



І.Л.ІВАНОВА, Г.В.КУКОЛЬ, М.Р.ЧЕРКАШИНА



ІСТОРІЯ ОПЕРИ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК



МІЖНАРОДНИЙ ФОНД «ВІДРОДЖЕННЯ»

ПРОГРАМА «ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ»

І.Л.ІВАНОВА, Г.В.КУКОЛЬ, М.Р.ЧЕРКАШИНА

ІСТОРІЯ ОПЕРИ

ЗАХІДНА ЄВРОПА. XVII-XIX СТОЛІТТЯ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

За редакцією Марини Черкашиної

Допущено

Міністерством освіти України

Київ
"Заповіт"
1998

Редактор *Тетяна Янголь*

Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р.
I53 Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття:
Навчальний посібник. — К.: Заповіт, 1998. 384 с.

ISBN 966-7272-18-4

Це перший український навчальний посібник, у якому розглядається історія опери та оперного театру країн Західної Європи XVII–XIX століть.

Висвітлюються етапи та стадії оперного процесу, докладно аналізується творчість провідних оперних композиторів, виявляються жанрово-стильові риси ренесансної музичної драми, опери бароко та класицизму, простежуються видозміни та трансформації, притаманні оперному мистецтву романтичної доби. Значна увага приділяється також визначенню місця опери у загальнохудожніх процесах.

Для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

I 46030200000-004
“Заповіт”-98

ISBN 966-7272-18-4

ББК 83.3я74

© Іванова І. Л., Куколь Г. В.,
Черкашина М. Р., 1998

Цей навчальний посібник визнано одним з кращих серед поданих на конкурс, організований Міністерством освіти України та Міжнародним Фондом “Відродження” в рамках Програми “Трансформація гуманітарної освіти в Україні”.

Головне завдання Програми полягає в сприянні гуманізації освіти через створення умов для розробки та впровадження нової генерації підручників і навчальних посібників, зорієнтованих на цінності вітчизняної та світової культури, притаманні сучасним суспільствам демократичного типу.

Міністерство освіти України та Міжнародний Фонд “Відродження”, який репрезентує всесвітню мережу фондів, заснованих відомим американським підприємцем та громадським діячем Джорджем Соросом, будуть щиро вдячні за відгуки, пропозиції та зауваження щодо цього видання під час його експериментальної перевірки в навчальних аудиторіях.

Зміст

Від авторів	7
Вступ. Опера як синтез мистецтв (М. Р. Черкашина)	11
Розділ перший. Італійська опера XVII–XVIII століть та її роль у формуванні європейської оперної культури	29
§ 1. Опера і художня культура Італії XVII століття (Г. В. Куколь)	30
§ 2. Неаполітанська оперна школа кінця XVII — початку XVIII століття. Від бароко до класицизму (Г. В. Куколь)	72
§ 3. Італійська опера XVIII століття (І. Л. Іванова)	85
Розділ другий. Опера у Франції від Люллі до Гретрі	99
§ 1. Шляхи формування французької оперної школи (М. Р. Черкашина)	100
§ 2. Французька опера і паризька оперна школа кінця XVIII — початку XIX століття (М. Р. Черкашина)	113
Розділ третій. Моцарт і європейський оперний театр XVIII століття	123
§ 1. Німеччина, Австрія, Англія в європейському оперному процесі (І. Л. Іванова)	124
§ 2. Оперна творчість Моцарта (І. Л. Іванова)	136
Розділ четвертий. Опера XIX століття як історичне явище і як фундамент сучасного оперного репертуару	157
§ 1. Опера в художній культурі Європи XIX століття (М. Р. Черкашина)	158
§ 2. Опера епохи романтизму в Італії (М. Р. Черкашина) 2.1. Джоаккіно Россіні	178
2.2. Ліричний театр Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті	200
2.3. Театр Джузеппе Верді. Становлення	207
§ 3. Оперний театр в Австрії, Німеччині та Франції (М. Р. Черкашина) 3.1. Німецька романтична опера	222



3.2. Франція: Е. Скриб, Д. Мейербер та історична “велика опера”	251
§ 4. Вагнер у художній культурі Європи другої половини XIX століття (І. Л. Іванова)	275
§ 5. Верді та європейський оперний театр другої половини XIX століття (М. Р. Черкашина)	312
§ 6. Французький оперний театр на межі століть (І. Л. Іванова)	364

Від авторів

Пропонований посібник з історії опери висвітлює важливий трьохсотлітній період формування, стабілізації та помітного поширення цього виду театального й музичного мистецтва. У книзі акцентується увага на процесах, що відбуваються в трьох найкрупніших оперних школах Західної Європи — італійській, французькій, німецькій. Специфіка опери передбачає її розгляд у різних аспектах: на стику культурології, естетики, історії музики й театру, теорії драми, проблем музично-виконавського мистецтва.

Подібна багатоаспектність передбачає концентрацію уваги на тому, що залишається стабільним, та допомагає виявити логіку історичного розвитку. Найстійкішим компонентом у цьому контексті слід назвати **композиторську творчість** та її продукти у вигляді конкретних оперних партитур. Нині така думка може здатися комусь банальною, але далеко не завжди це було очевидним. Свого часу головними авторами опер визнавалися лібретисти. Для прикладу, слава П. Метастазіо як творця оперних текстів значно перевищувала популярність будь-якого композитора — його сучасника. Лібрето Метастазіо, кожне з яких могло одержати десятки різних музичних втілень, друкувалися і сприймалися як самостійні літературні твори. Навіть слово лібрето, що в перекладі означає “книжечка”, зберігає залишки такої самостійності.

Були періоди, коли в опері все визначали співаки, для яких і заради яких писалися оперні твори. А в пишній постановочній опері бароко видовищний, декоративний бік спектаклю цінувався не менше, а нерідко й більше музичного змісту та художніх достоїнств лібрето. Успіх твору тут часто забезпечувався талантом того, хто відповідав за машинерію і запуск складних механізмів, що творили “театральні чудеса”.

Різноманітна вагомість компонентів оперного ціло-



го неминуче веде до диференційованого висвітлення цієї проблематики в різних розділах навчального посібника. У перших з них переважає принцип історичного огляду. Але водночас дещо детальніше висвітлюються окремі творчі фігури і дається характеристика найпоказовішим творам. Цей принцип змінюється, коли самою логікою процесу на передній план виходить композитор як головний оперний творець. Першим таким синтетичним і універсальним художником у європейському оперному мистецтві став Моцарт.

З настанням епохи оперної класики підвищується і значимість окремого художнього твору як неповторного мистецького явища. Про це засвідчують такі факти. Один із знаменитих італійських попередників Моцарта А. Скарлатті написав за своє життя близько ста оперних творів, але лише деякі з них дійшли до наших днів. У кількісному відношенні результат, досягнутий Моцартом, може здатися скромним — всього п'ятнадцять опер (не враховуючи незакінчених творів та "театральних серенад"), у той час як симфоній у нього більше сорока, не кажучи вже про десятки музичних творів інших жанрів. Але серед п'ятнадцяти опер більше половини позначені ореолом генія, а без трьох найдосконаліших його партитур — "Весілля Фігаро", "Дон Жуана" та "Чарівної флейти" — і зовсім важко уявити шлях європейської опери.

Особливе місце в оперній історії посідає XIX століття — з усіх боків найблискучіша пора в розвитку оперного мистецтва Європи, час його активного впровадження в регіони, де виникають власні національні оперні школи. Опера, якою ми її знаємо сьогодні, — це безумовно продукт XIX століття, результат як загально-го зростання інтересу до цього виду творчості й підвищення суспільних функцій оперного театру, так і прозрінь, дерзань, новаторських устремлінь декількох геніальних художників. Першого з них, який став, за визначенням його італійського сучасника, "Наполеоном цілої музичної епохи", Пушкін захоплено назвав чарівним Россіні, пестуном Європи, її новим Орфеєм. Не менший за значенням символічний зміст несли в собі імена Мейєрбера, Вагнера, Верді. Ці четверо, та й не

тільки вони, дали квінтесенцію всього, що було нагромаджено головними оперними школами — італійською, французькою, німецькою. Представляючи одну з них, кожний максимально скористався і досягненням двох альтернативних. Звідси універсальне значення їхнього мистецтва, функціонування їхніх творів поряд з операми Моцарта як класичної оперної спадщини.

Якщо в Західній Європі XIX століття переважають в оперному розвитку активні центристські процеси, то ситуація на периферії оперного світу складається по-іншому. Тут власними силами для опери завоюються нові національні регіони. На передній план виступають вже не універсалізація жанрової моделі та експерименти в галузі жанрового стилю, а пошуки національної стильової специфіки. "Націоналізм", за характеристикою деяких зарубіжних авторів, став способом впровадження опери як привнесеного ззовні продукту на національний ґрунт, у якому їй належало вкорінитися.

Сказане вище дає змогу розглядати оперу Західної Європи XVII–XIX століть і процеси, які тут відбуваються, не просто як фрагмент повнішої і всеохоплюючої історії цього виду мистецтва, а як фундаментальні основи такої історії.

Пропонований навчальний посібник є самостійним і оригінальним за структурою. У ньому переглянуті деякі помилкові міркування, які укорінилися в навчальних і наукових працях з історії музики й театру. Це, зокрема, стосується ставлення до жанру італійської опери *seria*, оцінки творчості Россіні, значення фігури Мейєрбера та ін. Представлені авторами книги нові погляди спираються на сучасний стан науки і оперної практики. За останні десятиліття відроджені до активного життя на театральних підмостках і концертній естраді, залучені до сфери дослідницьких інтересів десятки й сотні старовинних оперних партитур. Ренесанс переживають і оперні твори XIX століття, які ще недавно здавалися назавжди відправленими до архівів. Форми побутування опери на Заході збагатилися завдяки масовим випускам відеокасет і компакт-дисків із записами цілих оперних творів, з прикладеними до них повними текстами оперних лібрето, до того ж нерідко трьома-чо-



тирма мовами, з кваліфікованими поясненнями і професійними статтями, де узагальнюються історичні дані про автора та його твір.

Однак наші можливості здаються сьогодні дуже скромними. Бракує наукової й популярної літератури з історії західноєвропейської опери. Тому пропонований посібник можна розглядати як одну із спроб заповнення цієї прогалини.

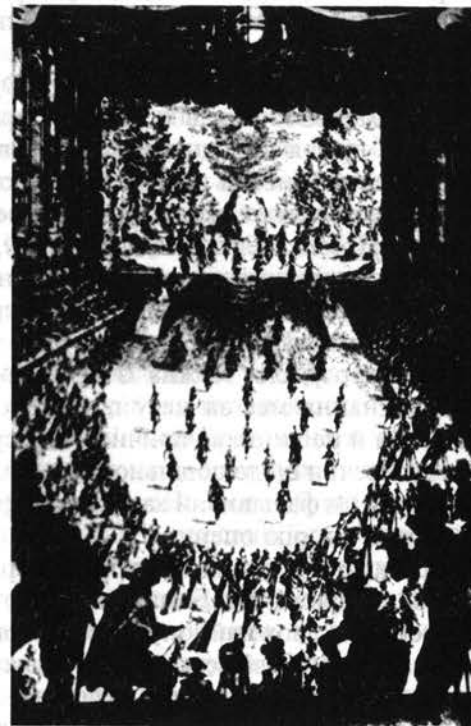
Книга складається з чотирьох історичних розділів. Вони різні за обсягом, що обумовлено характером аналізованого матеріалу та ракурсом його розгляду. У вступному розділі пропонується загальний погляд на оперу в трьох вимірах: опера як театр, опера як опера, опера як музика, що відповідає діалектичній тріаді “загального — особливого — окремого”.

Ще одне застереження методичного характеру. Автори книги — музикознавці. Але вони ставили перед собою завдання мінімально використати спеціальну музичну термінологію, обмежити традиційний музичний аналіз і уникнути включення в текст нотних прикладів. Це зроблено для того, аби посібником могли користуватися не лише студенти музичного профілю, але й представники інших спеціальностей. Такий підхід, певне, розширить рамки передбачуваної читацької аудиторії, залучивши до неї всіх, хто цікавиться загальною історією культури.

ВСТУП



ОПЕРА ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ





Опера — один з найпарадоксальніших продуктів художньої творчості нового часу. Феномен її виникнення на межі XVI–XVII століть нагадує відкриття Колумбом Америки. Думавши, що відроджують утрачені традиції особливої манери акторської вимови нарозспів текстів античної драми, творці опери стали першовідкривачами нового виду мистецтва. Свое ім'я він набув не відразу, причому назва виявилася надто загальною. Італійське слово *орега* перекладається як твір, творчість, діяльність. *Орега d'arte* означає твір мистецтва взагалі, *орегагіо* — це працівник, *тапо d'орега* — робоча сила. Звідси походять і такі знайомі нам слова, як оператор, оперувати, операція.

У “Музичному словнику”, опублікованому у Франції 1767 року, Ж.-Ж. Руссо охарактеризував оперу як “драматичну і ліричну виставу, яка прагне об'єднати всі чари витончених мистецтв у дії, аби через приємні відчуття викликати інтерес та ілюзію”. Далі Руссо перелічує складові опери, розрізняючи їх за типом впливу: “Поезія звертається до розуму, музика — до слуху, живопис — до зору, і все це має об'єднатися, аби схвилювати серце й донести до нього одне й те ж враження за допомогою різних органів чуття”.

Здавалося б, все зрозуміло. Кожна із складових виконує свої функції, їх поєднання має за мету посилити загальний художній ефект і ніби й не виникає причини для суперечностей. Насправді ж суперечки щодо доцільності такого об'єднання, про його справжній чи фальшивий характер супроводжують усю чотирьохсотлітню історію опери.

Прислухаймося ж до голосів, що долинали з різних епох. Відомий французький драматург Бомарше, автор сценічних творів, що стали основою двох найпопулярніших опер — “Весілля Фігаро” Моцарта та “Севільського цирульника” Россіні, — писав 1784 року: “...Через дивне перекинуття, що є особливістю опери, здається, що п'єса — лише привід, аби дати можливість блискотіти всьому, що не вона сама. Тут аксесуари узурпують перше місце, тоді як глибина сюжету є лише

незначним аксесуаром”. З цією оцінкою цілком перегукується критика Ріхарда Вагнера, який півстоліття потому назве традиційну оперу повним суперечностей і неприродним родом мистецтва, створеним за художнім свавіллям. За його категоричним вироком, “помилка в жанрі опери полягала в тому, що засіб вираження (музика) було зроблено метою, а ціль вираження (драма) — засобом”.

Проголосивши смерть опери й назвавши всю її історію помилковою, Вагнер запропонував свій рецепт виправлення помилки. Він закликав подолати поділ мистецтва на види і втілювати ідеал вищого синтезу, приклад якого показав у власних музичних драмах. На його думку, замість неприродних форм сучасної художньої творчості і опера, і драма повинні зникнути остаточно, розчинившись у великому універсальному сценічному творі, “який повинен включати в себе всі види мистецтва, використовуючи кожний лише як засіб і знищуючи його заради досягнення загальної мети”.

Всупереч суворим пророцтвам Вагнера, критикована ним опера продовжувала жити, а багато художників XX століття не прагнули йти за ним у справі оновлення цього виду мистецтва. Одним з таких художників був Ігор Стравинський. Із гострим сарказмом описував він свої враження від відвідання німецького міста Байройта — священної Мекки вагнерівської творчості. Тут він вперше побачив “Парсіфала” — твір, що був задуманий автором як новий варіант християнської містерії і завершив творчий шлях Вагнера. “По-перше, вся атмосфера залу, його оформлення і сама публіка мені здалися похмурими, — писав Стравинський у “Хроніці мого життя”, — це нагадувало крематорій, до того ж якийсь старомодний, де ось-ось повинна була з'явитися людина в чорному, в обов'язки якої входило виголошення промови, що возвеличувала достоїнства покійника... Що мене обурює в усій цій виставі, то це примітивізм, який її породив, і сам підхід до театрального спектаклю, коли ставиться знак рівності між ним і священним символічним дійством... Справді-бо, настав час покінчити назавжди з цим нерозумним, блюзнірським тлумаченням мистецтва як релігії і театру як храму”.

Незважаючи на авторитет Стравинського як великого композитора-новатора XX століття, послідовники не прислухалися до його застережень.

У сьогоденному оперному театрі мирно співіснують різні



естетичні концепції. Публіка охоче сприймає твори композиторів-антиподів і не вважає помилковим жоден з апробованих авторами шляхів. Великий оперний реформатор епохи Просвітництва К.-В. Глюк боровся з надмірностями вокальної віртуозності і протиставляв італійським оперним смакам ідеал піднесеної музичної драми, де музика підпорядковується головній поетичній ідеї і покликана проявляти її в театральній дії. Його молодший сучасник Моцарт висловлював протилежні думки. За його словами, “в опері поезія безумовно повинна бути слухняною донькою музики. Чому ж повсюди подобаються італійські комічні опери за умови убогості всього, що відноситься до лібрето?.. Бо там повністю панує музика і за цим забувають про все”.

Мабуть, найдотепніше і водночас точно розкрив парадоксальну суть опери й причини життєздатності цього дивного виду мистецтва Бертольд Брехт. Він визначив особливий характер оперної умовності, що має важливі відмінності від природи умовності драматичного театру: “Людина, що помирає, реальна. Але коли вона, вмираючи, співає, вся сцена набуває умовного характеру... Чим розмитішою, нереальнішою стає реальність під впливом музики — в результаті їх взаємодії виникає щось третє, якась складна єдність, щось саме собою знову ж таки цілком реальне, здатне робити цілком реальний вплив, але яке не має нічого спільного із зображуваною, початковою реальністю, — тим більшу насолоду викликає все в цілому, міра насолоди прямо пропорційна мірі нереальності”.

Союз музики й театру існував задовго до появи опери, але з її народженням набув нової якості. Головне нововведення полягало в тому, що сценічний персонаж став користуватися особливою манерою вимови тексту — співаним словом. Цей новий спосіб висловлювання — *вокальна мова* — потребував запровадження до комплексу виразних засобів театрального спектаклю цілком нового постійного компонента. Співане слово не могло звучати в пустоті й тиші звичайного простору сцени. Обов’язковою умовою його сприйняття стало створення особливої музичної аури, включення голосу “людини, яка співає”, у суто музичне середовище. Цю функцію став виконувати оперний оркестр. У той час, як сценічний кін відокремлював від глядацького залу світ, де розігрувалося театральне дійство, таку ж роль “живого кону” почав відігравати оркестр. Він був розміщений на межі двох світів, перед сценою, ство-

рюючи звуковий бар’єр, що відгороджував умовний простір оперного спектаклю.

Суперечка прихильників “драмоцентристського” та “музикоцентристського” підходів до опери чимось аналогічна протиставленню умовно-видовищного театру “театрові переживання”. Там, де музика в опері стає домінуючою, більше проглядається концертно-ігрове начало. При трактуванні музики як головного засобу розкриття драматичного сюжету її функції дещо змінюються, відповідно до іншого стилю й характеру музичного спектаклю в цілому. Але в будь-якому разі особливістю опери є одночасне її існування у двох системах координат — і як жанру музичної творчості, і як компонента театральної постановки. Опера передусім належить до театального роду, будучи його особливим видом поряд з іншими видами музичних спектаклів (балет, оперета, мюзикл). Родові властивості театру повністю збережені в оперному мистецтві. Видові відмінності останнього пов’язані з *провідною* роллю в ньому музики, яка переробляє по-своєму театральне дійство, використовує вокальну мову сценічних персонажів, вносить корективи в течію театального часу і внутрішнє наповнення простору.

Характерна для театру різних віків полеміка з героєцентристською концепцією нерідко означала повернення до більш архаїчних і одночасно менш універсальних першооснов феномена театральності. Це призводило до використання на професійній сцені елементів театралізації, що присутні в народних звичаях і обрядах, до включення театру в паратеатральну культуру епохи. За глибокою думкою дослідника художніх форм Г. Гачева, не варто ототожнювати театр і драму, оскільки “театр ширше драми, Він — видовище. Люди на сцені не обов’язково актори, діючі особи. Вони можуть бути виконавцями. Міфологічний театр, всілякі чудеса, видовищність, опера, балет, інтермедії завалюють дійство надлишком буття і, перериваючи ритм дійства, тим самим вважають його і прагнення особи, людини — дрібними, несуттєвими. А люди — живий орнамент буття, виконавці життя”.

Опера від початку тяжіла до видовищності, до буйного прояву вільної фантазії в постановочних ефектах і чудесах. Оперний театр завжди вважався менш строгим, таким, що допускає більші вільності порівняно з театром драматичним. Це прекрасно відчували драматурги, яким доводилося пробувати свої сили в обох галузях. Як один з прикладів, можна



згадати досвід російського поета і драматурга катерининського часу Г. Державіна. Цей поборник класицизму підкреслив поділ між справжньою трагедією і “поважною”, тобто серйозною оперою. Якщо девізом трагедії повинна бути, за його словами, суворая правда, то опера цілком допускає політ фантазії, яскраве перевтілення реальності: “Творець опери відрізняється тим тільки від трагіка, що сміливо ухиляється від природного шляху і навіть зовсім ним нехтує: осліплює глядачів частими змінами, різноманітністю, пишністю і чудесами дивує, незважаючи на те, природно чи неприродно все це, реально чи неймовірно”.

Саме тому в опері значно повніше, ніж у драмі, реалізує себе такий обов'язковий компонент театального спектаклю, як його декоративно-обстановочний бік. Місце дії, середовище виступають як узагальнююче і потенційне діюче начало. У тексті театральних п'єс даному компоненту відведено досить скромне місце в авторських ремарках, на які постановники не завжди зважають. В опері звукове середовище і атмосферу дії створює оркестр, зобов'язуючи режисера і сценографа прислухатися до його “підказок”.

В алегоричному, казковому, міфологічному, видовишно-карнавальному театрі, до естетики якого тяжіє й оперне мистецтво, середовище нерідко живе самостійно і втручається в події, реалізуючи себе на зразок окремих персонажів. Такими були боги й міфологічні істоти постановочно-видовищних опер епохи бароко, ліричних трагедій Люллі та Рамо. Вони не лише брали участь в обрамлюючих головний сюжет інтермедійних сценах, але нерідко безпосередньо втручалися в дію у найнесподіваніших місцях, за власним розсудом змінювали ситуацію. Так виникло характерне поняття “бога з машини”, що стало синонімом немотивованих сюжетних розв'язок. Боги і казкові персонажі з'являлися на сцені незвично: спускалися з неба на хмарах, злітали до колосників, вільно перелітали через сценічний простір.

“Обстановочні” мотиви, персонажі, що втілювали природний і фантастичний світ, широко представлені в опері XIX століття. Можна назвати таких учасників грандіозної тетралогії Р. Вагнера “Перстень нібелунга”, як русалки-дочки Рейну, боги природних сил Тор і Доннер, Пташка, голос якої чує і розуміє Зігфрід, бог вогню Логе. Останній в “Золоті Рейну” виступає як реальна діюча особа, а починаючи з другої части-

ни циклу, персонально вже не бере участі у дії, але продовжує впливати на її розвиток і зберігає в партитурі свій музичний образ-символ (лейтмотив вогню). Немало персонажів, які представляють світ природи, і в театрі М. Римського-Корсакова (Мороз, Весна, Птахи, Морський Цар і т. д.).

У багатьох романтичних операх перехід кордону між двома світами, реальним і фантастичним, відзначається похваленим деталями сценічної обстановки. Так, у знаменитому епізоді відливи чарівних куль в опері Вебера “Фрейшютц” уся сцена ставала живою, лякаючи героя нічними звуками, вигуками, переміщеннями загадкових тіней. У опері Д. Мейєрбера “Роберт-диявол” несподівано оживали мармурові надмогильники старого монастирського цвинтаря, трансформуючись у балет грішних черниць, які піднялися з могил. В опері Ф. Герольда “Цампа, або Мармурова наречена” статуя мармурової нареченої в кульмінаційній сцені оживала, аби здійснити справедливую помсту й покарати невірною героя.

Поряд з декораціями в театрі важливу роль відіграє і реквізит. Предмети, з якими вступають у контакт дійові особи, є важливим компонентом театального спектаклю. Часто цитований вислів Чехова про рушницю, яка, будучи повішеною на стіні в першому акті, неодмінно вистрілить в останньому, стосується саме значення подібних предметів і їх діючих потенцій. Немало аналогічних прикладів знаходимо і в оперних творах. Так, у “Фаусті” Ш. Гуно Маргарита одержує в подарунок від Фауста дорогі прикраси і, милуючись ними, примірюючи на себе, співає піднесену арію. Зібель приносить їй квіти, які в'януть від чар Мефістофеля. Останній робить й інші метаморфози з довколишніми предметами. В “Євгенії Онєгіні” Чайковського важливим атрибутом стає лист Тетяни, у “Піковій дамі” — фатальні три карти. Тут же важливу роль у розгортанні музичної драматургії відіграє мотив трьох карт, тобто предмети реквізиту персоніфікуються в музичному образі, ще не будучи реально явленими. Музичні лейтмотиви супроводжують і служать знаками-символами діючих предметів у тетралогії “Перстень нібелунга”. Це передусім головний предмет, що дав назву всьому циклові — перстень. Вступна частина тетралогії “Золото Рейну” своєю назвою засвідчує дуже важливу роль діючого предмета — золотого скарбу русалок-дочок Рейну. Тут же експонуються в дії і персоніфікуються в музичному образі чарівний шолом Альберіха, спис із викарбу-



ваними на ньому рунами — символ влади Вотана. Лише музичну реалізацію одержує меч Нотунг, який почне реально взаємодіяти з героями уже у “Валькірії”.

Як бачимо, дублювання в музично-образній сфері і відносно незалежне життя музичного пласта в опері збільшують можливості активного залучення в дію всіх компонентів театрального спектаклю. В поліфонічній партитурі оперного твору свій тематичний образ і звукове втілення набуває середовище проживання, а також предмети, що беруть участь в інтризі. Навіть рельєфні теми-лейтмотиви, які характеризують символічні та алегоричні поняття (фатум, заборона, чари, смерть), мають потенційні можливості з'явитися в конкретному сценічному втіленні, чим успішно користуються сучасні оперні режисери.

Вище акцент було зроблено на тому, що пов'язує оперу з театром як таким. Тепер приглянемося уважно до неї самої. Розвиток оперного мистецтва протягом чотирьох віків призвів до створення в його надрах розгалуженої мережі жанрів і жанрових видів. Це означало створення власного річища, в яке вливалися різноманітні потоки ззовні, але яке пробивало собі дорогу в чітко визначеному напрямку і об'єднувало в упевненому, могутньо-величкому русі різночасові внутрішні течії, що пролягали на різній глибині. У цьому широкому потоці розчинялися чужорідні і другорядні впливи, а його якості, енергія, напрям руху визначалися дією іманентних законів функціонування опери як особливого виду творчості.

Кристалізація оперного жанрового фонду здійснювалася внаслідок відбору і узагальнення досвіду різноманітних шкіл, течій, напрямів. Систему оперних жанрів в усталеному вигляді можна уявити у формі генеалогічного дерева з безліччю відгалужень. Праворуч і ліворуч умовно розмістяться протилежні жанрові й жанрово-стилістичні типи, які в різні часи мали свої назви. При цьому головна ознака, що визначала їх поляризацію, також змінювалася і залежала від панівного історичного стилю.

Категорія історичного стилю цілком обґрунтовано може бути використана як інструмент поділу оперного процесу на окремі етапи і стадії. До всієї оперної історії підходить аргументація польських авторів Й. Хомінського та К. Вілковської-Хомінської, за висловом яких термін “опера бароко” має більше підстав, ніж, скажімо, сюїта, соната бароко, бо “в опері як театральному творі відносно легко знайти зв'язки з тими галузями

мистецтва і взагалі культури, які визначили суттєві особливості стилю бароко. Передусім це стосується самої театральної сцени з усіма зв'язаними з нею аксесуарами. Бароко принесло важливі зміни в її архітектурну будову. Більшість цих змін здійснювалося на основі театру музичного, тобто оперного”.

Епоха **бароко** з властивим їй різноманіттям жанрових форм, з пануванням символіко-алегоричного мислення, із її схильністю до декоративності й орнаментики, а головне — з пронизуючою всі сфери життя театральністю і величезним значенням паратеатральної культури, породила поділ опери на функціональній основі, пов'язаний з чітким розмежуванням центру і периферії, рельєфу і фону. Центральне місце в жанровій системі належало в опері бароко репрезентативним, парадно-офіційним жанрам *панегіричної* опери в Італії, *ліричної трагедії* у Франції. Їх характеризували багатопланова ускладнена конструкція, величезний виконавський апарат, найнеймовірніші постановочні ефекти, використання всього набору наявних у розпорядженні музичного театру того часу виразних засобів. Один з таких творів, написаний для Відня і присвячений весіллю імператора Леопольда з Маргаритою Іспанською, — репрезентативна опера А. Честі “Золоте яблуко” — був поставлений у новому приміщенні театру 1667 року з розкішними барочними декораціями Л. Бурначіні. Опера складалася з п'яти актів і цілого ряду картин, яскраве оформлення яких поступово відтворювало царство Плутона, збори богів під орудою Юпітера, передгір'я Іди, палац Паріса, сад радості, морську затоку, палац жриць, грот Еоли і т. д. За влучним спостереженням вищезгаданих польських дослідників, “твір Честі можна вважати унікальним, оскільки в ньому були не лише всі елементи наступних оперних партитур, але використовувалися й такі форми, які пізніше чомусь не розвинулися”.

Центральний представницький жанр, своєрідне ядро системи, був оточений напівофіційними, периферійними жанрами, які не були строго канонізовані. Це була галузь із розмитими межами, що поглиналася фоном паратеатральної культури. Сюди входили яскраві за жанровим складом італійські опери повсякденного репертуару, серед яких зустрічалися й комедії перевдягань і помилок, і трагікомедії, і пасторальні драми, і опери на історичні теми. У Франції “жанровою периферією” ліричної трагедії слугували опери-балети, балети з піснями, музичні комедії, пасторалі. Особли-



вості жанрової системи бароко яскраво виявилися і в такому комбінованому жанрі, як спектакль з подвійним сюжетом. Розвиток основної драми, комедії чи пасторалі перебивався в ньому ефектно видовищними інтермедіями на міфологічні теми, які склалися у власний сюжетний цикл. Вони були покликані урізноманітнити враження несподіваними контрастними пригодами, прикрашати театральне дійство, розбиваючи ціле на окремі фрагменти і народжуючи характерний для бароко ефект світло-тіні. Останній посилювався ще й від того, що комбінувалися більш чітка розмовна і музична частини п'єси. І цей подвійний жанр, і жанрова система в цілому відповідали визначальному для стилю бароко принципу, який дослідник теоретичних і естетичних основ історичних музичних стилів С. Скребков назвав "централізуючою єдністю, що синтезує в собі остинатність і змінність".

Іншу організацію має жанрова система, яка складається в опері в епоху Просвіти і відповідає естетиці класицизму. Тут уже не зустрінеш ні такого різноманіття, ні свободи оперування готовими компонентами, ні контрастних опозицій всередині одного твору. Все впорядковується, класифікується, все зайве відкидається. Встановлюється суворий ієрархічно-ціннісний підхід до основ жанрового поділу. Головною стає антиномія "високої" і "низької" жанрових сфер, опери серйозної і комічної. Вони відрізняються одна від одної за всіма параметрами, при цьому ніякі змішування жанрових ознак неприпустимі, можливий лише проміжний варіант *semi seria*.

Показово, що в нових умовах змінюються функції урочисто-репрезентативних жанрів. Із центру вони переміщуються на узбіччя, потрапляють до розряду "творів на випадок" і тим самим опиняються поза межами ціннісної шкали. В епоху Моцарта такий жанр, як *драматичні серенади*, чи в іншому варіанті *azioni teatrali* — замовні сценічні твори на алегоричний чи міфологічний сюжет, приурочені до торжеств у житті високопоставлених осіб, — перетворюється в художньо незначну одноденку. За словами Г. Аберта, у таких творах "головною метою була зовнішня розкіш, драма — справою другорядною. Ці міфологічні маскаради були значно коротшими, ніж власне урочисті опери, і часто одноактними".

У романтичній опері формування жанрової системи відбувається на нових засадах, у дію вступають критерії художньо-естетичні. При цьому на передній план виходять не стільки



успадковані зв'язки з минулим, скільки перегляд і навіть заперечення художньої традиції. Пафос заперечення пронизує всю реформу Р. Вагнера. У результаті її впровадження виникає опозиція традиційній номерній опері у вигляді *симфонічної музичної драми* наскрізної будови. Але парадоксально, що у власних творах Вагнера синтетичне музично-театральне дійство виявилось пов'язаним і з репрезентативною італійською оперою, і з ліричною трагедією Люллі і Рамо, і з люто критикованою ним "великою" оперою Мейєрбера. Можна вбачати в цьому навіть актуалізацію дооперних театральновидовищних форм, зв'язки із "священними постановками" чи середньовічним літургічним театром, про що, добродушно посміхаючись, писав Ромен Роллан: "Машинерія відігравала у "священних постановках" головну роль. Жодна п'єса не обходилася без апофеозів, вознесіння на небо, обвалів уражених блискавкою приміщень та інших дивовиж — як нині в наших феєріях. Додайте до цього неабиякий арсенал фантастичної театральної бутафорії, театральний звіринець, котрому позаздрив би і Вагнер зі своїми баранами, драконами, жабами, птахами, жінками-рибами, які співають, і тією грандіозною чарівною казкою, піднесеною і дещо пришепелкуватою, якою є "Перстень нібелунга"... Дракон із "Зігфріда" для глядачів "священних постановок" був уже досить знайомим персонажем".

З наведеного вище прикладу видно, наскільки консервативна в мистецтві жанрова традиція, яка зберігає його "генетичну пам'ять", наскільки найрадикальніше може зберігати в глибинах найархаїчніше й, здавалося б, давно віджиле.

Простежуючи процеси жанроутворення, варто пам'ятати, наскільки важливу роль відіграє при цьому відбір і обробка під певним кутом зору тематичного матеріалу, тобто як важливо звертати увагу на оперні сюжети. Міфологічні видовищно-карнавальні сюжети інтермедій XVII століття, які включалися до спектаклів з подвійною дією за принципом суміжності, наприкінці століття з'єдналися в органічний сплав з героїчною тематикою античної трагедії або з лицарськими мотивами і утворили самостійний оперний жанр — французьку *ліричну трагедію*. На її формування вплинули також французький придворний балет зі співами, пастораль, комедія-балет. У 60–70-ті роки XVIII століття Глюк очищує цей жанр від слідів інтермедійної естетики і перетворює у "високу" драму,



зворушливо людську, яка підноситься до всеохоплюючих філософських узагальнень. Подальший рух у тому ж напрямку породжує у XX столітті строгу за формами, аскетично витриману оперу-ораторію І. Стравинського “Цар Едіп”. Створена двома десятиліттями раніше одноактна “Електра” Р. Штрауса виявила зовсім іншу жанрову генезу. Сюжет із того ж міфологічного циклу, що й у Стравинського, оброблений в опері Р. Штрауса в дусі гіпертрофованої символіки і похмурих алегорій експресіоністського театру. В його музичному втіленні одночасно відчувається вплив символіко-алегоричного театру Вагнера і переосмислення досвіду насиченої емоційною напругою, заземлено натуралістичної веристської драми.

Цікаві жанрові трансформації історичних сюжетів у опері. В середині XVII століття вони стали популярними у творах буденного оперного репертуару, мабуть, завдяки переконливішій життєвості і практичній простоті реалізації. Цим вони вигідно відрізнялися від казково-міфологічних опер з польотами, чудесами, приголомшуючими трюками театральної машинерії. В опері серія XVIII століття історичні сюжети виявилися також популярними, оскільки оправдовували включення в любовно-ліричні колізії героїчних сентенцій і риторичної дидактики в дусі часу, допомагали надати заплутаним любовним пригодам властиву “високим” жанрам урочистість і пафос.

В епоху романтизму історичний сюжет в опері нарешті став жанром. Термін *історична опера* не вказував лиш на сюжетне джерело, а перетворився в жанрове визначення в “Гугенотах” і “Пророці” Д. Мейєрбера, в “Житті за царя” М. Глінки, в “Даліборі” Б. Сметани, в “Тарасі Бульбі” М. Лисенка. З іншого боку, історичну одіж продовжували використовувати в операх чисто ліричних за типом конфлікту, що привчало цінувати багатство особистих переживань і відтворювати в піднесеному поетичному перевтіленні не лише суспільні пристрасті, але й драматичні колізії приватного життя. Це підготувало ґрунт для наступного розриву зв'язків історичного сюжету й ліричного жанру (такі зв'язки були особливо характерні для “історичних мелодрам” В. Белліні та Г. Доницетті). У другій половині XIX століття лірична опера перестала потребувати історичних декорацій, про що свідчить такий популярний твір, як “Євгеній Онегін” П. Чайковського.

Аналогічно можна простежити жанрові метаморфози “*чарівної опери*”, що існувала в різні часи то як урочисто-репре-

зентативний спектакль казково-міфологічної тематики, то як скромна форма зінгшпілю, то як з'єднані реальний і фантастичний світи романтичної опери, то в грандіозному оформленні вагнерівської міфотворчої драми. Вивчаючи співвідношення сюжетів і жанрів, можна показати, наскільки здатний трансформуватися той чи інший жанр під натиском нового сюжетного матеріалу. Особливо активізувався цей процес, починаючи з епохи романтизму.

Розширення сюжетного фонду за рахунок тем, взятих із життя, а не запозичених з фольклору, міфу, біблійних чи історичних переказів, сприяло оновленню драматургії та стилю й появі нових жанрових видів. Це — простонародна побутова комедія, народна драма, лірична, лірико-психологічна опера на побутовому сюжетному матеріалі. В XX столітті збільшилися можливості опери інтерпретувати в руслі високої трагедії найнищівший матеріал, який показує виворіт життя. Переконливі приклади такого роду — “опера соціального протесту і співпереживання”, як назвали “Воццека” А. Берга, трагедія-сатира “Катерина Ізмайлова” Д. Шостаковича або “Із мертвого дому” Л. Яначека, — “чорна” опера, за визначенням самого композитора. Працюючи над цим твором, сюжетну основу якого склав відомий роман Ф. Достоєвського, Леош Яначек писав: “Мені здається, що я опускаюся сходами на саме дно життя, до найубогіших з усіх людей!”

Зробимо підсумок розмови про оперні сюжети і жанри:

1. Визначення жанрової специфіки складає перший важливий крок до проникнення в художній світ конкретного твору. Жанр — це і зовнішня оболонка, і загальний план, за яким опера створювалась.
2. Жанр неможливо визначити одною назвою. Він такий же багатоплановий, як і стиль, від якого частково залежить, частково сам його визначає.
3. У межах кожного крупномасштабного історичного стилю і стильової епохи складається своя система жанрів. Конкретні **історичні оперні жанри** входять до цієї системи і в її межах формуються.
4. Історичні жанри слід відрізняти від **жанрових типів**, які концентрують набір певних властивостей і здатні їх зберегти в різних естетико-стильових системах. Дослідники літературної поетики визначають жанр у вузькому значенні слова як “го-



ризонт очікування” для публіки, або ж “тип, який набув конкретного історичного існування і посів відоме місце в літературній системі певної історичної епохи”.

5. Жанрові типи можуть класифікуватися за різними ознаками: поляризації всередині драматичного роду (*серйозна, комічна опера*); належності до тих чи інших тематичних груп (*міфологічна, історична, умовно-екзотична, побутова, казково-легендарна*); особливостями композиційної будови (*наскрізна, номерна, монтажна, з розмовними діалогами*); стилістичною основою (*буфonna комедія, симфонізована музична драма*); концепцією театрального спектаклю (*постановочна багатодіjna опера, камерна “малих форм”*); впливом на характер конфлікту загальнонародових властивостей та ідейного пафосу (*лірична, епічна, героїчна, психологічна, патріотична опери, соціальна драма*).

6. Набір історичних оперних жанрів змінюється кожної епохи. Крім того, при збереженні однакових назв може змінюватися змістова суть жанру, як це сталося, наприклад, з французькою комічною оперою в період революції кінця XVIII століття чи з німецьким зінгшпілем у ранній романтичний період.

Опера знаходиться в межах театального світу і охоплює територію, на якій театр і музика тісно змикаються. Вплив опери на музично-історичний процес важко переоцінити. Багато солідних учених з різних боків доводять, що поява опери і високий престиж, який нею був завойований, стали причиною революції, яка відбулася в усьому музичному мисленні. Як “вік опери” охарактеризувала XVII–XVIII століття дослідниця західноєвропейської музики В. Д. Конен, виявивши прямі чи опосередковані оперні впливи мало не в усіх жанрах музичної творчості. Таку ж думку підтверджує й дослідження англійського музикознавця Е. Дента, присвячене романтичній опері. За його словами, “зміни музичного стилю, які ми спостерігаємо в Європі, — зміни, що відділяють музику XIX століття від епохи Моцарта, — обумовлені майже цілком оперними впливами”. Цьому є декілька причин. Одна з них полягає в тому, що опера майже без обмежень приймає в своє лоно велике різноманіття готових, функціонуючих і поза нею музичних жанрів та форм. Вона їх збирає, співставляє, розставляє за суворо визначеними місцями, створює на своїх сторінках

музичні колекції, підібрані за певним принципом. На цій основі відбувається обробка загального музичного стилю епохи.

З другого боку, на основі пошуку засобів музичного втілення і способів відтворення різноманітних життєвих пластів, представлених у оперному творі, здійснюється внутрішня організація оперного стилю, його поділ на контрастні образно-інтонаційні сфери, які відповідають полярним силам драматичного конфлікту. Це сприяє утворенню і закріпленню міцних зв'язків музичного і немусичного змісту, в результаті чого доступними для втілення мовою музики стають і складні філософські ідеї, і типізовані афекти, і мальовничі картини, і найрізноманітніші реальні та фантастичні ситуації.

Третя причина сильного впливу опери на розвиток музичного мистецтва в цілому полягає в тому, що вона бере на себе роль лабораторії становлення всієї системи музичного інтонування, постійно працюючи над розв'язанням проблеми музики і слова. В опері словесний і музичний тексти синтезуються у вокальній мові дійової особи. Музика при цьому вбирає і переплавляє у власний інтонаційний матеріал широкий спектр мовних інтонацій. До її орбіти через сценічне слово входять різноманітні функціональні стилі: ораторський, етикетний, повсякденно-мовний, публіцистичний, книжково-літературний, фамільярний, канцеляристсько-бюрократичний та ін.

У театральних спектаклях у різних сценічних колізіях зіштовхуються і відстоюють свої інтереси представники різних соціальних груп, що спонукає до урізноманітнення стереотипних мовних ситуацій і відповідних їм інтонаційно-мовних жанрів. В оперній музиці ці ситуації фіксуються і узагальнюються у типових інтонаційних формулах привітання, звернення, прохання, представлення, гнівної відповіді, умовно-етикетної репліки. Важлива роль в інтонаційних процесах належить пошуку музичних засобів відтворення різноманітних соціально-мовних стилів, які характеризують мовні традиції того чи іншого середовища. За спостереженням Б. Асаф'єва, характерною особливістю стилістики опер М. Римського-Корсакова є “прив'язаність героїв до побуту”. Автор “Псковитянки”, “Майської ночі”, “Садка”, “Царської нареченої” володів мистецтвом майстерно відтворювати в музиці особливості мови князів і бояр, купців і торгових людей, поважних старців і бадьорої прислуги, скромних сільських красунь і бранок боярських па-



лат. А книжковий лексикон пушкінської Тетяни і дещо бундючна романтична фразеологія юного поета Ленського, перевтілені в нову якість завдяки здатності музичної інтонації передавати безпосередні порухи серця, створили індивідуальну своєрідність вокальної мови персонажів у “Євгенії Онєгіні” П. Чайковського.

Однак і в оперній історії в цілому, і в оперній вокальній стилістиці ми спостерігаємо постійну боротьбу протилежних прагнень. Обробка різноманітних способів озвучування слова і формування словникового фонду музично-мовних інтонацій, які потім переходили в “чисті” музичні жанри, складала важливу, але лиш одну постійно діючу тенденцію. Тенденція протилежна вела до активізації власне музичного фактора, до подолання залежності від мовного інтонування. Відомий афоризм “музика починається там, де закінчується слово” в таких випадках здається цілком доречним. Суто музичне і лише музичне постійно виривається за межі, визначені лібрето і конкретними сценічними ситуаціями. Музика (а отже, все, що входило до її енергетичного поля) віддавна вміла по-своєму прославляти Бога і оспівувати красу та велич його творіння. В оперній вокальній лексиці вже на початкових етапах її становлення наспівна мова і омузичене слово суперничали з чистою віртуозністю ефектного концертного стилю. В операх ранньої римської школи, як пізніше у творах “божественного Россіні”, осмислена декламація, наспівна мелодика щораз розчинялися у вільній вокалізації, у віртуозних звукових орнаментах та фіоритурах.

Рано з’явилися на оперних підмостках сформовані католицькою церквою співаки-кастрати з їхніми штучно створеними голосами чистих дитячих тембрів, підтримуваних силою легень та фізичною витривалістю дорослих мужчин. Саме існування опери, її особлива привабливість спочатку пов’язувалися з культивуванням специфічних естетичних якостей вокального тембру. В оперному мистецтві склалися свої способи постановки голосу, своя складна вокальна техніка. Вона розвивалася, вдосконалювалася, зазнавала змін, але постійним залишався фундаментальний принцип оперної “школи співу”. Ним був ідеал **бельканто**, тобто **прекрасного співу**, пов’язаного з магією людського голосу. Через очищене й вдосконалене, пронизане живим трепетом звучання ніби сама людська душа, вирвавшись із пут тілесності, набувала здатності проявити себе,

не потребуючи слова, граючись і вільно літаючи, долаючи земне тяжіння.

Натуралізм завжди був чужим оперному мистецтву. Якось П. Чайковський, який завжди прагнув дотримуватися простих життєвських тем, не без єхидства зауважив, що коли б гонитву за реалізмом в опері довести до крайності, то відразу ж в абсурд перетворюється головна умова її існування: заміна звичайної мови співом. На думку відомого сучасного оперного режисера Б. Покровського, музика в опері не обмежує свої функції слухняним переказом сюжету. Дуже часто вона складає навіть не паралельний самостійний ряд, а ніби перпендикуляр до сценічної дії. Тому оперні трактування літературних творів навіть у тих випадках, коли композитори свідомо ставлять за мету буквально наслідувати автора і лише озвучують текст, неодмінно здадуться новим самостійним художнім феноменом, а не варіантом, одною із версій обраного першоджерела.

І останнє, що опера дала музичному мистецтву, безцінно його збагативши, — це високі критерії професіоналізму. Музичний бік оперної справи настільки складний, пов’язаний з дотриманням стількох вимог, з такою затратою праці і тривалою підготовкою, що поява своєї опери означає для кожної країни і народу стрибок на якісно новий рівень музичної культури. За визначенням В. Конен, оперний театр являє собою “організаційний центр музичного професіоналізму”, оскільки “умови для здійснення оперної постановки незрівнянно складніші, ніж театральної, бо вона потребує не лише всіх атрибутів драматичного театру, але, крім усього, і цілої школи музичних виконавців, вихованих у традиціях певного творчого стилю”. Саме тому оперою більше займаються і її ретельно вивчають музиканти, ніж представники інших причетних до оперного мистецтва професій.

У нашому навчальному посібнику музичній стороні опери як синтетичного цілого також приділяється першочергова увага, хоча водночас більш-менш повно висвітлюється значення інших компонентів. Крім того, в полі зору авторів постійно перебує тема “Опера і публіка”. Музикоцентристський ухил, якщо він не витісняє всього іншого, нам здається цілком доречним. Без театру опера все ж може бути прийнята, нехай і в обмежених рамках, далеко не в повному обсязі її можливостей. А чим би вона була без музики?



Література

1. *Бомарше*. Избранные произведения. М., 1954.
2. *Брехт Б.* Театр. М., 1965.
3. *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978.
4. *Гнидь Б. П.* Історія вокального мистецтва. К., 1997.
5. *Конен В.* Театр и симфония. М., 1968.
6. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. В 8 т. М., 1988.
7. *Chominski Jozef. Wilkowska-Chominska Krystyna.* Opera i dramat. PWM., 1976.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ



ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА XVII—XVIII СТОЛІТЬ ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРИ





§ 1. Опера і художня культура Італії XVII століття

Виникнення і початки формування оперного мистецтва обумовлено характерними тенденціями економічного, соціально-політичного і духовного життя Західної Європи XVII століття. Роль цього століття в історії культури пояснюється передусім особливостями соціально-економічного і суспільно-політичного становища Західної Європи.

З точки зору суспільного устрою європейські держави являли собою в цей період досить строкату картину: республіканська Голландія; роздроблена на сотні дрібних держав Німеччина; крокуюча шляхом централізації державної влади Франція; Англія, яка пережила становлення, розквіт і упадок абсолютизму і прийшла в другій половині століття до встановлення буржуазного ладу; розшматована іспанськими Габсбургами та Францією Італія. Відносна стабільність XVI століття порушується на межі віків, що призводить до кровопролитної і тривалої Тридцятилітньої війни (1618–1648), яка відбулася на всіх країнах. З її завершенням починається другий період історії XVII століття. Головною його подією стала революція в Англії, в результаті чого утворилася конституційна монархія. Остання третина віку не відзначена такими бурхливими подіями, як два попередні етапи.

Суперечливість і єдність процесів, які відбувалися протягом XVII століття в країнах Європи, знайшли своє відображення в загальних тенденціях розвитку європейського мистецтва. Як відомо, у мистецтві цього часу виділяються три художні стилі, які відобразили специфіку світогляду і художнього мислення епохи: **маньєризм**, **бароко** і **класицизм**. *Маньєризм*, чи як його ще називають *декаданс* межі XVI–XVII століть, ознаменував початок нового етапу в духовному житті суспільства постренесансної епохи. В цьому стилі відбулися настрої, пов'язані з нестабільністю політичного і економічного становища країн Європи напередодні трагедії Тридцятилітньої війни. Найяскравіше художнє втілення цей стиль знаходить у літературі, представлений іменами Д. Маріо, К. Кьябрери, Д. Дона.

Маньєризм став найконцентрованішим проявом змін, які відбулися в образній структурі і поетичній мові. Ілюзорність світу, розвинута система символіки, розробка принципу поетичних ефектів, витонченість ритмічної структури, підкреслена музичність вірша — ці риси стали ніби самодостатніми в творчості маньєристів.

