

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И ИССЛЕДОВАНИЙ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

**ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И  
КУЛЬТУРОЛОГИИ**

На правах рукописи

C.Z.U.:782.1.071.2(478+436)

782.1:781.68(430)

**ПИЛИПЕЦКИЙ СЕРГЕЙ**

**ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА РИХАРДА ШТРАУСА В  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ МАРИИ ЧЕБОТАРИ**

**653.01. – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ**

**Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения и культурологии**

Научный руководитель: \_\_\_\_\_ Циркунова Светлана  
доктор искусствоведения

Автор: \_\_\_\_\_

Кишинев, 2019

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA**

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE RLASTICE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.:782.1.071.2(478+436)

782.1:781.68(430)

**PILIPETȘCHI SERGHEI**

**MUZICA VOCALĂ A LUI RICHARD STRAUSS ÎN ARTA  
INTERPRETATIVĂ A MARIEI CEBOTARI**

**653.01. – MUZICOLOGIE**

**Teza de doctor în studiul artelor și culturologie**

Conducător științific \_\_\_\_\_ Țircunova Svetlana  
doctor în studiul artelor

Autor \_\_\_\_\_

Chișinău, 2019

**© Пилипецкий Сергей, 2019**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)</b> .....	5
<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ</b> .....	8
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	9
<b>1. ИСТОРИОГРАФИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ РИХАРДА ШТРАУСА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ МАРИИ ЧЕБОТАРИ</b>	
1.1 Научное осмысление жизненного пути и исполнительского искусства М. Чеботари в современном музыковедении.....	16
1.2. Источниковедческая база для изучения творчества Рихарда Штрауса сквозь призму исполнительской деятельности Марии Чеботари .....	29
1.3. Выводы по главе 1.....	39
<b>2. ЛИЧНОСТЬ РИХАРДА ШТРАУСА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ МАРИИ ЧЕБОТАРИ</b>	
2.1 Основные этапы жизненного и творческого пути певицы в европейском культурно-историческом контексте первой половины XX в.....	41
2.2. М. Чеботари и Р. Штраус: хроника профессиональных контактов .....	64
2.3. Выводы по главе 2.....	83
<b>3. ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА МАРИИ ЧЕБОТАРИ И МЕСТО В НЕМ МУЗЫКИ РИХАРДА ШТРАУСА</b>	
3.1. Общая оценка репертуара и исполнительского стиля М. Чеботари .....	85
3.2. Сочинения Р. Штрауса для голоса в исполнении М. Чеботари (на материале анализа сохранившихся аудиозаписей) .....	104
3.3. Выводы по главе 3.....	129
<b>ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ</b> .....	131
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	135
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	
<b>Приложение 1.</b> Список оперных партий Р. Штрауса, исполненных М. Чеботари.....	151
<b>Приложение 2.</b> Дискография вокальных произведений Р. Штрауса в интерпретации М. Чеботари .....	157
<b>Приложение 3.</b> Перечень полных записей произведений других композиторов с участием М. Чеботари .....	160
<b>Приложение 4.</b> Фильмография .....	161
<b>Приложение 5.</b> Афиши, автографы и фотографии М. Чеботари.....	162
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ</b> .....	195
<b>CV АВТОРА</b> .....	196

## АННОТАЦИЯ

**Пилипецкий Сергей. Вокальная музыка Рихарда Штрауса в исполнительском искусстве Марии Чеботари.** Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии 653.01. – Музыкаведение, Кишинев, 2019.

**Структура диссертации:** Введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 275 наименований, 5 приложений; 134 страницы основного текста, 44 страницы приложений.

**Ключевые слова:** Мария Чеботари, Рихард Штраус, хроника, опера, *Lied*, репертуар, сопрано, исполнительское искусство, звукозапись.

**Областью исследования** является исполнительская деятельность М. Чеботари в произведениях для музыкального театра Р. Штрауса.

**Цель и задачи работы.** **Цель** — выявить роль личности и вокального творчества Р. Штрауса в исполнительском искусстве М. Чеботари. **Задачи** исследования — собрать и систематизировать фактический материал о жизни и творчестве М. Чеботари; охарактеризовать основные этапы ее жизненного и творческого пути; документировать творческие контакты М. Чеботари с Р. Штраусом; определить особенности исполнительского стиля артистки; детерминировать ее исполнительскую манеру в оперных партиях немецкого композитора в сравнении с трактовками других певиц.

**Научная новизна** настоящей работы обеспечивается тем, что впервые в жанре диссертации проанализирован феномен Марии Чеботари, а также представлен и систематизирован новый материал о значении вокальной музыки Р. Штрауса в ее искусстве: предложены хроники рабочих и дружеских контактов певицы и композитора, выступлений М. Чеботари с исполнением сочинений Р. Штрауса; выполнен ряд сравнительных анализов с целью выявления исполнительского стиля певицы; представлена полная информация о штраусовских операх с участием М. Чеботари. **Оригинальность** диссертации определяется синтезом историографического и культурологического подходов к поставленной проблеме.

**Важная научная проблема, решенная в исследуемой области,** состоит в создании целостного представления о вокальном искусстве М. Чеботари в интерпретации оперного творчества Р. Штрауса, что вносит вклад в теоретическое осмысление роли одной из величайших певиц XX века в популяризации классического музыкального искусства и определяет художественную ценность и место исполнительской деятельности певицы в мировой культуре.

**Теоретическая значимость работы** определяется ее базовым значением для последующих научных разработок в области изучения исполнительского искусства М. Чеботари, поскольку она обобщает и систематизирует большинство известных в настоящее время источников по данной проблеме. Настоящая диссертация призвана стимулировать научные исследования в области взаимосвязи вокального исполнительства, музыкальной педагогики и композиторского творчества.

**Практическая значимость исследования** определяется возможностью использования ее материалов в учебных курсах истории зарубежной музыки, истории вокального исполнительства. Практические рекомендации могут быть полезны вокалистам-исполнителям и педагогам музыкальных учебных заведений по классам сольного пения, оперной подготовки и концертмейстерского мастерства.

**Внедрение научных результатов.** Материалы диссертации были апробированы в ходе республиканских и международных научно-практических конференций. Результаты диссертации опубликованы в 15 научных работах.

## ADNOTARE

**Serghei Pilipețchi. Muzica vocală a lui Richard Strauss în arta interpretativă a Mariei Cebotari.** Teză pentru obținerea gradului științific de *Doctor în studiul artelor*, specialitatea 653.01. – Muzicologie, Chișinău, 2019.

**Structura tezei:** introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie cuprinzând 275 de referințe, 134 pagini a textului de bază și 5 anexe care cuprind 44 pagini.

**Cuvinte-cheie:** Maria Cebotari, Richard Strauss, cronică, operă, *Lied*, repertoriu, soprană, artă interpretativă, înregistrări audio.

**Domeniul de studiu:** arta interpretativă a M. Cebotari în creația pentru teatru muzical a lui R. Strauss.

**Scopul și obiectivele lucrării. Scopul** — evidențierea rolului personalității și muzicii vocale a lui R. Strauss în arta interpretativă a Mariei Cebotari. **Obiectivele** lucrării — colectarea și sistematizarea materialului factologic, care cuprinde viața și arta M. Cebotari; caracterizarea etapelor principale ale vieții private și artistice; documentarea confluențelor artistice ale M. Cebotari cu R. Strauss; evidențierea specificului stilului interpretativ; determinarea manierei interpretative a partițiilor vocale, semnate de compozitori germani, în comparație cu maniera interpretativă a altor cântărețe.

**Noutatea științifică și originalitatea** tezei constă în analiza muzicologică a fenomenului Mariei Cebotari, pentru prima dată, prezentată și sistematizată în baza unor materiale noi, care marchează importanța muzicii vocale a lui R. Strauss în arta interpretativă a M. Cebotari: este propusă cronică relațiilor amicale și profesionale ale primadonei cu compozitorul, dar și cea a evoluărilor ei în scenă, interpretând creații vocale ale lui R. Strauss; sunt efectuate un șir de analize comparative cu scopul evidențierii stilului ei interpretativ; este prezentată o informație completă despre spectacolele M. Cebotari, unde ea interpretează partițiile pentru soprană în operele lui R. Strauss. **Originalitatea** tezei este determinată de sinteza aspectelor istoriografic și culturologic în abordarea temei.

**Problema științifică soluționată** constă în crearea unei imagini integre asupra artei vocale a Mariei Cebotari, prin prisma interpretării creațiilor vocale ale lui R. Strauss, care contribuie la facilitarea înțelegerii teoretice a rolului uneia dintre cele mai mari cântărețe ai secolului XX în popularizarea muzicii clasice și marchează valoarea artistică a activității sale interpretative pentru cultura mondială.

**Semnificația teoretică a lucrării** este determinată de importanța ei primordială pentru cercetările științifice ulterioare în direcția studiului artei interpretative a M. Cebotari, deoarece studiul curent generalizează și sistematizează majoritatea surselor cunoscute în prezent. Prezenta lucrare are menirea să încurajeze cercetarea științifică în domeniul relațiilor dintre interpretarea vocală, pedagogia muzicală și arta componistică.

**Valoarea aplicativă a tezei** este determinată de posibilitatea integrării materialelor ei în cadrul cursurilor de istorie a muzicii vest-europene și istoria interpretării vocale. Recomandările practice pot fi utile vocaliștilor și pedagogilor instituțiilor de învățământ muzical, în clasele de canto academic, operă sau a măiestriei de concert.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Materialele lucrării au fost prezentate în cadrul conferințelor științifico-practice naționale și internaționale. Rezultatele cercetării sunt publicate în cadrul a 15 lucrări științifice.

## ANNOTATION

**Serghei Pilipetchi. Vocal music of Richard Strauss through the interpretative art of Maria Cebotari.** Thesis submitted in fulfillment of the requirement for the degree of *Doctor of Fine Arts*, field 653.01. – Musicology, Chişinău, 2018.

**The structure of the thesis:** introduction, three chapters, conclusions and recommendations, bibliography comprising 275 references, 134 pages of main text, and 5 appendices consisting of 44 pages.

**Key words:** Maria Cebotari, Richard Strauss, history, *Opera*, *Lied*, repertoire, soprano, performing art, audio recording.

**Research field:** M. Cebotari's vocal performances of Richard Strauss' works for musical theater.

**The purpose and the goals of current research. The purpose** — to identify the role and the personality of R. Strauss through the vocal performing art of M. Cebotari. **The goals** are: to collect and classify the information about M. Cebotari's personal and professional life; to describe the main phases of her life and career; to investigate professional contacts between M. Cebotari and R. Strauss; to analyze the features of her performing style; to study her approach in performing Opera parts of German composers and compare with the performances of other Opera singers.

**The scientific novelty:** this research provides for the first time a thorough analysis of the phenomenon of Maria Cebotari, it also classifies new information about the significance of vocal music of R. Strauss for M. Cebotari's vocal performing art; current research offers records of personal and professional relationship between the singer and the composer: it provides a comparative analysis of M. Cebotari's vocal performances of Strauss' Operas aiming to identify the peculiar characteristics of her vocal performing style, as well as to provide a complete list of all performances made by M. Cebotari performing vocal music by Richard Strauss. **The originality** of current research is based on its historiographical and culturological approach.

**Solved scientific problem is achieved:** by providing a complete depiction of the vocal performing art of M. Cebotari through the performance of R. Strauss' Operas, and by adding a significant contribution to the theoretical acknowledgment of her role as one of the greatest singers in the twentieth century who promoted classical music and has achieved her distinguished value and place within the western culture.

**Theoretical significance of the research:** is achieved by its importance to the further scientific researches in this field and namely M. Cebotari's vocal performing art, as it summarizes and classifies most of the currently known sources on this matter. This thesis aims to encourage further scientific researches in the field of vocal performance relationship, music education, and the musical art.

**Practical significance of the work.** The results of current scientific research can be included in the courses of *History of West-European Music* and *History of vocal performance*. Practical recommendations could be useful for musicologists and researchers, as well as for music teachers, vocal teachers, and all musicians.

**The implementation of the scientific result.** The content of current thesis has been widely presented within national and international scientific-practical conferences. The result of this thesis is published in 15 scientific papers.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АМТИИ — Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев)
- АХИ — Академия хорового искусства им. В. С. Попова (Москва)
- ГИТИС — Государственный институт театрального искусства (Москва)
- ИМП — Имперская музыкальная палата (Третий рейх)
- МГИИ — Молдавский государственный институт искусств
- МГК — Молдавская государственная консерватория
- МССР — Молдавская Советская Социалистическая Республика
- МХАТ — Московский Художественный Академический театр
- НА — Национальный архив (Кишинев)
- НСДАП — Национал-социалистическая немецкая рабочая партия (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei)
- РАМ — Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва)
- РМ — Республика Молдова
- РМО — Российское музыкальное общество
- СССР — Союз Советских Социалистических Республик
- ТАСС — Телеграфное агентство Советского Союза
- б. — большой (интервал)
- в., вв. — век, века
- г., гг. — год, годы
- др. — другие
- и т. д. — и так далее
- им. — имени
- м. — малый (интервал)
- с. — страница
- т. — такт
- ув. — увеличенный (интервал)
- ц. — цифра
- ч. — часть
- ч. — чистый (интервал)
- HMV — His master`s voice
- RCA — Radio corporation of America



## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования и степень изученности проблемы.** Мария Чеботари — одна из величайших певиц первой половины XX в., сочетавших высокотехнический вокал с незаурядной актерской игрой и эффектной сценической внешностью. Ее голос был универсальным: без урона для вокального аппарата она исполняла лирико-колоратурные, лирические, лирико-драматические и драматические партии, и даже некоторые роли меццо-сопранового репертуара. По силе и неординарности дарования ее сравнивают с М. Малибран и М. Каллас. Важной отличительной чертой творчества певицы является широчайший языковой и стилевой диапазон: М. Чеботари интерпретировала на языке оригинала итальянскую, французскую, немецкую и русскую оперную музыку от эпохи барокко до современных ей авторов. Она впитала лучшие достижения итальянской и немецкой вокальных школ, поэтому ее искусство — уникальный сплав различных исполнительских стилей, а сама М. Чеботари стала одной из первых «универсальных» певиц, столь востребованных в наше время.

Обладая исключительным слухом и вокальной техникой, М. Чеботари не боялась включать в репертуар новейшие сочинения. При этом ее трактовка зачастую становилась интерпретационной моделью для других вокалисток. Мастерство певицы, базирующееся на великолепных природных способностях и обогащенное воспитанием на достижениях классического искусства, и сейчас считается эталоном для исполнителей музыки первой половины XX в.

Значительное место в репертуаре певицы занимала вокальная музыка Рихарда Штрауса. Более того: М. Чеботари сыграла определенную роль в творческой судьбе этого композитора<sup>1</sup>. В довоенной музыкальной жизни Европы, где в числе главных приоритетов было творчество Р. Штрауса, артистка занимала ведущую позицию. С удивительной легкостью осваивая одну сложнейшую партию за другой из числа более ранних сочинений композитора, М. Чеботари стала свидетельницей появления на свет его поздних шедевров, а также их первой или одной из первых исполнительниц. Это — *Молчаливая женщина*, *Дафна*, *Каприччио*. Осознавая художественную значимость опер композитора для мировой музыки, М. Чеботари явилась их популяризатором и одной из тех певиц (среди них также — В. Урсуляк, М. Тешемахер, М. Рейнинг и др.), которые формировали особый штраусовский вокально-исполнительский стиль.

---

<sup>1</sup> Резкий взлет карьеры молодой певицы в Германии пришелся на финальный этап жизненного и творческого пути Р. Штрауса и завершился смертью обоих в 1949 г.

Особенности данного стиля во многом диктовались спецификой вокального творчества Р. Штрауса, которое базировалось не только на традициях австро-немецкой оперной и камерно-вокальной музыки, но и на его достижениях в оркестровых жанрах (в частности, в симфонических поэмах), представляющих ранний этап творчества композитора и получивших чрезвычайную известность. Особо яркое проявление он получил в шестнадцати операх, большом количестве произведений в жанре *Lied*, сочинениях для хора, в том числе *a capella*, а также в переработках нескольких опер К. В. Глюка и В. А. Моцарта. Произведения с участием голоса являются важнейшей частью наследия Р. Штрауса, создававшегося на протяжении всей жизни и отразившего эволюцию его композиторского мастерства.

Сегодня вокальная музыка Р. Штрауса (особенно оперы) весьма популярна в мире. Невозможно представить крупный оперный театр мирового уровня, в котором не был бы поставлен хотя бы один спектакль данного композитора. Это, кроме многочисленных немецких театров, *Metropolitan opera*, *La Scala*, *Wiener Staatsoper*, *Opera de Paris*, также и российские *Большой* и *Мариинский* театры. Произведения Р. Штрауса для голоса — необходимое звено в репертуаре вокалистов всего мира, они исполняются певцами разного уровня дарования и подготовки, при этом принадлежность музыкантов к немецкоязычной культуре совсем не является обязательной. Современные методы обучения позволяют иностранным исполнителям достигать больших успехов в трактовке штраусовских партий. Примером могут быть словацкие певицы Л. Попп и Э. Груберова, испанцы М. Кабалье и П. Доминго, француженка Н. Дессе, в прошлом — примадонны румынского происхождения В. Урсуляк и М. Чеботари и др.

Колоссальные результаты творческой деятельности М. Чеботари пока еще не осмыслены и не оценены в должной мере. В этом направлении сделаны определенные шаги, главным образом в Республике Молдова. За последние 25 лет отечественными музыковедами были опубликованы две монографии, посвященные творческой и личной жизни одной из лучших штраусовских певиц XX в. Это — книги Р. Арабаджиу (*Неоконченная симфония*) и А. Дэнилэ (*Блуждающая звезда*) [2; 113]. В них содержатся общие сведения биографического характера, приводятся данные о концертной деятельности певицы, ее репертуаре, творческих успехах. Однако названные публикации не дают представления об исполнительском стиле вокалистки, о художественной значимости всей исполнительской деятельности М. Чеботари, о ее интерпретации произведений разных композиторов, в том числе и Р. Штрауса. Профессиональные и

дружеские отношения между двумя великими музыкантами здесь лишь кратко обозначены.

Не только в Молдове, но и в других странах до настоящего времени еще не существует ни одного исследования, проливающего свет на уникальные достижения артистки в операх Р. Штрауса. Некоторым исключением является биографический очерк первого исследователя творчества М. Чеботари — австрийца А. Минготти. Именно его книга *Maria Cebotari: das Leben einer Sangerin (Мария Чеботари: жизнь певицы)* явилась основным источником вышеназванных трудов молдавских музыковедов [230].

Высочайшими художественными достижениями М. Чеботари в области интерпретации вокальной музыки Р. Штрауса, ее ролью в творческой деятельности этого композитора, внесшего значительный вклад в обновление музыкального языка оперы, а также существованием значительных лагун в осознании отечественным музыковедением названной проблематики, определяется актуальность темы настоящего исследования.

**Научная новизна** данной работы обусловлена тем, что до настоящего времени в качестве материала диссертационного исследования никогда не выступало творчество М. Чеботари, а значение вокальной музыки Р. Штрауса в ее искусстве не выявлялось. В работе впервые представлена хроника выступлений М. Чеботари с исполнением сочинений Р. Штрауса, составленная на основе многочисленных разрозненных материалов и конкретизированная проверенными фактами профессиональных и дружеских контактов певицы и композитора. Ее дополняет список критических заметок о выступлениях М. Чеботари из немецкой периодики 1940-х гг. Ряд сравнительных исполнительских анализов, позволяющих сделать выводы об особенностях интерпретативного стиля певицы, также осуществлен впервые. На базе архивных источников Института Р. Штрауса (Гармиш-Партенкирхен, Германия) составлен полный перечень спектаклей М. Чеботари с исполнением опер Р. Штрауса. Обнародование копий значительного числа неизданных либо редких фотографий из спектаклей и подлинных афиш тоже предлагается впервые. **Оригинальность** диссертации определяется синтезом историографического и культурологического подходов к поставленной проблеме.

**Важная научная проблема, решенная в исследуемой области,** состоит в создании целостного представления о вокальном искусстве М. Чеботари в интерпретации оперного творчества Р. Штрауса, что вносит вклад в теоретическое осмысление роли одной из выдающихся певиц XX века в популяризации классического музыкального искусства и

определяет художественную ценность и место исполнительской деятельности певицы в мировой культуре.

**Объектом исследования** является вокальная музыка Р. Штрауса в исполнении М. Чеботари. Детально исследованы интерпретационные достижения певицы в произведениях для музыкального театра — в операх *Саломея*, *Кавалер розы*, *Ариадна на Наксосе*, *Арабелла*, *Молчаливая женщина*, *Дафна* и *Каприччио*, одна из которых (*Молчаливая женщина*) была рассчитана именно на голосовые данные бессарабской певицы.

**Цель** данного исследования — выявить роль личности и вокального творчества Р. Штрауса в исполнительском искусстве М. Чеботари.

**Задачи исследования:**

- собрать и систематизировать фактический материал о жизни и творчестве М. Чеботари (как необходимый начальный этап в научном осмыслении художественного наследия артистки);
- охарактеризовать основные этапы жизненного и творческого пути певицы;
- документировать творческие контакты М. Чеботари с Р. Штраусом, означить хронику их связей;
- определить особенности исполнительского стиля М. Чеботари;
- опираясь на анализ сохранившихся аудиозаписей, детерминировать специфику исполнительской манеры М. Чеботари в операх Р. Штрауса, сравнивая ее с особенностями трактовок у современниц и последовательниц певицы.

**Методология исследования.** В процессе изучения исполнительского искусства М. Чеботари в операх Р. Штрауса использовался комплекс общенаучных и специальных методов современного музыковедения, направленных на историко-теоретическое осмысление поставленной проблемы. *Эмпирический* уровень научного исследования вокального творчества М. Чеботари в вокальной музыке Р. Штрауса способствовал накоплению информации об анализируемых явлениях и выразился в первичной систематизации материала в виде таблиц, предложенных в Приложении. На стадии эмпирического освоения материала были использованы также результаты личных бесед с младшим сыном певицы Ф. Керзоном, с исполнителями и музыковедами, косвенно связанными с деятельностью М. Чеботари и Р. Штрауса. Значительные результаты обеспечил поисковый труд в Институте Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене и в

Национальной австрийской библиотеке Вены. Собственный опыт работы в оперном театре и на концертной эстраде стал основой для разнообразных наблюдений практического характера.

На *теоретическом* уровне оказалось возможным раскрытие важнейших черт исполнительской манеры певицы, выявление стилевых закономерностей в ее интерпретации произведений Р. Штрауса. К общенаучным методам теоретического уровня данной работы относятся анализ и синтез, индукция и дедукция, метод сравнения и др. Сопряженные в рамках системного подхода, анализ и синтез используются одновременно и дают возможность раскрыть сферу исполнительского искусства М. Чеботари как совокупность творческих интерпретаций различных музыкально-сценических произведений Р. Штрауса, разнящихся по стилю и идейному содержанию, но связанных между собой единой фигурой исполнительницы главных партий — Марии Чеботари. Индукция и дедукция, выявляющие соотношение общего и частного, а также метод сравнения позволяют обнаружить сходство и различие художественных реализаций в сфере исполнительского искусства М. Чеботари на примере вокальной музыки Р. Штрауса и сделать вывод о степени оригинальности каждого из анализируемых примеров интересующей нас интерпретации.

Метод *исполнительского* анализа, использованный в диссертации, предполагает рассмотрение музыкальных произведений с точки зрения их исполнительской интерпретации. Он учитывает особенности содержания анализируемых произведений в аспекте их исполнительской формы, складывающейся в процессе формирования интерпретационной версии композиторского текста. Данный метод сочетается с методом *сравнительного* анализа при рассмотрении особенностей вокального стиля М. Чеботари.

**Методологической базой** настоящей работы послужили музыковедческие труды нескольких направлений: исследования биографического характера, раскрывающие жизненный и творческий путь М. Чеботари; эпистолярное наследие Р. Штрауса и его современников, в образцах которого имеются высказывания о М. Чеботари; труды, освещающие вопросы композиторского творчества Р. Штрауса; книги и альбомы об оперных театрах и концертных залах Германии и Австрии, связанных с творчеством М. Чеботари и Р. Штрауса; мемуары артистов, жизненные пути которых пересекались с творческой судьбой певицы; архивные материалы, хранящиеся в Институте Р. Штрауса; австрийский, британский и моравский интернет-архивы периодических изданий.

**Теоретическая значимость работы** определяется ее базовым значением для последующих научных разработок в области изучения исполнительского искусства одной из величайших певиц XX в. — Марии Чеботари, поскольку обобщает и систематизирует большинство известных в настоящее время источников по данной проблеме. Настоящая диссертация призвана стимулировать научные исследования в области взаимосвязи вокального исполнительства, музыкальной педагогики и композиторского творчества.

**Практическая значимость исследования** определяется возможностью использования ее материалов в учебных курсах истории западноевропейской музыки, истории исполнительства на всех уровнях музыкального образования в Республике Молдова. Практические рекомендации могут быть полезны вокалистам-исполнителям и педагогам музыкальных учебных заведений по классам сольного пения, оперной подготовки и концертмейстерского мастерства и т. д.

**Апробация** результатов исследования осуществлялась в ходе неоднократных обсуждений на заседаниях комиссии руководителей докторанта, в его выступлениях на научных конференциях АМТИИ (2015–2018 гг.), а также при публикации материалов в виде статей, отражающих основные положения диссертации. Диссертация обсуждалась на заседании бюро Школы доктората АМТИИ 16 апреля 2019 г. и рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на научных конференциях, проводимых в Академии музыки, театра и изобразительных искусств и за ее пределами: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТИИ, 22.04.16; 07.04.17); *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*; conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 ani de învățământ artistic din Republica Moldova (АМТИИ, 25–26.11.2015); *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică) în contemporaneitate*. (АМТИИ, 23–24.06.2015; 27–28.09.2016; 26–27.09.2017; 26–26.09.2018); *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior*; seminarul științific metodologic (АМТИИ, 10.03.2017); *Музыкальная наука в едином культурном пространстве* (РАМ им. Гнесиных, Москва, Россия, 2016); *Excellence through the art* (Университет им. С. Харета, Бухарест, Румыния 09.11.2017; 22.11.2018); *Актуальные проблемы современного образования в сфере культуры и искусства* (ГАПОУ «РМК им. Г. и А. Пироговых», Рязань, Россия, 28.11.2018).

**Публикации по теме диссертации.** Автором опубликовано 15 работ в специализированных научных изданиях Республики Молдова и России, 6 из них — в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

**Структура** диссертации включает введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиографию и приложения. Во **введении** обосновывается выбор предмета исследования, определяется степень научной новизны и актуальности диссертации, характеризуется методология и исследовательская база. В **первой** главе анализируется ситуация в области научного осмысления проблем, затрагиваемых в настоящей работе. Речь идет о музыковедческом освещении художественной личности М. Чеботари, а также об изучении ее творчества, связанного с композиторской деятельностью Р. Штрауса. Во **второй** главе представлена общая панорама жизненного и творческого пути М. Чеботари на культурно-историческом фоне Европы первой половины XX в., приведены биографические сведения о дружеских и профессиональных контактах композитора и певицы, о выступлениях артистки в операх Р. Штрауса и концертах из его вокальной музыки. **Третья** глава диссертации раскрывает вопросы, связанные с анализом вокальной музыки Р. Штрауса в интерпретации М. Чеботари. Здесь характеризуются особенности исполнительского стиля певицы, определяется ее роль в интерпретации мировой классической музыки. Специально анализируются дошедшие до наших дней аудиозаписи М. Чеботари: арий и сцен из опер *Арабелла*, *Кавалер розы*, *Молчаливая женщина*, *Ариадна на Наксосе*, *Дафна*, *Каприччио*, *Саломея*, дуэта из оперы *Без огня*, кантаты *Taillefer*.

**Основные выводы и рекомендации** суммируют материал диссертации, определяют перспективы дальнейших исследований.

К основным разделам работы примыкают **Приложения**, в которых сосредоточены материалы детализирующего и конкретизирующего характера, рельефно оттеняющие главные теоретические тезисы.

# 1. ИСТОРИОГРАФИЯ

## ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ РИХАРДА ШТРАУСА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ МАРИИ ЧЕБОТАРИ

Историографической базой для изучения вокальной музыки Р. Штрауса в интерпретации М. Чеботари являются труды двух направлений. Одно отражает исследовательский интерес к жизненному и творческому пути певицы и освещается в первом подразделе главы. Другое определяет достижения в области анализа творческих достижений немецкого композитора, их роли в исполнительском искусстве М. Чеботари и комментируются во второй части главы. Завершающий третий подраздел суммирует главные идеи.

### 1.1. Научное осмысление жизненного пути и исполнительского искусства М. Чеботари в современном музыковедении

Имеющиеся в настоящее время свидетельства жизненного и творческого пути Марии Чеботари многочисленны и разнообразны. Это афиши и аудиозаписи ее выступлений (как студийные, так и с концертов и спектаклей), фото- и кинодокументы, письма, критические статьи в периодической печати, монографии и т.д. Несмотря на обилие и многоликость данных сведений, они разрозненны и не систематизированы, к тому же большая часть документов находится в частных архивах — у родственников, коллег и почитателей таланта М. Чеботари в Западной Европе и за ее пределами, другая часть, возможно, была утрачена во время Второй мировой войны. Наиболее значительными из перечисленных материалов являются книги, брошюры и статьи монографического характера о жизни великой певицы.

Приношением памяти только что ушедшей из жизни М. Чеботари явилась статья ее аккомпаниатора и друга Э. Вербы, которая была написана в Вене в июне 1949 г. под латинским названием *Pro memoria Maria Cebotari (Памяти Марии Чеботари)*. В ней приводятся краткие биографические данные о певице, содержится упоминание о ее профессиональных достоинствах и чертах характера, определяется значимость фигуры М. Чеботари для австрийского музыкального искусства. К сожалению, Э. Верба не приводит фактов собственного творческого общения с М. Чеботари, что могло бы представить несомненный интерес [268].

В 1950 г. в Зальцбурге появилась на немецком языке первая небольшая монография об артистке под названием *Maria Cebotari: das Leben einer Sangerin (Мария Чеботари:*



*жизнь певицы*) [230]. Ее автор — австрийский критик, музыковед и друг семьи Диссль-Чеботари А. Минготти. Он раскрыл подробности личной и творческой судьбы певицы, познакомил читателя с собственным видением образов, воплощенных М. Чеботари на оперной сцене, отметил положительные стороны интерпретации таких партий как Сюзанна, Констанца, Виолетта, Мими, Мадам Баттерфляй, Кармен, Манон, Софи, Саломея и др. Подробно осветил А. Минготти гастрольную жизнь примадонны, затронул некоторые детали ее взаимоотношений с виднейшими музыкантами первой половины XX в, а также с политическими лидерами Германии и Италии. Обладая чутким и масштабным писательским мышлением, австрийский музыковед не только выявил черты личности певицы, но и деликатно представил ее в контексте сложных исторических реалий времени<sup>2</sup>. Являясь скорым откликом современника на безвременный уход из жизни выдающейся певицы и первым объемным источником сведений о ней, данная книга похожа скорее на панегирик обожаемому близкому человеку, нежели на критический научный труд. Тем не менее по сей день она остается единственной специальной публикацией о певице за пределами бывшего СССР; она же легла в основу многих последующих трудов русскоязычных авторов.

Ценная информация по интересующей теме представлена еще несколькими изданиями на немецком языке. Известная актриса, журналист, телеведущая и подруга М. Чеботари А. Улих, в 1977 г. опубликовала в Мюнхене мемуары *Rosenkavaliers Kind* (*Дитя кавалера розы: три карьеры одной женщины*), в которых рассказала о самой примадонне, о ее семье, а также о помощи, которую та оказала А. Улих в трудной жизненной ситуации [272]. Австрийский режиссер Р. Гартман в воспоминаниях *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper* (*Любимый дом. Моя жизнь в опере*) большое место отвел повествованию о работе с М. Чеботари в операх Р. Штрауса, уважительно высказываясь о таланте певицы [207].

На исторической родине М. Чеботари после окончания Второй мировой войны ее имя по политическим причинам было вычеркнуто из культурного обихода. Впервые в Советском Союзе о М. Чеботари заговорил в 1969 г. московский музыковед, комментатор музыкальной редакции Всесоюзного радио В. Тимохин, знаток и почитатель великих голосов прошлого. В статье *Мария Чеботари*, опубликованной в журнале *Музыкальная жизнь*, он поместил информацию об этой знаменитой певице первой половины XX в. [69].

---

<sup>2</sup> К сожалению, в работе обнаруживаются некоторые неточности, связанные с бессарабским периодом ее биографии, о чем будет сказано во второй главе диссертации.

Так появилась первая русскоязычная публикация, рассказывающая о существовании в недалеком прошлом блестящей артистки молдавского происхождения.

В следующем 1970 г. певец и педагог, и. о. доцента МГИИ им. Музическу Н. Дидученко закончил рукопись *Мария Чеботарь*, которая, по его словам, должна была восполнить отсутствие в СССР каких-либо материалов об известной европейской оперной и камерной певице [17]. В предисловии к работе он писал: «Автору хотелось отблагодарить своим скромным трудом великую артистку за то хорошее отношение к нему в 1938 году, когда он, будучи студентом консерватории, встретился с ней во время ее кратковременного приезда в Кишинев в гости к своим родителям» [17, с. 1]. В основу неопубликованного труда Н. Дидученко (он хранится в Национальном архиве Республики Молдова) легли: частичный перевод на русский язык книги А. Минготти, собственные воспоминания, переписка со старшей сестрой певицы Прасковией Цанович-Чеботарь, выписки из австрийских и румынских периодических изданий, материалы из берлинской и дрезденской опер. Таким образом, Н. Дидученко оказался первым в МССР, кто серьезно и масштабно принялся изучать наследие М. Чеботари. С большой долей уверенности можно предположить, что его рукопись стала одним из важных источников для дальнейшего освещения творчества певицы в работах, изданных в Молдове позднее.

Вскоре после этого, в 1973 г., известный молдавский музыковед Г. Чайковский-Мерешану издает брошюру *Знаменитые певцы Молдавии* на молдавском и в 1975 г. на русском языках, в которой отдельный раздел, озаглавленный *Последняя странствующая звезда*, посвящает М. Чеботари [79]. В восторженных тонах, не лишенных национальной гордости за свою соотечественницу, он повествует о карьере артистки. В том же 1975 г. молдавский прозаик В. Малева публикует очерк *Три встречи с Марией Чеботари*, который становится эскизом для возникшего позднее романа *Реквием по Марии*, вышедшего в Кишиневе в 1986 г. на русском языке [31]<sup>3</sup>. Автор реконструировала жизненный путь и творчество известной артистки, опираясь на официальные документы, воспоминания современников, а также на собственную художественную интуицию и фантазию. В коротком эпиграфическом предисловии писательница дала читателям некоторые пояснения «...биографический ли роман им предлагается? Ответ на это: и да, и нет. Да — поскольку автор в известной степени попыталась проследить за всеми поворотами этой бурной, беспокойной судьбы. Нет — поскольку не все, о чем говорится в

---

<sup>3</sup> В 2004 г. там же роман был опубликован на государственном языке.

романе, происходило в жизни талантливой певицы» [31, с. 5]. В 1996 г. В. Малева посмертно была удостоена за данный труд высокой награды — Государственной премии Молдовы.

Очерк жизни и творчества М. Чеботари, принадлежащий перу сотрудника Государственного архива МССР Р. Арабаджиу, увидел свет в 1990 г. в кишиневском издательстве *Literatura artistică* на русском языке под поэтичным заглавием *Неоконченная симфония*. Написанная доступным широкому читателю простым языком, данная книга (она вышла небольшим тиражом) имела огромный успех, поскольку базировалась на прочном фундаменте неопубликованных архивных материалов и увлекательно излагала факты творческой и личной жизни примадонны [2]. Несмотря на отсутствие у Р. Арабаджиу профессионального музыковедческого образования (что ощутимо в стилистике материала), ему удалось привлечь внимание массовой аудитории к фигуре М. Чеботари и, в частности, к кишиневскому периоду ее жизни. В книге *Неоконченная симфония* приводятся некоторые интервью, письма и другие эпистолярные документы, а также ценные приложения, подтверждающие факты биографического характера. Есть, однако, основания полагать, что основным источником информации для *Неоконченной симфонии* послужил не нашедший ни одной прямой ссылки труд Н. Дидученко из Национального архива (где Р. Арабаджиу по служебному положению имел доступ к различного рода старым документам)<sup>4</sup>.

Неутомимым собирателем материалов о М. Чеботари оказался доктор искусствоведения, профессор А. Дэнилэ, восторженный почитатель ее таланта. Будучи директором Национального театра оперы и балета им. М. Биешу в поздний советский период, а позднее — дипломатом, он проявил большой энтузиазм в поисках «следов» М. Чеботари за границей, в частности, в Австрии и Германии, где певица провела большую часть своей жизни. Ему удалось не только найти уникальные архивные документы, но и встретиться с людьми, хорошо знавшими певицу, взять у них интервью. Он также разыскал детей М. Чеботари Петера и Фрица Керзонов (которые, будучи усыновленными, сменили фамилии) и пригласил их в Кишинев, на родину матери. Эти исторические факты и документы изложены А. Дэнилэ в альбомном издании *Maria*

---

<sup>4</sup> На базе архивных изысканий Р. Арабаджиу реконструировал биографии еще нескольких выдающихся бессарабских певцов. Ему принадлежат следующие работы: две книги о Л. Липковской: *Очарованная песней. Страницы жизни и творчества Л. Я. Липковской* (1977) и *Судьба примадонны. Воспоминания и документы о жизни и творчестве Л. Я. Липковской* (1989), брошюра о творчестве Е. Кузы: *Жизнь, посвященная сцене. Страницы творчества Е. И. Кузы* (1979), а также *Незавершенная мелодия. Страницы творчества А. П. Антоновского* (1983).

*Cebotari în amintiri, cronici și imagini* (Мария Чеботари в воспоминаниях, хрониках и фотографиях), богато иллюстрированном и увидевшем свет в 1999 г. [112]. В 2015 г. этот труд, несколько дополненный, вышел вторым изданием, уже на двух языках, русском и румынском [113].

А. Дэнилэ, в частности, пишет: «Где бы мне ни посчастливилось быть по долгу службы по следам этой большой певицы: в Румынии, Австрии, Германии, Швеции, Дании, — везде я уделял время на поиски. Сидел в библиотеках, в архивах театров, где она была солисткой, встречался со многими людьми, знавшими ее. С певцами, выступавшими с ней в одних спектаклях, дирижерами, с которыми она работала, с биографами, по крупицам, так же, как и я, собиравшими любые сведения о ней» [30]. Особую ценность представляют приложения, в которых помещен выверенный по датам список выступлений певицы в операх Дрездена, Берлина и Вены. Интересны также высказывания и воспоминания о М. Чеботари ее коллег: Э. Шварцкопф и Л. Панчева. Уникальны фотодокументы, представленные в книге.

Молдавский киновед Д. Олэреску брошюрой *Maria Cebotari intre viață si film* (Мария Чеботари между жизнью и фильмом), изданной на румынском и немецком языках, закладывает фундамент в изучении большого наследия артистки в довоенном музыкальном кино [136]. В небольшом формате этого издания он эскизно обозначает тему столь значительного исследования, что дает основание А. Дэнилэ в предисловии высказать надежду, что названная книжка — набросок будущей объемной монографии, посвященной достижениям М. Чеботари в кино.

Оригинальной по авторской идее является работа румынского исследователя К. Попеску *Cupluri celebre* (Знаменитые пары) об известных актерских супружеских тандемах в европейском кино [143]. Среди них важное место отводится альянсу М. Чеботари и Г. Дисля. Данная работа ценна фактологическим материалом о последних десяти годах семейной и творческой жизни певицы, а также о ее деятельности в кинематографе. К сожалению, автор допустил ряд существенных неточностей в изложении биографии героев. Например, причиной смерти Г. Дисля названа не соответствующая истине автомобильная авария на дороге Вена — Зальцбург, неверно и утверждение о том, что М. Чеботари после этого замкнулась в себе и перестала выступать.

Некоторые биографические факты о М. Чеботари излагаются в энциклопедии *Femei din Moldova* (Женщины Молдовы) молдавского писателя Ю. Колесника, занимающегося, преимущественно, изучением бессарабской истории и литературы [102].

В книге-альбоме того же автора *Chișinăul nostru necunoscut (Наши неизвестный Кишинев)*, построенной из рассказов об отдельных достопримечательностях столицы и ее знаменитых жителях, также имеется повествование о М. Чеботари под заголовком *O poveste frumoasă și tragică... (Красивая и трагическая сказка...)*, написанное беллетристическим слогом [101].

Помимо публикаций, специально посвященных М. Чеботари, для настоящей диссертации важное значение имели работы, где личность певицы включена в более панорамный контекст. Так, широкоформатные обзорные альбомы *Geschichte der Staatsoper Berlin (История берлинской государственной оперы)*, выпущенные в 1939 и 1942 гг. Ю. Каппом, немецким музыкальным журналистом, главным драматургом берлинской *Staatsoper* в годы Второй мировой войны, освещают художественную жизнь этого театра со дня основания. Обильно документированные фотоматериалами, данные издания включают описание спектаклей с участием М. Чеботари, в том числе постановок *Дафны* 1939 г. и *Саломеи* 1942 г. [214; 215; 216; 217].

Мемуары *Tausendundein Abend mein Sänglerleben (Тысяча вечеров моей певческой жизни)*, написанные австрийским певцом А. Дермотой, одним из лучших лирических теноров довоенной и послевоенной эпохи, многолетним партнером М. Чеботари, в том числе и по операм Р. Штрауса, содержат, помимо других рассказов, его воспоминания о совместной работе с ней над премьерой *Каприччио* в 1944 г. в Вене [190]. Заметки Л. делла Каза об общем с М. Чеботари спектакле *Арабелла* в Цюрихе имеются среди статей англоязычного энциклопедического издания Л. Распони *The last Prima Donnas (Последние примадонны)* [172]. Личность М. Чеботари в ряду других певиц прошлого и настоящего, чья карьера имела большой общественный резонанс, отражена и в монографическом труде немецкого автора В. Хааса *Nachtigall in Samt und Seide (Соловей в шелке и бархате)*, выпущенном в Гамбурге в 1969 г. [204].

В электронной версии на русском языке существуют статьи К. Хонолки *В тени Карузо. Лирические и драматические певицы XX века* и А. Росса *Безрассудная и сладострастная* [74; 62]. Первая дает характеристику внешним и артистическим данным М. Чеботари, отводя ей одно из ведущих мест в исполнительском искусстве начала XX в., вторая содержит восторженную рецензию на исполнение М. Чеботари партии Саломеи.

В периодических изданиях и интернет-источниках Республики Молдова, начиная с конца 1980-х годов, до настоящего времени о М. Чеботари опубликовано несколько десятков статей. Их всплеск приходится на рубеж XX–XXI вв.: 1999 г. — полувековую

дату смерти певицы; 2000 г. — 90-летие и 2010 г. — 100-летие со дня ее рождения. Они базируются в основном на фактах, почерпнутых из упомянутых ранее монографий, а также рассказывают о памятных мероприятиях в честь М. Чеботари. Так, воспоминания о юности М. Чеботари, принадлежащие выдающемуся молдавскому художнику Г. Саинчуку, знавшему ее еще до эмиграции,<sup>5</sup> опубликованы в интернет-статье Е. Кудрявцевой *Любимец богов* [28]. Писатель В. Чобану, осведомленный об успехах бессарабских певцах первой половины XX в., дополняет своими высказываниями представление о некоторых сторонах жизни М. Чеботари [33]. Журналист И. Ляхова в публикации *Chişinău, oraşul meu. Оперная легенда Мария Чеботарь* сообщает ценные высказывания режиссера В. Друка о деталях его работы над документальным фильмом *Ария* о М. Чеботари [30].

В 1998 г., после посещения Кишинева младшим сыном М. Чеботари Фрицем, А. Дэнилэ опубликовал в *Literatura și arta* большую статью под названием *Feciorii Mariei... (Сыновья Марии...)* [110]<sup>6</sup>. В ней он рассказал о судьбе детей М. Чеботари, привел из адресованного ему письма воспоминания старшего сына Петера: «Моя мать была настолько нежной и ласковой, что не верилось, что она была знаменитостью» [110, с. 6]. Насыщенная программа визита Фрица, включавшая, в числе прочего, установление памятной доски на высотном доме (построенном на месте ветхого одноэтажного строения, в котором родилась великая певица), освещено в статьях М. Гафтон (*Fata din Chişinău care a sicerit Europa / Кишиневская девочка, покорившая Европу*) и К. Партоле (*Prin fiu s-a întors acasă Maria Cebotari / Возвращение Марии Чеботари домой в образе сына*) [118; 139]. В публикации М. Гафтон примечательны слова самой М. Чеботари о бессарабском детстве и отрочестве (по-видимому, позаимствованные из старых интервью, но данные без указания источника), а в очерке К. Партоле вызывает интерес описание посещения Фрицем мастерской художника Г. Саинчука.

Не осталось за рамками внимания кишиневской прессы пятидесятилетие со дня смерти певицы, отмеченное летом 1999 года. Журналист Г. Чимбру в периодическом издании *Dialog* опубликовал небольшое эссе *Recviem pentru Maria Cebotari (Реквием по Марии Чеботари)*, как бы отсылая читателя к роману В. Малевой *Реквием по Марии*; А. Негриш в очерке *Maria Cebotari* напомнил о жизненном и творческом пути

---

<sup>5</sup> Глебус Саинчук (1919–2012) — Народный художник Молдовы, кавалер Ордена республики, одним из первых заговорил о М. Чеботари в Республике Молдова языком живописи, написав портрет певицы.

<sup>6</sup> Здесь и далее перевод с других языков (румынского, немецкого, английского, французского, итальянского и чешского) принадлежит автору диссертации.

примадонны; значение альбома А. Дэнилэ *Maria Cebotari în amintiri, cronici și imagini* определили Т. Ротару и А. Рошка в заметках *Ave Maria!* и *O carte de cerești amintiri (Книга небесных воспоминаний)* [97; 135; 152; 151].

К 2000 году относится публикация статей В. Присакару, М. Гафтон и В. Миркоса [146; 119; 131]. Первая из них — *Mereu tânără, atât de frumoasă și foarte talentată (Всегда юная, прекрасная и очень талантливая)* — коротко рассказывает о жизни певицы, а также о мерах по увековечению ее памяти в Молдове; вторая называется *Maria Cebotari — Gustav Diessl* и пересказывает содержание книги К. Попеску *Cupluri celebre (Знаменитые пары)*; третья — *Maria Cebotari — o voce de legendă (Мария Чеботари — голос-легенда)* является рецензией на юбилейный концерт в Национальном театре оперы и балета, посвященный празднованию 90-летия со дня рождения великой молдавской певицы.

2001 год также ознаменован появлением нескольких материалов в республиканской периодической печати, имеющих отношение к имени певицы. Наиболее существенными являются: статья П. Рашкова *Strada Mariei (Улица Марии)*, где дается краткая биография певицы и перечисляются мероприятия по поддержанию памяти о ней, очерк К. Партоле *O lacrimă din memoria unui neam (Слеза из памяти края)*, в котором говорится о приезде в Кишинев старшего сына М. Чеботари, заметка Г. Чокоя *A fost de aur vocea Mariei Cebotari (Золотым был голос Марии Чеботари)*, содержащая высказывания о певице ее сына Петера и известного молдавского композитора К. Руснака [147; 138; 98].

В последующие годы отчетливо наблюдается спад в количестве газетных публикаций о М. Чеботари. Лишь в октябре 2004 года появляется рецензия С. Богдэнаш на фильм В. Друка *Ария*; в феврале 2006-го возникает статья И. Некит о праздновании дня рождения певицы в кишиневском Доме актера с публичным показом фильма *Мария Малибран* с ее участием; 10 февраля 2012 года выходит интернет-отклик Е. Узун на мероприятие к 102 годовщине певицы [91; 134; 72].

Трудно переоценить значение для настоящего исследования материалов, почерпнутых автором в процессе источниковедческой работы с документами Института Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене летом 2016 года. Здесь были найдены свидетельства важных событий ее личной и творческой жизни, газетные рецензии на концерты и театральные выступления, материалы, оттеняющие основную проблематику данной работы. Охарактеризуем их в хронологическом порядке.

Блестящий дебют на сцене дрезденского театра в *Богеме* Дж. Пуччини 15 апреля 1931 г. был освещен в местной газете *Der Volksstaat* [194]. Журналист, подписавшийся «ег.», уделил главное внимание именно начинающей певице, лестно отзываясь о ее вокальных и актерских качествах. В сентябре того же года газета *Das Theater* опубликовала большую фотографию двадцатилетней исполнительницы с двойной фамилией Чеботари-Вырубова (*Cebotari-von Wyruboff*), снабдив ее краткими сведениями о спетых на тот момент партиях и перечислением будущих ангажементов, в том числе и несостоявшегося концертного турне в Америку [228]. Через полгода, в мае 1932 г., в берлинской газете *Berliner Illustrierte Zeitung* появилось изображение молодой певицы из Дрездена, названной «красивой юной румынкой» [222].

Первое исполнение партии Джильды в *Риголетто* Дж. Верди нашло теплый отклик в заметке под заголовком *Eine neue Gilda* (*Новая Джильда*) на страницах *Dresdener Neueste Nachrichten* от 8 февраля 1933 года [213]. Концерт арий и дуэтов из опер и оперетт, спетых в паре с тенором М. Кремером ровно через год, удостоился внимания газеты *Dresdner Anzeiger* от 23 февраля 1934 года [255]. Анонс воскресного выступления М. Чеботари в малоизвестной романтической опере Ф. фон Флотова *Алессандро Страделла* в партии Леоноры значится 30 июня 1935 года в берлинской *Deutsche Radio Zeitung* [223]<sup>7</sup>. Отзыв на новогодний концерт 1936 года в лейпцигском *Gewandhaus*, где М. Чеботари исполнила арии Клеопатры из оперы Г. Ф. Генделя *Юлий Цезарь*, помещен в газете *Dresdner Nachrichten* [179].

В 1937 году вышел на экраны первый итало-немецкий музыкальный фильм *Колыбельная*, в котором снялись Б. Джильи и М. Чеботари<sup>8</sup>. Это громкое культурно-политическое событие освещалось во многих немецких газетах, в том числе и *Der Freiheits Kampf*, которая напечатала статью под заголовком *...Gigli's erster italienischer Film* (*...Первый итальянский фильм Джильи*) [201]. Хотя М. Чеботари в данной публикации отведено скромное место, тем не менее, помещена ее фотография большого размера — один из кадров фильма. В этой же газете 20 апреля 1938 года очерк В. Захсе под названием *Maria Cebotaris Berliner Manon* (*Берлинская Манон Марии Чеботари*) осветил столичный дебют певицы в опере Ж. Массне *Манон* [244]. Знаменательное

---

<sup>7</sup>В книге *Блуждающая звезда* данная партия вообще не значится в списке партий, которые спела М. Чеботари в Берлине, так как в архиве этого театра отсутствует несколько архивных тетрадей с записями наименований сыгранных спектаклей с мая по октябрь 1935 г. включительно. А. Дэниэлз в названной книге также высказал предположение, что М. Чеботари в этот период должна была осваивать новый репертуар.

<sup>8</sup>Итальянское название фильма — *Solo per te*, знакомое многим зрителям.



событие в личной жизни знаменитой певицы, а именно регистрация ее брака с австрийским актером Г. Дисслем, было отмечено 27 июня 1938 года заметкой в *Dresdner Neueste Nachrichten*, дополненной отдельными фотографическими изображениями звездной пары [227].

В статье *Neue Frauen bei den diesjährigen Festspielen (Новые женщины на фестивале этого года)*, увидевшей свет 19 июля 1938 года в венском периодическом издании *Neues Wiener Journal*, где рассказывается о примадоннах Зальцбургского фестиваля, М. Чеботари отводится главное место: анализируются партии из опер В. А. Моцарта, которые она спела, помещается ее фотография как наиболее важной и знаменитой артистки [231]. Яркий дебют М. Чеботари в партии Сюзанны в моцартовской *Свадьбе Фигаро* на сцене Венской оперы 18 сентября 1938 года породил шквал благоприятной критики<sup>9</sup>. Среди них рецензия Х. Риттера *Maria Cebotari als Susanne (Мария Чеботари в роли Сюзанны)*, опубликованная в *Neue Freie Presse* 20 сентября, и заметка с фотографией артистки *Maria Cebotari in „Figaro“ (Мария Чеботари в «Фигаро»)* неизвестного журналиста в *Neue Wiener Journal* от 21 сентября [241; 195]. Спектакль *Травиаты*, состоявшийся шестью днями позже, также удостоился внимания тех же газет со статьями Х. Риттера *Maria Cebotari als Violetta (Мария Чеботари в роли Виолетты)* и анонимного автора *Maria Cebotari als Traviata (Мария Чеботари в роли Травиаты)* [242; 226].

