to his inner self. “Cyrano de Bergerac” appears as a masterpiece of a mature author, who managed to find his authentic language to embody a world popular play in the music theatre.

Keywords: Franco Alfano, Cyrano de Bergerac, Henry Cain, Konrad Dryden, “Transcending Turandot”, “lyrics opera”

For citation: Sitnikova Yu.A. (2024) Franco Alfano and his Opera “Cyrano de Bergerac” // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 1. P. 92-103.

Date of receipt: 04.10.2024.