Однак виникнення маньєризму показове також і з іншої точки зору. Попередній ідеал відійшов у минуле, а новий не набув ще чітких обрисів. Цим багато в чому пояснювалась така прискіплива увага до зовнішності стилю.

Формування *бароко* і *класицизму* припадає на третє десятиліття. Остаточно ці стилі утверджуються в середині століття. Завершення Тридцятилітньої війни не принесло спокою. Страшна руїна, з одного боку, нестабільність державно-політичних систем, з іншого, процеси рефеодалізації і певні “успіхи” контрреформації у пригнобленні особистості наклали воістину трагічний відбиток на свідомості людини. Стиль бароко, що відтворив ці явища, не випадково вважається одним із найсуперечливіших стилів у історії мистецтва.

У Ю. Віппера читаємо:

“Оптимізм людей Ренесансу, що бив ключем, висунутий ними ідеал гармонійно розвинутої особистості часто змінюється у поетів бароко похмурою оцінкою дійсності, а захоплене поклоніння перед людиною і її можливостями — підкресленням її роздвоєності, непослідовності, зіпсованості, оголенням кричущої невідповідності між видимістю речей і їх сутністю, розкриттям розірваності буття, зіткненням між началом тілесним і духовним, між прив'язаністю до чуттєвої краси і усвідомленням тимчасовості земного існування”.

Класицизм як стиль базується на інших естетичних засадах. Як зазначає літературознавець Н. Жирмунська, “ця строго нормована система опиралась на принципи раціоналістичної філософії, передусім на універсальні, “загальнолюдські” закони розуму і висувала як основоположні вимоги ясність думки та її словесне втілення, гармонійну строгість побудови, логічну правдоподібність”.

У контексті розмови про вплив основних стилів епохи на формування опери нагадаємо про умови розвитку духовного життя, естетичної думки в історії мистецтва Італії, де зародився музичний театр. Виникнення опери, названої Р. Ролланом “останньою гілкою Ренесансу”, тісно пов'язане з



розвитком гуманізму в Італії XVI — початку XVII століть. З другої половини XVI століття, яке йшло під знаком остаточного покорення Італії, помічається розкол в ренесансній свідомості. Ця тенденція посилилася після Тридентського собору (1545–1563), який поклав початок Контрреформації. Факт появи утопій (“Місто сонця” Кампанелли — 1602) свідчить про те, що гуманістичний ідеал втрачає реальний ґрунт у доволишній дійсності, тому збереження його стає можливим лише у вигаданому світі. Водночас гуманісти віднаходять своєрідний спосіб наслідувати своїм принципам навіть у явно несприятливих умовах. Як це не парадоксально, цьому сприяв той же “кабінетний” характер їхньої діяльності, який деякі дослідники пов’язують з кризою і занепадом гуманізму наприкінці XVI століття.

Гуманізм в Італії пустив глибоке коріння, проникнувши у всі верстви населення. Важливо підкреслити, що рівень освіченості городян Італії був значно вищим, ніж в інших країнах. Жодна європейська країна не знала такого розвитку інституту академій. Їх налічувалося по декілька навіть в межах одного міста. Ставлячи перед собою завдання розвитку національної мови на противагу “ученій” середньовічній латині, академіки вважали, що запорукою успіху в цій справі є освіченість народу.

Уявлення про замкненість гуманістів у межах своїх наукових гуртків базується передусім на недооцінці глибших причин байдужості діячів академій до наболілих проблем європейського суспільства, пов’язаних з полемікою між реформаторами і прихильниками католицизму, з релігійними війнами, які терзали Німеччину та інші країни. Як писав відомий історик італійської літератури Франческо де Санктис (1817–1883), “релігійна реформа не була можливою в цій країні високорозвинutoї культури, де віддавна вже звикли насміхатися над тією розбещеністю, що викликала невдоволення в Німеччині, й італійська думка вже викреслила небо з книги буття”.

Таким чином, відмова від участі в релігійній полеміці була для гуманістів другої половини XVI — початку XVII століття своєрідною захисною реакцією. “Відхід” у просвітництво, у вивчення, здавалося б, далеких від сучасності проблем (питання мови, естетики Арістотеля і Платона, теорії літератури і мистецтва та ін.) дозволив зберегти спадкоємність з епохою Високого Відродження.

З іншого боку, не проводячи боротьби з ортодоксальним католицизмом та його служителями, гуманісти по-своєму йому протистояли, створивши зародки прогресивних наук, розвиваючи і осмислюючи з філософської точки зору висновки праць М. Коперника. Учені та філософи межі віків, включаючи Дж. Бруно, Т. Кампанеллу, Г. Галілея, які виступили проти схоластичного арістотелізму, зазіхали на самі основи необмеженої влади офіційної церкви над умами й душами. Так, Г. Галілей закликав відокремити науку від теології. Саме такі вільні від ортодоксії погляди італійських гуманістів викликали зворотну реакцію у вигляді жорстоких репресій Контрреформації, яка започаткувала нове XVII століття стратою Дж. Бруно (1600), заборону книг М. Коперника (1616), судом над Г. Галілеєм (1633), переслідуванням Т. Кампанелли (з 1599 до 1634 років).

Все це переконливо пояснює роздвоєність і суперечливість, якими позначено італійське мистецтво XVII століття. Поряд з маньєристичними тенденціями продовжується розвиток ренесансного напрямку. Так, не має нічого спільного з маньєристичним світосприйняттям і стилем поезія Т. Кампанелли, проза Г. Галілея.

Протиборство двох тенденцій — ренесансної і маньєристичної — стало одною з передумов появи нового виду мистецтва — опери. Виникнення музичного театру було пов’язане з пануванням ренесансного типу мислення в середовищі його творців, що відбилося на специфіці оперного стилю усього першого періоду розвитку опери XVII століття (1600–1642). В цей період прихована полеміка велася спочатку з маньєризмом, а потім з бароко, що в найбільш концентрований і художньо яскравій формі відбилося в останній опері К. Монтеверді “Коронація Поппеї” (1642). Ці ж тенденції обумовили своєрідність перших оперних шкіл — флорентійської та римської.

Другий період (1642–1670) представлений **оперою бароко**, розквіт якої пов’язаний з **венеціанською** оперною школою та її головними представниками — Франческо Каваллі і Марко Антоніо Честі. **Неаполітанська** оперна школа, становлення якої відбувається в останній третині XVII століття в творчості Франческо Провенцале і Александро Скарлатті, представляє етап дестабілізації опери бароко, пов’язаний



з проникненням в оперний стиль естетичних і художніх принципів класицизму.

* * *

Народженням опери ми зобов'язані гуртку гуманістів, відомому під назвою *“флорентійська камерата”*. Це була маленька академія, члени якої ставили перед собою мету відродження музичного стилю давніх трагедій. Молоді музиканти, поети, серед яких особливою повагою користувався знаменитий композитор Вінченцо Галілеї, збиралися в домі графа Джованні Барді — любителя музики й античності, а потім у багатого освіченого мецената Якопо Корсі. Членами камерати були творці перших *dramma per musica* — талановитий поет Оттавіо Рінуччіні, здібний співак Джуліо Каччіні та досвідчений композитор, співак і виконавець на клавішних інструментах Якопо Пері. Перша їхня спільна спроба, *“Дафна”*, була з величезним успіхом поставлена в домі Я. Корсі в 1598 році, але музика її, на жаль, була втрачена. Значно вдалішою виявилася доля другого спільного твору Рінуччіні, Пері та Каччіні — *“Еврідіки”*. Вона мала шалений успіх, і звістка про народження нового виду мистецтва прогрімала всією Європою, чому значною мірою сприяли умови постановки: *“Еврідіка”* була присвячена урочистостям з нагоди весілля Марії Медічі і Генріха IV і прозвучала 6 жовтня 1600 року. Роль Орфея виконував Пері. До грудня того ж року Каччіні, який став на шлях суперництва з Пері, написав власну партитуру на той же текст, але прем'єра другої *“Еврідіки”* відбулася лише в 1602 році і пальма першості все ж дісталася Пері.

Творці перших музичних драм були переконані в тому, що вони відроджують античну трагедію, хоча насправді створили новий вид театрального мистецтва — театр музичний. Аби зрозуміти його принципові відмінності від попередніх різноманітних видів театральних вистав з музикою, необхідно простежити еволюцію професійного театру в Італії XVI століття і акцентувати увагу на тих процесах, які врешті-решт привели до реформи театру через його синтез з музикою.

Як відомо, спроби створення професійного світського театру в Італії випередили формування інших національних театральних шкіл Європи — французької, англійської та іспанської. Починаючи з драми Анджело Поліціано *“Орфей”* (поставлена у 1480 р.), італійці розвивали театр у річищі за-

гальних прагнень гуманістів до ідеалізації і опори на античні зразки. Це стосувалося як мови, так і драматичних прийомів, почерпнутих у Сенеки, Плавта, Горація, в естетичних ученнях Арістотеля і Платона. В сучасній дослідницькій літературі створений італійськими гуманістами театр прийнято називати *“ученою драматургією”*, протиставляючи його *“майданній”*, народній формі театру, що виникла до середини XVI століття — комедії масок (*commedia dell'arte*). Як правило, з останньою у більшості випадків і пов'язується поняття відродження в театрі Італії. Таке трактування пояснюється підходом до театру гуманістів з точки зору сучасного театру як мистецтва масового і демократичного.

Гуманісти у своїх перших театральних спробах, ймовірно, й не думали виходити на широку публіку. Це був своєрідний експеримент, такий же, як пізніше в гуртку Барді та Корсі. Гуманісти хотіли відкрити своїм співвітчизникам прекрасний світ античного театру, здійснюючи переклади, інтерпретуючи в сучаснішому дусі трагедії і комедії давніх. Тим самим вони сприяли подоланню стереотипу мислення, що втілювався в містеріях та інших формах середньовічного театру. Головна мета цієї більше дослідницької, ніж безпосередньо творчої роботи була пов'язана з просвітницькими ідеалами гуманістів.

Що ж привело італійський театр, який став поштовхом для виникнення практично всіх національних театральних шкіл Європи, до занепаду і чи не є цей занепад вигаданим? Звичайно, якщо говорити про XVII століття, то цілком очевидно, що ні висот французької трагедії, ні вершин *“золотого віку”* іспанської драматургії італійці у цих сферах не досягнули. Але водночас в Італії розвинулися театральні жанри, які не мали аналогів на іншому національному ґрунті. Йдеться про *пасторальну драму* і *dramma per musica* (драма через музику). Їх виникнення можна назвати закономірним наслідком еволюції італійського театру XVI століття.

Розквіт пасторальної драми на межі XVI–XVII століть став своєрідною реакцією на недостатньо активний пошук близьких італійцям колізій у трагедії і комедії. Італійська трагедія XVI століття, представлена іменами Чінціо, Гротто, Тассо, Тореллі, не спонукала в майбутньому могутньої традиції. Характерне для неї зіткнення державного інтересу і устремління людини з її індивідуальними потребами, пристрастями, бажаннями набуло на італійському ґрунті особливого забарв-



лення. Адже державна влада ототожнювалася в Італії того часу з приниженням і ущемленням національної гідності.

Що ж до пасторальної драми, що відтворила, на думку Р. Роллана, "виснаження італійського духу й банкрутство Ренесансу", то вона виявилася потенційно більше підготовленою до завдань нового часу. Підвищена увага до емоційного світу людини відповідала загальній тенденції до індивідуалізації образності, яка характеризує італійське мистецтво межі сторіч. Реформа поетичної мови сприяла виходу пасторальної драми з аристократичних салонів і академічних гуртків до ширшої аудиторії.

Варто підкреслити, що в гуртку Барді та Корсі дискутувалися передусім питання поетичної мови і пов'язаного з нею мовного інтонування тексту. Оновлення пасторальної драми, яке на практиці дало такий несподіваний результат, як створення *dramma per musica*, тобто нового різновиду театру, не було спрямовано на переосмислення композиційних, драматургічних і образно-змістових принципів жанру. Пошук зосередився довкола особливого способу передачі тексту, покликаною поглибити і підкреслити суть поетичного слова.

На відміну від маньєристичних тенденцій італійської трагедії, що яскраво проявилися в творчості Помпоніо Тореллі, шлях від пасторальної драми до *dramma per musica* сприяв утвердженню ренесансних принципів художнього мислення. Ренесансна спрямованість перших спроб флорентійських поетів і драматургів дуже вплинула і на долю музики як самостійного виду мистецтва, і на способи її втілення в синтезі зі словом і драматичною дією.

На межі століть вплив маньєризму найбільше відчувається в образній і стилістичній системі *мадригалу*, тісно пов'язаного з тим видом італійського мистецтва, в якому найбільш послідовно розвивалися принципи маньєристичної естетики, тобто з поезією. Однак ця тенденція, що яскраво втілювалася в творчості Джезуальдо де Венози (1560/62–1613), все ж не перетворилася у цілісний музичний напрямок. Прагнення до врівноваженого стилю, з тонким нюансуванням відтінків, переливаннями фарб без різких співставлень було більш характерним для музичного бачення ренесансного типу, аніж маньєристична, контрастна манера Джезуальдо, який постійно впадав у крайнощі.

У музичному театрі зв'язок з *мадригалом* буде виявлятися

в актуалізації таких рис, як звукова виразність, робота над чітким смислом тексту, тяжіння до театральної зримості образів. Водночас сама образна система музики опиниться в новому музично-театральному жанрі найперше під впливом *театральної естетики*.

Опера XVII століття проходить шлях від повної залежності від драми до абсолютної жанрово-видової самостійності. Перший етап цього шляху — період становлення опери як цілісної системи — охоплює першу третину XVII століття. Це час формування головних принципів синтезу мистецтв в опері, становлення опери як виду мистецтва на основі закріплення і розвитку тих новаторських знахідок, які характеризують ранній жанровий різновид майбутньої самостійної галузі мистецтва — драму через музику, або у музиці (*dramma per/in musica*). Спрямовуючу роль у цьому процесі відігравали жанроутворюючі сили, коріння яких — у загальних тенденціях розвитку театрального і музичного мистецтва. Особливу увагу слід звернути на театральний жанр *пасторальної драми*, оскільки саме на його основі виникають перші зразки *dramma per musica*.

Генетично пов'язана з формами народного театру пасторальна драма завдяки піднесенню ліричного начала і створенню нового типу героя стала тяжіти до вищої жанрової сфери і незабаром посіла проміжне становище між комедією і трагедією в прийнятій ієрархії театральних жанрів. Вона набула більшої мобільності в стилістичному плані. В ній став можливим відступ від канонів як високого, так і низького стилів, змішування типів персонажів (пастухи, боги, алегоричні фігури), різних за походженням сюжетних мотивів (інтрига, пов'язана з елементами комедії помилок, і трагічний конфлікт кохання та обов'язку).

Еволюція пасторальної драми пішла в напрямку до високого жанру. Піднесення ліричного типу образності, поява ліричного героя, який відповідав суспільному ідеалу прекрасної гармонійної особистості, спонукає до сміливішої жанрової реформи. Зміни, що нагромаджувалися, привели до якісного стрибка. Ним і став знайдений новий принцип музичного інтонування поетичного тексту, який перетворив висловлювання ліричного героя в особливо піднесено, відірвану від буденності, освітлену урочистістю театрального кону вокальну мову. Спосіб



реалізації драми через музику не просто перетворює пасторальну драму як театральний жанр, але й призводить до появи нового самостійного різновиду — **театру музичного**.

Одною з головних примітних рис виду мистецтва, відкритого флорентійцями, є речитативний стиль, музична декламація, що є “зліпком з розмовної фрази”. Відомо, що подібний спосіб передачі поетичного тексту існував задовго до появи опери. Таким чином, справа не лише в речитативі як такому, але і в змінах, які зачіпали саму суть попередніх форм зв'язку театру і музики. В пасторальній драмі і в аналогічних спектаклях з музикою — змішаних музично-театральних видовищах типу майданного, релігійного театру — постійні переходи з комедійної чи трагедійної сфери в ліричний план, зміни ракурсу сприйняття, манери висловлювання обумовлювалися трактуванням музики як дійового способу переключення, узаконеного фактора порушення нормативів. Музичні вставки, які порушували ритм сценічної дії, були тим чужим компонентом, завдяки якому активізувалася театральна умовність, реалізувалася концепція театру як видовища, лицедійства, гри, яка допускала неправдоподібність, свободу фантазії, символічну умовність притчі.

Спосіб реалізації всієї драми, а не лише окремих епізодів, через музику міг сприяти остаточному розриву з карнавальною традицією лише в тому випадку, коли музична вимова тексту ставала вмотивована самим сюжетом. В гуртку Барді — Корсі такий тип сюжету було знайдено. Флорентійці “звернулися у світ Аркадії, — пише польський дослідник А. Швейковська, — Аркадії тих давніх часів, коли мова була співом, а пастухи браталися з Олімпом”.

Однак для виникнення опери готовності до реформи лише театральної жанрової системи виявилось недостатньо. Потрібні були відповідні передумови до якісного зрушення в музичному мистецтві. Новий ліричний напрямок у музиці з його опорою на індивідуалізовану емоцію, красу людського почуття не міг бути реалізований сповна в рамках традиційного поліфонічного мистецтва і його жанрової системи. Водночас нові світські жанри, які інтенсивно розвивалися з часів *Ars Nova*, здебільшого не вживалися у “вищі” ідеологічні сфери. Тому меса і взагалі церковна музика залишалися головним провідником нових суспільних ідеалів, глобальних філософських і естетичних концепцій. Лише створення високого світського

жанру, адекватного місця за рівнем образної типізації, масштабу порушуваних проблем, величі втілюваних ідеалів, могло зруйнувати ієрархічну систему, в якій культові жанри посідали найвищі шаблі. Потреба в такому новому жанрі виходить на передній план в епоху, коли відсторонено-споглядальний тип художнього мислення поступається місцем напружено-почуттєвій, драматизованій образності.

Таким чином, і в драматичному театрі, і в музиці одночасно виникають передумови до перебудови існуючої жанрової системи.

Створюючи перші *dramma per musica*, флорентійці мали вирішити ряд питань. По-перше, віднайти новий музичний стиль, який відповідав би піднесенню ідеям драми. По-друге, захистити новий музично-драматичний жанр від можливих асоціацій з якимось жанром нижчого рівня. По-третє, по можливості уникнути асоціацій як із світськими, так і з духовними музичними жанрами попередніх часів.

Якщо простежити історію опери наступних епох, можна буде переконатися, що без вирішення такого триєдиного завдання у майбутньому не зможе здійснитися жодна оперна реформа. Першопроходцям нового оперного стилю доводилося свідомо обмежувати себе у засобах виразності, як музичних, так і театральних, аби закласти фундамент, на якому пізніше можна споруджувати нову будівлю.

В літературі про історію опери не раз обговорювалося питання про достоїнства драми О. Рінуччіні “Еврідіка”. Так, Г. Кречмар зазначає, характеризуючи твір:

“Якщо ми порівняємо “Еврідіку” Рінуччіні та інші його музичні драми — хоча останні значно слабкіші — з німецькими виставами того часу, з кривавими і страшними драмами і непристойними комедіями італійського театру початку XVII століття, то не буде місця сумніву, що Рінуччіні є представником вищої культури. Його твори пронизані ніжним світлом гармонії і витонченості”.

Вибір міфу про Орфея показовий для естетичних поглядів гуманістів межі XVI–XVII століть. Як зазначає англійський дослідник Д. Драммонд, міф про Орфея привернув увагу представників італійського гуманізму можливістю втілення ідеї творчості в душі ренесансного платонізму: “Еврідіка” — символ творчої ідеї, уособлення природи. Смерть Еврідіки, боротьба за неї Орфея і неможливість її повернення, на думку автора, —



постійний розвиток, мінливість художньої творчості, неможливість повернення до пройденого етапу. Таке трактування міфу цілком вписується в русло ідейно-естетичних установок західноєвропейських учених, філософів і художників межі століть. Поезія і драма втілюють нові погляди в традиційній формі, звертаючись до умовного світу пасторальної казки, зашифровуючи ключові думки в символізованих образах пастухів, німф і богів, вводячи алегоричні фігури. Символізовано-умовний характер італійського мистецтва кінця XVI століття сповна визначився навіть у жанрі, який важко долучити до аристократично-ученого напрямку — народної **комедії масок** (*commedia dell'arte*), що доводить глибину проникнення цих загальних принципів у художню свідомість епохи.

Ідея зближення з природою тісно перепліталася у гуманістів з ідеєю високої майстерності, значення інтелектуального чинника творчості художника. Приклад з другої частини міфу, в якому йдеться про боротьбу аполлонічного й діонісійського начал у художній творчості, став пов'язаним із прагненням до єдності почуттєвого і раціонального начал у мистецтві.

Центром тяжіння в драмі Рінуччіні є людина, яка черпає сили в поєднанні з природою, натхнена нею на подолання внутрішніх і зовнішніх перешкод. У цьому значенні щаслива розв'язка витікає з логіки розвитку драми, з її головної ідеї. Думку про умовність щасливого фіналу можна сприйняти лише з точки зору умовності всієї композиції й образної структури твору, ніяк не вбачаючи в цьому поступки смакам публіки чи бажання пристосувати п'єсу до урочистого весільного настрою флорентійського двору. Прагнення до просвітленого фіналу є смисловим і композиційним елементом художнього втілення особливостей гуманістичної психології, що спиралася на оптимістичну віру в силу людини, гармонію особистості і природи. Цей елемент був настільки стійким, що в подальшому міг протистояти барочній темі "безжалісного фатуму". В опері бароко такий характерний сюжетний мотив не набув того трагічного спрямування, як, наприклад, у драматургії Тірсо де Моліні, настільки сильними і притягальними залишалися тут тривалий час основи ренесансного світовідчуття.

На шляху здійснення нової ідеї синтезу драми і музики перед композиторами постало завдання створення музично-композиційної форми, яка відповідала б драматичній природі народжуваного синтетичного мистецтва. Рух, зіткнення,

конфлікт, дія — компоненти драми, на той час ще не засвоєні музикою. Рінуччіні слід було враховувати все це, створюючи драматичний текст. Висновки дослідників щодо драматургічної логіки "Еврідіки" суперечливі. Одні, як, скажімо, Г. Кречмар, відносять п'єсу до тих драм, центр тяжіння яких знаходиться не в характерах, а в ситуаціях, що сприяє поєднанню літературної основи з музикою. Інші, за словами В. Конен, навпаки, відзначають недостатній розвиток і навіть бідність театральнo-дієвого боку п'єси Рінуччіні, позбавленої другорядних епізодів і додаткових персонажів.

Обидві оцінки розкривають специфіку драми Рінуччіні, який опирався, як відомо, на зразки давньогрецького театру. Граничне стиснення зовнішньої дії мало врівноважуватися концентрацією уваги на дії внутрішній. Майже всі події, що відбуваються в драмі, описані в розповідях друзів Орфея та Еврідіки (практично ці другорядні дійові особи стають корифеями хору). Якщо в розмовній драмі розповідь про подію без її показу на сцені посилює статику й гальмує розвиток, то в *dramma per musica* таке рішення відкриває простір музичному розвитку.

Розуміння складності завдання втілення драматичного руху музичними засобами спонукало Рінуччіні скомпонувати драму таким чином, щоб нитки розвитку конфлікту були гранично чітко виражені. Суть структури драми, що полягала в строгій логічній послідовності подій, втілена автором з незвичною для тогочасного театру чіткістю. Принцип єдності дії обумовив у даному випадку драматургію твору, структурною одиницею якого є *сцена*. Етапи розвитку драми (експозиція, зав'язка, розвиток конфлікту, його кульмінація і розв'язка) послідовно представлені в шести сценах з прологом. При цьому, згідно зі структурою давньогрецької драми, пролог і шоста сцена (за термінологією греків, ексо́д) виконували функції обрамлення діючої частини твору. Так, у першій сцені подана початкова ситуація, вона носить експозиційний характер (хор пастухів вітає Еврідіку, вона дякує їм і розповідає про своє щастя). Друга сцена є **зав'язкою** конфлікту: відбувається перший перелом у розвитку драми, зміна ситуації обумовлює перехід героя в новий стан, дано перший імпульс до розвитку конфлікту (повідомлення провісниці Дафни про смерть Еврідіки, її оплакування Орфеєм і хором пастухів). Третя сцена відповідає тому етапу, у якому відбувається осмислення подальших дій героя для наступної зміни ситуації (повідомлення про намір



Орфея спуститися в пекло у супроводі Венери). У четвертій сцені показане безпосереднє зіткнення Орфея з антагоністичними силами (кульмінація досягається в момент рішення Плутона повернути Еврідіку). У п'ятій — подана розв'язка (Аркетро, друг Орфея, повідомляє про повернення Орфея й Еврідіки).

Як бачимо, в усій драмі немає жодного відволікаючого моменту, ніяких "віражів" інтриги. Як і в давньогрецькій трагедії, подію, що стала спонукальним поштовхом драматичного розвитку (смерть Еврідіки), не показано на сцені. Переживання події, емоційний відгук на неї був ціннішим, ніж зримий образ. Лірико-епічне начало виступало на передній план. Фонові сцени, які стануть однією з родових ознак опери, віднесені безпосередньо до розвитку конфлікту, тобто практично ще не виконують функцію фону. Це свідчить про те, що в своїй роботі Рінуччіні опирався на ранні зразки давньогрецької драматургії, коли хор відігравав важливу і нерідко визначальну роль і до того ж не втрачав зв'язків з дією, в той час як у пізніших зразках, наприклад, у трагедіях Евріпіда, він, як пише в "Історії давньогрецької літератури" С. Радциг, "часто втрачає цей зв'язок, і пісні його перетворюються в музичний дивертисмент між окремими актами драми".

У цьому контексті цікаво співставити "Еврідіку" з першою музичною драмою Рінуччіні "Дафна". У трьох частинах останньої подані ніби-то три типи давньої драматургії. Перша картина, розділена на дві сцени, вирішена в традиціях Есхіла: хор є головною дійовою особою, при цьому в другій сцені бою Аполлона з Драконом зроблено спробу ввести так званий драматичний хор, який бере безпосередню участь у дії. В останній сцені опери хор уже не є головною дійовою особою, але водночас допомагає розкриттю стану героя, коментуючи сумне закінчення драми і співпереживаючи стражданням Аполлона, що відповідає концепції Евріпіда. Центральна дія — жива діалогічна сцена протиборства між Аполлоном, Амуром і Венерою, явно відроджує період розвитку трагедії, коли в процесі спаду ролі хору зростало значення акторів і поглиблювалася індивідуальна характеристика дійових осіб.

Як бачимо, досвід античних трагиків не був автоматично перенесений в умови нової художньої культури, але переосмислювався відповідно до вимог сучасності. Із усього багатоманіття давньої драматургії були відібрані лише ті принципи її естетики і поетики, які легше асимілювалися жанром рене-

сансної пасторалі, що став уже традиційним, а також відповідали ідеї музичного втілення драми.

Таким чином, можна зробити висновок, що "Еврідіка" Рінуччіні має всі якості драми в чистому вигляді, але водночас передбачає музичний компонент як основу розкриття суті драми. Аскетизм драматичного дійства продиктований свідомим обмеженням включення музичних форм і жанрів, які характеризують дооперні типи синтезу музики й драми. В той же час, сила власне музичного узагальнення ще не була усвідомлена як дійовий прийом музично-драматичного розвитку, тому опора робилася на процесуальні властивості музичної форми.

Головна ідея діячів флорентійської камерати — "музика повинна бути покірною служницею поезії" — реалізувалася передусім у речитативних сценах. Відомо, що найяскравішим і вражаючим епізодом "Еврідіки" сучасники Пері вважали появу Дафни. Тут композитор повністю виявив риси суто речитативного стилю ранньої *dramma per musica*. Рух однорідними дрібними тривалостями на одному тоні переривається паузами. Відсутні завершені мелодичні фрази, переважає опора на ритми і гармонійні фарби, несподівані модуляції.

За такого принципу втілення тексту метою є передача емоційного стану мовця. Схвильованість, нестабільність дихання, переміщення ніби поштовхами створює атмосферу високої напруги, очікування розрядки. При цьому робиться акцент не на здатності музики підносити і узагальнювати емоційне переживання, а на русі поетичної ідеї.

Водочас в "Еврідіці" Пері проглядаються й інші музичні форми. Невеликий монолог Орфея після розповіді Дафни несе в собі зародок майбутнього *lamento* (стогін, туга), відзначаючись архітектонічною замкненістю і концентрованим використанням прийомів вияву "благородного суму" (повільний темп, гармонійний мінор, пунктирний ритм, різкі модуляції-співставлення в далекі тональності). У драматургічному розвитку цієї сцени центральною є розповідь Дафни про смерть Еврідіки. В музично-смысловому плані центр тяжіння зміщується на тугу Орфея. Однак цей невеликий, але найвиразніший музичний фрагмент ще не має тієї переконливої сили, щоб завершити ним композицію. Цю функцію виконує великий заключний розділ, в якому розвивається і завершується тема скорботи Орфея. Характерно, що на перший план тут виступає логіка власне музичного розвитку: це перший приклад



побудови крупного розділу оперної сцени у формі рондо, де функцію рефрена виконує хоровий розділ, а епізодами є наспівні речитативи німф і пастухів.

Отже, Пері усвідомив музичну логіку розвитку драми: від стабільності початкової ситуації (перший хоровий розділ) через її порушення (речитатив Дафни) до поступового закріплення нової якості (плач Орфея і хоровий рондоподібний завершальний розділ сцени). Новий вид мистецтва, синтезуючий музику і драму, було створено. Далі набувають сили іманентні закономірності його розвитку.

* * *

Прагненням до розширення театральних можливостей опери відзначені два твори, створені в 1607 році (шостий і сьомий за рахунком в історії опери): "Орфей" К. Монтеверді та "Дафна" М. Гальяно.

Текст "Дафни" О. Рінуччіні міг зацікавити композитора М. да Гальяно (1582–1643) своєю жанровою і стильовою еклектикою: в ньому поєднані два типи драми — драма ситуацій (перша дія) і драма характерів (друга і третя дії). У зв'язку з цим Гальяно пропонує диференційований вибір музичних засобів втілення драматичної дії. Водночас саме за допомогою музичного "переінтонування" Гальяно вдається поєднати елементи драми Рінуччіні, які розпадалися, віднайшовши в ній стрижневу ідею. Так, дві, на перший погляд, не пов'язані між собою драматургічні лінії (поєдинок Аполлона з Драконом і трагічна любов Аполлона до Дафни) інтерпретовані як етапи розкриття єдиної ідеї, яка витікала із символістсько-філософського потрактування теми кохання: кінець кінцем воно перемагає переможця. З цієї точки зору вся перша частина, присвячена опису битви, в музичному плані є розгорнутою характеристикою Аполлона — вільної, незалежної особистості. Героїчні риси його характеру висувуються на перший план і особливо яскраво виділяються у співставленні з трагічними муками жертв Дракона. Ця дія є першим прикладом експозиції сценічного образу не в статичності, а в русі. Такий спосіб характеристики зберігається протягом всієї драми і обумовлений ідеєю міфу, яку можна визначити як ідею прагнення до щастя, до кохання і акцентування вічної недоскопальності ідеалу.

Гальяно більше, ніж його сучасники, приділяє увагу проблемі синтезу зовнішнього і слухового ряду. На фоні схвильо-

ваних реплік, вигуків, патетичних хорових епізодів розігрується пантомімічна сцена битви. Характерно, що в передмові до опери Гальяно закликав до розподілу ролей Аполлона між актором і співаком, настільки необхідним бачилось йому якісне пластичне виконання ролі в епізоді битви. В музиці цьому слугувала непряма характеристика, доручена хору і його корифеям, яка безпосередньо готувала вступ Аполлона з героїчним монологом наприкінці акту.

Сцена з Амуром і Венерою дає прекрасний приклад музичного втілення живого діалогу дійових осіб з їхньою яскравою індивідуальною характеристикою. Окрім ролі тембрового контрасту (Амур — легкий, рухливий альт, Венера — сопрано, Аполлон — героїчний тенор) в другому акті Гальяно вдається підкреслити значення темпу, ладу та інтонаційних комплексів у характеристиці персонажа. Партія Амура має жвавіший темп, мелодійні звороти у ній архітектонічно завершені й підпорядковані чіткій танцювальній організації ритмічного малюнку. Образ Венери виписаний у декламаційній манері зі спадаючими "жіночими" кадансами. Аполлон вступає з героїчною темою-сигналом з типово вольовою піднесеною інтонацією на опорних звуках тризвука. Вступ кожного героя відзначається зміною тональності. Діалог розвивається досить швидко. Гальяно досягає необхідної динаміки власне музичного розвитку засобами, які не застосовувалися так свідомо в опері попередників.

"Орфей" К. Монтеверді (1567–1643) є спробою розвитку оперної драматургії в тому ж напрямку. Будучи значно здібнішим композитором-драматургом, Монтеверді звернувся до тексту "Орфея" А. Стриджіо, який відрізнявся від драм Рінуччіні складністю як концепції, так і композиційно-драматичного плану. Повторна втрата Еврідіки не просто розширювала масштаби дії, але й ускладнювала характеристику Орфея. Порівнюючи нового "Орфея" з драмою Рінуччіні, В. Конен відзначає:

"...Задум Монтеверді охоплює значно ширше коло сценічних явищ, ніж у флорентійців; він орієнтується не лише на омузичене поетичне слово, але й на інші прийоми театральної музики, розроблені задовго до того, як флорентійські гуманісти здійснили своє "відродження" античної драми".

У тексті Стриджіо основний акцент випадає на виразну мову Орфея. Через його сприйняття розкривається суть того, що відбувається. В кожному з п'яти актів драми найзначніше,



центральне місце відведено монологам героя, його діалогам з різними партнерками, пісням, в той час як у драмі Рінуччіні в першій, третій і п'ятій сценах (тобто в трьох із шести) Орфей не з'являється зовсім. У спілкуванні Орфея Стриджіо з друзями, з мешканцями царства Плутона, у роздумах наодинці з собою значно менше умовності. Реакції його виходять із звичайної людської психології.

Монтеверді поглибив ліричний зміст драми, створивши музичний образ головного героя. Музичний розвиток спрямовано до кульмінаційних точок, де проявляються почуття в завершених музичних формах. Важливою новиною є процес диференціації функцій хору. Поряд із синтаксичними функціями, якими наділений хор у пізній давньогрецькій трагедії, хор Монтеверді змальовує місце дії і загальний емоційний фон того, що відбувається. У зв'язку з цим найбільшу роль хорові епізоди відіграють в експозиційному першому акті драми.

Поряд з цим в опері Монтеверді не втрачена і резюмуюча функція хору, аналогічна хоровому закінченню другої сцени "Еврідіки": всі п'ять актів мають мадригальне хорове завершення. Крім того, фонові й синтаксичні функції беруть на себе і численні інструментальні епізоди, вперше так широко застосовані саме в "Орфеї".

Багатоплановість і різноманітність дії не порушує в опері логічного устрою драматургічного розвитку і композиційної будови. У плануванні твору є як подібність, так і відмінність із драмою Рінуччіні — Пері. Драматичною одиницею в "Орфеї" є не сцена, а цілий акт. У кожному з них є експозиційний, кульмінаційний і завершальний розділи. Потрійна побудова акту в цілому знаходить віддзеркалення і в потрійній побудові всередині частин. При цьому в центрі щораз опиняється виступ Орфея з досить завершеним сольним епізодом: піснею, монологом, строфічною арією. Значну роль у власне музичному формоутворенні в опері відіграє *репризність*. Принцип повторності усвідомлюється як дієвий прийом музичної драматургії на противагу тягучості і крихкості музичного розвитку перших *dramma per musica*. Крім того, розширення кола "складових жанру", введення інструментальних епізодів, еволюція самого речитативу з метою виділення самостійних аріозних, декламаційних і власне речитативних розділів потребували зміцнення конструктивної основи, здатної втримати форму цілого. Такою основою і стала репризність. У

масштабі опери в цілому вона проявилася в концентричній організації матеріалу. В центрі побудови всього твору знаходиться третя дія, що відбувається у підземному царстві Плутона. В другому і четвертому актах представлені переломні події драми — втрата Еврідіки двічі. Перший і п'ятий акти відповідають експозиції і розв'язці драми. Важливе значення мають також музично-тематичні арки, перекинуті з першого до останнього акту (декламаційні розділи з другої частини першого акту багато в чому аналогічні вступові до монологу Орфея з останнього акту) і від другого до четвертого.

Багатоплановість опери, що виникла разом із звільненням музики від кайданів поезії, давала можливість композитору співвідносити драматичний і музичний компоненти не за принципом субординації, а на основі цілковитої рівноправності. Ця тенденція була розвинута Монтеверді в його наступних сценічних творах і знайшла своє ідеальне втілення в "Коронації Поппеї".

* * *

За чотири десятиліття, що минули від перших спроб флорентійців і до виникнення першого публічного театру в Венеції (1637), опера проходить колосальний шлях. Розвиток опери у Флоренції й Римі позначений розширенням її можливостей за рахунок залучення досягнень суміжних мистецтв. За даними, почерпнутими з різних тогочасних каталогів і видань (першим з них було "Drammi musicali" Оттавіо Тронсареллі, що побачило світ у Римі 1631 року і містило 32 твори), кількість опер, створених за перші сорок років, складає близько п'ятдесяти.

Систематизація жанрових різновидів опери цього періоду видається досить умовною, оскільки визначення, запропоновані дослідниками лібрето і музики, часто не відтворюють жанрової специфіки творів (на титульних аркушах авторських текстів жанрові визначення зустрічалися на той час вкрай рідко). Так, і в пасторалі інтриги (наприклад, у опері "Флора" А. Сальваторі і М. Гальяно — 1628, Флоренція), і в лицарській чи чарівній опері ("Визволення Руджієро з острова Альціні" Ф. Сарачініеллі і Фр. Каччіні — 1625, Флоренція) загальні моменти пов'язані з мотивами перевдягання, зі схематизацією образів у дусі комедії масок, із ефектністю перевтілень, що спонукало застосування розвинутої машинерії і яскравої сценографії. У таких творах, як "Удавана божевільна" Дж. Строщі



і К. Монтеверді (1627, Мантуя) чи “Андромеда” Р. Комп’еджі та Дж. Джакоббі (1610, Болонья) поєднані ознаки двох протилежних театральних жанрів — комедії в іспанському дусі й “ученої трагедії” в стилі італійських драматургів XVI століття. Це свідчить про відсутність будь-яких усталених схем.

Звідси — повна свобода у виборі сюжету, в потрактуванні побудови (від одноактних спектаклів на зразок “Визволення Руджієро” до масштабних п’ятиактних творів, як “Весілля богів”, створене Г. Капполі і групою флорентійських композиторів у 1637 році). Різноманітними були й рідкісні авторські жанрові визначення: пасторальна драма “Еумеліо” А. Агаццарі (1606, Рим), *commedia cantata in musica* “Медоро” А. Сальваторі й М. Гальяно (1619, Флоренція), чи просто *favola in musica, dramma musicale*.

Розширення проблематики, активізація дооперних традицій музичного театру та інших музично-словесних жанрів викликає зближення з духовними жанрами (трагедією *sacra*, всілякими видами мораліте). У цьому плані найбільшою послідовністю відрізняється римська школа. Показовою є опера “Святий Олексій” Дж. Роспільозі та Ст. Ланді (1631), в основу якої покладена одна з християнських легенд, і міфологічна опера з рисами мораліте “Ланцюг Адоніса” О. Тронсареллі і Д. Мадзоккі (1626).

Як і у Флоренції, розвиток оперної школи в Римі був пов’язаний з діяльністю багатих покровителів нового виду мистецтва. Три племінники папи Урбана VIII — Франческо, Антоніо та Таддео Барберіні — 1631 року відкрили в своєму палаці оперний театр на три тисячі місць. У ньому відбулася прем’єра опери “Святий Олексій”. Таким чином, опера переміщується з гуртків і аристократичних салонів в особливе приміщення, що, безумовно, збільшує коло “посвячених” у таїнство нового виду мистецтва. Центробіжні сили, які проявилися в стрімкому поширенні опери і посиленні сфери її впливу, неминуче викликали активізацію “зворотних зв’язків” з іншими галузями мистецтва, з усією духовною культурою суспільства. Розширення кола слухачів-глядачів викликало необхідність мобільно відгукуватися на потреби різних прошарків населення, враховувати місцеві традиції. Так, якщо у Флоренції переважав диктат придворних кіл, прихильників палацового етикету з його обов’язковими балетами і

дивертисментами, то в Римі доводилося пристосовуватися до вимог клерикальних кіл, до смаків городян.

Найбільшу роль у перетворенні і розвитку опери відіграє в цей період театральне мистецтво. У Римі опера потрапляє під вплив мораліте. Це, в свою чергу, викликає значне поширення в Італії сюжетів і принципів драматургії іспанської комедії, пристосованих до нових умов побутування в межах оперного жанру.

Зміна театральної традиції в опері починається з діяльності лібретиста Дж. Роспільозі, кардинала, який став згодом папою Климентом IX. В результаті його праці, яка остаточно підірвала монополію пасторальної драми в опері, стало можливим значне поширення в середині XVII століття лірико-побутових та історичних сюжетів. Найзначніші його драми були типовими комедіями в іспанському дусі. Це “Ермінія” (музика М. Россі, 1633), “Сподівайся, спраглий” (музика В. Мадзоккі та М. Марадзолі, 1639), “Від зла — добро” за п’єсою П. Кальдерона (музика М. Марадзолі та А. Аббатіні, 1653). Водночас у його текстах не зустрінеш відвертої буфонади і показового прагнення знизити жанр до рівня комедії масок. Ліричний і дидактичний акценти втримують оперне лібрето в межах трагікомедії іспанської традиції.

Прагнення привести у відповідність характер персонажа і спосіб його висловлювання, самовираження в музиці зокрема, породило антиречитативну тенденцію, характерну для творчості одного з основоположників римської оперної школи Д. Мадзоккі (1592–1655) — талановитого композитора, доктора філософії і права, до того ж священика досить високого сану. Він був переконаний, що стриманий, піднесено-строгий речитатив флорентійців уже не міг бути опорою музичного стилю опери, яка все тісніше співдіяла з реалістичним театром того часу. Введення комедійних персонажів, побутових масових сцен призвело до перегляду функцій різних оперних форм у межах цілого. Речитатив флорентійців був оголошений таким, що “навіює печаль”. Найбільша увага приділялася хоровим і ансамблевим сценам, у яких композитори виходять далеко за межі традиційного для опери мадригального стилю. В опері цього періоду відзначається помітний взаємовплив музичної драми й ораторії, що дало підстави Г. Кречмару визначити римський тип як **хорову оперу**. Як свого часу меса увібрала в себе і переробила всі елементи світської музики, так опера в 20–30-ті роки асимілює



стилістичні ознаки духовних жанрів. Це є свідченням, що опера вже цілком визначилась як самостійний вид мистецтва. Тепер закономірності її еволюції спрямовані на безумовне поширення сфери побутування, на апробацію своїх можливостей у найрізноманітнішому сюжетно-тематичному матеріалі: дидактично-моралізаторському, ліричному, трагедійному, абстрактно-філософському, побутовому, врешті, історичному.

“Коронація Поппеї”

Вперше звернувшись до історичного сюжету, Монтеверді проголосив кінець епохи міфологічно-алегоричної опери, підбив підсумок багаторічним пошукам у сфері драматургії, композиції, музичної образності ренесансної драми і водночас збагатив оперу нетрадиційним підходом до уже сформованих засобів. Все це поставило його останній твір на особливе місце в історії музичного театру.

“Коронація Поппеї” була створена в період, коли оперна естетика ренесансу переживала кризу, а нові тенденції, пов’язані з естетичними принципами бароко, все більше відгукувалися у творчості композиторів і лібретистів. Починаючи з 30-х років, у Венеції, де була написана “Коронація”, проходять бурхливі дискусії між прибічниками так званого ренесансного класицизму, з одного боку, і вільного стилю — з іншого. Останній уже завоював популярність у драматичному театрі і одержав назву “саргіссіо” (дивакуватий, капризний). Показово, що драматурги прагнули не лише втілити його на практиці, але й обґрунтувати теоретично, викладаючи свої позиції в розлогих передмовах до нових творів.

Клаудіо Монтеверді, який мешкав у Венеції з 1613 року, не переривав роботу в музичному театрі. У венеціанський період були написані опери “Андромеда” (текст Е. Маріаліні, 1617), “Арміда” (текст Т. Тассо, 1628), “Удавана божевільна” (за п’єсою Дж. Строщі, 1627), “Викрадена Прозерпіна” (текст Дж. Строщі, 1630), “Делія і Улісс” (1630), “Адоніс” (текст П. Вендраміні, 1639), “Весілля Енея і Лавінії” (текст Дж. Бадоаро, 1641), “Повернення Улісса на батьківщину” (текст Дж. Бадоаро, 1640–1641), “Коронація Поппеї” (текст Ф. Бузенелло, 1642). Із дев’яти опер збереглося повністю лише дві останні. І все ж деякі висновки можна зробити, виходячи з принципу відбору текстів, до яких Монтеверді ставився з неабиякою суворістю. Цей вибір

показовий з точки зору переорієнтації оперного театру від естетики Ренесансу до естетики бароко, а також з точки зору своєрідності втілення останньої в музиці, що, безумовно, відбилося в жанровому стилі “Коронації Поппеї”.

У 30-х роках Монтеверді тричі звертався до п’єс відомого драматурга Джуліо Строщі (1583–1652). Разом з Бадоаро і Бузенелло Строщі був членом найпопулярнішої у Венеції академії degli Incogniti. Послідовно втілюючи в своїх творах принципи класицизму, в тому їх розумінні, яке характерне для італійської драматургії XVI століття, Строщі вважав, що головною ознакою високохудожнього драматичного твору є “психологічна і ситуаційна правдоподібність”. Магія, чари, перевтілення, втручання потойбічних сил були, на його думку, лише показником неспроможності автора.

У 40-х роках Монтеверді співробітничав з Джіакомо Бадоаро, прихильником інших театральних традицій. На відміну від Строщі, він закликав до свободи фантазії, виправдовуючи залежність драматичного твору від смаків часу і національних традицій. У його теорії сучасного театру польський дослідник А. Швейковська побачила найвищий прояв “усвідомленості змінюваності форм культури”. Мета твору мистецтва, за Бадоаро, чітко визначається як “задоволення”, яке “має виростати з почуття подиву”. За його словами, “якщо б Арістотель жив у XVII столітті, він би сформулював закони, які б відповідали духові нашого часу”.

Вибір сюжету останньої опери Монтеверді досить показовий з точки зору його пошуків музично-виражальних засобів для створення “схвильованого стилю”. Лібрето Франческо Бузенелло мало привернути увагу композитора передусім тим, що відкривало необмежені можливості реалізації найрізноманітніших засобів драматичної музики, нагромаджених за сорок років існування опери, а також у процесі еволюції власного творчого стилю Монтеверді. Сюжет, запропонований Бузенелло, був цілком незвичним для опери даного періоду, хоча досить типовим для драматургії пізнього Відродження. Він опирався на історичні факти.

Одна з причин звернення до історії Нерона полягала в тому, що цей сюжет давав можливість охоплення широкого спектра життєвих ситуацій, у яких багатогранно і неоднозначно розкриваються різноманітні нюанси людського характеру, різні емоційні стани героїв. Інша причина бачиться в



актуальності сюжету. В історії Італії перших десятиріч XVII століття виявляються деякі аналоги з епізодом з життя Нерона: Вінченцо II Гонзаго даремно намагався розлучитися зі своєю дружиною, яка була старшою від нього років на двадцять, і помер у віці 30 років, коли питання про розлучення було вирішене на користь 50-літньої дружини. Випадок цей був непоодиноким. Тому під історичними іменами слухачам могли уявлятися їхні сучасники, з близькими їм переживаннями і турботами. За словами англійського дослідника П. Сміта, чотири кращих лібрето Бузенелло: “Дідона”, “Коронація Поппеї”, “Процвітання нещасного Юлія Цезаря” і “Статира” — вражають не лише драматичними здібностями, які перевищують здібності колег-драматургів, але й оригінальною концепцією. Для його лібрето характерний “стійкий песимізм”, незвичний для оперної сцени того часу, а поряд з цим — трактування теми кохання як радості почуттєвої насолоди.

Звернувшись до таких історичних джерел, як “Аннали” Тацита, “Життя дванадцяти Цезарів” Світонія, а також до драми Сенеки “Октавія”, виходячи з усталених уявлень про жорстокість і садистські нахили Нерона, Бузенелло мав повну можливість створити драму на зразок шекспірівських хронік. Однак драматург не приділяє належної уваги негативним рисам римського імператора. Лише у двох сценах із тридцяти п’яти Нерон постає у відверто непривабливому вигляді жорстокого тирана: в діалозі із Сенекою, а також коли з відвертою холонокровністю насміхається над стоїцизмом і трагічною долею свого учителя. Особливо контрастно ці відштовхуючі риси характеру Нерона виглядають на фоні благородства Сенеки.

З більшою деталізацією і навіть якоюсь теплотою виписує Бузенелло образ Нерона — палкого коханця Поппеї. Характеристика зневаженої імператриці Октавії також не є однозначною. Той факт, що Октавія задумує вбивство Нерона руками відданого Поппеї Оттона, не сприяє створенню образу слабкої жінки, яка страждає і викликає почуття співпереживання.

Головна увага в опері приділяється темі кохання. І воно також трактується багатопланово, постаючи то як чуттєве захоплення (щодо Нерона і Поппеї), то як легка, описана в жартівливих тонах гра (щодо Пажі і Придворної Дами), то як поетичне, піднесене почуття з відтінками драматизму (нерозділене кохання Оттона до Поппеї і Друзілли до Оттона). На противагу щасливому, наповненому оптимізму коханню Не-

рона і Поппеї у змалюванні нерозділених почуттів Оттона, Друзілли і Октавії, приреченої на вигнання, чуються навіть трагічні мотиви. Але завдяки загальній об’єктивній позиції автора лібрето суть ставлення Бузенелло до описаного, його концепція стає очевидною лише в останній сцені лібрето — сцені коронації Поппеї, яку можна трактувати як песимістичне ствердження перемоги насилля.