В Институте Р. Штрауса обнаружен также материал под названием *Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme (Мария Чеботари — голос века)*, написанный Х. Фассбиндером по случаю шестидесятилетнего юбилея певицы. Он был опубликован в первой половине февраля 1970 года в различных региональных газетах, в том числе в *Hannauer Anzeiger* [196]. Автор выбрал столь громкое название, отталкиваясь от высказываний о певице Р. Штрауса и А. Тосканини, помещенных в самой статье, которая, в свою очередь, кратко напоминает читателям об основных этапах творческого и жизненного пути яркой бессарабской артистки, сделавшей блистательную карьеру в немецкоязычных странах и получившей общеевропейское признание.

Британский интернет-архив периодических изданий *The British Newspaper Archive* содержит немало статей, содержащих информацию о М. Чеботари, относящуюся,

---

<sup>9</sup> Именно этот спектакль, после многолетнего перерыва из-за политических обстоятельств, стал новой точкой отсчета в сотрудничестве певицы с одним из лучших театров Европы, продолжавшемся до смерти М. Чеботари.

преимущественно к 1936 и 1947 гг. — времени пребывания певицы на гастролях в Лондоне в качестве солистки Дрезденской и Венской опер. Статьи неизвестных авторов освещают факты ее выхода на сцену в *Covent Garden* в партиях Софи, Сюзанны и Церлины. Это следующие публикации: *Covent Garden greets Strauss: "Rosenkavalier" with a team spirit* (Ковент Гарден приветствует Штрауса: «Кавалер розы» с командным духом) в лондонской газете *Daily Herald* от 03 ноября 1936, *The Dresden Opera at Covent Garden* (Дрезденская опера в Ковент Гарден) в журнале *The illustrated London news* и *The Dresden Opera Company's visit to Covent Garden* (Гастроли Дрезденской оперы в Ковент Гарден) в журнале *The Sphere*; обе от 14 ноября 1936 г. [174; 175; 176]. Исполнение М. Чеботари партии Донны Анны в рамках послевоенных гастролей Венской оперы в Великобритании зафиксировано 18 сентября 1947 г. в статье *Covent Garden: Vienna State Opera* (Ковент Гарден: Венская государственная опера) в лондонской газете *The Stage* [158]. 17 мая 1954 г. в газете *Coventry Evening Telegraph* в рубрике *Adopted* (Усыновлены) был напечатан также материал о факте усыновления британским пианистом К. Керзоном и его женой малолетних сирот, оставшихся после смерти Г. Диссля и М. Чеботари [156].

Моравская областная библиотека города Брно подготовила большой электронный ресурс из архивных чешских газет и журналов, благодаря которому можно изучать детали пребывания М. Чеботари с гастролями в Праге и других городах страны. На наш взгляд, наиболее ценными являются критические материалы неизвестных авторов об исполнении певицей в Пражской опере партии Татьяны. Это статьи *Maria Cebotari* в журнале *Venkov* от 23 января 1935 г. и *M. Cebotari v opere „Eugen Onégin“* в газете *Polední list*, датируемая двумя днями раньше [274, 275].

Характеризуя источниковедческую базу о жизни и творчестве М. Чеботари, нельзя не указать серию аудио, фото и видеодокументов, в том числе коротких телерепортажей, радиопередач и документального фильма *Ария*, снятого В. Друком по сценарию Д. Олэреску при консультативной помощи А. Дэнилэ. Все названные материалы, фиксирующие звучание голоса М. Чеботари, передающие обаяние ее внешности и актерской игры, демонстрирующие реалии окружавшей ее жизни и театральной действительности, являются чрезвычайно важными для воссоздания творческого облика знаменитой певицы и для раскрытия той роли, которую она сыграла в развитии европейского оперного искусства первой половины XX в., в том числе — в пропаганде вокального творчества Р. Штрауса.

Можно отметить также просветительскую роль радиопередачи, посвященной дню рождения певицы и вышедшей в эфир первого канала Национального молдавского радио 10 февраля 2017 г. На вопросы ведущей Ч. Стахи о жизни и творчестве М. Чеботари отвечали А. Дэнилэ и автор этих строк, рассказавший о взаимоотношениях певицы с композитором Р. Штраусом, мало известным молдавскому слушателю. Показательна и телепередача *Абсолютный слух* 6 декабря 2017 года на российском телеканале *Культура*, в рамках которой демонстрировался двенадцатиминутный документальный фильм о жизни и творчестве бессарабской певицы. Несмотря на некоторые фактологические ошибки, данная демонстрация явилась показательной и означающей не только полное официальное снятие запрета с имени М. Чеботари в России, но и достойную его реабилитацию<sup>10</sup>.

Важную часть методологической базы настоящего исследования составили работы культурологического плана, раскрывающие особенности художественной жизни Кишинева периодов Бессарабской губернии и Румынского королевства. К числу таких работ относятся: первый том издания *Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII — 1 пол. XX вв.)*, написанный К. Шишканом и С. Пожаром (где помещена краткая биография М. Чеботари с указанием некоторых источников), а также тематический сборник *Молдаване* (под редакцией М. Губогло и В. Дергачева) [82, 16]. К этой же категории публикаций можно отнести и новейший сборник мемуаров Н. Катаевой *Мой Кишинев*, в котором видные деятели государства — политики, артисты и др., делятся воспоминаниями о родном городе, о местах личной жизни или работы [21]. Энциклопедия *Кишинев* под редакцией А. Тимуша, изданная в МССР в 1984 году, оказалась полезной как справочное издание, хотя и сильно политизированное [71]. Брошюра Б. Котлярова *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинева*, несмотря на то, что была выпущена еще в 1967 году, содержит важную информацию о музыкальной культуре города с конца XVIII до начала XX в. [24].

Ряд румыноязычных трудов проливает свет на состояние образования и культуры Бессарабии и Кишинева первой половины XX века. Наиболее ранняя работа, принадлежащая перу А. Болдура и опубликованная в серьезном коллективном исследовании *Muzica românească de azi (Современная румынская музыка)*, называется

---

<sup>10</sup> Судя по многочисленным положительным отзывам об искусстве М. Чеботари в российском интернет-пространстве, можно заключить, что певица пользуется признанием и даже восхищением, по крайней мере, узкого круга музыкантов и меломанов.

*Muzica în Basarabia (Музыка в Бессарабии)* [92]. Написанная в 1939 г. очевидцем и участником многих событий того времени, она является важным источником информации по интересующей теме и включает упоминание о М. Чеботари. Второй том книги О. Космы *Opera românească (Румынская опера)*, вышедший в 1962 г. и посвященный развитию оперно-балетного жанра в Румынии с 1918 по 1962 гг., также содержит ссылку на деятельность М. Чеботари в числе румынских певцов мирового уровня [104]. Представляет интерес первая книга двухтомного сборника статей румынского музыкального критика Э. Чомака *Pagini de cronica muzicală (Страницы музыкальной хроники)*, составленный из газетных материалов 1915–1938 гг. [99]. Он посвящен ярким событиям в музыкальной жизни страны, сопряженным с творческой деятельностью местных и гастрольными приезжих музыкантов, таких как Дж. Энеску, С. Прокофьев, Р. Штраус и др. Полезным для данной диссертации (в связи с периодом обучения М. Чеботари в кишиневской консерватории *Unirea*) явилось и исследование Г. Чайковского-Мерешану *Învățămintul muzical din Moldova (Музыкальное образование в Молдове)*, снабженное подробными архивными выписками [96].

Из работ, написанных в XXI в. и послуживших в определенной мере методологическим основанием настоящего исследования, нужно выделить капитальный коллективный труд *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate (Музыкальное искусство в Республике Молдова: история и современность)*, отражающий современный взгляд на изучение профессионального музыкального творчества в стране, в том числе первой половины XX века [88]. Диссертация молодого молдавского музыковеда Х. Барбаной на тему *Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe (Хоровое церковное творчество композитора Михаила Березовского в свете музыкальной православной традиции)* оказалась перспективной при осознании начальной поры становления М. Чеботари как музыканта [90]. В категории трудов, относящихся к области национального оперного искусства, выделяются книги по истории молдавской оперы А. Дэнилэ, среди них *Opera basarabeană (Бессарабская опера)*, *Opera din Chișinău (Опера Кишинева)*, *Opera moldovenească. Interpreți, roluri, spectacole: Ediție enciclopedică (Молдавская опера. Исполнители, роли, спектакли: Энциклопедическое издание)* на румынском языке и *Опера Молдовы* на русском [114; 115; 116; 18]. Также сюда можно причислить и изданную в 1999 году книгу *Enciclopedia interpreților din Moldova (Энциклопедия исполнителей Молдовы)* С. Бузилэ [88].

## 1.2. Источниковедческая база для изучения творчества Рихарда Штрауса сквозь призму исполнительской деятельности Марии Чеботари

Литература об одном из величайших композиторов и музыкальных деятелей XX в. Р. Штраусе — обширна. Его творческая личность, воспитанная на лучших достижениях европейской музыки, интересы и философское мировоззрение привлекали и продолжают привлекать внимание исследователей всего мира. Колоссальное по объему композиторское наследие «высшей пробы» немецкого мастера, амальгама стилей и многожанровость его музыки также обуславливают этот интерес. В данном разделе главы содержится характеристика тех работ зарубежных и отечественных авторов, которые являются наиболее ценными с точки зрения темы настоящей диссертации, где речь идет о творчестве Р. Штрауса сквозь призму исполнительской деятельности М. Чеботари.

Настольной для любого штраусоведа сегодня является книга *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk* (Рихард Штраус. Хроника жизни и творчества), составленная Ф. Треннером, мюнхенским учителем музыки и другом сына композитора Франца и его жены Алисы [264]. За этот труд Ф. Треннер взялся в 1986 г., после смерти личного биографа Р. Штрауса В. Шу, а закончил, отредактировал и издал материалы уже его сын. *Хроника* представляет собой собрание фактов творческой и личной жизни Р. Штрауса по дням, а в некоторых случаях и по часам. Их базой послужили всевозможные ресурсы штраусовского наследия, часто неизвестные широкому кругу. Данная *Хроника* является важным источником сведений о художественных и бытовых отношениях М. Чеботари и Р. Штрауса. Она полезна также при проверке данных из других изданий, хотя и в ней также присутствуют неточности и опечатки. В конце помещен индекс имен с короткой, но важной информацией о каждой личности, упомянутой в книге, что значительно облегчает понимание и оценку целого.

Кладезь данных о контактах Р. Штрауса и М. Чеботари сосредоточен в обширной личной корреспонденции композитора, частично опубликованной. Неизвестно, существовала ли переписка непосредственно между Р. Штраусом и М. Чеботари (автору настоящей работы не удалось найти ее следов, даже если таковая имела место), но письма композитора к другим деятелям искусства и их ответы Р. Штраусу в известной мере компенсируют отсутствие непосредственной письменной связи между ними. Бессарабская певица упомянута в текстах почти ко всем адресатам Р. Штрауса, которые, в свою очередь, также затрагивали ее имя. Главным собранием считается переписка Р. Штрауса и

К. Бёма, изданная в редакции и с комментариями М. Штайгер, где в 18 из 240 сообщений имеются разнообразные сведения о певице [256]. Ценны теплые высказывания обоих о ее человеческих качествах и творческих победах, а также факты подготовки совместных спектаклей *Молчаливой женщины*, *Дафны* и *Каприччио*. Корреспонденция Р. Штрауса и К. Крауса, изданная в 1997 г. под редакцией австрийского музыковеда Г. Броша, также располагает материалами о громком дебюте певицы в роли Саломеи в Берлине под руководством вышеназванного дирижера [185].

Упоминание имени М. Чеботари с самыми лестными эпитетами содержат письма 1944–1949 гг., которыми композитор общался с одним из лучших режиссеров XX века Р. Гартманом, постановщиком нескольких штраусовских премьер, где участвовала певица. Изданное под редакцией Р. Шлёттерер и снабженное пояснительными статьями и режиссерскими разработками (в том числе и вышеупомянутых спектаклей), данное эпистолярное наследие проясняет ряд вопросов постановочного характера [246]. Небольшой томик переписки Р. Штрауса — С. Цвейга, изданный в 1957 г. включает краткие отзывы о М. Чеботари, относящиеся ко времени постановки *Молчаливой женщины* [240]. Кроме того, письма Р. Штрауса к другим адресатам, в которых упоминается личность бессарабской певицы, можно встретить в двух сборниках: *Der Strom der Töne trug mich fort: Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. (*Поток звуков меня уносит: Мир Рихарда Штрауса в письмах*), выпущенный в 1967 г. под редакцией Ф. Грасбергера и *Richard Strauss Dokumente*. (*Рихард Штраус. Документы*) 1980 г. издания [202; 239].

В фундаментальных музыковедческих публикациях разных стран также присутствуют высказывания, по которым можно представить мнение Р. Штрауса о певице. Итальянский исследователь К. Принчипе, преподаватель Миланской консерватории, автор колоссального труда *Штраус* в тысячу страниц, призванного обобщить все, что было написано о композиторе до конца восьмидесятых годов XX века, привел цитату из письма С. Цвейга жене о М. Чеботари в роли Аминты [178]. Суждение Р. Штрауса по поводу этой же работы певицы находим в монографии Г. Кралика *Richard Strauss — Weltbürger der Musik* (*Рихард Штраус — гражданин мира в музыке*) [219].

Сведения о певице имеются и в емком справочном труде *Richard Strauss Handbuch* (*Руководство по Штраусу*) немецкого музыковеда В. Вербекка, профессора Грайфсвальдского университета, и в книге западногерманского исследователя В. Панофского *Richard Strauss. Partitur eines Lebens* (*Рихард Штраус. Партитура одной*

жизни) [269; 234]. В альбоме *Richard Strauss persönlich (Рихард Штраус лично)*, изданном другом семьи Штраусов К. Вильгельмом, с фотографиями П. Сесснера, помещены редчайшие снимки Р. Штрауса, поздравляющего М. Чеботари [270]. Доктор Р. Теншерт, австрийский музыкальный писатель-журналист, лично переписывавшийся с Р. Штраусом и С. Цвейгом, издал в 1949 году монографию *Richard Strauss und Wien (Рихард Штраус и Вена)*, в которой описал постановки композитора в этом городе, отметив яркое участие М. Чеботари в некоторых из них [262]. Тогда же была выпущена монография К. Пфистера *Richard Strauss: Weg, Gestalt, Denkmal (Рихард Штраус: путь, образ, память)*, снабженная большим количеством ценных приложений [236]. Кроме широко известных фотографий и рисунков композитора помещены дружеские шаржи, в том числе и руки великого тенора Э. Карузо. Представлены также автографы переписки Р. Штрауса, Г. фон Гофмансталя и С. Цвейга, фотокопии оперных партитур. Среди эскизов декораций вызывают интерес те, которые предназначены для спектаклей с участием М. Чеботари — *Арабелла, Молчаливая женщина и Дафна*.

В пятом номере периодического издания гамбургской оперы *Journal* рядом с анонсом премьеры *Дафны* на сцене данного театра в апреле 2008 г. помещена статья А. Кордес *Identisch mit der Natur und den Göttern (Идентичная природе и богам)*. Автор знакомит посетителей театра с историей создания произведения, а также дает музыковедческий анализ главных эпизодов оперы, в том числе и ее финальных страниц [188].

В книге справочного характера английского любителя музыки и театрального менеджера А. Джефферсона *The operas of Richard Strauss in Britain (Оперы Рихарда Штрауса в Британии)* собраны сведения обо всех оперных представлениях композитора за период 1910–1963 гг. в Англии, в большинстве своем основанные на материалах местных периодических изданий и собственных воспоминаниях автора [164]. Кроме того, они снабжены комментариями и личными воспоминаниями автора о том либо ином исполнении. Для настоящей диссертации труд ценен данными о лондонских гастролях М. Чеботари, где она выступала в *Кавалере розы, Саломе* и в заключительной сцене *Ариадны на Наксосе* в разные годы.

Книга британского журналиста, главного музыкального критика газеты *The Times*, члена издательского совета журнала *Opera* В. Манна *Richard Strauss. A critical study of the operas (Рихард Штраус. Критическое изучение опер)* представляет собой ценное исследование вокальной музыки композитора [168]. Расположенные в хронологическом

порядке, произведения немецкого композитора для музыкального театра подвергаются детальному музыковедческому анализу, дополняются воспоминаниями о фактах их постановок. Другой английский журналист М. Кеннеди, главный музыкальный критик лондонской газеты *Sunday Telegraph*, много изучавший личность Р. Штрауса, опубликовал в 1996 году свою версию творческого пути композитора. Монография *Richard Strauss (Richard Strauss)* из серии *The master musicians* рассчитана на широкий круг читателей [165].

Целый ряд книг о Р. Штраусе (переводы иностранных авторов, а также оригинальные труды) существует на русском языке. Одной из них является книга немецкого музыковеда Э. Краузе *Richard Strauss: Gestalt und Werk*, первоначально изданная в Лейпциге в 1955 г. Под переводным названием *Рихард Штраус: образ и творчество* с предисловием Б. Левика этот труд (не утративший актуальности и сегодня) вышел из печати в Москве в 1961 г. [25]. Появление этой книги через полтора десятка лет после войны, во времена хрущевской «оттепели» ознаменовало частичное снятие запрета с изучения и исполнения музыки великого композитора в СССР. На более чем шестистах страницах автор, с разной мерой подробности, анализирует все без исключения произведения Р. Штрауса. Детально характеризуется его композиторская и дирижерская деятельность на фоне событий личной и общественной жизни. Книга снабжена богатым приложением: хроникой жизни, перечнем сочинений, либретто опер и балетов, расширенным списком трудов о Р. Штраусе, а также содержательным именованным указателем. К сожалению, имя М. Чеботари упоминается в этой работе только однажды.

Американский продюсер и автор популярных биографий великих композиторов Дж. Марек феноменом творческой личности Р. Штрауса занимался особо. В русском переводе в 2002 году вышла одна из его работ о композиторе под названием *Рихард Штраус: последний романтик* в музыкальной серии *Великие имена* [32]. Материал биографического характера изложен здесь в журналистском стиле, рассчитанном на широкую аудиторию, и раскрывает преимущественно некоторые пикантные подробности личной жизни композитора; тем не менее, данная работа дает основания для адекватных выводов о направлениях творчества Р. Штрауса в целом. Особо ценна трактовка автором событий, изложенных сквозь призму культурно-исторического подхода.

Книга австрийского музыковеда, актера и критика К. Вагнер-Тренквиц *Рихард Штраус в Вене*, напечатанная в России в 2016 году без каких-либо редакторских комментариев и дополнительных справок, изобилует малоизвестными именами и фактами



из венской культурной жизни времени пребывания там композитора, а потому представляет значительный интерес [10]. Является существенным современным дополнением к вышеназванному труду Р. Теншерта *Richard Strauss u Viena*.

Из работ на румынском языке можно выделить перевод с немецкого богато иллюстрированной брошюры Р. Петцольдта *Richard Strauss: Viața în imagini (Richard Strauss: жизнь в образах)*, где в числе прочих помещена фотография финальной сцены *Молчаливой женщины* с М. Чеботари, а также две работы музыкально-аналитического характера: *Aspecte componistice și orchestrale în creația lui Richard Strauss (Композиторские и оркестровые аспекты творчества Рихарда Штрауса)* Е.-П. Санду и *Cornul în creațiile compozitorilor Franz Strauss și Richard Strauss (Валторна в творчестве композиторов Франца Штрауса и Рихарда Штрауса)* яесского валторниста П. Гыски [140; 153; 121].

Ряд критических статей проливает свет на исполнение М. Чеботари вокальной музыки Р. Штрауса; некоторые из них дают также представление о рабочих и личных взаимоотношениях певицы с композитором. В архиве Института Р. Штрауса Гармиш-Партенкирхене собрано немалое количество прижизненных статей-рецензий на штраусовские спектакли; они постоянно дополняются новыми поступлениями со всей Германии. Они хранятся в виде газетных вырезок, по которым не всегда удается идентифицировать наименование периодического издания. Однако факт их наличия свидетельствует о безусловном существовании данных источников.

Наиболее ранняя заметка (подписанная инициалами Е. S.) появилась в июле 1933 года в газете *Dresdner Nachrichten* и содержала сведения о спектакле *Ариадна на Наксосе*, продирижированном автором, где М. Чеботари впервые выступила под руководством Р. Штрауса в партии Наяды [192]. Следующая статья вышла после дебюта певицы в одной из своих главных партий, петой на протяжении всей карьеры — Софи из *Кавалера розы*: 28 апреля 1934 года Х. Шнор в газете *Dresdner Anzeiger* восторженно отзывается о таланте молодой артистки [250]. Сохранилась также критика неизвестного автора о берлинском дебюте М. Чеботари в этой же партии 2 сентября 1934 года [210].

После концерта в Дрезденской *Staatsoper*, где М. Чеботари исполнила песни Р. Штрауса с оркестром под управлением автора, вышло сразу несколько статей в местных газетах: материал Х. Шнора был опубликован в *Dresdner Anzeiger*, рецензия Э. Шмитца — в неустановленном периодическом издании [249; 248]. Огромная статья Э. Шмитца в *Dresdner Nachrichten* стала отголоском на нашумевшую премьеру

*Молчаливой женичины* 25 июня 1935 года [247]. Премьерный спектакль *Кавалера розы* в новой берлинской постановке 6 декабря 1936 г., где М. Чеботари блестяще исполнила партию Софи, также удостоился внимания многочисленных газет: *Berliner Morgenpost*, *Deutscher Allgemeiner Zeitung*, *Berliner Lokal Anzeiger*, *Völkische Beobachter* [229; 205; 180; 200] и др.

Гастрольные выступления берлинской *Staatsoper* на сцене Парижа в сентябре 1937 года и Рима в марте 1939 года с показом оперы *Кавалер розы* отображены в материалах собственных корреспондентов столичных газет: Г. А. Френцеля, Э. фон дер Деккена, Л. Банда и др. [198; 189; 181]. К сожалению, названия изданий определить не удалось. К весне этого же года относится объемная критическая заметка доктора Х. Рензова об исполнении М. Чеботари партии Дафны в одноименной опере Р. Штрауса на сцене Городского театра Росток [238]. Название газеты также не установлено.

Ярчайшие дебюты М. Чеботари в новых штраусовских операх начала сороковых годов отмечены активным вниманием прессы: берлинская премьера *Саломеи* под управлением К. Крауса в феврале 1942 года освещена в статьях *Richard Strauss „Salome“*. («Саломея» Рихарда Штрауса) Э. Кроля и *Strauss „Salome“ mit Gästen* («Саломея» Штрауса с участием гостей) А. Бургарца [220; 187]. Венская премьера *Каприччио*, состоявшаяся в марте 1944 года, отображена в статье с одноименным названием В. Пихлера, а цюрихская, прошедшая через три месяца в июне — в рецензии газеты *Weltwoche* под названием *„Capriccio“ von Richard Strauss* («Каприччио» Рихарда Штрауса), оформленная местным журналистом, подписавшимся Бекмессером [237; 182].

Немалые усилия по изучению творчества Р. Штрауса были сделаны в пространственном ареале русского языка. Рецензию на исполнение *Электры* Р. Штрауса в Мариинском театре в 1913 году под названием *Richard Strauss und seine „Elektra“* опубликовал В. Каратыгин [20]. Детально разбирая саму оперу, а также оценивая исполнителей тогдашнего спектакля, критик высказывает личное отношение к творчеству композитора в целом. Примечательны заметки выдающегося советского музыковеда И. Соллертинского о постановке *Кавалера розы* в Мариинском театре [65]. Помимо конкретного разбора и оценки премьеры, в ней ценны суждения автора о данной опере как о поворотном пункте в музыкально-театральном творчестве Р. Штрауса.

Отмеченная чертами оригинального авторского стиля, публикация А. Ступеля *Рихард Штраус* — один из наиболее доступных научно-популярных очерков о жизненном пути и творческой деятельности немецкого композитора и дирижера [67].

Краткие биографические сведения и оценка музыкальной деятельности композитора помещена в отдельном разделе книги Л. Энтелиса *Силуэты композиторов XX в.* [86]. В превосходной степени характеризуются композиторское и дирижерское искусство Р. Штрауса, делаются важные выводы, как, например: «Огромна амплитуда его музыкальной деятельности, включающей композиторский труд, дирижирование, руководство музыкально-общественными организациями, и при всем этом — великолепное здоровье, обусловившее творческую неутомимость и долголетие. И удача — удача, составившая самый климат жизни Рихарда Штрауса, невзирая на отдельные творческие невзгоды» [86, с. 31].

Среди более поздних статей на русском языке, посвященных изучению произведений Р. Штрауса для театра, выделяется работа санкт-петербургского музыковеда В. Коннова *Опера Рихарда Штрауса «Саломея» (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX в.)*, в которой анализируется интонационный склад и драматургическая концепция данной оперы, отчасти затрагивается также *Электра* [23].

Видное место в музыкальном штраусоведении отводится характеристике его симфонических поэм, представленных в широком спектре монографий, статей и рецензий. Преамбула к одному из концертов, прошедших в большевистской Москве в октябре 1920 года, сочиненная первым народным комиссаром просвещения А. Луначарским, легла в основу его публикации *Рихард Штраус (Вступительная речь к циклу симфонических поэм в Большом театре)* [29]. Несмотря на излишнюю политизированную риторику, затрудняющую восприятие содержания, автор дает выпуклое представление о симфонической музыке Р. Штрауса и, частично, о его операх, которые были уже написаны к тому времени. В конце А. Луначарский заключает: «Штраус является необыкновенно для отдельной индивидуальности полным отражением своей эпохи в ее дурном и в ее относительно хорошем» [29, с. 73–74].

Статья И. Соллертинского с названием *Симфонические поэмы Рихарда Штрауса* вышла в год семидесятилетия композитора (1934) в Ленинграде и представляет собой путеводитель по его программно-симфоническим произведениям, написанным до установления фашистской диктатуры [66]. Автору принадлежит смелое, но исторически близорукое заявление в адрес композитора как художественной личности: «Иными словами, Штраус 1934 г. идейно и творчески мертв» [66, с. 4].

Наибольшее значение для широкого круга читателей имеет специальный труд Г. Крауклиса с таким же названием *Симфонические поэмы Рихарда Штрауса*,

снабженный музыкальными примерами, который в популярной форме знакомит с историей создания и миром образов симфонических произведений композитора [26]. Исследование крупного советского музыковеда А. Оссовского *Рихард Штраус и его симфоническое творчество* содержит сведения о самих произведениях, а также о жизни, мировоззрении, музыкально-эстетических взглядах, стиле и средствах музыкального воплощения, к которым прибегал композитор [42]. В небольшом очерке под названием *Музыкальная родословная Штрауса*, находящемся внутри статьи, А. Оссовский прослеживает музыкальные пристрастия немецкого композитора на протяжении жизни и останавливается на именах В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена и Р. Вагнера, наиболее всего интересовавших Р. Штрауса, а также на Г. Берлиозе и Ф. Листе — композиторах, сильно повлиявших на его творчество.

Начиная с рубежа 1980–1990-х гг, вошедших в историю под названием «перестройки», и до наших дней музыковеды все чаще стали обращаться к изучению музыки немецкого композитора. Еще в 1991 г. была защищена диссертация на тему *О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса*, написанная Г. Микеладзе [37]. Работа была осуществлена на кафедре Истории и теории зарубежного театра в ГИТИСе. Приведу цитату из ее общей характеристики: «В данной работе рассмотрены основные закономерности оперного творчества выдающегося немецкого композитора Рихарда Штрауса в русле становления экспрессионистских и неоклассицистских тенденций, в самых разнообразных формах проявившихся в немецком, австрийском и в самом европейском искусстве первой половины XX в.» [37, с. 3].

Особняком стоит работа О. Борог под названием *Музыкальный театр Рихарда Штрауса и новые формы городской демократической культуры второй половины XIX–начала XX века*, которая прошла процедуру защиты в Нижегородской консерватории им. М. Глинки в 1998 г. [7]. Ее специфика заключается в том, что автор впервые проанализировала музыку штраусовских опер и балетов сквозь призму популярных и «модных» во времена жизни композитора музыкальных направлений — оперетты и стиля кабаре, имевших, по ее мнению, большое влияние на Р. Штрауса. Данная работа заслуживает пристального изучения не только ввиду ее новаторства и оригинальности в осмыслении творчества композитора, но и в исследовании вышеназванных жанров, «"не уважаемых" в науке, вызывающих в "ученом мире" насмешливо-пренебрежительное отношение» [7, с. 12].

В 2013 году в РАМ им. Гнесиных музыковедом О. Москвиной была защищена диссертация *Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса*, в которой охарактеризованы особенности программного мышления Р. Штрауса [38]. Автор, в частности, пишет: «Для музыки Р. Штрауса характерна яркая образность, событийность, а также последовательное и детальное воплощение всех сюжетных поворотов, в связи с этим целесообразным представляется ее изучение с позиций нарратологии — науки, изучающей процессы повествования, сюжетосложения, теорию фабулы» [38, с. 3]. С точки зрения проблематики исследования важно, что принцип нарративности также является одним из главных композиторских методов в оперно-вокальной музыке.

Помимо исследований, непосредственно связанных с творческой деятельностью Р. Штрауса, важным источниковедческим ресурсом диссертации послужили труды, обеспечивающие детальное ознакомление с положением музыки в исторических реалиях Германии середины XX века. Беспрецедентной в этом смысле является книга Е. Рудницкого *Музыка и музыканты Третьего рейха*, увидевшая свет в 2017 году [64]. Не будучи профессиональным музыковедом, автор впервые подробно рассказывает постсоветскому читателю о жизни и творчестве выдающихся музыкантов, приверженцев и оппонентов фашистской идеологии. В предисловии к книге, написанном О. Бобрик, говорится: «Последовательное изложение истории музыкальной культуры нацистской Германии до сих пор оставалось за пределами русскоязычной среды» [64, с. 7]. Эмигрировав в Германию в 1997 г. и выучив немецкий язык, Е. Рудницкий получил возможность свободно изучать интересующие его документы. В их отборе он ориентировался, прежде всего, на те факты фашистской музыкальной истории, которые представляют интерес для человека с русским самосознанием и музыкальными предпочтениями, как-то: личности великих немецких композиторов и дирижеров, исполнение русской музыки и др. Особая роль в книге отводится фигуре Р. Штрауса и его окружению, в том числе и М. Чеботари.

Не менее содержательной книгой в изучении исторического развития мировой музыки XX века и характеристики творческой и личной жизни Р. Штрауса в исторических условиях времени стала работа американского музыкального критика А. Росса, сотрудника еженедельника *The New Yorker*. Озаглавленная *Дальше — шум: Слушая XX в.*, она в первой главе содержит интересные материалы о композиторе [63]. Они включены в широкий контекст, о чем известно из аннотации: «Книга Росса — это виртуозный проводник по лабиринту музыкальных стилей, который не только укажет путь, но и

поведает о самых известных композиторах XX века и связи их произведений с окружающей действительностью. *Дальше — шум* — удивительная летопись XX века, пересказанная с помощью музыки» [63, с. 2].

Исследование *German music, denazification, and the Americans, 1945–1953* (*Немецкая музыка, денацификация, и американцы, 1945–1953*) современного заокеанского ученого Д. Монода, занимающегося преимущественно историей культуры США, посвящена послевоенному периоду в культуре Германии [171]. Данный отрезок времени был знаменателен так называемым процессом денацификации, происходившим во всех областях жизни немецкого общества и руководимым американскими оккупационными властями. Д. Монод акцентирует мысль о восстановлении культурной жизни Германии по американской модели. Имена Р. Штрауса и М. Чеботари, будучи знаменитыми, не ускользнули от внимания автора. Книга изобилует тонкими фактическими деталями и анекдотами. Малые, но ценные сведения о культуре фашистской Германии содержатся в книге *Записки о «Третьем рейхе»* И. Филиппова, советского корреспондента ТАСС, находившегося в Берлине с 1939 г. по июнь 1941-го [73]. В известной мере политизированный, труд основан на документах и личных воспоминаниях.

В Молдове инструментальная музыка Р. Штрауса исполняется мало, а произведения для голоса — и того менее. Исследование вокальной музыки Р. Штрауса в отечественном музыковедении занимался лишь профессор В. Аксенов, главным предметом изучения которого являлась зарубежная музыка XX в. Перу этого автора принадлежит статья *Manifestările romantice și expresioniste în opera „Salomeea” de Richard Strauss* (*Проявление романтизма и экспрессионизма в опере Рихарда Штрауса «Саломея»*), написанная на румынском языке [89]. Детальная проработка музыкального материала оперы, а также выводы о ее стилевой направленности представляют особую ценность. В статье также упоминается о М. Чеботари как о блестящей исполнительнице заглавной роли<sup>11</sup>. Примечательно, что в числе задач автор видит возможность обогащения репертуара Национального театра оперы и балета. Он пишет: «Внедрение научной информации об опере *Саломея* может оказаться импульсом к реновации репертуарного диапазона Национального оперного театра» [89, с 8]. Помимо вышеуказанной статьи в личном архиве В. Аксенова найдены рукописи, содержащие дидактические материалы для

---

<sup>11</sup> Эта статья на русском под названием *«Саломея» Рихарда Штрауса: от романтизма к экспрессионизму* вышла в научном сборнике Московской консерватории *Памяти Н. С. Николаевой* в 2018 г. [1]. По воспоминаниям автора диссертации, М. Чеботари была одной из любимых певиц-сопрано В. Аксенова.

студентов по теме штраусоведения: наряду с лекцией *Симфоническое творчество Рихарда Штрауса*, обнаружена тетрадь, посвященная произведениям этого композитора для театра. В ней анализируются несколько опер, среди которых *Саломея*, *Электра* и *Кавалер розы*, а также балет *Легенда об Иосифе*.

Высказывания М. Чеботари о своем успехе в роли Аминты и привязанности к музыке Р. Штрауса в целом, находим в статье А. Робота *De vorbă cu Maria Cibotari: interviu reproduc din gazeta Basarabiei, 6 iunie 1936 (Разговор с Марией Чиботари: интервью из Бессарабской газеты, 6 июня 1936 г.)* во втором номере журнала *Viața Basarabiei* за 2003 г., где автор ссылается на источники местного довоенного периодического издания [149].

О Р. Штраусе имеется несколько документальных фильмов, просмотр которых существенно расширяет кругозор интересующихся вокальной музыкой композитора. Одной из наиболее интересных, по нашему мнению, является документальная лента Т. фон Штайнеккера *Рихард Штраус и его героини*, выпущенная в юбилейном 2014 году (65-м со дня смерти). Режиссер отталкивался от мысли, что композитор был одним из немногих, кто с потрясающей точностью отображал в музыке женские образы и их чувства. Этот короткий фильм ставит задачу изучить личные и профессиональные отношения композитора с женщинами на протяжении долгого времени: от эпохи Империи до гитлеровской диктатуры и послевоенного времени. Фильм содержит интервью, взятые у великих исполнительниц штраусовских опер второй половины XX в.: Б. Фассбендер, Р. Флеминг, К. Людвиг и Г. Джонс.

### 1.3. Выводы по главе 1

Анализ степени изученности проблем, затрагиваемых и решаемых в настоящей работе, выявляет следующее.

1. В музыкальной науке имеется определенный объем разнообразных сведений, которые позволяют аргументированно анализировать жизнь и искусство М. Чеботари, а также изучать композиторское творчество Р. Штрауса. В совокупности, несмотря на разрозненность материалов, они дают **достаточно объемное представление о проблеме**, решаемой в настоящей диссертации.

2. **Источников**, освещающих тему жизненного и творческого пути Марии Чеботари — **немного**, но они содержат значительную информацию о биографии певицы.

Несколько законченных монографий разных авторов (А. Минготти, Н. Дидученко, Р. Арабаджиу, А. Дэнилэ) сходны между собой по содержанию и повествовательному стилю изложения. Но в каждой из них ощущается атмосфера того времени и той страны, где и когда она была издана: послевоенная западная Европа — у А. Минготти, СССР периода развитого социализма и перестройки — у Н. Дидученко и Р. Арабаджиу, современное государство Республика Молдова — у А. Дэнилэ.

3. Статьи из периодических изданий, содержащие сведения о М. Чеботари, в том числе и о ее выступлениях в операх Р. Штрауса, делятся на **две категории**: прижизненные немецко-австрийские публикации и современные молдавские заметки рубежа XX–XXI вв. Если первая — важный ресурс информации о сценической карьере артистки (критические статьи, освещающие наиболее важные выступления: премьерные и гастрольные спектакли), то достоинство второй заключается в освещении памятных мероприятий, прошедших в Молдове за три последних десятилетия.

4. **В богатейшей музыковедческой литературе о творческом наследии Р. Штрауса** содержатся ценные сведения биографического и аналитического характера, проливающие свет на историю создания произведений, их стилевую и идейно-образную направленность, особенности композиции и драматургии.

5. **Факты творческого общения композитора и певицы**, основанные на авторитетных источниках, были установлены автором диссертации в процессе собирания, перевода с немецкого, английского, французского, итальянского и румынского языков и сопоставления разрозненных материалов, содержащихся в вышеназванных монографиях и периодических изданиях. Представленные в виде хронологической последовательности, они не только проясняют графики выступлений певицы в операх Р. Штрауса, но и демонстрируют отрезки времени, обрамляющие эти выступления: подготовку к ним и последующий резонанс.



## 2. ЛИЧНОСТЬ РИХАРДА ШТРАУСА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ МАРИИ ЧЕБОТАРИ

Рихард Штраус и Мария Чеботари относятся к числу тех личностей, которые в первой половине XX в. занимали ведущие позиции в музыкальном искусстве Европы: композитор — в области сочинительства, певица — в исполнительской сфере. Их личные и творческие контакты знаменовались яркими художественными событиями, результаты их сотрудничества поражали меломанов блестящими оперными постановками. Композитор высоко ценил вокальные и сценические данные М. Чеботари, певица почитала творца как одного из кумиров. В данной главе в контексте жизненного и творческого пути М. Чеботари раскрываются факты рабочего и личного общения певицы с Р. Штраусом.

### 2.1. Основные этапы жизненного и творческого пути певицы в культурно-историческом контексте первой половины XX в.

Мария Чеботари родилась 10 февраля 1910 года в Кишиневе, бывшем тогда центром Бессарабской губернии на юго-западной окраине Российской империи<sup>12</sup>. В это время столица края, как и другие крупные города данной части страны в николаевскую эпоху находились на пике своего экономического и культурного расцвета. Оценивая бурное развитие местной промышленности на перекрестке веков, Н. Бабилунга в исследовании *Промышленность Бессарабии в конце XIX – начале XX вв.* свидетельствует, что «существенный показатель экономического, социального и хозяйственного прогресса края в течении столетнего пребывания его в системе социально-экономического, общественно-политического и культурного взаимодействия народов России» был

---

<sup>12</sup> Фамилия Марии Чеботари в течение ее жизни претерпела ряд изменений. В настоящее время общепризнан вариант Чеботари (на румынском — *Cebotari*). Интересные данные об истории данных трансформаций приводит Р. Арабаджиу: «Появление варианта фамилии „Чеботарев” объясняется тем, что при регистрации рождения детей /.../ допускались искажения фамилии Чеботарь. Из двенадцати детей под фамилией „Чеботарев” были зарегистрированы только двое — сын Петр Иванович Чеботарев, 1904 г. рожд. /.../ и дочь Прасковья Ивановна Чеботарева, 1907 г. рожд. /.../. Остальные десять детей зарегистрировав под фамилией Чеботарь. Наблюдаются явные видоизменения фамилий молдавского происхождения. Эта тенденция прослеживается по метрическим книгам того времени и касается не только фамилии Чеботарь. Можно предполагать, что Марии Чеботари была известна эта версия фамилии — Чеботарева (Из личной беседы автора с А. Дэнилэ известно, что одна из первых немецких пластинок певицы была подписана именно этим вариантом фамилии — С. П.). Не исключено и то, что в кругу русской эмигрантской художественной интеллигенции придали ее фамилии русское звучание. Так или иначе, но под фамилией Чеботарева были изданы грампластинки с золотым голосом певицы (в основном до ее работы в музыкальных театрах Германии, до дебюта в Дрезденской *Staatsoper* 15.04.1931)» [2, с. 15–16]. Также из разговора с А. Дэнилэ известно, что мягкий знак в конце фамилии Чеботарь преобразовался в итальянское *и*, благодаря продюсеру одного из ранних фильмов, в котором снялась артистка. В результате этого певица стала именоваться более благозвучным для оперной карьеры именем Мария Чеботари.

достаточно высоким [5, с. 3–4]. Из местечка, напоминавшего село с глинобитными домиками, крытых соломой и с кривыми немощеными улицами, которые весной, из-за разлива речки Бык, превращались в болота, (именно таким представился Кишинев А. Пушкину во время его южной ссылки в 20-е гг. XIX в.), к концу столетия город был отстроен по примеру европейских столиц<sup>13</sup>. Как свидетельствуют многочисленные дореволюционные фотографии, к примеру, из книги-альбома Ю. Колесника *Chişinăul nostru necunoscut (Наш неизвестный Кишинев)*, изданной в 2016 г., к началу XX в. город уже представлял собой, особенно его верхняя, новая часть, ряд ровных, мощеных брусчаткой проспектов с парками и красивейшими строениями, напоминающими дворцы в стиле позднего классицизма или ренессансной готики, построенными по проекту А. Бернардацци [101]<sup>14</sup>. Однако нижняя часть города практически сохранила первоначальный вид, за исключением нескольких появившихся новых церквей и особняков. Данная территория была местом поселения беднейших слоев населения разных национальностей: молдаван, болгар, украинцев, армян и греков<sup>15</sup>. Большую часть из них составляли евреи, так как Кишинев входил в так называемую «зону оседлости», отведенную русскими императорами для их поселения. Именно здесь, в простом доме, расположенном на холме над речкой Бык, возле Мазаракиевской церкви (самого старого здания города, сохранившегося с середины XVIII в.) появилась на свет будущая певица в конце первого десятилетия XX в. В основании холма располагался, в то время уже отделанный сводчатыми арками, главный источник питьевой воды для кишиневцев — Фонтан, место основания города в 1436 году.

---

<sup>13</sup> Из краткой статьи псковского исследователя, научного сотрудника Пушкинского заповедника А. Буковского *Кишинев*, помещенной в школьном энциклопедическом словаре *А. С. Пушкин*, известно высказывание И. Липранди, современника поэта, который хорошо его знал в 1820–1823 гг.: «Кишинев как нельзя более соответствовал характеру Пушкина. Ему, по природе его, нужно было разнообразие с разительными противоположностями, как встречал он их в продолжение почти трехлетнего пребывания своего в Кишиневе» [цит. по 9, с. 279]. В качестве доказательного описания города начала XIX века автор приводит письменное высказывание одного из современников поэта: «Кишинев — городишко растянутый и преподлый: всюду убогие полуобвалившиеся молдавские хаты, ...это большое село, не имеющее ни хороших домов, кроме восьми или десяти в разных углах, ни правильных улиц, ни хороших церквей...» [цит по 9, с. 278].

<sup>14</sup> Александр Осипович Бернардацци (1831–1907) — главный архитектор Кишинева (1856–1878), оказал своим творчеством большое влияние на изменение облика города, особенно его центральной части. Построил свыше 30 зданий и сооружений в стиле классицизма и неоклассицизма, где применял также элементы итальянской готики и русско-византийского зодчества. В энциклопедии *Кишинев*, о А. Бернардацци, в частности, говорится, что он способствовал высокому качеству застройки и подлинному благоустройству города [71, с. 103].

<sup>15</sup> Во время Второй мировой войны эта часть города была отведена фашистскими властями под еврейское гетто.

М. Чеботари была пятым ребенком в бедной семье, где было 12 детей, из которых полного взрослого возраста достигли только трое: будущая певица, брат Василий и старшая сестра Прасковья. Отец Иван Харалампиевич работал сапожником, мать Елена Никифоровна была домохозяйкой. В монографии А. Минготти отец значится учителем, что, как считает Р. Арабаджиу, не соответствует истине<sup>16</sup>. Можно предположить, что через год после смерти певицы, когда вышла книга А. Минготти, в Европе еще сохранялись предрассудки по поводу происхождения знаменитых артистов<sup>17</sup>.

Первые восемь лет жизни М. Чеботари, совпавшие с предреволюционными годами, ознаменованы рядом важных моментов в культурной жизни Кишинева; они были связаны с концертной активностью в Бессарабской губернии местных исполнителей и гастролеров, а также с развитием музыкально-образовательной деятельности училища при Кишиневском отделении РМО и недавно закрывшейся (1907) школе В. Гутора<sup>18</sup>. Город был посещаем многими российскими и зарубежными знаменитостями, которые, гастролируя в Одессе, не упускали возможности заехать и в Кишинев. Среди них — певцы итальянской оперы Л. Тетраццини, М. Баттистини, М. Зембрих и др., из русских — бас Ф. Шаляпин, чета Фигнеров, тенора Л. Собинов, А. Алчевский, сопрано А. Нежданова и Л. Липковская [24, с. 108]<sup>19</sup>. Публика с конца XIX в. была знакома с оперными спектаклями, которые привозили заезжие русские и итальянские труппы. В разные годы можно было услышать такие популярные произведения как *Риголетто*, *Травиата*, *Кармен*, *Севильский цирюльник*, *Евгений Онегин*, *Пиковая дама*, *Мазепа* и др., а также оперные раритеты: *Миньон*, *Лакме* и *Гугеноты* [92, с. 29]. Из виднейших инструменталистов, посетивших Кишинев нельзя не упомянуть скрипача П. Сарасате, пианистов С. Рахманинова, А. Скрябина и др. [24, с. 28]. А. Болдур в исследовании *Музыка в Бессарабии* отмечает: «Благодаря тому, что в Кишиневе учились музыке,

---

<sup>16</sup> Данный факт был сообщен Р. Арабаджиу сестрой певицы П. Цанович-Чеботарь.

<sup>17</sup> Рождение в семье простолюдина вызывало тогда в свою сторону не всегда положительные эмоции.

<sup>18</sup> На перекрестке веков важнейшим событием в музыкальной жизни Кишинева стал приезд из Санкт-Петербурга видного русского композитора и деятеля В. Ребикова. Молдавский музыковед С. Пожар сообщает: «.../благодаря ему (в 1899 г. — С. П.) основано Кишиневское отделение «Русского музыкального общества» (РМО) и весьма крепкое училище на его базе» [4, с. 83]. В течении короткого пребывания в главном городе Бессарабской губернии (с 1898 по 1901 гг.) В. Ребиков старался организовать музыкальное дело на столичный манер. Он объединил вокруг себя лучших музыкантов, которые дали десятки концертов, проходивших в зале Благородного собрания на высоком профессиональном уровне.

<sup>19</sup> Александр Григорьевич Антоновский и Лидия Яковлевна Липковская — выдающиеся русские оперные певцы, уроженцы Бессарабии, который занимались преподавательской деятельностью в Кишиневе в годы, предшествовавшие Второй мировой войне после завершения собственных сольных карьер. Более подробная информация о них и других выдающихся русских певцах молдавского происхождения помещена в двухтомном словаре А. Пружанского *Отечественные певцы. 1750-1917* [54].

население с ней свыклось, поэтому город слыл музыкальным» [92, с. 29]. Далее он приводит сноску: «Даже в нижней части города Кишинева, где живут бедняки, до войны (1914 г. — С. П.) можно было услышать на любом конце улицы звуки фортепиано, инструмента, который считался необходимым в любом хорошем доме» [92, с. 25].

Сведения о начальном музыкальном образовании М. Чеботари можно найти в названной книге Р. Арабаджиу, где говорится, что певческое дарование и музыкальность девочка унаследовала от отца, который играл на гитаре и мандолине, пел молдавские песни [2, с. 17]. Окруженная с первых дней жизни звуками музыки, Мария рано проявила природные вокальные данные. Родители обратили внимание на ее необыкновенный голос, и с малых лет она начала петь в церковном хоре. Девочку отдали в начальную православно-приходскую школу при Вознесенской церкви, где одним из главных предметов было пение<sup>20</sup>.

Через некоторое время, уже после объединения Бессарабии с Румынией, имевшем место в конце марта 1918 г., М. Чеботари, в возрасте восьми лет стала петь в центральном городском Кафедральном соборе, одновременно посещая учительскую школу для девушек *Florica Nița*<sup>21</sup>. В книге Ю. Колесника *Chișinăul nostru necunoscut (Наш неизвестный Кишинев)* помещены воспоминания И. Мошински, соученицы М. Чеботари, о ее первом публичном выступлении в рамках рождественского концерта, состоявшегося в Национальном театре примерно в 1920 году: «Я была удивлена, когда увидела, что на сцену театра вышла моя одноклассница Мария Чеботари. Маленькая, худенькая девочка начала петь. В огромный зал театра полились сильные и красивые звуки (молдавской песни — С. П.), спетые маленькой Марией: „*Oltean mândru și voinic, n-are frică de nimic...*” Зал театра взорвался аплодисментами. Это был дебют Марии Чеботари» [101, с.177].

И. Мошински далее вспоминала, что М. Чеботари по бедности не смогла учиться в школе более двух лет, но ее желание петь и зарабатывать таким образом на жизнь осталось неизменным. Р. Арабаджиу приводит воспоминание певицы, опубликованное в одной из немецких газет: «На моей родине все люди музыканты. Паша, моя сестра, часто пела со мной. У нас существуют похоронные обряды. И вот меня приглашали на такие церемонии. Зимой в мороз я ходила на кладбище. Зато заработок составлял от 500 до 600

---

<sup>20</sup> Общеизвестен факт, что правильная постановка голоса в детском и отроческом возрасте у многих певцов прошлого и настоящего, например, у Ф. Шаляпина, Б. Джиљи, М. Чеботари начала формироваться в процессе хорового пения под церковными сводами.

<sup>21</sup> Кафедральный собор Рождества Христова — главный храм Кишинева, построенный в 1830–1836 гг. в стиле русского классицизма (архитектор А. Мельников), окружен парком.

леев. В соборе у меня были постоянные обязанности. Я пела в хоре. На заработанные деньги покупала учебники» [2, с. 18–19].

Духовная православная музыкальная культура города на рубеже XIX–XX вв. характеризовалась высоким уровнем развития, что подтверждается исследованиями Б. Котлярова, Е. Нагачевской и Х. Барбаной [24; 133; 90]. В городе существовала традиция хорового музицирования, проводились концерты под руководством таких мастеров как М. Березовский, А. Кристя, А. Яковлев. Кроме того, многие помнили о приезде в начале XX в. знаменитых коллективов А. Архангельского из России и Г. Музическу из Румынии.

В кишиневском Кафедральном соборе регентом и главным руководителем архиерейского хора в 1904–1939 гг. был М. Березовский — священник, выдающийся хоровой дирижер, певец и композитор (автор церковных и светских произведений), а также художник-любитель<sup>22</sup>. В книге Б. Котлярова находим следующее описание этого коллектива: «Хор Березовского насчитывал до 300 человек /.../. С этим хором он выступал в Кишиневе и других городах, исполняя в публичных концертах не только духовную музыку, но и светские произведения русских и зарубежных композиторов, русские народные и молдавские песни» [24, с. 81]. В исследовании Х. Барбаной, посвященном церковно-хоровому сочинительству М. Березовского, помещено несколько высказываний о высочайшем исполнительском уровне коллектива. Например, румынский композитор Т. Бредичану в статье *Impresiile muzicale din Basarabia (Музыкальные впечатления Бессарабии)*, опубликованной в газете *Societatea de mâine (Завтрашнее общество)*, восторженно отмечает: «Какие голоса! Как высокопарно звучали возгласы и гимны Священной Литургии!.. Действительно, что может быть более возвышенным, чем церковная музыка в кишиневском Кафедральном соборе... В жизни слышал достаточно церковных хоров из разных провинций нашей страны, также за рубежом, где бывал, но нигде не испытывал столь сильных религиозных эмоций, рожденных хоровым чудом отца Михаила Березовского» [цит. по 90, с. 38]. Один из секретов мастерства скрывался в хорошей музыкальной подготовке хористов, в числе которых в период 1918–1919 гг. была и М. Чеботари.

---

<sup>22</sup> Как композитор М. Березовский и сегодня представляет интерес. В издании Ю. Колесника помещена выписка из местной газеты военного времени *Raza*, датированная июлем 1942 г. В. Цепордей, лично знавший выдающегося деятеля, который скончался за два года до того, писал: «Музыка Бессарабии тесно связана с именем Березовского. Кто хочет изучать музыкальное искусство провинции между Прутом и Днестром, обязан познакомиться с творчеством Михаила Березовского /.../ Произведения отца Михаила отмечены молдавской самобытностью» [101, с. 277].