На користь такого трактування свідчать і ті відхилення від історичних фактів, які були допущені у відтворенні образу Оттона. Цей римський імператор, який прийшов до влади після смерті Нерона в результаті перевороту, в описах істориків постає як нахабний, жорстокий і розбещений послідовник Нерона, співучасник усіх його оргій. Плутарх пише, що Оттон прожив своє життя “ніяк не чистіше Нерона”, а Тацит відзначає, що, прийшовши до влади, Оттон тимчасово приховує свою розбещеність, але “така його поведінка викликала ще більший жах, бо всі розуміли, що ці чесноти фальшиві і що його дурні пристрасті, як тільки їм дати волю, виявляться страшнішими, ніж раніше”. Стосунки його з Поппеєю Сабіною історики описують по-різному: одні вважають, що він, будучи її чоловіком, спеціально зміцнював у Нероні пристрасть, аби тим самим посилити свій вплив на нього; інші, навпаки, вказують, що Нерон з метою відвести від себе підозри поєднав свою коханку фіктивним шлюбом зі своїм другом до моменту розлучення з Октавією, але, остерігаючись, що вони покохають одне одного, вислав Оттона з Риму. В будь-якому випадку особистість Оттона викликає в істориків цілковиту неприязнь.

Бузенелло свідомо змінює характер свого героя. Прообразом Оттона стає не друг Нерона, який викликав жах і зневагу, а зневірена й знеславлена честолюбною жінкою людина. Це описаний Тацитом трибун Октавій, що вбив дружину Понтію, покаравши за зраду. До того ж, Оттон в опері не вбиває Поппею, а відважується на покаяння.

Те, що Бузенелло поєднав у образі Поппеї дві історичні особи, справжню Поппею і згадану Понтію, засуджену Тацитом за користолюбство, свідчить про ставлення лібретиста до цієї героїні. За підкреслено об’єктивною епічною розповіддю приховане викриття недоліків Поппеї — лицемірства, прагнення будь-що прийти до влади.

В ширшому плані конфлікт драми Бузенелло можна трактувати як протиборство філософськи тверезого ставлення до



життя і суєтних людських пристрастей. Головні думки й ідеї автор вкладає в монументальний образ Сенеки, який і є основною силою, що бореться з Нероном і Поппеєю. Така концепція цілком відповідає естетиці пізньоренесансного реалізму, і в цьому значенні позиція лібретиста та його манера письма подібні до творів Шекспіра.

Що ж нового привносить у драму Бузенелло музика і драматургічні корективи Монтеверді? Відомо, що композитор вніс декілька змін у лібрето. Головними з них були додаткові сцени — пролог і фінальний любовний дует Поппеї та Нерона. Деякі дослідники вважають, що пролог було написано після закінчення опери заради чисто композиційного обрамлення, оскільки в ньому є ремінісценсії з останнього дуету. Вважаємо все ж, що своє розуміння суті твору склалося у Монтеверді ще до початку роботи над оперою. Він побачив у лібрето те, що було йому найближче, і в пролозі лише коротко, у сконцентрованому вигляді виклав своє трактування в алегоричних образах.

У першій частині прологу відбувається протиборство Фортуни і Доброчесності, кожна з яких доводить свою перевагу в невеликих монологіях. Здавалося б, у цьому зіткненні символічно представлена головна ідея і драматичний конфлікт. Однак поява Амура все змінює: конфлікт розчиняється в бурхливому потоці життя. Обидві суперниці вихваляють Амура в невеликому дуеті, музика якого потім знову прозвучить у фіналі.

У опері перед нами постає ціла серія життєвих подій, сконцентрованих в окремих музично-драматичних сценах, об'єднаних за принципом монтажу. Кожна подія має самостійне значення і водночас тісно пов'язана з іншими. Сцени не мають ланцюгової послідовності, і це сприяє ніби розчиненню конфлікту, що впливає з епічного характеру лібрето.

Контрастність музичного матеріалу також продиктована стилем лібрето. Однак музика привносить свої корективи, подекуди згущуючи фарби, а в інших моментах згладжуючи штрихи. Так, музичні засоби, покликані втілити високу структуру почуттів любовної лірики і вже апробовані композитором в любовному дуеті Улісса і Пенелопи у попередній його опері, визначають вокальний стиль висловлювання Поппеї не лише в дуетах з Нероном, але і в наступних за ними сценах “викриття”. Образ же Сенеки, навпаки, постає суперечливішим, ніж у лібрето. Воістину трагічні мотиви розвиваються поряд з досить одноманітними абстрактно-раціоналістичними епізодами його партії.

Остання сцена, додана самим Монтеверді, дає можливість повніше розкрити концепцію композитора. Очевидно, Бузенелло свідомо завершує драму сценою коронації, підкреслюючи, що саме Поппея є головною фігурою, яка визначає конфлікт. У Монтеверді інша точка зору. В його опері фактично не існує головної дійової особи. Всі герої рівні між собою, але є визначальна центральна ідея, довкола якої формуються всі драматургічні лінії. Це — кохання, яке, за Монтеверді, перемагає горе, смерть, аскетичне ставлення до чуттєвих радощів і прирівнюється до всеохоплюючого поняття Життя.

Ствердження всеперемагаючої сили кохання, трактування його не в абстрактно-піднесеному дусі пасторалі, а як повнокровного життєстверджуючого почуття безумовно свідчить про істинно гуманістичну концепцію музичної драми Монтеверді. Але це не гуманізм умиряючого Ренесансу, пофарбований у трагічні й навіть песимістичні відтінки, а світовідчуття, близьке до гуманізму епохи розквіту Відродження, з властивою йому барвистістю, оптимізмом, переливанням фарб і життєстверджуючим пафосом. Любов до людини, увага до всіх граней її характеру, широта палітри в описі людських переживань і емоційних станів, показ життя з властивими йому контрастами та грою світлотіней — все це дає право вважати “Коронацію Поппеї” Монтеверді твором типово **ренесансним**, не зважаючи на барочні тенденції, які чітко простежуються в лібрето Бузенелло.

“Коронація Поппеї” стала своєрідною енциклопедією оперних форм і засобів музичної виразності того часу, а також передувала багатьом знахідкам в галузі музичної драматургії наступних епох. У тридцяти п'яти сценах, згрупованих у трьох-актній композиції, сповна представлені монологи, дуети, живі характерні діалоги, аріозо і арії, невеликі хори.

Величезну роль в опері відіграють фонові сцени (солдати, які обговорюють ситуацію в Римі і свого імператора; учні Сенеки, які співчують своєму вчителю; придворні, які розмірковують над характерами і поведінкою своїх господарів). Вони представляють те середовище, де діють герої, формуються їхні характери. Тісний зв'язок з основним планом драматургії сприяє тому, що ці сцени втрачають інтермедійний характер, властивий комедійно-побутовим вставним номерам опери попередників і сучасників Монтеверді. Така цільність драматургії, погодженість усіх її компонентів і художня виразність музичної мови ставлять останню оперу Монтеверді в особливе становище, виділяючи її



на загальному фоні розвитку опери не лише цієї епохи, але й музичного театру прийдешнього.

Початковий етап другого періоду оперної історії, який охоплює середину XVII століття (40–60-ті роки), позначений утвердженням опери як масового і найдемократичнішого жанру, здатного задовольнити потреби найрізноманітніших прошарків суспільства, переплавити різні театральні й музичні впливи, уважно реагувати на зміну естетики і художніх напрямків. Після вигнання Барберіні з Риму новим папою Інокентієм X — не другом сімейства меценатів — центр розвитку опери переміщується до Венеції, де формується нова *венеціанська школа*.

Головні особливості цієї оперної школи пов'язані передусім із цілком новою формою ведення театральної справи у Венеції. Тут з 1637 року починають діяти перші публічні платні театри. Популярність музичних театрів настільки зростає, що в окремі роки їх налічувалося тут одночасно до десяти. При цьому поряд із будівництвом спеціальних приміщень відбувалося завоювання колишніх будинків драматичних театрів. В результаті жанри розмовного театру звелися до рівня другого-рядного мистецтва. Перед натиском опери не вдалося встояти навіть провідному жанрові італійського демократичного театру XVI–XVII століть — комедії масок. Так, у 1661 році знаменитий комічний театр San Salvatore було переобладнано під керівництвом провідного архітектора Дж. Тореллі для постановки опер.

Працювали театри два сезони: карнавальний (з 26 грудня до 30 березня) і пасхальний (від другого тижня Пасхи до 15 червня). Потім було додано ще один сезон, осінній (з 1 вересня до 30 листопада). Вхідна плата складала дві ліри протягом цілого століття, а за деякими даними навіть до 1770 року. Бідних пускали просто так, а вельможне панство купувало ложі на весь сезон. Однак нормально існувати театр міг лише за рахунок багатих меценатів, без допомоги яких справа прогорала. До кінця століття у Венеції було поставлено близько 300 опер (у середньому по п'ять опер на рік). Слава перших публічних театрів — San Cassiano (1637), SS. Giovanni e Paolo (1639), San Moise (1640), Novissimo (1641), San Appolinare (1651), San Salvatore (1661) — не зів'янула й досі.

Оперна спадщина майже кожного композитора цього періоду складала не менше 40–50 опер. Однак на сьогодні ледве чи вдасться відшукати бодай десятку частину цих творів. Ті, що збереглися, дають підстави стверджувати, що найяскравішими представниками венеціанської оперної школи середини століття були Ф. Каваллі та М. Честі, поряд з якими дещо гаснуть імена інших їхніх сучасників — Б. Феррарі, Ф. Сакратті, Ф. Манеллі та ін. Творчість цих двох композиторів представляє дві сформовані на той час тенденції розвитку опери. Перша веде до демократичної вистави поточного репертуару, жанровою основою якої є *трагікомедія іспанського зразка*, друга пов'язана із створенням великого придворного спектаклю змішаного типу, в якому активізувалася видовишна природа театального мистецтва. Така урочиста вистава з розгорнутими хоровими сценами і балетними дивертисментами вимагала величезних затрат, передбачала розкішне декоративне оформлення та значну кількість дійових осіб. Цим пояснюється неабияке поширення видовищної венеціанської опери за межами Італії, оскільки оплатити подібну постановку могли тільки крупні королівські двори.

Франческо Каваллі чи П'єр Франческо Калетті Бруні (1602–1676) з юначих років працював у капелі собору св. Марка у Венеції під орудою Монтеверді, а потім став капельмейстером цього собору. Свою першу оперу він написав у 37 років, будучи вже зрілим майстром. Зміна становища музики, що відбулася в результаті діяльності такого великого композитора, як Монтеверді, поклала особливу відповідальність на композитора як головну особу, якій підкоряв своє мистецтво поет-драматург. Навіть для таких визначних музикантів, як Каваллі, звернення до опери ставало переломним етапом у творчості. Із 42 опер Каваллі збереглося лише 27, а опубліковано ще менше. Але й з цього можна зробити висновок, що в оперну історію він, як і Монтеверді, входить з реформаторськими рішеннями.

У творчості Каваллі представлені найрізноманітніші тенденції оперного розвитку. Це і розробка історичної тематики, і використання комічного елементу як невід'ємної частини жанроутворення, і подальше вдосконалення оперних форм у напрямку диференціації арії та речитативу.

Діапазон сюжетів, які цікавили Каваллі, надзвичайно широкий. Такий же довгий і список імен лібретистів, до творів



яких він звертався. Серед них ми бачимо провідних венеціанських драматургів того часу — Ф. Бузенелло (“Кохання Аполлона до Дафни”, “Дідона”, “Процвітання нещасного Юлія Цезаря”), Н. Мінато (“Орімонт”, “Ксеркс”, “Сціпіон Африканський”, “Муцій Сцевола”, “Помпей Великий”), Г. Чіконьїні (“Язон”), Дж. Строцці (“Ромул і Рем”), Дж. Фаустіні (з чотирнадцяти його лібрето Каваллі написав музику до десяти, серед них “Егіст”, “Орміндо”, “Калісто”). І навіть тоді, коли він звертався до не зовсім вдального лібрето, йому все ж вдавалося за допомогою суто музичних засобів, здебільшого завдяки своєму дарові мелодиста, виправити певні недоліки.

“Орміндо”

Опера “Орміндо” написана на лібрето Джованні Фаустіні (бл. 1620–1651), одного з найталановитіших лібретистів XVII століття, і поставлена в 1644 році. Її можна назвати одним з перших зразків лірико-побутової драми, прихованої під типовим для іспанської драматургії псевдоісторичним сюжетом. У цьому плані Фаустіні розвинув і збагатив починання Дж. Роспільозі. Однак якщо римського драматурга хвилювала та галузь іспанського театру, яка була пов’язана з християнсько-моралізаторськими тенденціями, то у Венеції, для якої працював Фаустіні, подібні мотиви не користувалися такою популярністю. Значно більший інтерес тут виявляли до живих людських почуттів і стосунків.

Можна згадати, що Венеція вважалася ніби своєрідним острівцем демократії у світі феодальних сварок і контрреформаційного терору, чим була по вінця переповнена тогочасна Італія. Венеціанські драматурги відмовляються від “ученого” класицизму арістотелівського гатунку, на якому ґрунтувалася пасторальна драма, і від мораліте в сучасних модних костюмах, чим захоплювалися творці опери в Римі. Венеціанці черпають наснагу у вільному стилі іспанської комедії, яка приваблювала їх демократичною спрямованістю тем, сюжетів і образів.

Знамениті комедіографи Іспанії — Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Педро Кальдерон — змальовували довколишню дійсність не через призму міфології чи античної історії, а безпосередньо проникаючи в гушу реальних подій і психологію людини того часу, навіть якщо обирався сюжет з історичного минулого. Принципове змішування “високого” і “низького”

жанрів давало можливість навіть у межах одного твору розширити проблематику від побутової до піднесено-філософської.

У Венеції із скарбниці іспанської драматургії вибираються теми, які найближчі італійському глядачеві і водночас життєздатні на іншому національному ґрунті. Перше місце серед них посідає **тема кохання**, яка однак втрачає такий важливий для Іспанії “прошарковий” аспект. Нагадаємо, що рушієм розвитку драми в Іспанії були мотиви захисту честі.

В Італії акцент переноситься на інші проблеми. Ці провідні теми можна було б визначити таким чином: “кохання є життя”, “зрадливість кохання”, “з коханням не жартують”. Можна додати, що до середини XVII століття в літературі утверджується песимістичний погляд на ренесансні ідеали кохання, вірності, честі. Він відобразив психологію людини епохи бароко з її роздвоєністю, розладом між дійсністю та ідеальними уявленнями про неї. Звідси й глибокі суперечності, з якими зіштовхуємося в тогочасній драматургії. У п’єсі Фаустіні вони проявляються сповна.

Сюжет “Орміндо” побудований на переплетінні двох ліній. Перша розповідає про не зовсім глибоке, але палке почуття двох принців — Орміндо і Аміді — до прекрасної дружини короля Феса Ерісбе. Ситуація досить банальна: молода жінка пригнічена “турботами” старого чоловіка настільки, що готова кинути в обійми першому зустрічному. Їй абсолютно байдуже, хто це буде — Аміді чи Орміндо. Перемогу одного вирішить лише випадковий розвиток подій. Так акцентується **тема зрадливості кохання**.

Друга лінія сюжету вступає в дію з іншим висвітленням такої ж фабули. Самовіддане, “героїчне” кохання двох молодих людей, Орміндо і Ерісбе, зіштовхується з нездоланною перешкодою — гнівом чоловіка-тирана, короля Феса Аріадено. Тут є і невдала спроба втечі закоханих, і мстивість обдуреного чоловіка, і смерть, яка навіки поєднала люблячі серця, і покавання короля-убивці, і щасливий фінал, у якому виявляється, що слуги підлили закоханим не отруту, а снодійну мікстуру.

Зіткнення цих двох ліній породжує поліжанрову структуру п’єси: з одного боку, це досить довільна комедія, а з іншого — любовна драма. У жанровій системі іспанської драматургії віднайдемо аналоги і з цим, і з іншим різновидом. У першій частині п’єси побудована за типом **любовної комедії**, в іншій — **комедії честі**. Обидва типи дослідники відносять до сімей-



но-побутових комедій. Однак в іспанській драматургії вкрай рідко зустрічаються змішані різновиди. Це пояснюється ставленням іспанців до проблеми сімейної честі. Комедійні моменти допускаються лише у випадку вигаданого порушення її законів. При реальній зраді дружини драма розвивалася б у зовсім іншому ключі, головний акцент був би поставлений на поведінці й характері чоловіка — охоронця честі. Як би не співчував іспанський глядач дружині чоловіка-дурня, чоловіка-старика, скупого чоловіка, він завжди вважав би справедливою кару і помсту за порушення кодексу честі. Честь — головна ціннісна ознака істинного іспанця і з державної, і з особистої точок зору.

В Італії панували інші погляди. Ні в літературі, ні в особистому листуванні італійців не знайдеться жодної згадки про кодекс честі, хоча теми кохання, зради, ревності й тут посідають одне з перших місць. Ось чому в "Орміндо" змішування непокєднуваних для іспанського драматурга жанрових різновидів виявилось можливим.

Аби повніше уявити причини, за якими лібретист звертається до змішування різножанрових компонентів, необхідно врахувати ще одну галузь мистецтва, у сфері впливу якої опинилося італійське лібрето середини століття. Це італійська поезія епохи бароко. Антитетичність, яка стала характерною рисою барочного світосприйняття, виявилася в принципі *к о н ч е т о*, що означає поєднання в одному образі двох чи декількох понять. Вперше цей принцип було втілено вже в поезії Дж. Маріно, у типових для нього і його послідовників поетів-мариністів обігруваннях антитез "убитий-закоханий", "любов-смерть" і т. д. Динамізм, властивий стилю бароко, проявляється в постійному балансуванні на межі протилежних понять. Звідси і наповненість сюжетів драматургії бароко стрімкістю і несподіваними поворотами зовнішньої дії, що підкреслюють мотив гри безжалісної долі з беззахисними персонажами, звідси і внутрішній динамізм, який полягав у рухливості психіки героїв, частих змінах їхнього душевного стану.

Вплив цієї стильової тенденції відіграє дуже значну роль у п'єсі Фаустіні. Якщо п'єса названа іменем Орміндо, то головним героєм драми є саме він. Уся увага глядача напочатку спрямована на цього героя, його дії, почуття, долю. Доля Орміндо постає перед нами в постійній мінливості. Добиваючись щастя, він долає все нові й нові перешкоди: претензії

Аміди, непостійність коханої, гнів короля. Врешті-решт, опинившись на вершині блаженства, він повинен загинути, і лише щаслива випадковість змінює фатальний розвиток подій.

Кохання і смерть виступають у грізному поєдинку. Підтвердженням важливості цієї ідеї для драми Фаустіні слугує історія кохання зрадженої Сікле, принцеси Суса. Щоб повернути Аміда, Сікле вигадує казку про власну загибель від нещасливого кохання і нібито приходить до нього у вигляді духа. Ця удавана смерть настільки вражає уяву принца, що в нього з новою силою спалахує попереднє почуття.

Саме лібрето можна вважати вдалою заготовкою для передбачуваного музичного втілення. Воно не має "самодостатності" поетичних текстів Бузенелло. Надто зримі в ньому нитки, якими "прошиті" дві протилежні колізії. Художню завершеність талановита робота Фаустіні повинна була набути лише в музиці, яка сповна використовує наявні в тексті передумови виразного "озвучення" образів і ситуацій.

Сюжетно-драматична концепція п'єси відбилася на драматургії і композиційній побудові опери. У ній тринадцять сцен, п'ять із яких можуть бути віднесені до вставних номерів, аналогічних за функціями інтермедіям та пісенькам у дооперних формах поєднання драми з музикою. На думку редактора і постановника багатьох опер XVII століття Р. Леппарда, вставні епізоди вводилися через суто технічні причини, пов'язані зі зміною декорацій. Водночас, подібні сцени буфонного характеру стають провідниками естетики комедії масок, переключаючи увагу глядача з насичених драматичними ефектами подій п'єси на сферу народно-побутового гумору. Це підкреслює умовність того, що відбувається на сцені, приносить в оперу елемент карнавальності.

Головна група сцен безпосередньо відноситься до сфери конфлікту. Кожна з них має декілька розділів, які відповідають явам у розмовній драмі і включають не один, а декілька циклів дії, пов'язаних з різними драматичними лініями. Так, у центрі першої сцени першого акту поставлено монолог слуги Аміди Нерілло. Це утворює сув'язь між двома сюжетними лініями, одна з яких пов'язана зі стосунками Орміндо і Аміди, друга — Аміди і Сікле. За такої двохфазної побудови сцени порушується принцип єдиної дії і наскрізного розвитку драми.

У процесі музичного втілення цієї сцени Каваллі виділяє три головні образні сфери: лірико-героїчну, лірико-побутову



та лірико-драматичну. За всього багатоманіття засобів, використаних композитором для музичного втілення змін сценічної ситуації (різкі зміни тональностей, ритму), вражає незвичність музичної композиції. Відступивши від головного принципу раннього речитативного стилю — деталізації і фіксації кожного штриха поетичної мови, — Каваллі розвиває ті тенденції, які були пов'язані з узагальненням і укрупненням музичного образу. Звідси витікають головні особливості його музичної драматургії і композиції: музичний розвиток формується шляхом співставлення (чи протиставлення) тематично однорідних розділів, що втілюють єдиний музичний образ. Відбувається розмежування речитативних і аріозних епізодів та виділення останніх у відокремлені розділи форми. Показово, що найбільша кількість строф у тексті Фаустіні припадає на дуже живі, драматично напружені діалоги, в той час як монологи стиснуті до мінімуму.

Оперний *монолог*, у якому музика раніше втілювала кожен деталь тексту, тепер починає оформлюватися в *аріозо*, *арієту*, *арію*. При цьому імпульсом розвитку музичного образу може послужити лише одна фраза, дроблення якої через багаторазові повтори окремих слів хоча й порушувало логіку поетичної мови, але відновлювало в правах логіку розвитку музичної теми. Відомо, що саме в цей період сольні епізоди в опері стали називати аріями, навіть коли таких позначень бракувало в партитурі.

У *першій* сцені, виходячи з диференціації драматургічних функцій аріозних і речитативних епізодів, Каваллі таким чином організовує музичний цикл дії. Відкривається сцена арією Орміндо. Далі йде аріозо Аміді, що є її скороченим варіантом. Обидва епізоди мають загальну тональність. Єднає їх лірико-героїчний характер тематизму, ясність мелодичного малюнку з опорою на звуки тонічного тризвука. Таким чином, арія і аріозо складають єдиний композиційний розділ сцени.

У наступному діалогічному розділі Каваллі застосовує принципи речитативної мови Монтеверді, насичуючи речитатив аріозними зворотами, у яких структурується тематичний матеріал. При цьому тут можна виявити мотиви, інтонаційно близькі темам першого розділу. Діалог завершується невеликим дуєтом "примирення".

Зав'язка конфлікту відзначена в музиці різкою зміною тональності, надміром модуляцій, опорою на декламаційний

тип тематизму, у якому підкреслені напружені викрики, вигукки. Однак і у цьому розробковому розділі форми можна виявити інтонації й тематичні зерна, на яких базувалися теми експозиційних частин.

Музично-образний контраст виникає у наступному епізоді, невеликій трьохчастинній арії Нерілло, що є прообразом наступної форми *арії da capo*. Звертає на себе увагу контраст між поетичним текстом і музичним образом арії. Нерілло Фаустіні покликаний знизити, розвінчати пафос благородних героїв, показати ситуацію в сатиричному плані, здійснивши зв'язок з наступним комедійним розділом сцени. В опері попереднього періоду і в творчості самого Каваллі уже були віднайдені засоби музичного втілення сатиричних ситуацій, смішних рис комічних персонажів. Водночас у даному випадку Каваллі ігнорує таку грань комічних образів. Музичний контраст складає опору на пісенно-танцювальний стиль побутових жанрів.

За арією Нерілло, що дала глядачеві можливість осмислити події, настає новий етап розвитку дії. На сцену під виглядом єгиптянок входять Сікле та її служниці Меліда й Еріче. У невеличкій, жартівливого характеру сценці удаваного ворожіння вимальовується ситуація, в яку потрапила принцеса, що переслідувала свого коханого. І в музичному, і в сюжетному плані епізод цілком уписується в канву любовної комедії.

У заключному розділі сцени увага повністю переключається на розкриття внутрішнього стану Сікле. Образ Сікле розкривається не на основі статичної портретної характеристики, а поданий у динаміці, у постійному нагнітанні емоційної напруги. Важливу смислову і формоутворюючу роль відіграє при цьому партія служанки Меліди, оформлена як арієта. Включення останньої ніби розставляє необхідні "розділові знаки" і водночас підштовхує прибуту сумом Сікле до нових сплесків драматичних емоцій. Плавні, заколискуючі інтонації арієти Меліди контрастують експресивній декламації Сікле. У цілому арія Сікле будується у складній двочастинній формі, що являє собою ще один тип сольної оперної форми у Каваллі.

Таким чином, Каваллі об'єднує всі епізоди першої сцени в єдине ціле. Тут відчувається динаміка розвитку всієї драми, побудованої на зіткненні лірико-героїчних, лірико-побутових і лірико-драматичних образів. Всі три сфери музичної драми представлені в трьох архітектонічно завершених розділах першої сцени, а запровадження найяскравіших інтонацій з партії



Орміндо і Сікле в поєднуючі речитативні епізоди сприяє безперервності розвитку.

Друга сцена першого акту носить в лібрето відсторонюючу функцію. Це речитатив і арія Еріче, при чому сам композитор називає цей епізод арією. У наступній, третій, сцені розвивається конфлікт між двома принцями. Дія переривається в ній новим сюжетним поворотом — появою короля Аріадено. Двохфазність композиції відображає загальний драматургічний принцип, покладений в основу драми: імпульсом розвитку є несподіваний поворот подій, вторгнення однієї конфліктної сфери в іншу. Принцип єдності дії в цьому випадку здійснюється через виділення центральної дійової особи, від якої залежать інші герої. Вся названа сцена присвячена головній героїні опери — Ерісбе. Перший розділ — експозиція образу, другий і третій — його розвиток у стосунках з принцями і з Аріадено.

Експозицію побудовано у тричастинній формі: арієта Ерісбе — діалог з нянею Міріндою — друга арієта Ерісбе. Головне тематичне навантаження несе ритурнель, що відкриває сцену. Музика змальовує легкий, навіть примітивний, позбавлений внутрішніх колізій образ живої, невгамовної дівчини. Цей ритурнель обрамлює невелику двохчастинну арієту. Незважаючи на дуже маленькі розміри цього сольного епізоду, в ньому розкриті різноманітні грані характеру героїні.

Експозиційний розділ дуже важливий для подальшого розвитку драми: з одного боку, він повертає дію із сфери драматичних переживань у комедійне річище, в якому доречна гра, плутанина, несподіваності. З іншого боку, в музиці виділені дуже суттєві для розуміння образу Ерісбе риси, непомітні під час простого читання лібрето. Щоправда, не на них акцентовано увагу, але ті драматичні рисочки, які раптом блиснули в першій арієті, в кінцевому результаті відгукнуться не лише трансформацією образу героїні, але й жанровою трансформацією твору, що починався як весела комедія, а закінчиться як трагедія зі щасливим фіналом.

Центральний епізод третьої сцени є розвитком конфлікту між двома принцями. Цілком комедійний прийом послідовного освідчення в коханні, коли кожний з претендентів то злітає на вершину блаженства, то виявляється третім зайвим, витікає з характеру експозиційної частини. У центрі уваги — комічна нерозбірливість героїні, яка не відповідає пафосу її обожаю-

вачів. Це знайшло відбиток і в музичному вирішенні. На початку епізоду композитор ввів оригінальний полістилістичний прийом. Два принци, які увійшли в покої королеви, висловлюють свої піднесені почуття в стилі розвинутої патетичної декламації на фоні невибагливої канцонети своєї обранки, що акомпонувала собі на лютні. Тут бачиться спроба лише музичними засобами передати об'ємність театральної сцени, напластування контрастних ліній дії. У процесі еволюції опери подібний прийом контрастного нашарування набуде великого психологічного навантаження, наприклад, у "Ріголетто" Верді, "Фаусті" Гуно, "Борисі Годунові" Мусоргського.

Створені з невеликих аріозо любовні діалоги, що перериваються гнівними чи жалісливими вигуками тимчасово зневаженого, змінюються невеликим дуєтом принців у поліфонічному стилі, а потім маленьким прощальним тріо, яким завершується цей ланцюг ансамблів. В основу музичного розвитку покладені героїчні інтонації арії Орміндо з першої сцени опери.

Заклучна ява третьої сцени продовжує характеристики Ерісбе. Цього разу образ героїні розкривається у взаємодії з Аріадено. Монументальна, гордовита симфонія змальовує музичний портрет старого короля Феса. Інтонації її проникають і у вокальну партію Аріадено. Не позбавлена виразності декламація насичена стрибками на великі інтервали, фанфарними ходами по квартах, сповнена бундючності і дещо перебільшеного благородства. Пристосовуючись до ситуації, Ерісбе майже буквально повторює початкові звороти патрії Аріадено, ніби підлаштовуючись під тон його мови.

Четверта сцена — монолог Мірінди — завершує перший значний етап драми. Далі дія вступає в кульмінаційну стадію розвитку конфлікту першої сюжетної лінії драми (Орміндо — Ерісбе — Аміда — Сікле). Тут виділяються дві сцени: викриття Аміди (п'ята сцена) і любовний дует Орміндо і Ерісбе (сьома сцена). Вони відрізняються за функціями і структурою. Сцена викриття позбавлена завершеності й стабільності форми. У центрі уваги тут знову опиняється образ Сікле. І знову за допомогою музики він набуває трагічного відтінку, готуючи наступний перелом у розвитку дії. Музика ніби гіперболізує почуття Сікле. У загальному плані п'єси її образ необхідний для розв'язання конфлікту між Орміндо та Амідою, для переходу до другої сюжетної лінії. В особі Сікле діє доля, випад-



ковість. Водночас у музиці образ цієї героїні змальований настільки значуще, що сам може стати рушієм розвитку конфлікту, перетворивши комедію становищ у драму характерів. Різноманіття музичних фарб, значно яскравіших, ніж у втіленні інших образів, ставить Сікле у виняткове становище.

Партія Сікле витримана протягом усієї сцени в єдиному стилі драматичної експресивної декламації, дуже настирної, з тривалими “розкачуваннями” на одному тоні, які прориваються напруженими вигуками, підносяться до високих нот, як вивільнена пружина.

Сьома сцена першого акту (любовний дует Орміндо і Ерісбе) та друга сцена другого акту (покаяння Аміді і його дует із Сікле) завершують комедійну лінію драми. При цьому в музичному плані підсумкове значення має дует головних героїв, а сцена Аміді і Сікле носить доповнюючий характер.

З головними героями драми зустрінемося тепер лише у фіналі опери. Однак, якщо врахувати, що друга половина останнього акту повністю присвячена дії і більш концентрована, то поява героїв лише в ударній, кульмінаційній сцені сприймається цілком логічно: композитор притримує головні виражальні засоби для “передсмертного” дуету закоханих, готуючи ефект у трьох невеликих сценах, в яких діють слуги і знову з’являється прагнучий помсти король Феса. Дует Орміндо і Ерісбе — типова для трагічних сцен Каваллі *passacaglia*. Цей трагічний епізод фіналу має таку переконливу силу впливу, що цілком може розглядатися як остаточна розв’язка драми.

Наступний розвиток подій призводить до щасливого фіналу з ідилічним радісним дуєтом героїв. Водночас він є завершальною ланкою в розвитку ліричних музичних образів опери, втілених у трьох етапних сценах: в експозиційному розділі (дует у третій сцені першого акту), в кульмінаційному моменті розвитку драми (дует у сьомій сцені першого акту) і у фіналі опери.

Проаналізувавши пов’язані з головними героями сцени, можна переконатися, що їх характеристики мають наскрізний розвиток в опері. Передумови “подвійного” фіналу проявляються вже в експозиційних розділах і закладені вони не в тексті лібрето, а саме в музичному розвитку образів. Герої змальовані багатопланово і мають як пряму, так і опосередковану характеристику в ліричних сценах-аріях слуг. У цьому бачиться сповідування принципів Монтеверді, який зображав характери об’ємно, у різноманітних ракурсах.

Із запропонованого аналізу опери Каваллі можна зробити такі висновки.

Написана через чотири десятиліття після створення перших *dramma per musica*, увібравши всі новаторські принципи драматургії Монтеверді, вона цілком належить новій епосі в історії опери, музичному театру *baroco*. Типовим зразком барочної драматургії є лібрето, з властивою йому динамічності, дієвістю, суперечливістю, яскравими контрастами ситуацій і образів, а також з барочною еkleктикою як у стилі, так і в жанровій природі твору. Така драматургія розкриває багатогранність духовного світу людини.

У зв’язку з цим виникає розмежування засобів музичної виразності на ті, що рухають дію, і такі, що переключають увагу на внутрішні стани героїв. Каваллі визначив майже всі основні тенденції розвитку оперної музики в даному напрямку. У композиційному плані він прагнув, з одного боку, до подолання одноманітності речитативного стилю і виділив чіткіше, ніж Монтеверді, аріозні епізоди, які нерідко виростають до масштабів арії й арії. З іншого боку, він зумів подолати фрагментарність і строкатість стилю драми Фаустіні, вперше застосувавши прийоми наскрізного розвитку музичних образів.

Те, що Каваллі цілком свідомо реформував флорентійську музичну драму, доводить наявність в його оперній спадщині одного з перших зразків опери-пародії “Калісто”, також написаної на текст Фаустіні в 1651 році. Відомо, що Каваллі і Фаустіні віддавали перевагу історичним сюжетам. На відміну від останніх міфологія пов’язувалася в уявленні венеціанців із законами пасторальної драми. Тому міфологічний сюжет став на той час зручним для пародіювання. При цьому пишномовний текст був покликаний скинути з п’єдесталу героїв міфологічної драми — богів, німф. Про те, що це саме боги, а не переодягнені венеціанські бюргери, мав засвідчувати стиль їх висловлювання — надуманий, ускладнено-витіюватий. З незвичною для Каваллі послідовністю образи всіх головних героїв (Юпітер, Діана, Ендіон, Калісто) виписані в речитативному стилі. Партії інших носять народно-пісенний характер.

У опері “Калісто”, написаній через сім років після “Орміндо”, є лише одна арія (арія покинутої Юнони наприкінці третього акту). Реформаторські прагнення Каваллі свідчать про гостру необхідність саме в цей час вести боротьбу проти речитативної опери попереднього періоду, яка продовжує своє існу-



вання. Однак остаточне подолання її вад і обмежень буде досягнуте вже в умовах неаполітанської оперної школи на основі проникнення в оперу класицистської театральної естетики і драматичного стилю.

Творчість сучасника і суперника Каваллі Марка Антоніо Честі (справжнє його ім'я було П'єтро) дає уявлення про розвиток інших тенденцій опери бароко, ніж ті, з якими ми познайомилися у творах Каваллі. Честі народився в 1623 році в Ареццо. В 1637 році вступив до ордену францисканців, у 60-ті роки служив співаком у папській капелі, з 1666-го став віце-капельмейстером імператора Леопольда I у Відні. Помер композитор у 1669 році у Флоренції. За даними Г. Кречмара, він написав близько 150 опер, перша з яких — "Оротеа" — була поставлена у Венеції 1649 року, а остання — "Дженсеріко" — в 1669-му.

Збереглося повністю лише 11 опер. Найяскравішими з них можна вважати "Дорі" (1661, Флоренція), що користувалася величезним успіхом і в XVIII столітті як в Італії, так і в інших країнах Європи, і "Золоте яблуко" (1666–1668, Відень). Обидві опери характеризує незвичайна витонченість, гнучкість, навіть елегантність мелодики, їм притаманні граціозність ритміки, поетичність образів, елегійні настрої — риси, які найбільше відповідають таланту Честі.

На перший погляд, перелічені стильові прикмети суперечать образу Честі як творця репрезентативної, придворної опери інтернаціонального спрямування. Водночас слід враховувати, що умовність, етикетність і регламентованість життя придворного суспільства сприяли тому, що абстрактно-ідеалізована чутливість мистецтва Честі стала для нього значно ближчою, ніж пристрасна, екзальтована, фрескова манера Каваллі.

"Золоте яблуко" — один з найяскравіших прикладів суперечливості й еклектичності стилю бароко в опері. Головний художній ефект у ній викликається поєднанням витонченого, деталізованого музичного стилю і яскравої декоративності, помпезності, перенасиченості зовнішніми прийомами впливу на публіку. Опера була написана до карнавальних урочистостей з нагоди весілля імператора Леопольда I і поставлена в новому театрі, де вміщувалося п'ять тисяч глядачів. На основі міфу про Париса, який повинен був вирішити суперечку трьох богинь — Юнони, Паллади і Венери, — лібретист Ф. Сбарра створив п'єсу, переповнену несподіваними поворотами сюжету, фантастич-

ними пригодами. У п'яти актах (67 сцен) перед глядачами проходять і різноманітні картини катаклізмів (землетрус, буря на морі), і пасторальні сцени, і урочистий банкет богів на Олімпі, а також військові баталії, комічні сценки солдат, любовні сцени. Місце дії постійно змінюється, переносячи слухачів з Олімпу в Пекло, із володінь Марса до палацу Париса. Опера завершується вихвалянням нареченої Леопольда Маргарити Іспанської. Саме їй Парис вручає яблуко як найдостойнішій з усіх богинь. Як бачимо, умовність фіналу цілком логічно витікає з умовної декоративності всього спектаклю.

"Золоте Яблуко" — один з тих небагатьох творів XVII століття, про характер якого ми можемо судити не лише за музикою і лібрето. Збереглися дуже цінні документи про оформлення спектаклю і про сам театр, де оперу було поставлено. Це 24 гравюри Оттавіо Бурначіні за його декораціями до спектаклю й серія гравюр, які відтворюють театральне приміщення. За цими матеріалами можна уявити головні особливості архітектури оперних театрів того часу, оформлення сцени, заповнення сценічного простору й декорацій.

Театр було збудовано в дусі школи знаменитого скульптора Берніні, який визначив стиль оперного театру в Римі. Три галереї і крісла, що виставлялися в партері, вміщували величезну кількість людей. Оркестр знаходився дещо віддалено від першого ряду і був захищений за ширмою. Склепіння театру прикрашали фрески, що були своєрідним продовженням ряду галерей з витягнутими колонами і яскравими вікнами між ними. Бокові лаштунки, утворюючи, як правило, своєрідну рамку загальної картини, були заповнені колонами, фонтанами, величезними жбанами чи вазами відповідно до змісту кожної сцени. Серед яскравих особливостей стилю Бурначіні Т. Ліванова відзначає тяжіння до "гігантських, космічних концепцій", уміння "ніби розширювати сцену в глибину, ширину, висоту, вводити в дію два чи три плани зображуваного, створювати вражаючі тоді основи для розвитку надзвичайних подій на землі, на морі, в небесах і в Аїді". Сади й ландшафти, зображені в декораціях, Р. Роллан називає "найчарівнішим винаходом італійського мистецтва".

Завдяки мистецтву видатних скульпторів, архітекторів і художників, серед яких — Берніні, Бурначіні, Паріджі, Тореллі, італійський оперно-театральний стиль помітно поши-



роється в багатьох країнах Європи, де працювали ці визнані авторитети.

* * *

До 70-х років XVII століття опера проходить дуже складний шлях жанрового самовизначення. *Перший період*, пов'язаний із створенням принципово нової системи взаємин музики, слова і драматичної дії, стисло відбиває основні закономірності наступної еволюції оперного мистецтва. Так, у перші чотири десятиліття можна говорити про становлення, розвиток і, нарешті, швидку вичерпаність типу оперного синтезу, який сконцентровано у жанрі *dramma per musica*. Всі компоненти виявляються підпорядкованими тут *театральній драмі*, чим обумовлений відбір музичного матеріалу і його організація як цілого. Створений флорентійцями вокальний стиль втілює уявлення гуманістів про відповідність музичного розвитку змісту і формі поетичного тексту. Природно, що в цьому випадку музика не мала самоцінності, бо художнього значення нові музично-виражальні засоби набували лише в злитті зі словом і сценічною дією.

На етапі, що розпочався після створення "Орфея" Монтеверді і охоплює 10–20-ті роки, проходить внутрішня перебудова уже сформованої цілості, причому визначальними стають іманентні закономірності еволюції нового музично-театрального різновиду. Тут виділяються дві провідні тенденції. Перша пов'язана з *екстенсивним* розвитком музичної драми, розширенням сфери її побутування і відповідним порушенням єдиноспрямованості театрально-драматичної дії. Опера втрачає статус високої музичної трагедії, єдино прийнятної для творців *dramma per musica*. Втягування в орбіту оперних пошуків всього багатоманітного жанрового спектра театрального мистецтва епохи можна назвати характерною ознакою зрілості, здатності опери відтворити різноманітні явища дійсності і задовольнити естетичні потреби різних соціальних груп суспільства.

Друга тенденція тісно пов'язана з першою. Ускладнення внутрішньожанрової системи, звернення до різнопланових жанрових і стильових сфер театру викликає необхідність розширення кола *музично-виражальних засобів*. Вихід за межі аристократичних салонів викликав кризу витонченого стилю музичної декламації, яка точно йшла за текстом. Введення комічного елементу, який, як правило, виявлявся у вигляді побу-

тових сценок з участю представників низів, розхитувало не лише єдність п'єси, але й стильову чистоту її музичного втілення. В оперу включаються різноманітні побутові жанри, що могло б призвести до еклектики, якби не були вироблені засоби асиміляції чужорідних складових. Структурування аріозного тематизму, його поступове "втягування" із загального потоку раннього речитативу дозволило вже в "Орфеї" Монтеверді об'єднати загальними тематичними елементами різностильові епізоди музичного тексту (наприклад, пісню й монолог). Процес створення типізованих інтонацій, які втілювали головний образний зміст драми, поступове формування специфічного оперного тематизму і шліфування суто оперних форм сприяло вивільненню музики з кайданів драматичної поезії.

У 30-ті — на початку 40-х років Монтеверді вдається збалансувати всі елементи музичної драми, не порушивши основ створеного флорентійцями жанру. Водночас у останніх операх Монтеверді гуманістична концепція музичної драми, в основу якої були покладені ідеї класичної співмірності, природності (у значенні наслідування природи), жанрової і стилістичної єдності, зберігає своє значення лише завдяки музичним корективам, за допомогою яких амортизується дія барочних тенденцій. Як ми бачили, останні зримо проглядаються в драматургії Бадоаро і Бузенелло.

Другий період історії опери XVII століття охоплює його центральні десятиліття і проходить під знаком театральної естетики *бароко*. І все ж оперне мистецтво зберігає в цей час певну подвійність стилістичної і естетичної спрямованості. На прикладі опери "Орміндо" Каваллі — Фаустіні нами були простежені протидіючі тенденції, що не давали підстав говорити про повне панування в опері Каваллі барочного світовідчуття, до чого, здавалося б, тяжів зміст лібрето. Відкритість, розімкненість сцен, накладання різнопланових сюжетних ліній, постійне балансування на межі полярних жанрових і стильових явищ створили у тексті лібрето свідомо еклектичне ціле. Деструктивні жанрово-стильові ознаки були покликані втілити такі особливості нового світовідчуття, як дискомфортність людського існування у системі відносин "Я — світ", "Я — суспільство". На відміну від словесного, музичний компонент ставав носієм протилежного, тобто об'єднуючого і систематизуючого начала. Посилення тенденції укрупнення музичного образу, узагальнення і випрямлення в



музиці "зигзагоподібного" розвитку характерів, пов'язаного з мінливістю подієво-ситуаційного плану, прагнення до співставлення замкнених музичних розділів на протигагу калейдоскопічному монтажу внутрішньо незавершених епізодів драми — все це сформувало характерні властивості музично-театрального синтезу цього періоду.

Своєрідні "охоронні" тенденції в музичному стилі опери бароко привели до того, що музика виявилася більше підготовленою до перебудови, яка почалася в музичному театрі Італії в останні десятиріччя XVII століття у зв'язку з проникненням до його стильової і жанрової системи принципів класицизму.

Література

1. *Де Санктис Фр.* История итальянской литературы. В 2 т. М., 1963.
2. История зарубежного театра: театр Западной Европы от античности до Просвещения. М., 1981.
3. *Конен В.* Клаудио Монтеверди. М., 1971.
4. *Кречмар Г.* История оперы. Л., 1925.
5. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
6. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.
7. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. История современного музыкального театра. М., 1986.
8. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 2. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. М., 1987.



§ 2. Неаполітанська оперна школа кінця XVII — початку XVIII століття. Від бароко до класицизму

В останні три десятиріччя XVII століття розвиток опери позначився боротьбою двох провідних художніх напрямків епохи — бароко і класицизму. Боротьба ця носить не зовнішній, а внутрішній характер, відбувається в межах жанру як такого, а не між окремими його видами. Результатом її стає своєрідний оперний стиль, який не завжди чітко можна

визначити. Більше того, суперечливим є й саме питання про виділення останніх десятиріч XVII-го і перших двадцяти років XVIII століття як особливого періоду, оскільки ще не вироблені чіткі критерії оцінки закономірностей перехідних епох у еволюції жанрів мистецтва. Наприклад, у відомій періодизації оперної історії польських дослідників Й. Хомінського та К. Вілковської-Хомінської цей перехідний етап входить до другого періоду розвитку опери — бароко, який охоплює, на їхню думку, більше століття (1640—1760).

Спробуємо знайти аргументи на користь пропонованого нами виділення цього періоду. Так, один із авторитетних знавців старовинної опери Р. Роллан не випадково назвав свою головну працю з історії опери "Опера в Європі до Люлли і Скарлатті", підкресливши тим самим, що творчість цих композиторів відноситься до наступного етапу розвитку опери. По-друге, аргументом можуть слугувати зв'язки оперного театру із суспільно-політичним, економічним і культурним розвитком країн Європи.

Як уже зазначалося, останні три десятиріччя XVII століття були пов'язані з остаточним крахом Іспанії як могутньої держави, здатної визначати політику Європи, зі встановленням буржуазного ладу в Англії, кризою абсолютизму у Франції. Виділяється цей період і в історії мистецтва в цілому. Кризові явища спостерігаються у пластичних мистецтвах, що пережили свій розквіт у 30—60-ті роки в Іспанії, Фландрії, Голландії.

У сфері театру дестабілізуючі тенденції дають про себе знати у двох найкрупніших школах Європи — французькій та іспанській. Так, розквіт класицизму у творчості П'єра Корнеля (1606—1684), що припадає на середину століття, змінюється новим етапом (70—80-ті роки), значно складнішим, позначеним жорстокою боротьбою різних напрямків. Це відбивається в трагедіях пізнього Корнеля із стилістичними рисами бароко, в ліричних трагедіях Філіппа Кіно (1635—1688), у творчості Жана Расіна (1639—1699). У той же час в Іспанії по смерті Педро Кальдерона (1600—1681) завершується "золотий вік" іспанської драматургії, повний занепад якої припадає якраз на 70-ті роки.

У розвитку оперного театру остання третина століття виділяється передусім народженням нових оперних національних шкіл у Франції і Німеччині. Незважаючи на проникнення італійської опери в ці країни ще в середині століття, лише в 70-ті роки майже одночасно тут утверджуються самостійні різновиди жанру, одному з яких (французькому) судилося стати



основним суперником італійської опери протягом майже всієї її наступної історії. Показово, що в цей же час на батьківщині опери в Італії формується нова *неаполітанська школа*, провідними представниками якої стали Франческо Провенцале (пом. 1704) і Александро Скарлатті (1660–1725).

Боротьба класицизму й бароко, класичного і неокласичного типу мислення охоплює всі сфери духовного життя європейського суспільства, в тому числі й науку. Єдність світогляду й культури епохи відбивається в єдності процесів у формуванні стилю художнього і наукового мислення. Аналіз принципів розвитку однієї з цих сфер може пролити світло на деякі явища іншої. Так, досить результативно виявилася методика порівняльного аналізу двох типів художнього мислення з двома теоріями світу, запропонована відомим ученим М. Волькенштейном. Теорія хвиль Гюйгенса і корпускулярна — Ньютона викликали безліч суперечок наприкінці XVII століття. Перемога Ньютонової теорії корпускул, що опиралася на ідею перервності, дискретності світового простору, над твердженням Гюйгенса про безперервність і єдність так званого світового ефіру, на думку дослідника, обумовлена не лише величезним авторитетом Ньютона, але й загальним подоланням “неокласичного” барочного типу мислення.

Повернемося ненадовго до джерел опери і розглянемо їх з точки зору особливостей мислення всього XVII століття. На першому етапі оперна форма включає в себе елемент роздвоєності: речитатив флорентійців не мав чіткої структури, його крихкість мала урівноважуватися у межах цілого жорсткими, формально-завершеними структурами, що слугували своєрідним каркасом. Роль таких “кришталевих решіток” відігравали хори мадригального чи хорального плану, що обрамлювали сцени, як в творах Пері й Каччіні, чи акти, як в “Орфеї” Монтеверді. Ці “рами” надавали цілому і кожній його частині завершеність, замкненість, стійкість. Таким чином, було знайдено компроміс між двома уявленнями про природу драматичного розвитку — безперервного в динаміці свого руху й дискретного, замкненого в кожній своїй фазі.

Уже в ранніх творах венеціанського періоду проявився один з основоположних принципів організації форми епохи бароко — послідовність “тематично рельєфних” та “інтермедійних” розділів. Водночас побудова кожної сцени відзначалася нерозчленованістю. Це обумовлено відсутністю різкої межі між

речитативним і аріозним типом вокальної мови, вільним “перетіканням” з однієї форми в іншу завдяки міцним інтонаційним зв'язкам між ними. Аріозо в принципі не може бути виділеним із безперервного руху, речитативно-декламаційний діалог лише в рідкісних випадках може бути відокремлений від дуету, що йде за ним. Розімкненість, плинність оперної форми залишаються провідними принципами побудови, оскільки тематично рельєфні та інтермедійні розділи складають єдине ціле. Крім того, в епоху бароко зовсім зникає принцип обрамлення крупних побудов (сцен, актів, картин), так само, як зникає з венеціанської опери хор.

У творчості венеціанських композиторів остаточно сформувався жанр *опери-трагікомедії*. Італійський стиль опери бароко, який найяскравіше проявив себе в цьому жанрі, співзвучний певному типу художнього і наукового мислення епохи. Риси стилю, які характеризують “Данаю” Рембрандта, можуть бути виявлені і в опері цього періоду: розімкненість форми, відкритість композиції, об'ємність і багатозначність образів, обумовлені специфікою самого жанру. В останньому тісно переплітаються комічне і трагічне, хвилеподібний розвиток сюжету, коли кінець однієї колізії є імпульсом розвитку іншої, і відповідна музична драматургія.

Останню оперу Каваллі “Массенцій” (1673) від першої опери А. Скарлатті “Непорозуміння через схожість” (1679) відділяє лише декілька років. Однак відмінності оперних стилів, які вони представляють, величезні. Перша несподіваність, з якою ми зустрічаємося, відкриваючи партитури Скарлатті, пов'язана з чітко визначеною *номерною структурою* його опери. Друга — з методичним, а не епізодичним, як у Каваллі, позначенням номерів (арія, дуєт і т. д.). При цьому навіть побіжний погляд дає уявлення про наявність двох протилежних типів вокального висловлювання: “розмовного”, вільного, не структуризованого в речитативі, без розвинутого акомпанементу, і пісенно-танцювального чи кантиленного, з віртуозними колоратурами, замкненого, монотематичного в аріях і ансамблях (якщо останні є). Єдиним нагадуванням про декламаційно-аріозний стиль, який складав основу опер Монтеверді і всіх опер Каваллі, слугують акомпановані речитативи, що зустрічаються зрідка як вступи до арій.

Логічно було б передбачити, що такі явні розбіжності і в структурі, і у вокальному стилі свідчать про докорінні зміни, що



відбулися в жанровій основі опери. Саме ця логіка й стала основою для висновку більшості дослідників про народження у творчості Скарлатті нового жанру опери *seria* (хоча сама ця назва стала вживатися лише в останнє десятиліття XVIII сторіччя).

* * *

Опера *seria* є одним з найвідоміших і найменше вивчених жанрів в історії опери. Народившись в епоху панування раціоналістичної філософії і естетики Просвітництва, вона стала відображенням її закономірностей. За всю історію опери не було жодного жанру, який би підлягав таким жорстким канонам, що регламентували практично всі принципи жанротворення, починаючи з відбору сюжетів та їх організації й закінчуючи виконавською практикою. Досконалість цієї системи забезпечила таке міцне цілісне утворення, що порушити фундаментальні основи жанру не змогли навіть реформи таких великих композиторів епохи, як Глюк і Моцарт. Проіснувавши ціле століття, опера *seria* у своїй еволюції цілком вписалася в епоху класицизму, гідно завершившись у творчості Россіні, після чого була скинена з п'єдесталу, висміяна і, зрештою, цілком забута.

Відлік історії жанру, як уже зазначалося, звичайно починають із творчості А. Скарлатті, спадщина якого налічує близько ста опер (відома з них лише незначна частина). Однак детальніше вивчення його творів приводить до думки про відсутність одного з головних компонентів, що визначає характер цілості жанру, а саме *жанрового сюжету*. Це багато в чому коректує усталену думку про закономірності жанротворення, які опираються на утвердження пріоритету літературно-драматичного і театрального аспекту у формуванні оперних жанрових стилів.

Цього разу простежується інший шлях: **музичний стиль** опери вимагає формування нового **театрального і поетичного** стилю. Така особливість еволюції опери на межі XVII і XVIII століть помічена ще Р. Ролланом. Перебуваючи під впливом творчих здобутків відкритого ним генія оперного мистецтва епохи бароко Фр. Провенцале, він досить категорично заявляє: "Коли з'являються такі, як Скарлатті, стиль убиває думку". Якщо абстрагуватися від образно-метафоричного характеру цього твердження і спробувати перевести його на суху мову науки, то можна переконатися, що визначний дослідник мав рацію. Занурившись у вивчення теорії та історії музики XVII

століття, він використав термін "стиль" у тому розумінні, яке було прийнято в епоху бароко: під поняттям стиль у трактатах XVII століття малася на увазі передусім **форма**. "Думка" ж полягала, за уявленнями Роллана, найперше в **змісті** театраль-но-літературної основи твору.

Варто ще раз зазначити, що в середині XVII століття в результаті реформ Монтеверді й Каваллі музичний компонент висувається на перше місце в ієрархії видів мистецтва, що входили до цілісної системи опери. І ті структурні, тематичні та композиційні особливості, які характерні для неаполітанської опери, в основному пов'язані з тенденціями розвитку власне музичної драматургії у другій половині XVII століття. Як відзначає С. Скребков, поступова поляризація аріозності й декламаційності в надрах речитативу ранньої опери привела "оперу в епоху А. Скарлатті до різкого розподілу на арії, що прийняли на себе репризну реальність, ствердність структури, і на власне речитативи, що ввібрали в себе інтермедійність".

Якщо раніше функції "кріплення" форми виконували хорова епізоди, що обрамляли "прохідні" речитативні сцени і надавали цільності та стійкості музичній композиції, то в епоху Скарлатті цю функцію беруть на себе арії. І передумови такої реорганізації оперної структури були закладені в опері Каваллі. Йдеться не стільки про аріозні епізоди, якими насичені речитативні сцени, скільки про ті сольні сцени, які вперше саме у Каваллі одержали підзаголовок "арія". Це здебільшого сцени слуг, у яких висміюються почуття головних героїв і суспільна мораль або висловлюється погляд на все, що відбувається, з точки зору стороннього спостерігача. Побудова таких вставних номерів нагадує "парну" структуру номерів у операх Скарлатті: речитатив і арія. Очевидно, що подібні "перепочинки" були просто необхідними в операх Каваллі, щоб зняти слухову напругу, що виникала через відсутність могутніх точок опори всередині великих сцен наскрізного розвитку.

Неважко уявити, наскільки змінилася психологія сприйняття до кінця століття, якщо епізод, вставка перетворилися в головну одиницю композиційного поділу опери. Арії Скарлатті, будучи прямими потомками камерних арій Каччіні і рідкісних зразків оперних арій Каваллі, увібрали в себе яскраву драматичну характеристичність, яка була властива аріозним епізодам Монтеверді і Каваллі, а також структурну завершеність вставних номерів. Саме ця замкненість і відокремленість малих струк-



турних одиниць дала підстави визначити подібний тип опери як “концерт в костюмах” чи “вокальну скіуту”.

Однак таке визначення зовсім не відображає суті справи. Адже арії не йшли одна за одною за принципом простої черговості. Як Ньютонові корпускули чи золоті монети у картині Тиціана, що відтворювали золотий дощ, арії Скарлатті існували у певному просторі, користуючись термінологією учених XVII століття, в “таємничій речовині” під назвою ефір. Подібна “таємнича речовина” опери складалася з речитативів, вірніше, з речитатива, оскільки він охоплював весь твір. У це єдине, неподільне середовище і “падали золотим дощем” арії. В такій структурі можна виявити всі перелічені в роботі дослідника художніх стилів Г. Вельфліна риси *класичного* типу мислення: статичність, перервність, ясність, замкнену форму. Вони ж відповідають певному розумінню руху, а отже, і драматичної дії як дискретної, завершеної в кожній своїй фазі. Подібна побудова, безумовно, найкраще відповідала естетиці класицистичної драми, у якій компоненти всіх рівнів підпорядковані єдиній центральній ідеї, втіленій в образі головного героя.

Приведення у відповідність поетичного і драматичного стилів опери з новими музично-композиційними принципами виявилось дуже складним завданням. Його вирішенню присвятили себе аж три реформатори італійського оперного лібрето: С. Станпілья, А. Дзено і П. Метастазіо. Їхня діяльність була спрямована на створення класицистичного типу драми, побудованого на чистоті і єдності стилю, врівноваженості й співмірності пропорцій, типізації образів, суворій регламентації всіх компонентів театального цілого. Всі ці якості вже знайшли відбиток в галузі музичного стилю навіть у перших операх Скарлатті. Однак аж до останньої відомої нам опери “Грізельда” вони співіснують з барочними тенденціями, ще не вичерпаними в лібрето його опер. Найстійкіші з них проявилися в принципах сюжетобудови і характеристики персонажів. Це — різноаспектність дії, яка складається з декількох паралельних сюжетних ліній, часто не пов’язаних одна з одною в ідейно-смысловому плані; велика кількість дійових осіб за відсутності головного героя як центру притягання; різножанровість образних характеристик за типом іспанської трагікомедії середини XVII століття, у якій взаємодіяли герої трагедійного, лірико-комічного і фарсового плану. Всі ці риси певною мірою властиві оперним лібрето С. Станпілья.

У музичному плані образи героїв розкриваються в однаковому для всіх діапазоні почуттєвих характеристик. Всі вони, потрапляючи в мінливі ситуації, переживають одні й ті ж афекти — гніву, радості, смутку, любовних почуттів, ревності. Принцип безкінечного чергування контрастних ситуацій більше відповідає подібному сюжету. Однак розвиток музичної форми скоріше тягнє до принципу циклізації з динамічним центром в репрізній, синтезуючій побудові. Це проявилось у міцності й завершеності трьохактної композиції цілого і у трьохчастинній формі з репрізою, властивій арії *da capo*.

Особливо наочно відмінність двох типів театральної естетики — барочної і класицистичної — простежується при порівнянні стилю лібрето однієї з опер неаполітанського періоду творчості Скарлатті “Еракля” (1700) і його останньої опери “Грізельда” (1721). В основу першої з названих опер покладено лібрето С. Станпілья, другої — перероблене невідомим автором лібрето А. Дзено, яке за своєю популярністю могло скласти конкуренцію кращим лібрето П. Метастазіо.

Головний зміст “Еракля” — доля доньки короля Сиракуз, викладена в “Істоії Риму від заснування міста” Тита Лівія. Як близьку родичку ненависного правителя Сиракуз Гієронима, що прийшов до влади після смерті батька Еракля Гієрона, її переслідував повсталий народ, доведений до відчаю безрозсудним і жорстоким тираном. Гієронима вбили, після чого було прийнято рішення стратити всіх членів королівської сім’ї, в тому числі й безневинну Ераклю з довома юними доньками. На розлючений натовп не могли вплинути ні вмовляння, ні аргументи здорового глузду (чоловік Еракля сам постраждав від Гієронима, який відправив його на довічне заслання, залишивши дружину практично вдовою, а дітей — сиротами). Біля вівтаря домашнього святилища, де намагалися сховатися Еракля з доньками, розігралася кривава трагедія: мати загинула на очах у дітей, вони ж були розтерзані посланцями преторів. “Їхня доля, — пише Лівій, — така гірка в основі своїй, викликала ще більший жаль, оскільки незабаром з’явився гінець і сказав: “Не вбивати їх — передумали й пожаліли”.

Ця сумна історія, як бачимо, давала привід до її інтерпретації в дусі класицистичної трагедії. Однак Станпілья не зміг подолати консервативності жанрового сюжету, що вироблявся і шліфувався в оперному лібрето протягом декількох десятиліть після Бузенелло і Фаустіні. Генетично такий тип сюжету



походить від жанру трагікомедії. Головною його ознакою, як уже відзначалося, є змішування стилів, яке базується на взаємодії декількох драматургічних ліній. В "Ераклеї" їх три.

Центральну, в основу якої покладено типово трагедійний конфлікт між почуттям і обов'язком, представляють історичні персонажі: Еракля, римський консул Марцелл (в опері Марчелло) і союзник Риму, представник Капуї Децій. Марчелло як переможець, що з тріумфом з'явився у Сіракузи, замість страти пропонує Ераклеї руку й серце. Це зовсім розбиває плани Ераклеї і Децію, які кохають один одного. При цьому почуття обов'язку підказують Децію, відданому союзникові Риму, уступити Ераклею його представникові, відрікшись від особистого щастя. Сама ж Еракля готова скоріше загинути, ніж зрадити своєму коханню. Ця лінія завершується в традиціях трагедії із щасливим фіналом: довідавшись про причину впертості Ераклеї, яка уникала відкритої відмови через боязнь нашкодити подальшій долі свого міста, викликавши гнів консула, благородний Марчелло благословляє її шлюб з Децією.

Друга лінія драми представлена двома юними доньками Ераклеї, Іреною і Флавією, та їхніми коханими. Дія розвивається за типовими канонами ліричної комедії в дусі побутових драм Лопе де Вега: дві пари закоханих міняються партнерами через легковажність характеру однієї із дам (Ірени). Суперечки, непорозуміння, постійні з'ясування стосунків і признання в коханні складають основу цієї сюжетної лінії, яка завершується, на взаємне задоволення, примиренням пар і відновленням початкового їх співвідношення.

Третя лінія проводиться слугами в кращих традиціях фарсу XVII століття. Перевдягнений в жіноче вбрання слуга Децію Лівіо "спокушає" підстаркуватого домашнього вчителя доньок Ераклеї аскета Алфео.

Реформаторські прагнення Стампільї проявилися передусім у спробі розмежувати стиль і мову цих трьох сфер драми. Мозаїчна структура опери багато в чому пов'язана із спробою виділити з однорідного сплаву трагікомедії її складові в "чистому" вигляді. Лінії практично не перехресжуються, розвиваючись за законами "чистих" жанрів. Таке поєднання різних джерел має свої відмінності від еклектики зрілого бароко: в барочній поетиці принцип об'єднання різноманітних стилістичних рис в межах одного образу породжував цілісність зовсім нового типу. Під час утвердження в італійській драма-

тургії естетики класицизму і кризи бароко спостерігається розпад цієї цілісності на багато складових, кожна з яких є зародком майбутньої самостійної образної системи.

Водночас різножанровість на музичному рівні не настільки відчутна. Контраст полягає не в співставленні "низького" і "високого" музичних стилів, як це було в операх Монтеверді, а у відмінностях тих афектів, які властиві тій чи іншій групі образів. "Героїчні" любовні арії трагедійних персонажів протистоять лірико-елегічним партіям комедійних героїв і скерцозним епізодам фарсової пари. Особливо примітно, що в характеристичі "низьких" героїв уже не можна виявити грубуватого гумору римських і венеціанських опер: це скоріше галантна стилізація в дусі майбутніх менуетів віденських класиків.

Так поступово вироблялися в оперному музичному стилі типізовані інтонації, що відтворювали найзагальніші психологічні особливості стану людини. І саме цей процес "відволікання" музики від конкретного драматичного сюжету та героя викликав найбільші нарікання. Водночас естетика класицистичного театру могла дати необхідну мотивацію подібному "відступу" музичної образності від конкретної виразності в галузь певних абстракцій. Саме в класицистичній драмі все багатоманіття характеру людини зводиться до втілюваної героєм абстрактної ідеї. Не еволюція внутрішнього світу людини визначає суть драматичного конфлікту, а непорушність і стійка цілісність образу-ідеї, що вступає в конфлікт з деструктивними зовнішніми силами. Спроба героя в гострій боротьбі зберегти свою гармонійність визначає стверджувальний пафос класицистичної трагедії. Піднесення над конкретикою історичної, національної, ситуаційної реальності стане відмінною рисою також естетики опери *seria* у зрілий період її еволюції, коли музичний і драматичний її компоненти буде приведено у відповідність завдяки діяльності П. Метастазіо.

Остання опера Скарлатті цілком вписується у межі цього зрілого періоду, власне відзначаючи його початок. В її основу покладено лібрето А. Дзено (1668–1750). Ставши спадкоємцем Стампільї за посадою придворного поета при віденському дворі, серйозний учений та історіограф Апостола Дзено продовжив реформу лібрето. Своєю метою він ставив наближення опери до принципів класицистичної трагедії. Скоротивши кількість персонажів, звільнивши оперу від образної еклектики, позбавившись алегоричних, міфологічних і коміч-



них образів, Дзено прагнув відновити втрачену оперою строгість стилю, досягнути на новому рівні і новій основі музично-драматичної єдності. Непослідовність прояву цих прогресивних ідей, компромісність більшості його лібрето не дали змоги прихильникам “музикоцентристського” підходу до оперного мистецтва належно оцінити значення творчості Дзено для розвитку класицизму в опері, тоді як, на думку театрознавців, він є одним з найбільших драматургів Італії, головна заслуга якого полягає в створенні перших зразків національної класицистичної трагедії епохи Просвітництва.

Лібрето “Грізельди” користувалося великою популярністю в XVIII столітті. Його поклали на музику такі знамениті композитори, як Дж. Бонончіні, А. Бонончіні, А. Вівальді. Перша опера на це лібрето була написана в 1701 році Антоніо Поллароло. Однак лібрето опери Скарлатті є варіантом п’єси Дзено, створеним анонімним аранжувальником.

Історія Грізельди, бідної селянки, яка стала дружиною знатного дворянина, не раз приваблювала письменників. Серед них Петрарка, Ганс Закс, Боккаччо, Лопе де Вега, Гольдоні. Найближчою хронологічно до лібрето Дзено є казка у віршах Шарля Перро, написана у 1691 році. Новелістичний характер цієї казки відрізняє її від багатьох інших творів Перро в цьому жанрі. Ця ж особливість відрізняє і лібрето “Грізельди” від більшості історичних та історико-легендарних сюжетів опер серія XVIII століття. В образі головної героїні втілена ідея вірності, самовідданого кохання і терпіння. Цільність героїні обумовлює її функцію як центру тяжіння в образній системі драми. Всі герої виявляють себе лише в співвіднесенні з нею. Цим викликані й особливості побудови сюжету і драматургічного розвитку.

У п’єсі є дві тісно взаємозв’язані сюжетні лінії. Одна представлена Грізельдою, Гвальтьєро та його васалом Оттоном. Важлива відмінність образу Гвальтьєро від попередніх інтерпретацій полягає в тому, що в своїй жорстокості до Грізельди він керується не химерами власної моралі (як, наприклад, у казці Перро), а вищою державницькою доцільністю: він повинен довести бунтівливий знаті, що благородство душі королеви значно важливіше благородства походження. Таким чином, Гвальтьєро є уособленням близької просвітителям ідеї справедливої державної влади.

Якщо в барочній драмі сюжет розвивається ніби поза логікою осмисленої поведінки героїв, за мінливими зако-

нами вимогливої долі, то в даному випадку все підпорядковано раціоналістичній ідеї необхідності. Доля персоніфікована в образі розумного монарха. Він моделює всі ситуації в драмі, а дії його спрямовані на розкриття сутності Грізельди. Опинившись волею короля у вигнанні, у бідній селянській обстановці, Грізельда не зраджує ідеалу подружньої вірності, носієм якого вона є. Кульмінаційним моментом цієї лінії дії стає сцена Грізельди з Оттоном. Добиваючись взаємності своєї колишньої повелительки, Оттон переходить від умовлянь до погрози вбити малолітнього сина Грізельди Еверардо. Саме в цій сцені відбувається модуляція образу Грізельди з ідилічного в героїко-трагічний план. Тим самим ідея простої “терпеливості” підноситься до рівня самопожертви.

Друга лінія драми пов’язана з образом дочки короля і Грізельди Констанци та її коханого Роберто. Король представляє її як свою наречену і пропонує Грізельді стати її служанкою. Оскільки від усіх, в тому числі й від Констанци, захована таємниця її походження, то ситуація вимушеної удаваної зради розглядається також у трагедійному аспекті: боротьба почуття й обов’язку визначає пафос поведінки і цих двох ліричних героїв. Розвиток цієї лінії призводить до другого драматургічного піку трагедії: після безпосереднього зіткнення з вигаданою суперницею Грізельда проникається до неї неймовірною любов’ю. Обом героїням інтуїція підказує, що між ними існують якісь таємні зв’язки, які виключають можливість ревнощів і протистояння.

Обидві лінії розв’язуються у щасливому фіналі. При цьому головним завоюванням Грізельди стає не подолання капризного норову чоловіка-тирана, як у Шарля Перро, а звернення до сердець цілого народу, який усвідомив первинність благородства душі над благородством походження і вихваляє свою королеву.

Як бачимо, цей сюжет набув у лібрето опери характеру класицистичної трагедії з її раціоналістичною естетикою, типізованими образами і гранично узагальнюючими характеристиками. У ньому немає плинності, багатомірності і розімкненості конфлікту барочної трагікомедії, хоча й збережені її зовнішні атрибути: перевдягання, мотив вигаданої зради, сцени висадки з корабля, полювання і т. п. Зазначимо, що для опери ці елементи зовнішньої дії залишалися актуальними.



ми і в період зрілого класицизму, що завжди відрізняло її від розмовної трагедії.

Характерно, що Скарлатті вибрав для своєї опери той варіант лібрето, де було знято комічний елемент, носіями якого в першоджерелі були слуги. Такий образний зміст і драматична структура були повністю приведені у відповідність із музичними компонентами опери. Принцип циклізації арій відповідно до образних сфер одержав обґрунтування в новій драматичній основі, повністю виключивши можливість розвитку оперного стилю у спорідненості з поетикою концертних і сьютних жанрів, що було притаманно естетиці бароко.

Таким чином, можна зробити висновок, що перед тим, як сформувався жанровий канон опери *seria*, з точки зору музичної драматургії, формоутворення і композиції опера вже була підготовлена до переходу в нову епоху свого розвитку. Ця епоха буде розвиватися під знаком класицизму.

На перехідному етапі, який ми розглядали, розвиток жанрової і стильової систем не співпадав. Такі стійкі компоненти жанру, як сюжет, тип драматургії, виявилися консервативнішими, ніж музично-стильовий елемент. Для того, щоб привести у відповідність драматичну основу з музичною поетикою опери, знадобилася багатоступенева реформа лібрето, яку завершив П. Метастазіо. Саме в результаті його діяльності остаточно ствердився новий жанр, який одержав назву опери *seria*. Італійська опера-трагікомедія припиняє своє існування, розпадаючись на два жанри класичної ієрархії: комедію і трагедію, чи оперу *buffa* і оперу *seria*.

Література

1. Бюкен Э. Героический стиль в опере. М., 1936.
2. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т. 1. М., 1986.
3. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.



§ 3. Італійська опера XVIII століття

Тип опери *seria* на багато десятиліть став одним з основних стиле- і жанроутворюючих факторів у музичному театрі XVIII століття. Цьому немало сприяло його утвердження в творчості представників неаполітанської школи і тих композиторів, які розділяли естетичні установки цієї школи і прийняли вироблені в її лоні формально-змістові закономірності як художній канон.

Саме тому поняття “неаполітанська школа” позбавляється географічної локалізації, маючи на увазі виникнення жанрового стереотипу, певною мірою подібного самому явищу опери. Показово, що саме в контексті опери *seria* відбулося впорядкування всіх складових жанру: мистецтва лібретистики, вокально-виконавчого стилю, специфічних композиційно-драматургічних одиниць. Більше того, названі компоненти не просто виявилися приведеними у відповідність одини з одним, але виступили взаємозалежними факторами, оскільки в результаті реформи П. Метастазіо літературний бік твору став створюватися з розрахунком на певний інтонаційний комплекс і музично-драматичну логіку. Зі свого боку, композитор турбувався про інтереси співака, пропонуючи музичний матеріал, що давав змогу солістові проявити свою майстерність в усій яскравості й досконалості. Саме з утвердженням жанру *seria* опера почала асоціюватися з любовною тематикою і виявом емоцій-афектів, що концентрувалися в численних аріях з розвинутим мелодичним, кантиленним началом, особливою вокальною технікою. При цьому якби перипетії не переживала опера надалі, вона все ж зберігалася в пам’яті культури в тих параметрах, які набули сталого вигляду в період панування опери *seria*.

Такі її якості, як відтворення світу любовно-ліричних переживань, висунення арії як центрального компонента драматургії і домінування співу, залишаються ознаками жанрової традиції і в XIX, і в XX століттях. Іншими словами, якщо як конкретно-історичний різновид опери *seria* залишилася феномером однієї культурно-історичної епохи, то у вигляді спресованого прояву оперності вона репрезентувала саму суть жанру і в цьому плані не втратила актуальності в інших художніх умовах.

Докорінно переосмисливши висхідні установки флорентійської камерати, композитори неаполітанської школи поста-



вили в основу оперної виразності саме спів, а не речитативно-декламаційні прийоми. Останні у речитативі сессо набули значення “прохідних” зв’язок-епізодів. Орієнтація на кантилену вимагала особливої уваги до мистецтва сольного співу, виховання виконавців за визначеною метою. Прийоми вокальної звукотворчості, що визрівали протягом XVII–XVIII століть, були практично засвоєні і теоретично осмислені засновниками Болонської вокальної школи Ф. Пістоккі (1659–1717) та його учнем А. Бернаккі (1685–1756), а згодом їхніми послідовниками П. Тозі (1654–1732) та Дж. Манчіні (1716–1800).

У 1723 році П. Тозі опублікував дослідження “Думки співаків старовинних і сучасних, або Зауваження з приводу фігурованого співу”. Чи не головна ідея книги полягала в необхідності добиватися від вокаліста ясності і рівності звучання голосу в двох регістрах — головному і грудному, аби перехід від одного до другого здійснювався непомітно. Внаслідок цього збільшувався діапазон будь-якої партії і досягалося відчуття природності і свободи вокального виконання. Це, в свою чергу, давало можливість композитору активніше розвивати мелодичне начало, яке не сковувалося природними обмеженнями голосу. Можна вважати, що вокальна школа і композиторська практика активно впливали одна на одну: завдання оволодіння складнішим тематизмом вимагало вдосконалення виконавського апарату і, навпаки, розширення кола технічних прийомів збагачувало палітру зображальних засобів оперної кантилени та віртуозного “фігурованого співу”. Звідси — синхронне поширення жанру опери *seria* і стилю *bel canto* в країнах Європи. Свідчення цьому — переклади трактату П. Тозі англійською (1742) та німецькою (1757) мовами.

Краса вокалу, високий професіоналізм солістів одночасно були і засобом, і метою мистецтва співу в опері. Відтворення високих почуттів античних героїв вимагало не стільки експресивності, скільки естетичної привабливості, яка вже сама уособлювала ідею досконалості, гармонії, краси. Не дивно, що в неаполітанській опері виступи акторів нерідко набували характеру своєрідного змагання в майстерності — власне концертного стилю.

Зворотним боком захоплення віртуозними можливостями голосу виявився диктат солістів на оперній сцені. Її справжніми королями стали *prima donna* і *primo uomo*. Під останнім мався на увазі *кастрат* — специфічне амплуа опери *seria*, що протримало-

ся в активі жанру аж до початку XIX століття. Як відзначив Г. Аберт, над кастратами сповна познушалися в літературі і в опері *buffa*; однак ці випадки відносилися не до їхнього мистецтва співу, яке незмінно залишалося бездоганим, а переважно до їхньої манери триматися, до їхньої розніженості й нестерпної чванливості. Намагаючись показати сценічну поведінку кастратів, польський оперний режисер Б. Горович наголошував, що “кокетування, гра з віялом, рухи тіла в жіночих ролях, скоріше за все, скидалися на пародію”. Чоловічі партії викликали у виконанні кастратів таке саме спантеличення. Б. Горович наводить цікаве свідчення датського капельмейстера І. Шайбе про враження від виступу кастрата: “Закінчується увертюра, піднімається завіса. Чути чисто жіночий голос, який належить персонажу в костюмі героя. Заглянемо в лібрето: хто ця переодягнена жінка — амазонка чи особа, яка втратила розум? Ні те, ні інше. Це Олександр Великий. Чи можливо це? Олександр Великий? Відколи це могутній завоювальник світу перетворився в імпотента чи зовсім став жінкою?”.

Однак апологети естетики опери *seria* постійно вихваляли кастратів як вершину співочого мистецтва. Насправді, їхнє виконання, в якому ідеально поєднувалися юнача свіжість і чистота тембру голосу з силою легень дорослого чоловіка, цілком відповідало вишуканому стилю серйозної опери, яка поступово звільнялася від усього вульгарного, грубого, нищого, перетворюючись у рід витонченого мистецтва. Внаслідок цього прославлені знаменитості — Синезіно (Бернарді), Каффареллі (Майорано), Фаринеллі (Броскі) та ін. — незмінно панували на оперній сцені, конкуруючи лише з жіночими амплуа примадонн.

Будучи центральними фігурами спектаклю, співаки поступово підпорядковували собі композиторів, вимушених рахуватися з їхніми вимогами, які нерідко не мали відношення до справді творчих завдань. Історики музичного театру описують етикет, який існував у практиці XVIII століття. Примадонна мала право на те, аби її шлейф на сцені ніс один паж, а якщо вона виконувала роль княгині, — два. Вона посідала почесне місце праворуч від інших учасників спектаклю, будучи, згідно з лібрето, найбільш знатною особою. З цього приводу розгорялися цілі баталії: наприклад, Фаустіна Хассе, виконавиця ролі Дірки (за сценарієм у ході дії з’ясовувалося, що насправді вона принцеса), вимагала для себе вигіднішої позиції в порівнянні з актрисою, яка виконувала партію княгині Креуси. Суперечка призвела до скандалу, який вдалося поладити лише катего-



ричним втручанням композитора і лібретиста. Звичайно, що і капризи співаків, і їхні інтриги були лише окремими вадами справді творчої, високо професійної діяльності, що сприяла триумфальній ході опери *seria* сценами Європи.

Упорядкуванню підлягало в цей час не лише мистецтво співу, але й оперне лібрето, яке також склалося у чітко визначену систему цільових установок і відповідних їм прийомів. Передусім, лібрето стало т и п о в и м, тобто таким, що оперує деяким набором сюжетних ситуацій, які варіюються у різноманітних творах. Початок цьому процесові поклав А. Дзено. Безперечним же авторитетом у цій галузі став П'єтро Метастазіо (1698–1782). В основі створеного ним типу лібрето лежав раціоналістичний підхід до компоновки сюжету, центральною ланкою якого виступав *героїчний характер*. Довкола нього групувалися інші фігури і складався ланцюг обставин, покликаних відтворити високу моральну ідею. Відштовхуючись від поетики французької трагедії, Метастазіо підпорядковував властивий їй громадянський пафос любовній інтризі, у плетінні якої він не мав собі рівних у лібретистиці XVIII століття. При цьому мистецтво Метастазіо не знало справжніх сильних пристрастей. Перипетії фабули подавалися ним у формі галантної куртуазності, світського поведінкового етикету, де художня вишуканість, краса, елегантність домінують над експресією.

Такий поетичний стиль найкраще відповідав аріям-афектам, спрямованим не стільки на створення індивідуального характеру, скільки на відтворення різних типів високої емоції як такої, втіленої в закінчену, досконалу структуру *da capo* (знак, що означав повторення першої частини арії “від початку”). Персонажі також перетворювалися в типові ампула, зведені до обмеженої кількості форм висловлювання. Сильною стороною творчості Метастазіо було добре знання оперної специфіки і музичної композиції (закони якої він засвоював під керівництвом відомого композитора Н. Порпора). Це давало йому змогу точно розрахувати місцезнаходження різних арій, які майстерно вводилися у природний розвиток сюжетної інтриги. З іншого боку, чітке бачення композиторських і виконавських завдань дозволяло йому створювати вірші, придатні для оперного співу. У цьому плані лібрето ідеально кореспондувало музичній стороні опери, утворюючи з нею гармонійний союз.

Оцінюючи внесок Метастазіо в розвиток оперної лібретистики, варто зазначити, що його досягнення були аналогічні внеску

А. Скарлатті та його послідовників, що привели в систему творчі знахідки венеціанців, або реформі П. Тозі, який відібрав найперспективніші методичні прийоми своїх попередників у галузі техніки вокалу. За словами Т. Ліванової, Метастазіо “гранично вдосконалив, відшліфував, очистив від випадковостей, від поетичної неохайності, впорядкував і виклав милозвучними віршами попередню лібретну схему опери *seria*, тим самим зміцнивши її і зробивши доступною для композитора будь-якого рангу”. Проповідуючи класицистичну доктрину високого мистецтва, Метастазіо відмовився від комічного елементу, надприродних деталей сюжету. Однак опера залишалася все ж видовищем, задоволенням “для очей”, зберігаючи цю властивість і в подальшому.

Отже, опера *seria* була ідеально складеним організмом, який підпорядковувався зводу жорстких, часом доведених до схематизму правил. Ці правила обмежували творчу фантазію авторів, але водночас дисциплінували їхню художню волю, що було необхідною умовою оформлення опери в жанр, аналогічний симфонії, яка сформується в останній третині XVIII століття, увібравши у тому числі і оперні впливи, як носій раціоналістично осмисленого, впорядкованого, зведеного до узагальнених уявлень буття. Радикально змінюючи художні ідеали творців *dramma per musica*, автори опер *seria* водночас не порушили їх духовну орієнтацію на елітарне, світське, аристократичне мистецтво. Запроваджена ними формалізація усіх складових твору привела до усталеності форм і високого рівня узагальнень, однак через певний час виявила свій зворотний бік, перетворившись у чисту риторику, далеку від багатоманіття реального життя. Процес згортання творчої ініціативи завдяки пануванню обов'язкової композиційно-драматургічної схеми відбувався паралельно з пошуками інших способів розкриття ідеї оперності. В Італії такий пошук привів до появи альтернативного опері *seria* комічного жанру *buffa*.

Передісторія комічної опери, як і серйозної, відноситься до епохи Ренесансу, коли сміхове начало, яке широко розумілося і сприймалося, не протистояло високодуховному, але співіснувало з ним на правах додатковості. Комічні способи висловлювання в ту пору нерідко не мали нічого спільного із сатиричним, агресивно негативним. Як тонка поезія кольорових тонів Рафаеля співіснувала з буйністю фарб Тиціана, так витончені художні форми відтворювали різноманітні сторони єдиного ренесансного світорозуміння. Останнє базувалося на



гармонії тілесного і духовного, земного і небесного, реально-го й ідеального. З цих позицій поняття “комічного” було то-тожне побутовому, повсякденному, на відміну від “серйозного”, рівного вигаданому, поетичному, уявному.

Можна згадати, що в той час нове світське відгалуження музично-поетичного стилю — мадригал — однаково тяжів до любовно-ліричних тем і відверто жанрових сцен. Власне ко-медійне трактувалося не стільки як певний тип змісту, скільки як особливий кут зору, специфічна форма подачі матеріалу, що дозволяла побачити за буденною зовнішністю речей чи людсь-ких проявів дещо характерне, цікаве, врешті, поетичне.

В цьому історико-культурному контексті виникла *comedia dell' arte* (комедія масок, як її ще називають) — одна з праро-дичок опери *buffa*. Карнавальний, фамільярний тон вислов-лювання, як правило, на місцевому діалекті, стихія лицедійства та імпровізації в акторських діалогах, віртуозне володіння інто-нацією і жестом, оперування персонажами-масками, пряме звернення до публіки забезпечували максимальну ступінь пізнавальності пропонованих ситуацій за умови збереження “урочистої дистанції”, властивої справжньому мистецтву. Спек-таклі включали як обов’язковий компонент музичні номери — пісеньки і танцювальні мелодії.

Змішування побутової сюжетики та мистецтва поезії відрізняли також *мадригальні комедії* — вокальні твори світсько-го характеру. Одним з ранніх зразків мадригальної комедії вважають “Базікання жінок за пранням” А. Стріджо (1567). За словами автора, тут відтворено підглянуту ним сценку біля колодязя, де жінки прали білизну, базікали і жартували.

Суттєвим фактором у процесі формування комічного відга-луження опери послужило включення сміхового начала в ба-рочну *dramma per musica* римської і венеціанської шкіл. В “Орфеї” С. Ланді похмурий Харон — перевізник тіней помер-лих через річку смерті Стікс — показаний у дусі типово кар-навальної трагедії, будучи маскою старого п’яниці. Як вже зазначалося, висока тональність “Коронації Поппеї” К. Мон-теверді розряджається довільною сценкою пажу та його коха-ної, а також іншими дотепними побутовими сценами. Змішування високого і низького не лише не суперечило есте-тиці бароко, але, навпаки, складало одну з характерних її рис.

Поряд із вставними комічними сценками вже в перших деся-тиліттях XVII сторіччя робилися спроби створення власне коміч-

них творів, першим серед яких звичайно називають “Ф’яметту”, написану римським кардиналом Дж. Роспільозі за однією з новел “Декамерона” Боккаччо з музикою В. Мадзоккі та М. Марадзолі. Комедія і трагікомедія не залишили байдужими і главу неаполі-танської школи А. Скарлатті, який виявив справді буфонне чуття, доручивши партії старих жінок в одній із своїх серйозних опер тенорам, використавши в комедійних цілях тембр фагота.

Однак справжнім прообразом опери *buffa* виявилися інтер-медії, що розігрувалися в антрактах серйозних опер і часто створювалися тим же автором, що і головний розділ спектак-лю. Вони появились напочатку XVIII століття в період розме-жування серйозного і смішного на різні галузі творчості. Аналогами інтермедій слугували так звані музичні діалектні комедії. І ті, й інші запозичували в комедії *dell' arte* популярні маски. Однак їх поетика спиралася на міцний фундамент професіоналізму, оскільки вони були безпосередньо пов’язані з діяльністю відомих оперних композиторів: Л. Вінчі, Л. Лео, А. Скарлатті та ін. У ролі лібретистів комічної опери нерідко виступали не менш імениті комедіографи Дж. Лоренці, Р. Каль-цабіджі, К. Гольдоні, П. К’ярі. Природно, що такі твори вби-рали в себе інтонаційні і композиційно-драматургічні прийоми, запозичені із серйозної опери. Особливо показовою є діяльна участь в оформленні нового жанру представників неаполітансь-кої школи — тієї самої, де утвердилася опера *seria*.

З іменем композитора цієї ж школи пов’язане і “офіцій-не” народження опери *buffa*, коли в антрактах трьохактної серйозної опери прозвучала інтермедія Дж. Перголезі “Служ-ниця-господиня” (1733). Узагальнивши досвід роботи компо-зиторів у сфері комічних творів, інтермедія Перголезі представляла новий оперний жанр в усій його специфічності, започаткувавши традицію, яка результативно розвивалася про-тягом усього XVIII і першої половини XIX століття.

Італійська опера *buffa* виникла в ту пору, коли *seria* вже відбулася як жанр і стала виявляти перші ознаки клішування художніх вирішень. У такій ситуації комічна опера стала і “су-путником” серйозної, відділившись від мішаного жанру трагі-комедії, і жанром альтернативним, своєрідною анти-*seria*.

Які ж власні жанрові ознаки позначилися в “Служниці-гос-подині”? Твір складається з двох “інтермецо” — в подальшому для *buffa* стане характерна саме двоактна структура. Інтермецо перше відкривається інтродукцією, що представляє всіх трьох



учасників спектаклю: Уберто (бас-буфо), Серпіну (сопрано), Веспоне (мімічна роль). Вихід старого холостяка, який скаржиться на недобросовісність служниці (прообрази персонажів — Панталоне і Коломбіна з комедії dell' arte), побудовано у вигляді рондальної композиції, в основі якої лежить принцип повторності коротких мелодичних фраз і елементи скоромовки. Розгорнутий речитатив уточнює ситуацію і готує вихід Серпіни. Стосунки пана і служниці розкриваються в діалозі, який інтонаційно суттєво відрізняється від аналогічних розділів серйозної опери. Перголезі звертається до своєрідної “говірки” (parlando), яка віднині стає відмітною властивістю buffa. Специфіка стилістики речитативу визначає і його функціональні особливості: в умовах комічного жанру речитатив сессо втрачає роль лише необхідної зв’язки, що інформує про новий поворот колізій. З іншого боку, арія стає більш органічною частиною живого діалогу і позбавляється ізольованості від конкретної ситуації. Речитатив і музичні номери входять у ланцюжок єдиного драматургічного руху, долаючи типову для серйозної опери ієрархію функцій “дія — осмислення”. Показовим є превалування в “Служниці-господині” швидких темпів. У цьому плані обидві арії першого інтермецо виявляються принципово близькими, представляючи собою різновиди вокального скерцо. В арії сопрано, написаної в дусі неаполітанської пісні, виділяється стакатний штрих, легкий, стрімкий рух голосу, часті повтори стверджувального “так, так, так” (“si, si, si, si”). Завершується інтермецо “дуєтом суперечки”, де композитор призначає кожному учаснику свою інтонаційну “лінію поведінки”, хоча й підпорядковану єдиній скерцозній образності. В подальшому подібні динамічні сцени наприкінці дії з участю всіх персонажів створюють особливу, специфічну для buffa драматургічну одиницю — *фінал*.

Аналогічним чином організується інтермецо друге: дві арії, що чергуються з речитативними сценами, і дует — на цей раз “згоди”. Примітна арія Серпіни, побудована на співставленні чуттєвих висловлювань серйозних оперних героїнь (повільний темп, затримки, плавне протікання кантилени) і швидких бадьорих реплік. Подвійність сольного виходу Серпіни відповідає ситуації: вона хоче підлеститись до старого і водночас коментує його реакцію, відкриваючи свої наміри зробитися господинею в його домі. Так втілюється суто лицедійний сценічний прийом подвійної поведінки персонажа — у масці і насправді. Момент входження Серпіни в “чужий” образ (роль в ролі) позначений “чужим” ком-

плексом виражальних засобів; відчуження від нього (репліка вбік) супроводжується переключенням у атмосферу гри.

Здавалося б, у “Служниці-господині” вже склалися всі ознаки нового жанру. Водночас це був своєрідний ескіз, контур, який ще належало перетворити у велику композицію. Показово, що сам Перголезі ще не вживав терміну “buffa”. Пізніше композитори також не будуть дотримуватися одного жанрового визначення, називаючи свої твори *intermezzo*, *intermezzo comico*, *intermezzo giocoso* (жартівливе), *dramma giocoso*, *dramma comico* та ін. Це свідчить про різноманітні шляхи вдосконалення початкової схеми. На такій основі врешті-решт складається єдиний у своїх естетичних орієнтирах і композиційних закономірностях жанр, який увійшов у історію музичного театру під назвою опери buffa.

Композитором, який спеціалізувався в цій галузі, був ще один представник неаполітанської школи Н. Логрошіно (1698–1765). Йому належить заслуга розробки фіналів — масштабних ансамблевих сцен, побудованих на частих змінах ситуацій і музичних фрагментів. Подібні фінальні ансамблі стали виконувати роль драматургічних вузлів дії. Із досвіду серйозної опери він запозичив форму оркестрового вступу — тричастинну *sinfonia*, а також звукозображальні прийоми оркестровки, що зайвий раз доводить благородне походження опери buffa із середовища високопрофесійної творчості.

З іменем венеціанського композитора Б. Галуппі (1706–1785) пов’язаний розвиток сюжетних і образних особливостей buffa. Протягом багатьох років він співробітничав із знаменитим комедіографом К. Гольдоні (1707–1793), що дало йому змогу збагатити інтригу включенням значної кількості дійових осіб, урізноманітнити їхній підбір і знайти для кожного колоритну, мелодійно і ритмічно яскраву характеристику. Такі твори Галуппі, написані спільно з Гольдоні, як “Світ місяця” (1750), “Сільський філософ” (1754) та ін., з успіхом ставилися на венеціанській сцені і в європейських театрах. (Деякий час Галуппі був пов’язаний з Петербурзькою імператорською капелою і опікував молодих композиторів-українців М. Березовського та Д. Бортнянського).

Паралельно з Галуппі Гольдоні писав лібрето для Н. Піччіні (1728–1800), який увійшов у історію опери buffa як автор “Доброї дочки” або “Чеккіни” (1756) — твору, яким започатковано особливе відгалуження жанру. Сюжет “Чеккіни” запозичений з дуже популярного роману С. Річардсона “Паме-



ла, або Нагороджена добродієм", героїня якого, не поступаючись порядністю і глибиною почуттів знатним особам, врешті виходить заміж за маркиза. Щоправда, Гольдоні вважав за доцільне змінити розв'язку інтриги (Чеккіна виявляється дочкою іменитих батьків), однак саме сентиментально-чутливий настрій літературного першоджерела визначив і характер опери Піччіні.

Композитор визначив "Чеккіну" як *dramma giocoso*, бажаючи підкреслити її віддаленість від власне буфонного начала. Справжньою знахідкою стає музична характеристика головної героїні: її інтонації далекі і від простих пісенно-танцювальних зворотів, і від піднесено-абстрактних формул серйозної опери. Характерні для творів Галуппі орієнтири на індивідуалізацію образів, відступ від типових ознак музичної лексики складають одну з властивостей музичного рішення "Доброї дочки". Довірлива манера висловлювання, що народжується із інтонацій-вигуків, "розмовних" музичних фраз, інтимного *con sordini* струнних, справжній ліричний дар дали змогу Піччіні — вперше у практиці комічної опери — змінити мету спілкування авторів з публікою, не стільки провокуючи її заради насмішки або викликаючи почуття солідарності із спритними героями, які майстерно відстоювали свої інтереси, але й пробуджуючи глибоко людські співпереживання.

Збагачуючи реєстр дійових осіб комічної опери, автори "Доброї дочки" зберігають і буфонних персонажів, які відповідали жанровому профілю твору. Такі селянка Сандріна і служанка Паолучча, а також нащадок маски бравого вояка Тальяферро (буквально — "викуваний із заліза"). Поєднання лірики і гри у подальшому багато в чому визначатиме суть жанру *buffa*.

Як і більшість італійських композиторів XVIII століття, Піччіні не обмежувався роботою у сфері комічного або сентиментального жанру. Звертався він і до серйозної опери. Саме тому його запросили в Париж у ті роки, коли Глюк здійснював свої реформаторські задуми. Приїзд італійського маестро став приводом для запеклої естетичної суперечки довкола проблем опери, відомого пізніше як "війна глюкістів і піччіністів". На бік Глюка беззастережно стали французькі енциклопедисти, які побачили в особі італійського музиканта представника старих художніх та ідеологічних догм. Навпаки, прихильники класицистичної доктрини мистецтва — Ж. Мармонтель (письменник, який створив ряд лібрето) і Ж. Лагарп (літератор, який відстоював "чистоту" стилю, абстрагованого від безпосереднього прояву пристрасті) — виступили на захист Піччіні.

Зрозуміло, що дискусія довкола опери мала принциповий характер. Конкретні композиторські особистості, зокрема Піччіні, лише символізували той чи інший підхід до проблеми співвідношення мистецтва і дійсності. Якщо Глюк із властивим йому бійцівським темпераментом наполегливо відстоював свої творчі принципи у численних усних і письмових виступах, то його делікатний і скромний італійський колега не брав безпосередньої участі в дебатах. Більше того, написана ним для Парижа лірична трагедія "Ролланд" на лібрето Кіно в аранжуванні Мармонтеля (1788) несподівано виявила відому близькість ідеям його противника. Це пояснюється об'єктивною закономірністю еволюції серйозної опери останньої третини XVIII століття в напрямку до "життєвої правди", до розширення горизонтів пізнання у сфері "людинознавства". Так прагнення автора сентиментальної "Доброї дочки" зімкнулися з естетичним маніфестом великого перетворювача музичного театру.

Якщо Піччіні представляв сентиментальну лінію в розвитку опери *buffa*, то його молодший сучасник Дж. Паїзіелло (1740–1816) показав цей жанр в усьому блиску і багатоманітності його можливостей. Віддавши дань "слізній" ліриці в мелодрами *giocoso* ("Фраскатанка" на лібрето Ф. Лівінї, 1774), східній тематиці, що ставала модною ("Ввічливий араб" на лібрето П. Мілілотті, 1769 і т. д.), він набув власне обличчя в творах, позначених гострою інтригою, різноманітними соціально-психологічними типажми, інколи відвертою травестією. Не відступаючи від буфонного прийому амплуа, Паїзіелло прагнув до живості й багатоманітності музичного втілення. Володіючи всіма існуючими способами інтонування, він майстерно комбінував у мелодиці вокальних партій тривучні і гамообразні ходи, широкі стрибки і скандовані повтори одного тону, плавну кантилену і емоційні вигуки. Метод комбінування типово буфонних елементів поєднувався в музиці Паїзіелло з майстерним обігруванням характерних коротких мотивів в оркестрі.

Паїзіелло не обмежувався сольними характеристиками дійових осіб, розробляючи ансамблеві форми, використовуючи їх не тільки в фіналах, але й у інших фазах драматургічного процесу. Ворог всілякої одноманітності, композитор звертався практично до всіх відомих музичних структур: звільняючись від обов'язкової форми арії *da saro*, він писав арії у вигляді двочастинних, рондальних, вільних побудов, ансамблі — в гомофонній та імітаційній фактурі. Інструментальний стиль Паїзіелло відповідав стилістиці



ранньокласичної симфонії. Композитор використав парний склад оркестру, добиваючись збалансованості й чистоти звучання вертикалі. У характеристичних цілях він звертався до різноманітних штрихів струнної групи, до концертування духових інструментів (традиція, що бере початок від опери *seria*). Вплив сучасного Паїзіелло жанру симфонії відчутний і в трактуванні форми вступних інструментальних п'єс, вирішених як вільно викладене сонатне алегро — на противагу традиційній трьохчастинній *sinfonia* неаполітанців та їхніх послідовників у комічній опері.

Особливе місце в творчому реєстрі Паїзіелло посідають "Севільський цирульник" на лібрето Дж. Петроселліні за комедією Бомарше, поставлений у Придворному театрі Петербурга в 1782 році в період його ангажементу в Росії, і "Млинарка" на лібрето Дж. Паломба (1788), написана вже після повернення в Неаполь. Саме тут сконцентрувалися всі зусилля композитора в жанрі *buffa*, знаменуючи одночасно і якісно інший рівень розвитку композиторської галузі музичного театру як такого.

Виникнувши в Неаполі, опера *buffa* XVIII століття досягає своєї кульмінаційної точки в творчості неаполітанського композитора Д. Чімарози (1749–1801). Його діяльність пов'язана не лише з театрами Італії, але і з оперними сценами Петербурга і Відня. Отож, як і опера *seria*, комічна опера завойовує все ширший культурний простір, стаючи явищем загальноєвропейського значення. Підтвердженням останньої тези стане творчість Моцарта, для якого досвід італійських майстрів-комедіографів слугуватиме еталонним зразком ігрового мислення.

Автор численних оперних партитур Чімароза відомий перелусім як творець "*Таємного шлюбу*" (1792), який і донині входить у репертуар театральних труп різного рангу. Лібрето, створене Дж. Бертаті, є вільною переробкою двох літературних джерел: англійського (п'єса Д. Кольмана і Дж. Гарріка) та французького (комедія з музикою М. Ріккобіні). Відправним моментом інтриги слугує марнославне бажання багатого купця Джеронімо породнитися з аристократом, одруживши його на одній із своїх доньок. Юний служник Паоліно з метою догодити господареві пропонує на цю роль графа Робінсона, титулованого пана, який, однак, прогуляв своє багатство. Далі сюжет розгортається за добре відомою комедійною схемою. Графу хочуть посватати старшу доньку Джеронімо Елізетту, однак дівка настільки норовлива й різка в стосунках, що Робінсон віддає перевагу скромній і ніжній Кароліні. Виникає багаторазове примноження ситуації любов-

ного трикутника, де кожний учасник колізії неодмінно виступає в ролі "третього". Інтерес графа до Кароліни плутає карти одночасно і Елізетті, яка вже бачить себе знатною особою, і Паоліно з Кароліною, оскільки, як з'ясується згодом, вони перебувають в таємному шлюбі. На Паоліно, у свою чергу, має види сестра Джеронімо стара діва Фідальма, яка вмовляє брата спроводити суперницю до монастиря, погрожуючи в іншому випадку забрати свою частину капіталу із загальної справи. Граф, з'ясувавши, що його обранка для нього недоступна, врешті-решт погоджується на шлюб з Елізеттою, аби поліпшити своє фінансове становище, чим заспокоює обуреного майбутнього тестя. Ні з чим залишається лише Фідальма, інтереси ж інших персонажів благополучно здійснюються.