Отец Михаил сам обладал исключительными вокальными данными. По воспоминаниям современников, его раскатистый бас-профундо на церковных службах поражал присутствующих силой и красотой. Будучи высочайшим профессионалом, он безошибочно угадал уникальный музыкальный талант юной М. Чеботари. В книге А. Дэнилэ находим воспоминания о М. Чеботари выдающейся в будущем исполнительницы молдавских народных песен Т. Чебан, которая также пела в архиерейском хоре: «Вначале М. Березовского /.../ впечатлял не столько голос Марии, хотя он был довольно сочным и сильным, а ее абсолютных слух и та легкость, с которой она сразу же заучивала наизусть любой текст» [113, с. 220]<sup>23</sup>.

Будучи очень влиятельной фигурой, пользуясь непререкаемым авторитетом в музыкальных кругах Кишинева первой половины XX в., М. Березовский рекомендовал начинающую певицу в консерваторию *Unirea*, где и сам преподавал. Примечательно, что в течение пятидесятилетней творческой жизни он способствовал также становлению целого поколения вокалистов, ранее певших в его хоре<sup>24</sup>. Т. Бордеяну сообщает о том, что некоторые ученики отца М. Березовского, благодаря его советам, преуспели и в международной карьере. Он, в частности, пишет: «И Мария Чеботари, дочь нашего города, ставшая известной певицей современности, голос которой сегодня звучит во всем мире, была ученицей отца Михаила Березовского в кишиневской консерватории, а также много лет пела в хоре митрополии. Затем оказалась за границей, благодаря наставлениям отца Михаила Березовского, который видел в ней особый талант» [цит. по 90, с. 39].

Известному молдавскому тенору и педагогу Л. Боксану, ученику А. Антоновского и Л. Липковской, родившемуся в 1916 г. в Кишиневе, принадлежат устные воспоминания о М. Чеботари и времени ее жизни в Бессарабии, переданные автору диссертации. Будучи знакомым с артисткой лично, Леонид Григорьевич вспоминал, как юная Маруся с его двоюродной сестрой М. Боксан пела в соборном хоре под управлением М. Березовского<sup>25</sup>. Писатель В. Чобану также констатирует: «Свои первые шаги к Олимпу славы будущая примадонна Венской и Берлинской оперы начинала /.../ в церковном хоре Кафедрального

---

<sup>23</sup> Тамара Чебан, народная артистка СССР, начинала как оперная певица, лирико-колоратурное сопрано.

<sup>24</sup> Среди них, кроме М. Чеботари и Т. Чебан, его дочь Е. Басараб (урожденная Березовская, в дальнейшем солистка Бухарестской оперы), сын Д. Березовски, З. Одобеску, Г. Борщ, А. Фрунзе и др. Мальчиком в архиерейском хоре, в пору детства и юности, проведенную в Кишиневе, пел выдающийся интерпретатор эстрадных и джазовых песен довоенной эпохи — П. Лещенко.

<sup>25</sup> Мия Боксан — румынская певица, колоратурное сопрано, также получила образование в Кишиневской консерватории *Unirea* у Г. Афанасиу, занималась частным образом у Л. Липковской. Впоследствии солистка оперы и оперетты в бухарестских театрах. Известна как исполнительница эстрадной ресторанной музыки.

собора Кишинева. По настоянию священника и регента церкви Михаила Березовского она поступила в консерваторию и стала учиться искусству вокала профессионально» [33]<sup>26</sup>.

Интересные сведения о детских годах М. Чеботари привел в интервью *Комсомольской правде* молдавский художник Г. Саинчук, родившийся в 1919 г. и знавший певицу: «Моя старшая сестра Зина была близкой подругой Марии Чеботари. /.../ Они вместе пели в церковном хоре у Березовского /.../ Через много-много лет сыновья Марии Фриц и Питер приезжали в Молдову (по приглашению А. Дэнилэ и М. Биешу — С. П.) и заходили ко мне в гости. В свое время я написал портрет Марии Чеботари. Она была очень красивой и талантливой» [33]. Потом он еще скажет: «Одна из моих старших сестер дружила с Марией Чеботарь — она жила тут поблизости. Они были одногодками, вместе пели в церковном хоре, в церкви Святой Пятницы, здесь же, неподалеку. Мария Чеботарь бывала часто у нас, нянчила меня и мою сестренку-близняшку Мариоару. У нас с Мариоарой была двойная коляска, Мария Чеботарь катала нас в ней, пела нам» [28].

После Октябрьской революции и падения Российской империи Бессарабская губерния вошла в состав Королевства Румынии. Межвоенное двадцатилетие (1920–1930 гг.) было охарактеризовано стремлением совершенствовать завоеванные в дореволюционную эпоху позиции в развитии бессарабской музыки: создавались музыкальные учебные заведения, организовывались концерты и спектакли, предпринимались попытки по преодолению дилетантизма в музыкальной сфере<sup>27</sup>. В Бессарабии, главным образом в Кишиневе, находилось много белоэмигрантов, носителей русской культуры, среди которых были деятели искусства, не захотевшие принять советскую власть или бежавшие от нее. Можно предположить, что место пребывания избиралось ими не случайно: с одной стороны — южное курортное расположение края, с другой — частично сохранившиеся русский менталитет и язык. Достаточно назвать несколько имен из сферы музыки, чтобы представить, какого уровня личности прибыли в Кишинев: примадонны и первый бас Императорских театров Е. Лучезарская, Л. Липковская, А. Антоновский (все трое вернулись на родину). В данный период в Кишиневе работали такие композиторы как Г. Яцентковский, Е. Кока, К. Хржановская, К. Романов, М. Быркэ, М. Березовский и другие. Они создавали сценические сочинения,

---

<sup>26</sup> В. Чобану допустил неточность: М. Чеботари в самом начале некоторое время пела в кишиневской церкви *Sfînta Vinere*.

<sup>27</sup> А. Болдур отмечает: «Война породила новый менталитет, что ничего не сложно, и долгое обучение — предрассудки» [92, с. 37].

оркестровые, камерные и хоровые произведения, многие из которых, к сожалению, либо забыты, либо утеряны.

Среди инструменталистов, принимавших активное участие в концертной жизни Кишинева, стоит упомянуть пианистов и педагогов Ю. Гуза и А. Стадницкую, оказавших значительное влияние на развитие фортепианной молдавской школы, воспитавших немалое количество учеников, пользовавшихся всеобщей симпатией и уважением как исполнители. Уроженец Кишинева И. Дайлис — гордость Бессарабского скрипичного искусства и педагогики, переехавший в Бухарест в первые годы после объединения, но вернувшийся обратно в 1940 г., внес существенный вклад в профессиональное становление отечественной струнной школы. Выдающийся русский музыкант и пропагандист классической музыки В. Булычев, также нашел приют в Бессарабии. Он занимался активной хоровой деятельностью, создал *Симфонический хор*, дал в Кишиневе в период 1920–1921 гг. 34 лекции-концерта по истории музыки, что явно повысило общий музыкальный уровень жителей города.

Попытки создания стационарной оперы в Бессарабии, имевшие место в начале румынского периода истории края, примечательны с позиции характеристики музыкальной жизни Кишинева. Идея организации оперного театра принадлежала Б. Белоусовой еще в 1910 г. После революции она примкнула к кругу замечательных музыкантов и постановщиков, которые по совету Дж. Энеску объединились для создания оперных спектаклей. Среди них были дирижеры Ж. Бобеску, М. Быркэ, И. Бейн, певцы М. Тобук-Черкас, Е. Ивони, Э. Родриго (сопрано), Е. Лучезарская (меццо-сопрано), Дж. Борелли, Н. Нагачевский (тенора), Ж. Атанасиу, А. Костеску-Дука (баритоны), Г. Мельник и Р. Штейнер (басы) и др. Опера просуществовала с небольшими перерывами почти три года, после чего, облагаемая большими государственными налогами, полностью разорилась<sup>28</sup>. За этот период опера показала в городе и во многих других местах края *Аиду*, *Тоску*, *Пиковую даму*, *Евгения Онегина*, *Фауста*, *Сельскую честь* и другие оперы. В 1921 г. из Бухареста в Бессарабию приехал дирижер итальянского происхождения Э. Массини, который на очень короткое время восстановил спектакли с участием названных певцов, но через несколько месяцев вернулся обратно.

Во время Всерумынской аграрной выставки в Кишиневе в 1925 г. клужской оперной труппой, организованной А. Дическу, было также показано несколько

---

<sup>28</sup> Сама Б. Белоусова стала владеть нищенским существованием и, впоследствии, была принята в приют Александро-Невского братства при Новокладбищенской церкви Кишинева [92, с. 40].



спектаклей, переведенных на румынский язык в сотрудничестве с коллективом оперы трансильванского города Клужа. Из книги Р. Арабаджиу известно, что М. Чеботари в возрасте пятнадцати лет, будучи студенткой, участвовала в качестве хористки и танцовщицы в спектаклях этой труппы [2, с. 24]. А. Болдур сообщает, что были показаны *Кармен, Лакме, Богема, Аида, Евгений Онегин* [92, с. 40]. М. Чеботари в интервью немецкой газете *Filmwoche*, перепечатанному в книге К. Попеску *Знаменитые пары* подтверждает: «Еще с отрочества старательно следила за спектаклями Бухарестской оперы и других больших городов, сыгранных в Кишиневе, где разворачивалась интенсивная артистическая жизнь» [цит. по 143, с. 242].

В нескольких спектаклях, в том числе в *Травиате*, приняла участие Л. Липковская. Восхищаясь талантом своего кумира и соотечественницы, бывшей солистки Мариинского театра, сделавшей блестящую карьеру за рубежом, М. Чеботари наблюдала за ее мастерской работой на сцене. Знаменитая певица часто приезжала в Кишинев, где у нее был большой дом, в котором проживали ее родители<sup>29</sup>. Там она занималась с учениками, среди которых были Л. Боксан и Л. Бабич, известные впоследствии певцы и педагоги. Есть основания полагать, что М. Чеботари тоже брала уроки у Л. Липковской. Последние принадлежат воспоминания, опубликованные в книге Р. Арабаджиу: «Прошло пять лет напряженного труда, сначала в музыкальной школе, затем у меня, когда я приезжала после утомительных гастролей к своему старику-отцу в свой кишиневский дом. Маленькая крестьянка, кроме таланта, имела колоссальную силу воли. Она выучилась грамоте, музыке, знала теорию и пела сложную композиционную программу, а через три года я слушала ее по радио из Чехии. Она пела в опере города Брно...» [2, с. 26]. Воспоминания были написаны вскоре после войны, поэтому Л. Липковская сообщает лишь о некоей крестьянке, сделавшей карьеру на Западе, не указывая ни имени, ни страны, возможно, исключительно из-за цензурных соображений.

Музыкальная жизнь города во многом формировалась деятельностью местных учебных заведений, главным из которых являлась консерватория *Unirea*, основанная 1 января 1919 г. Г. Чайковский-Мерешану в книге *Музыкальное образование в Молдове* отмечал: «Идея основания консерватории в Кишиневе принадлежит музыканту

---

<sup>29</sup> Дом расположен на пересечении улиц А. Щусева и С. Лазо по адресу: Кишинев, ул. А. Щусева, 111. Ныне в нем находится Национальная федерация шахмат Молдовы.

Дж. Энеску» [96, с. 77]<sup>30</sup>. Объединяя в рядах своих педагогов лучших музыкантов Бессарабии того времени, она давала выпускникам среднее музыкальное образование. В кишиневской консерватории *Unirea* М. Чеботари училась в период 1924–1928 гг. (в возрасте от 14 до 18 лет). Блестяще выдержав вступительные экзамены, будущая певица обучалась бесплатно. Среди ее учителей по вокалу были М. Златова, А. Дическу и Г. Афанасиу-Габриелли, который в свое время занимался у А. Котоньи в римской академии *Санта-Чечилия*, а потом являлся солистом Мариинского театра. Он был тем педагогом, который стал истинным открывателем уникального дарования М. Чеботари. Там же она прошла также курс теории музыки (Г. Гыдей), гармонии (М. Березовский), фортепиано (К. Файнштейн). А. Болдур пишет в книге *Музыка в Бессарабии*: «По различным случаям в консерватории устраивались оперные спектакли и симфонические концерты» [92, с. 39]. Этот факт говорит о том, что важная часть музыкальной жизни Кишинева была сосредоточена в стенах этого заведения. М. Чеботари также принимала участие в сценических постановках.

Период 1920-х гг. ознаменован также гастролями замечательных русских музыкантов и разного рода эмигрантских художественных коллективов из Европы: Ф. Шаляпина, М. Тобук-Черкас, Н. Плевицкой, А. Вертинского, «Пражской группы» МХАТа, Хора донских казаков имени атамана Платова и многих других. Для артистов Бессарабия была излюбленным местом — здешняя публика горячо их принимала. Р. Арабаджиу отмечает: «Эмигрантские художественные группы, воспитанные на лучших образцах русской литературы и музыки /.../ пропагандировали высокую русскую культуру в Бессарабии» [2, с. 30]. Однако гастрольная жизнь не ограничивалась только русскими антрепризами. А. Дэнилэ в личной беседе с автором упоминал о том, что великий румынский скрипач и композитор Дж. Энеску дал в межвоенный период в Бессарабии свыше сорока концертов, чем значительно содействовал приобщению слушателей не только к своей музыке и других румынских композиторов, но и к великим классическим образцам. В один из приездов в 1923 г. Энеску отметил, что Кишинев богат музыкальными талантами. [96, с. 79].

---

<sup>30</sup> Из книги А. Болдура известно, что училище при кишиневском отделении РМО было ранее упразднено, его материальное имущество унаследовало быстро созданное *Музыкальное кишиневское общество*, в свою очередь, передавшее его частной консерватории *Unirea*, в состав которого вошли и педагоги старого училища. Организованная под руководством певицы А. Дическу, вложившей собственные немалые материальные средства, консерватория *Unirea* формально относилось к *Молдавскому музыкальному обществу*. Несмотря на то, что было несколько попыток перехода консерватории на государственное обеспечение, этого не случилось. Все же заведение получало значительные дотации от Бухареста ввиду его успешной деятельности [92, с. 39].

В 1928 г. в Кишиневе гастролировала русская эмигрантская театральная антреприза (дореволюционный состав труппы МХАТа) при участии талантливого актера А. Вырубова<sup>31</sup>. Знаменитый коллектив, названный еще «Пражским» по месту новой родины, показал в Бессарабии серию спектаклей, среди которых был и *Живой труп* по Л. Толстому. Р. Арабаджиу рассказывает о случае, когда срочно потребовалась певица, которая исполнила бы за кулисами по ходу действия романс цыганки Маши, так как ангажированная артистка с театром не приехала [2, с. 34]. М. Чеботари была согласна быстро войти в спектакль и заменить актрису. Блестяще спев романс, она получила свое первое признание на профессиональной сцене у зрителей, артистов. А. Вырубов, который сам выступал в роли Феди Протасова, попросил дирекцию театра зачислить юную певицу в коллектив, так как был покорен красотой и талантом девушки, а в дальнейшем взял ее под покровительство. Совершив турне по Бессарабии и остальной части Румынии, А. Вырубов и М. Чеботари сблизились и решили пожениться, несмотря на огромную разницу в возрасте (28 лет)<sup>32</sup>.

Из Румынии антреприза продолжила гастроли в Париже, где поначалу имела бурный успех, как и, особенно, певица, поющая за сценой *Вечерний звон*, но постепенно доходы стали падать, и труппа была расформирована. С. Бузилэ отмечал, что, находясь во Франции, М. Чеботари занималась в Парижской консерватории, получив для этого стипендию от министра Н. Титулеску (данный факт не подтвержден, А. Дэнилэ его решительно отвергает) [95, с. 103]. Оставшись в Париже, супруги испытывают материальные затруднения, чему в немалой мере способствовало политико-экономическое состояние Европы и разразившийся мировой кризис, сильнейший в истории. М. Чеботари, которой к нужде было не привыкать, поет в маленьких

---

<sup>31</sup> Известно, что Александр Александрович Вырубов родился 21 июля 1882 в Ялте (по другим источникам — в Тифлисе или Киеве), умер 2 июня 1962 в Кормей-ан-Паризи, под Парижем, похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Был артистом, режиссером. Играл в Московском Художественном театре (МХТ), выступал в Первой студии МХТ. В 1922 г. эмигрировал из СССР. Жил в Берлине, Париже. Входил в «Пражскую группу МХТ» (1922–1929), участвовал в ее парижских гастролях с 1926. Одна из лучших его ролей — Федор Протасов в пьесе Л. Толстого *Живой труп*. Выступал в концертах и на благотворительных вечерах. В 1929 г. входил в состав труппы Русского интимного театра Д. Н. Кировой. Затем перешел в Рижский драматический театр. С 1948 г. снова в Париже. Играл в Русском драматическом театре (1950–1954), Русском театре, дирекция К. Константинова (1955–1957). Участвовал в 1950-е гг. в собраниях Кружка друзей и почитателей И. Шмелева, в вечерах памяти Н. Гоголя, Ф. Шаляпина, Н. Тэффи, Н. Евреинова, И. Бунина и др. Последние годы жил в Русском доме в Кормей-ан-Паризи. Организовывал для пенсионеров вечера и спектакли, выступал в качестве артиста и чтеца [13].

<sup>32</sup> Из монографии Р. Арабаджиу известно: чтобы выпросить разрешение у родителей невесты на брак, А. Вырубов выехал на несколько дней из Бухареста в Кишинев, так как Мария без их благословения не решалась на такой важный шаг. Лишь потом чета отправилась за границу, где их брак продлился восемь лет [2, с. 35].

ресторанчиках и кафе. Н. Дидученко отмечает: «В этом эпизоде жизни Чеботарь вырисовываются яркие черты ее характера: твердое сознание долга, воля к жизни, огромная целеустремленность в главном: учиться петь» [17, с. 12].

Вскоре супруги перебираются в Берлин, где суждено было расцвести огромному дарованию молодой певицы. Это произошло в связи с тем, что на киностудии *UFA* требовался русский актер. Хотя А. Вырубов, как утверждает А. Дэнилэ, не прошел кастинг из-за русского акцента, здесь представилась возможность работы для М. Чеботари. Ее танец в эпизодическом фрагменте запечатлен в первом художественном фильме *Тройка* режиссера В. Стрижевского. В этом фильме снимались также знаменитые русские актеры Михаил и Ольга Чеховы, и с этого момента, также по утверждению А. Дэнилэ, Ольга на всю жизнь станет близкой подругой певицы [113, с. 261]. В немецкой эмиграции поселился в 1930 г. знаменитый русский баритон Г. А. Бакланов, близкий знакомый А. Вырубова. Из книги Р. Арабаждиу известно, что, прослушав М. Чеботари, он пишет ей рекомендацию в Берлинскую высшую музыкальную школу [2, с. 47]. Юная певица прослушивается у известного вокального педагога, профессора О. Даниэля, который, впечатленный вокальными данными молодой певицы, взял ее в свой класс, несмотря на несовершенное владение немецким языком [113, с. 261]. Однако, поскольку М. Чеботари проявляла колоссальную работоспособность в его изучении, а также новых механизмов звукоизвлечения, в короткий срок, педагог досконально подготовил с ученицей партию Мими на немецком языке. Также А. Дэнилэ сообщил автору диссертации, что после трех месяцев упорных занятий, О. Даниэль показал свою воспитанницу музыкальному директору Дрезденской оперы Ф. Бушу, который сразу распознал огромные способности юной М. Чеботари. Тогда же дирижер предложил ей контракт сроком на два года работы сначала в хоре оперы.

В Дрездене певица еще некоторое время изучала немецкий язык, и 15 апреля 1931 г. состоялся ее дебют в *Богеме*. Маэстро Ф. Буш сам встал за пульт, чтобы поддержать дебютантку. Первое выступление молодой молдавской певицы увенчалось триумфом. С этого момента певица долгое время будет выступать на этой сцене, вплоть до 1943 г.<sup>33</sup> Успех М. Чеботари в Дрездене привлек внимание выдающегося дирижера XX в., ученика Г. Малера, Б. Вальтера, который предложил певице выступить на Зальцбургском фестивале, в августе того же года, где состоялся ее дебют в роли Амура в

---

<sup>33</sup> Здесь М. Чеботари стала участницей нескольких мировых премьер: *Молчаливая женщина* Р. Штрауса в 1935 г. (партия Аминты), и *Ромео и Юлии* Г. Зутермейстера в 1940 г. (партия Юлии).

опере К. В. Глюка *Орфей и Эвридика*. Начиная певица исполнила там же в следующем году эту же партию, а также роль первого мальчика в *Волшебной флейте* В. А. Моцарта. После удачных выступлений в Дрездене и Зальцбурге творческая карьера певицы стала стремительно развиваться. Из монографии А. Минготти узнаем, что в 1931 г. певица впервые совершает зарубежные гастроли. В Риге М. Чеботари триумфально дебютировала в *Мадам Баттерфляй* и *Богеме* [230, с. 23].

С приходом к власти нацистов в Германии вся жизнь людей была резко повернута в иное русло<sup>34</sup>. В культурной сфере ведущее место заняли *Министерство народного образования и пропаганды* во главе с Й. Геббельсом и так называемое *Ведомство А. Розенберга*. Оба нацистских идеолога формировали в населении новые понятия о том, какая должна быть культура в Третьем рейхе, основанная на «народности» и расовой чистоте. Многие деятели искусства были причислены к нежелательным элементам: «большевикам от культуры», «вырожденцам» и евреям. Начались массовые гонения, чистки, либо внутренняя изоляция, под которые попадали часто гениальные музыканты, артисты, литераторы и художники. Среди них М. Рейнхарт, Б. Вальтер, С. Цвейг и др. Е. Рудницкий в книге *Музыка и музыканты Третьего рейха* поясняет, что музыка живых и умерших композиторов была заново оценена и разделена на народную и арийскую, с одной стороны, и вырожденческую, с другой, причем определение исходило, как правило, из национальности автора [64, с. 41]. Общеизвестен факт, что к последней категории было приписано творчество таких, современных тому времени, композиторов как А. Цемлинский, А. Шёнберг, Э. В. Корнгольд и классиков — Дж. Мейербера, Ф. Мендельсона-Бартольди и Г. Малера. На главный же оперный театр страны — берлинскую *Staatsoper*, «положил руку» сам Г. Геринг, считавшийся знатоком оперного искусства, но фактически превративший его в собственный клуб для развлечений, предоставивший Х. Титъену, очень способному интенданту, распоряжаться художественной частью.

Для полного надзора над культурой в сентябре 1933 г. была организована *Имперская палата по делам культуры* во главе с Й. Геббельсом, которая разветвлялась на

---

<sup>34</sup> Мировой кризис начала 1930-х годов, а также упрочение Советской власти в России стали причиной того, что некогда маргинальная Национал-социалистическая рабочая партия Германии вырвалась в лидеры на выборах в Рейхстаг в 1932 г. В меньшей степени победой она была обязана «особой харизме» своего руководителя А. Гитлера, развернувшего невероятную по масштабу агитацию в стране. В январе 1933 г. ему удалось занять пост канцлера, а после выхода в марте *Закона о полномочиях* установилась полная фашистская диктатура.

семь отделов. Главным из них была *Имперская палата по делам музыки* (ИМП), президентом которой был назначен патриарх немецкой музыки — Р. Штраус, а его заместителем — В. Фуртвенглер. И. Соллертинский, называя композитора академической мумией, пишет следующее: «Геббельсу он нужен в большей мере, как фетиш, как имя, а не как реальный организатор музыкальной политики» [66, с. 3]. Пожилой композитор в то время наивно заявлял: «новая Германия не желает, как это было до сих пор, более или менее равнодушно относиться к вопросам искусства, но будет целеустремленно искать пути и средства, чтобы придать нашей музыкальной жизни по возможности сильный импульс» [64, с. 31]. Все музыканты страны должны были зарегистрироваться в ИМП, исключение из нее было подобно запрету на профессиональную деятельность.

Через несколько лет певица станет одним из живых женских символов на сцене и экране Третьего рейха. Не подвергается сомнению факт, что М. Чеботари была польщена высокой оценкой ее заслуг в искусстве со стороны властей. В этом нет ничего удивительного, перед молодой начинающей певицей стояла исключительная творческая перспектива, тем более, что «нацистская верхушка позиционировала себя /.../ в качестве просвещенной и гуманной политической элиты» [64, с. 195]. Фашисты старались подчинить себе лучших артистов, любимцев публики, кем и являлась певица из Бессарабии. Несомненно, М. Чеботари имела также большую поддержку и со стороны Р. Штрауса, которого очень уважала и которому вполне доверяла. Но сразу стоит отметить, что исключительно все исследователи жизни и творчества артистки склоняются к мысли об ее абсолютной аполитичности. Первый биограф певицы А. Минготти писал: «Мария Чеботари по своей природе не интересовалась политикой, к вещам подобного рода изначально не имела никакого отношения. Политические игры и их направления ей не были понятны» [230, с. 44].

Установление фашистской диктатуры отразилось и на положении в соседних странах. Так, в Австрии, где основание Зальцбургского фестиваля оказалось успешной попыткой учреждения нового культурного центра в противовес напыщенной имперской Вене, это мероприятие сразу же стало бойкотироваться Германией: отзывались выдающиеся немецкие музыканты, в том числе и один из основателей — Р. Штраус<sup>35</sup>. На

---

<sup>35</sup> Австрийское христианско-корпоративное государство, руководимое канцлером Э. Дольфусом, постепенно стало раздражать фюрера, который стремился всеми, иногда очень дерзкими, способами раскатать устои соседней католической страны. Особенно его действия были ощутимы в приграничных городах, в том числе и в Зальцбурге. Проигравшие в Первой мировой войне, австрийцы ощутили на себе все ее тяготы, лишившись огромных территорий, которыми владели столетиями.

фестивале в 1933 г. М. Чеботари, как еще не завоевавшей первые позиции певице, представился случай исполнить партию Эвридики в *Орфее и Эвридики* К. В. Глюка, заменив М. Мюллер, немецкую певицу, «отказавшуюся» от выступления [64, с. 474]. Совершенно очевидно, что все возрастающая популярность М. Чеботари в Дрездене и Берлине, вынудит и ее со следующего года не показываться более в Зальцбурге в течение целого ряда лет, ради возможности постоянно петь в Берлинской опере.

Всего за три года М. Чеботари стала весьма значимой артисткой в немецкой культуре, которой фашистская власть оказывала особый почет. Певица соответствовала этому, прежде всего, высоким профессиональным уровнем. В 1934 г., когда М. Чеботари едва исполнилось 24 года, певица была удостоена звания *Kammersängerin*, став самой молодой его обладательницей в истории музыки. Ей, как и другим выдающимся артистам оперы и кино Третьего рейха, выплачивались особые гонорары, несравнимые с выплатами рядовым деятелям искусства. Существовали и налоговые послабления [64, с. 198–199].

Еще одним из средств привлечения «звезд» на сторону власти, особенно красивых киноактрис и певиц, была организация гламурных «сборищ», на которых появлялась и М. Чеботари (хотя не всегда в первых рядах, как, например, ее подруга О. Чехова или партнерша по сцене Т. Лемниц). Также особым личным покровительством фюрера и высшего начальства пользовались лучшие деятели культуры. [64, с. 199]. Из книги А. Минготти также известно, что М. Чеботари была гостем на официальных приемах у А. Гитлера, Г. Геринга и Й. Геббельса, которые выражали самым лестным образом свое восхищение ее искусством. «В таких случаях ей было интересно узнать тех людей, которые находились в центре мировой политики. Однако подобные знакомства не выходили за рамки официоза, как это принято в отношениях государственных деятелей с знаменитыми артистами» [230, с. 45]. Все это крепко привязывало к власти и нацистской идеологии, заставляло быть верным ее служителем.

В 1935 г. певица успешно дебютировала на сцене берлинской *Staatsoper* в *Мадам Баттерфляй*, а также снялась в фильме *Девушка в белом*, принесшем ей первое актерское признание. Р. Арабаджиу подробно описал данное событие в книге *Неоконченная симфония*, в том числе и успех фильма на родине певицы в Бессарабии [2, с. 75]. Отныне она стала выступать в Берлине и Дрездене одновременно. Столица тепло приняла М. Чеботари. А. Минготти отмечал, что берлинцы всегда относились к иностранным артистам дружелюбно, последние часто пользовались привилегированными правами [230, с. 44]. В *Staatsoper* М. Чеботари приняла участие в многочисленных постановках,

среди которых — берлинская премьера *Дафны* Р. Штрауса в 1939 г. и *Жизнь за царя* М. Глинки в 1940 г., где М. Чеботари исполнила высокую лирико-колоратурную партию Антонида на немецком языке<sup>36</sup>. Несмотря на высокий профессиональный уровень солистов, постановка желала оставлять лучшего. И. Филиппов в книге *Записки о «Третьем рейхе»* вспоминает посещение спектакля: «Мы присутствовали на этой опере и удивлялись той безвкусице и тенденциозной утрировке сцен, передававших так называемый «русский колорит» [73, с. 113].

Позже артистка, перейдя преимущественно на более драматические партии, спела Саломею в одноименной опере Р. Штрауса и Мадлен в *Андре Шенье* У. Джордано (обе в 1942 г.). До разрушения Берлинской оперы в 1944 г., М. Чеботари успела также исполнить партии Кармен, Турандот в одноименных операх Ж. Бизе и Дж. Пуччини, Сюзанны и Графини Альмавива в *Свадьбе Фигаро* В. А. Моцарта, Церлины и Донны Анны в *Дон Жуане* того же композитора, Татьяны в *Евгении Онегине* П. Чайковского, Виолетты в *Травиате* Дж. Верди, все главные женские роли в *Сказках Гофмана* Ж. Оффенбаха и др.

Из интервью, взятого у певицы для *Gazeta Basarabiei* летом 1936 г., известно, что помимо выступлений в берлинском театре, М. Чеботари с большим успехом гастролирует по Европе [149]. У нее даже намечаются поездки в Америку, которым не суждено было осуществиться из-за напряженной политической обстановки и запрета на выезд. Думается, что, несомненно, американские гастролы принесли бы признание певице и на другой половине земного шара. В том же году труппа *Staatsoper* гастролровала в лондонском *Covent Garden*, где М. Чеботари спела партии Церлины в *Дон Жуане*, Сюзанны в *Свадьбе Фигаро* В. А. Моцарта и Софи в *Кавалере розы* Р. Штрауса. Во второй раз она появится в этом театре в 1947 г. в партиях Графини Альмавивы, Донны Анны и Саломеи уже в рамках гастролей Венской оперы, солисткой которой она стала в начале того же года.

Из материалов, опубликованных в книге А. Дэнилэ *М. Чеботари: Блуждающая звезда* известно, что в 1937 г. во время съемок антибольшевистского фильма *Сильные сердца*, партнером М. Чеботари оказался австрийский актер и кинорежиссер, в прошлом художник, Густав Диссль (Diessl)<sup>37</sup> [113, с. 270]. Он стал вторым мужем певицы<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> В период улучшения германо-советских связей (после заключения пакта Молотова-Риббентропа в 1939 г.) на берлинских сценах появились названия классических русских драматических спектаклей и даже опер. Среди них были *Лес* Н. Островского, *Три сестры* А. Чехова и др. Уже после нападения на Польшу в 1940 г. в *Staatsoper* была поставлена и первая русская опера.

<sup>37</sup> О Г. Диссле информация крайне скудна. Известно, что он родился в 1899 г. в Вене, умер там же в 1948 г. Был артистом театра и кино. Изучал изобразительное искусство, живопись и скульптуру в Вене. Начал сниматься в 1921 г., сыграл в общей сложности 64 роли.



Несмотря на напряженную политическую ситуацию, их брак не остался незамеченным прессой. В австрийской газете *Banater Deutsche Zeitung* от 27 августа 1938 г. помещено объявление с фотографией молодоженов следующего содержания: «В ЗАГСе Шарлоттенбурга актер кино Г. Диссль и певица румынского (бессарабского) происхождения сочетались браком» [203, с. 6]. К. Попеску пишет: «Немногие браки из мира кинематографа притягивали столь большой интерес в берлинской артистической среде» [143, с. 241]. Данное событие было столь обсуждаемо и потому, что пара пользовалась уважением зрителей не только за высокий профессионализм, но и за уникальные человеческие качества обоих, о чем знало все их окружение.

М. Чеботари пришлось принять немецкое гражданство, так как ее муж, после аннексии Австрии автоматически считался гражданином Третьего рейха, и власти не хотели регистрировать брак. Р. Арабаджиу в монографии советского издания указывает на данный факт как на длительное улаживание документальных формальностей [2, с. 77]. В этом союзе родились двое сыновей — старший Петер (1941) и младший Фриц (1946). Надо отметить благородство М. Чеботари, которая встретив Г. Дисслея, не бросила стареющего А. Вырубова, до конца своих дней проживавшего у нее в доме на полном обеспечении и остававшимся менеджером артистки. Дети относились к нему как к своему дедушке. Певица искренне любила мужа и тяжело переживала его болезнь и скоропостижную смерть в марте 1948 г. после третьего инсульта. Однако она нашла в себе силы продолжать напряженно работать ради будущего детей.

М. Чеботари появилась в Зальцбурге сразу после аншлюса<sup>39</sup>. Аннексия Австрии дала возможность многим немецким певцам беспрепятственно участвовать в знаменитом фестивале. Она исполнила партии в операх В. А. Моцарта, среди которых Графиня в *Свадьбе Фигаро* (1938), Церлина в *Дон Жуане* (1938, 1939), Констанца в *Похищении из сераля* (1939), а также партию Софи в единственном спектакле *Кавалера розы* Р. Штрауса (1939). В 1938 г. М. Чеботари пришлось заменить финскую певицу А. Раутаваара в партии Графини, отказавшуюся петь уже на территории Третьего рейха и венгерку М. Бокор в партии Церлины, которая была признана «расово неполноценным элементом» [64, с. 497]. Последнюю высоко ценил Р. Штраус, она превосходно исполняла его оперы в Дрездене до 1933 г., после чего была изгнана из Германии. Е. Рудницкий комментирует: «если не

---

<sup>38</sup> Несмотря на яркую драматическую игру актеров, фильм вскоре был запрещен из-за возможности возбудить ненужные политические настроения.

<sup>39</sup> Аншлюс (по-немецки «объединение») — захват А. Гитлером суверенного австрийского государства в 1938 г.

принимать во внимание моральный аспект, эту замену можно было бы счесть вполне равноценной» [64, с. 497]. Добавим, что домашнее воспитание М. Чеботари диктовало послушание и повиновение, что позитивно отразилось на росте ее карьеры. М. Чеботари никогда не отказывалась от предложений кого-либо заменить, достигая этим новых художественных горизонтов. Более того: львиная доля дебютов артистки состоялась именно в результате замен.

О стиле проведения предвоенных Зальцбургских фестивалей заботился сам министр пропаганды доктор Й. Геббельс, после чего «мероприятие приобрело черты национал-социалистического, шовинистического форума» [64, с. 498]. Сочетание в программе 1939 г. итальянских и немецких опер В. А. Моцарта не случайно. Подписанный, за несколько месяцев до того *Стальной пакт* между Германией и Италией предопределил выбор репертуара, объединяющий на уровне музыки обе агрессивные страны. Доподлинно известно, что летом 1939 г. спектакли *Дон Жуан* (9 августа) и *Похищение из серая* (14 августа), в которых принимала участие М. Чеботари, посетил сам фюрер. Из книги Е. Рудницкого *Музыка и музыканты Третьего рейха*: «Представлением (оперой *Дон Жуан* — С. П.) он остался чрезвычайно доволен, и всем исполнителям была выражена его личная признательность за доставленное удовольствие» [64, с. 505]. Это было последнее посещение А. Гитлером празднеств, которые завершились раньше срока. Через две недели нападением Германии на Польшу началась Вторая мировая война.

В 1939 г. М. Чеботари сыграла главную роль в музыкальном фильме *Сон Баттерфляй*, который имел оглушительный успех. А до того вместе с Б. Джильи снялась в двух кинолентах, снятых К. Галлоне: *Колыбельная* (1937) и *Джузеппе Верди* (1938)<sup>40</sup>. С этого момента начинаются уговоры со стороны нацистского руководства об участии уже очень знаменитой к тому времени певицы и актрисы и в пропагандистских лентах. М. Чеботари удавалось уклоняться от таких предложений, часто благодаря вмешательству супруга. Во время войны М. Чеботари снялась еще в нескольких музыкальных кинофильмах: *Люби меня, Альфред*, режиссера К. Галлоне (1940) по опере Дж. Верди *Травиата* и *Мария Малибран* Г. Бриньёна (1942) — замечательная экранизация жизни великой певицы XIX в.

В итало-румынской антикоммунистической художественной ленте *Одесса в огне* (1942) М. Чеботари исполнила роль оперной певицы, которая в поисках ребенка оказалась

---

<sup>40</sup> Бениамино Джильи (1890–1957) — итальянский тенор и киноактер, выдающийся певец XX в.

в Одессе, где работала в оперном театре (действие фильма происходит в годы Второй мировой войны на территории МССР, в Одессе и Одесской области)<sup>41</sup>. И. Филиппов пишет: «В большей своей части немецкое (также итальянское — С. П.) кино под влиянием нацистской идеологии становилось разносчиком расистских, шовинистических идей» [73, с. 15]. В фильме акцентируется, что при советском строе, который установился в 1940 г., жители не имели возможности открыто исповедовать религию предков и даже крестить детей. А. Дэнилэ отмечает, что фильм был случайно найден молдавским киноведом Д. Олэреску в частной итальянской коллекции, где хранился после падения нацизма [113, с. 295]. По-видимому, М. Чеботари действительно полагала, что ее родная Бессарабия должна быть освобождена от Советской власти, а народ — вернуться к своим древним традициям и православию. Данное соображение кажется единственным доводом, который объясняет участие певицы, сторонившейся вопросов политики, в фильме режиссера К. Галлоне. Д. Олэреску отмечает, что были известны случаи, когда М. Чеботари, благодаря весомому положению Г. Дисля в мире кино, смогла уклониться от съемок в лентах с явным профашистским сюжетом, несмотря на то, что нацистское руководство преследовало певицу с целью привлечения ее к собственной пропаганде [136, с. 22]. Творчество артистки, как и многих других, в данном случае сыграло на пользу режиму.

В 1940-е гг. сценическая деятельность М. Чеботари была связана со многими городами Европы. Она пела в Бухаресте: в мае 1940 г. — впервые, в мае 1942 г. — повторно, спев в Королевской опере три спектакля: *Богему*, *Травиату* и *Мадам Баттерфляй*<sup>42</sup>. Выступления оказались настоящим триумфом. Н. Дидученко в рукописи приводит выписку из румынской газеты *Curentul*: «Ее замечательный голос — это результат таланта и силы воли. Г-жа Чеботарь в Бухаресте пользовалась исключительным успехом. Все три большие роли были блестяще спеты певицей без малейшей форсировки голоса. Успех г-жи Чеботарь был полный» [17, с. 52]. В первый приезд М. Чеботари дала интервью кишиневскому журналисту Р. Доничу, их встреча запечатлена в серии

---

<sup>41</sup> Данная картина, как и лента *Мария Малибран*, удостоена награды Венецианского (на тот момент фашистского) кинофестиваля. В культурологическом отношении, кроме яркой игры и пения артистки, фильм *Одесса в огне* знаменателен тем, что в нем запечатлено уникальное исполнение М. Чеботари молдавской народной песни *дойны* — единственная запись голоса певицы в народном жанре. Известно, что М. Чеботари любила мелодии своей страны, часто их пела, особенно в ранней молодости.

<sup>42</sup> В Бухаресте жили мать и сестра певицы. О них М. Арнэуту пишет: «знал ее мать и сестру Пашу. Я их видел в зале, когда они приходили на спектакли. Ее мать была простой домовитой женщиной. /.../ Полагаю, М. Чеботари была богата, у нее было много контрактов, подтверждением тому служил факт, что она содержала мать и сестру в Бухаресте. К несчастью, и ее мать и сестра позднее, в 60-е годы, умерли в ужасной нищете» [113, с. 225].

уникальных фотографий, дошедших до наших дней. Фотографу удалось передать приподнятое, радостное настроение певицы, находящейся в пределах исторической родины и говорящей на ее языке. Фотосвидетельства помещены в книге-альбоме Ю. Колесника *Наш неизвестный Кишинев* [101, с. 177]. Из монографии А. Дэнилэ, цитирующей статью газеты *Curentul* от 18 мая 1942, известно, что на спектакле *Травиаты* присутствовала супруга маршала И. Антоненску, которая в перерыве между актами вручила М. Чеботари от имени короля орден *Coroana României* с присвоением ей звания Командора [113, с. 289].

Из *Одесской газеты* от 22 мая 1942 г. известно, что завершив гастролы в Бухаресте, М. Чеботари получила приглашение выступить в Одессе, оккупированной румыно-фашистскими войсками, но насыщенный график предстоящих гастролей в Вене, Страсбурге и Риме не позволил этого сделать. Отложив на неопределенный срок приглашение спеть в одном из красивейших театров мира, певица покинула столицу Румынии. «Артистка Мария Чеботару выразила свое большое желание побывать в Одессе и выступить в Городском Оперном театре» [35, с. 3].

В 1942 г. с труппой оперы Дрездена певица участвовала в фестивале *Флорентийский музыкальный май*, где исполнила партию Софи в опере *Кавалер розы* Р. Штрауса. На других оперных подмостках Европы певица имела не меньший успех в ролях классического оперного репертуара. Амстердам, Брюссель, Париж, Венеция, Рим, Стокгольм, Прага, Вена, Базель — вот, по свидетельству Р. Арабаджиу, неполный перечень городов, где гастролировала М. Чеботари. В Праге певица пела партии в операх П. Чайковского на русском языке, главным образом Татьяну в *Евгении Онегине*. М. Чеботари признавалась, что в чешской столице «испытывает особенное, приятное чувство» [2, с. 64]. Возможность исполнять любимую музыку на языке детства в пору расцвета нацизма в Германии была уникальна.

После очередного авиаудара по Берлину загорелось здание оперы, поэтому на время его ремонта коллектив театра вынужден был отправиться в турне. В Риме артистка побывала на гастролях в 1943 г. с труппой *Staatsoper*, где спела в *Похищении из сераля* и *Орфее и Эвридике*. Из монографии А. Минготти известно, что после выступлений, артистов во главе с Й. Геббельсом в *Palazzo Venezia* чествовал сам «император» Б. Муссолини. М. Чеботари, знавшая итальянский язык, по словам автора, «была очаровательной переводчицей» для политиков самого высокого уровня [230, с. 73].

Однако через год берлинский театр опять превратился в руины. По требованию руководства певица осталась в Берлине, где интенсивно записывалась на радио, оставив потомкам звучание своего голоса во многих оперных ариях и отрывках. В рукописи Н. Дидученко находим: «Отопление в квартире на Гассеналле не действовало, газ и электричество давали нерегулярно, отчего был страшный холод в доме. Днем все сидели в шубах и пальто, согреваясь около печей-временок» [17, с. 64]. В начале 1945 г. в театр попала очередная бомба, после чего он полностью выгорел. В Берлине прекратилась любая театральная жизнь, и оставаться было бессмысленно и опасно. В феврале 1945 г. по негласному разрешению администрации М. Чеботари с мужем навсегда покинули разрушенную Германию. П. Маня приводит один из примеров доказательства народного обожания певицы берлинцами в этот страшный исторический момент: «В разрушенном Берлине, на вокзале, который был атакован огромной дезориентированной толпой, появилась М. Чеботари. В сутолоке и хаосе она была узнана некоторыми людьми и перенесена ими на руках к окну одного из вагонов, через которое и перебралась в свой отсек» [125]. Чета уехала в тирольский Кицбюэль, где на попечении няни спасался от войны их первый ребенок Петер. Через несколько месяцев они окажутся в американской оккупационной зоне.

Так называемый процесс денацификации (очищение всех сфер жизни послевоенной Германии и Австрии от нацистских элементов) М. Чеботари не коснулся, хотя всем было хорошо известно ее имя и участие в культурной жизни фашистской Германии. Объяснение этому кроется в обстоятельствах, доподлинно не известных автору данной работы<sup>43</sup>. Из книги Д. Монода *Немецкая музыка, денацификация, и американцы, 1945–1953* известно, что М. Чеботари, муж которой состоял в рядах НСДАП, сама тесно контактировала с генеральным секретарем Имперской палаты по культуре и руководителем Общества германской культуры Х. Хинкелем. Но известно также и то, что певица принимала участие в воспитании своей еврейской кузины и использовала собственное влияние, чтобы защитить ее от преследований. «Это обобществление артистами еврейских родственных связей и контактов было демонстрацией отсутствия симпатии к нацизму», — поясняет автор столь занимательного исследования [171, с. 56]. К подобного рода оправдательным действиям также прибегали К. Краус и Р. Штраус,

---

<sup>43</sup> Возможно, сказалось благорасположение на тот момент судей-непрофессионалов к данной личности. По другой версии, близкая подруга М. Чеботари, О. Чехова, бывшая советским агентом в Третьем рейхе, могла за нее заступиться.

первый указывал на собственное семитское происхождение, второй — на принадлежность к еврейской нации невестки. Однако в СССР (в том числе и на родине певицы в МССР) М. Чеботари все же воспринималась как нацистская фаворитка.

После капитуляции Германии для артистки наступил новый яркий творческий этап, связанный с участием в Зальцбургском фестивале, о котором Е. Рудницкий пишет: «В конце войны Зальцбург, как и Байрёйт, был сильно разрушен бомбардировками союзников, многие жители погибли на фронтах, как и повсюду, царила разруха. Однако оккупационные власти позаботились о возобновлении музыкальной жизни. Теперь музыка Моцарта должна была стать стимулом к духовному обновлению нации, и фестивали возобновили в первое же послевоенное лето» [64, с. 518]. В 1945 г., по приглашению К. Бёма, М. Чеботари исполнила труднейшую роль Констанцы в *Похищении из сераля* В. А. Моцарта, а также в зале Моцартеума дала сольный концерт, состоящий из арий Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, и Ж. Бизе. В программу еще были включены канцонетты Й. Гайдна, песни Ф. Шуберта и Э. В. Корнгольда. На следующий год М. Чеботари исполнила партию Графини в *Свадьбе Фигаро* на итальянском языке. В 1947 г. она приняла участие в мировой премьере оперы Г. фон Эйнема *Смерть Дантона*, блестяще исполнив партию Люсиль.

Последний для М. Чеботари фестиваль в Зальцбурге состоялся в 1948 г., уже после смерти супруга. Певица исполнила Эвридику в *Орфее и Эвридике* К. В. Глюка<sup>44</sup>. В этот сезон М. Чеботари также спела и в другой постановке, в опере Ф. Мартина *Волшебный напиток*, исполнив партию Изотты. 8 августа 1948 г. в зальцбургском зале *Aula Academica* состоялось последнее ее выступление, где певица приняла участие в концерте духовной музыки, исполнив мотет В. А. Моцарта *Exsultate, jubilate, KV 168* и партию сопрано в *Мессе* Л. ван Бетховена *C-dur*, op. 86.

Подробно события последних лет жизни примадонны освещены в книге Р. Арабаджиу, откуда узнаем, что семья в самом начале 1947 г. поселилась в Вене, где М. Чеботари подписала контракт со *Staatsoper*. Супруги купили большой дом в одном из районов города на *Веймареритрассе* под номером 64. К ним переселился А. Вырубов, спасший большую часть их мебели в Берлине. Он продолжал быть хорошим другом

---

<sup>44</sup> В роли Орфея выступила знаменитая певица Э. Хёнген, которая, как сообщает Р. Арабаджиу, в память о своей партнерше по этому спектаклю, на ее похоронах спела символическую арию *Che farò senza Euridice...* [2, с. 132].

семьи, к детям относится как к внукам, а к Марии как к дочери, которая, в свою очередь, не пренебрегала его советами в актерском деле [2, 123–125].

В Венской опере, где певица дебютировала в роли Эвридики еще в 1936 г., прошел завершающий этап ее карьеры. Здесь она спела лучшие партии: Саломею, Графиню Альмавива, Донну Анну, Виолетту, Джильду, Мими, Турандот, а также с большим успехом дебютировала в *Цыганском бароне* И. Штрауса, создав замечательный образ цыганки Саффи. Вместе с труппой М. Чеботари совершает турне в Англию и Италию. В лондонском театре *Covent Garden*, кроме партии Саломеи, речь о которой пойдет далее, певица блестяще исполнила партию Донны Анны в *Дон Жуане* В. А. Моцарта. Местная газета сообщала, что «пение Мария Чеботари было великолепным и непосредственным» [158, с. 7].

31 марта 1949 г. М. Чеботари выступила в последний раз в своей жизни, дебютировав в роли Лауры в оперетте *Нищий студент* К. Миллёкера. Хотя партия была проведена блестяще, певица в конце спектакля падает за кулисами от изнеможения. Вначале врачи диагностируют камни желчного пузыря, а затем, при операции, неизлечимое заболевание — рак печени<sup>45</sup>.

9 июня 1949 г. М. Чеботари скончалась. Э. Верба в статье *Памяти Марии Чеботари*, которая появилась сразу после смерти, написал: «Марии Чеботари больше нет. Ее ранняя смерть, явилась причиной тому, что европейский музыкальный мир лишился сильнейшей творческой личности» [268, с. 339]. Похоронная процессия насчитывала до десяти тысяч участников. Казалось, весь город вышел проститься со своей любимицей.

---

<sup>45</sup> Весьма подробно течение болезни певицы можно изучить по материалам И. Вильмса *Знаменитые печеночные больные*, помещенные в восьмом номере дармштадтского медицинского журнала *Medizinischer Monatsspiegel* за 1959 г. [271, с. 146–147]. Болезнь открылась в 1944 г. Певице было всего 33 года, когда возникли первые приступы «острого» желчного пузыря. После трехнедельного лечения в Лошвице (элитный район Дрездена — С. П.) медики заключили: незначительное желчное воспаление. В скором времени, уже после краха нацизма, на выступлениях в Зальцбурге летом 1945 г. от М. Чеботари вновь поступили жалобы на боли в желудке и желчном пузыре. Однако певица не прервала выступлений. Недомогания продолжались до 1947 г., когда, подписав контракт с венской *Staatsoper*, на удивление медикам, боли утихли более чем на два месяца. Возможно, что оздоровление было связано с рождением второго ребенка и налаживанием мирной семейной жизни в Вене. Однако после смерти супруга Г. Диссля весной 1948 г. певица, чтобы заглушить личное горе, без усталости работает, безостановочно выступает на сцене. В это время она меняет лечащих врачей, которые после печального инцидента с падением за кулисами, предпринимают решение об операции по удалению желчного камня. В ходе хирургического вмешательства было обнаружено весьма запущенное онкологическое заболевание печени.

В книге А. Дэниэлз *Мария Чеботари: Блуждающая звезда* помещены интересные воспоминания Михаила Арнэуту, выдающегося румынского баритона, также ученика Г. Афанасиу, партнера М. Чеботари по бухарестскому спектаклю *Богемы* 1942 г. Он отмечает еще более ранние факты ухудшающегося здоровья певицы: «Она была хорошей коллегой, чувствовалось, что она очень много работала. /.../ Усталость была одной из причин обострения ее болезни печени. /.../ Она, кажется, уже тогда соблюдала диету и придерживалась режима» [113, с. 224–225].

Бургомистр Вены, в дальнейшем президент Австрии Т. Кёрнер, взявший слово на гражданской панихиде в фойе еще не восстановленной Венской оперы сказал о М. Чеботари: «Ее успехи в Вене открыли этой несравненной артистке дорогу к международной славе. Эта яркая звезда музыки погасла, все венцы сегодня в трауре» [125]. Артистка была погребена, по завещанию, в семейном склепе Дисслей на венском кладбище Дёблинг (Döbling) возле супруга.

О судьбе, оставшихся от этого брака, двух малолетних сыновей рассказывает Р. Арабаджиу. В течении нескольких последующих лет ее обсуждала общественность. Знаменитая певица, не стяжавшая материальных благ, не смогла оставить средств на будущее детей. К концу жизни война и тяжелые болезни ее и супруга поглотили все накопленные ими материальные ресурсы. По решению суда маленьких мальчиков взял на воспитание состоятельный бездетный английский пианист и друг семьи — К. Керзон [2, 134–135]. Данный факт подтверждает и британская газета *Coventry Evening Telegraph* от 17 мая 1954 г., которая сообщала: «Клиффорд Керзон, британский пианист, и его жена усыновили осиротевших детей знаменитой венской оперной певицы Марии Чеботари и Густава Диссля. Об этом сообщил вчера в Вене адвокат детей» [156, с. 5].