Дж. Бертаті проявив себе справжнім майстром компонування лібрето. Не претендуючи на незвичність і новизну, навпаки, використовуючи найбільш ходові сценічні ситуації і оперні типи, він створює ідеальну канву для музичної драматургії. Інтрига розкручується за принципом поступового нагромадження всіляких ускладнень, що дозволяє композитору почергово вводити нових учасників подій, використовуючи для цього то сольні, то ансамблеві характеристики. При цьому у відповідності з традицією основою у всіх випадках стає ситуація, самоцінна в своїй ігровій суті. Так, урочистий вихід графа, який побажав подивувати простий люд вишуканістю манер, супроводжується типовими зворотами, які в опері *seria* відносилися до героїчного ампула. Однак на оточення графа таке штучне красномовство не справляє ніякого враження.

Цікава сцена, у якій Фідальма зізнається в коханні до Паоліно. Наляканий несподіваним вибухом пристрасті старої діви юнак навіть не пробує знайти вихід із курйозного становища, реагуючи лише кумедними розгубленими вигуками. Виникає своєрідний діалог нерозуміння, учасники якого ніби перебувають у різних вимірах. Блискуче вирішена сцена "торгу", коли Джеронімо, довідавшись про зміну планів графа, затіває сварку. З'ясувавши, однак, що майбутній зять згоден взяти за Кароліну лише половину обіцяного посагу, Джеронімо відчуває себе цілком задоволеним. Дует складається із чотирьох різнопланових розділів, де в першому, бажаючи догодити купцеві, граф повторює його репліки, чим ще більше розпалює гнів співрозмовника. У другому фрагменті діалог перетворюється в суперечку, що проходить у характерному для комічного жанру



швидкому русі. У третьому виникають два паралельні монологи, побудовані на скоромовці графа і монотонному parlando Джеронімо. Нарешті в четвертому, прийшовши до згоди, персонажі виступають у злагодженому ансамблі.

Поряд з комічними ситуаціями в "Таємному шлюбі" можна виділити і ліричну сферу висловлювання, пов'язану з Кароліною і Паоліно. Двочастинна арія юного героя нагадує аналогічні епізоди серйозної опери, хоча і з іншою стилістикою. Лірична кантилена першого розділу передає почуття кохання і відповідає початковій ситуації: Паоліно вмовляє дружину тікати з батькового дому. Друга частина арії відповідає активному стану рішучості, бо від ніжних умовлянь персонаж переходить до відкритого натиску. Знаменно, що за тематизм швидкого другого розділу арії композитор обирає перетворену кантилену першого, досягаючи таким чином образної єдності.

"Таємний шлюб", хоча й названий композитором *dramma giocoso*, став квінтесенцією "чистої" буфонності в музичному театрі останньої третини XVIII століття. Невибagliва, майстерно закручена інтрига, знайомість ситуацій і персонажів, різноманіття ансамблів і їх трактування як драматургічних вузлів дії, яскравість тематизму, стрімкість темпо-ритму подій і музичного руху, ставка на спів і акторську гру за економного, але завжди точного використання засобів симфонічного оркестру, сонатна форма увертюри, двохактна композиція — всі ці властивості "Таємного шлюбу" уособлюють весь історичний досвід італійської комічної опери. Ці риси зберуться в пам'яті музичного театру як родові ознаки буфонного стилю та жанру. "Служниця-господиня" і "Таємний шлюб" є крайніми точками розвитку опери *buffa* у XVIII столітті.

Література

1. Горович Б. Оперный театр. М., 1984.
2. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века. М., 1981.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1982.
4. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII–XVIII століть. В кн.: Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму. Проблеми стилю та міжкультурних контактів. К., 1991.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ



ОПЕРА У ФРАНЦІЇ ВІД ЛЮЛІ ДО ГРЕТРИ





§ 1. Шляхи формування французької оперної школи

Французька опера — друга за часом виникнення самостійна оперна школа Європи. Її формування припадає на роки утвердження у Франції абсолютної монархії, художня політика якої призвела до жорсткої централізації театрального і музичного життя. Пишні придворні церемонії мали засвідчувати блиск і могутність королівської влади. Дооперні форми французького музичного театру включалися в *пара-театральну* придворну культуру, яка вплинула на жанрове обличчя такого улюбленого при дворі балету.

У своїх джерелах балет був пов'язаний з діяльністю поетичної "Плеяди" і спробами французьких поетів відродити античні ідеали синтетичного музичного спектаклю. Нові, суто барочні риси ці тенденції набули в "Комедійному балеті королеви" (1581), який вважається початком нового етапу французького балетного театру. Яскраве видовище, показане в малому Бургундському палаці Парижа, тривало п'ять з половиною годин. Цікаво, що в ньому переважали не танцювальні, а вокальні номери і діалоги без музики. Особливості цього задуму пояснив його головний творець, італійський скрипаль (скрипалі були в той час також танцюристами і брали участь в придворних урочистостях у обох іпостасях) Бальтазаріні де Бельджозо, перейменованій на французький лад в Бальтазара де Божуайє. У передмові до опублікованого лібрето він писав: "Зауваж, дорогий читачу, що назва і написання цієї книги не мають аналогів і ще не було такого, аби Балет надрукували і застосували до нього слово Комедійний. Уклінно прошу не вважати дивним ні те, ні інше... Я віддаю почесні і перше місце танцю, а друге — суті, яка визначена іменем Комедійного скоріше завдяки гарній, спокійній і щасливій розв'язці, ніж через властивості персонажів — майже суцільних богів, богинь та інших героїчних осіб. Таким чином я оживив і змусив говорити балет, змусив співати і звучати музикою Комедію. Додавши туди рідкісні і багаті видовища та прикраси, можу сказати, що погодив у стрункому тілі зір, слух і розум".

Цією яскравою постановкою було покладено початок популярності жанру французького "балету зі співом". У "Комедійному балеті королеви", як пізніше в багатьох інших аналогічних творах, поєдналися мовна декламація, одноголосі французькі *air de cour*, багатоголосі поліфонічні пісні, інструментальні номери різноманітного характеру, балетні виходи і пантоміми з участю як професійних, так і непрофесійних танцівників, зокрема захопленого танцювальним мистецтвом короля та його найближчого оточення.

У першій половині XVII століття французький балет інтенсивно розвивався паралельно з формуванням і розвитком в Італії оперного мистецтва. Специфіку драматургії і жанрового образу "балету зі співом" складало широке коло музично-виражальних засобів, великий виконавський склад, розробка міфологічної тематики, пов'язана з барочною пишністю, декоративністю, постійним акцентуванням видовищного боку сценічної вистави.

Можна стверджувати, що аж до останньої третини XVII століття балетний театр Франції був явищем не лише національно специфічним, але й альтернативним італійській *dramma per musica*. Кардинал Мазаріні, розгорнувши свою діяльність у Франції з 1643 року, спробував натуралізувати італійську оперу в Парижі. На його замовлення для Парижа були написані і тут з блиском поставлені опери провідних композиторів Італії: "Егіст" Каваллі (1646), "Орфей" Л. Россі (1647). Пізніше до них додалися "Ксеркс" і "Закоханий Геракл" того ж Каваллі (1660, 1662). Це сприяло знайомству з найновішими досягненнями італійського оперного мистецтва, але не привело до його визнання. Однак наслідком цих подій стали, з одного боку, бурхливий прояв нових ресурсів жанрово-стильового розвитку французького балетного театру, а з іншого — перші спроби трансформувати досвід італійців і, спираючись на національно-театральні традиції, створити власну модель оперного спектаклю.

Піонерами французької опери стали літератор П'єр Перрен (1620—1675) і композитор Робер Камбер (1627—1677), які поставили в Іссі поблизу Парижа "Пастораль", трактовану авторами і визнану публікою першою французькою музичною комедією. В цьому синтетичному спектаклі-видовищі ініціаторів експерименту менше за все турбували пошуки драматичної виразності піднесеної омузичненої мови, що складала основу італійського оперного стилю. Від сучасних італійців були сприйняті ті риси, які характеризували ранню оперу бароко: складна теат-



ральна машинерія, постановочні ефекти, змішаний характер дії з участю алегоричних фігур і міфологічних персонажів.

У 1669 році Перрену і Камберу вдалося одержати королівський патент на заснування в Парижі та інших містах “академії опер чи музичних вистав на французькі вірші”. Цей патент давав право, витісняючи конкурентів, монопольно розвивати дану художню галузь протягом обумовлених у документі дванадцяти років. Провівши набір артистів у Парижі і провінції, Перрен і Камбер створили першу оперну трупу, силами якої в театрі на вулиці Мазаріні 3 березня 1671 року була поставлена пастораль у п’яти актах з прологом “Помона”, яка йшла з незмінним успіхом за повних зборів протягом восьми місяців. За нею виникла героїчна пастораль Камбера на текст Габрієля Жільберта “Муки і радощі кохання”, яка остаточно підтвердила стійкий інтерес парижан до оперного мистецтва.

1671 рік став офіційною датою заснування провідної оперної сцени Парижа — Королівської академії музики і танцю (у подальшому Гранд опера). 13 березня 1672 року патент на монопольне панування в галузі оперного мистецтва переходить до рук “суперінтенданта придворної музики” Жана Батіста Люллі (1632–1687), який завершує справу створення французької національної опери і стає її першим класиком, завоювавши європейське визнання. Люллі зміг здійснити цю місію завдяки різнобічності своїх дарувань (чудовий скрипаль, диригент, композитор, танцюрист, який виконував характерні ролі в балетах і в комедіях), волі і цілеспрямованості талановитого організатора театральної справи, який користувався постійним особистим покровительством захопленого оперою Людовіка XIV.

Сучасник вершинних досягнень французького драматичного театру епохи Корнеля, Расіна, Мольєра, Люллі переробив і засвоїв ці завоювання відповідно до вимог музичної сцени. Перш ніж приступити до розробки національної моделі оперного жанру, він протягом п’ятнадцяти років вважався законодавцем нових ідей у галузі балетного мистецтва, став поряд з Мольєром творцем жанру *комедії-балету*. У їхніх спільних роботах кінця 50 — 60-х років (“Шлюб мимоволі”, “Принцеса Еліди”, “Сицилієць”, “Любов-зцілювалька”, “Пан де Прусоньяк”, “Міщанин у дворянстві”) формувалися і шліфувалися характерні особливості театального стилю Люллі, який опирався на танцювальну ритміку, був позначений простотою фактури, взаємодією чітко вибудованої гармонійної вертикалі зі строгою

графікою мелодійних ліній. Водночас у цих партитурах сповна проявився живий театральний темперамент композитора, його чутливість до найрізноманітніших впливів, зокрема й тих, що йшли від “низової” музичної культури: вуличних міських наспівів-водевілей і так званих “комедій з піснями”, що починали поширюватися в народному середовищі.

На сцені реформованої ним Королівської академії музики і танцю Люллі безроздільно володарював з 1672 року аж до своєї смерті в березні 1687 року. За цей період були написані і побачили світло рампи 19 його музично-сценічних творів, 13 з яких відносилися до жанру ліричної трагедії. Створення цього жанру — одне з найголовніших завоювань Люллі і його багатолітнього літературного співробітника, драматурга школи Корнеля, Філіппа де Кіно. Партитури, які відносять до найкращих плодів їх спільної творчості — “Альцеста” (1674), “Тезей” (1675), “Атіс” (1676), “Арміда” (1686) — протрималися на сцені майже сто років і надовго визначили шляхи розвитку французької опери.

У ліричних трагедіях Люллі — Кіно відбувся синтез барочних рис і якостей, сприйнятих від класицистської трагедії, яку створили Корнель і Расін. Барочні тенденції переважали в зовнішніх формах видовищного “спектаклю з машинами і чудесами”, який використовував неодмінні атрибути авантюрних сюжетів — несподівані зміни місць дії, катаклізми і потрясіння у вигляді бурь, шквалів, появи вищих сил як засобу несподіваного розв’язання конфлікту. Не менш яскраво ці традиції проявилися і в трактуванні образів героїв. Людина, якою б вона не була за моральними якостями, опинялася іграшкою в руках Фортуни.

На відміну від класичної трагедії, строго обмеженої за кількістю дійових осіб, зосередженої на гострій внутрішній колізії вибору, боротьби обов’язку і почуття, лірична трагедія характеризувалася багатоаспектністю драматургії, ускладненням основної інтриги другорядними лініями, надлишком споглядальних і декоративних епізодів. Це зближувало “високий” музичний жанр з іншими жанровими різновидами музичного спектаклю: пастораллю, оперою-балетом, творцем якої також був Люллі (“Тріумф Амура”, 1681, — перший зразок жанру, який став згодом таким популярним у Франції, новаторський спектакль, у якому вперше з’явилися жінки-танцівниці і придворні перестали брати участь у балетних виставах).

Як владний і єдиний керівник створеного ним театру, одночасно виконуючи функції директора, диригента, режисера, Люллі



добився бездоганної дисципліни і надзвичайної якості виконання. Королівська академія музики і танцю була суспільним, а не придворним театром, що дало їй змогу стати центром художнього життя французької столиці. Спектаклі Люллі, які збирали інтелектуальну еліту суспільства, за його життя складали єдиний зміст афіші. Власники абонементів, як правило, слухали кожний твір по 20–30 разів, під час спектаклю продавалися екземпляри лібрето, а партитури друкувалися і поширювалися численними каналами не лише у Франції, але й у інших країнах.

Після смерті Люллі замкненому типу існування елітарного оперного театру, наділеного монополіними правами, став усе активніше протистояти новий канал популяризації французького оперного мистецтва в демократичному міському середовищі, започаткований театром “Комеді Італ’єн” (його основу склала труппа італійських комедіантів, що облаштувалася при дворі з початку 1660-х років).

Не лише опери самого Люллі, але й кожна репертуарна новинка Королівської академії музики і танцю перетворювалася “італійцями” в об’єкт пародійного використання в знижених комедійних жанрах. Традиція інсценізованих оперних дискусій стала усталеною рисою французького театрального життя, що вилилася пізніше в знамениті “війни” в глядацьких залах і на сторінках преси, а в другій половині XIX століття відновилася в новій якості в жанрі французької оперети. Хоча королівський указ від 13 травня 1697 року, за яким “буфонів” було вигнано з Парижа, спонукав до тимчасового припинення діяльності міського франко-італійського театру, затіяна ним оперна полеміка вплинула на репертуар центральної оперної сцени. Тут перевага стала надаватися розважально-дивертисментним жанрам, знову відвоювали право на існування викорінені Люллі комедії-балети, а головним полем експериментальних пошуків виявився жанр *опери-балету*. Переорієнтація від міфології і алегорій до картин моралі на сучасному матеріалі, поєднання зворушливих ліричних ситуацій з жанровими сценками забезпечили тривалий успіх опери-балету А. Кампра “Галантна Європа” (1697) — сценічному дебюту композитора.

А. Кампра (1660–1744) і А. Детуш (1672–1749) — найзначніші фігури французького музичного театру кінця XVII — початку XVIII століть. Їхньою заслугою стало збагачення вокального та інструментального стилів, використання гнучкішої вокальної мелодики, позначеної італійськими впливами, поси-

лення живописної барвистості оркестрового стилю. Вперше відкритий у “Галантній Європі” прийом контрастного співставлення музично-сценічних портретів представників різних народів одержав своєрідне продовження у вигляді пародіювання стилю італійської опери і буфонної комедії в операх-балетах “Венеціанський карнавал” Кампра за лібрето одного з найбільш талановитих французьких комедіографів післямольєрівської епохи Ф. Реньяра і “Карнавал та Безглуздя” Детуша (лібрето У. де Ла Мотта — автора тексту “Галантної Європи”).

1715 рік — кінець тривалого царювання Людовіка XIV — позначений знаменною подією в історії французького музичного театру: початком виступів на щорічному Сен-Жерменському ярмарку колективу, який став називатися Комічною оперою (Опера комік). У тривалій історії формування цього демократичного музично-театрального жанру традиції низових ярмаркових вистав відіграли визначальну роль. Невибагливе мистецтво ярмаркових акторів, виключене з офіційних сфер рафінованої аристократичної культури, за роки гонінь і жорстокої боротьби за виживання виробило свою естетику і систему цінностей.

Музика і пластика слугували в різножанрових ярмаркових виставах одним із провідних виражальних компонентів. Тут перероблявся різномірний музичний матеріал, водевільні наспіви зіштовхувалися з оперними цитатами, які стали пізніше основою карнавальних трансформацій і деформацій. Суспільна вагомість і художня цінність ярмаркової театральної продукції піднялися після вигнання “буфонів”, репертуар яких виявився відкритим для нових переробок завдяки появі друкованого “Зібрання” Е. Герарді. Важливо, що “Зібрання” супроводжувалося нотним додатком.

Однак народження комічної опери відбулося завдяки якомусь зрушенню у професійному рівні і репертуарі, що відбулося з приходом на ярмарок відомого французького письменника і драматурга А. Р. Лесажа (1668–1747).

Перший період своєї історії французька комічна опера залишалася переважно літературним жанром. Поряд з А. Лесажем, Л. Фюзельє, актором і драматургом Ж. Ф. д’Орненвалем значний вклад у її розвиток вніс Ш. Фавар. Роль композитора зводилася на першому етапі жанрового становлення до функцій аранжувальника, який обробляв популярні наспіви, підбирав цитати для використання в пародійному контексті і власну музику створював за готовими зразками.



У 1716 році італійським комедіантам, які відновили свої спектаклі в Парижі, вдалося добитися статусу третього урядового театру, захищеного вищим покровительством, — поряд з Комеді Франсез та Оперою (так звичайно називали Королівську академію музики і танцю). Це ускладнило умови існування ярмаркової сцени, але й стало водночас стимулом постійного обміну ідей. У боротьбу театрів втягувалася публіка. Коли в цьому постійному суперництві суспільна думка явно схилилася в бік ярмарку і створеного тут жанру “комедії у водевілях”, що викликало загрозу фінансового краху престижних сцен, спільними зусиллями останніх вдалося в 1745 році добитися припинення діяльності Опера комік більш ніж на шість років. Цьому передували важливі зміни, які відбулися в усій системі музично-театральних жанрів і були викликані пізнім дебютом на головній сцені Парижа п’ятдесятилітнього Ж. Ф. Рамо (1683–1764) — спадкоємця справи Люллі в галузі створення французького великого оперного стилю.

Сучасник Баха і Генделя, Рамо був не лише музикантом неабиякого дарування. Його перу належали наукові праці, які стали поворотними для всієї музичної теорії і залишаються основою сучасних уявлень про побудову гармонічної вертикалі і про гармонію як наукову дисципліну. Поряд з Купереном Рамо зробив видатний внесок у розвиток французької інструментальної музики. І все ж саме на музичній сцені таланту композитора судилося розгорнутися в повну силу. Перу Рамо належать музично-сценічні твори різних жанрів, у розвиток кожного з яких він зумів привнести суттєві нові здобутки. Починаючи з 1733 року, дати народження першої ліричної трагедії “Іпполіт і Арісія” (текст С. Ж. Пелегрена), і до 1760 року, коли увінчаний почестями старий майстер припинив свою театральну діяльність, ним були написані для Королівської академії більше двадцяти партитур. Головні з них — ліричні трагедії “Кастор і Поллукс” (1737), “Дардан” (1739), “Зороастр” (1749), опери-балети “Галантна Індія” (1735), “Свята Геби, або Ліричні таланти” (1739), створена в 1748 році одноактна опера-балет “Пігмаліон”, яка за 33 роки активного сценічного життя прозвучала близько 300 разів, буфонна музична комедія “Платея, або Ревнива Юнона” (1745), героїчні пасторалі “Заїс” (1748), “Наїс” (1749), “Акант і Цефіза” (1751).

Мистецтво Рамо відрізняють багатство художніх ідей, сміливість музичної фантазії, широкий діапазон контрастів. Він передусім збагатив і оновив французьку оперу в музичному

плані, зберігши закладені Люллі основи драматургії і жанрового складу французького музичного театру. У сповнених трагічної величчю і драматичної напруги сценах ряду своїх опер Рамо до кінця реалізував ідею драми через музику, ставши попередником глюківської реформи. Однак драма органічно ввійшла в театрі Рамо в широкую єдину концепцію неозорого в своїй багатогранності буття. Завдяки ретельній розробці оркестрової фактури, введенню нових тембрів і принципів оркестрового стилю оркестр зміг стати рівноправним колективним учасником сценічного спектаклю і набути поряд із солістами, хором і балетом самостійних образно-виражальних функцій. Неабиякою виявилася його роль в описових, дивертисментних, масштабно розгорнутих ритуальних епізодах. Таке ж збагачення музичної змістовності і ускладнення фактури відбулося в хоро-вих і сольних фрагментах, у танцювальних номерах.

Як пізніше в театрі Моцарта, музика не обслуговувала поезію і не була лише засобом реалізації драми, а заключала в собі поезію і драматичну експресію. Інтуїція музиканта привела Рамо до відчуття особливої природи музичного театру, який розкривався в музично-сценічних образах епосу, обряду, міфологічного дійства. Через сто років аналогічні ідеї будуть захоплювати Берліоза, Вагнера, Римського-Корсакова, але особливо близькими вони стануть для митців ХХ століття. Не дивно, що Рамо, як і Бах, не був по-справжньому зрозумілим сучасникам, а співвітчизники генія французької музики усвідомили масштаби і значення його творчості значно пізніше, ніж музичною Європою був заново відкритий Бах.

Починаючи з постановки “Іпполіта і Арісії”, суперечки докола Рамо, зіткнення в глядацькій залі і в дискусіях поза її межами двох партій, одна з яких протиставляла новачкам Рамо строге і просте мистецтво Люллі, стали супроводжувати кожну чергову прем’єру композитора. Але з особливою гостротою зіткнення протилежних думок спалахували докола його ліричних трагедій.

У середині ХVІІІ століття зрушення в суспільно-політичній атмосфері Франції і їх відбиток у художніх процесах не лише загострили полеміку, а й повернули її в зовсім інше русло. У суспільстві назрівали круті зміни, симптоми яких все очевидніше проявлялися у сфері ідей і умонастроїв. Перегляд поглядів, рішуча переоцінка всіх усталених цінностей посилювалися на заключному етапі, до якого підходила, завершуючи свою історичну місію, абсолютистська монархія.



В 40–50-ті роки філософи-просвітелі, які виступили на захист прав третього стану, працювали над унікальним виданням — “Енциклопедією, або Тлумачним словником наук, мистецтв і ремесел”, що ніс нечувано гострий заряд і цілий комплекс понять і уявлень, які заперечували звичні догми. У 1747 році на сцені Опери, яка ще жила звичним життям, пройшла мало ким помічена прем'єра героїчної опери-балету “Галантні Музи” тридцятип'ятилітнього музиканта і літератора із Женеви Жан-Жака Руссо, ім'я якого на той час мало що говорило відвідувачам театру. А через п'ять років саме Руссо стане центральною фігурою знаменитих театральних битв, які увійшли в історію під назвою “війни буфонів”, або ж “суперечки закутків”. Одна з груп, до яких належав Руссо і філософи-енциклопедисти, посідала в глядацькій залі місце там, де звичайно сиділа королева, їхні супротивники вважали за потрібне збиратися у протилежній частині, “у закутку короля”.

Зовнішнім приводом “бродіння умів” стали гастрольні виступи в Парижі італійської трупи антрепренера Е. Бамбіні, яка в серпні 1752 року познайомила французів із зразками народженого два десятиліття тому нового жанру італійської опери буфа. За 19 місяців, протягом яких тривали їхні виступи, було показано 13 музичних інтермедій і одноактних фарсів, у тому числі знамениту “Служницю-господиню” Перголезі, що поклала початок італійській комічній опері. Однак суперечка про достоїнства й недоліки двох оперних шкіл, французької й італійської, почала розгоратися ще до приїзду італійців. Руссо взяв участь у цій полеміці відразу в двох ролях — як автор тексту і музики одноактної опери “Сільський чаклун”, написаної в дусі італійських інтермедій (після постановки в Парижі в 1753 році вона викликала величезний ентузіазм публіки), і як письменник-публіцист, який сильно підігрів пристрасті обнародуваннями того ж року “Листом про французьку музику” і “Листом оркестранта Королівської музичної академії до товаришів по оркестру”.

І в цих, і в наступних свої виступах, включаючи статті створеного ним фундаментального “Музичного словника” (1767), Руссо висловив суто негативне ставлення до французького оперного мистецтва. Його “міфологічному жаргону”, “феєричній облудності”, “святкуванням і дивертисментам”, “безглуздому тріскоту машин” Руссо протиставляв поезію серця, наслідування природі, природність почуттів і висоту мо-

ральних якостей простих людей, гідних оперного кону не менше, ніж фантастичні божества і високородні герої. Основоположник нової художньої течії — сентименталізму, Руссо відкидав не лише творчість Рамо, але й Мольєра, Расіна, дидактику й раціоналізм просвітительського театру.

Нападаючи на цивілізацію і культуру як джерела аморальності сучасного суспільства, Руссо став вихвалити “щасливого дикуна” і “природну людину”, буцімто наділених вищими моральними досконалостями. До ясності й простоти, до відмови від витонченого мистецтва і складних прийомів стилю він закликав у своїх музично-естетичних деклараціях, продемонструвавши зразок такого гранично спрощеного стилю у “Сільському чаклуні”. Цей наївно-невибагливий твір, що оспівував щирість патріархальних стосунків і перемагаюче спокуси кохання Колена й Колетти, надовго став своєрідним прапором нових естетичних ідеалів.

Опера Руссо набула нечуваної популярності в усіх європейських країнах. Лише за життя автора текст її видавався у Франції 18 разів, виходив у перекладах, в тому числі й у Англії, де протягом лише 1766 року з'явилося відразу чотири видання. Пізніше Руссо став зачинателем ще одного музично-синтетичного жанру — мелодрами (“Пігмаліон”). Мелодрама як самостійний жанр і як виразний прийом поширювалася в музичному театрі аж до початку романтичного періоду.

Розпочата Руссо боротьба за “оперу третього стану” успішно продовжувалася на сцені Опера комік, яка відновила свою діяльність 3 лютого 1752 року в день відкриття Сен-Жерменського ярмарку. В 1757 році тут дебютував італійський композитор Е. Р. Дуні, який ще в період своєї роботи в Пармі проявив інтерес до французького музичного театру. Опера Дуні “Живописець, закоханий у свою модель” стала одним з перших прикладів переорієнтації музичного змісту скромної “опери у водевілях”.

Перехід ініціативи від літераторів до музикантів, які взялися за розробку самостійних принципів драматургії французької комічної опери, проявився у творчості ще двох дебютантів кінця 50-х років — учня А. Кампра Ф. А. Філідора (1726–1795) і талановитого самоучки П. А. Монсін'ї (1729–1817). Розрив з попередніми традиціями чіткіше простежується в “Нескромних признаннях” Монсін'ї (1759). Автор не лише відмовився від водевільних наспівів, але й намагався створити безперервну музичну лінію



розвитку, об'єднати окремі завершені номери не розмовними сценами, а короткими речитативами за зразком "Сільського чаклуна". У наступній своїй опері, "Учитель права" (1760), він хоча й повернувся до випробуваних старих принципів, але зосередив увагу на оновленні образно-інтонаційної будови музичних характеристик дійових осіб. Пісні-романси, арієти в романсовому стилі з оперного кону потрапляли в побут, в інші літературні й музичні жанри, ставали музичними цитатами широкого спектру значень.

Не лише музиканти шукали нові форми, уточнюючи драматургічні рішення, шліфуючи й відбираючи інтонаційно-образні засоби. Велику роль відігравав зустрічний рух літераторів, яким належала ініціатива постановки нових завдань у дусі загальних процесів оновлення, які переживав французький театр. Під впливом таких жанрів, як "сльозлива" комедія, буржуазна драма, в комічній опері в центр уваги потрапили сентиментальні й мелодраматичні колізії, героями яких ставали простонародні персонажі. У пошуках шляхів розкриття нових сюжетів і сценічних характеристик майстри французької комічної опери набули свого розуміння жанру. На відміну від італійської опери буфа, вони залишили недоторканими розмовні сцени, а в музичному стилі відмовлялися від скоромонок, стрімкого темпу, витонченої віртуозності вокального письма і всіх інших умовно-ігрових прийомів італійської буфонної традиції.

У співтворчості музикантів і драматургів, серед яких виділялися імена М. Ж. Седена, А. А. Пуансіне, Ж.-Ф. Мармонтеля, склався тип лірико-побутової опери із сюжетами з реального життя. Музика збагачувала такі нехитрі сюжети поетичними настроями, образними контрастами, елементами як соковитої жанровості, так і драматичної експресії. Серед комічних опер серйозного змісту особливий успіх випав на долю "Дезертира" П. Монсіні — М. Седена (1769). Опера стала предтечею багатьох явищ, які яскраво проявилися на межі XVIII—XIX століть. Її популярність вийшла за межі Франції, а довге сценічне життя продовжувалося і в оригінальній версії, і в балетних модифікаціях того ж сюжету.

Постійна незгасаюча увага до долі оперного мистецтва найвідоміших французьких письменників — одна з характерних особливостей життя національного музичного театру. Серед авторів лібрето ліричних трагедій "Псіхея" і "Беллерофон" Люоллі стоїть ім'я П. Корнеля. Вольтер написав для Рамо

лібрето "Самсона", забороненого цензурою, а потім також у співпраці з Рамо продовжив починання Мольєра в комедій-балеті "Принцеса Наварська" (1745).

Належать літературі й музичному театру імена Ф. Кіно, У. де Ла Мотта, А. Лесажа, М. Седена, не кажучи вже про унікальну фігуру Ж.-Ж. Руссо. А в 70–80-ті роки XVIII століття, напередодні революції, коли в новому варіанті відновлюються оперні баталії, естафету Руссо переймає автор "Моральних оповідань" Ж.-Ф. Мармонтель (1723–1799). В центрі суперечок цього разу опиняється оперна реформа Х. В. Глюка, чия "Іфігенія в Авліді" прозвучала зі сцени Королівської академії музики під управлінням автора 14 квітня 1774 року. Потім були постановки "Орфея" (1774, в новій, так званій "паризькій" редакції), "Альцести" (1776), "Арміди" (1777), "Іфігенії в Тавриді" (1779). До кола інтересів Глюка поряд з іншими джерелами увійшла французька оперна школа.

Французька комічна опера завойовувала міжнародне визнання. Глюк був знайомий з цим гнучким демократичним жанром і за спектаклями віденського Бургтеатру, в якому виступала змішана французька трупа, і за текстами лібрето, вісім з яких він заново озвучив, виконуючи замовлення керівництва того ж Бургтеатру. Стиль реформаторських опер Глюка за багатьма ознаками був ближчим до французької традиції, ніж до віртуозної італійської опери *seria*.

У французькій столиці твори Глюка і коментарі з викладом принципів його реформи зустріли і захоплене визнання, і рішуче несприйняття. Одним з головних противників виявився Мармонтель. Як і у "війні буфонів", за альтернативу реформування ліричної трагедії були обрані італійські прапори. Антиглюкісти підняли на щит творчість представника італійської оперної школи Нікколо Піччіні. Вже йшла мова про те, що цей плодovitий композитор у серйозному оперному жанрі не оминув сучасних віянь, зокрема і впливів ідей Глюка (після переїзду в 1776 році до Парижа). Незважаючи на зовнішню схожість позицій "піччіністів" із прихильниками італійської музики в "війні буфонів", цього разу не йшлося про заперечення французьких оперних традицій. Мармонтель, виступаючи проти Глюка, вважав ідеалом старі лібрето Кіно, які модернізував у власних оперних текстах, створених для Піччіні. Мармонтель був прихильником Рамо і одним з літературних співробітників пізнього періоду творчості іменитого майстра.



І водночас він же був причетним до найновіших течій у французькому музичному театрі як творець текстів комічних опер.

У співавторстві з Мармонтеlem написані перші оперні партитури композитора, який стане провідною фігурою в передреволюційне двадцятиліття історії французького музичного театру, а потім — активним діячем музичної культури епохи революції. Йдеться про А. Е. М. Гретрі (1741–1813), який дебютував 1768 року комічною оперою на текст Мармонтеля “Гудрон”. Перші сценічні успіхи він закріпив у ще одній спільній з Мармонтеlem роботі — опері “Земіра і Азор” (1771), позначеній передромантичними рисами в галузі емоційних проявів і в самому підході до казкового сюжету.

Гретрі, як і Глюк, виступав за реформу музичної сцени, але йшов до неї іншим шляхом. Естетичним маніфестом реформаторських ідей стали його трьохтомні “Мемуари” (“Нариси про музику”), над якими композитор працював майже десять років. Гретрі бачить головні цілі оперного мистецтва в наслідуванні природі, у правдивості і природності почуттів реальних персонажів. Музична інтонація має бути, за його словами, у повній відповідності з гнучкою пластикою і живою різноманітністю відтінків словесної мови, відбивати інтонаційні особливості розмовної французької мови. Гретрі, намагаючись поширити свої принципи на жанрову сферу серйозної опери, написав для Королівської академії декілька оперних партитур без розмовних діалогів. Однак у цій галузі йому не вдалося утвердитися і довести життєздатність запропонованого шляху демократизації репертуару великої сцени.

У “високому” жанрі перемога виявилася за Глюком, який очистив ліричну трагедію від дивертисментних нашарувань, від декоративно-описових епізодів і побічних сюжетних ліній. Зберігши прихильність до міфології і до міфологічних персонажів, Глюк відмовився від різноплановості, багатства поетичної фантазії, широкої образної палітри театру Рамо заради аскетичної строгості і простоти стилю. У реформаторських операх Глюка подолана гіпертрофована видовищність і змішаний барочний характер французької серйозної опери. Однак повернення до класицистичних ідеалів театру Корнеля — Расіна і до класицистичного розуміння античного мистецтва як неперевершеного зразка для наслідування супроводжується в оновлених ліричних трагедіях Глюка відмовою від протиставлення героїці громадянських почуттів сфери суто особистісних переживань. Йдеться в

них не про боротьбу обов’язку і пристрасті, а про нове розуміння обов’язку і всієї гами благородних емоцій. Герої Глюка утверджують силу любові — братської, родинної, подружньої — як найвищого загальнолюдського закону. Поставивши на вищу сходинку моральних цінностей кохання, яке долає як особистий егоїзм, так і обмеженість класової моралі, Глюк надавав своєму мистецтву універсального характеру, що й викликало спротив не лише консервативних “правих”, але й “лівих” сил.

У оперній реформі Глюка відбилися зрушення в суспільній свідомості, пов’язані із загальнолюдським змістом прийдешньої соціальної революції. Звідси — тривалість її впливу і неперехідне значення. Дещо вужчими, хоча й не менш важливими в контексті епохи були завдання творців “опери третього стану”. Гретрі, його попередники і послідовники трансформували ярмаркову комедію в самостійний музично-театральний жанр демократичної орієнтації. Цей жанр базувався на життєво правдивих сюжетах, був пов’язаний з музикою побуту, підпорядковував музичну й словесну лексику відтворенню живих говірок представників різноманітних суспільних груп і станів.

Вироблені Гретрі прийоми зображення ліричних ситуацій у поєднанні з картинками побуту і жанровими замальовками дали особливий ефект при перенесенні в екзотичне середовище (поставлений у 1784 році “Каїрський караван” з орієнтальним єгипетським танцем, твір, що залишався репертуарним понад 30 років), в ідилічну “русоїстську” атмосферу патріархального середовища (“Сільське випробовування”, 1784), в лицарське середньовіччя (“Річард Левине Серце”, що увінчував оперну “тріаду” 1784 року). Музична мова збагачувалася в них характерними прикметами національного, народного колориту, елементами історичної стилізації, новими засобами змалювання поетично трактованого пейзажу.



§ 2. Французька опера і паризька оперна школа кінця XVIII — початку XIX століття

Творчість Гретрі стала з’єднувальною ланкою двох різних періодів історії французького музичного театру. Новий його етап був пов’язаний з Великою Французькою революцією та її наслідками. Бурхливі події часу



активно вплинули і на художній процес. Революція, яка зробила модним наслідування Стародавньому Риму і відповідно активізувала неокласичний і лжекласичний стилі в різних видах мистецтва, з іншого боку, також стимулювала демократичні тенденції його розвитку.

Зміни в театральному житті передусім були пов'язані з падінням королівської влади, яка керувала театральними колективами і не допускала в цій галузі ніякої вільної конкуренції і змагання творчих ідей. Відміна попередніх монополій передусім зачепила головну оперну сцену Франції — колишню Королівську музичну академію. Для неї почалася складна смуга структурних і організаційних перемін. Та незважаючи на всі трансформації і зміну назв, тут прагнули не порушити високого статусу офіційного державного театру з усталеними традиціями, чужого до швидкоплинних віянь моди. Цим пояснювалася повільність процесів оновлення, що проходили тут. Натомість надзвичайною активністю була позначена діяльність усіх “низових” театрів, кількість яких збільшувалася, а репертуар слугував дзеркалом незвично мінливої політичної ситуації. Народжена на ярмарку Опера комік, злившись із трупю Комеді Італьян, з 1783 року стала називатися театр “Фавар”. У 1801 році, після об'єднання з театром “Фейдо”, цей новий театр одержує офіційну назву “Опера комік”, а ще через п'ять років добивається статусу державного. Таким чином, було закріплено підтверджене практикою революційних років урівнювання в правах “низького” і “високого” музично-театральних жанрів.

Серед нових композиторських імен, з якими пов'язуються досягнення французької опери епохи революції та її вплив на всю європейську оперну культуру, першість, безумовно, належить Луїджі Керубіні (1760–1848). Італієць за походженням, він остаточно пов'язав свою долю з Парижем після дебюту на сцені Королівської академії музики оперою “Демон-фон”, що відбувся за два роки до революції. Бурхливі події революційних років поставили його в центр усіх нових почи-нань, пов'язаних з розширенням пропагандистських функцій мистецтва, з його демократизацією і політизацією.

Керубіні бере участь в оформленні театралізованих масових свят, маніфестацій, урочистих церемоній, пише “музику вулиць та площ” — пісні-агітки, гімни, пронизані енергією, яскравими ораторськими інтонаціями. Знавець італійських

оперних традицій в їх оновленню сучасному варіанті, Керубіні здійснив у своїй театральній творчості той синтез характерних принципів двох оперних шкіл, до якого закликали учасники дореволюційних оперних дискусій — прихильники “італійської партії”. Звернувшись до французької моделі комічної опери, він максимально виявив її потенціал, збагатив драматургію та розширив стильову палітру.

Більше половини з трьох десятків оперних партитур Керубіні були створені у Франції, куди він переїхав напередодні революції. Найпопулярнішою з них стала опера “Водовоз” (“Два дні”, 1800), яка набула всеєвропейського визнання. У ній сконцентрувалися риси нового типу музичного спектаклю, який увійшов у історію під назвою “опери спасіння”. У таких творах слабкий перемагав сильного, самовідданість і великодушність виявляли персонажі, які хоча й були типовими фігурами комічної опери, але демонстрували незвичні для них якості.

Лібрето “Водовоза”, що побачив світло рампи на сцені театру “Фейдо”, належить перу популярного літератора часів революції Ж. Н. Буйї. Його “історичну бувальщину” під назвою “Леонора, або Подружнє кохання” пізніше використав як літературне джерело в єдиній своїй опері “Фіделіо” Бетховен. Дія “Водовоза” відбувається в Парижі у XVIII столітті, в епоху правління кардинала Мазаріні. Один з президентів парламенту граф Арман заочно засуджений за свій виступ проти едикту Мазаріні, який обмежував народні права. Тепер Арман переховується від переслідування. За голову графа як важливого державного злочинця призначено шість тисяч дукатів.

У опері три акти. Перший відбувається в домі водовоза Мікеле, другий — на міській заставі, третій — у селі неподалік від Парижа. Серед восьми дійових осіб виділяються два сімейні ансамблі. Брагородна пара — граф Арман та його дружина Констанца — наділені ліричною та лірико-драматичною характеристиками, виступаючи носіями теми сімейної вірності і відданості. В оточенні своєї сім'ї — батька Даніеля, сина Антоніо, дочки Марселіни — показано головного героя водовоза Мікеле. В третьому акті до цих двох груп приєднуються ще фермер Семо та наречена Антоніо Анжеліна. У списку персонажів є і чотири учасники масових сцен.

Головна ідея опери і водночас мораль всієї історії сконцентрована вже в першому музичному епізоді — романсі Антоніо про хлопчика-савояра, якого врятував від голодної смерті



невідомий благородний пан. Висновок викладається тут же: той, хто робить добро, може розраховувати на вдячність за свій добрий вчинок; хто допоможе іншому, сам у важку хвилину дістане поміч. Тема романсу набуває в опері значення музичного символу. Ця тема звучить у фіналах першого і третього актів. Крім того, весь зміст опери ніби наочно ілюструє заявлені в романсі моральні постулати. Одночасно “малий” пісенний сюжет безпосередньо пов’язується з сюжетом великим, оскільки Антоніо — той же хлопчик, який щасливо уникнув голодної смерті. Його рятівником виявився граф Арман, якого, в свою чергу, врятовує Мікеле та його сім’я.

Окрім простодушного-наївних і зворушливих ліричних епізодів у опері виділяються тонким гумором і мальовничим колоритом жанрові сценки на заставі, зображення селянського середовища у фінальному акті.

Керубіні відіграв значну роль не лише в історії французької опери, але й музичної культури Франції в цілому. Він був одним з п’яти інспекторів відкритої в 1795 році Паризької консерваторії, з якою до кінця днів пов’язав свою долю, посідаючи з 1822 по 1841 роки пост директора цього навчального закладу. На його очах і за безпосередньої участі проходило творче становлення таких французьких композиторів нової генерації, як Берліоз, Гуно, Тома.

Вужчою за діапазоном, хоча по-своєму примітною була творчість іншого представника паризької оперної школи часів революції Е. Н. Мегюль (1763–1817). Написана і поставлена 1799 року лицарська опера цього автора “Аріодант”, дія якої відбувається в Шотландії, позначена рядом передромантичних рис і певною мірою передує “Евріанту” Вебера.

Якщо Мегюль проявив себе тонким ліриком, який тяжів до поглиблених камерних концепцій, а це особливо яскраво видно в кращій його опері “Йосиф” (1807), то протилежним прагненням до грандіозного відзначена творчість Ж. Ф. Лєсєра (1760–1837). Він починав як хоровий диригент, певний час керував знаменитою капелю собору Нотр Дам де Парі, був автором багатьох церковних творів, у яких намагався експериментувати щодо театралізації церковної музики. Свій досвід церковного композитора пізніше Лєсєр трансформував у власних масштабних оперних задумах із громіздкими ритуальними сценами і загальним урочисто-монументальним характером. Його опера “Оссіан, або Барди” була улюбленим

оперним твором Наполеона. Після її прем’єри композитор одержав у дарунок золоту табакерку з написом: “Імператор Наполеон — автору “Бардів”.

Про особливе захоплення Лєсєра біблійними образами писав його улюблений учень Берліоз, який з юних літ пережив вплив музики свого вчителя: “Лєсєр, написавши значну кількість мес, особливо любив і найохочіше втілював чудові епізоди із Старого заповіту, такі, як легенди про Ноемі, Рахілю, Руф і Воозе, Дебору та ін. Колорит сивої давнини був настільки правдивим, що інколи, слухаючи їх, забували і про убогість музичної канви, і вперте запозичення в аріях, дуетах і тріо із застарілого італійського оперного стилю, і дитячу безпорадність його інструментовки. З усіх поем... Біблія безумовно найбільше сприяла розкриттю особливих рис Лєсєра”.

В операх французьких композиторів рубежу XVIII–XIX століть у відповідності з героїчними ідеалами часу в центрі уваги залишаються наділені кращими людськими якостями персонажі, які у важких випробуваннях зберігали стійкість духу, чесність, здатність мужньо протистояти нещастям. Але змінюються і самі випробування, і обставини, що їх породжують. “Героям-ідеологам” доводиться спілкуватися не з рівноправними партнерами, влаштовуючи своєрідні змагання в благородстві, як це часто траплялося в кращих творах “високого” жанру їхніх попередників, а витримувати зіткнення із жорстокістю і беззаконням, безчестям і грубим свавіллям.

Вихід на арену активного суспільного життя представників “третього стану”, ломка всієї системи феодальних відносин, зростання патріотичних настроїв — все це змінило існуючі досі уявлення про “високі” і “низькі” сюжети й порушило канонізовану класицизмом ієрархію жанрів. Втілюючи будь-яку сцену, стали уважніше ставитися до конкретики часу і місця дії, побуту, суспільного середовища. Намітилася тенденція поступового проникнення відчуттям тісного взаємозв’язку вчинків, почуттів, моральних орієнтирів людини із соціальним становищем, із звичаями і традиціями, які побутували в її оточенні.

Герої оперного мистецтва революційної епохи уже не відчували себе людьми взагалі, представниками великого роду людського. За їхніми спинами тепер стоять нація, клас, народ, суспільство та його ідеали. Новою суспільною суттю наповнюється і поняття окремої особистості. Така особистість — це якраз і є



вільний громадянин, якого піднімала на щит революція, чий права гарантував закон, чия незалежність і почуття власної гідності склали в системі суспільних цінностей високі доблесті.

У групі творів, відомих під назвою “опер спасіння”, конфлікт будувався на протиставленні вільного громадянина або цілої спільноти вільних громадян виступаючому носієм контрдії деспоту, тирану, насильнику і користолюбцю, який привласнював право розпоряджатися чужими долями. Це жорстока настоятелька монастиря і сповнені злості старі черниці (“Жахи монастиря” М. Бертоне), нахабний австрійський намісник Гесслер, ворог і гнобитель швейцарського народу (“Вільгельм Телль” Гретрі), віроломний розбійник Рустан (“Печера” Лесюера), грубий феодал Дурлінський (“Лодоїска” Керубіні), мстивий наклепник Оттон (“Аріодант” Мегюля). Риси названого типу будуть укрупнені Бетховеном в узагальненому образі тирана Пізарро — душителя свободи й закону, який прагнув утвердити владу поліцейського свавілля і насилля (опера “Фіделіо”).

Замах на життя й свободу чесних громадян, ув’язнення в монастир або примушення дівчини у розквіті молодості прийняти чернечу обітницю, свавілля князя-феодала, який викрав чужу наречену, — ці й подібні колізії були новими для оперного мистецтва, до того і втілюватися почали по-новому. Витримавши серйозний і “високий” план викладу, автори стали уникати властивого класицизму абстрагованості, сміливіше використовуючи близьку мові комічних жанрів стилістику, підкреслюючи життєву достовірність дії.

Не покидаючи ґрунту комічного жанру, до якого за формальними ознаками належала “опера спасіння”, вона все ж поставала в оновленому варіанті. Поряд з прикметами повсякденної дійсності важливу роль відігравала в таких творах локальна забарвленість сюжетів і відповідні компоненти стилю. Уже згадувалося про пісеньку савояра у “Водовозі” Керубіні. В “Лодоїсці” та “Фанісці” того ж автора дія відбувалася в середньовічній Польщі, що спонукало композитора звернутися до жанру полонезу як музичного знаку локального середовища. Швейцарський колорит намагався відтворити у жанрових сценах “Вільгельма Телля” Гретрі. Особливою атмосферою дії відзначалися “Жахи монастиря” Бертоне і “Печера” Лесюера. На такому ще досить строкатому фоні комічних, побутових, жанрових сцен і деталей рельєфно проглядалися патетичні мо-

тиви, драматичні ситуації, при відтворенні яких використовувалися музично-виражальні засоби з арсеналу серйозних жанрів

Екзотика середовища, яка стала відігравати неабияку роль у тогочасних французьких операх, була ніби попереднім кроком до майбутнього “локального колориту” романтиків. У деяких з цих опер події розвиваються в обстановці, що нагадує страхіття і жахи “готичних” романів. Це розбійницьке кубло, звідки немає виходу (“Печера”), підземелля, в якому замурують живими (“Жахи монастиря”), похмурий неприступний замок у напівфантастичній Польщі, в околиці якого невідомо як потрапив татарський загін з хоробрим ватажком, що проголошує благородні тиради в дусі Ж.-Ж. Руссо (“Лодоїска”).

“Опера спасіння” належала до явищ перехідного характеру і була зразком гібридного несформованого жанру. Водночас у ній ескізно вимальовувалися контури майбутньої романтичної опери.

Драматизація і героїзація конфлікту частіше досягаються в “операх спасіння” шляхом зовнішніх ефектів і тих штучних прийомів, які пізніше одержали назву мелодраматичних. Такі опери по суті й були **героїчними мелодрамами** — першими прикладами використання на оперному коні драматургічних схем народженого революційною епохою нового демократичного жанру. Це підтверджується і тим фактом, що в основу сюжетів опер “Мелідор і Фросіна” Мегюля та “Фаніска” Керубіні були покладені мелодрами Піксерекура.

Мелодрама зародилася в останні роки століття, в період різкої зміни естетичних установок, коли нове утверджувалося у підкреслено оголених і спрощених формах. Щоб надати ваги конфліктам щодо звичайних осіб, підняти їх до рівня мистецтва драматично значного, її автори звернулися до крайніх засобів, схематизували життєві суперечності і прямолінійно підкреслили авторську тенденцію в їх висвітленні.

Напочатку мелодрамою назвали певний тип спектаклю з музичним супроводом, побудований на чергуванні і різних комбінаціях музики, слова і драматичної дії. Однією з її відмінних ознак було звучання словесного тексту на фоні оркестрової музики, а також чергування коротких словесних і музичних реплік. У такому вигляді мелодрама не пережила декількох років своєї популярності, хоча пізніше окремі спроби її відродження й робилися різними авторами. Але як драматичний прийом, що застосовувався в особливих випадках,



принцип мелодрами став використовуватися в операх, побудованих на поєднанні музичних і розмовних сцен.