## **2.2. М. Чеботари и Р. Штраус: хроника профессиональных контактов**

К музыке Рихарда Штрауса Мария Чеботари обращалась на протяжении всей певческой карьеры. Более того: направление художественного вкуса и музыкальных пристрастий певицы формировались под мощным влиянием этого композитора. Будучи светским, общительным человеком, способным на настоящую дружбу, Р. Штраус являлся центром музыкально-театральной элиты довоенной Австрии и Германии. Е. Рудницкий пишет: «После Первой мировой войны у Штрауса сформировался определенный круг исполнителей, которых он особенно ценил и карьерному росту которых способствовал. Композитор никогда не отдавал исполнение своих опер и симфонических произведений на самотек, пристально следил за качеством их интерпретации и живо интересовался мнением музыкальных критиков и пишущих о музыке журналистов» [64, с. 226]. Среди его друзей и почитателей достаточно назвать также имена дирижеров Ф. Буша, К. Крауса, К. Бёма, певцов В. Урсюляк, П. Андерса, режиссеров М. Рейнгардта, Р. Гартмана и др.

Р. Штраус любил певцов и знал их нелегкую артистическую долю. В монографии Дж. Марека об этом сказано: «Он бережно относился к своим артистам. Лотте Леман говорила, что во время репетиций в нем чувствовались скрытые под деловым фасадом



теплое отношение к певцам и готовность принять во внимание их трудности» [32, с. 383]<sup>46</sup>. Однако он же пишет, что композитор терпеть не мог теноров [32, с. 350]. Можно предположить, что поэтому главные мужские роли Октавиана в Кавалере розы и Композитора в *Ариадне на Накосе* поручены сопрано, хотя в наши дни их исполняют средние женские голоса.

К женской половине артистического мира Р. Штраус относился неординарно. В аннотации к фильму Т. Штейнеккера *Рихард Штраус и его героини* А. Кларк отмечает эту его особенность: «Благодаря Паулине, которая была как профессиональным сопрано, так и строптивой женой, Штраус был любим целыми поколениями вокалисток» [173]. Естественно, что М. Чеботари, недавно вошедшая в состав Дрезденской *Semperoper* и сразу заявившая о себе незаурядным талантом и красивой внешностью, была «втянута» в круг друзей композитора. А. Дэнилэ отмечал, что Р. Штраус хорошо знал солистов театра, и восхождение новой звезды в начале 1930-х гг. с его стороны не могло быть не замеченным [113, с. 215]. В рукописи Н. Дидученко находим следующие строки, основанные на высказываниях А. Минготти: «Композитор Рихард Штраус всегда восхищался Марией Чеботарь, она необычайно тонко чувствовала его музыку, каждый раз как бы вживалась в нее. Почтение великого композитора к Марии, как и ее уважение к нему, было велико: всегда над пианино певицы висел портрет Штрауса» [цит. по 17, с. 50]. Это была красивая гравюра, изображающая лик великого композитора с сердечным письменным посвящением певице.

После блестящего дебюта в партии Мими в *Богеме* (15 апреля 1931 г.) М. Чеботари была переведена из хора в штат солистов. Перед ней открылся широкий путь, ориентированный на репертуар дрезденского театра, который, в свою очередь, уже несколько десятилетий согласовывался с возможностью постановок старых и новых опер Р. Штрауса. Почти все его сценические произведения, написанные до этого момента, шли в *Semperoper*, некоторые были исполнены при его же участии в качестве дирижера: *Саломея*, *Кавалер розы*, *Ариадна на Накосе* и *Елена Египетская*. В первый театральный сезон М. Чеботари участвовала преимущественно в главных партиях итальянских композиторов и В. А. Моцарта. В штраусовских операх она спела лишь несколько ролей второго плана: 5 мая 1931 г. юная певица выступила в партии пятой девушки в *Электре*, а

---

<sup>46</sup> Лотте Леман (1888–1976) — выдающаяся немецкая оперная и камерная певица (сопрано). Она была одной из любимейших певиц Р. Штрауса, блестящей исполнительницей партий Композитора в *Ариадне на Накосе*, Жены красильщика в *Женщине без тени*, Кристины в *Интермеццо*, Арабеллы в одноименной опере и Маршалыши в *Кавалере розы*. Также участвовала в мировых премьерах его опер.

через пять месяцев (28 октября 1931 г.) исполнила партию Гермионы в спектакле *Елена Египетская* под музыкальным руководством Ф. Буша, «первооткрывателя» певицы. В этой же опере потом ей поручали, наряду с данной ролью, и партию первого эльфа.

Однако уже через год М. Чеботари заявила о себе как уникальная штраусовская певица. С 1932 г. она принимала участие в постановках *Ариадны на Наксосе*: в течение двух сезонов артистка исполнила девять раз небольшую, но ответственную, ансамблевую роль нимфы Наяды. Первый спектакль прошел 2 июля 1932 г. при участии Ф. Буша; постановка 6 июля 1933 г. примечательна тем, что М. Чеботари впервые пела под управлением самого автора. Эту дату можно считать началом творческих и дружеских контактов композитора и певицы, продолжавшихся до кончины обоих в 1949 г. Спектакли в январе 1934 г. проводил Карл Бём, дирижер, с которым тогда у певицы установилась личная теплая дружба, связывавшая обоих до ухода из жизни М. Чеботари. В роли Ариадны выступила знаменитая в то время вокалистка М. Фухс. Музыкальное и человеческое общение с личностями такого уровня в пору начального формирования мастерства певицы, конечно, принесло ей в дальнейшем богатые плоды для собственного артистического воспитания.

1 июля 1933 г. состоялась премьера последнего детища Р. Штрауса и Г. фон Гофманстала — лирической комедии «в венском стиле» *Арабелла* под управлением К. Крауса с В. Урсуляк в главной роли, «одной из лучших исполнительниц сопрановых партий в операх Штрауса, которая, однако, вряд ли была способна покорить зрителя женским обаянием», — пишет Е. Рудницкий [64, с. 262]<sup>47</sup>. Американский исследователь

---

<sup>47</sup> Данные о певице таковы: «Урсуляк (*Ursuleac*) Виорика (26.03.1899, Черновцы — 22.10.1985, Эрвальд) — румынская певица, сопрано. Музыкальное образование получила в Венской академии музыки и сценического искусства, совершенствовалась в Берлине у Л. Леман. В 1924 г. дебютировала в оперном театре во Франкфурте-на-Майне, познакомилась с дирижером и пианистом К. Краусом, впоследствии ставшем ее мужем, с которым часто выступала на концертной эстраде. С 1929 г. солистка Венской государственной оперы, в 1934–1937 гг. — Берлинской государственной оперы, в 1937–1944 гг. пела на сцене Мюнхенского национального театра. Регулярно участвовала в Зальцбургских фестивалях, гастролировала в Милане (*Ла Скала*), Лондоне (*Ковент-Гарден*), Риме (Римская опера)» [12].

В. Урсуляк, как и ее супруг, была близким другом Р. Штрауса, исполнительницей главных партий в его операх, так называемых штраусовских «примадонн»: Фельдмаршальша, Арабелла, Мадлен и др. Была участницей некоторых мировых премьер, среди них: *Арабелла* (1933), *День мира* (1938), *Каприччио* (1942). Певица много и с большим успехом исполняла песни композитора, некоторые посвящены ей, например, знаменитая *Zuegning* (*Посвящение*). Исполняла также оперы В. А. Моцарта, Р. Вагнера и Дж. Верди. После 1945 г. супруги постоянно проживали в тирольском Эрвальде, городке, расположенном на австрийском подножии горы Цугшпитце, недалеко от Гармиша. Будучи соседями, они часто навещали Р. Штрауса до его ухода из жизни. В 1954 г., после скорострительной кончины К. Крауса в Мексике, В. Урсуляк оставила сцену и занималась преподавательской деятельностью. Похоронена в одной могиле с супругом на эрвальдском кладбище. Автору удалось побывать на месте упокоения четы, а также увидеть дом великих музыкантов, находящийся ныне в полном запустении.

Дж. Марек был склонен считать, что «*Арабелла* вообще держится на обаянии Арабеллы», поэтому мировая премьера в Дрездене, где уже в первых рядах «бросались в глаза коричневорубашечники и главари нацистов, /.../ имела лишь “успех вежливости”» [32, с. 319–320].

Из строк, написанных А. Дэниэлэ: «Буковинянка Виорика Урсуляк также была примадонной немецкой оперы, любимая исполнительница и друг Штрауса. Певица блистала в один период с М. Чеботари, но они не были подругами, хотя много пели вместе и разговаривали на родном языке» [113, с. 217]. Затем он заключает, что отношения между двумя великими румынками, встретившимися на немецкой сцене, были странными. Можно предположить, что, более старшая и опытная, В. Урсуляк ревностно относилась к молодой землячке<sup>48</sup>. К. Попеску справедливо называет М. Чеботари второй великой румынской певицей после В. Урсуляк, которую любил и ценил Р. Штраус «за ее вокальное дарование, а также за тонкое исполнение сложнейших ролей в музыкальном и психологическом планах» [143, с. 245].

Также в июле 1933 г. композитор в письме к дирижеру Г. Куцшбаху предлагает поручить партию Арабеллы М. Чеботари либо М. Фухс. В итоге, подготовив главную партию под руководством самого автора, молодая артистка впервые дебютировала в сложной центральной роли 27 февраля 1934 г. Несмотря на то, что на тот момент голос певицы звучал более лирично, нежели требовала партия, чуткое ухо композитора уловило его репертуарные возможности. 6 апреля 1934 г. М. Чеботари впервые спела Арабеллу в берлинской *Staatsoper* в качестве приглашенной солистки. К сожалению, голос певицы в этой партии не был запечатлен на пленку ни тогда, ни когда-либо позже.

Дебют в одной из своих коронных штраусовских партий, которую М. Чеботари исполнила наибольшее число раз на протяжении всей карьеры (около 100) — Софи в *Кавалере розы*, состоялся 27 апреля 1934 г. в Дрездене, в обновленном спектакле под руководством К. Бёма. Представление было приурочено к семидесятилетию автора. В роли Октавиана выступила выдающаяся немецкая певица, в будущем многолетняя партнерша М. Чеботари по сцене, сопрано Т. Лемниц. В архиве Института Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене имеется критическая статья *Возрождение «Кавалера розы»*,

---

<sup>48</sup> Данную мысль подтвердил и сын М. Чеботари Ф. Керзон в личной переписке с автором диссертации. Часто выходило так, что спектакли, шедшие после премьер некоторых штраусовских опер, в которых пела В. Урсуляк, передавались М. Чеботари. Гнев первой примадонны был вполне оправдан и иногда «выплескивался» в виде колких и обидных реплик в адрес последней. В. Урсуляк раздраженно называла М. Чеботари «любимой певицей А. Гитлера».

опубликованная на следующий день после премьеры в газете *Dresdner Anzeiger*. «Дуэт Марии М. Чеботари и Тианы Лемниц был праздником вокала в этот вечер», — сообщает автор рецензии Х. Шнор [250]. Вскоре последовало несколько приглашений на данную роль в Берлин, где 4 ноября 1934 г. спектакль прошел под руководством автора. В статье *Мария Чеботари — голос столетия*, опубликованной Х. Фассбиндером в немецкой газете *Hannauer Anzeiger* и посвященной 60-летию певицы, приведено восторженное высказывание Р. Штрауса: «Это подарок! Голос столетия. Можно ли представить себе иную, лучшую Софи?» [196].

Первый биограф певицы А. Минготти пишет: «Будучи в восторге от исполнения *Арабеллы*, Штраус, просил спеть его песни с оркестром и доверил главную роль Аминты в дрезденской премьере» [230, с. 24]. В переписке Р. Штрауса с К. Бёмом, датированной октябрём этого же года, находим активное обсуждение предстоящих двух концертов в ноябре в Дрезденской опере с оркестром *Staatskapelle*. Кроме собственных оркестровых произведений и симфонии *Юпитер* Моцарта, композитор дирижировал своими песнями в авторской оркестровке. В первом концерте В. Урсуляк исполнила *Brentano-Lieder*, во втором — в интерпретации М. Чеботари прозвучали пять песен с оркестром: *Rosenband* (op. 36, № 1), *Meinem Kinde* (op. 7, № 3), *Winterweihe* (op. 48, № 4), *Freundliche Vision* (op. 48, № 1), *Liebeshymnus* (op. 32, № 3). Х. Шнор в статье *За нультом Р. Штрауса* об ее исполнении сообщает, что оно было «очень отработанным и с большим вкусом» [249].

Несмотря на большой объем дирижерской работы, Р. Штраус в сотрудничестве со Стефаном Цвейгом в 1934 г. продолжил трудиться над новой комической оперой. Можно предположить, что *Молчаливая женщина* писалась в расчете на вокальные данные и сценические возможности молодой певицы. Еще до премьеры спектакля К. Бём сообщил Р. Штраусу в письме от 24 апреля 1935 г.: «Партия Аминты отлично ложится на голос фрау М. Чеботари» [256, с. 40]. Премьера состоялась в Дрездене 24 июня 1935 г. под управлением К. Бёма. М. Чеботари блестяще справилась со сложнейшей ролью. Доказательством служат сведения из мемуаров дирижера: «Было ужасно жаркое лето, мы должны были проводить репетиции в очень душном зале под крышей. Штраус плохо переносил жару, тем не менее, был неутомим. М. Чеботари могла репетировать по десять-пятнадцать часов, была образцом дисциплины. Она не вела себя как примадонна и настойчиво отрабатывала свое видение партии» [184, с. 109]. Р. Штраус оставался весьма доволен репетициями и писал по этому поводу своему либреттисту: «Гилен и Бём —

превосходны, М. Чеботари — очаровательна, как будто создана для этой роли!»<sup>49</sup>, или: «М. Чеботари — чудо энергии, актерское дарование, полное шарма, Аминта, которую трудно найти» [240, с. 140–143]. По сведениям А. Дэнилэ, одна из кенигсбергских газет информирует после премьеры: «В *Молчаливой женщине* Мария М. Чеботари — феноменальна; блестящая колоратура ее голоса, тембр высоких нот глубоко впечатляют» [цит. по 113, с. 171]. Музыковед К. Принчипе приводит мнение С. Цвейга об этой премьеры: «Только М. Чеботари была на вершине все возрастающих трудностей, но не оркестр. Из всех сложных опер Штрауса — эта, мне кажется, наиболее трудной» [178, с. 866–867]. Действительно, достаточно беглого взгляда на партитуру произведения, чтобы сделать вывод, что композитор, подражая в ней стилю Дж. Россини и Г. Доницетти, сочинил предельно виртуозное произведение.

Время активной работы композитора-немца и либреттиста-еврея над *Молчаливой женщиной* совпало с приходом нацистов к власти в начале 1933 г. То, что опера была начата раньше внедрения в жизнь расовой идеологии, давало возможность ее постановки. Власти даже смирились, что имя С. Цвейга будет напечатано на афише буквами такого же формата, как и имя Р. Штрауса<sup>50</sup>. Однако композитор имел неосторожность написать «дерзкое», по выражению Й. Геббельса, письмо либреттисту, которое было перехвачено. В нем он оправдывал свое сотрудничество с властями «во имя музыки и добра». Композитор бросил фразу, что для этого он изображал президента Имперской музыкальной палаты. Несмотря на то, что Р. Штраус затем просил извинений у самого фюрера, он был вынужден подать заявление об отставке с поста ИМП, якобы с достижением преклонного возраста и в связи с ухудшившимся здоровьем. Со сдачей полномочий руководителя Имперской палаты по делам музыки композитор полностью поселился на вилле в Гармише, расположенной у подножия самой высокой горы в Германии — Цугшпитце. Он лишь изредка выезжал на свои премьеры или на фестивали в Зальцбург и Байрёйт. Поэтому позднее он был назван «гармишским затворником».

После этого скандала опера была запрещена. К сожалению, премьера спектакля прошла всего четыре раза, хотя и с большим подъемом. Она была вычеркнута также из списка Зальбургских представлений на 1936 г. Э. Краузе в фундаментальном труде *Рихард Штраус* пишет о данной опере следующее: «*Молчаливая женщина* была осуждена

---

<sup>49</sup> Йозеф Гилен — режиссер премьеры.

<sup>50</sup> По утверждению А. Дэнилэ, в поддержку либреттиста публично выступила и исполнительница главной роли М. Чеботари.

нацистским режимом на действительное молчание и обрела дар слова только в 1945 году, после восстановления демократического режима. Опера является образцом тонкого, подвижного, обаятельного и крепкого музыкально-драматического спектакля. В этой взволнованной музыкальной комедии характеров так много легкости, ума и радостного гуманизма, что она, заслуживающая сравнения с *Фальстафом* Верди, должна была бы значительно чаще появляться в репертуаре театров» [25, с. 374]. Интересна мысль Е. Рудницкого, который отмечает неспособность старых композиторов, приписывая сюда и Р. Штрауса, успешно создавать музыкальные комедии: «феномен Верди, создавшего *Фальстафа*, когда ему уже было под восемьдесят, остается неповторимым /.../ Но даже если отмести политику, следует признать, что опера так или иначе не могла рассчитывать на успех, несмотря на мастерство дирижера Карла Бёма и блестящее исполнение главной женской партии колоратурным сопрано Марией Чеботари» [64, с. 264–265]. Дж. Марек добавляет: «Молчаливая женщина анемична и ослаблена музыкологическими изысками [32, с. 347]. Явное тому подтверждение — почти полное отсутствие постановок данной оперы в современном оперном театре.

В монографии Р. Арабаджиу помещено интервью М. Чеботари, данное кишиневскому периодическому изданию *Gazeta Basarabiei* в один из приездов певицы на родину в июне 1936 г. На вопрос журналиста А. Робота, кто ваш любимый композитор, артистка отвечала: «Исполняю с удовольствием роли разных героинь в операх Р. Штрауса, представителя современной музыки. В *Молчаливой женщине* я пользовалась успехом благодаря сходству с героиней этой оперы» [цит. по 2, с. 70]. Из книги *Рихард Штраус. Критическое изучение опер* английского исследователя В. Манна известно, что дирижером Т. Бичемом была предпринята попытка постановки этой оперы в Лондоне в 1938 г. с немецкими певцами и М. Чеботари в главной партии, однако он не получил разрешения от германских властей на выезд артистов [168, с. 280]. В *Хронике Р. Штрауса* Ф. Треннера имеется любопытная деталь: 9 ноября 1948 г. композитором было написано певице письмо, в котором он просит разрешения у последней транспонировать некоторые высокие места в *Молчаливой женщине*, можно предположить, что планировалось возобновление оперы с участием М. Чеботари после войны [266, с. 652].

С начала сезона 1935/1936 гг. вплоть до марта 1939 г. М. Чеботари участвовала лишь в *Кавалере розы* и нескольких спектаклях *Арабеллы* в Дрездене и Берлине, оттачивая партию Софи. Помимо этого, данный период содержал несколько интересных премьерных и гастрольных событий. Первый из них — спектакль дрезденской оперы

*Кавалер розы* 2 ноября 1936 г. под управлением К. Бёма в Соединенном Королевстве. Утром этого же дня в Лондон приехал автор, намеревавшийся дать за две недели серию концертов, в том числе и продирижировать оперой *Ариадна на Наксосе*. Известно, что со второго акта композитор наблюдал за спектаклем из-за кулис, поддерживая артистов. В сборнике учета опер Р. Штрауса, сыгранных в Британии, А. Джефферсон пишет следующее: «Мария Чеботари в роли Софи: действительно, лучшего исполнения никогда не слышал. У нее был восхитительный голос, красивая внешность, пела она с большим шармом» [164, с. 85]. Вскоре, 6 декабря, М. Чеботари участвовала в премьере и последующих спектаклях *Кавалера розы* в Берлине. Через день *Berliner Morgenpost* напечатала критику В. Маттеса, в которой сообщалось: «Обаяние полнозвучного тембра М. Чеботари в партии Софи дополнялось использованием певицей тончайшей мелизматике и нежного головного тона. Ее игра сопровождалась совершенной грацией красивых изящных движений» [229]. 6 сентября 1937 г. в рамках Недели немецкой культуры в Париже Берлинской *Staatsoper* в театре *Champs-Élysées* был дан *Кавалер розы* с участием В. Урсюляк и М. Чеботари, за дирижерским пультом — К. Краус. На фестивале в Зальцбурге 1938 г. М. Чеботари, кроме Церлины и Графини в операх В. А. Моцарта, спела также Софи в спектакле, смонтированном в *Festspielhaus*. В первом томе книжки-альбома *Зальцбургский фестиваль*, отображающего хронику фестивальных спектаклей того времени, находим выписку из газеты *Völkischer Beobachter* от 29 августа 1938 г., которая сообщала, что певица: «доставила чистое и неомраченное ничем наслаждение» [цит. по 199, с. 241].

В скором времени, в 1939 г., Р. Штраус предложил М. Чеботари спеть в Берлине главную роль в одноактной буколической трагедии *Дафна*, премьера которой, незадолго до этого, состоялась в Дрездене под управлением К. Бёма. Новая работа ставила перед певицей непростую задачу: найти собственное прочтение сценического и музыкального образа, чего хотел и сам композитор. На премьере в Дрездене обнаружился ряд недоработок, которые Р. Штраус решил исправить. Это касалось, в первую очередь, художественного оформления, внешнего вида главных героев и возможности проведения *Дафны* в одном вечере с другой новой одноактной оперой *День мира*. В Берлине Р. Штраус отказывается от костюмов в стиле Боттичелли и Рубенса и возвращается, как было задумано вначале, к фигурам греческих ваз VI в. Сама музыка диктовала подобное: «*Дафна* не опера в неоклассических традициях, но постромантическое приношение классике эллинизма», — поясняет В. Манн [168, с. 318]. По всей видимости, оформление

*Дня мира* диктовало и стиль дрезденской *Дафны*, поэтому автор решает их разделить, соединив последнюю с балетом на собственную музыку из *Сюиты Куперена*, которая бы предшествовала трагедии. Однако по некоторым причинам этого не произошло. Несмотря на то, что первую исполнительницу главной роли (М. Тешемахер) композитор высоко ценил, однако появление «певиц вроде М. Чеботари намекало на то, что эпоха толстых старых немецких сопрано — дело прошлого» [168, с. 318]. Это новое прочтение диктовало характер голоса, внешний вид и пластику главных героев, поэтому Р. Штраус настоял, чтобы в Берлине премьеру, которая состоялась 8 марта, ставили именно в расчете на эффектные сценические и вокальные данные М. Чеботари. В ней также приняли участие специально приглашенный для этой постановки дирижер К. Краус, режиссер В. Фёлькер, байрёйтский художник-декоратор Э. Преториус, создавший для *Дафны* прекрасные, полные воздуха, ландшафтные пейзажи, тенора Т. Ральф и П. Андерс. Несмотря на подготовку премьеры, М. Чеботари успевает 4 марта 1939 г. исполнить в Риме партию Софи в рамках гастролей берлинской *Staatsoper*.

Сильный художественно-певческий состав предопределил громкий успех. Семидесятипятiletний композитор впервые не смог присутствовать на собственной премьеры, из-за погодных условий он не приехал из далекого баварского Гармиша в Берлин, но прислал вместо себя сына Франца. Автор был безмерно счастлив по поводу удачной премьеры и написал 10 марта К. Бёму: «Наша любимая М. Чеботари в Берлине наслаждалась грандиозным триумфом!» [256, с. 87]. Дебют был широко освещен в местной прессе. Восторженная статья Р. Олеркопфа, помещенная в столичном музыкальном журнале *Signale*, гласит: «Исполнение *Дафны* с Марией Чеботари — событие. Сегодня нет другой певицы, которая бы настолько верно, с точки зрения вокала и сценического образа, соответствовала данной партии. Ее трактовка прелестной и чарующей роли лесной нимфы до такой степени волнующа, что забываешь о длиннотах» [233, с. 165]. Партию *Дафны* в этой постановке, примерно с тем же составом, певица пела в Берлине вплоть до января 1943 г.

Через два месяца, М. Чеботари была приглашена участвовать в премьеры единственного спектакля *Дафны* в Городском театре Росток, которая состоялась 7 мая 1939 г. Местный обозреватель сообщает: «Идеально и прекрасно спела фрау М. Чеботари свою гигантскую партию, вокальная выносливость и диапазон, а также музыкальное ощущение соответствовали высочайшим требованиям. /.../ Одухотворенность в пении



обнаруживалась в обоих, чрезмерно длинных монологах, во время которых не возникало чувство скуки» [238].

Будучи директором Венской оперы и одновременно являясь пламенным почитателем таланта бессарабской певицы, К. Бём не упускал возможности приглашать ее на гастрольные спектакли в столицу не существующей уже к тому времени Австрии<sup>51</sup>. Впервые партию Софи в *Кавалере розы* М. Чеботари спела в Венской *Staatsoper* 5 января 1940 г. под управлением Х. Кнапперцбуша<sup>52</sup>. Следующей оперой Р. Штрауса, спетой на этой сцене, стала *Дафна*, поставленная в апреле 1940 г. Артистка блестяще провела два спектакля в марте и апреле под музыкальным руководством Р. Моральта. Позже, 22 января 1942 г., после рождения старшего сына Петера, М. Чеботари участвовала в дрезденской, самой первой в истории постановке *Дафны* в режиссуре М. Хоффмюллера и под музыкальным руководством К. Бёма.

После переломного момента в ходе Второй мировой войны, когда культурная жизнь Германии радикально изменилась, личные встречи и совместная работа М. Чеботари с Р. Штраусом заметно сократились. Немаловажным фактором явился преклонный возраст композитора, мало выезжавшего из виллы в Гармише, в том числе и по политическим причинам. Однако этот факт не помешал артистке двигаться вперед в освоении музыки Р. Штрауса: к 1942 г., когда после рождения первого ребенка пение М. Чеботари стало отличаться глубиной и плотностью драматического сопрано, она приступила к работе над заглавной партией в опере Р. Штрауса *Саломея*, впоследствии ставшей для нее коронной. Несмотря на то, что уже в 1938 г. певица блестяще исполняла такие «крепкие» партии, как Кармен и Турандот в операх Ж. Бизе и Дж. Пуччини, перенасыщенная оркестровая ткань *Саломеи* таила в себе немало опасностей. Как известно, голос М. Чеботари не был особенно мощным, наиболее выгодно звучал в небольших театрах, поэтому певица обратилась, как сообщает В. Вербек, к поздней авторской версии оперы 1930 г., в которой композитор, специально для легкого сопрано М. Радль, редуцировал оркестровку в громких местах, поднял и осветлил партии деревянных духовых [269, с. 169]. Эту версию и сегодня используют при исполнении оперы в театрах с малыми оркестровыми ямами. Певицы последующего поколения (Л. Велич, Л. делла Каза, Н. Дессе и др.) скорее всего также обращались к данной

---

<sup>51</sup> К. Бём возглавлял Венскую оперу дважды: с 29.12.1941 по 1.01.1943 и с 31.01.1953 по ноябрь 1955 г.

<sup>52</sup> В Институте Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене найдена подлинная фотография, запечатлевшая певицу в роли Софи 5 января 1940 г. с оригинальным автографом, а также программка данной оперы дрезденского спектакля 9 сентября 1939 г., с таким же автографом.

редакции. Известно, что сам Р. Штраус предпочитал слышать в этой партии голос менее тяжелый, а также видеть певицу, наделенную красивыми женскими формами и драматическим даром. Уже для берлинской постановки 1907 г. композитор пригласил на главную роль известнейшую артистку того времени, красавицу Дж. Фаррар. Дж. Марек писал: «Но она с сожалением отказалась, считая, что у нее не достаточно драматический голос для этой роли. Она пишет в своих воспоминаниях, что Штраус предложил внести в партитуру изменения, чтобы сделать партию более подходящей для ее голоса» [32, с. 183].

Труднейшая в вокальном и художественном плане, роль Саломеи — выдающееся достижение артистки. Певица дебютировала в премьерном спектакле этой ранней оперы Р. Штрауса 17 февраля 1942 г. в Берлине. Новая постановка, под руководством К. Крауса, в режиссуре Э. Клитша, состоялась после десятилетнего перерыва. М. Чеботари в партии Саломеи достигла невероятных творческих высот. Среди нескольких рецензий и критических статей, вышедших после премьеры, выделяется комментарий А. Бургарца под заголовком *Саломея Штрауса при участии приглашенных гостей* в одной из берлинских газет: «Так же, как и приятная внешность, проникновенный, без напряжения светлый голос Марии Чеботари, воздействовал чарующе» [187]. В статье И. Якоби *Саломея под управлением Крауса в Берлине*, вышедшая сразу после премьеры, автор написал о М. Чеботари следующее: «В качестве дополнения к созданию тонкого впечатления дирижер был поддержан Марией Чеботари, исполнившей Саломею, которая избегала всячески клише, присущих примадоннам. Ее образ — сладкая, но бесцельно проигрывающая, дикая кошка, подобная притягательной менаде. Ее гибкое сопрано, как и пластика в исполнении танца с семью покрывалами были изящными и пользовались ошеломляющим успехом у публики» [211].

Этому предшествовали несколько любопытных моментов, которые изложены в письме Р. Штрауса к К. Краусу, на тот момент интенданту Мюнхенской оперы. Композитор, желавший вновь увидеть свою оперу в столице, много ратовал об осуществлении премьеры и просил друга взяться за это дело: «Что, наконец, с *Саломеей*? Фрау Чеботари пишет мне, что она охотно споет эту партию — Титьен (директор *Staatsoper* в Берлине — С. П.), кажется, согласен, но нет дирижера, который бы не прихлопнул певицу под конец оперы» [185, с. 296]. Из письма видно, как композитор деликатно относился к сравнительно небольшому голосу М. Чеботари, желая, чтобы ее вокальные возможности в этой партии проявились наравне с актерскими. При этом автор полностью доверяет дирижеру, полагая, что именно он справится с поставленной задачей.

Так, уже после спектакля, композитор пишет К. Краусу: «Доложите мне, пожалуйста, о берлинской *Саломеи*! Я был бы доволен, если бы М. Чеботари соответствовала всем Вашим требованиям» [185, с. 447]. Дирижер отвечал: «Премьера в Берлине имела сенсационный успех. В марте запланировано четыре повтора. М. Чеботари, действительно, потрясающе. Ей настолько мало не достает драматического накала, что небольшая помощь хорошего режиссера поможет этого достичь» [185, с. 450].

Обладая тонким художественным чутьем, Р. Штраус еще в 1935 г. на постановке *Молчаливой женщины* распознал в М. Чеботари будущую исполнительницу Саломеи. Из письма к С. Цвейгу: «На дрезденской премьере маленькая М. Чеботари — одно наслаждение. Из всех моих постановок, только в этой главная яркая роль была доверена соответствующей артистке (сколько я буду еще ждать настоящую Саломею?!) уверен, что она появится в будущем! Так что вперед и вперед! <sup>53</sup> Я жду!» [240, с. 146]. В частном архиве наследников Р. Штрауса имеется оригинальное письмо композитора, датированное летом 1940 г. Оно было адресовано консультанту по художественной части генерального интенданта берлинской *Staatsoper* г-ну Э. Приттвицу. Обсуждался вероятный спектакль *Саломеи* с М. Чеботари под управлением «превосходного Караяна», как его назвал сам композитор. Р. Штраус избегал прямого общения с директором, который, по-видимому, не желал возобновления оперы по политическим причинам.

Из краткой заметки Н. Дерни о взаимоотношениях Г. фон Караяна и Р. Штрауса, помещенной в коллективной статье *Штраусовские хроники: мир Штрауса*, известно, что великие немецкие музыканты встречались всего однажды, во время берлинского спектакля *Электры* 1939 г., которым руководил молодой дирижер. Г. фон Караян запомнил высказывания композитора, сказанные на следующий день за обедом: «Сегодня Саломею поют только тяжелые голоса! Мы даже ничего не можем контролировать! И я против этого!» [273]. Н. Дерни отметил, что впоследствии дирижер учел пожелания Р. Штрауса при выборе певицы для записи оперы, осуществленной в 1977 г. с Х. Беренс в главной партии — обладательницы лирического сопрано. Возможно, Г. фон Караян ориентировался на запомнившийся ему тембр М. Чеботари. Данная студийная работа сегодня признана одной из лучших в мире [273].

В 1942 г. на фестивале *Флорентийский музыкальный май* в *Teatro Comunale*, состоялись два спектакля *Кавалера розы* с участием М. Чеботари Это были гастрольные

---

<sup>53</sup> Фраза из оперы *Молчаливая женщина*.

представления Дрезденской оперы, под руководством К. Бёма, однако был задействован местный хор. В роли Маршалыши выступила М. Тешемахер, барона Охса — К. Бёме, а Октавиана исполнила Э. Хёнген. А через месяц в Берлине, в этой же опере, 7 июня, вновь встретятся на одной сцене две великие штраусовские певицы румынского происхождения (М. Чеботари и В. Урсуляк). Далее, вплоть до марта 1944 г., М. Чеботари с неизменным успехом будет исполнять уже не раз петые партии, в основном в столице. Там же, в 1943 г. она запишет с Большим симфоническим оркестром радио, под руководством А. Ротера, все знакомые оперные сцены из своего штраусовского репертуара. В Вене 29 июня 1943 г. и 8 февраля 1944 г с участием М. Чеботари прошли два представления *Дафны* под управлением К. Бёма, в новой постановке выдающегося режиссера Р. Гартмана. В сентябре 1943 г. были запланированы еще два спектакля, однако они были заменены на *Ариадну на Наксосе*, ввиду того, что перед этим, М. Чеботари и еще две солистки М. Рейнинг и Г. Айперль попали под бомбежку в Мюнхене, что известно из письма К. Бёма к Р. Штраусу [256, с. 137]. Оформителем сцены был знаменитый театральный художник Р. Кауцкий, а роль Левкиппа исполнил ведущий лирический тенор театра А. Дермота, друг певицы, в будущем — партнер по другим спектаклям.

В самый разгар войны, в начале августа 1943 г. Гартман устроил в зальцбургском *Моцартеуме* мастер-класс для немецких и иностранных гостей, на котором демонстрировал на примере буффонадных сцен из *Ариадны на Наксосе* свои художественные возможности. На этом мероприятии побывали Р. Штраус и М. Чеботари. Пожилой композитор в последний раз дирижировал на Зальцбургском фестивале в концерте Венского филармонического оркестра, состоящем из произведений В. А. Моцарта. Эта встреча композитора с любимой певицей, столь редкая в эти годы, примечательна тем, что она запечатлена в серии фотографий, помещенных в книге К. Вильгельма *Рихард Штраус персонально: Иллюстрированная биография*. На одной из них под всеобщие аплодисменты Р. Штраус приветствует М. Чеботари пожатием руки и искренней улыбкой [270, с. 372].

К осени 1942 г. композитор завершает последнюю оперу *Каприччио* на либретто К. Крауса, своеобразное произведение: «разговор о музыке в одном действии», и посвящает его своему другу и соавтору. Э. Краузе сообщает: «Изящное, красочное, остроумное либретто могло быть написано только людьми, обладавшими обширными познаниями и практическим опытом в области театра и оперного творчества» [25, с. 460]. А. Штильман в разделе, который посвящен Р. Штраусу из книги *Музыка и власть* пишет:

«Эта прелестная опера идет сегодня на всех сценах мира, но трудно поверить, что в 1942 г. композитор был поглощен именно этим умозрительным вопросом, занимавших его великих предшественников. /.../ Сталинград, концлагеря, страшная кровавая война... А композитор продолжал жить в созданном им самим мире» [84, с. 161].

Еще летом того же года планировалась постановка в Берлине, однако из-за нарастающих военных событий она не состоялась. При выборе солистов, авторы оперы вели оживленную переписку, высказывались порой противоположные мнения. Так, К. Краус считал М. Чеботари чересчур субреточной актрисой для главной роли Графини Мадлен, а П. Андерса — «мелким» для роли композитора Фламанд, на что Р. Штраус удивлялся и возражал. В итоге премьера состоялась в Мюнхене 28 октября 1943 г. с В. Урсуляк в главной роли, под управлением К. Крауса.

Венской постановкой 1 марта 1944 г., в которой приняла участие М. Чеботари, дирижировал К. Бём, режиссером выступил Р. Гартман, а художником — Р. Кауцкий, выполнивший потрясающий садовый салон замка графа в стиле рококо. Здесь не обошлось без личного участия композитора и дирижера в выборе главной героини. В процессе подготовки, уже в январе 1944 г., К. Бём писал Р. Штраусу, что роль Графини хорошо ложится на голос М. Чеботари, и она уже полностью выучила музыкальный текст. Вечером после премьеры, К. Бём также ответил композитору: «М. Чеботари — очаровательна, полна шарма и вдохновения» [256, с. 156]. Эту роль, первоначально написанную для драматического сопрано В. Урсуляк, М. Чеботари, безусловно, исполнила с еще более громким успехом, чем ее старшая коллега.

После серии премьерных спектаклей, через месяц, довольный режиссер писал Р. Штраусу, который из-за почтенного возраста не смог присутствовать: «... *Каприччио!* Спектакль мастеров, исполненный полностью впервые — прекрасные голоса. М. Чеботари спела главную роль Графини» [246, с. 18]<sup>54</sup>. Также он отметит, что обе главные женские роли прекрасно дополняли друг друга, М. Чеботари пленяла изяществом и умом. А. Дермота, исполнитель роли Фламанд, в книге *Тысяча вечеров в моей певческой жизни*, перечисляя всех исполнителей этой премьеры, замыкает сказанное

---

<sup>54</sup> На премьере в Мюнхене не исполнялись некоторые номера, в том числе и октет, о музыкальных достоинствах которого Э. Краузе писал: «Весельем и комедийной легкостью насыщен беспримерный в истории музыки, распадающийся на две группы партий, октет, в котором голоса спорящих противопоставлены в виде разительного контраста лирическому пению двух итальянских певцов» [25, с. 461].

словами: «...и незабываемая Мария Чеботари (Графиня) идеально дополняла (состав — С. П.)» [190, с. 148].

Анализируя центральную женскую партию в *Каприччио*, Дж. Марек писал: «Главной героиней является Мадлен; она последний из созданных Штраусом обаятельных и житейски мудрых женских образов» [32, с. 363]. Эта роль, в которой М. Чеботари естественно использовала тембральные краски более низкого женского голоса, идеально ей подходила не только вокально, но и актерски. Артистке удалось создать цельный сценический персонаж, полный шарма и женского обаяния. «Привлекательный образ Графини, в благородных, мягких линиях, похожий на образ Графини Альмавива из моцартовского *Фигаро*, с совершенным артистическим мастерством реализовала в своей игре и пении Мария Чеботари», — пишет венский биограф Р. Штрауса Р. Теншерт [262, с. 142]. Певица в полной мере соответствовала описанию образа главной героини, изложенному композитором в обращении к К. Краусу в период работы над произведением и помещенному в монографии Э. Краузе: «Графиня — не бесцветная немецкая девушка, а просвещенная двадцатисемилетняя француженка с соответствующими свободными взглядами на любовь и более серьезными художественными вкусами, чем у ее брата, философствующего поклонника театра и дилетанта» [25, с. 458].

Сразу после завершения намеченных спектаклей *Каприччио*, 11 июня 1944 г. М. Чеботари приняла участие в спектакле *Кавалер розы*, посвященный 80-летнему юбилею Р. Штрауса в *Staatsoper* в Берлине. Сам композитор в это время находился в Вене, днем дирижуя своими произведениями, а вечером после спектакля *Ариадна на Наксосе* с К. Бёмом, был устроен в честь юбиляра банкет в мэрии города.

В этом же месяце состоялись два гастрольных спектакля *Каприччио* в Цюрихском *Stadttheater* в рамках местного фестиваля, где была вынесена на суд швейцарской публики венская постановка. Местная газета *Weltwoche* от 30 июня 1944 г. отметила: «М. Чеботари в образе Графини — королева вечера» [182]. В роли Фламандца, как и в Вене, выступил А. Дермота. А. Миноггги в монографии писал: «Представление *Каприччио* было блестящим. Интернациональная, празднично настроенная публика, чествовала артистов, но, прежде всего, Марию Чеботари» [230, с. 83]. В продолжение этого лета певица участвовала также один раз в *Кавалере розы* в «родном» Дрездене.

После окончания Второй мировой войны, в октябре 1945 г., первыми спектаклями М. Чеботари в операх Р. Штрауса стали два представления *Кавалеры розы* на городской сцене в австрийском городе Граце. В этом городе, в рамках музыкального фестиваля,

К. Бём в июне 1946 г. планировал *Арабеллу* с М. Чеботари в главной роли, но эта мысль по неясным причинам так и осталась лишь на бумаге в письме к композитору.

Сразу после войны Р. Штраус с семьей поселяется в Швейцарии, вплоть до года своей смерти, убегая от возможных репрессий в ходе денацификации. Там он предавался горьким размышлениям о войне, разрушенной родине и написал свои последние произведения, неразрывно связанные с этими чувствами: *Метаморфозы* для струнного оркестра и *Четыре последние песни*. По примеру композитора убежище в горах Австрии нашли К. Краус с женой В. Урсуляк, которые поселились в тирольском Эрвальде, а М. Чеботари с семьей — в Кицбюэле. Из *Хроники жизни и творчества Р. Штрауса* Ф. Треннера известно, что в ноябре и декабре 1945 г. М. Чеботари и Р. Штраус встречались в швейцарском Бадене в узком кругу друзей [266, с. 634]. Певица присутствовала также на премьере *Метаморфоз* в Цюрихе в рамках камерного концерта *Музыкальной коллегии* в маленьком *Tonhallsaal*, после чего общалась с композитором на приеме у актера Э. Винтерштейна.

В начале 1946 г. певица вновь возвратилась в Цюрих для участия в премьерном спектакле *Арабеллы*; коллективы полуразрушенных главных оперных театров Германии и Австрии не работали в полную мощь, поэтому солисты с радостью принимали любые приглашения. Нейтральная Швейцария всегда представлялась защищенным оазисом, однако вскоре все убедились в обратном. Из нескольких источников, в том числе из *Хроники жизни и творчества Р. Штрауса* известно, что во время цюрихской постановки *Арабеллы* вокруг имени М. Чеботари создался скандал. Одна местная «политически безупречная» певица по фамилии Перрас, которая хотела сама спеть эту роль, запротестовала в газете *Schweizer Tegebuch*, что якобы М. Чеботари — иностранка и нацистская фаворитка, тем самым пытаясь предотвратить ее появление в Цюрихе [266, с. 636]. Эта интрига задела и престарелого композитора: газета *Basler Nationalzeitung* поднимала вопросы о благополучии Р. Штрауса при Третьем рейхе, кроме того, его гонорары неспроста блокировались по Вашингтонскому соглашению. Из монографии М. Кеннеди *Рихард Штраус* известно, что по этому поводу, с высоты своего возраста композитор мудро отвечал: «Другое славное достижение нацистов: артистов не скоро судят по их способностям, а по тому, что думают американцы об их политических воззрениях» [165, с. 109].

Тем не менее, спектакли *Арабеллы* прошли с большим успехом, четыре в феврале и один в мае. На главных репетициях и премьере присутствовал автор. Дирижировал

В. Рейнсхаген, а партию Зденки спела совсем юная Л. делла Каза — автор воспоминаний о М. Чеботари<sup>55</sup>. В книге Л. Распони *Последние примадонны* напечатаны ее восторженные высказывания в адрес старшей коллеги: «Я была покорена ею, /.../ На сцене была личность /.../. Ее подход ко всему был по-итальянски теплым, но, тем не менее, в условиях совершенного контроля» [172, с. 332]. По достоинству оценив свою молодую партнершу, М. Чеботари рекомендовала ее организаторам Зальцбургского фестиваля, с ней заключили контракт без прослушивания. Это говорит о высоком профессиональном авторитете М. Чеботари в музыкальном мире и полном к ней доверии агентов столь престижного ежегодного мероприятия. В премьеры были заняты и другие венские солисты: баритон Х. Хоттер (Мандрыка), Ю. Патцак (Элемер) и сопрано М. Рейнинг, о которой Л. делла Каза пишет: «Она была так же хороша, но ее нельзя было сравнить с М. Чеботари» [172, с. 332]. Композитор по поводу этой премьеры писал своему биографу Э. Краузе: «В Цюрихе этой зимой было дано девять очень хороших спектаклей *Арабеллы* с М. Чеботари» [239, с. 307].

В письме Р. Штраусу Р. Гартман пишет, что М. Чеботари планировала дебютировать осенью 1946 г. в Цюрихе еще в одной «греческой» штраусовской опере — *Любовь Данаи*. Но так как в середине октября певица второй раз стала матерью, по видимому, из-за столь важного события в жизни женщины, выступления были отменены. Певица так и не успела впоследствии спеть эту интересную музыку.

Первые спектакли *Саломеи* в *Theater an der Wien* в Вене состоялись уже в январе 1947 г. За дирижерским пультом — Р. Моральт, в партии Пророка — Х. Хоттер. Именно на этой сцене до реконструкции разрушенного исторического здания проводились спектакли *Staatsoper*.

Партия Ариадны в опере *Ариадна на Накосе* не являлась центральной в репертуаре М. Чеботари. Певица исполнила ее целиком всего пять раз в Венской опере в 1947 г. в премьерном выпуске, основной солисткой которой являлась с начала того же года. Постановка художника Р. Кауцкого отличалась великолепием и пышностью декораций в стиле барокко, сценическим действием руководил режиссер Л. Валлерштейн,

---

<sup>55</sup> Л. делла Каза (1919–2012) — швейцарская певица, сопрано, по праву считается одной из лучших послевоенных исполнительниц партии Арабеллы, публика, покоренная мастерством певицы, называла ее “*Arabellissima*”. Приглашение М. Чеботари в Цюрих на эту партию, несколько затянул дебют юной певицы в роли Арабеллы, о котором она тайно мечтала. Ей предложили роль Зденки, что было немало, так как о том спектакле, который имел определенный успех, много говорили. Р. Штраус, присутствовавший на репетициях, предсказал, что молодая артистка скоро станет великой Арабеллой и не ошибся. Пресса горячо приняла незнакомую певицу, голос которой столь гармонично сочетался с голосом дивы М. Чеботари. Л. делла Каза демонстрировала также сенсационные сценические способности.



а музыкальным — Й. Крипс. Первый премьерный спектакль, спела М. Райнинг, остальные все — М. Чеботари, в том числе и представление 11 июня, приуроченное ко дню рождения композитора. В этот вечер партнерами были достойные солисты: Э. Луз в партии Цербинетты и К. Фридрих в роли Вакха.

Уже осенью того же года труппа театра гастролировала в лондонском *Covent Garden*, на сцене которого представила несколько своих спектаклей, в том числе и *Саломею*. М. Чеботари спела главную роль 30 сентября 1947 г. Английский музыковед А. Джеферсон в книге *Опера Рихарда Штрауса в Британии (1910–1963)* по этому случаю пишет: «На третьем спектакле тонкий музыкант Мария Чеботари представила хорошо выученную, исполненную небольшим голосом партию Саломеи» [164, с. 53]. Знаменитая опубликованная запись генеральной репетиции — единственное свидетельство высочайшего мастерства, с которым артистка исполняла данную роль.

Турне вплотную примкнуло к фестивалю музыки Р. Штрауса, проведенному в столице Великобритании в октябре. Концерт с участием М. Чеботари состоялся 12 октября 1947 г. года в рамках этих мероприятий, где певица исполнила партию Ариадны в финале оперы *Ариадна на Наксосе*, который, был записан на пленку. На этот фестиваль, организованный дирижером Т. Бичемом, а также Э. Ротом, издателем Р. Штрауса от фирмы *Boosey & Hawkes* прилетел из Швейцарии сам 83-летний композитор, который дирижировал 19 октября одним из концертов в *Альберт-холле*. Р. Штраус присутствовал также на всех репетициях и концертах этого фестиваля. В. Панофски в книге *Рихард Штраус. Партитура одной жизни* дает интересные подробности общения певицы и композитора в эти дни: «Мария Чеботари получила поручение ухаживать за Штраусом: их апартаменты в отеле *Savoie* находились друг возле друга. Ему очень нравилась забота своей Аминты» [234, с. 339]. Помогал певице в этом деле и друг композитора, его личный биограф, швейцарский музыковед В. Шу., а Р. Штраус, в свою очередь, был искренне благодарен им за заботу. Он также был признателен тем друзьям, которые устроили этот фестиваль за границей, чтобы поддержать затравленного гения<sup>56</sup>.

После лондонских гастролей, М. Чеботари продолжала с большим успехом выступать в партии Саломеи в Вене, где 29 февраля 1949 г. состоялось ее последнее

---

<sup>56</sup> После войны Р. Штраус не пользовался популярностью ввиду того, что при фашистском режиме он, как было сказано выше, некоторое время возглавлял Имперскую музыкальную камеру, о чем впоследствии горько сожалел.

выступление в операх Р. Штрауса — певица исполняла свою коронную партию<sup>57</sup>. До этого, 13 ноября 1948 г., М. Чеботари была приглашена в Цюрих, участвовать в премьере данной оперы под музыкальным руководством Р. Денцлера, в прошлом главного дирижера *Stadttheater*. Постановочной частью руководил Р. Гартман, это была последняя совместная работа режиссера и актрисы. В книге *Любимый дом. Моя жизнь в опере* он пишет о М. Чеботари теплые слова, восхищаясь ее искусством, однако считая, что в большом зале эта роль не прозвучала бы так хорошо, как в интимном цюрихском *Городском театре*: «Она реалистично воплощала фигурой и внешним видом избалованную девушку-принцессу, для которой первый неумный любовный порыв не мог быть преодолен, как только через смерть человека» [207, с. 192]. В письме от 16 ноября 1948 г. режиссер рад был сообщить композитору, который не присутствовал на премьере: «Успех был очень большим, достижения фрау М. Чеботари — велики» [246, с. 85]. О вокальных и сценических достижениях в партии, подводящей итог всей ее карьере, сдержанный режиссер не скупился на похвалу и продолжал: «Именно тогда я встретил М. Чеботари, когда она полностью овладела всеми вокальными средствами выражения, и ее игра была настолько точной, что все казалось предельно ясным. Эта *Саломея* завершила наши счастливые художественные встречи» [246, с. 192–193].

Р. Штраус пережил М. Чеботари лишь на три месяца. К. Вильхельм в иллюстрированной биографии *Рихард Штраус персонально* пишет: «Ее смерть после войны, была последней тяжелой потерей в его артистической жизни» [270, с. 372]. Из личной беседы автора данной работы с сыном певицы Ф. Керзоном известно, что, согласно семейному преданию, Р. Штраус тяжело пережил весть о кончине артистки, воскликнув: «Ах, умерла Чеботари!».

Последняя премьера в Цюрихе окончательно убедила престарелого композитора в том, что он искал почти всю свою артистическую жизнь — идеальную Саломею, и нашел ее в лице М. Чеботари. Подтверждением могут служить пророческие слова, сказанные в письме к Р. Штраусу его биографом В. Шу, побывавшим на генеральной репетиции цюрихской премьеры и ставшим свидетелем рождения нового, актуального сегодня, прочтения оперы: «*Саломея* была потрясающе прекрасной, так как впервые на сцене была создана чистая и сильная атмосфера, все дурные привычки отброшены. Гартман и Мария

---

<sup>57</sup> В приложении помещена афиша предпоследнего спектакля, тоже *Саломеи*.

Чеботари создали абсолютный образец прочтения, концентрации и выразительности, который, несомненно, будет иметь влияние в будущем» [246, с. 85].

### 2.3. Выводы по главе 2

Представленные аналитические очерки дают основание для следующих выводов:

1. Жизненный путь М. Чеботари пришелся **на драматичный период истории человечества**, поскольку первая половина XX в. стала эпохой великих политических потрясений. Исторические реалии того времени сыграли важную роль в судьбе М. Чеботари — присоединение Бессарабии к Румынии дало возможность не только избежать братоубийственной гражданской войны в крае, но и сохранить культурные связи с Западом: артистка смогла продолжать обучение и творчески состояться в Европе. Отъезд М. Чеботари из Кишинева в 1929 г. совпал с началом мирового финансового кризиса, «великой депрессии», что крайне негативно отразилось на материальном благосостоянии европейского общества. Старт блестящей карьеры певицы в 1931 г. произошел всего за два года до прихода к власти А. Гитлера, после чего все видные деятели немецкого искусства попали под прямую, часто полную, зависимость от нацистской системы. Она продолжалась и успешно развивалась в годы разгула фашизма в Европе.

Со всей ответственностью можно констатировать, что главной причиной взлета и огромной популярности певицы является исключительно **собственное уникальное дарование**, умное поведение в опасных обстоятельствах и лишь в последнюю очередь поддержка тоталитарного режима. В годы войны, несмотря на то, что одной из задач фашистов была поддержка национальной культуры в сложных условиях, деятелям искусства пришлось терпеть немало лишений: были разорваны межнациональные культурные связи, разрушены театры, концертные залы, студии звукозаписи и др. Финальный этап творчества М. Чеботари, завершившийся в Вене преждевременной смертью певицы в 1949 г., совпал с послевоенными годами разрухи и денацификации.