Паралельно за таким відокремленням специфічного прийому з'явилося універсальніше тлумачення мелодрами як жанру зі своєю поетикою, що утвердився передусім на драматичній сцені. За всієї різноманітності в зовнішньому вигляді таких спектаклів визначальними їх рисами щодо жанрової належності стали гострота і напруженість сюжетних ліній, схематизм образів, прямолінійно віднесених до добрих чи злих полюсів і позбавлених якихось інших граней, конфлікт у сфері особистісних стосунків, дидактична мораль з неодмінним кінцевим торжеством доброчинності.

Мелодрама була першим із нових сценічних жанрів, яким належало утвердитись остаточно з перемогою романтизму. Романтичний театр вбирає в себе і розчиняє мелодраму. Прогресивне значення цього жанру обмежується перехідним періодом від класицизму до романтизму. Після цього він буде відсунутий на периферію театральньо-художнього процесу і стане синонімом мистецтва другосортного, яке дає спрощене розв'язання життєвих проблем. Поки ж мелодраматичні прийоми і ефекти сприймалися як оновлення і експериментальне розширення можливостей традиційних жанрів, що склалися в попередню епоху.

Повертаючись до творчості французьких композиторів кінця XVIII — початку XIX століття, варто підкреслити зв'язок всього їхнього мистецтва зі злободенними сучасними проблемами і ситуаціями. Агітаційно-публіцистична спрямованість впливала на інтерпретацію будь-яких сюжетів і тем, підпорядковувала своїй меті жанрові схеми. Це видно на прикладі опери Гретрі *“Вільгельм Телль”* (1791). Звернутися до неї тим цікавіше, що той же сюжет незабаром одержить піднесено героїчну інтерпретацію у створеній *“драмі ідей”* Шіллера. Пізніше з'явиться і опера Россіні з тією ж назвою, але вже з іншою, суто романтичною поетикою.

В опері Гретрі із співчуттям змальовано світ простих людських радощів і тривог, у спокійних лірико-жанрових тонах показано патріархальний побут, красу природи. Відтворення в музиці швейцарського колориту стало примітною новою рисою твору. За словами одного із зарубіжних дослідників, *“перший акт особливо наповнений невеликими пісеньками, введеними спеціально задля локальної атмосфери”*.

Нелюдські звірства Гесслера є різким контрастом мирної сільської ідилії, грубим порушенням довколишнього щастя і спокою. Швейцарська легенда про вправного стрільця Телля у викладі Гретрі та його лібретиста Седена не має акцентованого національно-патріотичного забарвлення, яке в подальшому набуває у Россіні. І у Шіллера, і у Россіні нитки дії зводитимуться до важливої історичної події — договору трьох кантонів у Рютлі, яким покладено початок незалежної швейцарської конфедерації. В опері Гретрі широкий історичний пласт відсутній. Конфлікт концентрується на соціальних суперечностях, які одержують морально-повчальну інтерпретацію. Свавілью феодалного пана протиставлені добрі справи героїв *“третього стану”*. І у фігурі Вільгельма Телля втілений ідеал, з яким виступила в революції молода буржуазія. Телль — господар-власник, майстер своєї справи, порядний сім'янин. Його унікальна влучність у стрільбі також трактується як типова професійно-цехова доброчинність.

Феодалне свавілля є зло. Достатньо його засудити, викликати співчуття до невинних жертв, як твір стає гостро актуальним, викликає миттєвий відгук у наелектризованій сучасними подіями аудиторії. На матеріалі швейцарської легенди Гретрі написав яскраву революційну агітку, яка мало відрізнялася від його ж опери-агітки *“Республіканська обранія, або Свято розуму”*, що з'явиться через два роки. У обох випадках йшлося про відгуки на злобу дня, про перетворення опери в музично-театральну публіцистику, хоча в підзаголовку першого твору зазначалося: *“Місце дії — Швейцарія, час — XIV століття”*, у другому — події відбувалися у французькому селі 1792 року.

Публіцистична сучасна спрямованість зовсім не була недоліком, а навпаки — цінним завоюванням оперного мистецтва революційних років. Успіх опер Керубіні, Гретрі, Мегюля, Лесюера у відвідувачів оперного театру пояснювався прямими посиланнями на злобу дня. Значення їхньої творчості полягало в сміливій апробації нових для оперного мистецтва тем, незвичних співвідношень сюжетів і жанрів, експериментальних стильових рішень. Окрім сюжетно-жанрового типу, який було названо *“оперою спасіння”*, їх приваблювали античні, біблійні сюжети, середньовічна лицарська тематика. Вони запровадили в оперне мистецтво модні на той час мотиви поезії вигаданого давнього співака Оссіана (під цим іменем публіку-



вав свої твори англійський літератор і фольклорист Макферсон).

Таким чином, у французькій опері епохи революції взаємодіяли дві тенденції. Одна з них вела до зближення оперного мистецтва з дійсністю, із сучасними конфліктами і характерами. Протилежна тенденція вела до апробації нових ефектів, до розширення масштабів оперної дії і незвичних стилістичних експериментів. Обидві вони відіграли свою роль у формуванні нових оперних жанрів епохи романтизму.

Література

1. Берлиоз Гектор. Мемуары. М., 1962.
2. Dent Edward Joseph. The rise of romantic opera. Cambridge, 1976.
3. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ



МОЦАРТ І ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР XVIII СТОЛІТТЯ





§ 1. Німеччина, Австрія, Англія в європейському оперному процесі

Протягом XVII–XVIII століть лише двома національним культурам Європи вдалося створити власний тип серйозної опери — Італії (*seria*) та Франції (лірична трагедія). Однак, виступаючи центром притягання творчих сил, концентруючи і генеруючи найбільш життєздатні художні ідеї, опера прямо чи опосередковано включалася в суспільну свідомість інших країн.

Парадоксальна доля англійської опери: намічена в “Дідоні й Енеї” Г. Перселла (1659–1695) оригінальна інтерпретація жанру не розвинулася в шкoлy, в закріпленій композиторською практикою і сценічним досвідом естетичний стереотип.

Зазначимо, що англійська опера і опера в Англії — поняття не тотожні. У XVII столітті ніхто в цій країні, як справедливо пише в монографії про Моцарта Г. Аберт, “чітко не уявляв, що таке опера. Кожний автор вирішував поставлене перед собою завдання залежно від власної фантазії... Він не порівнював свій задум з усталеною оперною традицією на континенті, оскільки не усвідомлював її специфіки і суті”. За часів Перселла в лондонському театрі співіснували три типи спектаклів: драматична п’еса з розвинутими музичними епізодами (“героїчна драма”, аранжування п’ес Шекспіра, “комедії моралі”), “маска” (балетно-музичне дійство, позначене пишним декоративним стилем відповідно до придворного етикету), твори з речитативними і музичними фрагментами, що нагадували сучасну оперу.

Згідно з науковою гіпотезою, висунутою англійським музикознавцем Едвардом Дентом, відсутність спеціального інтересу до опери на батьківщині Перселла пояснюється високим рівнем розвитку драматичного (єлизаветинського, шекспірівського) театру, на фоні якого перші кроки *dramma per musica*, яка переживала тоді період становлення, мали б здаватися боязкими і художньо мало переконливими. Іншими словами, англійська аудиторія сприймала народжуваний жанр лише як

різновид театру, що не мав явних переваг перед існуючими його формами.

Відомо, що в 60-х роках XVII століття в британській столиці пройшли прем’єри французьких ліричних трагедій Робера Камбера “Прикroachі і радощі кохання” та “Помона”, а також “Кадм і Герміона” Люллі. Англійські музиканти знайомилися з оперою також в період перебування в континентальних країнах чи вивчали її за рукописами, що свідчить про певний інтерес до нового жанру. В результаті, становище опери в колі національних художніх цінностей набуло подвійних рис. Заохочувана королівським двором як “знак” аристократизму і класової елітарності, спонукаючи цілком природну цікавість у освіченому, творчому середовищі, вона все ж не стала безперечним фактором культури, не одержала схвалення з боку широких верств суспільства.

Що ж стимулювало звернення до цього жанру Г. Перселла? Нагадаємо: XVII століття в музичній культурі Європи позначене рисою двомовності. Ще не втратила свого значення ренесансна хорова техніка письма, але вже заявило про себе нове гомофонне мислення. Особливу гостроту діалог часів набув у Англії, де з ряду причин музичні явища віку, який минав, все ще сприймалися реальною цінністю. Перселла прийнято розглядати саме як спадкоємця англійського відродження, з одного боку, і як представника нового “віку опери”, з іншого. Не дивно, що завдання створення національного музичного театру здавалося йому актуальним, що підтверджується його активною роботою в цій сфері творчості. Його композиторський досвід свідчить про трактування даного виду мистецтва як проміжного, об’єднуючого закони п’еси (дійства) і власне опери. Недарма із шести опусів Перселла, створених для сцени, лише один — “Дідона і Еней” — відповідає законам оперної драматургії. Інші п’ять — “Вістунка, або Історія Діоклетіана”, “Король Артур, або Британський герой”, “Королева фей” (за комедією Шекспіра “Сон літньої ночі”), “Королева індійців”, “Буря, або Зачарований острів” (за п’есою Шекспіра “Буря”) — відносяться до типу *semi* опери. Важливо й те, що “Дідона” виявилась хронологічно першим зверненням композитора до сценічного мистецтва, а не результатом його роботи в цій галузі, тобто його творча думка рухалася від опери до змішаних жанрів, а не навпаки.



“Дідона і Еней”

Побіжного погляду на нотний текст “Дідони” (1689) цілком достатньо, аби помітити в ній зразок “примирення” французької та італійської опери. Обумовлена цільовим замовленням камерність твору виявилася зручною формою стислого втілення ідеї оперності в контексті художньої культури другої половини XVII століття. “Дідона” була замовлена Перселлу хореографом Дж. Рістом для пансіону благородних дівчат, силами яких і була здійснена постановка. В основу композиції покладено раціоналістський принцип симетричності: її крайні точки утворюють дві арії *lamento* героїні; кульмінація розміщена в центрі серединного другого акту (монологи Духа і Енея). Драматична схема першого і третього актів постає в дзеркальному відтворенні. На початковій стадії розвиток сюжету спрямовано від експозиції дійових осіб до зловісної картини в печері відьом, у заключному акті — від сцени матросів і відьом до ліричних фрагментів. Кожна з трьох дій, до того ж, завершується хором. У другому акті авторська музика завершується на монолозі Енея, тоді як в лібрето фігурують ще хор і танець. У сучасній виконавській практиці звичайно використовують редакцію Б. Бріттена, де використано пристосовану до закінчення другого акту музику з інших творів Перселла.

Французькі впливи даються взнаки тут і в різноманітності композиційних одиниць. Поряд з аріями активно використовується хор, речитативно-декламаційні “виходи” персонажів у дусі “монологів”, балет, причому їх чергування суворо послідовне. Оркестровий вступ написано у стилі французької увертюри (повільний, потім швидкий імітаційно-поліфонічний розділи). Нарешті, про французькі впливи свідчить яскравість і видовищність постановочних ефектів “Дідони”, що переносить глядачів то в похмуру атмосферу чарів, то у витончену ідилію пасторалі, то в життєрадісну, позначену національним колоритом сцену матросів. Італінізми твору Перселла проявляються у зверненні до кантилені, до арій-афектів, у спорідненості характерних інтонаційних зворотів, фактурних і формоутворюючих прийомів. Водночас, “Дідона і Еней” — не просто результат асиміляції різних варіантів серйозної опери чи її узагальнене прочитання. Побудова лібрето, створеного поетом і драматургом Наумом Тейтом, скоріше відповідає логіці п’єси, ніж опери XVII століття, не маючи

прямих аналогів ні з італійською, ні з французькою версіями. У ньому чітко окреслені три фази розвитку. Перша картина першого акту присвячена експозиції індивідуально-особистісного начала в характерному для того часу образному еквіваленті смутку, страждання. Друга картина показує контрнатскрізні сили (чарівниці і відьми). У другому акті здійснюється драматичний злам і досягається кульмінація подій (Дух, що перейняв образ Меркурія, сповіщає Енея про необхідність покинути Дідону; Еней плаче над своєю долею). Розв’язка припадає на третій акт. Тут героїня, відмовившись від запропонованої Енеєм жертви, згасає від печалі і скорботи. Утворюється єдність дії, всі стадії якої причинно скріплені однією колізією і спрямовані на досягнення мети-результату. Останній, на відміну від оперних правил XVII століття, позначений трагічним кінцем.

Співпадання сюжетної схеми “Дідони” з класицистськими вимогами єдності дії не варто абсолютизувати. Можливо, це стало лиш необхідним наслідком творчого завдання. Розрахована на виконання аматорським колективом, опера Перселла мала вміститися в досить вузькі часові рамки. У зв’язку з цим розгортання подій неминуче набуло характеру небагатослівного, майже пунктиром позначеного фабульного руху. І все ж, збіг композиційних особливостей “Дідони” із закономірностями класицистської трагедії здається симптоматичним з точки зору коренів стилю Перселла. Відголоски елизаветинської театральної культури відчужаються в прийомі поєднання піднесеного і фольклорного, у введенні персоніфікованих образів зла, які випадають із кола античних уявлень, а також у жанрових реаліях, якими стають матроси корабля Енея. Музика Перселла не сповна відображає специфіку цих сюжетних мотивів, які все ж привносять в оперу риси скерцозності (хори відьом) і танцювальності (хори матросів). Композитор ще не відкриває інтонаційних засобів створення конфлікту. Це завдання виявиться посилюючим лише Глюку майже через сто років.

Мелодичний стиль “Дідони” одночасно і кантиленний, і декламаційний. Ліричні висловлювання, з-поміж яких виділяється фінальне *Lamento* Дідони, характеризується гнучкістю і природністю прочитання поетичного тексту. Драматичний “під” подій позначений монологом Енея, а не арією, чим створюється знаменний перегук з творчим кредо Люллі. Водночас, перехідність стилю Перселла, його вміння



асимілювати різнозначні художні тенденції змушують згадати і про спадщину *dramma per musica*. Так здійснюється “вирівнювання в правах” різних стадій і відповідних сценічних форм музичного театру, надаючи “Дідоні” несподівано нову, неординарну якість.

Якщо застосувати сучасні критерії, можна було б сказати, що Перселл структурує “Дідону” за номерним принципом. Її сюїтність проявляється і в контрастному співставленні різноманітних способів висловлювання, і в утворенні кожним з них роззосереджених “рядів”. Так, ланцюжок арій складається із сумного соло Дідони, “героїчного”, дійового виходу Белінди (перший акт); світлої, хоча й з відтінками печалі арії Белінди з хором, монологів Духа і Енея (другий акт); заключного *Lamento* Дідони (третій акт). Хори опери виступають в двох амплуа: від імені конкретних персонажів (відьми, матроси) і як “камертони настрою”. На долю хору випадає “останнє слово” твору, що привносить в музику риси катарсичного просвітління після прощальної арії героїні. У фактурі хорів Перселл демонструє всю багатобарвність історичного досвіду у цій галузі — від складних імітаційних прийомів до строгої акордової вертикалі. Третю роззосереджену сюїту утворюють танцювальні та інструментальні номери (Увертюра — Триумфальний танець — Танець фурій — Рітурнель — Танець матросів — Танець відьом і матросів).

Загальностильовий для музики XVII століття метод сюїтного співставлення доповнюється в “Дідоні” прийомом зосередження довкола однієї сюжетної або поетичної ситуації різноманітних форм висловлювання. Так, скорботні передчуття Дідони в першому акті концентруються в її арії, побудованій у вигляді “*graund*”, тобто багатократного проведення в партії *continuo* і у віолончелі соло чотирьохтактової теми аналогічно прийому *basso ostinato* в *Lamento*. Ліричні висловлювання героїні обрамлює невелика арія Белінди з хором, а також друга дійова арія Белінди, що змінюється дуєтом і хором в тій же тональності. Ситуація здається вичерпаною і далі виникає новий сюжетний мотив: з’являється Еней як ключовий персонаж, довкола якого розгортаються композиційні події наступного розділу картини.

З’єднання невеликих різнохарактерних фрагментів, що регулюється літературним текстом, відноситься до традиції поширеного в елизаветинському театрі Англії мадригалу, вільна

композиція якого ніби ілюструвала хід думки-образу поетичного твору лаконічними музичними епізодами.

Отже, специфічність “Дідони і Енея” проявляється, по-перше, в орієнтації на обидва варіанти, італійський і французький, сучасної серйозної опери, по-друге, в залежності від історичних прообразів і попередників оперного жанру, по-третє, в синтезуванні законів опери і драми. Важливою її рисою стало поєднання інонаціональних і вітчизняних культурних традицій. Це дає підстави говорити про Перселла як про завершувача ренесансної епохи в широкому її розумінні. Його “Дідона і Еней” залишилися унікальним твором і в спадщині композитора, і в англійській культурі XVII століття.

Роздвоєність становища опери в Англії, об’єктивно закріплена діяльністю Перселла, почала стрімко прогресувати на межі XVII–XVIII століть. Це помітно проявилось в поширенні італійського мистецтва і одночасно в зростаючій реакції проти оперного жанру як такого. Про укорінення іноземних зразків у британську культуру свідчить співвідношення англійської та італійської мов у національному театрі. Якщо в післяперселлівський період аранжування іноземних першоджерел передбачало переклад лібрето, то незабаром зі сцени музичного театру зазвучала змішана, англо-італійська мова, а згодом чужа мова остаточно витіснила вітчизняну. Показова доля театру “Хеймаркет”. Напочатку відкритий поетом Конгрівом для старої англійської сцени, він був відданий на відкуп творцям оперних спектаклів всього через три роки (в 1708 році). Поклоніння іноземним богам позначилося і під час відкриття в 1719 році Академії італійської опери, яка офіційно іменувалася Королівська музична академія.

Контррух визначили смаки середніх класів, які інстинктивно прагнули до більш демократичних і близьких повсякденному життю театральних жанрів. Протистояння художніх пристрастей досягнуло критичної межі в 1728 році, коли драматург Дж. Гей і композитор Дж. Пепуш поставили блискучий фарс “Опера жебрака”, успіх якого, за словами Р. Роллана, набув характеру національної маніфестації. Сама назва твору спрямована цілковито проти “опери знаті”. Ситуації, герої і конфлікти в ньому відверто пародіювали італійську оперу *seria*: за “вершки суспільства” виступала згря злодіїв, герої-полководці одержали криводзеркальне відображення у фігурах провідників злодуг, благородні отці сімейства — в образах власника



забігайлівки і тюремщика. Аналогом типової для об'єкта пародії сцени у в'язниці послужили страждання злодія. Боротьба героїнь-суперниць розкривалася у бійці двох дівок, а урочиста хода "жебраків" яскраво нагадувала величні виходи античних персонажів. Висміювалися і художні прийоми опери *seria* — від речитативів *accompagnato* до арій *da capo* і дуетів розставань, причому "парад" зграї здійснювався під звуки маршу армії хрестоносців із серйозної опери "Рінальдо" Генделя.

Такий пародійний, з міцною плебейською закваскою твір відразу викликав гостру полеміку. Серед сучасників творіння Гея — Пепуша виділяється позиція знаменитого сатирика Дж. Свіфта, який не тільки задоволено сприйняв цей твір, але й відобразив суперечки довкола нього у "Мандрах Гуллівера".

Будучи відвертим викликом третього стану проти високо-лобних аристократів, "Опера жебрака" започаткувала цілу жанрову традицію, яка увійшла в історію музичного театру під назвою "*баладної опери*". Розмовні діалоги в ній чергувалися з популярними пісеньками (баладами), що відповідало популярному в Англії типу музично-драматичного спектаклю. Близькість до розмовної п'єси, що зберігалася у творах цього жанру як його генетична якість, звернення до англійської мови, побутової музичної стилістики, відповідність менталітету соціальної більшості забезпечили баладній опері тривале життя як національного зразка. Показово, що останній випередив виникнення комічних жанрів в Італії, Франції, Німеччині, Австрії.

Отже, твір Гея — Пепуша виявився суто британським явищем, яке визначило внесок цієї культури в історію музичного театру. Однак і баладній опері не судилося стати першопоштовхом становлення національної оперної школи. Діяльність Гея — Пепуша, так само, як і Перселла, не увінчалася виникненням універсального за своїми можливостями жанрового зразка. Баладна опера не піднеслася до проблематики загальнолюдської значущості і залишилася "одиничним випадком" у еволюції європейської опери. Лише значно пізніше, уже в XX столітті, зусиллями декількох поколінь британських музикантів, передусім Б. Бріттена, оперний жанр займе міцні позиції в системі вітчизняної культури.

Дещо по-іншому склалася доля німецької опери. Аскетичному духові, який панував у Німеччині XVII–XVIII

століть, більше відповідало строге мистецтво пасіонів і органних композицій. Опера, пронизана почуттєвим струмом Ренесансу, не співпадала із загальною налаштованістю культури на піднесені морально-релігійні проблеми. Водночас, протягом двох століть у цій країні мимоволі формувалися і суто світські стилі та жанри.

Процес гуманізації і секуляризації культури здійснювався через встановлення силабо-тонічного вірша в поезії, переростання поліфонії в гомофонію у музиці. Виступаючи зразком нового мислення, в якому виплавалися найплототворніші духовно-естетичні ідеї часу, опера впливала на жанри, здавалося б, абсолютно закриті для позарелігійних впливів. Такими були, зокрема, німецькі пасіони. Порушуючи властиву їм спрямованість на винятково общинний тип висловлювання, композитори вводять в них арію як носія особистісного начала.

Однак окрім непрямого способу існування в музичному мистецтві Німеччини — як "щеплень" власних, найбільш специфічних художніх форм до інших жанрових традицій — опера безпосередньо заявила про себе. Як один із найважливіших компонентів, вона увійшла у світські святкові ритуали. Спочатку це були поодинокі спектаклі, які розігрувалися "на випадок" при дворах великих і малих князівств. Особливо варто виділити Відень, Мюнхен, Дрезден, Штутгарт. Князівські резиденції слугували тут центрами "космополітичних" смаків, що давало змогу німецьким музикантам доторкуватися до творчого досвіду романських країн, безпосередньо спілкуватися із запрошеними колегами-іноземцями, знайомитися з новими формами сценічного мистецтва.

Аж до 70-х років XVIII століття в Німеччині безроздільно панувала італійська опера: в Мюнхені працювали Агостіно Стеффані, П'єтро Торрі, Ерколе і Джузеппе Антоніо Бернабеї, в Інсбруку — П. Честі. Наприкінці століття на німецьких сценах з'явилися ліричні трагедії Люллі, які сприяли утвердженню в композиторській практиці Німеччини французьких впливів. Прагнення розширити власний духовно-естетичний світогляд спонукало і німецьких композиторів їздити за кордон, де вони могли безпосередньо прилучатися до сучасного оперного стилю.

Одним із перших зразків опери, створених німецьким автором, вважається "Дафна" Генріха Шютца на лібрето Оттавіо Рінуччіні, перекладене і аранжоване Мартином Опіцем



(1627). Твір було замовлено з нагоди придворної весільної урочистості. Пізніше німецькі композитори почали все успішніше змагатися з іноземцями. Так, в Ансбазі поряд із творами італійських і французьких майстрів ставилися твори Йогана Вольфранга Франка, в Аугсбурзі — Йогана Зигмунда (Сигізмунда) Куссера. Центром зусиль музикантів Німеччини в галузі опери з 80-х років XVII століття став гамбурзький театр, для якого окрім згаданих Франка і Куссера писали свої музично-сценічні композиції І. Л. Штрук, Г. Ф. Телеман.

Р. Роллан називає Гамбург німецькою Венецією. Опера не була тут пов'язана з придворними колами, але існувала "для всіх", підкоряючись пристрастям широкої публіки. Відкрившись благородним опусом Йогана Тайле "Сотворена, полегла і врятована людина" (1678), гамбурзька опера набула явно духовну орієнтацію. Однак незабаром з'явилися твори не на релігійні сюжети, названі *opera diabolica*, які викликали протести з боку прихильників пієтизму. В "Драматології" (1688) пастор Г. Ельменгорст відстоював релігійну оперу як класичний національний зразок. Це вже означало компроміс між вимогами церковної моралі і мирським прагненням веселощів. Поступово поряд з духовною тематикою в гамбурзькому театрі закріпилася світська — від міфологічної і легендарно-історичної до побутової і навіть злободенної. При цьому в будь-якому сюжеті часто поєднувалися пафос і клоунада, "високі" сцени і майданні ситуації.

Особлива роль у діяльності гамбурзької опери належала Рейнхардту Кайзеру (1674–1739) — автору більше ста творів у цьому жанрі, п'ятдесят дев'ять з яких були поставлені на гамбурзькій сцені. Композитор вільно володів усіма засобами сучасного музично-сценічного мистецтва. Р. Роллан характеризує його як майстра речитативу, який створив щось середнє між декламацією французів і речитативом *secco* італійців, захоплюється його мелодійною винахідливістю, сміливим поєднанням народно-пісенних інтонацій у "сільських сценах" з високим складом урочистих арій. Т. Ліванова порівнює його з майбутнім Моцартом, вказуючи на жвавість і різноманіття створених ним персонажів. Все це свідчить про самобутність творчої особистості Кайзера, який зумів своєю щедрою фантазією передбачити багато досягнень наступних поколінь німецьких музикантів. Водночас не можна не помітити його прихильності до готових оперних моделей, що позначається і на ставленні до мови лібрето: як і англійські колеги, Кайзер часто змішував у

одному творі рідну й іноземну (передусім італійську) мову, що, на думку Р. Роллана, пошкодило його репутації національного композитора в пам'яті нащадків.

"Золотий вік" гамбурзької опери визначається 1692–1703 роками. Згідно з поширеною в історичній літературі думкою, Кайзер, який стояв на чолі цієї антрепризи, не мав необхідних ділових якостей, через що в 1706 році вона закрилася, а її керівник змушений був утікати від кредиторів. Незважаючи на очевидний талант, Кайзер не зміг створити і національну оперну школу, хоча й сприяв освоєнню оперного жанру в німецькій культурі.

З гамбурзьким театром була пов'язана і творчість Георга Фрідріха Генделя (1685–1759). Одержавши можливість постановки опер, він протягом одного року (1705) створює "Альміру" і "Нерона", успішно конкуруючи з Кайзером. Однак банкрутство останнього змусило молодого композитора відправитися на батьківщину опери в Італію. Це паломництво увінчалось швидким оволодінням створеним А. Скарлатті типом опери — *seria*, за зразком якої Гендель пише "Родріго" і "Агріппіну" на італійські тексти. І надалі, відчувачи вплив різноманітних оперних жанрів, він залишиться вірним італійським моделям та італійській вокальній виконавській традиції. Як представник італійської оперної школи Гендель з'являється в Англії, починає композиторську і театральну діяльність у цій країні оперою "Рінальдо" (1710) на лібрето А. Хілла.

Складається своєрідна ситуація: італійська опера, яка заполонила Європу, починає засвоюватися іноземними композиторами. Останні настільки успішно розробляють серйозний оперний жанр за італійським зразком, що різниця між "своїм" і "чужим" стає абсолютно прозорою. Італійська опера *seria* стає засобом міжнародного спілкування, даючи змогу німецькому композитору Генделю тривалий час визначати напрямки розвитку англійського музичного театру.

Варто зазначити, що жанр *seria* базувався на чіткій закріпленості композиційно-драматургічних компонентів і на обумовленій теорією афектів типізації інтонаційно-образних параметрів твору. Не руйнуючи усталених схем, Гендель у своїх операх прагне надати характеристикам дійових осіб індивідуальні риси, можливо, не без впливу драматургії Расіна, часом розмикаючи сюїтно-номерну структуру у своєрідні сцени, об'єднані загальним драматичним стрижнем. Зберігаючи прин-



цип диференціації структури на "дію" в речитативі *secco* і "афект" в аріях *da saro*, Гендель певною мірою передбачає поворот концертної опери бароко до драми, який буде покладений в основу майбутньої оперної реформи Глюка. "Юлій Цезар" (1724) і "Тамерлан" (1724), "Роделінда" (1725) і "Алмет" (1727) дають уяву про спроби Генделя подолати недоліки жанру італійської опери *seria*, розкриваючи водночас її універсальні художні можливості.

Однак оперна творчість Генделя одержала суперечливі оцінки англійської публіки. Ставши на чолі Академії опери, композитор одержав монопольне право на постановку власних творів. Водночас йому доводилося відчувати тиск і з боку далеких від турбот про справжнє мистецтво снобів, і з боку звичайних слухачів, які не визнавали оперу актуальним жанром. Звідси — історія змагання Генделя з італійським маестро Дж. Бонанчіні, а також випробування, що випали на його долю у зв'язку з прем'єрою "Опери жебрака". У результаті він припиняє роботу в оперній сфері і використовує набутий досвід композитора-драматурга в жанрі ораторії.

* * *

Тим часом на батьківщині Генделя, в Німеччині, а також в Австрії складається суто національний тип опери — *зінгшпіль*. Як самостійний жанр він сформувався до 70-х років XVIII століття, однак його корені тягнуться до 40-х років, коли в Берліні була поставлена п'єса Айрін Коффі "Диявол платить, або Бабські метаморфози" в німецькій версії відомого перекладача Шекспіра фон Борка (в німецькому варіанті назва п'єси звучала як "Чорт на волі, або Зачаровані баби"). Цей твір був переспівом "Опери жебрака" і сповідував не стільки закони оперної драматургії, скільки розмовної драми з музичними номерами. Зазначимо, що німецька культура здавна тяжіла до мистецтва англійських комедіантів, відголоски якого — натуралістичні деталі, майданна мова, яскраві театральні ефекти — відчутні навіть у стилі серйозної гамбурзької опери. Не дивно, що фон Борк вважав за можливе адаптувати лише словесний текст, музика ж цілком відповідала оригіналу. Через десять років лейпцизька трупа Коха здійснила постановку нової версії п'єси, причому літературний бік був перероблений поетом К. Ф. Вайсе, а музичні номери були написані концертмейстером цього театру І. К. Штандфусом.

Союз Вайсе і композитора І. А. Хіллера (1728–1804) у подальшому дав змогу створити більш розгорнуту музичну композицію, орієнтиром якої стала французька комічна опера, яка інтенсивно розвивалася в той період. Казки-феєрії, побутові сюжети з моралізаторським підґрунтям склали суть творів, написаних за французькою жанровою схемою. У художньому плані зінгшпілі Хіллера відрізнялися від попередніх зразків ширшими творчими завданнями. Поряд із близькою до побутового середовища німецькою пісенністю в них використовувалися мелодичні звороти серйозної італійської опери, які акцентували моменти душевних порухів, і елементи буфонного стилю в ігрових ситуаціях. Вплив французької традиції проявлявся в ансамблях, у сценах бурі тощо.

Подальші кроки зінгшпілю в напрямку до справді оперної драматургії пов'язані з творчістю Й. Бенди (1722–1795) і К. Г. Нефе (1748–1798). Вони розширили масштаби музичних номерів, ускладнили їх структуру, збагатили комедійну виставу драматичними і ліричними фрагментами, зближуючи її з "почуттєвим" відгалуженням італійської опери *buffa* і французької комічної опери.

Якщо відомий театральний діяч І. К. Готшед вважав зінгшпіль грубим, примітивним, низьким, то великий олімпієць І. В. Гете не лише вбачав у ньому життєдайне, свіже начало, але й сам писав зінгшпільні тексти, співробітничавши з композиторами І. Андре, П. Вінтером. І. Рейхардом та ін.

Наприкінці 70-х років XVIII століття виник *австрійський зінгшпіль*, що мав ряд відмінностей від німецького. Офіційна дата його народження — 1778 рік, коли у віденському Бургтеатрі прем'єрою "Робітників-гірників" ("Рудокопів") І. Умлауфа (1746–1796) відкрився імператорський театр Національного зінгшпілю. Опіка Йосифа II відразу визначила і трактування нового жанру, і репертуар антрепризи. Поряд з "Рудокопами" тут ставилися аналогічні опуси і мелодрами Й. Бенди, комічні опери Гретрі, Госсєка, Монсінї. Віденський варіант жанру опинився в умовах високого професіоналізму і потрапив під вплив витонченіших смаків. Звідси — відразу прийнятий стиль висловлювання, у якому суто національні елементи складали органічний сплав із загальноєвропейськими. У першій же композиторській спробі Умлауфа очевидний розрахунок на великий склад оркестру, хор, віртуозів-солістів. Природно, що саме віденський



зингшпіль зацікавить молодого Моцарта в його “Викраденні із сералю”.

Отож, виникнувши в переломний для опери період, зингшпіль за відносно короткий час перетворився у повноцінне втілення ідеї “драми через музику”, ставши одним із прообразів майбутньої німецької романтичної опери. Такі його якості, як ідеалізація патріархального побуту, чуттєвість сюжетів, поєднання побутових і казкових елементів лібрето, а також прийнята в ньому трьохактна композиція, поєднання розгорнутих музичних номерів з розмовними діалогами, використання пісенно-танцювальної стилістики збереглися в німецькій опері як її родові риси.

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1988.
2. Конен В. Перселл и опера. М., 1972.
3. Роллан Р. Гендель. М., 1984.
4. Федосеев И. Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728). СПб., 1996.
5. Черная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М., 1965.



§ 2. Оперна творчість Моцарта

Характерним для XVII–XVIII століть є захоплення італійським оперним мистецтвом практично в усіх європейських культурах. Реальна розстановка сил у музичному театрі аж до останньої третини XVIII століття свідчить про збереження пріоритетних позицій опери *seria*, яка об’єктивно сприймалася тотожною самому оперному жанру. Володіння цією музично-сценічною формою ставало необхідною умовою залучення кожного композитора до сучасної оперної практики.

Поза оперою *seria* неможливо уявити ні творчість Глюка та Моцарта, ні формування майбутніх оперних шкіл Австрії, Німеччини, Росії. Однак її освячений традицією образ не міг не потускніти під впливом часу, все більше набуваючи рис “музейної” недоторканості.

З появою альтернативних серйозній опері комічних жанрів виникла більш диференційована і розгалужена система оперних жанрів у цілому. Цьому сприяло як висунення національних художніх форм поряд з італійською, так і еволюційні зміни в самій серйозній опері, що було реакцією на канонізацію її формально-змістових параметрів. З цих позицій оперні баталії XVIII століття неможливо звести лише до спротиву національних культур “іноземній”. У них віддзеркалювалося зіткнення усталеної моделі з новими, ненормативними, які пропонували інше розуміння музичного театру.

В останній третині XVIII століття зусилля Глюка, Моцарта, їхніх сучасників і найближчих попередників були спрямованими на збереження цілісності опери як такої та її життєздатності в нових історичних умовах. Об’єктивно перед композиторами відкривалися три способи досягнення цієї мети: вдосконалення музичної мови і перегрупування композиційно-драматургічних одиниць при збереженні відносного герметизму обраної оперної моделі; схрещування рис існуючих у практиці “високих” оперних жанрів на основі єдиного стилю висловлювання; нарешті, взаємодія в одному творі художніх засобів і прийомів, вироблених серйозною і комічною оперою. У першому випадку закріплювалося багатоманіття реально існуючих композиційно-драматургічних канонів, у другому зберігалася усталена ціннісна ієрархія “елітарного” і “профанного” мистецтва, у третьому — опера наближалася за трактуванням до метажанру, який набував значення надстильового і наднаціонального інваріанту.

Звичайно, запропонована тут диференціація різноманітних форм самопізнання опери можлива скоріше в теорії. Композиторська практика XVIII століття дала немало прикладів їхнього переплетіння в окремо взятому авторському стилі. І все ж, теоретична модель дає змогу усвідомити останню третину XVIII століття одночасно як передвісника майбутнього і підсумку минулого оперного розвитку. Квінтесенцією єдності нового і старого, перспективного і усталеного виявився оперний театр Моцарта (1756–1791).

Процес самовизначення Моцарта в галузі музичного театру можна уявити у вигляді двох фаз-стадій. У 60-х — першій половині 80-х років у період перебування в Зальцбурзі та Відні, Парижі та Лондоні, Мілані та Болоньї композитор інтенсивно оволодівав усталеними й новими нормами оперного письма.



У другій половині 80-х склався зрілий стиль композитора, його індивідуальний підхід до жанру опери. Переломними стали опера *seria* “Ідоменей” (1780) та зінгшпіль “Викрадення із сералю” (1782), в яких чітко визначилося власне естетичне кредо композитора.

Ранні спроби Моцарта вражають різноманітністю жанрових орієнтирів. Перша проба пера в галузі *seria* відноситься до 1776 року, коли він став автором “латинської комедії” “Аполлон і Гіацинт”, створеної з нагоди закінчення навчального року в Зальцбурзькому університеті. Справжнє освоєння цього жанру відчувається в таких творах, як “Мітрідат, цар Понту” (1769), де звертає на себе увагу використання лібрето Метастазіо, потім “Лючіо Сілла” (1722).

Інтерес до італійської серйозної опери не згас і в зрілі роки. Відомо, що вже після “Весілля Фігаро” та “Дон Жуана” Моцарт створює “Милосердя Тита” (1790). Комічний жанр у двох його різновидах, італійському та німецькому, представлений оперою *buffa* “Удавана простушка” за лібрето К. Гольдоні (1767) та зінгшпілем “Бастьєн і Бастьєна” (1768). До особливого жанру “драматичної серенади” відносяться “Асканіо в Альбі (1771), “Сон Сципіона” (1771), “Король-пастух” (1775).

Різнманіття жанрово-стильових моделей у ранніх творах юного композитора не було наслідком вільного вибору, а диктувалося волею його батька Леопольда, який переслідував практичні цілі. Однак зрештою це виявилось однією з характерних рис творчої індивідуальності Моцарта. Жанр у його творах не визначає всіх сторін оперної концепції, але стає лише її відправним моментом.

“Ідоменей”

Активне ставлення до усталеної традиції визначилося в “Ідоменей” — опері *seria* на лібрето Дж. Вареско (1781). Нагадаємо, що до того часу вже були написані всі новаторські твори Глюка. З деякими з них Моцарт познайомився в їх сценічному втіленні. Однак найближчим йому став підхід до серйозної опери композиторів неаполітанської школи нової формації та її прибічників, зокрема І. Хассе (1699–1783), Н. Йомеллі (1714–1774), Т. Траетти (1727–1779). Характерною рисою їхніх творчих прагнень було збереження структури і стильових основ італійської опери *seria*, але водночас збагаче-

ної цілим рядом новацій. Так, за Г. Абертом, для Хассе центром тяжіння в опері залишався спів, у чому вчений вбачає сповідування заповітів А. Скарлатті. При цьому композитор вдихнув нове життя в існуючі форми, передусім в речитатив *сессо*, збагативши його виразною декламацією.

Справжнім піонером нового напрямку, “майстром вільної, масштабно задуманої сцени, хору, ансамблю і драматичної оркестрової музики” Г. Аберт вважає Н. Йомеллі, якого називали “італійським Глюком”. Молодший сучасник Йомеллі Т. Траетта, розвиваючи ті ж драматургічні принципи, просунувся, за словами Г. Аберта, “до самих воріт глюківської музичної драми”. Опера *seria* в творчості неаполітанців нагадує про втрачені можливості музично-сценічного втілення. Поряд із сольною арією, яка все ще переважає, тут ніби відновлюються в правах інші способи висловлювання, виявляючи, таким чином, точки дотику з французькою ліричною трагедією. Варто особливо відзначити інтерес Н. Йомеллі до розробки ансамблевих форм, де кожний персонаж наділений власною характеристикою, введення Т. Траеттою невеликих канцонет, а також запозичений у буфонній стилістиці метод організації музичного процесу в оркестрі засобом багаторазового обігрування якогось характерного короткого мотиву.

Аналогічні творчі установки помічаються в “Ідоменей” — опері, створеній напередодні зрілого етапу оперної творчості Моцарта. Сюжетні мотиви твору типові для тогочасного музичного театру. Ілія, донька царя Пріама, забрана в полон Ідоменеєм, кохає його сина Ідаманта, і її почуття коливаються “між пристрастю і ворожнечею, помстою і коханням”. Колізія кохання і ревності розкривається в суперництві Ілії і дочки Агамемнона Електри, визначеної Ідоменеєм за дружину для Ідаманта. Суттєву роль відіграє і мотив порушення клятви: Ідоменей, чий корабель потрапив у владу морської стихії, обіцяв Нептуну віддати в жертву першого зустрічного, однак намагається обманути богів, оскільки жереб випав на його сина. Готовність до самозречення виявляє Ідамант. Довідавшись про клятву батька, він вирішує скоритися неминучій долі.

Літературний текст і сценарій “Ідоменея”, створені Дж. Вареско, були переробкою французького лібрето Данше. Останнє є типовим для естетики найпопулярнішого лібретиста середини XVIII століття П. Метастазіо. Композиція твору трьохактна. Номерна структура заснована на чергуванні речитативів



сессо та арій. Персонажі представлені як характерні театральні ампула (страждаюча Ілія, палкий Ідамонт, мстива Електра, сповнений коливань і каяття Ідомея). Кожне ампула позначено у відповідному типі арії (своєрідній візитній картці), що супроводжує перший вихід дійової особи на сцену. Ілія характеризується жанром *lamento* (№1, перший акт), Ідамонт — інтонаційним комплексом “дії”, пом’якшеними чуттєвими інтонаціями (№2, другий акт), Електра — арією помсти (№4, перший акт). Роздвоєність образу Ідомея відображається у двочастинній композиції його арії, побудованій на зміні повільного і швидкого темпів, мажору й мінору, зосередженого роздуму і виразу відчаю (№6, перший акт). Музична композиція вибудовується за принципом контрастних пар арій: у першому акті *lamento* Ілії співставляється з *egoico* (героїчною) Ідамонта, а в другому — героїчний вихід повіреного Арбаче сполучується з ліричними інтонаціями соло Ілії, бравурна арія Ідомея — з чуттєвою музикою Електри.

Орієнтація на італійські стереотипи сольних висловлювань не сковувала композиторської ініціативи Моцарта. Використовуючи ходові інтонаційні звороти, він включає їх у невластивий їм жанрово-стильовий контекст, досягаючи нового результату. Обидві частини арії Ідомея (№6), наперекір традиції, об’єднані запозиченими із ліричної мелодики інтонаціями. Героїчна основа арії Ідамонта (№2) коректується прийомами, типовими для буфонних і чуттєвих номерів. Взаємопроникнення різножанрових елементів порушує статую урочистість вокальних висловлювань дійових осіб, надаючи їм тремтливості живого людського почуття. Тим самим долається абстрактна риторика опери *seria*. Варто додати, що більшість арій двотемні й тяжіють до різноманітних видів сонатної форми. Так відбувається диференціація єдиного емоційно-образного начала на різноманітні смислові грані, надаючи характеристикам героїв рис психологічної достовірності.

Беручи за основу композиції вироблену італійською серйозною оперою пару: речитатив *сессо* — арія, Моцарт прищеплює до неї стильові паростки французької ліричної трагедії і реформаторської *глюківської* опери, що відповідає намірові лібретиста об’єднати художні прийоми П. Метастазіо та Р. Кальцабіджі. Передусім це торкнулося сфери речитативу. Носієм драматичної образності в “Ідомеї” нерідко стає тип речитативу *accompagnato*, який співіснує з речитативом *сессо*

на правах специфічної ролевої функції. Так, перший розділ дев’ятої сцени першого акту побудований на типово *глюківському* контрасті образу безхмарної природи і душевного сум’яття Ідомея, який жахається неминучої зустрічі з обіцяною богам живою жертвою. Звертаючись до виражальних можливостей різнопланових речитативів, Моцарт трактує *сессо* як еквівалент “спокою” (байдужості), *accompagnato* — “страху і скорботи” (“емоції-почуття”). Масштабна зона акомпанованого речитативу є і в кульмінаційному розділі третього акту, дія в якому зосереджена на сюжетному мотиві жертви.

Впровадження драматургічних засобів ліричної трагедії в контекст опери *seria* проявляється і у введенні хору, приуроченого до ключових моментів розвитку подій. Хор слугує і непрямою характеристикою персонажів, і способом відсторонення дії перед кульмінаційним спалахом. Хор троянців і критян (№3) є відгуком на рішення Ідамонта звільнити полонених і встановити мир (своєрідна заповідь кохання Ідамонта до Ілії). Драматичний зведений хор “Біда! Море кипить!” (№5) повідомляє про потопляючу флотилію Ідомея. Спів критських та аргоських моряків (№15) спирається на жанрову стилістику, відтінюючи драматизм наступних номерів.

З найбільшою очевидністю французькі впливи позначаються у використанні балетних дивертисментів, які завершують перший і третій акти твору. Вареско відмовився від традиційної алегоричної “рами” лібрето Данше. Однак балет у ролі драматичного “кадансу” видався йому цілком доречним, відповідаючи, з одного боку, умовам святкового етикету, а з іншого — симетрично закруглюючи композицію.

Нарешті, останній штрих до драматургії “Ідомея” — трактування ансамблів. Моцарт ще не мислить цю форму як носія дієвості, подієвості. Серед тридцяти трьох номерів твору — лише один дует, один терцет, один квартет, причому лише в останньому зроблена спроба інтонаційної персоніфікації учасників (героїчним мотивам Ідамонта відповідають чуттєві репліки Ілії). Інші ансамблі є італійським типом “арії для двох (трьох, чотирьох).”

Порівняння “Ідомея” з уже існуючими тоді творчими задумами Глюка дає змогу провести чітку межу між двома різними підходами до жанру опери. Для Глюка головна мета композитора-драматурга полягає у підпорядкуванні всіх елементів літературного сюжету (колізій, ситуацій, персонажів)



обраній етичній ідеї, втіленій у послідовному протистоянні чітко визначених “за” і “проти”. Саме Глюкові вдалося створити інтонаційними засобами конфліктну діалогічну сцену, яка відповідає логіці сонатного алегро, тобто знайти музичний еквівалент самого розвитку подій.

Для Моцарта, який поділяв погляди великих італійців минулого на оперу як театр афектів, ліричних “виходів”, стимулом до пробудження творчої фантазії слугувала загадка людської особистості, механізм перетворення обставин і ситуацій у події духовного життя. Тому авантюрний бік сюжету залишається за кадром музичного розвитку, згортаючись в аріях в ліричні узагальнення. Не прагнучи до причинної обґрунтованості усіх фаз розвитку інтриги, не займаючись аналізом послідовних психологічних метаморфоз і не порушуючи принципу мислення амплуа, Моцарт знаходив такі рішення, які перетворювали традиційні маски в живі обличчя, а весь хід подій виявлявся другорядним щодо самовизначення персонажів. Моцарт вільно комбінує ситуації й афекти, розміщуючи їх в часі, а не розвиваючи в цілеспрямованому русі до кульмінації і розв’язки.

На перший погляд, таке драматургічне вирішення “Ідомена” — лише наслідок композиторської незрілості, підпорядкованості диктату жанру. Однак у світлі майбутніх творінь Майстра ці властивості стають проявом індивідуального підходу до оперної драматургії.

“Викрадення із сералю”

Лібрето К. Бретцнера в аранжуванні Г. Штефані, що стало літературною основою “Викрадення із сералю” (1782), нагадує клаптиковий карнавальний костюм. В ньому немає буквально жодного оригінального персонажа або ситуації. Більше того, їхня загальновживаність настільки велика, що визначити джерело запозичення здається неможливим. “Турецький” сюжет, інтрига, закручена довкола звільнення двох європейських дівчат із гарему паші, дві пари закоханих — лірична (Констанца — Бельмонт) і комічна (Блондхен — Педрильо), могутні суперники юнаків (грізний Селім і підступний Осмін) мають багатий родовід в музичному театрі XVIII століття. При цьому авторів мало турбує дотримання бодай відносної правдоподібності подій. Східний деспот Селім відпускає

в’язнів, пізнавши у європейцеві Бельмонті свого сина (!). У творі Моцарта буде використана дещо інша, але не менш штучна кінцівка: Селім, з’ясувавши, що Бельмонт — син його запеклого ворога, дозволяє йому виїхати разом з друзями, бажаючи вразити всіх своїм милосердям і благородством.

Видима випадковість сюжетних колізій, їхня неприкрита надуманість є насправді одним із показників трактування театру як мистецтва лицедійства, де чистий вимисел, показна умовність, відверте впізнавання ситуацій і амплуа витісняють закони причинності, створюючи особливий художній час-простір і власні правила гри.

Починаючи з “Викрадення із сералю”, Моцарт мислить комічне як парадоксальне, фантазійне, а також надісторичне і наднаціональне, існуюче у вільному поєднанні серйозного і буфонного, витонченого і прямолінійного, ліричного й іронічного. Для втілення цих ідей підходив віденський зінгшпіль з його жанрово-стилістичною багатоваріантністю. Композиція “Викрадення...” поєднує традиції зінгшпілю, опери *buffa*, французької комічної опери. Показниками першого жанрового компонента слугують трьохактна структура, розмовні діалоги, в стилістичному плані — використання елементів “яничарської” музики (темброві можливості ударних). Італійська драматургічна схема проявляється в трактуванні ансамблів як згустку комедійних ситуацій і завершальної фази крупних розділів. Усі три акти твору закінчуються ансамблями як своєрідними крещендо: терцет у першому, квартет у другому, квінтет у третьому актах. Музична лексика включає прийоми пародіювання інтонацій серйозної опери і буфонної скоромовки. Нарешті, завершення композиції водевілем з повчальним текстом (прославлення милосердя), деяка пікантність ситуації (Бельмонт і Педрильо влаштовують коханим допит, висловлюючи сумніви в їхній невинності), використання терміну “увертюра” для визначення вступної оркестрової п’єси відсилають до французької традиції.

Власне, з увертюри починається ряд містифікацій, якими багата ця невибаглива на перший погляд опера. Жанрове визначення вступу як увертюри не відповідає музичному вирішенню. Останнє ближче до типу італійської “симфонії”, оскільки Моцарт звертається до трьохчастинної побудови з повільною серединою (тема майбутньої арії Бельмонта) і з мо-



торною музикою по краях. Водночас, увертюра є однотемним сонатним алегро з повільним епізодом замість розробки.

Починаючи дійство, Моцарт обіграє суто комічний прийом зниження ситуації: Бельмонт і Осмін показані в ліричному амплуа (відповідно, арія і пісня), але під час соло турка юнак даремно намагається привернути його увагу і звертається до замріяного Осміна із вигуком: “Гей, старий!” Наступний дует — музичний ансамбль буфонного типу, який цілковито руйнує напочатку задану “романтичну” тональність. Так виникає експозиція двох головних сфер твору: ліричної і комічної. Їхня єдність організує всю музичну композицію, сприяє подоланню статичності номерної структури і створює ефект існування двох драматургічних планів, які перетинаються в точках взаємодії серйозних і комічних персонажів.