Таким образом, историческая ситуация, сложившаяся в Европе в первой половине XX в., роковым образом сказалась на творческом и карьерном росте М. Чеботари, вероятно поэтому, несмотря на все успехи певицы, ее потенциал реализовался не полностью.

2. Творческие контакты М. Чеботари и Р. Штрауса за первое десятилетие их знакомства (1931–1941) ознаменованы **тесным рабочим и дружеским общением**. В этот период М. Чеботари обращалась, преимущественно, к лирико-колоратурным и лирическим сопрановым партиям из опер Р. Штрауса, обнаруживая незаурядный талант и работоспособность. Достижения в этих ролях позволили певице быстро занять ведущее место среди лучших вокалистов предвоенной Европы. Композитор, в свою очередь, восхищенный природным талантом певицы и высоким уровнем ее мастерства, всячески способствовал их дальнейшему развитию. Он приглашал ее на свои премьеры, работал над партиями, знакомил с важными деятелями немецкой музыкально-театральной культуры.

3. Последние семь лет жизни М. Чеботари и Р. Штрауса (1942–1949), ввиду развития военных событий в мире, а также преклонного возраста маэстро, отмечены **редкими творческими и дружескими встречами** музыкантов. Данный период знаменателен тем, что М. Чеботари, не переставая увлекаться вокальной музыкой композитора, перешла на более драматический штраусовский репертуар. Композитор, со своей стороны, не выпускал из виду творческую деятельность бессарабской певицы, находя в себе силы интересоваться ее художественным и карьерным ростом.

### 3. ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА МАРИИ ЧЕБОТАРИ И МЕСТО В НЕМ МУЗЫКИ РИХАРДА ШТРАУСА

Вокальное дарование Марии Чеботари в сочетании с ее умением глубоко проникать в интерпретируемый образ в значительной мере явились основанием для формирования богатейшего репертуара певицы и определения ее исполнительского стиля. Отличительной чертой творчества примадонны является уникальный синтез музыкальных явлений, представляющих музыку итальянских, немецких, французских и русских композиторов. Временной и жанрово-стилевой диапазон ее репертуара поистине поразителен: от кантат И. С. Баха до песен А. Шёнберга, от опер К. В. Глюка до венской оперетты.

Исходя из проблематики диссертации, данная глава разделена на две части: в первой речь идет об общем исполнительском стиле певицы, во второй — о ее достижениях в интерпретации музыки Р. Штрауса.

#### 3.1. Общая оценка репертуара и исполнительского стиля М. Чеботари

Музыковеду В. Тимохину принадлежит смелое, но справедливое высказывание о Марии Чеботари как о «самой великой певице, родившейся на молдавской земле»<sup>58</sup>. Ее интенсивная творческая жизнь, богатейший художественный потенциал, скромность и достоинство как доминирующие качества личности в свое время привлекали внимание широкой публики, музыкальной критики и политической верхушки общества. В наши дни интерес к данному культурному феномену не ослабевает. Молдавский композитор и общественный деятель К. Руснак кратко, но емко характеризует творчество певицы: «Мария Чеботари покорила весь мир волшебным голосом редкой красоты, силой природного таланта, способностью донести до публики смысл произведения и сценического образа, а также правдиво и убежденно исполненными киноролями» [98].

М. Чеботари впитала лучшие технические достижения итальянской и немецкой певческих школ. Основы итальянской базовой техники она получила в Кишиневе, занимаясь у Гавриила Афанасиу, ученика Антонио Котоньи, а принципы немецкого вокала — в Берлине у педагога Оскара Даниэля. В первые годы карьеры, работая в дрезденской опере, одном из лучших музыкальных коллективов довоенной Германии,

---

<sup>58</sup> Цитата из фильма *Ария* (реж. В. Друк.).

певица прошла особую художественную и вокально-техническую закалку, которую ей дало сотрудничество с Ф. Бушем, Б. Вальтером, Р. Штраусом, К. Бёмом, Б. Джильи, В. Урсуляк, а также с другими выдающимися дирижерами, режиссерами и певцами.

Л. Ярославцева в книге *Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков* отмечает: «Певцы немецких театров — высокие профессионалы. У них отмечается высокая культура прочтения авторского текста, чистота интонации, безукоризненность звучания ансамблей, легкость осваивания нового композиторского языка. Они отлично владеют средствами сценической выразительности, в них сильно развито чувство партнерства» [87, с. 193–194]. Все вышеперечисленные вокально-сценические качества М. Чеботари не только легко переняла у коллег, но и развила до совершенства. Суммируя вокально-технические и художественные достижения певицы, Л. Ярославцева констатирует: «Мария Чеботари — сопрано; по голосоведению, инструментальности звучания — типичная представительница немецкой оперной школы» [87, с. 193]. Однако сам ее тембр был нехарактерен для немецких вокалистов. По этому поводу интересны высказывания В. Тимохина: «Артистка не обладала особенно большим голосом, но он без труда выдерживал весьма значительные нагрузки. Хотя палитра тембровых красок, использовавшаяся певицей, была многоцветной, голос Чеботари в целом оставлял впечатление светлого, яркого, «солнечного» [69, с. 19].

Артистка была одной из первых в мире, кто сочетал в себе высокотехнический вокал с незаурядной актерской игрой и эффектной сценической внешностью. Без урона для голоса, с равным успехом, она исполняла партии для лирико-колоратурного, лирического, лирико-драматического и драматического сопрано, а также некоторые партии из репертуара для меццо-сопрано. Проводя параллель между богатством внутреннего мира артистки и осуществлением ею огромного количества музыкальных проектов за короткую жизнь, Э. Верба излагает интересную мысль: «Широта репертуара была следствием открытости и чистоты сердца, как всей ее сущности» [268, с. 339].

Известно, что М. Чеботари в совершенстве владела главными европейскими языками: английским, итальянским, французским, не считая родных русского и румынского, а на немецком общалась без акцента. В румынской интернет-энциклопедии помещены высказывания искусствоведа К. Шеневаля, пораженного тем, с какой легкостью и точностью М. Чеботари пользовалась иностранной речью в работе и жизни: «Она одна из немногих актрис, способных исполнять роли на разных языках... Фильмы снимались на немецком, итальянском, румынском... Голоса партнеров дублированы... Но

только голос Марии Чеботари остается во всех вариантах неизменным. У нее необычайно развито чувство к языкам как дополнение к выдающемуся дарованию...» [127]. Примечательно также, что современная оперная певица Н. Беллер-Карбоне, немка по происхождению, в интервью автору диссертации высказала мнение о безукоризненной дикции М. Чеботари в записи партии Саломеи [54].

Творчество М. Чеботари отличалось магнетическим воздействием на публику. Именно этим объясняется ее большая популярность как оперной певицы и киноактрисы. Талант артистки далеко выходил за рамки рационального суждения. В. Тимохин так комментирует этот факт: «Было в ее голосе, исполнительской манере нечто магическое, что сразу же заставляло сердце слушателя восторгаться, что завладевало чувствами аудитории безраздельно. Это магическое заключалось в глубокой человечности, задушевности искусства М. Чеботари» [69, с. 19].

М. Чеботари оставила после себя сравнительно небольшое количество записей, но достаточное для осмысления ее вокального творчества. Главные партии в операх В. А. Моцарта, Дж. Верди, Дж. Пуччини запечатлены, в основном, в отрывках или сольных номерах. Полностью записаны лишь несколько партий: Сюзанны в *Свадьбе Фигаро* В. А. Моцарта, Турандот в *Турандот* Дж. Пуччини, Люсиль в *Смерти Дантона* Г. фон Эйнема, Луизы в *Луизе Миллер* Дж. Верди и Саломеи в одноименной опере Р. Штрауса.

В разгар войны (1943–1944 гг.) было сделано наибольшее количество сохранившихся пленок. Этому способствовал и тот факт, что здание берлинской оперы несколько раз подолгу простаивало на ремонте из-за пожаров от попадавших в него бомб союзников, и у солистов появлялось достаточное количество времени для занятия подобного рода работой. На удивление, в это нелегкое время немецкое студийное производство оставалось на очень высоком уровне. До 1939 г. певица, преимущественно, записывалась на студии *Electrola*, во время войны много работала на радио (*Reichsrundfunk*), а за завершением боевых действий — на фирме *HMV*. Из переписки А. Дэниэлс с Э. Шварцкопф известно, что В. Легге (супруг Э. Шварцкопф), известный импресарио и производитель грампластинок, первым пригласил М. Чеботари после войны записываться на пленку [105, с. 238]<sup>59</sup>. Благодаря этому, специалисты и меломаны сегодня

---

<sup>59</sup> Элизабет Шварцкопф (1915–2006) — выдающаяся немецкая певица и педагог, коллега М. Чеботари по Венской опере. Совместно выступали в таких спектаклях как *Свадьба Фигаро* В. А. Моцарта, *Турандот* Дж. Пуччини и др. Можно предположить, что Э. Шварцкопф, которая также как и М. Чеботари

имеют счастливую возможность услышать очень качественные аудиодокументы и по достоинству оценить красоту тембра и вокальную линию голоса М. Чеботари, ее редкую музыкальность и мастерство фразировки.

Как уже было сказано, оперный репертуар певицы отличался широтой охвата. К наивысшим достижениям артистки, представляющим особую ценность для мирового искусства, относятся партии в операх В. А. Моцарта и Р. Штрауса<sup>60</sup>. Помимо этого, певица оставила яркий след в истории исполнительства интерпретацией музыки итальянских мастеров (Дж. Верди, Дж. Пуччини), французских композиторов (Ж. Массне, Ж. Бизе), русских авторов (П. Чайковский), венской оперетты, немецких опер XX в.

С музыкой Моцарта М. Чеботари выступала в течение девяти сезонов (с перерывами) в концертах и оперных постановках Зальцбургского фестиваля, а также в венском спектакле 1941 г., приуроченном к 150-й годовщине смерти композитора. Затем пела в *Свадьбе Фигаро* и *Дон Жуане* на знаменитых оперных сценах *Champs-Élysées* в Париже и *La Scala* в Милане. Как было сказано выше, в 1934 г. М. Чеботари присвоили звание *Kammersängerin*, высочайшую награду для певца в Западной Европе. Известно, что она присуждается за выдающиеся достижения в вокальном исполнительстве, особенно за высокий вклад в его немецкую составляющую, в том числе и за исполнение музыки В. А. Моцарта. В 1949 г. М. Чеботари, одновременно с Р. Штраусом, становится Почетным членом общества *Mozarteum* [113, с. 304].

Из колоссального наследия В. А. Моцарта в репертуар певицы вошли как наиболее востребованные, так и менее популярные партии: Констанца из *Похищение из серая*, Керубино из *Свадьбы Фигаро*, Сандрина из *Мнимой садовницы*, Фьордилиджи из *Так поступают все женщины*, Памина и 1-й мальчик из *Волшебной флейты*. Но наиболее известными в интерпретации примадонны стали Сюзанна и Графиня в *Свадьбе Фигаро*, а также донна Анна и Церлина из *Дон Жуана*. Роли Графини Альмавивы и донны Анны пришлось на последние годы творчества певицы. Современники не раз отмечали, что природная легкость вокализации М. Чеботари и естественность эмоционального

---

прославилась исполнением оперных партий В. А. Моцарта и Р. Штрауса, является продолжательницей этой традиции в поствоенное время. В. Легге (1906–1979) — английский продюсер, специализировавшийся на классической музыке, с 1953 г. муж Э. Шварцкопф.

<sup>60</sup> Румынский музыковед, профессор В. Косма, в статье *Знаменитость, ставшая мифом*, указывает на некоторые важные моменты: «Наверное, не должен от нас ускользнуть тот факт, что Мария Чеботари прославилась в моцартовском и штраусовском репертуаре именно на родине этих двух композиторов, в Австрии и Германии» [106]. Добавим, что певица, рожденная далеко от немецкоязычных стран, выучившая язык во взрослом возрасте, стала за несколько лет яркой представительницей немецкой вокальной школы, говорит о незаурядном таланте и высокой работоспособности.



выражения музыки как нельзя лучше подходили для интерпретации ролей в операх В. А. Моцарта, наделенных живостью, интеллигентностью, изобретательностью и глубоким чувством. «Особенно своеобразно и проникновенно исполнялись певицей партии Моцарта, когда сливались воедино звучание дивного голоса и естественное сценическое поведение в любой из эмоциональных ипостасей — от фривольного кокетства до драматического пафоса», — сообщает Н. Дидученко [17, с. 96].

После необычайно громкого успеха М. Чеботари в роли Сюзанны в сентябре 1938 г. в венской *Staatsoper*, пресса разразилась потоком самой благоприятной критики. Например, скрытый за инициалами *F. F.* автор статьи *Мария Чеботари в «Фигаро»*, помещенной в *Neues Wiener Journal*, определяет певицу как лучшую исполнительницу Сюзанны, которую ему приходилось слышать на этой сцене [195]. А. Дэнилэ также отмечает: «Образ, созданный Чеботари, был наделен редкой притягательной силой» [113, с. 215].

Такая оценка была связана с тем, что М. Чеботари удалось максимально приблизиться к моцартовскому видению этого персонажа. Как известно, образ Сюзанны наделен композитором характерными особенностями роли субретки, такими как живость, кокетство, хитрость, но, вместе с тем, сильной волей и постоянством. Эту двойственность подчеркивала и М. Чеботари. Высокий профессионализм певицы в данной партии отметил Х. Риттер в материале из газеты *Neue Freie Presse*: «Бесчисленными игровыми затеями снабдила Мария Чеботари свой изысканный и порхающий персонаж. Это был образ, полный шарма и легкости. Во всех изгибах речитативов певица быстро и ловко находила точное выражение, каждая ситуация была охарактеризована жестом и мимикой. С позиции вокала, она провела партию с высоким мастерством. Небольшой, но необыкновенно привлекательный и богатый нюансами голос без усталости справлялся с техническими сложностями, полностью подчинялся высокому пониманию искусства» [241]. Другим примером может служить газетная заметка, найденная в книге А. Дэнилэ, из венской *Völkischer Beobachter*, отметившая в 1938 г. исполнение М. Чеботари роли Сюзанны: «Нет слов описать исполнительское искусство Марии Чеботари. Как ангел парит голос певицы в пространстве, так, необычно подымаясь над всеми техническими трудностями» [цит. по 113, с. 296]. В том же 1938 г. под руководством К. Бёма была сделана запись *Свадьбы Фигаро* на немецком языке. Сюзанна — одна из немногих полностью запечатленных на пленку партий М. Чеботари, по сей день пользующихся заслуженным вниманием и уважением меломанов и критиков.

В данной роли певица не прекращала выступать и после того, как перешла на более драматический репертуар. Этому способствовало и то, что в отличие от колоратурных сопрано, голос М. Чеботари по природе был более густым и богатым. Ссылаясь на утверждения В. Тимохина, А. Дэнилэ также указывает, что исполнение певицей арии из четвертого действия *Deh vieni, non tardar, o gioia bella...* (*Ах, приди же скорее, желанная радость!..*) отличалось насыщенностью тембра и сочностью меццо-сопрановых низких нот [113, с. 215]. Эти качества сочетались с мягкостью *mezza voce* и полетностью верхнего регистра. Такие особенности голоса позволяли точно передавать трогательную мечтательность влюбленной невесты.

Летом 1938 г. М. Чеботари исполняла в Зальцбурге сразу две разнохарактерные моцартовские партии, обе прошли с громким успехом. Артистке не составило труда совместить субреточную, почти меццо-сопрановую партию крестьянки Церлины в *Дон Жуане* с партией Графини из *Свадьбы Фигаро*, написанной для совершенно другого типа голоса и наделенной иным характером, прямо противоположным первому образу. Этим она не только порадовала публику фестиваля, которая не слышала ее несколько лет, но и удивила критиков, о чем свидетельствует следующая информация, помещенная в периодическом издании *Neues Wiener Journal*: «Мария Чеботари, которая, к тому же, еще красивая женщина, держала публику в напряжении, когда на одной сцене актерски «примирила» наивную крестьянскую девушку с величественной графиней» [231]. Партия Графини исполнялась и во время последнего турне М. Чеботари в *La Scala* в декабре 1948 г. Уже будучи тяжело больной, певица все же спела спектакль. «Впервые ее голос был лишен привычного блеска /.../ публика, раньше полюбившая Марию, провожает ее аплодисментами», — пишет об этом Н. Дидученко [17, с. 79].

Исполнение Констанцы из оперы *Похищение из серая* В. А. Моцарта принадлежит к особенно удачным ролям артистки. Из первого тома издания *Зальцбургский фестиваль (1920–1945)* о выступлении певицы в этой партии в 1939 г. известно: «Мария Чеботари не только виртуозно спела сложнейшие колоратуры в партии Констанцы, но и усилила драматические акценты в роли» [199, с. 260]. Известна запись сложнейшей арии *Martern aller Arten...* (*Даже всяческие пытки...*) из второго действия оперы *Похищение из серая*, сделанная М. Чеботари в феврале 1936 г. с франкфуртским оркестром радио, под руководством Х. Росбода. На первый взгляд может показаться, что ее голос несколько «тяжеловат» для этой роли. Действительно, в привычном понимании для данной партии мыслится тембр настоящего колоратурного сопрано, например, наподобие Э. Шварцкопф,

Э. Груберовой или Д. Дамрау. Однако артистка с блеском справляется не только с предельно верхними и низкими звуками в этой арии, но и непринужденно исполняет широкие скачки на интервалы больше октавы (пример 3.1). Певице оказывается подвластна также виртуозная колоратура в быстром темпе — явный признак правильного головного звучания (пример 3.2.). Партия Констанцы в исполнении М. Чеботари всегда тепло принималась публикой, в том числе и довольно избалованной и искушенной, например, меломанами на фестивале в Зальцбурге.

Пример 3.1.

В. А. Моцарт. *Похищение из серала*. Ария Констанцы.

The image shows a musical score for the aria 'Sehnen be-loh-ne' from Mozart's 'The Abduction from the Seraglio'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics 'Se - gen - be - loh - ne, be - loh - ne'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is marked at the end of the vocal line.

Пример 3.2.

В. А. Моцарт. *Похищение из серала*. Ария Констанцы.

The image shows a musical score for the aria 'doch der Tod, zuletzt be-freit' from Mozart's 'The Abduction from the Seraglio'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics 'doch der Tod, zuletzt be - freit'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes markings for 'cresc.' and 'stringendo il tempo.'.

В оперном репертуаре М. Чеботари особое место принадлежало партии Виолетты из оперы Дж. Верди *Травиата*. Данная роль вообще являлась одной из коронных, а «...ее Виолетту сравнивали с умирающим лебедем Анны Павловой. Два этих образа (Виолетта у М. Чеботари и лебедь у А. Павловой — С. П.) сближает трепетный лиризм, которым было одухотворено каждое движение балерины и каждая фраза певицы», — пишет А. Минготти

[230, с. 130]. Р. Арабаджиу поясняет: «Некоторые критики считали именно Виолетту той ролью, в которой гармония ее вокальных, актерских и внешних данных получила особенно волнующее воплощение» [2, с. 80]. По свидетельству К. Попеску, выступая именно в этой опере, М. Чеботари покорила своего будущего супруга Г. Диссля. В книге *Cupluri celebre* этого автора помещена краткая информация об их знакомстве в берлинской *Staatsoper* зимой 1936 г. на спектакле *Травиаты*. Говорится также, что позднее, в их столичной квартире большую гостиную будет украшать огромный портрет певицы в роли Виолетты, написанный рукой Г. Диссля [143, с. 250].

В сентябре 1938 г. состоялись гастроли М. Чеботари на сцене венской *Staatsoper*, где певица исполнила несколько спектаклей, в том числе и вышеуказанную оперу Дж. Верди. Одна из восторженных рецензий, написанная Х. Риттером и напечатанная в *Neue Freie Presse* 27 сентября 1938 г., сообщает: «Накануне артистка представила Виолетту в вердиевской *Травиате* — сильный и глубокий спектакль, пример подлинного искусства. Тембр ее пленительного, ясного, как бы светящегося голоса, сочетался с чудесной и благородной мелодической линией, которая в своем качестве представляла особую ценность. Осмысленная и драматически насыщенная колоратура служила не только вокальным украшением. В реализации этого знаменитого яркого образа Марии Чеботари полностью удалось избежать ложного сентиментализма и с удивительной простотой обнаружить на сцене правду жизни. С большой непосредственностью была сыграна сцена смерти, особенно воздействовавшая на публику, которая, в свою очередь, благодарил артистку громкими аплодисментами в конце каждого акта и в финале спектакля» [242].

В большой, чрезвычайно сложной арии-сцене *È strano!... Ah, fors'è lui... (Как странно!... Ах, может быть он тот...)* из первого действия поражает способность М. Чеботари с равной силой озвучивать все регистры голоса. Оценивая запись данного отрывка, можно убедиться, насколько естественными были сочетание *staccato* и *legato*, тончайшие динамические градации, убедительная, непринужденная и логичная фразировка, ясная артикуляция текста. Как общая концепция, так и мелкие детали — все в исполнении артистки безупречно (пример 3.3).

Отмечая художественную удачу, достигнутую М. Чеботари в первой части арии, В. Тимохин пишет: «...на всем протяжении первой половины сцены доминировал колорит настоящего поэтического ноктюрна» [69, с. 19]. Следующий раздел формы В. Тимохин анализирует так: «Очень легко и „полетно” звучал голос певицы во второй, быстрой части

сцены (*Sempre libera... (Всегда свободна...)* — С. П.) Менее всего увлекали здесь М. Чеботари виртуозные эффекты — фантастическая беглость в пассажах, «соловьиные» вставные ноты или ослепительный блеск в каденции. В ее исполнении главным было подлинное волнение души, смятенность чувств. В то же время ни на миг артистка не переставала оставаться певицей: звонкость, округлость и чистоту сохранял буквально каждый звук, ею взятый» [69, с. 19]. Р. Арабаджиу (по-видимому, ссылаясь на А. Минготти — С. П.) дополняет в том же ключе: «М. Чеботари создала удивительно полнокровную, трогательную и сложную героиню. Это был образ, покоряющий пленительной женственностью. Там не было ничего от манер дамы парижского полусвета, не было и аффектации или натурализма, мелодраматичности, которые порой присутствуют даже у знаменитых исполнительниц этой роли» [2, с. 80].

Пример 3.3

Дж. Верди. *Травиата*. Ария Виолетты из I д.

Другой вердиевский образ, созданный М. Чеботари — Джильда. Как правило, она поручается колоратурным сопрано, примеры ее интерпретации плотным лирическим или лирико-драматическим голосом являются единичными. М. Чеботари была одной из первых, кто попытался изменить традиционное представление об этой партии. Вместо простой, инфантильной девочки на сцене появлялась молодая женщина с твердым характером и волей, полная решимости принести себя в жертву ради любимого. После

дебюта певицы в *Риголетто* в начале 1933 г. дрезденская газета писала: «Эта Джильда не холодна и спокойна, она преисполнена огромного темперамента, но, в то же время, застенчива» [213]. Прослушивание арии из второго действия *Tutte le feste al tempio...* (*В храм вошла я смиренно...*) в исполнении М. Чеботари впечатляет: экспрессивный импульс, поддерживается постоянно возрастающей звуковой волной. Такая интерпретация партии Джильды в какой-то мере предвосхищает образ, созданный позднее М. Каллас и дошедший до нас в грамзаписи.

К выдающимся достижениям артистки принадлежит и роль Мими в опере Дж. Пуччини *Богема*. Кантиленная музыкальная ткань оперы выгодно проявляла вокальные данные М. Чеботари, а такие качества характера ее героини как кротость и доброта, схожи с особенностями внутренней природы самой артистки. Дебют юной М. Чеботари в данной опере, состоявшийся 15 апреля 1931 г. на дрезденской сцене, буквально «взорвал» театральный мир. Газета *Der Volksstaat* через три дня сообщала: «Молодая певица обладает необычайно красивым сопрано с интенсивными верхними нотами и полнозвучным средним и нижним регистрами. Ее хрупкий, «мимозный» образ идеально соответствовал Мими /.../ То, что на самом деле на сцене пела дебютантка, которая уверенно и музыкально, не смотря на дирижера, исполняла партию, едва ли кто мог поверить» [194]. А. Арабаджиу также приводит выписку из статьи, опубликованной в одной из дрезденских газет: «Новая Мими в оперном театре. Ее голос — огромной теплоты и непосредственного очарования красок. Он захватывает, он возносит. А в третьем действии оперы, когда игра актрисы становится раскованной, когда преодолена робость, он расширяется до грандиозных пределов. Случилось так, как я предполагал: весь театр был ошеломлен! И Фриц Буш, который открыл Марию Чеботари в Берлинской консерватории, по праву восхищался ее большим успехом, о котором только и говорят всюду» [2, с. 43].

Отдельно отметим триумфальный спектакль *Богемы*, который М. Чеботари спела в ноябре 1935 г. в паре с одним из величайших теноров XX в. Б. Джильи, исполнившим партию Рудольфа. В *Воспоминаниях* он признался, говоря о партнерше: «Это был самый прекрасный голос, который я когда-либо слышал» [цит. по 113, с. 269]<sup>61</sup>. Многолетним партнером певицы в *Богеме* на немецких сценах также выступал выдающийся немецкий

---

<sup>61</sup> В советском издании мемуаров Б. Джильи можно предположить, что имя М. Чеботари было вычеркнуто по цензурным соображениям.

тенор П. Андерс<sup>62</sup>. Сохранилось несколько аудиоматериалов, где М. Чеботари исполняет рассказ Мими и дуэт с Рудольфом из первого действия оперы. Примечательно, что сегодня есть возможность анализировать записи, датированные разными периодами — 1932 и 1944 гг. Подчеркнем: сотрудничество М. Чеботари и П. Андерса является уникальным свидетельством совместного творчества двух великих представителей вокальной школы Германии. Несмотря на то, что исполнение было осуществлено на немецком языке, голоса певцов отнюдь не лишены итальянской кантилены, мягкости и блеска, столь необходимых в пуччиниевских операх. Выдающаяся немецкая певица-сопрано Э. Бергер является автором отрывочных воспоминаний, помещенных в книге Ф. Кёстерса: «Когда он (П. Андерс — С. П.) пел с Чеботари, это было очень красиво» [218, с. 116].

Наряду с партией Мими, особое место в артистической жизни М. Чеботари занимала роль Мадам Баттерфляй в одноименной опере Дж. Пуччини. Количество исполненных за всю жизнь спектаклей с этим названием исчислялось сотнями. Большой успех у зрителей и профессионалов снискал фильм *Сон Мадам Баттерфляй* (1939 г.), где артистка снялась в образе главной героини. Замечательная немецкая певица послевоенных лет Л. Ризанек вспоминала: «Ребенком я смотрела фильм *Мадам Баттерфляй* десятки раз, знала наизусть каждую ноту. Я ее (М. Чеботари — С. П.) страстно обожала. Она была очень обаятельным человеком, таким же чарующим был ее голос» [191, с. 104]. Опираясь на материалы книги А. Минготти, Р. Арабаджиу так оценивал этот образ: «Ее Чио-Чио-сан — хрупкая и очаровательная, в то же время экзотически страстная, постоянная в любви /.../ Теплота голоса и мягкость тембра М. Чеботари были, как будто, созданы для этой роли. В интерпретации этой партии певица, прежде всего, обращала на себя внимание удивительной речевой выразительностью каждой произнесенной фразы» [2, с. 82]. Заключительная часть монолога *Un bel dì vedremo...* (*В один прекрасный день увидим мы...*) из второго действия, записанного М. Чеботари на пленку в 1948 г., наглядно это демонстрирует. Развертывание мелодической линии подчинено логике речевой интонации, смыслу слов, их эмоциональному наполнению (пример 3.4).

Исходя из собственной сценической практики можно отметить, что многие певицы к концу арии после длительных фраз в среднем и нижнем регистрах, утомляющих голос,

---

<sup>62</sup> Из монографии Ф. Кёстерса о певце известно, что П. Андерс выступал с М. Чеботари еще в нескольких спектаклях: *Травиата*, *Риголетто* Дж. Верди, *Донне Диане* Э. фон Резничека, *Любовном фарсе* Р. Дзандонаи, *Замке Дюранда* О. Шёка и др., а также в многочисленных концертах [218].

часто теряют остроту звука, и высокая нота в конце часто получается некачественной. Потрясающей красоты и длительности финальный  $b^2$ , взятый М. Чеботари никого не оставлял равнодушным (пример 3.5).

Пример 3.4. Дж. Пуччини. *Мадам Баттерфляй*. Монолог Баттерфляй из II д.

Пример 3.5. Дж. Пуччини. *Мадам Баттерфляй*. Монолог Баттерфляй из II д.

Финальная сцена оперы с арией *Con onor muore...* (*С честью умирая...*) имела особенный успех как в фильме, так и в живом спектакле<sup>63</sup>. Певица имела неординарный подход в трактовке завершающей части произведения. В. Тимохин комментирует: «Чеботари избегала нервной экзальтации; ведущими чувствами были скорее нежность и сердечность, чем мрачная решимость уйти из жизни» [69, с. 19]. Как указывает В. Хаас в книге *Соловей в шелке и бархате*, данная ария, по странному совпадению с сюжетом, была записана на пластинку последней перед смертью певицы [204, с. 376]. Автор имеет в

<sup>63</sup> В русской музыковедческой литературе иногда встречается следующий эквивалент названия: «сцена прощания с сыном».



виду позднюю запись на итальянском языке, сделанную в 1948 г. с Венским филармоническим оркестром под руководством Ф. Прохазки.

Другой выдающейся исполнительницей партии Чио-Чио-Сан (преимущественно на территории бывшего СССР) считается еще одна молдавская певица — М. Биешу, победившая на I конкурсе *Мадам Баттерфляй* в Японии в 1967 г.<sup>64</sup> Данная партия по праву являлась «визитной карточкой» М. Биешу, она выступала в ней на протяжении всей артистической карьеры. Исполнительская манера М. Биешу заметно отличалась от прочтения данной партии М. Чеботари, несмотря на то, что голоса певиц роднили такие качества как мягкость тембра, ровность и гибкость вокальной линии, круглый «итальянский» звук и др. Актерская трактовка также была во многом схожа по драматическому накалу и подлинной экспрессии. Однако впечатления, оставленные от красивейшего, но несколько тяжеловатого голоса М. Биешу, не всех могли утвердить во мнении, что перед ними японская гейша пятнадцати лет (а не, например, самовлюбленная певица Флория Тоска). Безусловно, М. Биешу музыкально точно придерживалась стиля веризма, но в интерпретации данной оперы, стоящей особняком в творчестве Дж. Пуччини, не была учтена важная деталь — столь необходимое полное звуковое перевоплощение. Есть основания полагать, что для М. Биешу это было невозможно технически. Большая заслуга певицы в том, что она не пошла по ложному пути имитации «детского» тембра, излюбленного приема многих незрелых артисток.

М. Чеботари добилась высоких результатов также в интерпретации французской оперной классики. Она спела Маргариту в *Фаусте* Ш. Гуно еще в Кишиневской консерватории, Микаэлу — в Дрездене и Берлине. Меццо-сопрановую партию Кармен певица вынесла на суд публики там же в 1938 г. Но наибольший резонанс в исполнении М. Чеботари вызвала партия Манон в одноименной опере Ж. Массне. К сожалению, записей, свидетельствующих о достижениях в этой роли, нет, но существует множество восторженных критических высказываний. Приведем одно из них, помещенное в книге А. Минготти: «Ж. Массне еще при его жизни, долгие годы не был в состоянии найти подходящую певицу, которая могла бы в совершенстве спеть и сыграть эту роль. Мария Чеботарь превзошла все ожидания — она нашла идеальное воплощение этой капризной и

---

<sup>64</sup> Мария Биешу (1934 или 1935–2012) — советская и молдавская оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано). Выступала, в основном, в Национальном театре оперы и балета в Кишиневе, ныне носящем ее имя. С большим успехом гастролировала по СССР, ближнему и дальнему зарубежью. Прославилась исполнением партий итальянского репертуара: Леоноры в *Трубадуре* Дж. Верди, Аиды в одноименной опере того же композитора, Тоски и Мадам Баттерфляй в операх Дж. Пуччини и т.д. Первая исполнительница в Советском Союзе партий Нормы и Адрианы Лекуврёр в операх В. Беллини и Ф. Чилеа.

прекрасной героини. Манон в интерпретации Чеботари как бы перенесла зрителя в очаровательную атмосферу прошлого» [230, с. 40]. Справедливым тому подтверждением служит и статья доктора В. Захсе *Берлинская Манон Марии Чеботари*, написанная 20 апреля 1938 г. по поводу первых выступлений певицы в данной партии в столице Германии. Автор так характеризует развитие сценического образа, созданного артисткой: «С каждым ошеломляющим костюмом она становилась другой: то маленькой, сладкой девочкой, пикантным новичком в обществе, то светской дамой или соблазнительницей, а в конце — кающейся возлюбленной, сохранившей в себе детскую наивность» [244].

Особняком стоит партия Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, в которой, как было сказано ранее, М. Чеботари дебютировала с большим успехом в берлинской *Staatsoper*. Исполнение данной роли певицей-сопрано вполне соответствовало вокальной эстетике первой половины XX в. Стоит вспомнить партии Октавиана из *Кавалера розы* и Керубино из *Свадьбы Фигаро*, которые, наряду с Кармен, в наши дни почти полностью перешли в репертуар для среднего женского голоса. В монографии А. Минготти находим: «Певица избегала клише в трактовке данного образа: она не была дьяволом в женском облике с «судьбоносной густотой» в голосе» [230, с. 57]. К счастью, сохранилась пробная видеозапись хабанеры, сделанная в 1948 г., по утверждению А. Дэнилэ, для американских импресарио. Материал не доступен широкому зрителю, но его фрагменты использованы в документальной ленте В. Друка *Ария*. Существуют фотосвидетельства, в которых запечатлена эта работа М. Чеботари и дирижера Й. Крипса, также как и столичные выступления певицы в данной партии конца 30-х гг., часть из них можно найти в альбоме Ю. Каппа *Geschichte der Staatsoper Berlin* [216, с. 94].

Приведем одно из воспоминаний Л. делла Каза, которое свидетельствует о том, что «магическая» роль Кармен вполне соответствовала артистическим и вокальным данным М. Чеботари: «...она обладала, в некоем роде, по-цыгански звучащим голосом, но очень обработанным, и тембром, услышав который, невозможно забыть» [172, с. 332]. Проанализировав исполнение артисткой фрагмента хабанеры, можно сделать вывод: несмотря на то, что М. Чеботари прекрасно владела средним и нижним регистрами, она не позволяла чересчур злоупотреблять их звучанием, сохраняя высокий тон головного резонатора, вокальный блеск и эластичность мелодической линии. Яркая вокальная интерпретация была подкреплена четкой французской дикцией и легкостью подачи фразы, на которую, за редким исключением, не способны меццо-сопрано.

Замечательной особенностью певицы было то, что значительную часть русского репертуара она исполняла на языке оригинала. Русский язык для М. Чеботари — язык ее детства, переписки с родными и общения в европейских эмигрантских кругах. В статье *Голос столетия* Х. Фассбиндер приводит слова, произнесенные Ф. Бушем, адресованные одному из коллег в 1930 г.: «Знаете ли Вы, кого я нашел для нашей оперы? Моцартовскую певицу с русской душой. Ее зовут Мария Чеботари...» [196]. Это качество, называемое иностранцами «русской душой» — навсегда останется важной отличительной чертой певицы, по достоинству, оцененному европейской публикой, критикой и музыкантами. Обладая им (благодаря своему происхождению), она наполняла живостью, обаянием и драматическими акцентами образы в операх В. А. Моцарта и Р. Штрауса, как никто из немецких певиц. Эти особенности проявлялись в более яркой подаче голоса, в оригинальном природном чувстве музыкальной агогики и фразы, а также в неординарной актерской игре.

По свидетельствам очевидцев, артистка была совершенно потрясающей Татьяной в *Евгении Онегине*, но, к сожалению, нам не известны какие-либо сохранившиеся записи этой оперы. В данной роли певица выступала в Дрездене, Берлине и Праге. Не указывая источника, В. Тимохин помещает следующую информацию: «Образ Татьяны кажется не сценическим портретом героини, представляемым нам артисткой, а воплощением самой жизни во всей ее изменчивости и полноте. Ее Татьяна — скромная и застенчивая девушка — при встрече с Онегиным робко и смущенно внимает словам человека, который (она уже знает это) будет ее большой любовью. В сцене бала, в обстановке роскоши, она серьезна и строга; скучающие гости едва достаиваются ее взгляда... И только в последней картине певица дает выход накопившейся душевной боли и своему чувству. Эта роль — еще одно подтверждение того, что ораторский пафос не в характере дарования Чеботари. Благородная простота, искренность и душевная чистота — вот, что делает ее искусство явлением подлинно выдающимся» [69, с. 19].

В девятнадцатом номере пражского журнала *Venkov* от 23 января 1935 г. помещен отзыв об интерпретации М. Чеботари данной партии в Народном театре чешской столицы. Спектакль состоялся 19 января. Корреспондент пишет о певице следующее: «.../ исполняя Татьяну по-русски, она создала прекрасный образ мечтательной и чрезвычайно поэтической души, каким описали его Пушкин и Чайковский. Большая сцена письма в “Онегине” тем сильнее впечатляла, чем более простыми и искренними средствами художественной выразительности она пользовалась» [274, с. 6]. Подобную информацию

находим и в двадцать первом номере газеты *Polední list*, вышедшей двумя днями раньше: «Румынская певица Чеботари спела своим нежным и красиво расцвеченным сопрано эту роль на русском языке, чем приблизила нас к пониманию оригинального произношения и, возможно, к раскрытию образа горячо любящей страдальицы» [275, с. 2].

Последняя опера П. Чайковского *Иоланта*, несмотря на лаконичность формы, глубокую философскую идею и мелодическую красоту — произведение, по популярности следующее за *Пиковой дамой* и *Евгением Онегиным*. М. Чеботари исполняла заглавную партию и в этой лирической сказке, о чем существуют письменные свидетельства. Из книги Ф. Кёстерса *П. Андерс* известно, что 7 апреля 1935 г. состоялась постановка этой оперы в первом зале Рейхсрадио в прямой трансляции. Автор отмечает: «Для этого сенсационного спектакля режиссер Л. Хайниш выбрал исключительно молодых певцов» [218, с. 49]. Среди них, кроме М. Чеботари, значатся и известные имена К. Бёме и П. Андерса, выступившего в роли бургундского рыцаря Водемона. Эта трансляция наверняка была записана на пленку, но ее судьба не известна. Предположительно, она могла быть уничтожена во время Второй мировой войны.

Из русской оперной музыки, спетой М. Чеботари, сохранились записи только двух отрывков произведений П. И. Чайковского: ариозо Кумы из *Чародейки* и ария Лизы из *Пиковой дамы*, благодаря чему есть возможность оценить вокально-драматические способности певицы в репертуаре из опер великого русского композитора. Несмотря на молодость М. Чеботари в момент записи арии Лизы (ей было тогда 29 лет), исполнение является убедительным как с точки зрения драматургического прочтения, так и с технической стороны: нижний и средний регистры певицы звучат довольно плотно, что проявляется уже в начальных тактах (пример 3.6).

Исполнение сложной и драматичной арии в столь юном возрасте у неопытной обладательницы лирико-колоратурного сопрано, наверняка, повлекло бы «расширение» голоса и привело бы к другим вокальным ошибкам. Этого не произошло с М. Чеботари: то качество, в каком мы слышим взятый певицей  $h^2$ , свидетельствует о ее незаурядной вокальной технике. Такому впечатлению не мешает даже то, что исполнение запечатлено с купированием большого фрагмента средней части, облегчающее исполнительскую задачу (пример 3.7). В конце арии М. Чеботари берет вставное контральтовое *a*, чем демонстрирует не только особую подавленность состояния героини, но и незаурядный голосовой диапазон. Примечательно, что ария Лизы, как и ариозо Кумы записаны не на немецком языке, как это было принято в то время, а в оригинале.

Пример 3.6.

П. Чайковский. *Пиковая дама*. Ария Лизы из III д.

Лиза. *Lisa*.

Ужъ пол - ночь бли - зит - ся, а  
*Bald ist es Mit - ternacht, ich*

Пример 3.7.

П. Чайковский. *Пиковая дама*. Ария Лизы из III д.

л.

Но - чью-ли, днемъ толь - ко о немъ, ахъ,  
*Nacht o - der Tag, ei - nes vermag, ach,*

*pp cresc. - scen - do mf dim.*

Голос певицы обладал тем лирическим наполнением, соединенным с внутренней силой, которое характерно для «русского» сопрано. По нашему мнению, партии Татьяны, Лизы, и Иоланты следует поручать именно такому, лирическому типу голоса, не лишенному драматических оттенков, иначе образы хрупких и ранимых девушек предстанут в виде пафосных дам. Близость к трактовке партии Лизы у М. Чеботари на русской сцене обнаруживала Г. Вишневская, а на мировых подмостках — А. Нетребко (в ролях Татьяны и Иоланты).

Огромный пласт в творческом наследии М. Чеботари занимает венская классическая оперетта. Несомненно, его изучение может составить тему для отдельного небольшого исследования. Возможность выступления в репертуаре подобного рода — одно из главных достоинств многих немецких певцов, которые исполняли и продолжают исполняют оперетту с такой же легкостью и блеском, как оперы, чего не скажешь о итальянских и русских вокалистах. В основном, это обладатели легких или лирических высоких голосов. Уместно вспомнить в этой связи о таких артистах прошлого как сопрано

Э. Шварцкопф, тенора Р. Таубер, П. Андерс, Ф. Вундерлих, Р. Шок и др. М. Чеботари не была исключением. Она с успехом выступала в таких опереттах как *Летучая мышь* И. Штрауса (в обеих главных женских партиях Розалинды и Адели), *Цыганский барон* того же композитора (в роли цыганки Саффи), а также в *Нищем студенте* К. Миллёкера (Лаура). Существует студийная апись арии *So elend und so treu... (Так несчастен и так верен...)* из *Цыганского барона*, демонстрирующая главные качества опереточного певца, необходимые для легкости восприятия слушателями: яркость вокальной подачи, идеальное произношение, ровность диапазона. Ощущение венского стиля в ее исполнении было идеальным.

Трактовка М. Чеботари музыки современных ей композиторов заслуживает не только отдельного внимания, но и тщательного научного исследования. Успеху певицы в исполнении опер и камерных сочинений XX в. способствовали несколько особенностей: абсолютный слух, высокий интеллект, развитые музыкальность и вокальная техника, а также особый интерес и вкус, воспитанный на операх Р. Штрауса. В современном вокальном мире подобными качествами, в числе прочих, обладают американские певицы Дж. Норман и Р. Флеминг.

Выделим несколько ярких примеров исполнения М. Чеботари современных опер. В 1947 г. певица, как уже было отмечено в предыдущей главе, приняла участие в премьере оперы *Смерть Дантона* молодого на тот момент австрийского композитора Г. фон Эйнема, написанная по одноименной драме Г. Бюхнера. Спектакль состоялся в рамках Зальцбургского фестиваля, где певица блестяще исполнила сложнейшую партию Люсиль. Н. Дидученко отмечает: «Благодаря своей сценической и музыкальной одаренности, Чеботарь создала этот образ очень своеобразно и естественно, что принесло ей заслуженный успех» [17, с. 73]. Триумф премьеры принес международную славу опере, которая и сегодня является самым известным сочинением композитора, умершего только в 1996 г. Сохранившаяся, к счастью, запись первого спектакля при участии М. Чеботари — одна из немногих, которую можно сегодня услышать в исполнении певицы.

В программу сольных концертов М. Чеботари часто включала песни и романсы немецких композиторов XX в. Помимо камерно-вокальных произведений Р. Штрауса и Г. Вольфа, певица интересовалась миниатюрами для голоса Р. Франца, М. Регера, П. Корнелиуса, которые не часто встретишь в репертуаре оперных артистов. Более того, В. Тимохин отмечает: «Она взялась за сопрановые партии в симфониях Малера еще в то

время, когда их исполнение, даже в Вене, носило характер исключительного события» [69, с. 19]. Сохранилась уникальная запись с концерта 1949 г., в котором прозвучала *Вторая симфония* композитора в исполнении Б. Вальтера при участии певицы.

Можно с уверенностью сказать, что М. Чеботари была одной из первых оперных див, чья огромная популярность стяжалась не только успехами в музыке. Она была «звездой» в современном понимании этого слова. Конечно, огромную роль в этом сыграла ее карьера в кино. В. Хаас в монографии *Соловей в шелке и бархате* указывает: «Слава Марии Чеботари была более громкой на страницах газет, нежели в искусстве. Историями и сплетнями о ней интересовались гораздо более чем ее художественными достижениями» [204, с. 375]. Далее автор продолжает, ставя на чашу весов, с одной стороны, «рассказни» о двух мужьях, со второй — творческие связи с двумя современными композиторами Р. Штраусом и Г. фон Эйнемом, в чьих оперных премьерах участвовала певица. Естественно, общественный интерес был далеко не в пользу последних.

М. Чеботари снялась в десяти фильмах, почти все из них музыкальные. Артистка, как правило, играла певицу либо героиню экранизированных опер<sup>65</sup>. Помимо этого, известно о существовании еще трех документальных лент. Короткометражка *Зальцбург — город фестивалей* является кинохроникой исполнения оперы *Дон Жуан* летом 1939 г., где М. Чеботари исполняла роль Церлины. Остальные — *Зальцбург* и *Лакомство* — датированы 1948 и 1950 гг. Сотрудничество на киноплощадке с личностями такого уровня как режиссер К. Галлоне, актер Г. Диссль, тенор Б. Джильи и др. определило абсолютный зрительский успех. Совместное творчество данных исторических тандемов вписано золотыми буквами в летопись черно-белого музыкального кинематографа.

Выдающимся достижением в кино стало участие М. Чеботари в фильме К. Галлоне *Сон Баттерфляй*, созданном в 1939 г. по опере *Дж. Пуччини*. Критика и зрители единодушно признали высокий уровень экранизации, но в особенности, игру главной героини. Молдавский исследователь кино Д. Олэреску отмечает: «В фильме артистическая интуиция, лирические эмоции М. Чеботари доминируют настолько, что возвышают (артистку над остальными актерами — С. П.)» [136, с. 21]. Он также полагает и то, что данная картина является наиболее удачной работой артистки в кинематографическом жанре [136, с. 22]. В статье молдавского журналиста А. Рэйляну

---

<sup>65</sup> Их перечень дан в приложении.

помещено мнение искусствоведа К. Пеанка о средствах, которыми М. Чеботари удавалось избегать излишнего ложного пафоса в фильмах, имевших повсеместное распространение в старом кинематографе: «Созданная для того, чтобы сполна проявлять свое музыкальное дарование, она облагораживала киноперсонажи той особенной чувственностью и ощущением меры, которые препятствовали любому мелодраматическому аффекту и фальшивой театральности» [цит. по 148].

Резюмируя и подчеркивая особую популярность певицы у любителей кино (которых по численности гораздо больше, чем почитателей оперы), В. Хаас пишет: «Артистка Мария Чеботари, легендарное „ангельское” сопрано из Кишинева, была не только оперной певицей, но и восхищала как кинодива. Ее незабываемая совместная игра с Бенъямино Джильи и успех фильма, где она играла Мадам Баттерфляй, по праву считаются победой в кино. Популярное, ласкающее слух имя маленькой „фрау Бабочки” (М. Чеботари — С. П.) возникло в студии, где снимаются фильмы, а не на оперной сцене» [204, с. 375].

### **3.2. Сочинения Р. Штрауса для голоса в исполнении М. Чеботари (на материале анализа сохранившихся аудиозаписей)**

Дошедшая до наших дней в виде записей оперная музыка Р. Штрауса, исполненная М. Чеботари, представлена рядом арий, сцен и ансамблей. Они увидели свет уже после смерти М. Чеботари, неоднократно переиздавались и доступны широкому слушателю как на аудионосителях, так и на электронных видеохостингах. Обратимся к их рассмотрению.

*Кавалер розы* — одна из лучших опер Р. Штрауса, написанная после *Саломеи* и *Электры* в 1910 г. как результат резкой смены музыкально-эстетических взглядов автора на собственное оперное творчество. «Блестящая венская музыкальная комедия, созданная композитором в расцвете творческих сил, основанная на интуитивно родственном ему по духу материале, представляет собой превращенный в музыку эпизод из истории культуры: это последний настоящий шедевр мировой оперной литературы», — категорично заявляет биограф Р. Штрауса Э. Краузе [25, с. 342]. Он делает также важное замечание о музыкальной стороне произведения, раскрывающее его художественную суть: «Композитор не ставил себе целью проповедовать какое-либо мировоззрение: он хотел заниматься музыкой, используя для этой цели богатые возможности театра» [25, с. 342–343].



Партия Софи из оперы *Кавалер розы* была освоена М. Чеботари в первые годы карьеры. Нежный голос певицы, способный на тончайшую нюансировку и безупречную кантилену, рождали персонаж, особенности которого определялись физической красотой, грацией и элегантностью. А. Минготти так характеризует исполнение артисткой данной роли: «Она была самой чарующей и восхитительной Софи, которая когда-либо появлялась на сцене» [230, с. 25]. Певица вполне соответствовала образу, намеченному либреттистом Г. фон Гофмансталем, который в письме к композитору от 12 января 1910 г. давал следующую характеристику: «Она — красивая и милая девушка, каких десятки, но наделенная чувством юмора и истинным шармом, еще более чарующим, нежели у неотразимой Маршалши» [251, с. 95].

Наиболее важные, а также известные фрагменты партии Софи, характеризующие ее и дающие представление о сложности и мелодической красоте музыки, были записаны М. Чеботари в 1943 г. Это — дуэт *Mir ist die Ehre widerfahren...* (*Мне была оказана честь...*) из второго действия, а также финал оперы — знаменитый заключительный терцет трех женских голосов *Marie Theres`... Hab` mir`s gelobt...* (*Мария Терезия...Я выбираю его любовь...*) и следующий за ним дуэт Софи и Октавиана *Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein...* (*Это сон, который не может быть действительностью...*), замыкающий оперное действие.

Дуэт *Mir ist die Ehre widerfahren...* (*Мне была оказана честь...*), который часто еще называют дуэтом «подношения розы», был записан с Большим симфоническим оркестром берлинского радио под управлением А. Ротера, где партнершей М. Чеботари выступила Т. Лемниц, одна из лучших исполнительниц партии Октавиана в первой половине XX в. Частое выступление обеих певиц этой опере на одной сцене гарантировало спектаклю громкий успех. Ансамбль Чеботари-Лемниц и поныне считается образцовым: мягкое сочетание тембров сопровождалось непринужденной вокализацией.

Партия Софи предоставляет исполнительнице возможность проявить самые важные певческие качества, такие как ровность вокальной линии, сглаженность регистров, «круглый» яркий звук, точная интонация и филировка, что М. Чеботари блестяще демонстрировала. Подобно партии Сюзанны из *Свадьбы Фигаро* В. А. Моцарта, чей образ послужил вдохновением Р. Штраусу в работе над ролью Софи, композитор наделил ее предельно низкими для легкого сопрано нотами, которые, как правило, не могут быть озвучены должным образом. Однако М. Чеботари не находила здесь

вокальных трудностей, грудные ноты были наполненными и естественными, образуя ансамблевую линию с солирующим гобоем (пример 3.8).

Пример 3.8.

Р. Штраус. *Кавалер розы*. Дуэт Софи и Октавиана из II д.

The image shows a musical score for a duet from Richard Strauss's opera 'The Knight of the Rose'. It consists of two systems of staves. The first system is for Sophie, starting at measure 29. Her vocal line is in a soprano clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Hat ei-nen star-ken Ge-ruch wie Ro - - - sen, wie le-'. Below her line is a piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The second system is for Octavian, starting at measure 30. His vocal line is in a soprano clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: 'ben-di-ge. Ja, ist ein Trop-fen per-si-schen Ro-sen-öls da-'. Below his line is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Финал оперы *Кавалер розы* (терцет и дуэт) — кульминация всего произведения, ярчайшая страница творчества композитора. В анализируемой нами записи этого отрывка партию Маршалши исполнила известная в свое время сопрано П. Бухнер, чья карьера весьма успешно развивалась в первой половине XX в. Название оркестра и имя дирижера установить не удалось. Возможно, отрывок был запечатлен на пленку с тем же составом, что и дуэт из второго действия, учитывая, что партию Октавиана исполнила та же Т. Лемниц. Но так как запись включает явные посторонние шумы, можно предположить, что она сделана со спектакля из берлинской *Staatsoper* 12 декабря 1943 г., где партнерами М. Чеботари были вышеназванные певцы, а дирижером выступил И. Шюлер.

Сложнейший в вокально-техническом и музыкальном планах терцет *Marie Theres`...Hab` mir`s gelobt...* (Мария Терезия...Я выбираю его любовь...) исполнен в предельно медленном темпе, что еще более усложняет его интерпретацию. Голос М. Чеботари непринужденно парит над звуковой «толщей» оркестра и партиями

партнеров. Его плотность настолько высока, что иногда он может казаться тяжеловатым и более подходящим к исполнению партии Маршалши<sup>66</sup>. Данный прием расстановки голосов в ансамбле по вертикали Р. Штраус унаследовал от В. А. Моцарта<sup>67</sup>.

В дуэте *Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein...* (Это — сон, который не может быть действительностью), который сразу примыкает к терцету, влюбленные Софи и Октавиан оставлены, наконец, одни. Гибкая и хрупкая вокальная линия, проведенная М. Чеботари, рисует чистый, теплый образ юной девушки, находящейся в счастливейшие минуты жизни соединения с любимым. Голоса певиц, тонко дополняя друг друга, возносятся на нюансе *mezza voce* к верхним участкам диапазона и замирают в экстагическом *pianissimo*. Особенно гладко и легко М. Чеботари выходила на крайние высокие звуки, их мастерски филирует (пример 3.9).

Пример 3.9.

Р. Штраус. *Кавалер розы*. Дуэт Софи и Октавиана из III д.

С большой долей уверенности можно предположить сказать, что М. Чеботари была лучшей исполнительницей партии Софи на европейской сцене в 1930–1940-х гг., в ряду ее современниц трудно найти певицу, достойную сравнения с ней. Однако уже во второй половине XX в. в оперном мире ярко заявляли о себе как о выдающихся

<sup>66</sup> По этому поводу интересна мысль А. Дэниэлз: «Несомненно, что продлилась ее артистическая жизнь дольше, Чеботари наверняка бы спела партии Аиды, Тоски, Леоноры в *Трубадуре* и Маршалши в *Кавалере розы*» [113, с. 207].

<sup>67</sup> Например, партии для массивных голосов (Констанца в *Похищении из Серая* и донна Анна из *Дон Жуана*) в коллективных сценах написаны на верхних строчках, а для менее плотных (Блонда и Церлина — субреточные героини из тех же опер) в более низкой тесситуре.

исполнительницах данной партии Л. Попп, А. Ротенбергер, И. Котрубаш и др., являющиеся, в своем роде, последовательницами М. Чеботари<sup>68</sup>. Последняя, одна их лучших румынских сопрано, в пору творческой активности обладала схожим по тембру и диапазону голосом с М. Чеботари. Репертуарные предпочтения и его трактовки тоже часто были близкими. Это — Сюзанна в *Свадьбе Фигаро* и Констанца в *Похищении из сераля* В. А. Моцарта, Травиата в одноименной опере и Джильда в *Риголетто* Дж. Верди. Мировую славу И. Котрубаш, как и ее землячка М. Чеботари, стяжала исполнением партии Мими в *Богеме* Дж. Пуччини. Интерпретация И. Котрубаш партии Софи в начале 1970-х гг. также отличалось мягким полным звучанием голоса, ровностью линии и сглаженностью регистров. Образ молодой девушки был наделен чертами обаятельной субретки: трогательным лукавством, лирическим трепетом и безыскусным шармом.

Штраусовская опера *Саломея* стоит особняком в оперном наследии композитора, где она открывает этап романтично-экспрессионистских экспериментов в области музыкального языка и драматургии. Громкий и неоднозначный успех ее первых постановок принес автору мировую славу как оперному мастеру и первые существенные заработки<sup>69</sup>. Молдавский музыковед В. Аксенов, подчеркивая «нравственную революционность» данного музыкально-сценического произведения и его близкого соприкосновения по оркестровой насыщенности с симфоническими поэмами композитора, пишет: «Новые эстетические концепции и стилистические тенденции, появившиеся в первом десятилетии XX в., повлияли на модернизацию оперного театра, что и демонстрирует с большой силой убеждения опера *Саломея*» [89, с. 8].

---

<sup>68</sup> Ильяна Котрубаш (род. 1939) — румынская певица, одно из лучших лирических сопрано второй половины XX в. Дебютировала в Бухаресте в партии Зибеля в *Фаусте* Ш. Гуно. Пела во всех крупных театрах мира: *Wiener Staatsoper, Covent Garden, La Scala, Metropolitan* и др.

<sup>69</sup> На крупные деньги, полученные за сочинение *Саломеи*, Р. Штраус купил большой участок земли с лесом у подножья гор в баварском курортном местечке Гармиш, на котором построил для семьи красивую немецкую виллу с элементами, модного тогда, «югендстиля», где постоянно проживал с 1905 г. Скончался композитор там же в 1949 г. Его прах, как и останки других членов семьи, покоится на местном городском кладбище в фамильном склепе.

Ныне дом продолжает находиться в частных руках и принадлежит потомкам Р. Штрауса. Еще жив его младший внук Кристиан, поэтому речь о превращении поместья в мемориальный музей пока не ведется. Доступ на виллу ограничен, однако ученые музыковеды со всего мира имеют возможность, получив специальное разрешение, изучать богатейший семейный архив, находящийся в двух комнатах на втором этаже. Благодаря невестке композитора А. Штраус, которая взялась после смерти свекра за систематизацию огромного количества бумаг и печать многих важных документов, есть счастливая возможность быстро получить необходимую информацию, не теряя времени на лишние поиски.

Автору диссертации удалось в сопровождении руководителя Института Р. Штрауса д-ра Ю. Мая совершить экскурсию по комнатам дома, увидеть личные предметы композитора, а также заказать несколько документов, косвенно относящихся к М. Чеботари. Само научное учреждение находится в противоположной части, объединенного в нацистское время, городка Гармиш-Партенкирхен.

При написании данного произведения Р. Штраус воспользовался немецким переводом французского текста *Саломеи* О. Уайльда, который был сделан Х. Лахман. Это было вызвано тем, что, как и большинство сочинителей музыки в Германии, композитор ощущал необходимость построения вокальной партии, основываясь на речевой мелодике родного языка, несмотря на то, что Р. Штраус хорошо владел французским. Саломея — чисто немецкое произведение, написанное в стиле экспрессионизма, однако сохранившее некоторые специфические инородные элементы, например «удушливую» атмосферу, схожую по настроению, по словам петербургского музыковеда В. Коннова, с первой «литературной оперой XX в» *Пеллеасом и Мелизандой* К. Дебюсси [23, с. 36]. Отдельно отметим, что мягкий, пластичный голос, яркая актерская игра М. Чеботари, в том числе и блестяще исполняемый ею танец, еще более подчеркивали французские «корни» оперы.

Как было сказано в предыдущей главе, сохранилась запись *Live* репетиции *Саломеи* с М. Чеботари в главной роли, под управлением К. Крауса, сделанная во время гастролей Венской оперы в *Covent Garden* в 1947 г. К сожалению, она изобилует посторонними шумами, которые, несмотря на возникающие искажения, не могут уничтожить впечатления от музыки Р. Штрауса и мастерства выдающихся исполнителей. В роли Ирода выступил один из лучших лирических теноров середины XX в. Ю. Патцак, создавший оригинальный образ иудейского царя, а в роли зловещей Иродиады — сокурсница М. Чеботари по берлинской *Hochschule für Musik* меццо-сопрано Э. Хёнген.

Отдельная запись финальной сцены *Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen!..* (*Ах, ты не хотел, чтоб я поцеловала твой рот...*) была осуществлена певицей ранее в 1942 г. при участии Большого симфонического оркестра Берлинского радио, под управлением А. Ротера<sup>70</sup>. Она отличается сравнительно высоким техническим качеством, которое позволяет отчетливее оценить мастерство М. Чеботари в данной роли. Так как финал оперы — главное испытание вокальных и художественных возможностей любой певицы, исполняющей Саломею, то, констатируя блестящий уровень его интерпретации, легко можно составить мнение и о первоклассной подготовке всей партии, в которой артистка дебютировала на сцене берлинской *Staatsoper* в начале 1942 г. под управлением К. Крауса, как было отмечено в предыдущей главе.

Короткое, взмывающее к верхнему регистру оркестровое вступление предваряет начальную фразу вокалистки, начинающуюся с произнесенного на грани крика

---

<sup>70</sup> В. Коннов в статье *Опера Рихарда Штрауса «Саломея»* пишет: «*Salomes Liebestod* — это грандиозная парафраза *Смерти Изольды* из вагнеровского *Тристана*» [23, с. 41].

междометия «Ах!». Героиня ввергнута в глубокое отчаяние после содеянного преступления. Исполняя первое предложение сцены, М. Чеботари применяет «огненный» тембр голоса, знакомый слушателю по саундтрекам к кинофильмам *Сильные сердца* и *Одесса в огне*. Кажется, для нее не существует вокально-технических преград, которыми изобилует первая части арии, легко даются неудобные переходные и высокие ноты, особенно долгое *gis*<sup>2</sup> в начале финала (пример 3.10).

Пример 3.10.

Р. Штраус. *Саломея*. Финальная сцена.

Осознание случившегося и, вместе с ним, проблеск раскаяния, четко обрисованные в начальном эпизоде сцены, уступают место дальнейшему иступленному поведению героини, подогреваемому бесовскими силами. В. Коннов подчеркивает: «Демонизм становится основным мотивом чувств и поступков Саломеи» [23, с. 38]. Анализируя необходимость яркого воплощения композитором в музыке inferнальной тематики, исследователь продолжает: «Романтики были весьма чувствительны к „изнанке“ жизни, и их восприятие человеческого „подполья“ в значительной степени опосредовано образами дьявольского интеллекта» [23, с. 39].

В разговоре с головой пророка Чеботари-Саломея задает вопросы один нелепее другого, которые произносятся на фоне нескольких лейтмотивов, порученные кларнетам *in A*. Отголоски танца слышны в момент обращения девы к немой голове. Сильно и мощно звучит голос певицы на ноте  $b^2$ , когда она в гневе осознает, что Иоканаан не ответит принцессе Иудеи.

Свежими, нежными красками расцвечен *Cis-dur*-ный эпизод, в котором ненадолго проблескивают обаятельные черты характера юной девушки. Он построен на лейтмотиве соблазнения, чередующемся попеременно в вокальной и инструментальных партиях. В следующем контрастном разделе помешательство героини доходит до максимального предела, когда Саломея выражает мысль, что если бы пророк в момент гибели увидел ее так же как Бога, он бы непременно полюбил принцессу. Особенным смыслом М. Чеботари наполнила фразу: „Und das Geheimnis der Liebe ist grösser als das Geheimnis des Todes“ («Тайна любви выше тайны смерти»).

По-немецки отчетливо принося текст, Саломея-Чеботари повторяет как мантру слова „Ah! Ich habe deinen Mund geküsst...“ («Ах! Я поцеловала твой рот...»). Она строго соблюдает авторские указания в партитуре: *matt* (устало) и *sehr gedehnt* (сильно растягивая). Фраза певицы накладывается на сочетание трели у деревянных духовых с тремоло струнных в высоком регистре и главного мотива соблазнения, звучащего в партии гобоя и флейты-пикколо. Можно предположить, что данный технический прием композитор использовал для изображения inferнального мерцающего света (пример 3.11).

Пример 3.11.

Р. Штраус. *Саломея*. Финальная сцена.

The image shows a musical score for the opera Salomé. The top staff is the vocal line for Salomé, marked 'matt' (soft) and 'sehr gedehnt' (very stretched). The tempo is marked 'M. ♩ = 58'. The lyrics are 'Ah! Ich ha-be dei-nen Mund ge-küsst' and 'Ah! I have kissed thy mouth'. The piano accompaniment is shown in two staves below the vocal line, featuring a tremolo effect in the high register.

М. Чеботари особенно тщательно подходила к проблемам дикции и мелодекламации. Немецкий язык не был родным для артистки, но она, освоив его в

рекордно малые сроки, развила владение им до высокого уровня, что даже многими современниками был замечаем в ее речи берлинский выговор. Немецкая певица Н. Беллер-Карбоне, она из лучших сегодняшних исполнительниц сопрановых партий в операх Р. Штрауса, и в частности Саломеи, после прослушивания в исполнении М. Чеботари финальной сцены оперы отмечала не только прекрасное владение головным резонатором, но и, как сказано было выше, блестящее произношение немецких слов — следствие их умелого использования [54].

В опере, построенной по принципу вагнеровского сквозного действия, музыкальная кульминация приходится на главный момент заключительной сцены, написанный также в тональности *Cis-dur*. В данном небольшом фрагменте соединяются сразу несколько тем принцессы: «основной мотив Саломеи», а также лейтмелодии «огненной страсти» и «одержимости»<sup>71</sup>. На фоне звучного тремоло струнных они мастерски переплетены в однородную музыкальную ткань. Однако подготовка фазы наивысшего напряжения совершилась несколько ранее, дабы увеличить ее значимость.

Этот эпизод М. Чеботари исполняет ярко и естественно, без малейшего напряжения, перекрывая полнозвучное *tutti* штраусовского оркестра, при этом артистка совершенно справляется с техническими и эмоциональными задачами. Анализируя многочисленные записи данной сцены в исполнении других певиц, можно сделать вывод, что почти у всех данный фрагмент вызывает вокальные трудности. Часто низким по интонации выходит второй *ais*<sup>2</sup>, взятый после утомительного восходящего хроматического хода на словах „Ich habe ihn geküsst...” («Я его поцеловала...»). М. Чеботари удается этого избежать благодаря не только наличию широкого по диапазону сопрано, но применяя правильные приемы в удержании высокой певческой позиции (пример 3.12).

Единственная современница М. Чеботари, которая могла конкурировать с ней в исполнении партии Саломеи, была Л. Велич<sup>72</sup>. Обладая уникальным голосом и необычайным драматическим даром, она являлась, по мнению многих критиков, певицей одной оперы, хотя в ее репертуаре насчитывалось еще около полусотни других партий. Ее

---

<sup>71</sup> Термины почерпнуты из статьи В. Аксенова *Проявление романтизма и экспрессионизма в опере Рихарда Штрауса «Саломея»*, где автор определяет лейтмотивы главных героев и дает им названия. В партии Саломеи всего было зафиксировано семь коротких тем [89, с. 8–14].

<sup>72</sup> Люба Велич (1913–1996) — болгарско-австрийская певица, киноактриса. Наравне с М. Чеботари и другими она считалась одной из лучших певиц Третьего рейха. «Ее темперамент, ее открытая экспрессия, сумасшедшая энергетика, своего рода квинтэссенция музыкально-драматического эротизма, которой она одаривала зрителя-слушателя сполна, оставили о ней память, как об уникальном явлении в мире оперы», — пишет известный музыкальный критик А. Матусевич [36].



лирическое сопрано с «девичьим» ярким тембром и уникальной способностью легко пронизывать большие оркестры в таких же по размеру залах, идеально ложилось на вокальную тесситуру роли Саломеи.

Пример 3.12.

Р. Штраус. *Саломея*. Финальная сцена.

Sal. 359  
 Ich ha-be deinen Mund ge-  
 I have now kissed thy

Sal. 360  
 küsst, Jo-cha-na-an. Ich ha-be ihn ge-küsst  
 mouth, Jo-ka-na-an. I have now kissed

Как отмечает А. Матусевич, сам Р. Штраус был очень доволен дебютом М. Чеботари в данной опере, исполненной в 1944 г. в Вене по случаю его 80-летия [36]. После этого выступления М. Чеботари уже не удалось удержать первенство в интерпретации Саломеи на европейских сценах. На гастроях венской *Staatsoper* в Лондоне она была назначена во второй состав, спев всего лишь один спектакль, хотя и с большим успехом. Но исполнение Л. Велич Саломеи на сцене в *Covent Garden* было настолько неординарным, что ей сразу предложили многолетний контракт со старейшим английским театром. После смерти М. Чеботари, болгарская певица стала единственной в своем роде исполнительницей штраусовской оперы на мировых подмостках, в том числе и в *Metropolitan*, хотя и не на долгий срок. В отличие от здорового вокального аппарата

М. Чеботари, ее голос скоро пришел в негодность из-за несовершенной техники и раннего перехода на драматические партии.

В книге *Неоконченная симфония* Р. Арабаджи подчеркивает: «Сам Р. Штраус, а вслед за ним и многие его современники, признавали певицу „идеальной Саломеей”. Ореол вокруг Саломеи, исполненной М. Чеботарь, вероятно, и стал причиной того, что немногие театры рисковали взяться за постановку оперы» [2, с. 101]. Отдельно упомянем, что на пользу образу, несомненно, играли и внешние данные артистки: смуглая, миниатюрная и грациозная, М. Чеботари как нельзя лучше соответствовала роли танцующей дочери Иродиады. «Певице легко даются высокие ноты; там, где нужно, ее голос выражает злобную мстительность, а в финальной, охлаждающей душу, сцене она просто потрясает», — заключает американский музыкальный критик А. Росс [62].

Можно предположить, что М. Чеботари задала тон и манеру исполнения этой оперы следующим поколениям певиц, обладательницам лирических сопрано. Среди них на первый план выступают такие имена как Л. делла Каза, Т. Стратас, М. Юинг, Л. Казарновская и др. Бессарабская артистка была одной из первых, кто не побоялся этой коварной партии, и исполняла ее на протяжении ряда лет без урона для вокального аппарата. Р. Арабаджи, опираясь на монографию А. Минготти, писал: «Голос ее свободно преодолевал толщу огромного штраусовского оркестра — в экстатических кульминациях он звучал так же наполнено, ярко, сочно. Никакой форсировки, никакого нажима, никакого ощущения „потолка” вокальных возможностей. Трудно поверить, слушая М. Чеботари в Саломее, что это поет не вагнеровская певица, а исполнительница партий Виолетты, Чио-Чио-Сан, Сюзанны...» [2, с. 101]. Однако в музыкальном мире тех лет существовало и обратное мнение. Певице Х. Ранчак, которую Р. Штраус высоко ценил, принадлежат слова, сказанные в адрес М. Чеботари: «Она была очень чувственной, притягательной артисткой, но роль падчерицы Ирода была написана не для нее. Вокальный инструмент певицы был достаточно хрупким и ей приходилось форсировать» [172, с. 233].

Созданная в 1916 г. вторая версия оперы Р. Штрауса *Ариадна на Наксосе* является одним из значительнейших оперных сочинений немецкого композитора, а также одним из любимейших его произведений, вошедшее в золотой фонд мирового музыкального

искусства<sup>73</sup>. «Родившись в переломную эпоху, она утвердилась на сцене уже в те годы, когда романтизм, казалось бы, был отменен модернизмом, в эпоху открытий Шёнберга и Стравинского, и ознаменовала собой ретроспективную тенденцию — тоску по прекрасной истории классического искусства», — пишет об опере *Ариадна на Наксосе* российский музыкальный критик и композитор П. Поспелов [59].

В отличие от предыдущих опер, *Ариадну на Наксосе* композитор сочиняет в классическом камерном стиле, с уменьшенным составом оркестра (36 человек) и без хора. В монографии Э. Краузе об этом произведении говорится: «С эстетической точки зрения, музыка *Ариадны* — самая красивая, наиболее мелодичная и вдохновенная у Штрауса, а также, по его собственному признанию, и самая „современная”. В отличие от более ранних произведений, в которых односторонне изображалась удушливая и мрачная атмосфера античного мира, *Ариадна* олицетворяет светлые идеалы классической Греции. Вагнеровский пафос уступил место классическим пропорциям и простоте. Лишь композитор, знающий до мельчайших деталей законы музыкальной драмы и в совершенстве изучивший архитектуру и выразительные возможности оперного жанра, мог написать *Ариадну* в этом одухотворенном и блестящем стиле, который является прекраснейшим наследием Моцарта» [25, с. 389–390].

Камерность вокальной партии *Ариадны* способствовала выгодному представлению М. Чеботари в проведении главной женской роли и ее большому успеху на премьере оперы в Вене, состоявшейся в июне 1947 г. Благодаря прозрачной оркестровке небольшой голос певицы выигрышно звучал в зале. После венских спектаклей, 12 октября того же года состоялся концерт с участием М. Чеботари в рамках штраусовского фестиваля, где певица исполнила партию *Ариадны* в финале оперы, который сразу был же записан на пленку в лондонской студии звукозаписи *RCA Records*. В зале при этом присутствовал сам композитор. По словам автора книги *Оперы Р. Штрауса в Британии (1910–1963)* А. Джефферсона, запись должна была стать новинкой для послевоенного Лондона [164, с. 121]. «Финал *Ариадны* исполнялся на втором концерте, проходившем в театре *Друри-Лейн* под руководством дирижера сэра Т. Бичема, впервые за всю его карьеру, в поздней авторской редакции, с М. Чеботари в роли *Ариадны* и К. Фридрихом в роли *Вакха*», — пишет исследователь творчества маэстро Д. Лукас [167, с. 319]. Участие М. Чеботари в

---

<sup>73</sup> Это именно та версия, которая сегодня приобрела широкую популярность в мире музыкального театра, хотя сценическая жизнь оперы насчитывает сравнительно небольшое число постановок, что объясняется сложностью вокальных партий и музыкального языка в целом.

постановках данной оперы и запись ее исполнения партии Ариадны относятся к лучшим достижениям оперного исполнительского искусства XX в.

Последняя часть оперы, начинающаяся с весьма продолжительного терцета *Ein schönes Wunder!..* (*Удивительное чудо!..*), звучит около получаса, что позволяет отчетливо оценить мастерство М. Чеботари в данной партии<sup>74</sup>. На фоне ансамбля нимф, темный лирический голос певицы звучал ровно и полнозвучно. Артистка непринужденно брала продолжительные по времени звучания высокие ноты. Реплики диалога с К. Фридрихом (Вакхом) идеально компоновались, несмотря на неоднородность тембров и манер звукоизвлечения. Несколько приглушенный и горловой окрас голоса драматического немецкого тенора, а также его «надсадная» манера звукоизвлечения противопоставлялись яркой и свободной вокализации М. Чеботари.

Удивительные по мелодической красоте и решению оркестровки заключительные страницы оперы Р. Штрауса начинаются со слов Ариадны „Gibt es kein hinüber?“ («Это ли не превращение?»). Высоко ценя произведение в целом, Дж. Марек, однако, писал об этом финале следующее: «Предполагалось, что апофеоз Ариадны и Вакха в конце оперы будет возвышающе мистическим, но на самом деле он всего лишь напыщенно высокопарен» [32, с. 265]. Первые слова М. Чеботари поизносит особенно трепетно и взволнованно, несмотря на предшествовавший фразе плавный оркестровый элегический мотив и указание темпа *ruhig beginnend* (*начиная тихо*). Певица руководствуется музыкой порывистого фонового сопровождения, состоящего из фортепианных арпеджио и мерцательного чередования аккордов арфы в *C-dur* (пример 3.13).

Пример 3.13.

Р. Штраус. *Ариадна на Наксосе*. Финальная сцена.

Ariadne 314 *ruhig beginnend* Metr.  $\text{♩} = 42$   
*tranquillo da prima*  
Gibt es kein Hin - ü - ber?  
*dim.* *pp* *sostenuto*

<sup>74</sup> Отрывок начинается с момента первоначального появления Вакха.

Незадолго до смерти, 16 ноября 1948 г, М. Чеботари записала арию Ариадны *Es gibt ein Reich...* (*Есть такое царство...*) с оркестром Венской филармонии, под управлением Г. фон Караяна<sup>75</sup>. Работа выдающихся мастеров получилась совершенной по качеству исполнения и по настроению. В статье английского музыкального критика А. Блайта, помещенной в музыкальном журнале *Gramophone*, находим следующие высказывания об артистке: «Ее лучшей записью на студии *HMV*, несомненно, является тонко отделанный, экспрессивный, и как будто парящий монолог Ариадны, под чувственный аккомпанемент Караяна. Запись появилась впервые спустя месяц после смерти певицы и стала достойным образцом для подражания. Последовательницей М. Чеботари сегодня является румынка Юлия Варади, которая исполняет с такой же искренней убежденностью тот же репертуар» [157]<sup>76</sup>.

Страдающая ко времени записи от неизлечимой болезни, уже потерявшая супруга и предчувствующая близкую кончину, М. Чеботари тонко и глубоко передает гамму трагедийных переживаний своего персонажа. В начале произведения усталый, надломленный горем голос певицы как будто витает в невесомости, но в следующем эпизоде звучит ярко и насыщено. Низкий контральтовый *as* на слове „Totenreich“, что в переводе с немецкого означает «царство смерти», впечатляет сочностью грудного регистра<sup>77</sup>. Как известно, в греческой мифологии страна усопших находится под землей, поэтому композитор сознательно использует данный риторический прием для наглядного обозначения ее месторасположения (пример 3.14).

В финальной части монолога М. Чеботари точно выполняет авторское указание *mit wachsender Begeisterung* (*с нарастающим воодушевлением*). В этой фразе, имеющей восходящее гаммообразное движение в диапазоне, превосходящем октаву, отчетливо прослушивается технически совершенное владение переходными нотами (*es<sup>2</sup>*, *f<sup>2</sup>*, *g<sup>2</sup>*). Особенно аккуратно и внимательно певица относилась к главному приему

---

<sup>75</sup> В данном сольном номере главная героиня призывает бога Гермеса — посланника смерти, даровать ей избавление от страданий, которые причинил Ариадне покинувший ее Тезей.

<sup>76</sup> Юлия Варади (род. 1941 г.) — румынская певица венгерского происхождения (сопрано), супруга выдающегося немецкого баритона Д. Фишера-Дискау. Искусство Ю. Варади, как и М. Чеботари, отличалось многостилевой направленностью, широким репертуаром, глубоким прочтением авторского замысла и яркой актерской драматической игрой.

<sup>77</sup> Предположительно, что изначально роль Ариадны задумывалась композитором для меццо-сопрано, в ней много предельных низких нот, но в целом тесситура высокая. Сегодня редко встретишь исполнение этой партии средним женским голосом, одной из лучших исполнительниц считается австрийское меццо-сопрано К. Людвиг.

Криста Людвиг (род. 1928 г.) — выдающаяся певица XX в. Прославилась интерпретацией опер В. А. Моцарта, Р. Вагнера и Р. Штрауса. Исполняла партии для меццо-сопрано, контральто и драматического сопрано.

профессиональной вокальной выучки — «прикрытию» звука, залогом многолетнего здоровья голосового аппарата (пример 3.15).

Пример 3.14.

Р. Штраус. *Ариадна на Наксосе*. Монолог Ариадны.

61

Ariad. To - ten - reich.

*pp*

Пример 3.15.

Р. Штраус. *Ариадна на Наксосе*. Монолог Ариадны.

**Ariadne** (mit wachsender Begeisterung)

70

Du wirst mich be - frei - en, 1

*f* *mf* *cresc.*

Думается, что традицию интерпретации роли Ариадны, заложенную М. Чеботари, унаследовала ее младшая коллега Э. Шварцкопф. Обе певицы — лирико-колоратурные сопрано большого диапазона и вокальной гибкости. В отличие от М. Чеботари, Э. Шварцкопф обладала более прозрачным голосом, ее трактовка отличалась скупостью ярких красок и практически отсутствием страстности, что вполне убеждало слушателя и работало в противовес игривому образу Цербинетты. В совокупности, певица вокально гораздо менее подходила для исполнения данной партии, однако ее умная интерпретация покорила Г. фон Караяна, с которым она записала оперу целиком в 1955 г.

Поздняя опера Р. Штрауса *Дафна* (буколическая трагедия в одном действии) — еще одно подношение автора античной культуре. Как известно из биографического

материала, имеющегося почти в каждой книге о композиторе, данная тематика была излюбленной еще с молодости. Правильными классическими формами древнегреческого искусства, его светом и гармонией пожилой Р. Штраус пытался «отгородиться» в мрачные предвоенные годы разгула нацизма в Европе. Московский историк оперы Е. Цодоков определяет *Дафну* как одну из самых лирических опер композитора. «В ней ощущается стремление к чистой поэзии, особенно ярко контрастирующее с фашистской реальностью, окружавшей старого мастера», — пишет он [78]. Несмотря на отсутствие развития в драматургии, что являлось слабой стороной творчества либреттиста Й. Грегора, опера пленяет слушателя выразительностью вокальных партий, особенно в центральной роли Дафны, и красотой музыки в целом. Однако автор либретто, как отмечал Дж. Марек, «придал древней легенде современный психологический поворот. Фрейд, так сказать, прогуливается по Аркадии» [32, с. 350].

Место действия оперы — греческие природные ландшафты. «Это подлинный гимн природе, вечно живой и изменчивой», — указывает российский музыковед А. Гозенпуд [15]. Последняя сцена в развязке посвящена чудесному событию, когда главная героиня, согласно древнегреческому мифу, отвергая любовные притязания Аполлона, превращается в лавровое дерево. Композитор писал Й. Грегору: «Спасение Дафны через преобразование ее в лавр — символ собственного очищения» [261, с.55]. В статье *Рихард Штраус и нацизм* Н. Барабанов проводит интересные параллели перекликающихся сюжетов между античной *Дафной* и раннесредневековой русской *Снегурочкой* Н. А. Римского-Корсакова: «Обе оперы — весенние сказки; в обеих действие происходит в период весенних свадеб; в обеих центральным является образ девушки, выросшей в единстве с миром природы и гибнущей от открытия человеческой любви: Снегурочка тает, а Дафна превращается в лавровое дерево. И в обеих операх гибнут те, кто полюбил: в опере Римского-Корсакова — Мизгирь, а в опере Штрауса — друживший с Дафной с детских лет Левкипп» [6]<sup>78</sup>.

Финал оперы *Ich komme, grünende Brüder... (Я прихожу к вам, зеленые братья...)*, состоящий из двух больших разделов: речитативной сольной арии главной героини и оркестровой постлюдии — ярчайшая страница штраусовского композиторского письма. Театровед из гамбургской *Staatsoper* А. Кордес подчеркивала: «В монологе Дафны, как и в

---

<sup>78</sup> Хочется подчеркнуть, что героини данных мифов, несомненно, являются христианскими прототипами в древних культурах греков и славян. Их земли, через некоторое время, на тысячелетия, станут надежным оплотом православия с его уникальной и богатейшей культурой, в том числе и музыкальной.

музыке ее конечной метаморфозы, доминируют филигранность и камерность» [188, с. 9]. Автор также указывает на параллель с финалом вагнеровского *Тристана и Изольды*, определяя немецкое название для заключительной сцены оперы Р. Штрауса как *Daphnes Liebestod*.

Данный отрывок был записан М. Чеботари уже после берлинской премьеры в 1943 г. с оркестром столичного радио под управлением А. Ротера. Начальное мрачное вступление солирующих фаготов вводит слушателя в иррациональный мир волшебного превращения. Низкие протяжные звуки темы у деревянных духовых отождествляются с исходом пантеистического апофеоза — момента, когда героиня по ходу действия пускает древесные корни в землю и связывается с ней навечно. Первые отрывочные реплики монолога Дафны в высоком регистре на переходных нотах создают некоторое неудобство для исполнения. Поэтому, чтобы технически сгладить эти моменты, М. Чеботари специально обрывает фразы на придыхании, достигая тем самым яркого художественно эффекта. Преимущественно на верхнем участке диапазона, насколько это возможно, артистка совмещает вокальные нюансы *legato* и *mezza voce*. В следующем эпизоде мотив главной темы подхватывают солирующий английский рожок и флейты, изображая с помощью высоких звуков превращение поднятых рук и развевающихся волос Дафны в древесные ветви. Все речитативно-ламентозное пение Дафны — подготовка к прекрасной музыке метаморфозы, финальной оркестровой кульминации оперы. Интуитивно М. Чеботари угадывала этот замысел автора и старалась ему следовать.

Интересно, что в процессе сочинения произведения, представления композитора и либреттиста Й. Грегора о построении концовки оперы значительно расходились. Отстаивая собственное видение финала, Р. Штраус писал: «При свете луны, на глазах у всех медленно происходит чудо превращения в сопровождении только одного оркестра. В крайнем случае, можно разрешить Дафне произнести во время превращения еще несколько слов, которые постепенно перейдут в лепет, а затем в мелодию без слов... Прочь все, что может помешать, пусть поет одно только дерево!» [25, с. 398]. Завершающий оперу знаменитый вокализ, построенный в виде канона партий оркестра и голоса, написан в одной из любимых тональностей композитора *Fis-dur*, как и вся предыдущая музыка метаморфозы<sup>79</sup>. Он звучит на фоне тремоло струнных в высоком

---

<sup>79</sup> По этому поводу стоит вспомнить одну из самых популярных песен Р. Штрауса *Traum durch die Dämmerung* (*Грезы в сумерках*), также написанную в *Fis-dur*-е — тональности «любви» в позднеромантическом творчестве композитора. Лучшие музыкальные моменты опер не избежали подобного



регистре, изображающих колыхание лавровых листьев. М. Чеботари исполняет этот эпизод полным голосом, плотно «прикрывая» переходной *fis*<sup>2</sup>, и лишь высокие неакцентированные звуки терции *ais*<sup>2</sup> маркирует на *mezza voce* (пример 3.16).

Пример 3.16.

Р. Штраус. *Дафна*. Финальная сцена.

Stimme der Daphne  
(vom Wipfel des Baumes)

Отметим, что в данной арии наиболее полно, со всей красотой и трепетностью, проявлялось природное лирико-колоратурное сопрано М. Чеботари, богатейшими ресурсами которого артистка активно пользовалась до 40-х годов. Партия Дафны идеально ложилась на плотный, но, в то же время, высокий голос певицы. Владея всеми средствами вокальной, музыкальной и актерской выразительности, а также полной палитрой тембровых красок, певица создавала на сцене удивительно поэтичный образ в непростой, современной для того времени немецкой опере.

Вокальная трактовка М. Тешемахер — исполнительницы главной героини в мировой премьере в Дрездене в 1938 г. также имела успех, но заметно отличалась от прочтения партии Дафны М. Чеботари<sup>80</sup>. Пение немецкой певицы было более плотным и густым, хотя не лишенным воздушного *mezza voce*. Ее классическое лирико-драматическое сопрано было способным на передачу трагедийных эмоций, но оказалось тяжеловатым для создания образа юной нимфы. Следует отметить, что голос М. Тешемахер выгодно сочетался с насыщенным штраусовским оркестром, а вокальная

---

композиционного решения. Например: сцена первой встречи Софи и Октавиана из *Кавалера розы* и знаменитый сонет Фламанды из *Каприччио*.

<sup>80</sup> Маргарита Тешемахер (1903–1959) — немецкая певица первой половины XX в., отличавшаяся ярким исполнением партий из оперного репертуара композиторов Германии и Австрии.

трактовка отличалась музыкальностью и свободой. Зрительный образ, созданный артисткой, вряд ли мог соответствовать сценической правде. Как уже было отмечено в предыдущей главе, певица обладала крупными физическими формами, что делало ее непривлекательной в этой роли в сравнении с субтильной М. Чеботари.

Последнее музыкально-театральное сочинение Р. Штрауса является не вполне обычным опусом композитора. Его полное название — *Каприччио* (разговорная пьеса с музыкой в одном действии К. Крауса и Р. Штрауса). В этом оригинальном произведении автор стремился избежать характерных черт романтической оперы, что ему вполне удалось. Э. Краузе дает следующую оценку: «Аромат красоты, яркие эмоции позволяют охарактеризовать *Каприччио*, с его остроумием и окрыленностью, как драгоценный дар просветленной старости» [25, с. 462]. Сюжетная линия произведения (выбор спутницы жизни) аллегорически синонимировалась с философской проблемой соотношения слова и музыки в опере.

Композитора вдохновила написанная в 1786 г. опера А. Сальери *Prima la musica, poi le parole*, поставленная во дворце Шёнбрунн вместе с зингшпилем В. А. Моцарта *Директор театра* по заказу австрийского императора. Так же как и произведение придворного композитора, сочинение Р. Штрауса не ответило на вопрос, что главнее в опере: музыка или слова? Оно явилось, по словам Р. Петцольда, своеобразным музыкальным завещанием, адресованным «культурным людям в качестве возвышенной игры, призванное обострить еще более чувство прекрасного, благородного и духовного» [140, с. 51]. Именно этой идее, по нашему мнению, служило многолетнее творчество композитора в своей совокупности, а последняя опера, несмотря на необычность сюжета и трактовки данного музыкально-театрального жанра — яркое тому подтверждение.

Интересной и неожиданной находкой в фонотеке Института Р. Штрауса для автора диссертации стало собрание дисков, выпущенных в 1995 г., с запечатленными спектаклями *Live* 1941–1944 гг. В томе № 21 обнаружили отрывки с голосом М. Чеботари, записанные с первого представления *Каприччио* в венской *Staatsoper*. Это казалось невероятным, так как никаких сведений об аудиодокументах, свидетельствующих об исполнении певицей партии графини Мадлен, долгое время не существовало. Автору казалось, что представление об интерпретации артисткой данной партии навсегда кануло в Лету, так же как о ролях Аминты и Арабеллы.

Запись представляет собой четыре фрагмента, три из которых содержат реплики, фразы или части сцен из партии графини Мадлен. Первый — дуэт итальянских певцов из

центральной, грандиозной по масштабу и составу исполнителей, девятой сцены, где голос М. Чеботари запечатлен в нескольких отрывочных фразах. Однако следующий записанный эпизод (из этой же картины) содержит продолжительные музыкальные предложения из партии главной героини. В заключительном отрывке представлена часть финальной моносцены Графини. В журнале *Gramophone* английский музыкальный критик, видный специалист по анализу классических аудиозаписей, А. Блайт писал: «Возмутительно короткие проблески партии Мадлен в исполнении Чеботари запечатлены в четырех отрывках из последней оперы Рихарда Штрауса. Очевидно то, что певица должна была быть совершенной в этой партии — блестящий звук, непринужденная фразировка, красивое портаменто» [157].

Финал оперы завершает продолжительная сцена Графини, написанная и оркестрованная композитором с большим вниманием и аккуратностью специально для В. Урсуляк. Из письма к К. Краусу: «...сейчас я стараюсь как можно лучше оркестровать последнюю сцену для нашего милого друга» [185, с. 458]. Р. Штраус намеренно стремился сделать сцену более плавной и лирической, чтобы противопоставить ее дискуссионному характеру всего произведения. «Отдадим должное арии! Отнесемся с уважением к певцам. Пусть не слишком громко звучит оркестр!», — размышлял композитор [185, с. 460]. Дж. Марек в монографии *Рихард Штраус: последний романтик* писал: «Финальная сцена, начинающаяся прозрачным оркестровым интермеццо, совершенно очаровательна. Это как бы отзвук более счастливого периода в жизни Штрауса и мировой истории» [32, с. 364].

К сожалению, в записи можно услышать только заключительную часть данной сцены, начинающейся с обрывка фразы „Ich will eine Antwort und nicht deinen prüfenden blick“ («Я хочу ответа, а не твоего вопрошающего взгляда!»). Уже звучит знаменитый *Des-dur*, которым заканчивается не только само произведение, но и все оперное творчество Р. Штрауса<sup>81</sup>. Героиня обращается к себе самой: «Кого выбрать в мужа, поэта Оливье или композитора Фламанд, а вместе с кем-то из них предпочесть музыку или слово в опере?». Не зная ответа, она находится перед сложным выбором. В вопросительные слова „Willst du zwischen zwei Feuern verbrennen?“ («Ты хочешь сгореть между двух огней?») М. Чеботари вкладывает максимум накала и экспрессии. Поняв не

---

<sup>81</sup> Композитору принадлежат слова, сказанные в письме к К. Краусу, который коснулся вопроса о написании новой оперы после *Каприччио*: «Не является ли этот *Des-dur* лучшим завершением всего дела моей театральной жизни?» [185, с. 463].

столько рассудком, сколько внутренним чувством неразрешимость дилеммы, в конце фразы певица ослабевает звучность голоса до авторского пиано (пример 3.17).

Пример 3.17.

Р. Штраус. *Каприччио*. Финал.

The image displays a musical score for Example 3.17, featuring a vocal line for the character 'Gräfin' and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 281. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Willst du zwischen zwei Feu-'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics '- ern ver - bren - nen?'. The piano accompaniment in this system is marked with a decrescendo (dim.) and a piano (p) dynamic.

Успокоившись и оставив философские вопросы, Графиня откладывает сиюминутный выбор спутника жизни. Она подходит к зеркалу и находит в нем свое отражение (реминисценция «романтического двойника» Ф. Шуберта), у которого спрашивает: «Может ли быть вообще конец в опере?». Второе «я» молчит. К столь загадочному сценическому действию композитором сочинена изумительная по красоте и простоте оркестровая интерлюдия с солирующей валторной, обозначенная как *Mondscheinmusik* (*Музыка лунного сияния*). В труде Э. Краузе находим этому подтверждение: музыкальная ткань данного эпизода «романтически ясна в лунном звучании утонченно-мелодичной заключительной сцены Мадлен, этого своеобразного создания, напоминающего Маршалшу и Арабеллу» [25, с. 462].

Следующие за инструментальным проведением заключительные нисходящие реплики М. Чеботари исполняет мягким и нежным *mezza voce*, не теряя при этом глубину певческой опоры, строго следуя авторскому нюансу *zart* (пример 3.18). В задумчивости,

но крайне выразительно и отчетливо произносит певица последние слова партии, растворяющиеся в очередном вопросе без ответа: „Gibt es einen, der nicht trivial ist?“ («Но, есть ли в ней конец, конец не тривиальный?»).

Пример 3.18.

Р. Штраус. *Каприччио*. Финал.

The image displays two systems of a musical score for the finale of Richard Strauss's opera *Capriccio*. The first system is for the Gräfin, with a vocal line marked *(zart)* and a piano accompaniment. The lyrics are: "kannst du mir ra - ten, kannst du mir hel - fen den Schluß zu". The second system begins at measure 284 and continues the vocal line with the lyrics: "fin - den, den Schluß für ih - - - re O - per?". The piano accompaniment in the second system includes *pp* markings.

Сохранившаяся запись мировой премьеры этой оперы в Мюнхене с В. Урсуляк в главной роли позволяет сделать сравнительный анализ двух интерпретаций, радикально отличающихся друг от друга. Если образ, созданный М. Чеботари, полон страсти, шарма и женского обаяния, отчего вряд ли возникнет мысль, что ее героиня в будущем останется безбрачной, то трактовка В. Урсуляк, несомненно, более близка к первоначальному замыслу авторов. Ее Мадлен кажется старше не только по возрасту, но и обнаруживает большую зрелость в характере, если судить по менее яркому тембру голоса певицы, более угловатой вокальной линии и погруженности в себя. Безусловно, драматическое сопрано В. Урсуляк легче справляется с насыщенной фактурой штраусовского оркестра, особенно красивы ее высокие ноты, взятые на полнзвучном *mezza voce*, легко перекрывающие толщу оркестровой ткани. Оркестр, управляемый К. Краусом — бесподобен по качеству, он, кажется, также является одним из действующих лиц в опере. Своим сочным звучанием

и гибкостью он выгодно оттеняет меланхоличность главной героини и способствует единству целого.

Несмотря на то, что партию графини Мадлен М. Чеботари исполнила на сценах Вены и Цюриха всего восемь раз, работа над ней — важный и особенный этап в развитии карьеры певицы. Сложнейшая в музыкально-вокальном и актерском отношениях, данная партия явилась высокой пробной ступенью в профессиональном становлении будущей исполнительницы опер современных композиторов XX в. на Зальцбургском фестивале, среди которых *Смерть Дантона* Г. фон Эйнема. Участие знаменитой артистки в венской премьере *Каприччио* несомненно способствовало быстрой популяризации этого произведения в театральном мире, а также формированию классической традиции в исполнении партии главной героини более лирическим сопрано. Среди певиц унаследовавших данную эстетику интерпретации явились последующие выдающиеся певицы Л. делла Каза, К. Те Канава, Э. Шварцкопф, а также ученица последней — Р. Флеминг.

В течение творческой жизни М. Чеботари не удалось поучаствовать в постановке на театральной сцене ранней оперы Р. Штрауса *Без огня*. Подчеркнем, что к 30-м гг. XX в. (время становления и развития ее карьеры), композитором уже был написан в этом жанре ряд творчески зрелых произведений<sup>82</sup>. Р. Штраус вступил в завершающий этап творчества, ознаменованный написанием поздних опер, таких как *Арабелла*, *Молчаливая женщина* и *Дафна*, ждавшие своих премьер. Точная причина, почему М. Чеботари за всю творческую жизнь не спела целиком партию главной героини Димут, которая идеально соответствовала бы ее типу голоса и актерским данным, автору диссертации не ясна. Наиболее правдоподобной является мысль, что внимание постановщиков к опере *Без огня* ослабло ввиду последующего рождения целого калейдоскопа ярких штраусовских полотен, возможно, представлявших и для певицы более глубокий художественный интерес.

Опера построена как одноактная поэма для пения (*Singgedicht*) — так определил собственное произведение Р. Штраус. На момент 1901 г., когда оно было написано, молодому немецкому композитору еще не удалось преодолеть влияние музыкальной драмы Р. Вагнера и опер модных в то время итальянских веристов. А. Гозенпуд отмечает: «Веселый анекдот воплощен Штраусом в формах, близких к *Нюрнбергским*

---

<sup>82</sup> В русском переводе существует еще один вариант названия — *Погасшие огни*, хотя буквальное значение немецкого словосочетания “Feuersnot” определяется как «Нужда в огне».

*мейстерзингерам*. Многое в этой опере, прежде всего ее автобиографическая сторона, устарело, громоздка фактура, но некоторые страницы — сцены Димут и Кунрада, народные сцены — отмечены печатью большого таланта» [14]. Одной из лучших черт ранней оперы Р. Штрауса, по мнению Э. Краузе, является «ослепительная пылкая музыка, изображающая пленительную летнюю ночь, зовущую к любви, и сверкающий блеск огня» [25, с. 318].

Наиболее яркий эпизод оперы — вышеназванный развернутый дуэт-сцена Димут и Кунрада *Feuersnot — Minnegebot...* (*Потухшие огни — веление любви*), который нередко звучит в концертах как отдельный номер. Дж. Марек писал: «Лучшие страницы оперы — те, где повествуется о любви Кунрада. Когда он впервые видит Димут, мы чувствуем, с каким удовольствием Штраус разрабатывает эту тему, вкладывая в нее свои чувства. И сама сцена любви несет отголосок его эмоций. (Вот почему эта сцена до сих пор появляется в концертных программах.) [32, с. 165]. Свидетельством того, что М. Чеботари не пропустила столь интересную страницу из творческого наследия Р. Штрауса, стала запись данной сцены с симфоническим оркестром берлинского радио, осуществленная в 1943 г. под руководством А. Ротера. Партию Кунрада исполнил знаменитый немецкий баритон К. Шмидт-Вальтер, частый партнер М. Чеботари на оперных подмостках.

Любовная сцена начинается широким мужским возгласом „*Feuersnot — Minnegebot...*“ («Потухшие огни — веление любви»), который сменяется вкрадчивыми фразами Димут-Чеботари, вносящими нежный трепетный колорит. Начальную тему героини предваряет небольшое, в несколько тактов, светлое оркестровое вступление, повторяющее лейтмотив героини — типичный вагнеровский прием в творчестве молодого Р. Штрауса. В сумерках летней ночи Димут томится от любви, она сравнивает пылание отдаленного вечернего заката с цветом собственных щек, зардевшихся в сердечной муке. Сопровождающий вокальную партию «мерцающий» мажоро-минор усиливает ощущение ночной романтики. М. Чеботари вкрадчивым голосом начинает фразу, тонко ощущая модуляционные переходы в параллельную и отдаленные тональности. Певица мастерски выстраивает музыкальную логику, строго подчиняясь авторскому замыслу композиции (пример 3.19).

Разнообразная по композиционному решению музыкальная ткань дуэта является широким полем для демонстрации возможностей певцов, использующих приемы *legato*, *staccato*, *mezza voce* и др. Значителен и охват задействованного вокального диапазона, позволяющий равномерно озвучивать регистры голоса. Ставя исключительно

художественные цели, М. Чеботари также не пренебрегала использованием всего арсенала наработанных технических навыков. Сочно звучат голоса сопрано и баритона в «огненной» кульминации дуэта. Данный эпизод выстроен из параллельно расположенных в октаву сольных партий, что напоминает принцип построения смешанного ансамбля у веристов. Примером могут служить дуэты Сантуцци и Туридду из *Сельской чести* П. Масканьи, а также Тоски и Каварадосси из третьего действия оперы *Тоска* Дж. Пуччини.

Пример 3.19.

Р. Штраус. *Без огня*. Дуэт Димут и Кунрада.

106 (Diemut, die inzwischen im Sentlingerhause gleichfalls die Lämplein entzündet hatte, tritt jetzt im ersten Stockwerk auf den Söller hinaus.) **Diemut.** 107

*Sehr ruhig.* *pp* *espr.* *p* *pp* Mitt - som - mer-

(Kunrad tritt lauschend in den Schatten des Hauses.)

Die. nacht! Weh-vol-le Wacht! Rot ist die Glut auf-gan-gen am

Die. Himmel hoch und weit- rot glühn mir die Wan-gen vor hei-ssem Her-ze-leid.

*pp* *p* *sfz*

В 1943 г. симфоническим оркестром Берлинского радио, руководимым А. Ротером, хором *Rufolf Lamy*, при участии М. Чеботари и других солистов была осуществлена очень



качественная запись малоизвестной и редкоисполняемой кантаты Р. Штрауса *Taillefer* (*Тайефер*) на слова выдающегося немецкого поэта Л. Уланда. Композитор написал это довольно слабое, по мнению многих музыковедов, произведение в 1903 г. по случаю присуждения ему звания доктора Гейдельбергского университета. Дж. Марек отмечал: «Это грандиозное сочинение с целой армией мужского хора и огромной массой оркестрантов. Оно было вполне заслужено забыто» [32, с. 167]. М. Чеботари ярко исполнила короткие отрывочные фразы, порученные сопрано (Сестра Герцога), тем самым подтверждая, что исполнение выдающимися голосами небольших партий всегда играет на пользу общего дела. Особенно удачно компоновался голос певицы с оркестром на фоне большого хора. Отдельно стоит отметить ясную дикцию и осмысленное произношение слов в партии, что демонстрирует серьезное отношение артистки не только к музыке любимого ею композитора, но и к стихам немецкого классика.

Проанализированные выше отрывки в исполнении М. Чеботари из шести опер и кантаты Р. Штрауса, написанные в разные периоды его композиторского творчества, представляют целостную картину искусства певицы в данной области музыкального театра. Даже несмотря на то, что не сохранились аудиозаписи ее интерпретации еще двух штраусовских партий, в том числе и наиболее важной — Аминты в *Молчаливой женщине*, они свидетельствуют, что вокальное искусство М. Чеботари внесло существенный вклад в популяризацию музыки композитора и послужило примером для многих последующих трактовок.

### **3.3 Выводы по главе 3**

Общая характеристика репертуара М. Чеботари и анализ ее исполнительского стиля в операх Р. Штрауса и других композиторов позволяет сделать следующие выводы.

1. **Исполнительская манера** М. Чеботари отличалась яркой индивидуальностью, которая определялась синтезом уникальных природных качеств с высоким профессионализмом и техническим мастерством: об этом свидетельствуют развитая до совершенства вокальная оснащенность, эмоциональная одухотворенность и глубокое понимание логики музыкального развития в партиях из опер итальянских, немецких, французских и русских композиторов. Эти превосходные качества удивительным образом сочетались с простотой и естественностью пения.

2. Вокальной трактовке было свойственно совершенное чувство **стиля** исполняемой музыки. Артистка с равным успехом пела музыку В. А. Моцарта, Дж. Верди,

веристские и лирические французские партии, а также оперную музыку современных композиторов и оперетту и др. В репертуаре примадонны также присутствовали лучшие образцы жанров оратории и *Lied*.

3. Специфика стиля М. Чеботари в значительной степени предопределялась **особенностями голоса** певицы, который отличался большим диапазоном, необычайной красотой яркого, но мягкого тембра, подвижностью, гибкостью и пластичностью. Линия звуковедения и наполнение были исключительны: певица в совершенстве владела техникой *legato*. Подобный голос как нельзя лучше подходил к исполнению музыки эмоционально насыщенной, сочетающей в себе красоту мелодии с разнообразной метроритмикой и богатой динамикой.

4. **Репертуар** певицы включал около восьмидесяти больших и малых партий из опер и оперетт на четырех европейских **языках**: немецком, итальянском, французском и русском. Также существуют свидетельства об исполнении М. Чеботари мелодий родной страны на румынском языке. В совокупности, несравненно большую часть вокальной музыки М. Чеботари исполняла на немецком.