Зберігаючи принцип амплуа, Моцарт наділяє кожну дійову особу (за винятком розмовної ролі Селіма) рядом арій, запозичених з набору композиційних одиниць опери *seria*, *buffa*, зінгшпілю. Виділяються пародійна арія помсти Осміна (№3), арія *lamento* і бравурна, концертна арія Констанци (№№10, 11), романс Пердрільо (№18), пісенна арія Блонди (№12) та ін. Як і в “Ідоменеї”, піднесений стиль серйозної опери в партіях ліричних персонажів пом’якшується чуттєвими інтонаціями. Особливо це стосується сольних номерів Бельмонта.

У творі Моцарта дійові особи ніби обмінюються напочатку заданими ролевими функціями. Так, Пердрільо і Блондхен виступають то в комедійному, то в ліричному світлі. Але найпоказовіше приведення до “спільного знаменника” двох пар закоханих у кuartеті другого акту — епізоді “допиту”, коли Моцарт наділяє обох кавалерів, ліричного героя і його слугу, ідентичними інтонаціями. Відповіді Констанци і Блонди також порушують недоторканість драматургічних меж, співпадаючи, на відміну від чоловічої пари, якщо не буквально, то за принципом подібності.

У контексті наступного творчого періоду Моцарта “Викрадення із сералю” здається своєрідним ескізом, у якому легким штрихом визначені індивідуальні риси його оперної драматургії. Орієнтація на чистий вимисел, поетичне змішування несумісних компонентів знайдуть своє продовження у “Чарівній флейті”. Сюжетний мотив сумніву у вірності жінок відгукнеться в трагікомічній інтризі “Так чинять усі”. Поєднання ліричної і комічної сфер як засіб реорганізації номерної

структури ляже в основу композиції “Дон Жуана”. Переростання комедії ситуацій в комедію характерів визначить своєрідність “Весілля Фігаро”.

В операх зрілого стилю зберігається характерне для Моцарта різноманіття жанрових орієнтацій. “Весілля Фігаро” — комічна опера, “Дон Жуан” — весела драма, “Так чинять усі” — опера *buffa*, “Чарівна флейта” — перевтілений зінгшпіль. Неважко, однак, помітити явну перевагу сфери комічного, завдяки якій, за словами М. Бахтіна, Моцарт відтворює світ у його “веселій відносності”. Верх і низ, добро і зло, радість і печаль не розділені за принципом раціоналістично організованої системи однозначних, чітко визначених оцінок, а вільно перетікають один в одного, відображаючи багатогранність і безмежну мінливість єдиного в своїй суті світу.

Спираючись на принцип *показу*, вироблений в опері XVII–XVIII століть, композитор мислить його одним з проявів ігрової стихії, яку він ототожнює з поетичним началом, оскільки гра як художня форма наскрізь метафорична і здатна передати будь-яку думку поза відвертим моралізаторством. Комічне — специфічний спосіб існування гри — виявляється співзвучним ліричному. Отож, на противагу глюківській “музичній трагедії” Моцарт створює ігрову концепцію театру, де людина мисляча невіддільна від людини граючої.

“Весілля Фігаро”

Називаючи “Весілля Фігаро” (1786, лібрето Л. да Понте за однойменною п’єсою Бомарше) комічною оперою, композитор, здавалося б, звертається до французької традиції, що відповідало національному походженню літературного першоджерела. Однак номерна композиція, побудована на чергуванні речитативів *secco* і музичних “портретів”, засилля ансамблів, вступна симфонія, тип музичної лексики, зрештою, італійська мова відсилають до традицій і практики опери *buffa*. Розширене тлумачення поняття “комічна опера” вбирає в себе різноманіття смислових граней: характерне, побутове, масове, наївне, пікантне і т. д. Всі вони об’єднані родовим принципом гри. Саме ігровий бік п’єси визначає лібрето опери.



Кожний персонаж моцартівської опери має власну лінію дії та поведінки. Зіткнення цих приватних інтересів породжує багатократно примножену ситуацію змагання, атмосферу азарту — невід’ємні ознаки будь-якої гри. Сцени ревностей, домо-вленостей, підступних планів переміщують на другий план типово комічні містифікації з перевдяганнями, мотив розкриття чужих секретів. Персонажем, який змішує карти добрих гравців, виявляється юний паж Керубіно. Він закоханий мало не в усіх жінок, які діють в інтризі, і до того ж, з’являється завжди недоречно.

Події в опері постійно повертаються до висхідної точки і знову закручуються, утворюючи своєрідний карнавальний рух. Ефект круговерті виникає й за рахунок дублювання амплуа, чи, навпаки, обміну ними. Так, Фігаро, майстерно обманувши свого господаря-суперника, сам виявляється обдуреним Сюзанною і навіть мимоволі одержує ляпаса, призначеного іншій особі. Граф Альмавіва, обурений нахабно-услесливою поведінкою домашнього шпигуна Базіліо, в свою чергу, виступає як споглядач, підглядаючи за Барбаріною і Керубіно. Моцарт іронічно натякає на подібність поведінки високого пана та його слуги, змушуючи Альмавіву “процитувати” інтонації Базіліо.

Прийом семантичного дублювання використано і в трактуванні традиційних амплуа. Довідавшись про посягання графа на свою наречену, Фігаро бере на себе роль месника за ображену честь, як і Бартоло, який все ще сердиться на Фігаро за допомогу Розіні.

За законами опери XVIII століття обидва персонажі, Бартоло і Фігаро, мали б співати у цій ситуації відповідні арії. Бартоло і у Бомарше, і в Моцарта — типова маска, прямий нащадок обдурених стариків і опікунів *comedia dell’arte*. Композитор дійсно наділяє його буфонною арією помсти (№4). Фігаро трактується зовсім по-іншому. Тому свій виклик графу він виголошує в особливій формі. В музичній характеристиці тонка насмішка поєднується з вишуканістю й галантністю висловлювання.

На перший погляд, у “Весіллі Фігаро” зберігається взаємодія двох пар героїв: ліричної (граф — графиня) та комічної (Фігаро — Сюзанна). Насправді ж моцартівські Сюзанна і Фігаро далеко відходять від типово буфонних персонажів низького походження, а їхня суперечка з Альмавівою ніяк не зводиться до взаємовідносин слуг і панів. У музичному плані це проявляється в інтонаційній гнучкості характеристик Фігаро та його

коханої, в подоланні усталених стереотипів буфонної лексики. Прикладом може слугувати арія Фігаро “Чоловіки, відкрийте очі” (інший переклад — “Пора зрозуміти, чоловіки”) в четвертому акті. Згідно із ситуацією тут доречно або арія помсти (герой помилково вважає Сюзанну зрадницею), або чутлива арія, у якій висловлюється печаль з приводу удаваного обману з боку нареченої. Однак Моцарт творить для Фігаро музику скоріше скерцозну, ніж буфонну. Арія побудована на обігруванні одних і тих же музичних мотивів, включає елементи скоромовки і стереотипну повторність слів. Однак композитор не зупиняється на цих звичних прийомах. Фанфарні ходи змінюються наспівними зворотами, великі стрибки — плавно закругленими рухами, м’які жіночі закінчення фраз — рішучими чоловічими. Виникає різнобарвна інтонаційна палітра, завдяки якій долається усталена регламентація виражальних засобів.

Лірична і комічна пари персонажів вирівнюються в своєму значенні і прийомах характеристики особливими композиційними засобами. У цьому виявилася неабияка заслуга моцартівського лібретиста да Понте. Якщо музика, що характеризує графиню, благородна і чиста, то вихід Альмавіви вирішений за допомогою арії помсти і несподівано перегукується з аналогічною характеристикою Бартоло. Співпереживаючи покинутій Розіні, Моцарт свідомо знижує образ її чоловіка, і постійно властивий графові гнів змальовує у смішному ключі. Цікаво, що у “Весіллі Фігаро” немає жодного справді ліричного (тенорового) амплуа. Граф і Фігаро — баритони; тенорові партії Моцарт доручає Базіліо та судді Дону Курцію, героям явно другорядним.

Незважаючи на звернення до розширеної чотирьохактної структури, Моцарт зберігає в своїй опері загальнологічну схему італійської *buffa*. Лише парні дії мають у “Весіллі Фігаро” істинно буфонні фінали. У першому з них, вміщеному наприкінці другого акту, композитор звертається до ефекту поступового нагромадження персонажів, що вже було ним використано у “Викраденні із сералю”. Відкривається фінал дуетом графа і графині, який з появою Сюзанни переростає в терцет, а втручання Фігаро перетворює останній уже в кuartет. Садівник Антоніо, який приєднується до попередніх учасників, додає до ансамблю ще одну партію; нарешті, втручання “месників” — Марцеліни, Бартолі, Базіліо — збільшує кількість голосів до восьми.



Багатоетапний фінал четвертого акту, що доводить до максимуму загальне збентеження, закінчується співучастю вже одинадцяти персонажів, нагадуючи про “водевілі” французької комічної опери. На відміну від двох масштабних фіналів, перша дія закінчується сольним номером — арією Фігаро, а третя — хором у танцювальній манері.

Мистецтво ансамблю не обмежується у “Весіллі Фігаро” фіналами. Розробка цієї давньої форми опери buffa складає одну із специфічних особливостей моцартівського стилю, який остаточно склався саме в цьому творі. Ансамблі фокусують ігрову ситуацію в дусі “комедії характерів”, передають саму атмосферу взаємних нападок, докорів, розвінчувань, а також розкривають індивідуальні особливості характерів учасників суперечки.

Таким чином, “Весілля Фігаро” представляє оперну концепцію Моцарта в цілісному вигляді. Окремі композиційно-драматургічні і стилістичні знахідки попередніх творів приведені тут у чітку систему. Її основні характеристики включають такі ознаки:

- ставлення до особистості як до “міри всіх речей”, вищої і справжньої цінності, що не залежить від умовності соціуму, яка вільно висловлює свою волю;

- ототожнення “свободи” з “грою”, звідси — переміщення homo ludens у центр світотворення;

- принцип взаємодії маски і обличчя, обміни амплуа, змішання ролевих функцій;

- монтаж відносно замкнених фрагментів-номерів, які відсилають до різних оперних моделей.

Після “Весілля Фігаро” кожна наступна опера композитора все більше звільняється з пут традиції, стаючи унікальним художнім явищем, котре на має аналогів у мистецтві минулого. Іншими словами, точкою відліку для Моцарта стає не жанр, а твір. Сказане цілком відноситься до “Дон Жуана” (1787) — твору, в якому творче кредо Моцарта втілюється в принципово новій художній формі.

“Дон Жуан”

Сюжет про легендарного героя-спокусника неодноразово зацікавлював композиторів і до Моцарта. На думку Г. Аберта, да Понте і Моцарт вибрали цей матеріал під впливом лібрето Бертаті, яке і стало першоосновою майбутньої опери. Остання

напочатку задумувалась як buffa. Моцарт ніби не відійшов від комічного сприйняття сюжету і тоді, коли назвав свого “Дон Жуана” *dramma giocoso*, веселою драмою, що було на той час одним із поширених визначень якраз буфонного твору. Однак ще більшою мірою, ніж “Весілля Фігаро”, це жанрове визначення не варто трактувати буквально. Створюється враження, що на відміну від композиторів-італійців німець Моцарт більше спирається на буквальный смысл слів “весела драма”. Для нього в цьому визначенні вже напочатку закладена серйозність піднятої проблематики, а водночас й ігровий спосіб її втілення.

Моцартівський Дон Жуан не має розгалуженого родооводу в оперній традиції і фактично є новим типом героя, не схожим на жоден відомий прообраз. У зв'язку з цим відсутня і усталена морально-психологічна оцінка його вчинків і характеру. Щира пристрасть коханця невіддільна в ньому від азарту гравця; зухвалість і відвага межують з відвертим насиллям. Багатоманіття суперечливих пристрастей не породжує внутрішнього дискомфорту, не призводить до душевної боротьби і мук совісті, чим порушується характерна для даної епохи раціоналістична диференціація особистості на рельєфно окреслені контрастні грані. У моцартівському герої скоріше відчувається романтичне тлумачення “я” як “загадки Сфінкса”, вмістилища невичерпних суперечливих можливостей.

Проблематика опери не зводиться, однак, до феномена особистості героя. Сповна вона розкривається в протистоянні Дон Жуана і Командора як у антитезі життя і смерті, короткотривалості земного шляху людини і непізнаної вічності, у контрасті повнокривної радості земних пристрастей з холодом небуття. У такому контексті авантюри Дон Жуана сприймаються як виклик руйнівним силам, оспівування того, хто не боїться кохати і насолоджуватися красою, хоча усвідомлює свою конечність, приреченість на вмирання.

Виклик Дон Жуана долі визначає сюжетні колізії, зреалізовані в ігровому ключі. Структура самого лібрето двопланова. Один його смисловий рівень пов'язаний з багатократним примноженням ситуації залицянь (до Донни Анни, Ельвіри, Церліни). Інший план складає періодичне вторгнення групи “месників”, кількість яких збільшується в міру зростання кількості ображених Дон Жуаном осіб. Цим викликана подвійна експозиція твору і його подвійна розв'язка.

Уже в “синфонії” (так названо симфонічний вступ до



опери) Моцарт дає антитезу “знаків смерті” (майбутня тема Командора) і життєлюбства (основний розділ увертюри, написаний у формі сонатного алегро). Перша сцена має комічне соло Лепорелло (бас, буфонна скоромовка), терцет Донни Анни, Дон Жуана, Лепорелло як експозицію ігрового початку. Поява Командора, дуель його із спокусником доньки і терцет низьких чоловічих голосів — Дон Жуана, Лепорелло, помираючого Командора — переводить дію в драматичний план. Наступний речитатив *сессо* різко знижує пафос попереднього ансамблю, у якому панував образ *memeto mori* (“пам’ятай про смерть”). Пан і слуга починають у байдужому тоні обговорювати те, що сталося. Дует Донни Анни та її нареченого Оттавіо (тенор) відкриває драматургічну лінію, спрямовану на помсту вбивці Командора. Пізніше вона підхоплюється в арії помсти Ельвіри.

Відповідно до подвійної зав’язки “комічного” і “серйозного” твір Моцарта дзеркально симетрично завершується драматичною сценою загибелі Дон Жуана, втягненого Командором до світу тіней, і своєрідним водевілем, у якому “месники” і Лепорелло виступають з мораліте: “Життя нам всім дає урок. Добродійність жде нагорода, сама собі суддя розпуста”.

Двоплановість драматургії “Дон Жуана” проявляється майже в кожній сцені і в ряді ансамблів. Так, у фіналі першого акту у розпалі балу, влаштованого героєм для відводу очей ревнивого нареченого Церліни Мазетто, з’являються “месники”, які виручають з біди молоду пару. З іншого боку, Лепорелло включається в дію нерідко саме у знижуючій ролі. Він коментує дует Донни Анни і Дон Жуана, завдяки чому ситуація постає в ігровому висвітленні (інтродукція першого акту). Під час діалогу Дон Жуана з Командором у другому фіналі Лепорелло становить контраст герою, оскільки в перебільшеній манері висловлює жах, дивлячись на грізну статую, тоді як Дон Жуан до кінця зберігає мужність.

Взаємне тяжіння драматичного й ігрового визначає специфіку кульмінаційних зон твору. Використовуючи типову для обраного жанру двоактну композицію, Моцарт оригінально вирішує обидва фінали. Їх подієвий бік розгортається на фоні свята, з тією суттєвою різницею, що в першому фіналі герой очікує щасливої розв’язки любовної пригоди, а в другому — запрошеного в гості Командора. У першому випадку він грає з Церліною, Мазетто, месниками, у другому — з долею. Ви-

никають дві великі драматургічні хвилі, побудовані на переключенні з атмосфери розваг, пікантних діалогів, танців у галуз гострих зіткнень і зловісних передчуттів. Особливий інтерес викликає фінал другого акту. Моцарт несподівано використовує тут інструментальний дивертисмент. Композитор доречно поєднує танцювальні форми з численними цитатами із сучасних йому опер.

Індивідуальні характеристики персонажів розкриваються в речитативах, аріях і ансамблях. Головний герой відразу постає в ряді різнопланових проявів. Перший його музичний “портрет” подано в так званій арії Лепорелло “із списком”. Слуга пояснює в ній ображеній Дон Жуаном Ельвірі життєву філософію свого пана. Арія Дон Жуана (№12), що розкриває його енергію і веселу вдачу, вміщена лише перед фіналом першого акту. Низка точок зору на Дон Жуана виникає в послідовності сольних і ансамблевих номерів. В них він постає спокусником (дует з Донною Анною в №1), дуелянтом (діалог з Командором там же), любителем жінок (арія Лепорелло “зі списком” №4), насмішником (речитатив господаря зі слугою), життєлюбом (арія “з шампанським” №12). Всі персонажі опери пов’язані з головним героєм й існують в його орбіті. Стосунки ліричної (Донна Анна — Оттавіо) і комічної (Церліна — Мазетто) пар не мають самостійного значення. При цьому Моцарт створює галерею жіночих портретів, ніби в підтвердження неможливості вибору Дон Жуаном однієї коханої.

За Донною Анною закріплюється амплуа мучениці й месниці. Донна Ельвіра, яка напочатку також охоплена жагою помсти, поступово пом’якшується і навіть готова вибачити невірному коханцю. Обидві дами характеризуються в аріях і ансамблях за допомогою лексики, властивої серйозній опері. Навпаки, простакувата Церліна — дещо приглушений, камерний варіант Сюзанни — висловлюється в манері, близькій до лірики зінгшпілю. Її дуетіно з Дон Жуаном (№7) є типово моцартівським змішуванням різножанрових ознак: регулярної акцентності, майже маршової карбованості руху, характерних для менуета граціозних закінчень фраз.

У “Дон Жуані” Моцарт вільно поводить ся з оперними традиціями, відкриваючи шлях музично-сценічним концепціям майбутнього. Якщо “Весілля Фігаро” цілком належить XVIII століттю, то “Дон Жуан” опиняється на порозі нового часу. Від нього тягнуться нитки до “Вільного стрільця” Вебе-



ра і "Персня нібелунга" Вагнера, "Кармен" Бізе і "Пікової дами" Чайковського і навіть до "Гравця" Прокоф'єва та "Пригод гультівіси" Стравинського.

У наступній моцартівській партитурі, "Cosi fan tutte" ("Так чинять усі", 1790), знайшли продовження як проблематика "Дон Жуана", так і тенденція до створення унікальної композиції. Умовною темою твору можна назвати гру з долею. Молоді люди, бажаючи пересвідчитись у вірності своїх наречених, під приводом військових дій залишають їх, однак повертаються в інших, невпізнаних образах і після тривалого залицяння починають добиватися взаємності. В результаті вони втрачають щастя, зруйноване власними руками, і затіяна ними "гра" обертається крахом усіх надій. Балансування на межі смішного і драматичного, залучення до цього процесу усіх способів оперного висловлювання, майже скорботний фінал — все це виводить оперу Моцарта за межі дещо довільної розважальності, надає творові глибини й серйозності, властивих високим музично-сценічним жанрам.

"Чарівна флейта"

Інше ставлення Моцарта до оперної традиції демонструє "Чарівна флейта" (1791). Її жанровою першоосновою є зінгшпіль, про що свідчить тяжіння до казковості, літературний текст німецькою мовою, дві пари персонажів (лірична — принц Таміно та його кохана Паміна, комічна — птахолов Папагено та його обраниця). Зінгшпільна структура дає про себе знати в розмовних діалогах, у пісенно-танцювальних елементах музичної лексики. Водночас досить очевидний зв'язок твору з оперою seria. Про це свідчить серйозність проблематики, символічне трактування персонажів, використання арій-амплуа (передусім Цариці Ночі). Напрошуються аналогі і з іншими оперними моделями.

Можна ствердити, що в музично-сценічному мистецтві XVII—XVIII століть навряд чи знайдеться художня форма, зовсім не зачеплена в цьому своєрідному моцартівському синтезі. Зінгшпіль і buffa, seria і лірична трагедія ніби зливаються у "Чарівній флейті" в єдиному, загальнородовому понятті опери. Якщо в попередніх творах увага фокусувалася на проблемі людини як приватної особи, то тут Моцарт звертається до всього людства і створює філософську причту-алегорію у формі майже ритуального, чарівно-барвистого дійства.

Трактування "Чарівної флейти" як духовно-естетичного й художнього універсуму відбилася на характері лібрето. Його автор, актор, співак і театральний діяч Е. Шиканедер (1751—1812) скористався однією із казок "Джінністану" К. Віланда, поєднавши її фабулу з рядом додаткових сюжетних джерел. В результаті сюжет опери виявився складеним з багатоманіття різнонаціональних фольклорних, міфологічних, літературних мотивів і сценічних картин. На фоні зміцнюваної в творчості Моцарта тенденції до індивідуалізації теми і колізій твору подібна впізнаваність персонажів і ситуацій здається кроком назад, до "Викрадення із сералю". Однак, на відміну від "турецького" зінгшпілю і пануючої в ньому атмосфери виняткового лицедійства, різноманітні запозичення в "Чарівній флейті" організовані в складну систему філософсько-поетичних уявлень. Як у стародавній міфології, наївність і простодушність поєднуються тут з глибокодумністю і мудрістю знання, відвертий вимисел — із завуальованими реаліями сучасності, безпосередність висловлювання — з точним розрахунком Майстра.

В опері фігурує "вічний" мотив протистояння добра і зла, ночі й дня, причому ця опозиція абсолютна, як і віра в непогрішність ідеального. Неважко помітити тут вплив просвітницької ідеології у визначенні ціннісних орієнтирів. Добро перетворюється в триєдність Мудрості — Розуму — Природи і персоналізується в образі сонячного жерця і чарівника Зарастро. Інший, не менш поширений у духовній культурі минулого мотив — випробування. Згідно з правилами потрійної системи числення, воно здійснюється через три етапи: мовчання — добровільно прийняту розлуку — проходження через вогонь.

У "Чарівній флейті" відчутні й генетичні імпульси, що йдуть від Ренесансу і ренесансної за походженням *dramma per musica*. По-перше, це засвідчує постійне перебування героїв у очікуванні любовних утіх, створюючи особливу ауру передчуттів, переживань. По-друге, виникає безпосередня аналогія з міфом про Орфея, що має точки дотику і з німецькими фольклорними джерелами. Чарівність флейти полягає у здатності втихомирювати, гармонізувати, умиряти. Почувши чудові звуки, звірі, ніби заворожені, втрачають агресивність і улягаються біля ніг Таміно. До речі, й сам інструмент подібністю до "флейти Пана" уособлює Природу.

Єдиним стрижнем фабули стає колізія мандрів у пошуках утраченої коханої (перша дія), що переростає в проблему здо-



буття істини, пізнання абсолюту (друга дія). При цьому “мандрування” як авантюра перетворюється в духовні пошуки, що увінчуються прилученням героїв до спілки вибраних. Зазначимо, що ідея обраності пізніше стане важливим компонентом романтичного світосприйняття. Вона ж визначить суттєві смислові грані другої частини “Фауста” Гете і його ж “Вільгельма Мейстера”, а значно пізніше, уже в ХХ столітті, “Чарівної гори”, “Доктора Фаустуса”, тетралогії “Йосип та його брати” Т. Манна, “Гри в бісер” Г. Гессе.

Багатовимірності духовних орієнтирів “Чарівної флейти” відповідає система персонажів. Тут діють умовно-символічні фігури. Це Цариця Ночі і Зарастро, чие протиставлення визначає розстановку рушійних сил сюжету. Поряд з ними виникають цілком конкретні особистості, наділені всією гамою людських пристрастей: коханням і ревностями, мужністю і почуттям страху, причому очевидні вади — боягузтво, базікання, хитрість — не засуджуються, а подаються в добродушно-іронічній манері. Лише Моностатос, чия душа така ж чорна, як і його шкіра, показаний злим, похитливим, підступним. Як не дивно, у Моцарта в цьому випадку не знайшлося жодного аргументу на захист добровільного сторожа юної Таміни, який невідомо як опинився в світлому храмі Зарастро.

Взаємини значної кількості дійових осіб опери регулюються законом парної симетрії: жіноче, хаотичне, ірраціональне — розумне, денне (Зарастро); пара закоханих, яка свідомо приймає всі випробування на своєму шляху, — природні люди-птахи (Папагено не лише птахолов, він ще й чудернацьки споряджений в одяг з пір’я). Від імені Цариці Ночі головують Три Дами (завжди в тріо, тобто як один персонаж), від імені Зарастро — Три Хлопчики (також “потроєна” роль). Принцип симетрії поширюється і на співвідношення комічного-серйозного. Так, всі випробування, що випали на долю Таміно, в перевернутому, карнавальному вигляді перефразовуються Папагено. Незважаючи на антигероїзм останнього, що не дав змоги витримати екзамени братства, врешті-решт і він одержує обіцяну нагороду — Папагену.

Комічне і серйозне в цьому творі створюють таку ж постійну опозицію, як і Добро — Зло. Світ показано тут у прямому і дзеркальному відображенні. Це змушує знову згадати про ренесансну традицію, коли неодмінним супутником “рицаря духу” Дон Кіхота виявлявся “рицар життя” Санчо Панса.

Композиція “Чарівної флейти” визначена в клавірі як дві дії і одинадцять картин. Насправді така кількість структурних одиниць є в другому акті, а якщо врахувати ще п’ять фрагментів першого акту, то матимемо шістнадцять картин. Таке членування форми обумовлене, по-перше, кількістю сюжетних поворотів, по-друге, частотою переміщення в різноманітні сюжетні площини: сувору скелясту місцевість, картину ночі з тронном під голубим місячним сяйвом, пальмову галявину, відзначену атрибутикою ритуальності, поріг храму і т. д. Зазначимо, що зоровий ряд в опері існує досить автономно. Моцарт не ставить перед собою мету створити особливо яскравий колорит музичними засобами, даючи можливість декоратору продемонструвати свою уяву і майстерність. Поезія вимислу проявляється в музиці Моцарта в іншому вимірі: в наївній простодушності зінгшпільних інтонацій Папагено та його подруги, в холодному блиску концертних арій Цариці Ночі, в постійній готовності перетворення серйозного в іронічно-насмішливе.

Фінал першої дії наділяється новими стилістичними і драматургічними якостями. Моцарт змінює трактування цього традиційного розділу оперної композиції. У даному випадку його функція полягає не в наростанні динаміки інтриги, а в узагальненні суті всіх перипетій сюжетної дії. Літературний текст містить прямі програмні висловлювання, що розкривають світоглядну суть твору. Опинившись у священній діброві, Таміно повинен вирішити важке питання: “Куди йти, якою стежкою?” При цьому він не відчуває ніякого страху. Абстрактно-символічний або відверто риторичний стиль висловлювання зберігається протягом усього фіналу, надаючи йому скоріше ораторіального, ніж оперного характеру. Цій авторській установці відповідає комплекс ситуацій: сцени Таміно і хлопчиків, Таміно і Жерця, втихомирення звірів, приборкання Моностатоса, мудрий суд Зарастро.

Статуарно-урочистому настрою фіналу сприяє стилістика хоралу, ширше — інструментально-хорових жанрів епохи бароко. Так, хор хлопчиків, який відкриває цей розділ, звучить у дусі піднесених піснеспівів. Нешвидкий темп, поступеневий рух мелодії, акордова фактура, пунктирний ритм відсилають одночасно до хоральних прообразів і репрезентативності інструментальних епізодів ліричної трагедії. Хори, які вітають Зарастро і замикають усю композицію, асоціюються з першими частинами *concerti grossi* і тріумфуючими *Gloria мес.* Пов’язані



між собою єдиною стилістикою, тональністю *C-dur*, манерою виконання, вони утворюють своєрідну архітектонічну споруду, опорні точки структури. З іншого боку, ораторіальні прийоми створюють особливий драматургічний план, пов'язаний із смисловою сферою позаособистісного узагальнення.

Прийнята у фіналі першого акту святкова інтонація сприяє переведенню дії з поезії властивого казці вимислу у галузь високої притчі. Друга дія — це ряд випробувань героїв. Драматургічним стрижнем відтак стає поєднання ритуальності і комічного начала як квінтесенції житейського, повсякденного. Носіями духовної сфери виступають Зарастро і його жреці. Справжнім сином землі змальовує Моцарт Папагено. У музичному плані ці образно-сміслові полюси втілюються в стилістично різноспрямованих інтонаційних комплексах.

Лірична пара персонажів, наділена власним колом мелодійних зворотів, перебуває в "Чарівній флейті" в зоні дії піднесено-духовного. Підсумком кожного випробування героя стають привітально-урочисті хори. Характерне для Моцарта оперування водночас смішним і серйозним тим самим набуває ніби нових смислових поворотів. Під "серйозним" розуміється вже не лише ліричне, особистісне, але й обцинне, сакральне. Що ж до ігрового, то воно диференціюється на власне комічне і святкове, що ототожнюється із священнодійством. Виникає специфічний жанровий сплав, невідомий композиторам домоцартівської епохи. У складній взаємодії з оперним началом тут виступають ораторіальні й містеріальні риси, відсилаючи одночасно і до передісторії *drama per musica* (священні дійства) і до майбутніх художніх відкриттів Вагнера ("Парсіфаль").

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. В 2 кн. М., 1987–1990.
2. Черная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ



ОПЕРА XIX СТОЛІТТЯ ЯК ІСТОРИЧНЕ ЯВИЩЕ І ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО РЕПЕРТУАРУ





§ 1. Опера в художній культурі Європи XIX століття

Дев'ятнадцяте століття можна назвати класичною Епохою історії оперного театру. В цей кульмінаційний період розкрилися всі його ресурси, сягнули повноти розвитку всі компоненти. Це був час сміливих відкриттів найвидатніших оперних композиторів різних країн — Вагнера, Верді, Мусоргського, їхніх талановитих сучасників. Левову долю репертуару більшості оперних театрів світу і в наші дні складають твори провідних композиторів минулої епохи. До десятки найпопулярніших з них входять “Севільський цирюльник” Россіні та “Норма” Белліні, “Травіата” й “Аїда” Верді, “Тангейзер” і “Лоенгрін” Вагнера, “Борис Годунов” Мусоргського і “Євгеній Онегін” Чайковського, “Фауст” Гуно і “Кармен” Бізе.

Починаючи від тріумфального злету генія Россіні, який більш ніж на два десятиліття став, за образним висловом Пушкіна, “улюбленцем Європи” і її новим Орфеєм, опера перетворилася в емоційну доміную і символ часу. Від прем'єр “Італійки в Алжирі” і “Танкреда” Россіні в 1813 році до “Пікової дами” Чайковського (1890) опера залишалася в центрі художніх інтересів суспільства і широких глядацьких симпатій. Її популярності не змогли порушити ні драматичний театр, ні балет, що завойовував власну естетику, ні оперета, що голосно нагадала про себе в середині століття. Як часи Кальдерона прийнято називати “золотим віком” іспанської драматургії, епоху Россіні, Верді, Вагнера, Чайковського можна назвати “золотим віком” європейського оперного театру.

Залишаючись барометром суспільних настроїв і смаків, опера виходила за межі театру і вривалася в повсякденний музичний побут. Варіації на оперні теми, спрощені переробки оперних уривків для фортепіано, гітари та інших інструментів складали значну частину популярного репертуару для домашнього вжитку. Улюблені оперні мелодії звучали в міських садах і парках, на публічних балах і святах.

Важливим джерелом оперної пропаганди було мистецтво гастролуючих Європою музикантів-віртуозів, які змага-

лися між собою у створенні транскрипцій, концертних обробок, фантазій на оперні теми. Легендарний італійський скрипаль Нікколо Паганіні написав і почав виконувати в концертах Молитву на тему з опери “Мойсей” Россіні і п'єсу на тему із його ж “Попелюшки” незабаром після прем'єр обох творів у 1817–1818 роках. Під час тріумфальних виступів у 1842 році в Росії Ференца Ліста публіка змогла почути його фортепіанні версії увертюри до “Вільгельма Телля” Россіні, анданте з фіналу “Лючії ді Ламмермур” Доніцетті, а також інші віртуозні концертні твори, які базувалися на матеріалі популярних на той час опер.

Така практика зберігалася на концертній естраді до початку XX століття. Знаменитий іспанський скрипаль і композитор Пабло Сарасате з успіхом виконував під час великих концертних турне власні Концертні фантазії на теми опер “Кармен” Бізе, “Фауст”, “Мірейль”, “Ромео і Джульєтта” Гуно, “Сила долі” Верді, “Марта” Флотова.

Набуваючи ширшого розмаху, оперне мистецтво впливало на інтелектуальну атмосферу і визначало рівень культурних запитів публіки. Про оперу сперечалися письменники і вчені, її пропагувала преса різних країн. На оперні теми писали Пушкін і Шевченко, Бальзак і Стендаль, Бодлер і Франко. Особистість і творчість Ріхарда Вагнера відіграли вирішальну роль у духовному розвитку знаменитого німецького філософа Фрідріха Ніцше. І в період нестримного поклоніння, і пізніше, коли несподівано настало різке нехтування кумира власної юності, Вагнер залишався для Ніцше головною фігурою, натхненником найсміливіших його ідей.

Російський критик Герман Ларош, який ніяк не був прихильником Вагнера, скоріше — його супротивником, зумів відзначити вплив справи Вагнера на взаємовідносини опери і публіки. Всю Європу сколихнула історія збору коштів на побудову театру в Байройті і потім сенсація його відкриття в 1876 році. Будучи свідком цієї знаменитої події, Ларош вперше познайомився тоді з небувалим творінням, тетралогією Вагнера “Перстень нібелунга”. Він так оцінив значення того, що відбулося:

“Святковий і багатий натовп, що звик до задовольень легких і зручних, цілими тисячами збирався сюди і вечір за вечором проводив у театрі, вислуховуючи мудрі вірші і не менш мудру музику. Його не втримали від приїзду ні літня спека,



ні різноманіття задоволень на водних купаннях, ні захлапність вибраного Вагнером містечка, ні повна в ньому відсутність елементарних зручностей, ні високі ціни. Не зрозумівши й наполовину "Нібелунгів", публіка на віру прийняла всю їхню незрозумілість і нагородила парадоксального художника викликами і оплесками, які не залишали нічого більше для побажань".

Поділ оперної історії XIX століття на окремі періоди визначається співвідношенням процесів всередині самої опери зі зміною етапів стильового розвитку європейського мистецтва і з важливими політичними подіями, які дуже змінили карту Європи, спонукали до ломки людської свідомості.

Перехід від класицизму до романтизму характеризує оперний процес двох перших десятиліть. Тоді як у літературі романтизм вже заявив про себе на повен голос, в оперне мистецтво він проникав із запізненням і до того ж не відразу зачіпав усі сторони синтетичної цілісності оперного спектаклю. Музичний стиль міг у той час залишатися в межах класичних норм, натомість у сюжетах вже виникало романтичне забарвлення. Ознакою впливу романтичної естетики міг слугувати жанровий показник. Шлях романтичного оперного театру був на даному етапі рухом "знизу", від демократичної театральної традиції: казково-фантастичних і чутливих побутових сюжетів німецького зінгшпілю і французької комічної опери, напруженої інтриги й похмуро-таємничої атмосфери "чорних" жанрів (так званий готичний роман, "драма долі").

Одним із найпопулярніших композиторів Франції періоду Імперії, законодавцем європейської оперної моди початку століття був італієць за походженням, послідовник Глюка Гаєтано Спонтіні (1774–1851). Імперські амбіції Наполеона реалізували себе в здатності до всього урочистого, велично монументального. У всіх сферах суспільного життя стали проявлятися консервативно-охоронницькі тенденції. Це створювало сприятливий ґрунт для укріплення позицій класицизму, що похитнулися в період революційної ломки суспільства. В оперному мистецтві цей запізнений класицизм визначив стильове обличчя творів Спонтіні. Найпопулярнішим серед них була опера "Весталка" (1805), яка з моменту прем'єри в 1807 році більше півстоліття зберігалася в репертуарі більшості оперних театрів Європи.

На відміну від Глюка, Спонтіні розробляв не міфологічну, а історичну тематику. Масштабні хорові сцени склали кістяк драматургії його опер, витриманих у стилі "ампір", позначених зовнішньою імпозантністю і релігійно-містичним забарвленням. У них підготовлявся ґрунт для нового жанру — французької "великої опери", яка сформувалася в наступний, власне романтичний період.

10-ті роки XIX століття — час безумовного панування музики Росії не лише в Італії, але скрізь, де хоча б щось чули про оперу і куди різними шляхами проникало оперне мистецтво. Відомий діяч італійського визвольного руху Джузеппе Мацціні назвав автора "Отелло", "Севільського цирюльника", "Сороки-злодійки" титаном за силою і натхненням, Наполеоном цілої музичної епохи, але при цьому не новатором, а генієм-завершителем. Росії залишався класиком за ясністю й чистотою, художньою досконалістю стилю. Чуття міри і гармонійність світовідчуття дали привід автору однієї з монографій про музичний романтизм назвати це явище "абсолютно чужим усьому російському темпераменту і його концепції опери" і віднести його до романтиків лише через характерне для його творів нівелювання відмінностей між серйозним і комічним оперними стилями.

На фоні все зростаючого успіху опер Росії, всеєвропейської слави Спонтіні єдиний оперний твір Бетховена з труднощами пробивав дорогу на сцену. Після провалів двох перших постановок і численних переробок композитор підготував оперу до виконання в третій авторській редакції. У цій новій версії прем'єра "Фіделіо" Бетховена у Відні відбулася 23 травня 1814 року і нарешті була з ентузіазмом прийнята публікою. Відтоді ця опера увійшла до світового репертуару на правах одного з визнаних шедеврів. У її концепції і стилі відчутні паралелі з піднесено-героїчним класицизмом шіллерівського зразка. Однак Бетховен порушив класицистський жанровий канон, поєднавши героїчний сюжет із жанровими схемами зінгшпілю і французької "опери спасіння".

Вже через два роки після визнання цього унікального твору німецька опера вступає в нову еру. В 1816 році композитор і диригент, реформатор національного музичного театру К.-М. Вебер ставить у Празі "Фауста" Л. Шпора, тоді як у Берліні великий успіх випадає на долю романтичної опери Е. Т. А. Гофмана "Ундіна". Але це лише пролог до ще значнішої події,



прем'єри на берлінській сцені 18 червня 1821 року "народної опери" Вебера "Фрейшютц" ("Вільний стрілець"). З її появою романтизм остаточно утвердився на підмостках європейського оперного театру, а німецька опера заявляє про себе як якісно нове явище — національна оперна школа.

Боротьба німецького оперного театру за право на самостійний шлях розвитку була впертою і складною. Вона не завершилася всеєвропейським тріумфом "Фрейшютца". У першій половині XIX століття залишалася непорушною гегемонія Італії в галузі оперного виконавства, вокальної педагогіки і творчості. Італійські трупи регулярно показували спектаклі в Лондоні і Петербурзі, Одесі й Дрездені, інших містах Європи. Італійська опера була одною з трьох захищених державною монополією оперних сцен Парижа. На боці італійців були глядацькі симпатії.

Представники зовсім молодих оперних шкіл Центральної і Східної Європи сприймали італієманію космополітично налаштованої еліти суспільства як головне зло, що перешкоджало використанню оперного мистецтва для втілення в ньому національних ідеалів. Незважаючи на те, що "стартові умови" нових оперних шкіл, які формувалися, були надзвичайно важкими, в самій естетичній програмі романтизму був закладений інтерес до всього, що відрізняло один народ від іншого, характеризувало самотні традиції і мораль кожної нації.

Перед сучасниками наполеонівських війн, падіння і відновлення правлячих династій, п'яних надій, що змінювалися їхнім швидким крахом, світ поставав не лише ієрархічно вибудованим за вертикаллю, але й різноманітним у своєму горизонтальному розвитку. Ці "обличчя світу" — неповторні, вони не зводилися до загального знаменника, а стали справжнім відкриттям романтичних творців. Навіть у тому, що раніше вважалося загальнолюдським надбанням, — "вічних" темах мистецтва, міфології, казкових сюжетах, причтах і байках — акцентуються особливі ознаки часу, місцевості, національних і релігійних традицій.

Центральний в естетиці класицизму принцип єдності (місця, часу, складу, ракурсу відтворення дійсності) замінюється подвійним кутом зору на світ і події, що в ньому відбуваються. Художня цілісність твору формується із зіткнення заздалегідь різнорідних начал. Побут, проза життя, національне середовище виявляють якісну своєрідність, розкриваються в неповторних властивостях.

У "Чарівній флейті" Моцарта "фантастичне" не сприймалося як світ, що живе за своїми законами. У романтичній опері виникає діалог казкового і реального буття, об'єднаних в загальному художньому контексті. Закономірності такого об'єднання складають основу процесу жанроутворення.

Заміна монолітної єдності художнього світу діалогічними стосунками контрастних образних сфер викликала переворот у жанрово-стильовій системі. У творах, які поєднали різноманітні погляди, ракурси, пласти життя, "постановка стилю" мала вирости до значення самостійної проблеми. Задум належало реалізувати через стиль, що являв собою набір індивідуально характерних фарб. Саме тепер у оперній драматургії набули значного поширення прийоми "узагальнення через..." — жанр, стиль, національний, локальний, побутовий, історичний колорит.

Мистецтво пішло на зближення з життям, яким воно є, стало прагнути вловити його творчий дух. При виборі об'єкта розгляду стали відпадати попередні заборони на все неприкрашене, оголене, надмірне й різко характерне. Спосіб висвітлення матеріалу та його інтерпретація поступово переставали визначатися належністю до певного рангу життєвих явищ. Лише від волі автора та його задуму тепер залежала віднесеність теми і персонажів, що її розкривають, до "високої" чи "низької" сфери. Внаслідок цього руйнувалися раніше діючі зв'язки сюжетів і жанрів. Героїчні, патріотичні, міфологічні сюжети стали відриватися від "високих" жанрових сфер і переміщуватися до сфери комічних жанрів, наповнюючи останні новим змістом. Так готувалася кардинальна зміна принципів жанроутворення і складалося нове розуміння жанру.

Головне нововведення полягало в розриві раніше заданих зв'язків сюжету, жанру і стилю. Художня цілісність тепер може мислитися із вільних зміщень і комбінації елементів різного походження. В умовах стильової багатоскладовості активізуються об'єднуючі функції жанру, покликаного закріплювати і з'єднувати ціле. Вибір жанру і жанрової традиції відповідає тепер пошуку об'єднуючого стрижня, що допомагає включити в поле зору різноманітні життєві явища. Традиційні жанри не зникають, а переосмислюються, залишаючи слід в сюжетах, проникаючи в нові структури через стильові компоненти.



Описані вище процеси передусім торкнулися комічної опери. Побутові сюжети, на яких вона базувалася, стали трансформуватися під впливом поетично трактованих фольклорних мотивів, під дією романтичної балади, в результаті особливої уваги до історичного колориту. Поряд з побутовими, комедійними сценами і персонажами все більше місця відводилося в ній ліричним і драматичним ситуаціям. Новий романтичний різновид опери з прозаїчними діалогами тепер лише за зовнішніми структурними ознаками зберігав зв'язок з “низькими” жанрами попередньої епохи. Його подальша еволюція викликала відмову від змішаних форм, тобто від розмовних сцен. Тим самим остаточно долалися або виступали в новому значенні ознаки “низького” походження.

У французькому оперному театрі вплив романтичних смаків був помітним, починаючи з “Річарда Левине серце” Гретрі (1784) і “опер спасіння”. Спочатку це проявилось в деталях сюжету і тенденції урізноманітнити фарби музичного стилю локальними штрихами. У творчості композиторів наступного покоління комічний жанр рішучіше переосмислювався в романтичному дусі. Елементи повчальності просвітницької “слізної комедії”, риси героїчної мелодрами, які характеризували жанр “опери спасіння”, витісняються інтересом до незвичного, до таїнств ірраціонального. Відображення віддалених історичних епох з їх особливими порядками, спроби стилізувати ознаки цієї легендарної старовини в музиці надають побутовим ситуаціям і характерам комічної опери романтичне забарвлення (“Жан паризький”, “Біла дама” А. Буальдьє, опери Ф. Герольда та ін.).

Час появи в європейському оперному театрі “Ундіни” Гофмана, опер Вебера, “Білої дами” Буальдьє, “Вампіра” Маршнера був періодом утвердження легендарно-фантастичної опери як жанрового різновиду, пов'язаного, з одного боку, із зразками народної фантастики, народного середовища і побуту, з іншого — з рицарськими мотивами і культурою середньовічної феодальної фортеці. Новий жанр утворився на основі романтичного “подвійного світу”: конфліктного зіткнення реальності з чудесним і надприродним, прозаїзмів з піднесеною поезією, буденності з хвилююче загадковим або зловісним фатумом. У просту атмосферу комічних жанрів увірвалася стихія образів, явищ, переживань, яка лякала і насторожувала.

На генетичній основі серйозної опери та її трансформації під впливом романтичної естетики виник інший популярний музично-театральний жанр — “велика” історична опера. Персонажі виступали тут у закріплених ролевих функціях. В історичних операх діяли селянин і монарх-самодержавець, король і придворний, знатна дама і слуга, духовна особа і строкатий міський натовп з людей різних соціальних станів. Конфлікт розгортався як зіткнення різних суспільних сил, а в історичному минулому перевага надавалася періодам смуту і заколотів.

Такі партитури, як “Німа із Портічі” Д. Обера (1828) і “Тугеноти” Д. Мейєрбера (1836) засвідчували народження нового оперного жанру. В його формуванні відіграв неабияку роль і Россіні, написавши для Парижа на французьке лібрето Е. Жуї та І. Бі героїко-патріотичну оперу “Вільгельм Телль” (1829). У всіх цих творах до контексту “високих” сюжетів органічно ввійшли стилістика і окремі драматургічні прийоми комічної опери. Це дало змогу адаптувати в музичному театрі методи популярного в епоху романтизму історичного роману (Вальтер Скотт, Бальзак, Меріме, Гюго і т. д.). Картини яскравого, насиченого динамікою життя минулих епох постали в “костюмній” історичній опері у взаємодії трьох образних планів: жанрових декоративно-дивертисментних епізодів, масових сцен глобального зіткнення протидіюючих сил, зрештою, пов'язуючої обидва плани ліричної лінії, що розкриває долі “приватних” осіб історії.

Поряд з композиторами і лібретистами в розробку естетики нового жанру значний внесок зробили театральні декоратори. Як і раніше, оперний театр випередив драматичний у реформі театрального-декоративного мистецтва. Особливу роль відіграли при цьому вистави провідної французької музичної сцени, де працювали відомі всій Європі майстри оперного декоративного живопису Сісері та Лефевр. Вперше вони перейшли до використання об'ємних декорацій-пратикаблів, що зображували сходи, скелі, мости. З 1822 року тут стали застосовувати газове освітлення на сцені. Замість техніки “чистої переміни” на очах глядачів при постановці опери “Німа із Портічі” вперше зміна декорацій стала відбуватися за опущеною завісою.

Повністю сформований до 1830 року тип романтичної декорації відіграв величезну роль у приголомшливому успі-



хові опери Мейєрбера "Роберт-диявол" (1831). З метою точного відтворення локального колориту і особливої атмосфери дії художник Сісері був направлений в Арль, де знаходиться старовинний монастир святого Трохима. Декорації найзнаменитішої сцени цієї опери — повстання із гробниць грішних черниць, які ожили, — відображали похмуру кам'яну галерею монастиря з високими напівзруйнованими вікнами. Вражала глядачів ілюзія місячного світла, досягнута з допомогою нового прийому: запровадження газового освітлення в глибині сцени.

На прем'єрі "Роберта-диявола" був присутній відомий польський поет Ю. Словацький, який так описав враження від сцени в монастирі:

"Поза всякою похвалою — прекрасний вид удаваної прозорої колони. За колонадою — цвинтар, осяяний місяцем. З могил, що видніються поміж колонами, вириваються танцюючи в повітрі голубі вогники, потім вони ніби розділяються, кожний, опускаючись, оживлює білі мармурові зображення надмогильних плит — черниці поховані, ніби розіпнуті на плитах. Вони поступово піднімаються, черниці сходяться з усього цвинтаря і починається прекрасний балет. Рій черниць, які кружляють на цвинтарі в голубому світлі місяця, вразив мою уяву".

Французька "велика опера" стала явищем інтернаціональним. Вироблені в ній принципи поширилися на всі театральні сцени. Це створило суттєву конкуренцію впливові італійської оперної культури. Самі італійці стали охоче виконувати в різних країнах опери Обера, Мейєрбера, Галеві. Можна ствердити, що тим самим було підведено ризик під тривалою полемікою, що почалася ще за життя Люллі, з приводу життєздатності французької оперної моделі. Концепція постановочного спектаклю-видовища з величезним виконавським апаратом, з неодмінною участю балету, з комплексним впливом зорових і звукових вражень, спектаклю, в якому драматична канва була вплетена в яскраве епічне обрамлення у вигляді картинно-розповідних епізодів (бали, маніфестації, лицарські турніри, сценки міського життя, селянського побуту, весільні церемонії і т. д.), визначила обличчя оперного мистецтва XIX століття в цілому. До другої половини віку оперу почали трактувати як великий музично-театральний спектакль незалежно від характеру сюжетів і тем.

Парижський постановочний стиль був визнаний зразковим, а Париж став відігравати роль центру оперного життя Європи. Тут у 1829 році завершив оперну кар'єру Россіні. Дань "великій опері" віддали його послідовники Белліні та Доніцетті. Для Парижа були написані і тут вперше поставлені остання опера Белліні "Пуритани" (1835), опера "Фаворитка" Доніцетті (1840). За іронією долі, молодий, на той час ще невідомий нікому німецький композитор Ріхард Вагнер, який приїхав до столиці Франції з мріями про блискуче майбутнє європейської оперної знаменитості, змушений був заробляти на прожиття, виконуючи замовлення видавців і готуючи до друку спрощені переробки музики "Фаворитки". Вагнер і сам захопився ідеєю постановочного спектаклю у французькому дусі і, сповідуючи паризьку моду, написав велику історико-романтичну оперу "Рієнці". Але він же розгледів зворотний бік медалі. Саме в Парижі в період гірких невдач в його уяві стали складатися контури сміливої реформи всього, що досі могла запропонувати опера як така.