5. С одинаковой легкостью М. Чеботари выступала в драматических, лирических и комических ролях, создавая на сцене правдивые и полнокровные **образы-характеры**. Некоторые из них были запечатлены в музыкальных фильмах, по которым можно составить целостное представление о неординарных актерских способностях певицы и об оригинальном прочтении ролей.

6. М. Чеботари оставила после себя богатое **наследие в аудиозаписи**, благодаря которому суждение о реальной оценке ее вокального искусства может быть адекватным. Несовершенство техники не отразилось на качестве зафиксированного материала. Объемный, сочный голос хорошо ложился на пленку. При прослушивании мало у кого появляется ощущение несовершенной студийной работы.

7. Оперная музыка Р. Штрауса в интерпретации певицы представлена в аудиодокументах достаточно широко. Пять из семи исполненных на сцене главных партий в операх композитора были записаны частично (арии и центральные ансамбли) либо полностью, что позволяет составить весьма обширное представление о важнейшем художественном пласте искусства М. Чеботари. Это — Софи в *Кавалере розы*, Дафна и Саломея в одноименных операх, Ариадна в *Ариадне на Наксосе* и Графиня Мадлен в *Каприччио*. Качество записанного материала разнится.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

**Решенная в диссертации научная проблема** создания целостного представления о вокальном искусстве М. Чеботари в интерпретации оперного творчества Р. Штрауса вносит вклад в теоретическое осмысление вклада одной из величайших певиц XX века в пропаганду классического музыкального искусства и определяет художественную ценность и место исполнительской деятельности певицы в мировой культуре. **Основные выводы** диссертации сводятся к следующему.

1. Архивные поиски, находки неизвестных материалов и сопоставление сведений, полученных из них, беседы с отечественными и зарубежными деятелями культуры и искусства, прямо или косвенно связанными с личностью и творчеством певицей, анализ аудио- и видеозаписей М. Чеботари дали возможность **ввести в научный обиход и систематизировать** новые сведения о жизни и творчестве певицы, охарактеризовать основные этапы ее жизненного и творческого пути; документировать личные и творческие контакты с выдающимся немецким композитором Р. Штраусом; определить особенности исполнительского стиля артистки, детерминировать ее исполнительскую манеру в оперных партиях этого композитора [45; 49; 50; 51;].

2. М. Чеботари обладала исключительными врожденными музыкальными и актерскими способностями. Она получила добротное вокальное образование в родном городе у Г. Афанасиу и усовершенствовала его в Берлине у О. Даниэля. Благодаря А. Вырубову, артисту МХАТа, она приобрела высокие технические навыки актерского мастерства [43]. Синтез природных данных и усвоенных в процессе обучения навыков способствовал **созданию прочной базы для профессиональной сценической деятельности**. Успеху М. Чеботари способствовала огромная работоспособность и яркая, «модельная» для первой половины XX в. внешность. Все это позволило ей в кратчайший срок войти в когорту ведущих артистов Европы.

3. Карьера М. Чеботари разворачивалась в период, отмеченный большими политическими и социальными перепадами во внутреннем устройстве стран, в которых жила певица [48]. Практически весь недолгий творческий путь примадонны был усеян терниями: материальная нужда в детстве и в пору становления, тоталитарный фашистский режим со всеми его последствиями в период расцвета, борьба с болезнью в конце жизни [43]. Важно, что **успех певицы**, мировоззрение которой было аполитичным, в первую очередь **определялся ее личными художественными достижениями**, помощью

близких, друзей и коллег и лишь в последнюю очередь обуславливался политической конъюнктурой [52]. Поэтому отраднo, что в русскоязычном музыкознании постепенно корректируется отношение к певице и ее имя начинает занимать достойное место.

4. Несмотря на сложные внешние жизненные обстоятельства, певице удалось достичь больших творческих вершин, спев **огромное количество** запоминающихся **спектаклей** на сценах европейских театров и фестивалей: дрезденской, берлинской и венской *Staatsoper*, миланского театра *La Scala*, парижского *Champs-Élysées*, лондонского *Covent Garden*, Зальцбурга и многих других [43; 53]. Заграничные гастроли «летающей певицы» и ее поездки на съемки фильмов исчислялись десятками раз в год. Осознание эксклюзивности собственного дарования и необходимости его максимального выражения, жажда жизни и стремление многое успеть сотворили в этих сложных условиях поразительный культурный феномен М. Чеботари [43].

5. Личность и творчество Марии Чеботари — первый пример такого понимания «ранга» певицы, которое в дальнейшем получило определение «звезды» (*Star*): вокальное искусство артистки — уникальный сплав различных стилей и течений, мастерство и профессионализм — естественная база для самовыражения творческой личности [43]. М. Чеботари была одной из первых **универсальных певиц**, столь востребованных в наше время, являясь предшественницей последующих певиц такого класса — М. Каллас, М. Кабалье, Дж. Сазерленд, Э. Шварцкопф и Р. Флеминг.

6. В настоящее время возможность знакомиться с исполнительским искусством М. Чеботари оказывается реальной благодаря многочисленным **аудиозаписям и фильмам**. Это фрагменты и полные произведения В. А. Моцарта, Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Чайковского, Р. Штрауса, И. Штрауса и др., которые дают представление о высочайшем уровне мастерства певицы [45; 49].

7. Многогранное творчество М. Чеботари, несомненно, **повлияло на последующее развитие оперного исполнительства и музыкального кино**. Трактовки певицей партий в классических и современных операх становились эталоном для многих вокалистов. Особенно это касается образов Сюзанны, Констанцы, Виолетты, Мими, Мадам Баттерфляй, Софи и Саломеи, которые можно считать наиболее показательными в репертуаре певицы [43; 54].

8. В формировании творческого облика М. Чеботари, в становлении ее исполнительского стиля большое значение имели **творческие контакты певицы с Р. Штраусом**, который всегда высказывал убежденное мнение о высочайших

профессиональных и человеческих достоинствах певицы, отвечавшей ему взаимностью [50; 51]. М. Чеботари была одной из тех певиц, талант которой составлял предмет восхищения и вдохновения для композитора в его поздние годы, а для самой артистки Р. Штраус был глубоко почитаемым музыкальным наставником в широком смысле этого понятия.

9. На протяжении сценической карьеры М. Чеботари участвовала в **восьми** постановках опер Р. Штрауса. Это — *Электра*, *Елена Египетская*, *Ариадна на Наксосе*, *Арабелла*, *Кавалер розы*, *Молчаливая женщина*, *Дафна*, *Саломея* и *Каприччио*, исполнив, в общей сложности, **одиннадцать** больших и малых партий. Освоив две трети штраусовского оперного наследия, певица способствовала большому успеху и популяризации этих произведений [44; 49; 50; 51;.54].

10. Достижения М. Чеботари в интерпретации вокальной музыки Р. Штрауса свидетельствуют о том, что она представляла собой одну из тех певиц середины XX в., которые, находясь под мощным влиянием артистической харизмы великого композитора, формировали и утверждали **штраусовский стиль в пении и прочтении сценических образов**, ставших ныне классическими. Благодаря природной интуиции, М. Чеботари нередко интерпретировала оперные партии Р. Штрауса по-своему, убедительно трансформируя в соответствии с собственным видением их сути [44; 49; 50; 51;.54]. Поэтому сотворчество Марии Чеботари и Рихарда Штрауса с полным основанием может быть **определено как взаимодополняющее**.

#### Рекомендации

1. Продолжить поиски фактического материала о связях М. Чеботари и Р. Штрауса, в частности, их переписки.
2. Расширить диапазон исследования творческого наследия М. Чеботари, учитывая возможные направления исследования:
  - 1) искусство певицы в оперном наследии эпохи барокко и классического домоцартовского периода;
  - 2) в операх В. А. Моцарта;
  - 3) в итальянской оперной классике;
  - 4) во французской опере;
  - 5) в русском репертуаре;
  - 6) в австро-немецкой оперетте;

- 7) в ораториальном жанре;
  - 8) в жанре *Lied*;
  - 9) в вокальной музыке композиторов XX в. (исключая Р. Штрауса);
  - 10) в кинематографии.
3. Специально исследовать личные и творческие контакты Р. Штрауса с В. Урсуляк в целях расширения поисков материала о творческих личностях румынской национальности, связанных с музыкой и персоной этого композитора.
  4. Интегрировать наследие Р. Штрауса в исследовательскую орбиту отечественных музыковедов.
  5. Включать в учебные, концертные и конкурсные программы студентов-вокалистов отрывки из опер, а также камерно-вокальные произведения Р. Штрауса.
  6. Рекомендовать руководству Национального театра оперы и балета им. М. Биешу осуществить постановку одной из опер Р. Штрауса, например, *Саломеи*, *Кавалера розы* или *Ариадны на Накосе*, являвшихся «визитной карточкой» исполнительского искусства М. Чеботари — культурного достояния Молдовы.

## Библиография

### На русском языке

1. Аксенов В. «Саломея» Рихарда Штрауса: от романтизма к экспрессионизму. В: Памяти Н. С. Николаевой: сборник статей, воспоминаний, материалов. Вып. 2. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018, с. 148–158.
2. Арабаджиу Р. Неоконченная симфония. Очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботари. Кишинев: Литература артистикэ, 1990. 144 с.
3. Асафьев Б. Р. Штраус. В: Критические статьи и рецензии. Москва — Ленинград: Музыка, 1967, с. 52–55.
4. Асафьев Б. Р. Штраус: Саломея. В: Об опере. Ленинград: Музыка, 1976, с. 255–257.
5. Бабилунга Н. Промышленность Бессарабии в конце XIX– начале XX в. Кишинев: Штиинца, 1985. 152 с.
6. Барабанов Н. Рихард Штраус и нацизм. В: <http://art.1september.ru/article.php?ID=201000209> (21.07.2017).
7. Борог О. Музыкальный театр Рихарда Штрауса и новые формы городской демократической культуры второй половины XIX-начала XX века : автореферат дис. ... канд. иск. Москва: Рос. академия музыки. 1999. 26 с.
8. Боффи Г. Рихард Штраус: экспрессия и чувственность. В: Большая энциклопедия музыки. Москва: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2010, с. 221–223.
9. Буковский А. Кишинев В: А. С. Пушкин: школьный энциклопедический словарь. Москва: Просвещение, 1999, с. 278–279.
10. Вагнер-Тренквиц К. Рихард Штраус в Вене. Москва: Аграф, 2016. 240 с.
11. Винокур Л. Рихард Штраус: Ступени к Парнасу. Санкт-Петербург: Композитор Санкт-Петербург, 2014. 32 с.
12. Виорика Урсуляк В: [http://enc-dic.com/enc\\_music/Ursuljak-V-7363.html](http://enc-dic.com/enc_music/Ursuljak-V-7363.html) (22.11.2016).
13. Вырубов Александр Александрович. В: <http://www.tez-rus.net/ViewGood25458.html> (22.11.2016).
14. Гозенпуд А. Опера Рихарда Штрауса *Без огня*. В: <http://www.classic-music.ru/feuersnot.html> (16.11.2017).
15. Гозенпуд А. Рихард Штраус. В: <http://www.classic-music.ru/daphne.html> (15.11.2016).
16. Губогло М., Дергачев В. (ред.) Молдаване. Москва: Наука, 2010. 542 с.
17. Дидученко Н. Мария Чеботарь. 1970, рукопись. Кишинев, НА РМ, ф. 3050, оп. 2, д. 381. 110 с.

18. Дэнилэ А. Опера Молдовы XX век. Кишинев: Prut international, 2008. 479 с.
19. Исполнительское искусство зарубежных стран. Рихард Штраус, Адриан Боулт, Вальтер Гизекинг. Выпуск 7. Москва: Музыка, 1975. 252 с.
20. Каратыгин В. Рихард Штраус и его *Электра*. В: Избранные статьи. Москва — Ленинград: Музыка, 1965, с. 70–78.
21. Катаева Н. (сост.) Мой Кишинев. Москва: Галерия, 2015. 376 с.
22. Каширников В. Штраус В: Слово о композиторах. Москва: Акрополь, 2013, 457–459 с.
23. Коннов В. Опера Рихарда Штрауса *Саломея* (к вопросу о традициях немецкой романтической оперы в XX веке). В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Materiale conferinței științifice internaționale. Chișinău: "GOBLIN", 1997, с. 35–42.
24. Котляров Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинева. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. 128 с.
25. Краузе Э. Рихард Штраус. Москва: Музгиз, 1961. 611 с.
26. Крауклис Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Москва: Музыка, 1970. 107 с.
27. Крылова А. Мария Чеботари: странствующий ангел Европы. В: Время. Кишинев, 09.02.2001, с. 6.
28. Кудрявцева Е. Любимец богов. В: <http://www.free-time.md/rus/ppl/i2339-lyubimec-bogov/> (22.11.2016).
29. Луначарский А. Р. Штраус. В: В мире музыки. Москва: Советский композитор, 1971, с. 64–74.
30. Ляхова И. Chișinău, orașul meu. Оперная легенда Мария Чеботарь. В: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2009/08/10/personalitati-chisinauiene-istorice/> (30.07.2018).
31. Малева В. Реквием по Марии. Кишинев: Сов. писатель, 1991. 512 с.
32. Марек Дж. Рихард Штраус: последний романтик. Москва: Центрполиграф, 2002. 347 с.
33. Мария Чеботари В: <http://petrleschenco.ucoz.ru/forum/2-664-1> (22.11.2016).
34. Мария Чеботари В: <http://www.classicalcdreview.com/salome.html> (22.11.2016).
35. Мария Чеботару. В: Одесская газета, № 85. Одесса, 22.05.1942, с. 3.
36. Матусевич А. Люба Велич В: <http://www.belcanto.ru/welitsch.html> (07.12.2018).
37. Микеладзе Г. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса. Автореф. дис. ...канд. иск. Москва, 1991. 21 с.
38. Москвина О. Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса. Автореф. дис. ...канд. иск. Москва, 2013. 24 с.



39. Наша кишиневка... В: Бессарабское слово, 28.02.1932.
40. Нестьев И. Рихард Штраус и германская музыка рубежа века. В: На рубеже двух столетий. Москва: Музыка, 1967, с. 44–62.
41. Орджоникидзе Г. Р. Штраус. В: Музыка XX века. Ч. 1, кн. 2. Москва: Музыка, 1977, с. 199–237.
42. Оссовский А. Рихард Штраус и его симфоническое творчество. В: Избранные статьи, воспоминания. Ленинград: Сов. композитор, 1961, с. 174–226.
43. Пилипецкий С. А. Жизнь и судьба примадонны XX века Марии Чеботари (1910–1949). В: Вестник АХИ, № 5. Москва: *OneBook.ru*, 2015, с. 78–95.
44. Пилипецкий С. Из истории исполнения оперы Р. Штрауса *Ариадна на Наксосе*. В: *Învățămîntul artistic — dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, 22 aprilie 2016. Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2016, с. 20–21.
45. Пилипецкий С. Из истории исполнения оперы Р. Штрауса *Ариадна на Наксосе* В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (29)*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2016, с. 88–93.
46. Пилипецкий С. Изучение и исполнение вокальной музыки Рихарда Штрауса в Молдове. В: *Educație artistică: realizările trecutului și provocările prezentului. Conferința științifică internațională dedicată aniversării a 75 de ani de învățămînt artistic din Republica Moldova, 25–26 noiembrie 2015. Rezumatele comunicărilor*, Chișinău: Grafema Libris, 2015, с. 75–76.
47. Пилипецкий С. К 100-летию Л. Г. Боксана: страницы из жизни. В: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Chișinău, 27 septembrie 2016. Rezumatele comunicărilor*. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, с. 69–70.
48. Пилипецкий С. К 100-летию Л. Г. Боксана: страницы из жизни. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 1 (28)*. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, с. 145–150.
49. Пилипецкий С. М. Чеботари — исполнительница главной партии в последней опере Р. Штрауса *Каприччио*. В: *Învățămîntul artistic — dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională, 20 aprilie 2018. Tezele lucrărilor*. Chișinău: АМТАР, 2018, с. 25–26.
50. Пилипецкий С. М. Чеботари и Р. Штраус: хроника профессиональных и личных контактов (1931–1941). В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 1 (30)*. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, с. 181–187.

51. Пилипецкий С. М. Чеботари и Р. Штраус: хроника профессиональных и личных контактов (1942–1949). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 1 (30). Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, с. 187–194.
52. Пилипецкий С. Мария Чеботари и фашизм. В: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Chișinău, 25 septembrie 2018. Tezele comunicărilor. Chișinău: VALINEX SRL, 2018, с. 99–100.
53. Пилипецкий С. Мария Чеботари — участница Зальцбургских фестивалей. В: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Chișinău, 26 septembrie 2017. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: VALINEX SRL, 2017, с. 121–122.
54. Пилипецкий С. Никола Беллер-Карбоне — Саломея наших дней. В: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/07/Pilipezky1.pdf> (01.11.2016).
55. Пилипецкий С. Общая характеристика репертуара и исполнительского стиля М. Чеботари В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (31). Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2017, с. 265–269.
56. Пилипецкий С. Память о Марии Чеботари на ее родине. В: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferința științifică internațională, Chișinău, 23 iunie 2015. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, с. 67–68.
57. Пилипецкий С. Память о Марии Чеботари на ее родине. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, nr. 2 (25). Chișinău: VALINEX SRL, 2015, с. 166–170.
58. Пожар С. Если бы все могли так повсюду устраивать музыкальное дело: (В.И. Ребиков и Кишинев). В: Русин, № 2 (8), Кишинев, 2007, с. 83–96.
59. Поспелов П. Ариадна на Наксосо в театре Покровского — удача с перебором. В: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/07/07/648240-ariadna-naksose> (19.11.2016)
60. Пружанский А. Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь: В двух частях. Москва: Сов. композитор, 1991–2000. 424 с., 394 с.
61. Рихард Штраус и Ромен Роллан: Переписка, выдержки из дневника. Книга 3. Москва: Музгиз, 1960. 216 с.
62. Росс А. Безрассудная и сладострастная. В: <http://gram-rus.ru/documents/article1.html> (22.11.2016).
63. Росс А. Дальше — шум: Слушая XX век. Москва: АСТ, 2012. 468 с.

64. Рудницкий Е. Музыка и музыканты Третьего рейха. Москва: Классика-XXI, 2017. 640 с.
65. Соллертинский И. Кавалер роз. В: Критические статьи. Ленинград: Музгиз, 1963, с. 61–65.
66. Соллертинский И. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Ленинград: Ленинградская филармония, 1934. 40 с.
67. Ступель А. Рихард Штраус. Ленинград: Музыка, 1972. 96 с.
68. Тимохин В. Искусство Марии Чеботари. Аннотация к грампластинке, *Мелодия*, М 10 47131 000, 1986.
69. Тимохин В. Мария Чеботари В: Музыкальная жизнь, 1969, № 14, с. 18–19.
70. Тимохин В. Мария Чеботари В: Музыкальная энциклопедия. Т. 6. Москва: Сов. энциклопедия, 1982, с. 199–200.
71. Тимуш А. (ред.) *Кишинев*. Энциклопедия. Кишинев: Главная редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1984. 576 с.
72. Узун Е. Симфонии Национальной филармонии. В: <http://obzormd.com/2012/02/07/simfonii-nacionalnoj-filarmonii/> (22.11.2016).
73. Филиппов И. Записки о «Третьем рейхе». Москва: Международные отношения, 1966. 254 с.
74. Хонолка К. В тени Карузо. Лирические и драматические певицы XX века. В: [http://www.classic-music.ru/soprano\\_xx.html](http://www.classic-music.ru/soprano_xx.html) (22.11.2016).
75. Хонолка К. Великие примадонны. Москва: Аграф, 2002. 320 с.
76. Цвейг С. Вчерашний мир: воспоминания европейца. Москва: Вагриус, 2004. 352 с.
77. Цодоков Е. Мария Чеботари В: Опера. Энциклопедический словарь. Москва: Композитор, 1999, с. 451–452.
78. Цодоков Е. Опера Рихарда Штрауса «Дафна». В: <http://www.belcanto.ru/daphne.html> (01.08.2018).
79. Чайковский Г. Знаменитые певцы Молдавии. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1975. 62 с.
80. Чеботарь Мария В: <http://forum.md/673843> (22.11.2016).
81. Чеботарь Мария В: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чеботарь,\\_Мария](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чеботарь,_Мария) (23.06.2017).
82. Шишкан К., Пожар С. Мария Чеботари В: Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях (XVIII — 1 пол. XX вв.). Т 1. Кишинев: Tipografia Centrală, 2009, с. 334–336.
83. Шмургун Н. Кишинев — ну чем не «европейский Парнас»? Комсомольская правда, 25.11.2011. В: <http://www.kp.md/daily/25794/2776091/> (22.11.2016).

84. Штильман А. Письмо Рихарда Штрауса Стефану Цвейгу. В: Музыка и власть. Москва: Аграф, 2013, с. 145–162.
85. Штраус Рихард В: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Штраус,\\_Рихард](https://ru.wikipedia.org/wiki/Штраус,_Рихард) (23.06.2017).
86. Энтелис Л. Рихард Штраус. В: Силуэты композиторов 20 века. Ленинград: Музыка, 1971, с. 31–39.
87. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. Москва: Золотое Руно, 2004. 200 с.

#### На румынском языке

88. Arta musicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
89. Axionov V. Manifestările romantice și expresioniste în opera *Salomeea* de Richard Strauss. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, Chișinău: NOTOGRAF PRIM, № 1–2 (8–9), 2009, p. 8–14.
90. Barbanoi H. Creația corală bisericească a compozitorului Mihail Berezovschi din perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău: Centrul Editorial-Poligrafic al USM, 2016. 27 p.
91. Bogdănaș S. Maria Cebotari s-a înălțat pe marele ecran. În: Timpul de dimineață. Chișinău, 08.10.2004, p. 18
92. Boldur A. Muzica românească de azi. București: Institutul de arte grafice MARVAN S.A.R., 1940. 48 p.
93. Borcea A. Madame Butterfly în Aria. În: Ziarul de gardă. Chișinău, 07.10.2004, p. 6.
94. Bordeianu T. Preotul Mihail Berezovschi — compozitor basarabean. În: Luminătorul, Nr. 7–8, Chișinău, 1943, p. 538–541.
95. Buzilă S. Maria Cebotari În: Enciclopedia interpreților din Moldova. Chișinău: Museum, 1999, p. 102–105.
96. Ciaicovschi-Mereșanu G. Învățământul musical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX). Chișinău: Grafema Libris, 2005. 147 p.
97. Cimbru Gh. Recviem pentru Maria Cebotari. În: Dialog. Chișinău, 04.06.1999.
98. Ciocoi Gh. A fost de aur vocea Mariei Cebotari. În: Dialog. Chișinău, 03.08.2001.
99. Ciomac E. Pagini de cronica muzicală (1915–1939). Vol. I. București: Editura muzicală, 1967. 384 p.
100. Colesnic Iu. Maria Cebotari În: Chișinău: Enciclopedie. Chișinău: Museum, 1997, p. 122.

101. Colesnic Iu. Maria Cebotari În: Chișinăul nostru necunoscut. Ed. II. Chișinău: Cartier, 2016, p. 175–178.
102. Colesnic Iu. Maria Cebotari În: Femei din Moldova. Enciclopedie. Chișinău: Museum, 2000, p. 65–66.
103. Corai T. Dacă fiecare ambasador ne-ar dăriu câte o carte, am fi cei mai bogați. În: Luceafărul. Chișinău, 09.07.1999, p. 10.
104. Cosma O. Opera românească. Vol. I–II. București: Editura muzicală a uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, 1962. I– 232 p., II–332 p.
105. Cosma V. Maria Cebotari – de la vedetă lirică la legendă postum : (65 de ani de la trecerea în neființă a artistei). În: Literatura și Arta. Chișinău, 12.06.2014, p. 6.
106. Cosma V. O vedetă devenită mit. În: Sud-Est, №4. Chișinău, 1992.
107. Cotelea G. De ce nu ne putem ține de cuvânt?: Maria Cebotari la 90 de ani. În: Flux. Chișinău, 10.02.2000, p. 6.
108. Cuibuș G. Vitrina cu portrete. Actori români pe scenele și studiourile lumii. București: Editura muzicală, 1970. 207 p.
109. Curzon P. M-a surprins să întâlnesc atâta venerație aici pentru mama mea. În: Flux. Chișinău, 03.08.2001, p. 6.
110. Danilă A. Feciorii Mariei... În: Literatura și arta, Nr. 25,. Chișinău, 18.06.1998, p. 6.
111. Dănilă A. Maria Cebotari la București. În: Literatura și Arta. Chișinău, 18.02.2010, p. 7.
112. Danilă A. Maria Cebotari. Stea rătăcitoare. Chisinau: Bastina-RADOG, 1999, 239 p.
113. Danilă A. Maria Cebotari. Stea rătăcitoare. Блуждающая звезда. Chisinau: Prut Internațional, 2015. 328 p.
114. Danilă A. Opera basarabeană. Chișinău: Editura enciclopedică *Gheorghe Asachi*, 1995. 128 p.
115. Danilă A. Opera din Chișinău. Privire retrospectivă. Chișinău: Prut Internațional, 2005. 284 p.
116. Danilă A. Opera moldovenească. Interpreți, roluri, spectacole: Ediție enciclopedică. Chisinau: Tipografia centrală, 2013. 291 p.
117. Druc V. Maria Cebotari revine acasă. În: Jurnal de Chișinău. Chișinău, 08.10.2004, p. 11.
118. Gafton M. Fata din Chișinău, care a cucerit Europa: cântăreața de opera Maria Cebotari. În: Țara. Chișinău, 15.09.1998, p. 4.
119. Gafton M. Maria Cebotari — Gustav Diessl. În: Țara. Chișinău, 12.05.2000, p. 4.

120. Gafton M. Maria Cebotari — o voce, care a cucerit Europa: cântăreața de opera Maria Cebotari. În: Moldova. Chișinău, 03.03.2009, p. 24–27.
121. Gîscă P. Cornul în creațiile ale compozitorilor Franz Strauss și Richard Strauss. Iași: Editura Artes, 2009. 287 p.
122. Grâu Gh. Amintiri despre Maria Cebotari zidite la Chișinău. În: Ziarul de Gardă. Chișinău, 16.02.2012, p. 17.
123. Grigoriță M. Pe urmele înaintașilor noștri: Maria Cebotari. În: Literatura și Arta, Chișinău, 13.10.2016, p. 3.
124. Iancu N. Dicționarul actorilor de film. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1977. 426 p.
125. Manea P. Maria Cebotari În: <http://pompiliumanea.ro/2012/07/02/maria-cebotari-10-februarie-1910-chisinau-9-iunie-1949-viena/> (26.09.2015).
126. Marcu G. (coord.) Enciclopedia personalităților feminine din România. București: Editura Meronia, 2012. 616 p.
127. Maria Cebotari În: [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Maria\\_Cebotari](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Maria_Cebotari) (19.12.17).
128. Maria Cebotari În: Prezențe basarabene în spiritualitatea românească: Dicționar. Chișinău: Civitas, 2007, p. 81.
129. Maria Cebotari, sărbătorită în familia Sainciuc În: <http://www.jc.md/maria-cebotari-sarbatorita-in-familia-sainciuc/> (13.01.2018).
130. Matievschi E. Odă artistei Maria Cebotari. În: Literatura și arta. Chișinău, 15.02.2013, p. 6.
131. Mircos V. Maria Cebotari — o voce de legendă. În: Capitala. Chișinău, 27.05.2000, p. 8.
132. Mușatescu M. Maria Cebotari În: Filmul musical: Scurt istoric. Genuri. Mic dicționar de personalități. Filmografie selectivă: 1926–1978. București: Meridiane, 1979, p. 223–224.
133. Nagacevschi E. Mihail Berezovschi — dirijor de cor și compozitor. Chișinău: Epigraf, 2002. 92 p.
134. Nechit I. Maria Cebotari: "La noi în Basarabia iernile erau foarte grele" În: Jurnal de Chișinău. Chișinău, 17.02.2006, p. 15.
135. Negriș, A. Maria Cebotari. În: Capitala. Chișinău, 19.06.1999, p. 5.
136. Olărescu D. Maria Cebotari între viață și film. Chisinau: Litera, 2010. 95 p.
137. Olărescu D. Maria Cebotari în lumina ecranului. În: Basarabeni în lume. Chișinău, 2012, p. 27–49.
138. Partole C. O lacrimă din memoria unui neam. În: Moldova suverană, Chișinău, 28.07.2001, p. 6.

139. Partole C. Prin fiu, s-a întors acasă Maria Cebotari. În: Moldova suverană. Chișinău, 12.09.1998, p. 8.
140. Petzoldt R. Richard Strauss: Viața în imagini. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963. 110 p.
141. Plăcintă R. Feciorul Mariei Cebotari a venit la Chișinău. Fritz Curson-Cebotari. În: Flux. Chișinău, 09.09.1998, p. 1.
142. Pohilă V. Cea mai mare Marie a muzicii lirice românești. În: BiblioPolis, Nr. 3. Chișinău, 2004, p. 52–53.
143. Popescu C. Maria Cebotari — Gustav Diessl. În: Cupluri celebre din lumea filmului. București: Albatros, 1994, p. 239–256.
144. Porcesco C. Maria Cebotari — o tera incognito. În: Moldova suverană. Chișinău, 08.10.2011, p. 6.
145. Praporșic M. Maria Cebotari a mai cucerit un premiu. În: Ziarul de Gardă. Chișinău, 26.05.2005, p. 4.
146. Prisăcaru V. Mereu tânără, atât de frumoasă și foarte talentată. În: Mesagerul. Chișinău, 12.02.2000, p. 5.
147. Rașcov P. Strada Mariei. În: Moldova și lumea, Nr. 1. Chișinău, 2001, p. 14.
148. Răileanu A. Acea fată din Chișinău care a cucerit Europa. În: Tineretul Moldovei. Chișinău, 14.02.1998, p. 6.
149. Robot A. De vorbă cu Maria Cibotari: interviu reprodus din gazeta Basarabiei, 6 iunie 1936. În: Viața Basarabiei, Nr. 2. Chișinău, 2003.
150. Roibu N. Adevărată întoarcere a Mariei Cebotari la Chișinău. În: Flux. Chișinău, 06.07.1999, p. 4.
151. Roșca A. O carte de cerești amintiri. În: Literatura și arta. Chișinău, 05.08.1999.
152. Rotaru T. Ave Maria! În: Săptămîna. Chișinău, 16.07.1999, p. 7.
153. Sandu E.-P. Aspecte componistice și orchestrale în creația lui Richard Strauss. Craiova: Universitaria, 2012. 99 p.
154. Tamazlăcaru E. Maria Cebotari sărbătorită acasă „în familie”: În: Literatura și arta. Chișinău, 25.02.2010, p. 6.
155. Ursul S. Harul unei basarabence care a avut Europa la picioarele ei. În: Natura, Nr. 4. Chișinău, 2017, p. 7.

На английском языке

156. Adopted. In: Coventry Evening Telegraph. Coventry, 17.05.1954, p. 5.
157. Blyth A. M. Cebotari In: <https://www.gramophone.co.uk> (03.02.2018).
158. Covent Garden: Vienna State Opera. In: The Stage. London, 18.09.1947, p. 7.
159. Del Mar N. Richard Strauss, a critical commentary on his life and works. Vol. 1. London: Barrie and Rockliff, 1962. 462 p.
160. Gilliam B. (Ed.) Richard Strauss and his world. Princeton: Princeton Univ. Press, 1992. 444 p.
161. Gilliam B. (Ed.) Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work. Durham: Duke University Press, 1997. 312 p.
162. Holden R. Richard Strauss: A Musical Life. New Haven: Yale University Press, 2011. 316 p.
163. Hurwitz D. Richard Strauss: An Owner's Manual. New Jersey: Amadeus Press, 2014. 204 p.
164. Jefferson A. The operas of Richard Strauss in Britain (1910 – 1963). London: Putnam, 1963. 186 p.
165. Kennedy M. Richard Strauss. New York: Schirmer books, 1996. 237 p.
166. Kreimeier K. The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945. Berkeley: University of California Press, 1999. 451 p.
167. Lucas J. Thomas Beecham: An Obsession with Music. Woodbridge: The Boydell Press, 2008. 416 p.
168. Mann W. Richard Strauss. A critical study of the operas. London: Cassel, 1964. 402 p.
169. Maria Cebotari In: The New Grove: Dictionary of Music and Musicians. Vol. 5. London: Macmillian Publishers Lim., 2001, p. 326.
170. Mesa F. Opera: an encyclopedia of world premieres and significant performances, singers, composers, librettists, arias and conductors, 1597–2000. Jefferson: McFarland, 2007. 474 p.
171. Monod D. German music, denazification, and the Americans, 1945–1953. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005. 325 p.
172. Rasponi L. The last Prima Donnas. New York: Alfred A. Knopf, 1982. 633 p.
173. Richard Strauss In: [http://arthaus-musik.com/dvd/neuerscheinungen/media/details/richard\\_strauss\\_and\\_his\\_heroines.html](http://arthaus-musik.com/dvd/neuerscheinungen/media/details/richard_strauss_and_his_heroines.html) (21.07.2017).
174. Sp. H. Covent Garden greets Strauss: “Rosenkavalier” with a team spirit. In: Daily Herald. London, 03.11.1936, p. 13.



175. The Dresden Opera at Covent Garden. In: The illustrated London news. London, 14.11.1936, p. 890.
176. The Dresden Opera Company`s visit to Covent Garden In: The Sphere. London, 14.11.1936, p. 274.
177. Youmans Ch. (ed.) The Cambridge companion to Richard Strauss. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 338 p.

На итальянском языке

178. Principe Q. Strauss. Milano: Rusconi, 1989. 1095 p.

На немецком языке

179. A. B. Leipziger Gewandhauskonzert. In: Dresdner Nachrichten. Dresden, 02.01.1936.
180. Abendroth W. Sieghafter „Rosenkavalier“. In: Berliner Lokal Anzeiger, Nr. 294. Berlin, 08.12.1936.
181. Band L. Abschluß des Rom Gastspiels. 10.03.1939.
182. Beckmesser. „Capriccio“ von Richard Strauss. In: Weltwoche. Zürich, 30.06.1944.
183. Boyden M. Richard Strauss: Die Biographie. München: Europa Verlag, 1999. 701 S.
184. Böhm K. Ich erinnere mich ganz genau. Zürich: Büchenbilder Gutenberg, 1970. 235 S.
185. Brosche G. (hrsg.) Richard Strauss — Clemens Krauss, Briefwechsel, Gesamtausgabe. Tutzing: Schneider, 1997. 587 S.
186. Brosche G. Richard Strauss, Werk und Leben. Wien: Ed. Steinbauer, 2008. 227 S.
187. Burgarz A. Strauss „Salome“ mit Gästen. Berlin, 17.02.1942.
188. Cordes A. Identisch mit der Natur und den Göttern. In: Journal, Nr. 5. Hamburg: Staatsoper Hamburg, 03/04/05.2007/2008, S. 9.
189. Decken E. von der. Beschwingter „Rosenkavalier“. Berlin, 10.03.1939.
190. Dermota A. Tausendundein Abend mein Sängerleben. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981. 357 S.
191. Dussek P., Schmidt P. Leonie Rysanek: 40 Jahre Operngeschichte. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1990. 319 S.
192. E. S. Kunst und Wissenschaft. In: Dresdner Nachrichten, Nr. 315. Dresden, 07.07.1933.
193. Endler D. Richard Strauss. Meister der Inszenierung. Wien: Böhlau Verlag, 2014. 349 S.
194. er. Staatsoper. In: Der Volksstaat. Dresden, 18.04.1931.
195. F. F. Maria Cebotari in „Figaro“. In: Neues Wiener Journal. Wien, 21.09.1938.

196. Fassbinder H. Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme. In: Hanauer Anzeiger. Hanau, 10.02.1970.
197. Fischer L. (hrsg.) Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, 4 Band. Stuttgart: Bärenreiter, 2000. S. 507
198. Frenzel H. Jeztlicher „Rosenkavalier“ in Paris. Berlin, 06.09.1937.
199. Fuhrich E., Prossnitz G. Die Salzburger Festspiele. Band 1. Salzburg: Residenz Verlag, 1990. 327 S.
200. Gerigk. „Rosenkavalier“ neu in der Staatsoper. In: Völkischer Beobachter. Berlin, Nr. 343, 08.12.1936, S. 5
201. Giglis erster italienischer Film. In: der Freiheitskampf, 19.12.1937.
202. Grasberger F. (hrsg.) DerStrom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefenen. Tutzing: Hans Schneider, 1967. 555 S.
203. Gustav Diessl heiratete Maria Cebotari. In: Banater Deutsche Zeitung, 27.08.1938, S. 6.
204. Haas W. Maria Cebotari In: Nachtigall in Samt und Seide. Hamburg, 1969, S 375–377.
205. Hamel. Noch einmal Gielens „Rosekavalier“. In: Deutscher Allgemeiner Zeitung. Berlin, Nr. 572–573, 08.12.1936.
206. Hammer B., Reich D. (hrsg.) 150 Jahre Theater in Zürich. Zur Eröffnung des renovierten Opernhauses. Zürich: Orell Füssli, 1984. 194 S.
207. Hartmann R. Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper. München: R. Piper & Co Verlag, 1975. 461 S.
208. Hänsch W. Die Semperoper. Geschichte und Wiederaufbau der Dresdner Semperoper. Berlin: Verlag für Bauwesen, 1986. 247 S.
209. Höntsch W. Opernmetropole Dresden: Von der Festa Teatrale zum modernen Musikdrama. Ein Beitrag zur Geschichte und zur Ikonographie der Dresdner Opernkultur. Amsterdam: Verlag Der Kunst, 1996. 357 S.
210. J.-B. „Der Rosenkavalier“. Berlin, 02.09.1934.
211. Jacobi I. „Salome“ unter Krauss in Berlin. In: Oper und Musik, Berlin, 1942.
212. Jonas F. (hrsg.) 100 Jahre Wiener Oper am Ring: Jubiläumsausstellung 17 Mai bis 28 September 1969. Wien: Österr. Bundesverlag, 1969. 276 S.
213. K. Sch. Eine neue Gilda, Dresdener Neueste Nachrichten. Dresden, 08.02.1933.
214. Kapp J. 200 Jahre Staatsoper im Bild. Berlin: Max Hesses Verlag, 1942. 247 S.
215. Kapp J. Geschichte der Staatsoper Berlin. Berlin: Max Hesses Verlag, 1942. 251 S.

216. Kapp J. Geschichte der Staatsoper Berlin, (600 abbild.) Berlin: Max Hesses Verlag, 1942. 264 S.
217. Kapp J. (hrsg.) Richard Strauss und die Berliner Oper, Festschrift der Berliner Staatsoper zu des Meisters 75 Geburtstage. Berlin: Max Hesses Verlag, 1939. 47 S.
218. Kösters F. Peter Anders. Stuttgart: Metzler, 1995. 258 S.
219. Kralik H. Richard Strauss — Weltbürger der Musik. Wien: Wollzeilen Verlag, 1963. 364 S.
220. Kroll E. Richard Strauss „Salome“. Berlin, 17.02.1942.
221. Krünes E. „Der Rosenkavalier“. Berlin, 08.12.1936.
222. Maria Cebotari. In: Berliner Illustrierte Zeitung. Berlin, 15.05.1932.
223. Maria Cebotari. In: Deutsche Radio Zeitung. Berlin, 30.06.1935.
224. Maria Cebotari. In: Filmwoche, 1937, № 17.
225. Maria Cebotari. In: Völkischer Beobachter. Berlin, 19.12.1941.
226. Maria Cebotari als Traviata. In: Neues Wiener Journal. Wien, 27.09.1938.
227. Maria Cebotari und Gustav Diessl. In: Dresdner Neueste Nachrichten. Dresden, 27.06.1938.
228. Maria Cebotari-von Wyrnboff. In: Das Theater. Dresden, 01.09.1931.
229. Mattes W. „Rosenkavalier“ neu in der Staatsoper. In: Berliner Morgenpost. Berlin, 8.12.1936.
230. Mingotti A. Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950. 145 S.
231. Neue Frauen bei den diesjährigen Festspielen. In: Neues Wiener Journal. Wien, 19.07.1938.
232. Novak A. Salzburg hört Hitler atmen: Die Salzburger Festspiele 1933–1944. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2005. 416 S.
233. Ohlekopf R. Maria Cebotari als Daphne. In: Signale. Berlin, № 11, 15.03.1939, S. 165.
234. Panofsky W. Richard Strauss. Partitur eines Lebens. München: R. Piper & Co. Verlag, 1965. 366 S.
235. Paris erlebt den „Rosenkavalier“. Berlin, 06.09.1937.
236. Pfister K. Richard Strauss: Weg, Gestalt, Denkmal. Wien : Berglandverlag, 1949. 170 S.
237. Pichler W. „Capriccio“. Wien, 1944.
238. Renssow H. Richard Strauss: „Daphne“/Erlebnisreche Wiedergabe durch das Rostocker Stadttheater. Rostock, 1939.

239. Richard Strauss Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jung., 1980. 357 S.
240. Richard Strauss — Stefan Zweig, Briefwechsel. Frankfurt-am-Main: S. Fischer Verlag, 1957. 179 S.
241. Ritter H. Maria Cebotari als Susanne. In: Neue Freie Presse. Wien, 20.09.1938.
242. Ritter H. Maria Cebotari als Violetta. In: Neue Freie Presse. Wien, 27.09.1938.
243. Rufer J. „Der Rosenkavalier“. Berlin, 06.12.1936.
244. Sachse W. Maria Cebotaris Berliner Manon. In: Der Freiheitskampf, 20.04.1938.
245. Scanzoni S. von. Richard Strauss und seiner Sänger. München: Drucker zur Münchner Musikgeschichte, 1961. 95 S.
246. Schlötterer R. (hrsg.) Richard Strauss — Rudolf Hartmann: Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regiearbeiten von Rudolf Hartmann. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1984. 199 S.
247. Schmitz E. Die Besetzung der Solopartien. In: Dresdner Nachrichten, Nr. 293. Dresden, 25.06.1935, S. 6
248. Schmitz E. Richard Strauß dirigiert eigene Werke. Dresden, 18.11.1934.
249. Schnoor H. Am Pult: Richard Strauss. In: Dresdner Anzeiger. Dresden, 17.11.1934.
250. Schnoor H. Wiedergeburt des Rosenkavaliers. Dresdner Anzeiger. Dresden, 28.04.1934.
251. Schuh W. (hrsg.) Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel: Gesamtausgabe. Zürich: Atlantis Verlag, 1964. 736 S.
252. Schuh W. (hrsg.) Strauss R. Betrachtungen und Erinnerungen. Mainz: Schott, 2014. 264 S.
253. Seeger H. Maria Cebotari In: Opernlexikon. Berlin: Henschelverlag, 1978, S. 114.
254. Seeger H., Rank M. Oper in Dresden. Festschrift zur Wiedereröffnung der Semperoper. Berlin: Henschel Verlag, 1985. 119 S.
255. St. Arien- und Duettenabend. In: Dresdner Anzeiger. Dresden, 23.02.1934.
256. Steiger M. (hrsg.) Richard Strauss — Karl Böhm, Briefwechsel (1921–1949). Mainz: Schott Musik International, 1999. 512 S.
257. Steinitzer M. Richard Strauss. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1911. 288 S.
258. Strauss G., Wunderlich B. Der Patriarch, Richard Strauss und die Seinen. Halle: Arthausmusik, 2014. 130 S.
259. Tenschert, R. Anekdoten um Richard Strauss. Wien: Wilhelm Frick Verlag, 1945. 78 S.
260. Tenschert R. Dreimal Sieben Variationen über das Thema Richard Strauss. Wien: Wilhelm Frick Verlag, 1945. 283 S.

261. Tenschert R. (hrsg.) Richard Strauss — Josef Gregor, Briefwechsel (1934 – 1939). Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955. 324 S.
262. Tenschert R. Richard Strauss und Wien. Eine Wahlverwandtschaft. Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1949. 174 S.
263. Tenschert R., Schaarwächter J. (hrsg.) Straussiana. Tutzing: Hans Schneider, 1994. 231 S.
264. Trenner, F. (hrsg.) Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: Verlag C H Beck, 1954. 320 S.
265. Trenner F. Richard Strauss. Werkverzeichnis. Band 12. München: W. Ludwig Verlag, 1993. 400 S.
266. Trenner F., Trenner Fl. (hrsg.) Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG, 2003. 826 S.
267. Wer war Richard Strauss? Neunzehn Antworten. Fr. -am-Mein; Leipzig: Insel Verl., 1999. 317 S.
268. Werba E. Pro memoria Maria Cebotari. In: Mozartgemeinde Wien 1913–1963. Wien: Lafite, 1964, S. 339–341.
269. Werbeck W. (hrsg.) Richard Strauss Handbuch, Stuttgart: Metzler, 2014. 583 S.
270. Wilhelm K. Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie. Berlin: Henschel, 1999. 454 S.
271. Willms J. Berühmte Leberkranke. Teil 2. In: Medizinischer Monatsspiegel, Nr. 8. Darmstadt, 1959, S. 146–147.
272. Uhlig A. Rosenkavaliers Kind. München: Herbig, 1977. 554 S.

На французском языке

273. N. Dery Chroniques straussiennes: le monde de Strauss. Herbert von Karajan. Sur: <http://www.forumopera.com/actu/chroniques-straussiennes-le-monde-de-strauss> (26.07.2017).

На чешском языке

274. O. S. Maria Cebotari. Do: Venkov, № 19. Praha, 23.01.1935, s. 6.
275. st. r. M. Cebotari v opere „Eugen Onégin“. Do: Polední list, № 21. Praha, 21.01.1935, s. 2.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Список оперных партий Р. Штрауса, исполненных М. Чеботари целиком  
(хронология выступлений)

№	Дата	Опера	Роль	Город	Партнеры
<u>1</u>	05.05.1931	Электра	5-я девушка	Дрезден	
<u>2</u>	28.10.1931	Елена Египетская	Гермиона	Дрезден	Ф. Буш; В. Урсуляк
<u>3</u>	02.11.1931	Елена Египетская	Гермиона, 1-й эльф	Дрезден	Те же
<u>4</u>	07.01.1932	Елена Египетская	Гермиона, 1-й эльф	Дрезден	Те же
<u>5</u>	02.07.1932	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	Ф. Буш; В. Урсуляк
<u>6</u>	30.08.1932	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	
<u>7</u>	01.12.1932	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	
<u>8</u>	08.01.1933	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	
<u>9</u>	02.07.1933	Елена Египетская	1-й эльф	Дрезден	
<u>10</u>	06.07.1933	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	Р. Штраус; М. Фухс
<u>11</u>	19.01.1934	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	К. Бём
<u>12</u>	24.01.1934	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	Тот же
<u>13</u>	27.02.1934	Арабелла	Арабелла ( <b>дебют</b> )	Дрезден	Г. Куцшбах
<u>14</u>	03.03.1934	Арабелла	Арабелла	Дрезден	Тот же
<u>15</u>	27.03.1934	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	
<u>16</u>	06.04.1934	Арабелла	Арабелла	Берлин	Р. Хегер
<u>17</u>	27.04.1934	Кавалер розы	Софи ( <b>дебют</b> )	Дрезден	К. Бём; М. Фухс
<u>18</u>	29.04.1934	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>19</u>	29.05.1934	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>20</u>	11.06.1934	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>21</u>	13.06.1934	Ариадна на Наксосе	Наяда	Дрезден	
<u>22</u>	17.06.1934	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>23</u>	02.09.1934	Кавалер розы	Софи	Берлин	Э. Клайбер
<u>24</u>	14.09.1934	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>25</u>	27.09.1934	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>26</u>	28.09.1934	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>27</u>	14.10.1934	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>28</u>	17.10.1934	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>29</u>	04.11.1934	Кавалер розы	Софи	Дрезден	Р.Штраус; В. Урсуляк

<u>30</u>	02.12.1934	Кавалер розы	Софи	Берлин	К. Бём; Фр. Плашке	
<u>31</u>	01.01.1935	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>32</u>	20.01.1935	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>33</u>	24.03.1935	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>34</u>	30.05.1935	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>35</u>	24.06.1935	Молчаливая женщина	Аминта ( <b>дебют</b> )	Дрезден		
<u>36</u>	26.06.1935	Молчаливая женщина	Аминта	Дрезден		
<u>37</u>	08.07.1935	Молчаливая женщина	Аминта	Дрезден		
<u>38</u>	14.07.1935	Молчаливая женщина	Аминта	Дрезден		
<u>39</u>	15.09.1935	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>40</u>	01.12.1935	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>41</u>	21.01.1936	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>42</u>	25.04.1936	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>43</u>	13.06.1936	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>44</u>	26.08.1936	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>45</u>	30.09.1936	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>46</u>	02.11.1936	Кавалер розы	Софи	Лондон	К. Бём; М. Фухс	
<u>47</u>	10.11.1936	Кавалер розы	Софи	Лондон		
<u>48</u>	06.12.1936	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>49</u>	12.12.1936	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>50</u>	26.12.1936	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>51</u>	27.12.1936	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>52</u>	12.01.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		В. Урсуляк, Т. Лемниц
<u>53</u>	24.01.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>54</u>	30.01.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>55</u>	14.02.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>56</u>	23.02.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>57</u>	29.03.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>58</u>	26.04.1937	Арабелла	Арабелла	Дрезден	Э. Рихтер	
<u>59</u>	06.05.1937	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>60</u>	17.05.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>61</u>	23.06.1937	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>62</u>	06.09.1937	Кавалер розы	Софи	Париж	К. Краус; В. Урсуляк	
<u>63</u>	24.09.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>64</u>	20.11.1937	Кавалер розы	Софи	Берлин		

<u>65</u>	12.12.1937	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>66</u>	01.01.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>67</u>	12.01.1938	Арабелла	Арабелла	Берлин	
<u>68</u>	18.01.1938	Арабелла	Арабелла	Дрезден	
<u>69</u>	28.01.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>70</u>	05.02.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>71</u>	26.02.1938	Арабелла	Арабелла	Дрезден	
<u>72</u>	15.03.1938	Арабелла	Арабелла	Дрезден	
<u>73</u>	19.03.1938	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>74</u>	03.04.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>75</u>	18.04.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>76</u>	10.06.1938	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>77</u>	22.08.1938	Кавалер розы	Софи	Зальцбург	К. Бём
<u>78</u>	30.08.1938	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>79</u>	25.09.1938	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>80</u>	08.10.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>81</u>	23.10.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>82</u>	01.11.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>83</u>	07.12.1938	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>84</u>	27.12.1938	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>85</u>	12.01.1939	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>86</u>	29.01.1939	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>87</u>	26.02.1939	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>88</u>	04.03.1939	Кавалер розы	Софи	Рим	К. Бём;
<u>89</u>	08.03.1939	Дафна	Дафна ( <b>дебют</b> )	Берлин	К. Краус; П. Андерс
<u>90</u>	12.03.1939	Дафна	Дафна	Берлин	
<u>91</u>	15.03.1939	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>92</u>	17.03.1939	Дафна	Дафна	Берлин	К. Краус; П. Андерс
<u>93</u>	24.03.1939	Дафна	Дафна	Берлин	
<u>94</u>	26.01.1939	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>95</u>	11.04.1939	Дафна	Дафна	Берлин	К. Краус; П. Андерс
<u>96</u>	04.05.1939	Дафна	Дафна	Берлин	
<u>97</u>	07.05.1939	Дафна	Дафна	Росток	
<u>98</u>	09.09.1939	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>99</u>	08.10.1939	Кавалер розы	Софи	Берлин	



<u>100</u>	26.10.1939	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>101</u>	25.12.1939	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>102</u>	05.01.1940	Кавалер розы	Софи	Вена	Х. Кнаппертцбуш;
<u>103</u>	10.01.1940	Дафна	Дафна	Берлин	К. Краус; П. Андерс
<u>104</u>	09.03.1940	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>105</u>	12.03.1940	Дафна	Дафна	Берлин	К. Краус; П. Андерс
<u>106</u>	25.03.1940	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>107</u>	19.05.1940	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>108</u>	29.09.1940	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>109</u>	23.10.1940	Кавалер розы	Софи	Вена	
<u>110</u>	25.12.1940	Кавалер розы	Софи	Дрезден	
<u>111</u>	19.03.1941	Дафна	Дафна	Вена	Р. Моральт;
<u>112</u>	02.04.1941	Дафна	Дафна	Вена	
<u>113</u>	14.11.1941	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>114</u>	01.01.1942	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>115</u>	22.01.1942	Дафна	Дафна	Дрезден	К. Бём;
<u>116</u>	17.02.1942	Саломея	Саломея ( <b>дебют</b> )	Берлин	К. Краус;
<u>117</u>	21.02.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>118</u>	12.03.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>119</u>	18.03.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>120</u>	20.03.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>121</u>	27.03.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>122</u>	08.04.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>123</u>	10.04.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>124</u>	02.05.1942	Кавалер розы	Софи	Флоренция	К. Бём;
<u>125</u>	05.05.1942	Кавалер розы	Софи	Флоренция	
<u>126</u>	07.06.1942	Кавалер розы	Софи	Берлин	В. Урсуляк, Т. Лемниц
<u>127</u>	10.06.1942	Кавалер розы	Софи	Дрезден	К. Бём;
<u>128</u>	21.11.1942	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>129</u>	17.12.1942	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>130</u>	26.12.1942	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>131</u>	01.01.1943	Кавалер розы	Софи	Берлин	
<u>132</u>	04.01.1943	Дафна	Дафна	Берлин	Р. Хегер; П. Андерс
<u>133</u>	23.03.1943	Саломея	Саломея	Берлин	
<u>134</u>	25.04.1943	Кавалер розы	Софи	Берлин	

<u>135</u>	16.05.1943	Кавалер розы	Софи	Берлин	В. Урсуляк, Т. Лемниц	
<u>136</u>	27.05.1943	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>137</u>	11.06.1943	Саломея	Саломея	Берлин		
<u>138</u>	26.06.1943	Дафна	Дафна	Вена		К. Бём; А. Дермота
<u>139</u>	04.07.1943	Дафна	Дафна	Дрезден		
<u>140</u>	12.12.1943	Кавалер розы	Софи	Берлин		К. Бём; А. Дермота
<u>141</u>	17.12.1943	Кавалер розы	Софи	Берлин		
<u>142</u>	08.02.1944	Дафна	Дафна	Вена		
<u>143</u>	01.03.1944	Каприччио	Мадлен ( <b>дебют</b> )	Вена		
<u>144</u>	09.03.1944	Каприччио	Мадлен	Вена		
<u>145</u>	11.03.1944	Каприччио	Мадлен	Вена		
<u>146</u>	29.03.1944	Каприччио	Мадлен	Вена		
<u>147</u>	05.04.1944	Каприччио	Мадлен	Вена		
<u>148</u>	04.06.1944	Каприччио	Мадлен	Вена		
<u>149</u>	11.06.1944	Кавалер розы	Софи	Берлин	К. Бём; А. Дермота	
<u>150</u>	23.06.1944	Каприччио	Графиня	Цюрих		
<u>151</u>	25.06.1944	Каприччио	Мадлен	Цюрих		
<u>152</u>	27.08.1944	Кавалер розы	Софи	Дрезден		
<u>153</u>	14.10.1945	Кавалер розы	Софи	Грац		
<u>154</u>	17.10.1945	Кавалер розы	Софи	Грац		
<u>155</u>	02.02.1946	Арабелла	Арабелла	Цюрих		В. Рейнсхаген; Л. Каза
<u>156</u>	06.06.1946	Арабелла	Арабелла	Цюрих		
<u>157</u>	10.02.1946	Арабелла	Арабелла	Цюрих		
<u>158</u>	15.02.1946	Арабелла	Арабелла	Цюрих		
<u>159</u>	04.04.1946	Арабелла	Арабелла	Цюрих		
<u>160</u>	14.01.1947	Саломея	Саломея	Вена	Р. Моральт;	
<u>161</u>	24.01.1947	Саломея	Саломея	Вена		
<u>162</u>	28.01.1947	Саломея	Саломея	Вена		
<u>163</u>	18.04.1947	Саломея	Саломея	Вена		
<u>164</u>	27.04.1947	Саломея	Саломея	Вена		
<u>165</u>	17.05.1947	Саломея	Саломея	Вена		
<u>166</u>	08.06.1947	Ариадна на Наксосе	Ариадна	Вена		Й. Крипс; К. Фридрих
<u>167</u>	11.06.1947	Ариадна на Наксосе	Ариадна	Вена		
<u>168</u>	23.06.1947	Ариадна на Наксосе	Ариадна	Вена		
<u>169</u>	07.09.1947	Ариадна на Наксосе	Ариадна	Вена		

<u>170</u>	30.09.1947	Саломея	Саломея	Лондон	К. Краус; Ю. Патцак
<u>171</u>	26.10.1947	Саломея	Саломея	Вена	
<u>172</u>	30.12.1947	Ариадна на Наксосе	Ариадна	Вена	О. Аккерман; Ю. Патц.
<u>173</u>	02.01.1948	Саломея	Саломея	Вена	К. Краус; Ю. Патцак
<u>174</u>	15.04.1948	Саломея	Саломея	Вена	
<u>175</u>	06.05.1948	Саломея	Саломея	Вена	
<u>176</u>	13.09.1948	Саломея	Саломея	Вена	
<u>177</u>	12.10.1948	Саломея	Саломея	Вена	
<u>178</u>	13.11.1948	Саломея	Саломея	Цюрих	
<u>179</u>	24.01.1949	Саломея	Саломея	Вена	А. Дермота
<u>180</u>	26.02.1949	Саломея	Саломея	Вена	

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Дискография вокальных произведений Р. Штрауса в интерпретации М. Чеботари

№	Название	Опера/ Роль	Дирижер, оркестр/ партнеры	Год	Диск/Ссылка
1	<i>Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen...</i>	Саломея	А. Ротер; Симфонический оркестр берлинского радио	1943	Maria Cebotari Singt Richard Strauss, Preiser Records, 90222, 1994. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0wnB6RNOQ1Q">https://www.youtube.com/ watch?v=0wnB6RNOQ1Q</a>
2	<i>Feuersnot- Minnegebot!</i>	Без огня/ Димут	А. Ротер; Симфонический оркестр берлинского радио. К. Шмит-Вальтер	1943	Maria Cebotari Singt Richard Strauss, Preiser Records, 90222, 1994. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=mN0txqihdCI">https://www.youtube.com/ watch?v=mN0txqihdCI</a>
3	<i>Mir ist die Ehre widerfahre...</i>	Кавалер розы/ Софи	А. Ротер; Симфонический оркестр берлинского радио. Т. Лемниц	1943	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZaomWCEGabA">https://www.youtube.com/ watch?v=ZaomWCEGabA</a>
4	<i>Ich komme grünende Brüder...</i>	Дафна	А. Ротер; Симфонический оркестр берлинского радио.	1943	Maria Cebotari Singt Richard Strauss, Preiser Records, 90222, 1994. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=zb-w5vf9w3A">https://www.youtube.com/ watch?v=zb-w5vf9w3A</a>

5	<i>Es wird die Debatte wohltuend beschliessen — Addio, mia vita, addio...</i>	<i>Каприччио/</i> Мадлен	К. Бём; Оркестр венской оперы В. Венкофф А. Нони А. Йегер Э. Кунц	1944	Wiener Staatsoper Live, Vol. 21 (1941–1944), Koch Schwann, 099923147121, 1995.
6	<i>Ihr hortet die mahnende Stimme...</i>	<i>Каприччио/</i> Мадлен	К. Бём; Оркестр венской оперы А. Йегер А. Дермота М. Рос П. Шоффлер	1944	Wiener Staatsoper Live, Vol. 21 (1941–1944), Koch Schwann, 099923147121, 1995.
7	<i>Du Spiegelbild der verliebten Madeleine...</i>	<i>Каприччио/</i> Мадлен	К. Бём; Оркестр венской оперы Т. Нералик	1944	Wiener Staatsoper Live, Vol. 21 (1941–1944), Koch Schwann, 099923147121, 1995 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=XbhEnfcfU3o&amp;t=39s">https://www.youtube.com/watch?v=XbhEnfcfU3o&amp;t=39s</a>
8	<i>Marie Theres'...Hab 'mir's gelobt...</i>	<i>Кавалер</i> <i>розы/ Софи</i>	А. Ротер; Симфонический оркестр берлинского радио. Т. Лемниц П. Бухнер	1943	Maria Cebotari Singt Richard Strauss, Preiser Records, 90222, 1994. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4KF5d_1uWD8">https://www.youtube.com/watch?v=4KF5d_1uWD8</a>

9	Taillefer, Op. 52	Партия сопрано	А. Ротер; Симфонический оркестр берлинского радио. Хор Рудольфа Лами. Х. Хоттер, В. Людвиг	1944	Maria Cebotari Singt Richard Strauss, Preiser Records, 90222, 1994. <a href="https://www.youtube.com/watch?v=V6c6a1bpSC4">https://www.youtube.com/ watch?v=V6c6a1bpSC4</a>
10	Саломея	Саломея	К. Краус; Оркестр Венской филармонии М. Ротмюллер Й. Патцак Э. Хёнген	1947	R. Strauss: Salome, Live, Legato Classics, 1465189, 2 CD, 1997 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=SYXDHLWFFqM">https://www.youtube.com/ watch?v=SYXDHLWFFq M</a>
11	<i>Ein schönes Wunder!..</i>	<i>Ариадна на Наксосе/ Ариадна</i>	Т. Бичем; Лондонский симфонический оркестр. К. Фридрих	1947	Sir Thomas Beecham dirigiert Richard Strauss, Preiser 90341, 1998 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Wjf07GmivJQ">https://www.youtube.com/ watch?v=Wjf07GmivJQ</a>
12	<i>Es gibt ein Reich...</i>	<i>Ариадна на Наксосе/ Ариадна</i>	Г. фон Караян; Оркестр венской филармонии	1948	The Art of Maria Cebotari, Preiser Records, 90511, 2 CD, 2006 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=C50h_1ZuAog">https://www.youtube.com/ watch?v=C50h_1ZuAog</a>

### ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Перечень полных записей произведений других композиторов с участием М. Чеботари

Композитор	Название	Роль	Дирижёр	Фирма	Год
В.А.Моцарт	Свадьба Фигаро	Сюзанна	К. Бём	Arkadia	Live 1938
Дж. Пуччини	Турандот	Турандот	Й. Кайлберт	Koch	1938
Р. Штраус	Саломея	Саломея	К. Краус	Legato	Live 1947
Р. Штраус	Ариадна на Наксосе	Ариадна	Т. Бичем	Preiser	1947
Дж. Верди	Травиата	Виолетта	Г.Штейнкопф	—	1942
Г.фон Эйнем	Смерть Дантона	Люсиль	Ф. Фричай	Cantus	Live 1947
Г.Малер	Симфония № 2	Сопрано	Б.Вальтер	—	Live 1949

## ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

### Фильмография

Название фильма	Страна	Режиссер	Год
Тройка(голос)	Германия	В. Стрижевский	1931
Девушка в белом	Германия	В. Жансон	1935
Сильные сердца	Германия	Х. Майск	1937
Колыбельная	Италия	К. Галлоне	1938
Дж. Верди	Италия	К. Галлоне	1938
Сон Баттерфляй	Италия	К. Галлоне	1939
Люби меня, Альфред	Италия	К. Галлоне	1940
Одесса в огне	Италия, Румыния	К. Галлоне	1942
Мария Малибран	Италия	Г. Бриньён	1943
Хабанера (пробы)	США	—	1949



## ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

Афиши, автографы и фотографии М. Чеботари

**OPERNHAUS**

Dienstag, am 5. Mai 1931, Anfang 8 Uhr  
19. Vorstellung für Dienstag=Anrecht A

**Elektra**

Tragödie in einem Aufzuge von Hugo v. Hofmannsthal  
Musik von Richard Strauss

Musikalische Leitung: Hermann Kutzschbach  
Spielleitung: Otto Erhardt

Personen:

Klytämnestra . . . . .	Irma Tervani
Elektra	Eugenie Burkhardt
Chrysothemis } ihre Töchter . {	Claire Born
Aegisth . . . . .	Max Lorenz
Orest . . . . .	Friedrich Plaschke
Der Pfleger des Orest. . . . .	Julius Puttlitz
Die Vertraute . . . . .	Hilde Tausche
Die Schleppträgerin . . . . .	Anneliese Riedner
Ein junger Diener . . . . .	Hanns Lange
Ein alter Diener . . . . .	Robert Büssel
Die Aufseherin . . . . .	Anneliese Riedner
Fünf Mägde. . . . .	Camilla Kallab
	Margit Bokor
	Jessyka Koettrik
	Elsa Wieber
	Maria Cebotari

Dienerinnen und Diener. Schauplatz der Handlung: Mykene

---

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden

---

**Krank: Elisa Stünzner, Ludwig Eybisch / Heiser, Helene Jung**

---

Gekaufte Karten werden nur bei Änderung der Vorstellung zurückgenommen

---

Kassenöffnung 7 Uhr  
Einlaß 7<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Uhr — Anfang 8 Uhr — Ende 9<sup>3</sup>/<sub>4</sub> Uhr

Афиша первого штраусовского спектакля М. Чеботари. Начинаящая певица во второстепенной роли пятой девушки в *Электре*. Дрезден 5 мая 1931 г.

# Sächsische Staatstheater Opernhaus

Montag, am 24. Juni 1935

Anfang **6** Uhr

Außer Anrecht

Uraufführung

## Die Schweigsame Frau

Komische Oper in drei Aufzügen

Frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Karl Böhm

Inszenierung: Josef Wielen

Personen:

Sir Morosus .....	Friedrich Pläschke
Seine Haushälterin .....	Helene Jung
Der Barbier .....	Mathieu Ahlermeyer
Henry Morosus .....	Martin Bremer
Aminta, seine Frau .....	Maria Lebotari
Isotta .....	Erna Sack
Carlotta .....	Marion Kunde
Danuzzi .....	Kurt Böhme
Jarfallo .....	Ludwig Ermold
Morbio .....	Rudolf Schmalnauer

Komodianten .....

Chor der Komodianten und Nachbarn

Ort der Handlung:

Zimmer des Sir Morosus in einem Vorort Londons

Zeit: etwa 1780

Chöre: Karl Maria Pembaur / Tanz im dritten Akt: Werner Stammer

Bühnenbild: Adolf Madske    Einrichtung: Georg Brandt    Kostüme: Leonhard Janto

Ausfen nach dem ersten und zweiten Akt

Krank: Liefel von Schuch, Hermann Kuschbach, Josef Salk

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden

Lehrbücher sind für 1,00 RM vorwärts an der Kasse und abends bei den Türschließern zu haben

Gekaufte Karten werden nur bei Andienung der Vorstellung zurückgenommen

Einlaß 5½ Uhr

Anfang 6 Uhr

Ende geg. 9½ Uhr

Афиша мировой премьеры *Молчаливой женщины*. Дрезден 24 июня 1935 г.

М. Чеботари в партии Аминты

# O p e r n h a u s

Montag, am 26. April 1937, Anfang 8 Uhr

17. Vorstellung für Montag-Unrecht A

## Arabella

Lyrische Komödie in drei Aufzügen von  
Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Ernst Richter

Spielleitung: Max Hofmüller

Inszenierung von Josef Gielen

### Personen:

Graf Waldner, Rittmeister a. D. ....	Kurt Böhme
Adelaide, seine Frau .....	Selene Jung
Arabella } ihre Töchter .....	{ Maria Cebotari
Jdenka } .....	{ Elsa Wieber
Mandryka .....	Mathieu Ahlersmeyer
Matteo, Jäger-Offizier .....	Martin Kremer
Graf Elemer } Verehrer der Arabella .....	{ Gustav Kemeč
Graf Dominik } .....	{ Fritz Ullmann
Graf Lamoral } .....	{ Arno Schellenberg
Die Fiafermilli .....	Erna Sack
Eine Kartenschlägerin .....	Jessyka Koettlitz
Welko, Leibhusar des Mandryka .....	Robert Büffel
Djura } Diener des Mandryka .....	{ Erich Händel
Jankel } .....	{ Hermann Greiner
Ein Zimmerkellner .....	Hanns Lange

Begleiterin der Arabella, drei Spieler, ein Arzt, Groom, Fiafer,  
Hotelgäste, Kellner

### Ballgäste:

Hilde Schlieben, Gino Neppach, Fritz Schulz, Damen u. Herren der Tanzgruppe

Афиша *Арабеллы*. М. Чеботари в главной роли. Дрезден 26 апреля 1937 г.

# S t a a t s - O p e r

M i t t w o c h , d e n 8 . M ä r z 1 9 3 9

Anfang 19<sup>1/2</sup> Uhr  
Ende 22<sup>1/4</sup> Uhr

## Daphne

Erstaufführungen

Bufoilische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor  
Musik von Richard Strauß  
Musikalische Leitung: Clemens Krauß a. G. · Inszenierung: Wolf Völker  
Peneios ..... Josef v. Manowarda  
Gaia ..... Ria Fode  
Daphne ..... Maria Cebotari  
Leukippos ..... Peter Anders  
Apollo ..... Torsten Ralf  
Erster Schäfer ..... Otto Hüsch  
Zweiter Schäfer ..... Erich Zimmermann  
Erste Magd ..... Carla Spletter  
Zweite Magd ..... Margern Booth  
Schäfer, Mastierte des bufoilischen Aufzugs, Mägde  
Ort: Bei der Hütte des Peneios am Flusse dieses Namens.  
Bufoilisches Bacchanal: Gestaltung: Lizzie Maudrif  
Ausführende: Damen u. Herren der Tanzgruppe

P a u s e

## Friedenstag

Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor  
Musik von Richard Strauß  
Musikalische Leitung: Clemens Krauß a. G. · Inszenierung: Wolf Völker  
Kommandant der belagerten Stadt ..... Jaro Prohaska  
Maria, sein Weib ..... Florica Ursuleac

Wachtmeister .....	Walter Großmann
Schüge .....	Erich Zimmermann
Konstabel .....	Wilhelm Hiller
Musleiter .....	Eugen Fuchs
Hornist .....	Hans Wrana
Offizier .....	Otto Hüsch
Fronsoffizier .....	Felix Fleischer
Ein Piemonteser .....	Peter Anders
Der Holsteiner,	
Kommandant der Belagerungsarmee .....	Rudolf Voelmann
Bürgermeister .....	Georg Fahnst
Prälat .....	Otto Helgers
Frau aus dem Volke .....	Irmgard Langhammer

Soldaten des Kommandanten der belagerten Stadt und des Holsteiners, Stadtbere und Frauen aus der Deputation an den Kommandanten, Volk

Ort: In der Zitadelle einer belagerten Stadt – Zeit: 24. Oktober 1648

Die Chöre sind verstärkt durch Mitglieder des Lehrer-Belagerteins und der Hochschule für Musik · Leitung der Chöre: Karl Schmidt

Gesamtausstattung: Emil Preetorius

Bühnentechnische Einrichtung: Rudolf Klein

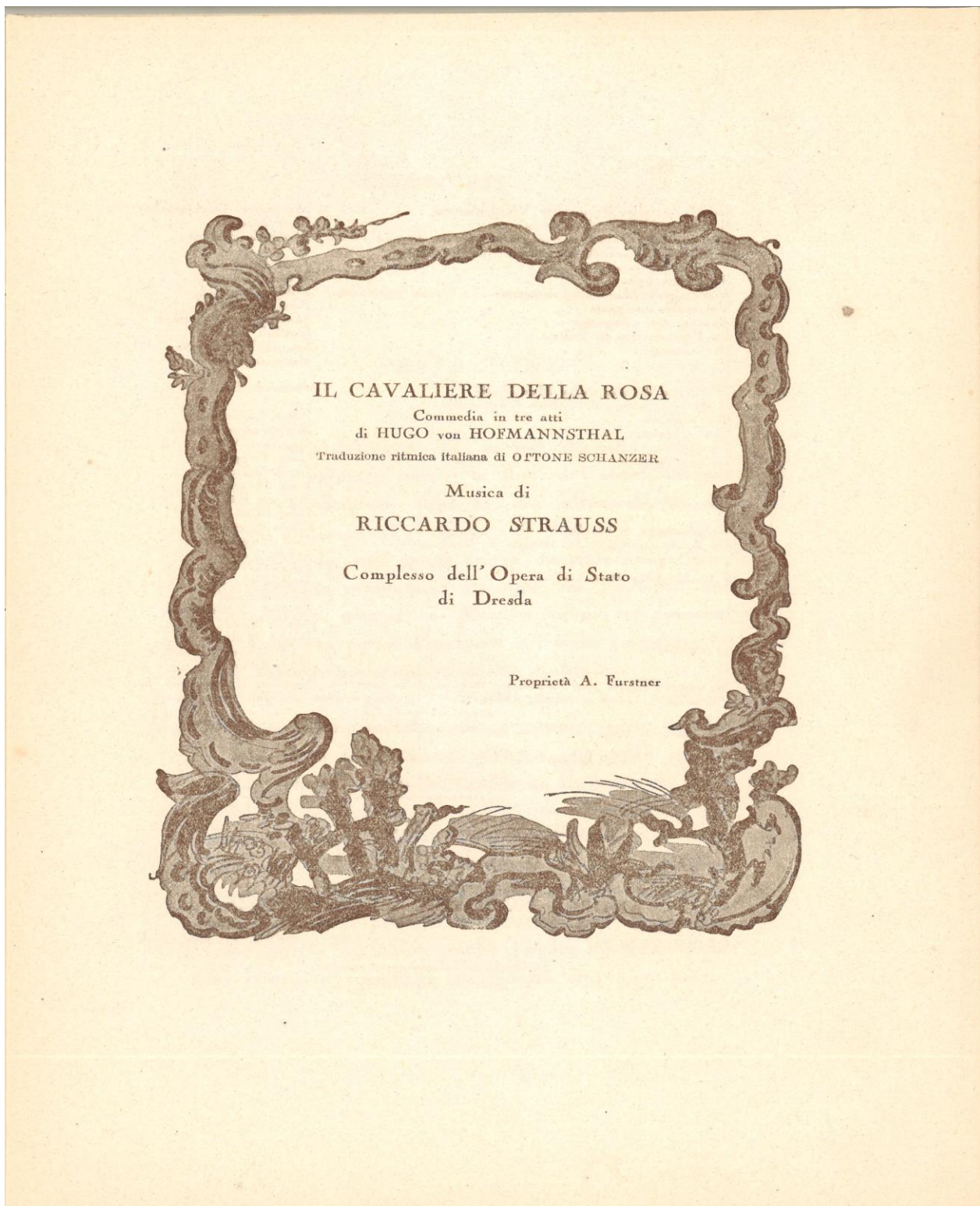
Kein Vorspiel

Den Besuchern der heutigen Vorstellung werden die „Blätter der Staatsoper“ unentgeltlich verabfolgt

Nach Schluß der Vorstellungen halten Theatervagen der BSB auf dem Platz Kaiser-Franz-Joseph-Platz in Richtung: Adolf-Hiller-Platz, Charlottenburger Chauffee, Knie, Bismarckstraße, Kaiserdamm, Rathaus Egeßig (Leipziger Platz, Potsdamer Straße). Fahrpreis 30 Pf. für Erwachsene, 15 Pf. für Schüler

Программа премьерного спектакля *Дафны*. Берлин 8 марта 1939 г.

М. Чеботари в главной роли.



Программа спектакля *Кавалер розы* дрезденской *Staatsoper*. Рим 4 мая 1939 г.

М. Чеботари в роли Софи.

## PERSONAGGI

La Marescialla, Principessa Werdenberger . . . . .	Margarete Teschemacher
Il Barone Ochs di Lerchenau . . . . .	Kurt Böhme
Ottavio, detto Quin-Quin, un giovin signore di gran casato	Elisabeth Höngen
Il Signor di Faninal, borghese arricchito e fatto nobile di recente . . . . .	Josef Herrmann
Sofia, sua figlia . . . . .	Maria Cebotari
Madamigella Marianna Leitmetzerin, La Duena (governante)	Hilde Clairfried
Valzacchi, intrigante . . . . .	Karl Wessely
Annina, sua compagna . . . . .	Martha Hofer-Sterkel
Un Commissario di Polizia . . . . .	Gottlob Frick
Un cantante . . . . .	Lorenz Fehenberger
Un notaro . . . . .	Hermann Greiner
Un oste	Heinrich Tessmer
Il Mastro di casa della Marescialla	
Il Mastro di casa del Signor di Faninal	
Una modista . . . . .	Alice Liebeskind
Uno scenziato . . . . .	Walter Zimmermann
Un flautista . . . . .	Johannes Wink
Un parrucchiere . . . . .	Gino Neppach
Una nobile vedova . . . . .	Lucia Dölitzsch
Tre nobili orfane . . . . .	Ruth Seeger
	Susanne Kühne
Un venditore di uccelli . . . . .	Lotte Hieke
	Claus Hermanns
Un lacchè personale del Barone di Lerchenau . . . . .	Carl Hagemann
	Jakob Velder
4 lacchè della Marescialla . . . . .	Johannes Werner
	Hans Delenda
	Erich Händel
Un servo . . . . .	Walter Zimmermann
	Jakob Schaaf
4 camerieri . . . . .	Aloys Walbeck
	Karl Lohse-Hellmuth
	Hans Löbel
Un piccolo negro, vari lacchè, gli Aiduchi della Guardia Ungarica, il personale di cucina, un medico, ospiti, musicanti, due guardie, quattro bambini, varie figure sospette, un cocchiere	

L'azione si svolge a Vienna durante i primi anni del Regno di Maria Teresa

*Orchestra dell'Opera della Città di Dresda*

*Coro del Maggio Musicale Fiorentino*

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

**K A R L B Ö H M**

Maestri del Coro

**ANDREA MOROSINI - ERNST HINTZE**

Regista  
**HEINZ ARNOLD**

Scene e figurini  
**DELL'OPERA DI DRESDA**

Direttore dell'allestimento scenico  
**GEORG BRANDT**

Афиша спектакля *Кавалер розы* дрезденской *Staatsoper*. Рим 4 мая 1939 г.

М. Чеботари в роли Софи.

# STAATSOOPER WIEN

Mittwoch, den 19. März 1941, 19½ Uhr

Im Abonnement III. Gruppe

## DAPHNE

Bukolische Tragödie in einem Aufzug von Joseph Gregor

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Rudolf Moralt

Spielleitung: Erich v. Wymetal

Peneios	. . . . .	Herbert Alsen
Gaea	. . . . .	Mela Bugarinovič
Daphne	. . . . .	Maria Cebotari Staatsoper Berlin
Leukippos	. . . . .	Josef Witt
Apollo	. . . . .	Karl Friedrich
Erster	} Schäfer	Franz Worff
Zweiter		Hermann Gallos
Dritter		Hans Schweiger
Vierter		Hermann Baier
Erste	} Magd	Elisabeth Rutgers
Zweite		Maria Schober

Schäfer, Maskierte des bacchischen Aufzugs, Mägde

Ort: Bei der Hütte des Peneios am Flusse dieses Namens

Choreographie des Tanzes von Willy Fränzl, ausgeführt vom Ballettkorps

In Szene gesetzt von Erich v. Wymetal

Bühnenbild und Kostüm: Ulrich Roller

Anfang 19½ Uhr

Ende etwa 21¼ Uhr

Афиша *Дафны*. Вена, 19 марта 1941 г.

Первое выступление М. Чеботари в Вене в партии Дафны.

# Staatsoper (zur Zeit am Königsplatz)

1942  
Dienstag, 17. Februar, 17.30-19.30 Uhr Raffeneröffnung  
16.30 Uhr

Neuinszenierung 20411

Neuerkauf

## Salome

Musikdrama von Richard Strauß

Musikalische Leitung	Clemens Krauß a. G.	Inszenierung:	Edgar Klitsch
Herodes			Julius Bölzer a. G.
Herodias			Marta Fuchs
Salome			Maria Cebotari
Jochanaan			Jaro Prohaska
Karaboth			Basso Arggris
Ein Page der Herodias			Beate Afferson
5 Juden	Erich Zimmermann, Gustav Ködin, Gerhard Witting,		
Zwei Nazarener	Benno Arnold, Franz Sauer		
Zwei Soldaten	Josef von Manowarda, Otto Hüsch		
Ein Cappadocier	Wilhelm Hiller, Felix Fleischer		
Ein Sklave	Hans Brana		
			Olga Rieser

Schauplatz der Handlung: Eine große Terrasse im Palast des Herodes

Bühnenausstattung: Ludwig Sievert

Bühnentechnische Einrichtung: Rudolf Klein

Keine Pause

Mittwoch, 18. Februar, 16.15-19.30 Uhr Raffeneröffnung  
15.15 Uhr

Копия газетной афиши премьерного спектакля *Саломеи*. Берлин 17 февраля  
1942 г.М. Чеботари дебютирует в партии Саломеи.



F r e i t a g , d e n 20. M ä r z 1942

19<sup>1</sup>/<sub>4</sub>—21 Uhr

In der Neuinszenierung

**Ausverkauft**

# SALOME

Musikdrama von Richard Strauß

*Musikalische Leitung: Clemens Krauß a. G.    Inszenierung: Edgar Klitsch*

Herodes ..... Julius Pölzer a. G.  
Herodias ..... Marta Fuchs  
Salome ..... Maria Cebotari  
Jochanaan ..... Jaro Prohaska  
Narraboth ..... Vasso Argyris  
Ein Page der Herodias ..... Margery Booth  
Fünf Juden ..... Erich Zimmermann, Gustav Rödin,  
Gerhard Witting, Benno Arnold, Franz Sauer  
Zwei Nazarener ..... Josef v. Manowarda, Otto Hüsck  
Zwei Soldaten ..... Wilhelm Hiller, Felix Fleischer  
Ein Cappadocier ..... Hans Wrana  
Ein Sklave ..... Olga Rieser

Schauplatz der Handlung: Eine große Terrasse im Palast des Herodes

*Gesamtausstattung: Ludwig Sievert*

*Bühnentechnische Einrichtung: Rudolf Klein*

**Keine Pause**

Программа дебютной премьеры *Саломеи*. Берлин 20 марта 1942 г.

# STAATSOPER WIEN

Mittwoch, den 1. März 1944

Preise III

Erstaufführung

## CAPRICCIO

Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug

von Clemens Krauß

und

Richard Strauß

Musikalische Leitung: Karl Böhm

Inszenierung: Rudolf Hartmann a. G.

Bühnenbild und Kostüme: Robert Kautsky

Die Gräfin . . . . .	Maria Cebotari
Der Graf, ihr Bruder . . . . .	Alfred Jerger
Flamand, ein Musiker . . . . .	Anton Dermota
Olivier, ein Dichter . . . . .	Erich Kunz
La Roche, der Theaterdirektor . . . . .	Paul Schöffler
Die Schauspielerin Clairon . . . . .	Martha Rohs
Monsieur Taupe . . . . .	Peter Klein
Eine italienische Sängerin . . . . .	Alda Noni
Ein italienischer Tenor . . . . .	Wenko Wenkoff
Eine junge Tänzerin . . . . .	Inge Hiltcher
Ein junger Tänzer . . . . .	Wilfried Fränzl
Der Haushofmeister . . . . .	Tomislav Neralić
	Egyd Toriff
	Hans Schweiger
	William Wernigk
	Roland Neumann
Acht Diener . . . . .	Viktor Madin
	Erich Majkut
	Simon Hebein
	Lothar Höberth

Ort der Handlung: Ein Schloß in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann. Etwa um 1775

Einstudierung der Tanzszene: Erika Hanka

Technische Einrichtung: Ferdinand Jaschke

Anfang 18 Uhr

Ende 20½ Uhr

Das Publikum wird gebeten, sich vor Beginn der Vorstellung beim Erscheinen unserer verwundeten Frontsoldaten in der Mittelloge von den Plätzen zu erheben.

Афиша премьеры *Каприччио* в *Staatsoper*. Вена 1 марта 1944 г.

М. Чеботари в партии графини Мадлен.

# CAPRICCIO

Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug  
von Clemens Krauss und Richard Strauss

Musikleitung: Prof. Karl Böhm (Staatsoper Wien)  
Inszenierung: Prof. Rudolf Hartmann (Staatsoper München)  
Choreographie: Hans Macke  
Kostüme: Robert Kautsky (Staatsoper Wien)

---

Ensemble-Gastspiel der Staatsoper Wien

Die Gräfin . . . . .	Kammersängerin Maria Cebotari
Der Graf, ihr Bruder . . . . .	Kammersänger Alfred Jerger
Flamand, ein Musiker . . . . .	Anton Dermota
Olivier, ein Dichter . . . . .	Erich Kunz
La Roche, der Theaterdirektor . . . . .	Kammersänger Paul Schöffler
Die Schauspielerin Clairon . . . . .	Kammersängerin Marta Rohs
Monsieur Taupe . . . . .	Peter Klein
Eine italienische Sängerin . . . . .	Alda Noni
Ein italienischer Tenor . . . . .	Karl Friedrich
Eine junge Tänzerin . . . . .	Thea Obenaus
Ein junger Tänzer . . . . .	Robert Rosselat
Der Haushofmeister . . . . .	Tomislav Neralic
	Laszlo Csabay
	Max Kremer
	Ernst Löffel
Acht Diener . . . . .	Hans Hunziker
	Frank Linden
	Rudolf Gautschi
	Wilhelm Felden
	Eugen Rau

Drei Musiker

Ort der Handlung: Ein Schloß in der Nähe von Paris, zur Zeit als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann, etwa um 1775

---

Neupert-Cembalo von Hug & Co. (Alleinvertretung)

---

Программа спектакля венской оперы *Каприччио*. Цюрих 23 июня 1944 г.

М. Чеботари в роли графини Мадлен.

14.10.1945

14. Okt 1945

*Gastspiel*

*Kammersängerin Maria Cebotari und Kammersänger Ludwig Weber*

# Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in 3 Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal  
Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Rudolf Moralt      Regie: Paul Graf

Die Feldmarschallin Werdenberg . . . . .	Erna Recka
Der Baron Ochs auf Lerchenau . . . . .	Kammersänger Ludwig Weber a. G.
Oktavian, genannt Quinquin . . . . .	Maria v. Bartsch
Herr von Faninal . . . . .	Friedrich Läter
Sophie, seine Tochter . . . . .	Kammersängerin Maria Cebotari a. G.
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna . . . . .	Erika Pirschl
Valzacchi, ein Intrigant . . . . .	Karl Weiser
Annina, seine Begleiterin . . . . .	Erika Schubert
Ein Polizeikommissär . . . . .	Emil Pammer
Ein Notar . . . . .	Abdul Rieger
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin . . . . .	Heribert Rupp
Der Haushofmeister bei Faninal . . . . .	Erich Forstmann
Ein Sänger . . . . .	Eric Marion
Ein Friseur . . . . .	Elfriede Nathan
Eine adelige Witwe . . . . .	Alma Mayer
Drei adelige Waisen . . . . .	{ Maria Lerchner Emma Best Hertha Töpfer
Ein Tierhändler . . . . .	Fritz Konnerth
Eine Modistin . . . . .	Vera Wassermann
Vier Lakaien der Marschallin . . . . .	{ Hans Winkler Eduard Wimmer Paul Suchanka Josef Gerland
Ein Wirt . . . . .	Josef Kepplinger
Ein Kellnerjunge . . . . .	Adolf Fischer
Der kleine Neger . . . . .	Rudi März

Lakaien, Läufer, Heiducken, Küchenpersonal, Gäste, Musikanten, Wächter, Kinder, verschiedene verdächtige Gestalten

In Wien, in den ersten Jahren Maria Theresias

Anfang 18.30 Uhr

Ende nach 22 Uhr

Pause nach dem 1. und 2. Akt

Программа спектакля *Кавалер розы*. Грац 14 октября 1945 г.

М. Чеботари в роли Софи.

THE ROYAL OPERA HOUSE, COVENT GARDEN

Sole Lessees: BOOSEY & HAWKES, LTD.

House Manager: PETER WALLER

Box Office Manager: A. M. WOLSTENHOLME

THE COVENT GARDEN OPERA TRUST

(General Administrator: DAVID L. WEBSTER)

present

THE VIENNA STATE OPERA

with

THE VIENNA STATE OPERA ORCHESTRA

Conductors: JOSEF KRIPS and CLEMENS KRAUSS

The Covent Garden Opera Trust works in full association with the  
Arts Council of Great Britain

Tuesday, September 30th, 1947

## SALOME

A Tragic Opera in One Act

From the Play by Oscar Wilde

German translation by Hedwig Lachmann

Music by Richard Strauss

Conductor: Clemens Krauss

Producer: Josef Witt

Costumes by Hanni Bartsch

Herod, Tetrarch of Galilee . . . . .	JULIUS PATZAK
Herodias, his wife . . . . .	ELISABETH HOENGEN
Salome, Herodias's daughter . . . . .	MARIA CEBOTARI
Jokanaan . . . . .	MARCO ROTHMUELLER
Narraboth, a Syrian Captain . . . . .	KARL FRIEDRICH
A Page . . . . .	DAGMAR HERMANN
	PETER KLEIN
Hebrews . . . . .	HERMANN GALLOS
	WILLIAM WERNIGK
	ERICH MAJKUT
	LJUBOMIR PANTSCHOFF
Nazarenes . . . . .	GEORG HANN
	HANS BRAUN
Soldiers . . . . .	WILHELM FELDEN
	HANS BRAUN
A Capadocian . . . . .	ALFRED MUZZARELLI
A Slave . . . . .	ERICH MAJKUT

Mr. Marco Rothmueller appears by permission of the New London  
Opera Company, Cambridge Theatre.

Программа спектакля *Саломеи*. Лондон, 30 сентября 1947 г.

М. Чеботари в главной партии.

Mittwoch, den 11. Juni 1947 / 19 Uhr

AM GEBURTSTAG VON RICHARD STRAUSS

# *Ariadne auf Naxos*

Oper in einem Aufzug nebst einem Vorspiel von  
Hugo v. Hofmannsthal

MUSIK VON RICHARD STRAUSS

Musikalische Leitung: Josef Krips

Inszenierung: Lothar Wallerstein a. G.

Bühnenbilder und Kostüme: Robert Kautsky

## *Personen des Vorspiels:*

Der Haushofmeister . . . . .	Alfred Muzzarelli
Der Musiklehrer . . . . .	Alfred Poell
Der Komponist . . . . .	Irmgard Seefried
Der Tenor (Bacchus) . . . . .	Karl Friedrich
Ein Offizier . . . . .	Erich Majkut
Ein Tanzmeister . . . . .	Peter Klein
Ein Perückenmacher . . . . .	Harald Pröglhöf
Ein Lakai . . . . .	Hans Braun
Zerbinetta . . . . .	Emmy Loose
Primadonna (Ariadne) . . . . .	Maria Cebotari
Harlekin . . . . .	Erich Kunz
Scaramuccio . . . . .	Hermann Gallos
Truffaldin . . . . .	Adolf Vogel
Brighella . . . . .	Erich Majkut

## *Personen der Oper:*

Ariadne . . . . .	Maria Cebotari
Bacchus . . . . .	Karl Friedrich
Najade . . . . .	Emmy Funk
Dryade . . . . .	Else Schürhoff
Echo . . . . .	Ruthilde Boesch
Zerbinetta . . . . .	Emmy Loose
Harlekin . . . . .	Erich Kunz
Scaramuccio . . . . .	Hermann Gallos
Truffaldin . . . . .	Adolf Vogel
Brighella . . . . .	Erich Majkut

*Nach dem Vorspiel eine größere Pause*

---

---

*Preis des Programms 50 Groschen*

Афиша *Ариадны на Накосе*. Вена, 11 июня 1947 г.

Спектакль, приуроченный к 83 годовщине со дня рождения Р. Штрауса.

М. Чеботари в роли Ариадны.

# STAATSOOPER

## IM THEATER AN DER WIEN

Montag, den 24. Jänner 1949

Allgemeiner Kartenverkauf und Abonnement XVI. Gruppe

### SALOME

Musikdrama in einem Aufzug

Nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung  
von Hedwig Lachmann

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Rudolf Moralt

Inszenierung: Josef Witt

Herodes	Julius Pölzer
Herodias	Georgine Milinković
Salome	Maria Cebotari
Jochanaan	* *
Narraboth	Anton Dermota
Ein Page der Herodias	Dagmar Hermann
Erster	August Jaresch
Zweiter	Hermann Gallos
Dritter	William Wernick
Vierter	Josef Schmidinger
Fünfter	Ljub. Pantschew
Erster	Herbert Alsen
Zweiter	Hans Schweiger
Erster	Wilhelm Felden
Zweiter	Harald Pröglhöf
Ein Cappadocier	Alfred Muzzarelli
Ein Sklave	Dorothea Fraß
Ein Henker	Fritz Birkmeyer

Schauplatz der Handlung: Eine große Terrasse im Palast des Herodes

\* \* \* „Jochanaan“ Alexander Welitsch a. G.

Kasseneröffnung 17 1/2 Uhr Anfang 18 1/2 Uhr Ende etwa 20 1/4 Uhr

#### Spielplan:

Dienstag,	25. Jänner. Don Giovanni. Allgemeiner Kartenverkauf u. Abonnement IV. Gruppe (Anfang 19 Uhr)
Mittwoch,	26. Jänner. Turandot (Anfang 19 Uhr)
Donnerstag,	27. Jänner. Othello (Anfang 18 1/2 Uhr)
Freitag,	28. Jänner. Carmen. Allgemeiner Kartenverkauf und Abonnement VIII. Gruppe (Anfang 18 1/2 Uhr)
Samstag,	29. Jänner. Fürst Igor (Anfang 19 Uhr)
Sonntag,	30. Jänner. Die Zauberflöte (Anfang 19 Uhr)

Preis des Programmes 50 Groschen

Афиша Саломеи. Вена 24 января 1942 г.

Alst gürret sie, Alst umürt sie, jetzt fegt sie die  
~~Teufel~~<sup>zurück</sup>, jetzt schlägt sie die Türen, immer, immer  
muß sie mit rufen, herauf raus herunter, heraus  
raus fereci, Alst klopf sie mit Lufter, Alst schlägt  
sie mit schuatter, ~~Alst~~<sup>deitgertig</sup> zeigt sie mit folgend  
lebendig mit sie, niemals schweist sie.

Barb. Einen solchen Braken würde ich an Euer Gnaden  
Stelle per Stückfracht <sup>dehnen</sup> sperren wo der Pfeffer wächst  
mit das Cidoriembraut mit nähme mit dafür eine  
junge ins Haus, soll mit gefügig, ein schmales Weib-  
chen, ein ~~zartes~~<sup>saurtes</sup> Taubchen, ein zartes, zärtliches Zeitver-  
treiben - eine ~~schöne~~ nette adrette schweigsame Frau!  
Morosus Ha! Eine schweigsame Frau? Ein Meer ohne  
Salz! Ein Schiff ohne Ruder! Ein Fisch ohne Flossen -  
eine Frau, die nicht schuatter! Siebenmal bin ich aus  
Cap gesegelt mit vom Eismeer bis ins Affenland  
mit habe vier mit hundert Jahr keine ~~gebehen~~ Begegnung!  
Eine schweigsame Frau, die findet er mit auf Bonhö-  
fen mit der steinernen Kreuz!

Barb (hat das Rasieren beendet, staubt ihn mit Puder  
ein mit bereitet die Bremschere vor für die Perrücke)  
Euer Gnaden beliebt zu überleben. Sind nicht so ~~schön~~<sup>schon</sup>  
zu stillen Taubchen, halteru mit nicht aus ~~Begegnung~~  
sich ~~schon~~ hat mit ~~Begegnung~~<sup>geschon</sup> mit Taubenschlag, bei  
Vater bei Mutter, ~~mit~~ ~~Begegnung~~ ~~mit~~ ~~Begegnung~~  
~~Begegnung~~ ~~mit~~ ~~Begegnung~~ ~~mit~~ ~~Begegnung~~ ~~mit~~ ~~Begegnung~~  
sü kein Mann, Ein Onkel an jedem Finger wißt ich





Sächſische Staatstheater

# Opernhaus

Dresden 1939

Мари́я Чеботари́

1



Автограф М. Чеботари на программе *Кавалера розы* от 9 сентября 1939 г.  
Дрезден. *Staatsoper*.

Фотографии М. Чеботари, исполняющей партии в операх Р. Штрауса



Софи в *Кавалере розы*.



С Я. Прохаской (Барон Окс).





После венского спектакля *Кавалера розы* 5 января 1940 г.

фотография с оригинальным автографом



С Т. Лемниц (Октавиан).



На репетиции *Молчаливой женщины*. Р. Штраус дает советы М. Чеботари. Дрезден, 1935 г.





М. Чеботари а роли Аминты в *Молчаливой женщине*. Дрезден, 1935 г.



С М. Кремером (Генри).



Сцена из *Молчаливой женичины*.



М. Чеботари (в центре) в роли Аминты в *Молчаливой женичине*. Дрезден, 1935 г.



Сцена из *Молчаливой женицины* (М. Чеботари и М. Кремер.)



*Молчаливая женицина*. Заключительная сцена (М. Кремер-Генри, Фр. Плашке-Морозус, М. Чеботари)





Артисты-участники премьеры *Молчаливой женщины*. М. Чеботари — третья в первом ряду справа.



М. Чеботари с композитором и дирижером-постановщиком (на первом плане) после премьеры *Молчаливой женщины*



М. Чеботари в роли Дафны. Берлин, 1939 г.



С П. Андерсом (Левкипп)



С Т. Ральфом (Аполлон).



Сцена из оперы *Дафна*. (П. Андерс, М. Чеботари, Т. Ральф)



Премьера новой постановки *Саломеи* в *Staatsoper*. Берлин, 17 февраля 1942 г.



С В. Агрисом (Нарработ)



С Я. Прохаской (Пророк Иоканаан).



С Ю. Пёльцером (Ирод)



М. Чеботари в роли Саломеи. Цюрих, 1948 г.



М. Чеботари в роли графини Мадлен. Премьера *Каприччио*. Вена, 1 марта 1944 г.



Центральная сцена *Каприччио*. М. Чеботари вторая справа. Вена, 1944 г.



*Каприччио*. Групповая сцена



*Каприччио*. Заключительная сцена. Вена



*Каприччио*. Цюрих. Июнь 1944 г.



М. Чеботари в роли Арабеллы с Л. делла Каза (Зденка). Цюрих, 1946 г.





М. Чеботари и Р. Штраус на мастер-классе Р. Гартмана в Mozarteum.  
Зальцбург, лето 1943 г.



Р. Штраус пожимает руку М. Чеботари. Р. Гартман аплодирует слева.

## ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя	Пилипецкий Сергей
Подпись	
Число	17.04.2019

## DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele	Pilipețchi Serghei
Semnătura	
Data	17.04.2019



## CURRICULUM VITAE

**Пилипецкий Сергей** (род. 03.12.1981, Флорешты, Молдова)

**Образование:** ДМШ им. Е. Коки, Сорока (1988–1995); ГУМ, Кишинев (1998–2003), специальность *История*; АМТИИ, Кишинев (1998–2004), специальность *Академическое пение*; Докторат АМТИИ, Кишинев (2016–2018).

### **Повышение квалификации:**

- Мастер-классы (пение): М. Николеско, Брэила, Румыния (2002); К. де Сесса (2002); Т. Попеску, Галац, Румыния (2005); И. Котрубаш, Вена, Австрия (2006); Н. Беллер-Карбоне *Incanto Tignano* для певцов Флоренция, Италия (2015); М. Бенвенути и Ф. Фаес, Кишинев (2017).
- Семинар предметных МО музвоспитания средних учебных заведений г. Кишинева, Лицей им. А. Кантемира, Кишинев (2015).
- Ассистентура-стажировка по специальности *Академическое пение*, АХИ им. В. С. Попова, Москва (2013–2015).
- Курсы повышения квалификации: II образовательная программа по истории и культуре России и Санкт-Петербурга *Музыкальный Петербург*, Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия (2015).
- Курсы повышения квалификации по специальности *Школьная педагогика: Традиционные и современные подходы к конструированию урока. Использование интерактивных и информационно-коммуникационных технологий для организации урочных и внеурочных занятий*. МИИО г. Москва (36 часов), (2016).
- Стажировка в частной музыкальной школе *Musikseminar*, Гамбург (2007–2008);
- Стажировка в Институте Р. Штрауса, Гармиш-Партенкирхен, Германия (2016).
- Конференция учителей музвоспитания, Лицей им. М. Греку, Кишинев (2017).
- Стажировка докторантов по программе *Erasmus+* Яссы, Румыния (2016).
- Курсы непрерывного образования для хоровых дирижеров детских коллективов, Кишинев, АМТИИ (2018).

### **Профессиональная и педагогическая деятельность:**

- Солист Национального театра оперы и балета им. М. Биешу, Кишинев (2005–2018);
- Солист Рязанского музыкального областного театра, Рязань (2017–2018);
- Солист Государственного симфонического оркестра ПМР, Тирасполь (2005–2018);
- Концертмейстер в деп. *Академическое пение и дирижирование* АМТИИ (2003–2018);
- Преподаватель академического пения в школе искусств им. В. Полякова (2004–2006);
- Преподаватель II дидактической степени музыкального воспитания в теоретическом лицее им. К. Сибирского (2015–2018).

**Результаты педагогической деятельности:** 11 лауреатов международных и национальных детских конкурсов; 20 победителей городских олимпиад по музыкальному воспитанию и конференции *Способность, труд, талант*.

**Сотрудничество с организациями:** Кишинев: Департамент межэтнических отношений РМ, Дом-музей А.С. Пушкина, Министерство культуры РМ, посольства Российской Федерации, Украины, Германии, Италии, Франции в Республике Молдова. Одесский,

Львовский оперный театры (Украина). Музыкальные театры г. Галац (Румыния), г. Рязани (Россия). Концертные залы Москвы, Гамбурга, Кишинева, Тирасполя и Бендер.

**Концертная деятельность:** Выступления в качестве солиста-вокалиста в Молдове, Румынии, Украине, РФ, Франции, Швейцарии, Италии, Португалии, в том числе и в зарубежных оперных постановках: Голландия (*Травиата*), Франция (*Евгений Онегин*), Россия (*Веселая вдова* и *Цыганский барон*).

**Фондовые записи:** 10 на национальном радио и 8 на национальном телевидении.

**Дипломы:** Специальный диплом за лучшие сольные выступления в Органном зале, Кишинев (2010); Диплом Министерства культуры и туризма Украины за особый вклад развитие духовных ценностей и высокий профессионализм (2010); Диплом участника Международного фестиваля *Mărțișor*, Кишинев (2004, 2006, 2010, 2011); Диплом дирекции НТОБ за блестящие выступления на фестивале *М. Биешу приглашает* (2011); Диплом дирекции НТОБ за блестящие выступления, профессионализм и существенный вклад в развитие национальных ценностей в стране и за границей (2011); Диплом Мэрии г. Сорока за труд и профессионализм в музыкальной сфере, Сорока (2012).

**Награды:** Стипендиат Кишиневского муниципия (2002); Фонда *Burse de merit*, III степени (2002, 2003, 2004); Музыкально-театрального общества *CEE-Musiktheater*, Вена (2005–2007); Серебряный знак почета *Антиох Кантемир* и Грамота Совета Международной Ассоциации Дружбы и Сотрудничества *Молдова и Россия* (2009); Юбилейная медаль *200 лет со дня рождения Т. Г. Шевченко* (2014); Грамота ГУ ГЦК *Дворец Республики* за высокий профессионализм, большой личный вклад в развитие культуры и искусства (2014); Стипендиат фонда DAAD (2016).

**Участие в международных конкурсах и фестивалях:** *А. Стырча*, Кишинев (2001); *Песни Веры, надежды, Любви «Виктория»* (2001, 2002, 2003); *Е. Молдовяну*, Плоешты, Румыния (2002); *Дельфийские игры*, Брянск, Россия (2002); *Х. Даркле, Брэила*, Румыния (2003); *Б. Гмыря*, Киев, Украина (2004); *Р. Штольц*, Гамбург, Германия (2008); *Призвание — педагог*, Гродно, Беларусь (2017).

**Участие в работе жюри конкурсов:** *Когда сердце поет*, ШИ им. В. Полякова (2015, 2018); *Золотая лира*, Дом национальностей РМ, Кишинев (2016).

**Область научной деятельности:** история и теория вокального и музыкального искусств. вокальная педагогика, методика преподавания академического пения.

**Участие в 8 национальных и международных научных форумах**, таких как: *Худ. образование: историческое наследие и вызовы современности*, АМТИИ (2015, 2016, 2017); *Праксеологическая направленность профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства*, Николаев, Украина (2016); *Муз. наследие республики Молдова и современность*, АМТИИ (2015, 2016, 2017); *Муз. наука в едином культурном пространстве*, РАМ им. Гнесиных, Россия (2016); Методологический научный семинар *Методико-дидактические проблемы в высшем учебном заведении*, АМТИИ (2017); *Совершенство через искусство*, Университет им. С. Харета, Румыния (2017).

**Публикация 20 научных статей** по проблемам истории и теории музыкальной культуры.

**Контактная информация:** Адрес: Кишинев, ул. Академическая 9/1, кв.28, тел. (022) 72 84 12; моб. (069) 416517; e-mail: [pilipetsky@mail.ru](mailto:pilipetsky@mail.ru)