Як і Вагнер, але по-своєму пережив і подолав вплив "великої опери" Верді. Він спробував свої сили в цьому жанрі, коли його власний стиль уже повністю склався ("Сицилійська вечірня", 1855; "Дон Карлос", 1867). Засвоєння французьких оперних традицій виявилось результативним як для самих традицій, так і для Верді, якому довелося захищати престиж італійської оперної культури в період зростаючого натиску ворожих їй тенденцій.

Навіть альтернативні "великій опері" напрямки в самій Франції взяли за основу принцип поєднання у великому постановочному спектаклі епічних і драматичних компонентів. Так, композитор із когорти сміливих новаторів, музика якого найважче завойовувала визнання саме на його батьківщині, Г. Берліоз (1803–1869) зі своїми мірками підходив і до оперного жанру. В "Бенвенуто Челліні" (1838) він створив зразок великої комічної опери, відмовившись від використання розмовних сцен і збагативши драматургію масштабними масовими сценами. Відтворюючи яскраву картину карнавалу на площі Колонна в Римі, він доречно запровадив прийом "театру в театрі" у вставній пантомімі "Король Мідас, або Довгі вуха". У подальшому цим прийомом ефектно користувалися й інші оперні композитори (Вагнер, Гуно, Чайковський, Леонкавалло). Опера Берліоза передувала одному з вершинних зразків



комічної опери великого стилю — “Нюрнберзьким майстер-зінгерам” Вагнера (1868). У обох творах розроблялася тема мистецтва, його зв'язків з життям, мотив долі художника та його творчості.

Сміливим жанровим експериментом стала драматична легенда Берліоза “Засудження Фауста” (1845–1846). У вік симфонізму й розквіту програмної музики тут на новій естетико-стильовій основі відроджувалися деякі риси французької опери-балету, водночас елементи театралізації вносилися в ораторіально-симфонічний жанр. А в оперній дилогії Берліоза “Троянці” (1856–1858, прем'єра другої частини, “Троянці в Карфагені” — 1863) втілювався національний ідеал синтетичного музичного спектаклю, побудованого на сюжетах античної міфології і тим самим ніби продовжувалася лінія спадкоємності, яка вела від Люлли і Рамо до Глюка. Навіть відновлюючи строгість глюківського ідеалу, Берліоз інтерпретував сцени з “Енеїди” Вергілія в епічно уповільненій, відстороненій манері, чим випередив пошуки французького музичного театру XX століття.

Романтичний період оперної історії співпав з епохою романтизму в європейському мистецтві в цілому (20–40-ві роки) і тривав до середини віку. Однак, починаючи з 50-х років, картина оперного життя набуває більшої мозаїчності, загострюються полярні тенденції, що характеризували оперний процес.

У 50–60-ті роки сягають висот художньої зрілості видатні оперні творці Вагнер і Верді. На межі 60–70-х років до революційних перетворень сміливо прагне молода російська оперна школа. Своїх національних класиків одержує в цей час угорська опера в особі Ф. Еркеля, польська — С. Монюшко, чеська — Б. Сметани. В останній третині віку у тісній взаємодії із засновниками професійного музично-драматичного театру закладає фундамент національного оперного мистецтва основоположник української композиторської школи М. Лисенко.

Поряд з розширенням оперного поля завдяки формуванню у нових національних культурах власних композиторських і виконавських шкіл відбувається перерозподіл сил в культурах старих. Вагнеру — поету, філософу, полемісту, геніальному композитору і не менш видатному театральному діячеві вдається покласти край пануванню італійської опери,

а також характерному для XVIII століття протистоянню італійської і французької оперних моделей. На базі німецького інструменталізму, досягнень театру Моцарта, бетховенського симфонічного методу, увібравши відкриття романтичного програмного симфонізму Берліоза, Вагнер реалізував ідею вищого музично-театрального синтезу: органічного сплаву театральних складових масштабного спектаклю із наскрізною музичною композицією та індивідуальним драматургічним профілем. Виступивши одночасно композитором, лібретистом і новатором театральної справи, Вагнер проголосив смерть старій опері і її заміну так званим сукупним художнім твором, у якому роз'єднані в процесі історичного розвитку окремі види мистецтва знову зіллються у вищій єдності. В результаті, за його теорією, народжується новий ідеал: музика, драма і театр “розчиняються у формі музичної драми”.

Значення вагнерівської реформи вийшло за межі лише музичних чи суто театральних проблем. Полеміка про Вагнера і його теорію захопила кращі європейські уми, сприяла гарячим дискусіям, розгін і емоційна напруга яких значно перевершили резонанс від оперних баталій XVIII століття.

Переосмислення функцій окремих компонентів оперного синтезу було стимульовано суперечками про творчість Вагнера, але виникало й незалежно від впливу останнього. Запровадження в оперу принципів симфонічного мислення стало загальним віянням часу. В результаті оперним творцям різних країн вдалося подолати характерну для віртуозної італійської опери гіпертрофію вокального начала. Ідеали великих оперних реформаторів минулої епохи розвинулися на новій основі. Зруйнування класицистського жанрового поділу на два альтернативні потоки — оперу серйозну і комічну — сприяло проникненню принципів симфонізованої музичної драми у всі оперні жанри.

Однак симфонізація опери як загальна тенденція, викликане нею ускладнення музичної драматургії і стилю не порушили потреби в альтернативній репліці жанрового діалогу. У 50–60-ті роки в ролі дієвої альтернативи “великої опери” виступив театр оперети. Цей новий вид музичного театру запозичив від французької комічної опери і німецького зінгшпілю принцип поєднання музичних і розмовних сцен, опору на музику побуту, від італійської опери буфа — характер комізму, умовні амплуа-маски. В опереті з'єдналися демокра-



тичні традиції низових бульварних театрів з відвертою розважальністю, азарт критичного розвінчування попередніх цінностей з умілим маніпулюванням модними ідеями на злобу дня заради комерційного успіху. Але поступово поряд з пародійно-буфонною і комедійно-побутовою в ній стала поширюватися лірична сфера образів.

Щодо самої оперети, в ролі жанру-антиподу останньої виступила французька лірична опера, яка сформувалася у кінці 50-х — на початку 60-х років. Заснування в Парижі Ліричного театру (1851) дало можливість підтримати нові імена і створити конкуренцію двом головним музичним сценам французької столиці — Гранд опера і Опера комік. Незважаючи на всі складності свого існування і скромні можливості, Ліричний театр свою місію виконав. З його діяльністю було пов'язано народження жанру ліричної опери, що розвивався в діалозі-суперництві як з “великою оперою”, так і з оперетою.

Основоположники нового оперного жанру А. Тома (1811–1896) та Ш. Гуно (1818–1893) пішли шляхом заземлення складних філософських сюжетів світової літератури, створюючи типи сучасних Фаустів і Гамлетів. Як і в опереті, лірика була пов'язана в їхніх творах з побутовою стихією, з відтворенням образів і стосунків житейської повсякденності. Але акцент переносився на серйозні і драматичні сторони побутових колізій. Оперним героям доводилося відстоювати в напруженій боротьбі з обставинами своє право на свободу дій, якою ніби напочатку були наділені персонажі оперет Ж. Оффенбаха, Ш. Лекокка, К. Мілльокера та інших майстрів легкого жанру.

В естетичній програмі творців ліричної опери було немало спільного з творчими принципами французьких художників-імпресіоністів. Останні відкинули героїчні котурни академічного мистецтва, зробивши об'єктом відображення повсякденні житейські ситуації, в яких зуміли відкрити поезію неповторних миттєвостей вічно змінюваного самоцінного буття. Аналогічно цьому в ліричній опері вселенські художні типи трансформувалися в сучасних французів. Позбавлені сили характерів і частіше всього приречені на невдачі, ці нові оперні персонажі навіть в їхніх слабостях наділялися привабливістю натур емоційно чуйних, нервово вразливих, здатних протиставити свої душевні поривання прозі обивательського існування.

Звернення до класичних сюжетів Гете і Шекспіра, до драматичних і стильових прийомів “великої опери” допомагало багатогранно розкрити сферу душевного життя ліричних героїв, світ їхніх інтимних переживань. У музиці новий світ почуттів, не пов'язаних ні з особливо високими пориваннями духу, ні з піднесеними громадянськими мотивами, передавався через гнучку аріозно-романсову мелодику, яка відтворювала мовні інтонації довірливих бесід, фіксувала тонкі нюанси емоцій і гнучку мінливість внутрішніх відчуттів. Резонатором таких відчуттів ставав оркестр, який збагатився новими колористичними прийомами. На основі взаємодії голосу з оркестром у ключових ліричних сценах досягалося злиття внутрішніх і зовнішніх вражень, виникав ефект безкінечно тривалої, ніби застигаючої прекрасної миттєвості, що зупиняла біг часу.

Гуно й Масне, а тим більше Тома не прийнято відносити до першорядних геніїв, а сама лірична опера частіше описується в критичному аспекті, чим визнається внутрішньо спорідненою з тенденціями естетичного оновлення, що проявилися у французькій поезії й живописі того часу. Однак незаперечним є той факт, що і в XX столітті “Фауст” і “Вертер” залишаються серед творів-лідерів світового оперного репертуару, а французьку оперну школу як таку частіше за все представлено в афішах театрів світу двома творами: “Фаустом” Гуно і “Кармен” Бізе.

Жорж Бізе (1838–1875) високо цінував талант Гуно, вважав себе учнем і послідовником автора “Фауста”. Після Берліоза Бізе визнається найблискучішим представником французької музики XIX століття. Його мистецтво позначене високою художньою досконалістю чисто французького типу: гармонійною урівноваженістю, класичною ясністю форми, відточеною майстерністю і чуттям міри. Перший успіх Бізе як театрального композитора був пов'язаний з юнацькою оперетою “Доктор Міраклі”. У період розквіту на французькій сцені легкої комедії і водевілю він віддав дань цим модним захопленням у комічній опері “Дон Прокопіо”, де прагнув також спиратися на класичні традиції італійської опери буфа. У відповідь на хвилю інтересу до відображення Сходу як особливого, не схожого на західний, екзотичного світу Бізе створює “Шукача перлин” (1863), розширюючи тим самим сферу сюжетів і образів французької ліричної опери.



“Кармен” (1875) стала вершинним твором композитора, що увінчала його творчий шлях. Її появі на сцені передували суспільно-політичні події переломного характеру. Поразка Франції у франко-пруській війні 1870 року, крах Другої імперії, Паризька комуна і її криваве придушення спонукали до зрушень у суспільній свідомості, породивши зовсім нову ситуацію і в художній творчості. 70–80-ті роки виявилися одночасно і підбиттям підсумків для мистецтва XIX століття, і предтечею багатьох процесів художньої культури новітнього часу.

“Кармен” Бізе унікальна як єдина в національному оперному мистецтві аналогія французькому літературному реалізму в його класичному варіанті, представленому іменами Бальзака, Стендаля, Меріме. Водночас авторська версія “Кармен” парадоксально поєднала яскраву оригінальність стилю, складну багатозначність ідейно-образної концепції, неповторну своєрідність музично-сценічних образів із застарілою структурою французької комічної опери, побудованої на чергуванні музичних епізодів і розмовних сцен. Можливо, саме ця обставина стала причиною фактичного провалу прем'єрних спектаклів. Незабаром після смерті композитора Е. Гіро замінив прозу речитативами. У новій редакції “Кармен” швидко була визнана одним із оперних шедеврів і обійшла всі театри світу. Лише в другій половині XX століття діячі театру проявили інтерес до авторського оригіналу, повернувши йому право на життя. В наш час “Кармен” майже з однаковим успіхом ставиться в обох варіантах.

Приклад “Кармен” — одне із свідчень того, що оперний театр XIX століття все ще зберігав героєцентристську концепцію як ознаку аристотелівської театральної системи. Про це красномовно засвідчує театральна афіша. Так, із 26 опер Верді лише чотири не мають у назві імені головного героя. Героєцентричні назви більшості опер Чайковського, а в “Піковій дамі” назва символічно об'єднала уяву про реальну особу і фатумний предмет як рушій сюжетних подій. Однак змінився весь образ героя, співвідношення в оперному персонажі конкретного і узагальненого, внутрішнього і зовнішнього. Людина і її оточення, персонаж і середовище — природне, історичне, національне, побутове — такі паралелі і співставлення стали ключовими в усіх оперних жанрах.

Вулканічна епоха формувала особистості пророків і провидців, відповідальних за долі держав і народів, які, потрапляючи на сцену, не з меншою пристрастю кидалися у вир особистих переживань. Але одночасно з укрупненням образів героїв відбулася активізація і персоніфікація речей, предметного середовища. Власну інтонаційну сферу одержав предметний світ, з яким вступив у контакт герой, свої “голоси” набули персонажі-супутники, життям наповнився пейзаж, образна персоніфікація заторкнула навіть алегоричні й символічні поняття. Це стало можливим завдяки майстерній роботі техніки наскрізних музичних мотивів.

Опора на принцип *лейтмотивних* музичних характеристик як основу наскрізної симфонічної драматургії викликала мобілізацію первинних семантичних властивостей звукового матеріалу, широке застосування звукообразності, інструментальної сигнальності, прийомів узагальнення через первинні жанри (пісня, хорал, церковний розспів, романс, народний танець) — все, що допомагало наситити музику конкретними програмними асоціаціями.

У музичних лейтмотивах згущувалися в ємкому образі-символі властивості, які характеризували персонажів театральної вистави, їхнє середовище проживання, довколишній їм предметний світ. Симфонічні методи становлення, розвитку і модифікації цих легко вловлюваних слухом образів допомагали пов'язувати всі їхні зміни з розвитком сценічних подій. Дієві потенції кожного з них реалізувалися безпосередньо через поступки і взаємостосунки героїв або розкривалися суто театральними засобами, через організацію сценічного середовища.

Таке активне впровадження в оперу симфонічного начала призвело до її трактування як своєрідного м е т а ж а н р у, що увібрав основні досягнення музичного мислення і одночасно мобілізував усі засоби театального мистецтва. Звідси виникає масштабність оперних концепцій, грандіозність виконавського апарату, що залучається для їх втілення. Граничною виразністю наділяється кожний компонент: яскраво театральна, драматично напружена дія, багатозначний за функціями, активно включений у дію хор, великий симфонічний оркестр.

Це призвело до нового співвідношення музики і словесно-драматичної канви опери. Не лібретист і не співак, а ком-



позитор став головним ініціатором і головною особою, відповідальною за втілення художньої ідеї твору. Лібрето стало втрачати ту самодостатність, яка в минулому характеризувала твори А. Дзено і П. Метастазіо. За аналогією із симфонічними творами, які мають літературну програму, у нових умовах словесний текст лібрето часом перетворюється, за влучним виразом австрійського дослідника Г. Галя, ніби “у вербальний переклад, засобом якого може бути розшифрована музика”. Цим пояснюється живучість у оперній практиці ХХ століття традиції виконання опер мовою оригіналу. Публіка виявляється здатна сприйняти оперний твір такого роду, навіть не розуміючи змісту словесного тексту, спираючись лише на власні глядацькі і слухові враження і знаючи в загальних контурах сюжет.

Важливим наслідком внутрішньої перебудови попередньої ієрархії компонентів оперного синтезу стала реформа вокального письма, що відбулася до середини ХІХ століття. Ці зміни стосувалися самого типу оперних голосів і виявилися чимось схожими на перехід від камерного звучання струнно-щипкових і клавішно-щипкових інструментів у музиці ХVІІ століття до повнозвуччя і динамічних можливостей симфонічного оркестру бетховенської і післябетховенської епох, або ж до заміни клавесину сучасним фортепіано, здатним заповнювати великі зали і змагатися з могутньою оркестровою звучністю.

Опери Мейєрбера, Верді, Вагнера, Чайковського вимагали нової експресивної манери, сильних, могутніх оперних голосів. Епоха кастратів завершилася уже до початку ХІХ століття. Россіні першим в італійській опері доручив головній партії своїх серйозних опер басу — голосу, який раніше пов’язувався лише з виконанням віртуозних буфонних партій. На основі розвитку технічних можливостей і природних якостей звичайних чоловічих голосів уже в його творчості починає складатися нова система оперних вокальних амплуа, що відповідає багатоманіттю сценічних характерів, які виводилися на підмостки.

З появою Верді в італійській опері приходить кінець тиранічному пануванню співаків, чий смак і капризи за часів Россіні все ще визначали практику оперного театру. З вичерпною ясністю Верді викладав своє розуміння ролі й характеру співу в комплексі вокально-сценічних виражаль-

них засобів, якими зобов’язаний володіти оперний виконавець. Нагадуючи про необхідність підшукати співачку для одної із своїх опер, він ніби мимоволі зазначив: “Несуттєво, чи буде вона першокласною, аби лише вона відповідала моїм вимогам”. Що конкретно він мав на увазі, стає зрозуміло з відомого листа Верді до лібретиста С. Каммарано. Композитор пояснює, чому він виступає проти участі в його опері “Макбет” блискучої примадонни Е. Тадоліні: “У Тадоліні обличчя прекрасне і добре, а я б хотів бачити леді Макбет потворною і злою. Тадоліні володіє голосом досконало, а я б хотів, аби леді зовсім не співала. У Тадоліні голос прекрасний, світлий, ясний, могутній, а я б хотів, аби голос леді був різкий, приглушений, похмурий. В голосі Тадоліні щось ангельське, а я б хотів, щоб у голосі леді було щось диявольське.”

До універсалізації оперної моделі своїми шляхами йшли всі великі оперні творці минулого. Всі вони були не лише видатними музикантами, але й театральними реформаторами. Видатним діячем німецького театру був К.-М. Вебер. Під час побудови театральної споруди в Байройті Вагнер заклав до його проекту принципово нові ідеї: невидимий публіці оркестр, темний глядацький зал під час виконання, відсутність ізольованих лож, що давали змогу їхнім власникам вільно входити і виходити посеред дії, ряди, що піднімалися амфітеатром. Якщо італійський оперний театр часів Россіні нагадував салон або клуб, де публіка почувала себе господинею становища і могла не рахуватися з виконавцями, то Вагнер прагнув перетворити театр у храм мистецтва. В Байройті під час вистави не дозволялися аплодисменти, відсутні були проходи між рядами, як в старих театральних приміщеннях.

Однак до кінця ХІХ століття в оперному мистецтві виникають нові тенденції, які не стільки продовжують лінію його сходження, скільки оспорожують безумовність обраного великими оперними реформаторами шляху. Перед обличчям кризи європейського гуманізму і перших симптомів зміни культурної парадигми, що незабаром оформиться в глобальну ідею “занепаду Європи”, людина вже не відчуває себе, як чували персонажі театру Вагнера, на гігантських просторах все-світу пліч-о-пліч з богами і великанами. Їй залишено обмежений простір власного замкнутого світу. Романтичний



герой ніс тягар самотності і відчуження, але його душа була відкрита небесам, терзалася сумом за вищою гармонією. В останнє десятиліття віку на зміну романтичній опері прийшла *веристська музична драма*. В ній герой втратив розкріпаченість і свободу духу, відчув себе підкореним значно зростаючому диктату середовища.

Веризм як художня течія мав точки дотику з французьким натуралізмом. Неприкрашена правда жорстокої реальності була проголошена вищою цінністю для мистецтва, покликаною її вивчати, розкладати на компоненти, переносити на сторінки романів, підмостки сцени, полотна художників. Художник стає схожим на лікаря, завдання якого — розпізнати і вивчити симптоми хвороби, аби поставити правильний діагноз. Суспільство, яке довідається про власні хвороби, скоріше знайде шляхи для їхвилікування. Що ж випадає на долю окремої людини? Про це можна дізнатися, знайомлячись з такими операми, як *“Сільська честь”* П. Масканьї (1890), *“Паяци”* Р. Леонкавалло (1892). У них автори не претендують на універсальність концепцій. Зменшуються масштаби оперних творів, дія замикається в межах відокремленого, локального світу, із своїми непорушними правилами, бунт проти яких виявляється позбавленим сенсу.

Персонажі веристського театру подібні до акторів трагічної вистави, яка розігрується за заздалегідь відомим сценарієм, оскільки кожен з них врешті-решт стає знаряддям здійснення невідворотних понадособистісних законів. Ворожі їм сили знеособлені, зло анонімне. Боротьба не ведеться, як раніше, між неповторними індивідуумами: носіями добра і “вселенськими злодіями”. В операх композиторів, які запроваджували веристську естетику на оперний кін, герой перестав бути стрижнем усіх подій. Характерні у цьому плані і їхні назви. Причиною драми стає в опері Масканьї звичай, що діяв віддавна в цьому середовищі, — сільська честь. В опері Леонкавалло належність учасників драми до певного соціального прошарку апріорно ущемлює їхні права і принижує людську гідність. Маска приростає до живого обличчя, розіграна роль поглинає людину, пристрасті справжні і пристрасті театральні змішуються, а сміх паяца обертається плачем над власним розбитим життям.

У веристських музичних драмах змінюються функції фонових сцен, принцип умовної стилізації зводить на ніщо кон-

кретні реальності місця, часу, обстановки дії. Локальні особливості ніби виокремлюються із рухливого живого контексту і набувають самоцінного звучання. Звідси залишається лише один крок до їх трансформації в декоративний статичний візерунок, в умовну екзотику неперсоніфікованої опери-казки XX століття.

Рафіновані “малі форми”, підкреслено локальні сюжети, виняткові ситуації — ось до чого все очевидніше починає тяжіти оперний театр, наближаючись до межі століть. На зміну всеохопленості гігантського метажанру як уособлення ідеалу синтетичного “мистецтва майбутнього” на оперній сцені починають надавати перевагу вузькій спеціалізації. На порозі нової епохи стали усвідомлюватися не лише достоїнства, але й протилежні сторони концепції великого оперного спектаклю з величезним оркестром, хором, з набором усіх вокальних амплуа і яскравим театральним видовищем. Домінування крупного штриха оберталось громіздкістю, втратою гнучкості і відповідно швидкості реакції на мінливі запити часу. Почали втомлювати перебільшені пристрасті й зайва патетика, надмірність в усьому. Фізична могутність оперних голосів і багатство оркестрових фарб стали сприйматися як перешкода при втіленні складних інтимних переживань і камерних сюжетів.

Починаючи з творчості композиторів-веристів, оперний спектакль тяжіє до більшої локальності. Піддається різним деформаціям і образ героя такого спектаклю. Все це нагадує про наступ іншої ери: тієї болючої ломки і суперечностей, які принесе оперному театру прийдешній XX вік.

Література

1. Базанов В. Техника и технология сцены. Л., 1976.
2. Ларош Г. Избранные статьи. В 5 вып. Вып 3. Опера и оперный театр. Л., 1976.
3. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986.



§ 2. Опера епохи романтизму в Італії

2.1. Джоаккіно Россіні

Початковий період утвердження романтизму в оперному мистецтві трьох західноєвропейських держав, які вели боротьбу за першість у європейських оперних процесах, виявився важкою перехідною смугою. Багато чого вже визначилося, щось лише намічалось, а в цілому 10–30-ті роки XIX століття склали велику вступну главу до оперних злетів середини і другої половини віку. Вимагалися крутий поворот до нового та переосмислення мало не всієї двовікової оперної традиції. Ламалися канони, переглядалася тематика, відбувалися зрушення в жанровій і стильовій системах.

Однак і цей перехідний час мав свого неповторного генія. Ним став Джоаккіно Россіні (1792–1868) — загальний кумир, останній із великих італійців, чия слава не міг піддати сумніву ніхто з тих, хто жив поруч. Полеміка “моцартистів” і “россіністів” у російській критиці 20-х років засвідчувала, з ким із попередників порівнювали його мистецтво. Для самого Россіні Моцарт був одним із найулюбленіших митців, зразком вищої досконалості.

Російські апологети Моцарта, які називали його генієм на всі часи, по-своєму трактували приголомшливий успіх опер Россіні. Вони вважали ці захоплення публіки свідченням скороминущої моди і пророкували творчості Россіні швидке забуття. Але їхні прогнози не здійснилися. В наш час імена Моцарта і Россіні не сприймаються як імена художників-антиподів. Россіні продовжив моцартівську лінію європейського оперного мистецтва, суттєво збагатив і розширив італійські оперні традиції. Він першим синтезував досвід різних оперних шкіл у самій Італії. Моцартівським був тип його таланту: щердість народжуваних, немов на жарт, ідей, здатність творити на людях, залишаючи роботу допитливої думки непомітною для сторонніх спостерігачів. Як і Моцарт, Россіні прекрасно знав театр, але при цьому залишався музикантом, у музиці віднаходив ресурси оновлення оперної драматургії і шляхи збагачення сценічних характерів.

У операх Россіні заявила про себе юність пробудженої від сплячки Італії епохи Рисорджименто. Сучасникам компози-

тора відновлення державної незалежності їхньої прекрасної вітчизни уявлялося близькою реальністю. Їхня світла віра, ентузіазм, радісне очікування відгукнулися сміхом, щасливими посмішками, особливою розкріпаченістю почуттів у серцях жадаючих свободи європейських народів. Музика Россіні несла в собі дивну повноту життєвідчуття. Були в ній і та досконалість стилю, той особливий аристократизм, які свідчили про багату культурну спадщину Італії як колиски всього європейського мистецтва.

Опери Россіні хоча й пов'язані з минулим італійського оперного мистецтва, несуть відбиток романтичної епохи. При цьому їх романтичні властивості відповідають особливостям італійського романтизму, пов'язаного не із запереченням, як в інших країнах, а з розвитком і новим осмисленням художнього досвіду попередників.

Біографія Россіні також може розглядатися як життєва доля романтичного художника. Життя таких творців має власні цікаві сюжети і перегукується з їхньою творчістю. Особистість Россіні викликала і продовжує викликати живий інтерес, як і особисті долі інших романтиків. Про нього розповідали різноманітні історії. Він був красивий, як античний бог, розбивав серця красунь, але при цьому, ніби наслідуючи закони улюбленого ним буфонного жанру, рано полисів і носив парики. Його розум був швидким і лукавим, іронічним і проникливим. Він навчився в юності з олімпійським спокоєм сприймати успіхи і невдачі, при цьому чудесно відстоював свої інтереси в суперечках з не надто щедрих італійськими імпресаріо. Аристократ духу і демократ за народженням, він спілкувався однаково невимушено з владними персонами, всіма знаменитостями художнього і політичного світу, але більше всього талант спілкування проявився в його мистецтві втихомирювати постійно перейнятих власним престижем співаків і співачок, від яких на той час повністю залежала доля оперного композитора в Італії.

Геній Россіні пронісся над Європою як комета. В свої двадцять років він уже мав звання академіка знаменитої Болонської академії і був автором восьми опер. В двадцять один його мистецтвом була підкорена вся Італія. До моменту тріумфу сімнадцятої опери — безсмертного “Севільського цирульника” — його обожнювала вся Європа.



В тридцять один рік, будучи всеєвропейською знаменитістю, Россіні залишає Італію, аби облаштуватися в Парижі. Тут він почав ставити в оновлених редакціях дві свої старі опери патріотичного змісту, а потім пише три нові, з яких остання — “Вільгельм Телль” — всіма визнана новим шедевром. А потім, ніби втомившись відігравати роль обранця долі, він несподівано для всіх змінює стиль свого життя і назавжди розстається з оперною кар’єрою. Після того, як поставлена остання точка в останньому, тридцять сьомому його оперному творі, Россіні залишається прожити більше, ніж він уже прожив. Відтоді він споглядав з поблажливою посмішкою на пристрасті і тривоги політичної та художньої атмосфери Європи.

У другій половині XIX — на початку XX століття опери Россіні поступово почали зникати з репертуару театрів. Здавалося б, справджувалося передбачення скептиків, що мода на нього пройде. З усіх творів прославленого маестро зберігають життєздатність хіба що “Севільський цирульник” та “Вільгельм Телль”. Але починаючи з 40-х років нашого віку, інтерес до творчості Россіні пробудився знову і продовжує наростати. Більшість його давно забутих опер повертається на сценічні підмостки, з тріумфом виконується на престижних оперних фестивалях, записується на компакт-диски і відеокасети у виконанні найзнаменитіших зірок світового оперного мистецтва. Проводиться величезна робота з вивчення авторських рукописів, виправляються нагромаджені у виконавській практиці редакторські похибки початкових текстів.

Разом з ренесансом творчості Россіні з’являються співаки, здатні виконувати його музику, які володіють особливим типом голосів і віртуозною вокальною технікою. Передусім це стосується вокального амплуа, яке сьогодні прийнято називати колоратурним мецо-сопрано. Подібні унікальні голоси мали видатні співаки, для яких Россіні створював центральні жіночі партії у своїх операх: Марія Марколіні (перша виконавиця партії Ізабелли в “Італійці в Алжирі”), Джельтруда Рігетті-Джорджі, для якої написані Розіна в “Севільському цирульнику”, Анжеліна в “Попелюшці”.

Россіні був спадкоємцем досягнень світової комедіографії XVII—XVIII століть, пов’язаної з іменами Мольєра, Лопе де Вега, Гольдони, Бомарше, Шерідана, майстрів комічної опери. Однак із усіх опер Россіні до жанру буфа відносяться лише

чотирнадцять, до того ж написаних переважно в ранній період творчості. Із двадцяти п’яти опер 1810—1818 років комічних тринадцять, тобто більше половини. Після цього була написана лише одна така опера — “Граф Орі”.

Одноактні фарси “Шлюбний вексель” та “Щасливий обман” (Венеція, 1810, 1812) характерні як ранні спроби, у яких лише проглядаються риси неповторної індивідуальності. Більше всього такі риси проявляються в майстерності оркестрових характеристик, вмінні мобілізувати різні засоби для створення живих дійових сцен, у яких комічні герої проявляють смішні претензії і людські слабості.

У “Щасливому обмані” на лібрето Д. Фоппа, яке вже раніше використав Паїзієлло, найпомітніший з восьми музичних номерів дует Батоне і Таработто, а також багатоступеневий фінал, що об’єднує в напруженій драматичній ситуації всіх п’яťох персонажів одноактного фарсу. Образ начальника рудокопів Таработто нагадує водовоза Мікеле з відомої опери Керубіні. Це герой “третього стану”, у якому збережено генетичні зв’язки з комічними простаками опери XVIII століття і одночасно намічено новий смисловий зміст. Зусиллями безкорисливого Таработто, здатного співчувати тим, хто потрапив у біду, викриваються підступи вельможі Ормондо, який звів наклеп і хотів знищити Ізабеллу, дружину власника копальні герцога Бертррандо. В дуеті суперечки Таработто з інтриганом Батоне енергійна тема несподівано завершується буфонною кінцівкою: обігруванням безкінечних “так” і “ні” суперечки.

Поряд із “Севільським цирульником” до шедеврів Россіні-комедіографа відносять “Італійку в Алжирі” (1813) та “Попелюшку” (1817). За короткий термін композитор пройшов шлях від камерної концепції невибагливих фарсів з малою кількістю дійових осіб і швидко вичерпуваною інтригою до багатозаселеної “широкоформатної” комедії, побудованої на контрастах і виконаної з розмахом та віртуозним блиском.

“Італійка в Алжирі”

Лібрето “Італійки в Алжирі” належало перу А. Анеллі і в 1808 році було покладено на музику композитором Луїджі Моска, опера якого була поставлена на сцені міланського те-



атру Ла Скала. За ініціативою Россіні в первинний текст були внесені деякі додаткові штрихи, пов'язані з посиленням бурлескних рис і дотепним обігруванням у музиці мовного комізму. З тридцяти трьох музичних номерів лише шість є речитативними сценами звичайного типу. В інших речитативні діалоги відкривають розгорнуті музичні епізоди. Інтродукція і два багаточастинних фінали розростаються у великі злиті сцени, де зміна хорових, сольних, ансамблевих розділів підпорядкована єдиному динамічному плану.

У центрі опери — зіткнення контрастних характерів бея Мустафи і полонянки-італійки Ізабелли. За кожним з них стоїть своя група персонажів-супутників. Ізабелла, яка відправилася на пошуки коханого Ліндоро, що потрапив у полон, зустрічає його в домі бея. На щастя, Мустафа не встиг нав'язати Ліндору свою дружину Ельвіру, яка йому просто обридла.

Мустафа розміщений у центрі групового портрету. Цей властитель-деспот рельєфно виписаний на фоні статичного, умовного, не без іронії змалюваного середовища. Хор євнухів, які розмірковують про призначення жінок; Ельвіра, яка покірно мириться зі своєю долею і не втомлюється нагадувати чоловікові про свою відданість; її повірена Зюльма; провідник алжирських корсарів Алі — всі вони складають свиту бея. Ці люди готові вислуховувати сварки, настанови свого господаря, обговорювати несподівані зміни його настрою і таємно буркотіти з приводу його невірніваженого характеру.

Ізабелла також має в опері свій постійний акомпанемент. Це пихатий дурень Таддео, який збагнув її сердечні таємниці і надумав переслідувати її своїми тупими ревностями. Зачарований Ізабеллою Мустафа вирішив добитися її прихильності, виявляючи шану удаваному "дядькові" юної італійки і нагороджуючи його титулом каймакана. Комічного характеру надає цій пишній східній церемонії поведінка Таддео, який приймає нове звання із змішаними почуттями бо-ягузтва і чванливості.

Прихильність солодколюбивого властителя до всіляких ритуалів підказала Ізабеллі легкий хід. За домовленістю з Ліндоро вона розіграла церемонію посвячення Мустафи в "папатачі". Цей уявний італійський титул вимагав від бея виконання однієї не надто обтяжливої умови: "слухати і не чути, дивитися і не бачити, їсти, пити, насолоджуватися і нікуди не втручатися". Лише коли корабель з італійськими

полоненими вже відплив від берега, Мустафа зрозумів, що виявився обдуреним.

У комічній опері героїня, яка не лише активно бореться за власне щастя, але і звільняє співвітчизників від чужоземної неволі, стала новиною в дусі часу. Россіні доручає Ізабеллі три розгорнуті сольні номери: каватину з хором, арію з акомпанементом чоловічого тріо і передфінальну сцену, яка переростає в арію закличного патріотичного звучання. Крім того, вона бере участь у буфонному дуеті з Таддео, фіналі першого акту і в фінальному ансамблі другого. Такий же широкий діапазон музично-виражальних засобів — від патетичної декламації, ліричної кантилени до лукавих, кокетливо капризних, владних інтонацій, широкої шкали буфонних прийомів, а поряд з цим складної віртуозності кульмінаційної арії, близької за характером до арій із серйозних опер.

"Севільський цирульник"

Россінівського "Севільського цирульника" відділяють від "Італійки в Алжирі" майже три роки роботи і п'ять нових партитур, одна з яких може бути названа парною аналогією "Італійки". Це "Турок в Італії". Опера знаменита тим, що Россіні мав тут справу з поетичним текстом високого гатунку.

Історія появи на світ "Севільського цирульника" складає одну з найпопулярніших сторінок біографії композитора. Пікантність надає їй факт суперництва молодого маестро з все ще знаменитим у ті роки Джованні Паїзіелло, "Севільський цирульник" якого був написаний у 1782 році і мав більше ніж тридцятилітню щасливу сценічну долю.

У своїй масштабній монографії про Моцарта Г. Аберт підкреслює важливу роль Паїзіелло у формуванні буфонного оперного стилю, акцентує властиву його мистецтву схильність до характерного, грубуватого комізму в народному дусі. Паїзіелло охарактеризований як майстер контрасту, відзначається винахідливістю і різноманітністю його оркестрового письма.

Інакше ставився до творчості Паїзіелло Россіні. "Його музику приємно слухати, але вона не відрізняється досконалістю ні в гармонійному, ні в мелодійному планах і ніколи мене особисто не цікавила, — признався Россіні в розмові з Фердінандом Гіллером у 1856 році. — Його принципом було



творити цілий номер на основі одного маленького мотиву, а це дає мало руху і особливо мало драматичної виразності”.

Суперництво з Паїзіелло при створенні російського “Цирульника” не було пов’язане з використанням спільного літературного першоджерела. І сюжети, і готові лібрето використовувалися в ті часи неодноразово різними композиторами. Окрім Паїзіелло до Россіні написати “Севільського цирульника” вже встиг Н. Ізуар. На прем’єрі опери Россіні атмосферу нагнітали не лише прибічники престарілого Паїзіелло, що мав марнославно характер. У провалі прем’єрної вистави неабияку роль відіграло суперництво двох римських театрів — Арджентіно, для якого опера була написана, і Валле, де незадовго до цього потерпіла фіаско опера Россіні “Торвальдо і Дорліска”. Лібретист останньої, молодий римський літератор Чезаре Стербіні, незважаючи на невдачу першого досвіду спільної роботи, знову був запрошений Россіні до співробітництва при створенні “Севільського цирульника”.

Композитор вибрав у даному випадку інший шлях, ніж під час написання “Італійки в Алжирі”, де музика писалася на ледь підкориговане готове лібрето. Стербіні належало проявити відому самостійність підходу до літературного джерела. Межі цієї самостійності визначалися традицією. Завдання лібретиста полягало в той час не в пошуку нових рішень, а у вірності оригіналу і тактовному його пристосуванню до умов оперного жанру. Це видно, порівнюючи п’єсу Бомарше з лібрето Петроселліні, на яке написана опера Паїзіелло.

Петроселліні повністю зберіг хід подій, майже всі авторські ремарки і більшу частину тексту оригіналу. Його завданням був лише пошук зручних місць розміщення закінчених музичних номерів, які належало пов’язати із сюжетним розвитком. Розв’язання подібної проблеми спростив сам Бомарше. Багато сцен п’єси передбачали звучання музики як частини сценічного дійства, а про близькість твору до оперного лібрето сам письменник згадував у авторській передмові.

Які ж зміни внесені в лібрето Стербіні і як вони пов’язані з музичним задумом Россіні? Зовні обидва лібрето здаються схожими, а відмінності — незначними. Важливість останніх усвідомлюється лише тоді, коли виникає музика Россіні. Із сольних номерів новими порівняно з оперою Паїзіелло є лише два. Це невелика арія служанки Берти і фінальна арія Графа,

у якій він нарешті розкриває своє інкогніто. Останню не можна віднести до особливо вдалих музичних номерів. Вокальна партія надто переобтяжена в ній віртуозністю.

Значно більш суттєвими виявилися ті корективи, які внесені Россіні в експозиційні характеристики головних героїв. Це стає очевидним уже з інтродукції. У Паїзіелло це невеликий фрагмент між увертюрою і власне початком опери. Трьохчастинний сольний пісн Альмавіви передую оркестровий вступ на тому ж матеріалі. Галантні мотиви-поклони, мелодія неширокого діапазону, м’які закінчення фраз із жіночою римою відповідають стану блаженної мрійливості закоханого, який жде випадку хоча б на відстані побачити предмет своєї пристрасті.

В опері Россіні любовна серенада Альмавіви поєднується з живою жанровою сценкою. Найняті графом музиканти збираються перед домом Бартоло, відчуваючи себе учасниками чудової пригоди. Сценка з музикантами як пособниками в коханні важлива, по-перше, тому, що етикетна серенада, яку під їхній акомпанемент співає Альмавіва, не сприймається як власне ліричне висловлювання. Вона справді звучить як поетичне загальне місце. По-друге, факт найму музикантів відкриває соціальне становище графа і ставить під сумнів його інкогніто. По-третє, граф як пан, який платить, показаний у певних взаємостосунках з людьми, які надають йому платні послуги. Далі він ще не раз зіткнеться з необхідністю відкривати свій гаманець. Йому доведеться платити Фігаро, потім двічі — Базілію, і врешті-решт лише грошові обіцянки допоможуть відкупитися від опікуна Розіни Бартоло. Останній готовий змиритися із втраченою нареченою, але не її спадку.

У всіх перелічених випадках проза життя складає зворотний бік романтичної закоханості. У версії Стербіні — Россіні з першої ж сцени встановлюється властива комічному жанру атмосфера. Це позначається і на характеристиці графа Альмавіви. Другу каватину, яку Альмавіва співає, назвавшись бідним студентом Ліндором, композитор назвав канцоною. В ній панує пісенне начало. Роль вокальної віртуозності зведена до мінімуму. Россіні створює один із меланхолійно світлих міночних образів — зразок такого втілення кохання, при якому його найпрекрасніші прояви пов’язуються із станом солодкого суму.



Експозиційною характеристикою Фігаро слугує його портретна арія — каватина. Вона прямо не пов'язана із сюжетною ситуацією, як в п'єсі Бомарше і лібрето Петроселліні. У Россіні Фігаро утверджує свою владу над обставинами. Імпульсивний темперамент Фігаро проявляється у каватині через безупинний рух у душі італійської тарантели. Енергія лідера-затійника будь-якої справи реалізується у владних викриках, несподіваних вигуках, що активізують увагу. Нарешті, загальний характер блискучого сольного номера відтворює властивий цирюльнику талант лицедія. Фігаро ніби постає актором власного веселого театру, вигадником і фантазером, який володіє мистецтвом жити вільно і насолоджуватися великим даром життя.

З цим мистецтвом добре знайома і Розіна. Її портретна характеристика також розриває ланцюг сюжету. У сольному музичному портреті Розіни, як і в каватині Фігаро, втілено життєве кредо героїні й сутність її натури. Вона добре знає себе і усвідомлює, що достатньо незначного поштовху, і вся її енергія буде спрямована на досягнення обраної мети. А метою життя для Розіни є кохання, яке вона сприймає як почуття реальне і земне, здатне стати пробуджуючим стимулом до активних дій.

Як і характери головних героїв, у Россіні інакше, ніж у Паїзіелло, потрактовано й образ Дона Базіліо. Для Паїзіелло це другорядний персонаж, віднесений на задній план. Типовим буфонним героєм-буркотуном є тут Бартоло. Для Россіні якраз останній найменш цікавий. Його значення обмежується виконанням сюжетних функцій, а музична характеристика позбавлена яскраво-індивідуальних рис. Натомість Базіліо удостоївся особливої уваги. Його сольний номер — такий же виразний і цільний музичний портрет, як і каватини Розіни та Фігаро. В інтерпретації Россіні Базіліо — людина пристрасі. І в цьому сенсі — такий же поет життя, як Фігаро. Інша справа, що його геній надто підозрілий щодо моралі, але це теж геній, він також пробуджує в своєму носіїві колосальну енергію, яка підноситься над буденністю в світ поетичних фантазій. У серйозному жанрі такий герой міг би перетворитися в персонаж, схожий на бальзаківського Гобсека чи Скупого рицаря Пушкіна. У жанрі комічному ставлення до нього поблажливе. Тим більше, що його улюблена думка про всемогутність наклепу, що править світом, легко

розбивається засобом зброї ще могутнішої — щедрого гаманця графа.

Дуетів у опері Россіні чотири. Два з них, Альмавіви і Фігаро в першій картині і Альмавіви з Бартоло на початку другого акту, композиційно точно відповідають аналогічним музичним номерам опери Паїзіелло. На відміну від цього дует Розіни і Фігаро, що у Паїзіелло відсутній, звучить відразу за арією Дона Базіліо про наклеп. Дуети, в яких взаємодіють головні персонажі — Альмавіва, Фігаро і Розіна, — дуже важливі для розуміння особливостей россінівського методу створення різних оперних характерів і його принципів дійових музичних характеристик. Тому розглянемо їх детальніше.

У дуеті графа і Фігаро в першій картині Россіні проявив таке почуття комічного, яке далеко переважило грубуватий комізм буфонного стилю його попередника. Уже в першому розділі дуету россінівський Фігаро бере на себе ініціативу, і надіваючи ковпак блазня, оволодіває ситуацією. В речитативі граф звертається до цирюльника за допомогою і обіцяє нагороду на випадок успіху. Фігаро чіпляється за слова про винагороду і починає свою партію в дуеті гімном блазня золотому тільцю. В захопленні прославляє він дзвін монет, що додає людині сили, мобілізує енергію, спонукає до винахідливості. Після урочистих фраз відбувається раптова зміна тону, лукавий цирюльник ніби пускається в жвавий галоп, сміючись і над самим собою, і над своїм слухачем-графом.

Друга тема дуету пов'язана з образом Альмавіви. Вона м'яко-граціозна, мелодійна, наповнена світлою мрійливістю і забарвлена аристократичною недбалістю. Такий образ несе багато різних відтінків. У ньому підкреслені поблажливості щодо Фігаро і його базікання, захоплення власними фантазіями, пов'язаними з Розіною, передчуття боротьби за своє щастя з комічно-безпорадним суперником Бартоло.

Фейерверком спалахує фантазія. Рішення знайдено! В короткому речитативі Фігаро пропонує графові з'явитися в будинок Бартоло і представитися п'яним солдатом, присланим на постій. Альмавіва в захваті. Партнери вже бачать себе учасниками веселого розіграшу і в стрімкій коді першої частини дуету ніби аж заливаються радісним сміхом.

Не менш значний другий розділ цього блискучого ансамблю. Фігаро призначає Альмавіві побачення у себе дома, повідомляючи, як туди потрапити. Ця суха інформація стає



приводом для нової ігрової ситуації. Цирульник — поет і лицедій — на ходу складає жартівливу інструкцію, в якій показує дорогу до свого помешкання. Вокальна партія побудована на безкінечних повтореннях одного звука і однієї ритмічної фігури, а граф, немовби недобросовісний учень, повинен запам'ятовувати сказане. Фігаро буквально захоплений своєю вигадкою. Монотонному зудінню його голосу протистойть чарівна вальсова тема в оркестрі. Граціозний вальс-пересмішник освітлює весь епізод особливим настроєм, піднімає його над конкретною сценічною ситуацією. Музика як царство поезії і звільненого сміху торжествує над прагматичними вимогами фабули.

Скрізь у «Севільському цирульнику» Россіні герої оволодівають сюжетом, перетворюють його в слухняний інструмент, що дає змогу розвивати в героях неймовірну гру життєвих сил. Вищий, надсюжетний сенс поведінки і реакцій героїв демонструють всі головні моменти опери. Найбільшим завданням для Фігаро, Розіни, Альмавіви є вивільнення енергії життя і завоювання таким чином тієї свободи, яка дає змогу панувати над обставинами.

Підтвердженням сказаному слугує дует Розіни і Фігаро з другої картини. Сюжетно він пов'язаний з передачею записки для Ліндора, яку Розіна заздалегідь приготувала, тоді як Фігаро лише збирався про це її попросити. Дует складається з двох тематично самостійних розділів, до яких додана віртуозна кода. Перші репліки героїні виростають із попереднього речитативного діалогу. Вона допитувалася в ньому про ім'я тієї прекрасної особи, в яку, за словами Фігаро, закоханий Ліндор — його ж вигаданий кузен. Нарешті, Фігаро по складах вимовляє це ім'я. І тут Розіна починає наївно показувати себе здивованою, тягнути час, аби ще і ще раз почути бажане. Гру нав'язує саме вона. Фігаро залишається підлаштовуватися в тон і подавати репліки.

Другий розділ дуету виникає внаслідок інтенсивного розвитку першого. В ньому висловлено почуття піднесеної радості й захоплення, що зріднило обох партнерів. Тут ніби звучить гімн кохання. Вокальна віртуозність стає проявом творчого духу, аналогом божественної пісні Орфея, яка виливається з серця співака і робить його володарем природних сил. Згадаємо, що з пісні Орфея народилася опера. Орфеєм охрестив Пушкін самого Россіні.

Охарактеризовані вище два дуети розміщені в центрі дії і є ніби вільними музичними вставками в її розвиток. Тісніше пов'язані з дією, хоча також не перешкоджають свободі музичних висловлювань крупні ансамблі. Майстерно вирішений великий фінал першого акту. В ньому дев'ять самостійних музичних епізодів, згрупованих у три контрастні розділи. У першому багато разів варіюється гротескно-маршова тема. Контрастом до неї є музичний образ, який передає загальне хвилювання і наростаючу нетерпеливість. У другому розділі дія одержує новий імпульс для розвитку завдяки енергійному втручання Фігаро і появи військової команди. Ударними музичними моментами є тут блискуче вокальне скрецо і типовий для опери буфа «ансамбль заціпенілості» з поліфонічним проведенням головної теми і яскравим супроводом потрактованих в інструментальному ключі акомпануючих голосів. У заключному розділі всі учасники об'єднуються загальним настроєм. Ніби сніговий клубок, наростають здивування, радісне передчуття удачі.

Кульмінація другого акту — квінтет. Тут розкривається характеристика Базіліо як шахрая. Але й він в результаті капітулює, таємно одержавши солідну винагороду. Проте хоча геній інтриги і покидає поле бою, відчувається, що свою зброю він залишив при собі.

Квінтет завершується перемогою над Бартоло. Останнього вдається обдурити. Ускладнення, які згодом виникають, викликані сваркою закоханих. Примирення відбувається ще в одному ансамблі, терцеті Фігаро, Розіни і Альмавіви. Лише разом, об'єднавши винахідливість Фігаро з жіночим лукавством Розіни і щедрим гаманцем графа, вони досягають благополучної розв'язки.

Просвітительська епоха сприймала комічні жанри в прагматичному ключі, як інструмент критики соціальних бід і моральних недугів. Ставлення до комічного у творчості Россіні пов'язане з впливом романтичного світосприйняття. Комічне розуміється романтиками як уособлення внутрішньої свободи, втілення карнавального духу веселої відносності. Через сміх і сферу смішного людина здатна підноситися над одномоментними завданнями і прилучатися до світу божественної радості. Для романтиків іскри божественного вогню несли в собі не лише високі поетичні жанри, але й казка, феєрична комедія, бурлеск. І театр вони



тракували не лише як трибуну для проголошення високих істин, але і як місце карнавальних видовищ. У творчості Россіні італійська опера буфа внутрішньо перетворилася під впливом цінностей романтичної епохи, одним із виразників якої став композитор.

“Попелюшка”

Опера “Попелюшка, або Торжество цнотливості” була створена в Римі 1817 року. Попелюшку звать в Італії Ченерентолою (ченера в перекладі означає попіл), а у Франції Сендрильйоною — так називалася казка Шарля Перро. Її сюжет було покладено в основу опери. Однак лібретист Якопо Феретті, який запропонував цей сюжет композитору, не збирався утруднювати себе вивченням французького оригіналу. Адже до того часу вже існували принаймні дві опери на одну й ту ж тему — “Сендрильйона” Н. Ізауара, поставлена в Парижі 1810 року, і “Агатіна, або Винагороджена цнотливість” С. Павезі, що побачила світло рампи в міланській Ла Скала 1814 року. Досить було взяти лібрето цих творів і за тією ж канвою створити власний текст, як це часто робили тоді лібретисти. Адже їм доводилося працювати надзвичайно швидко, виконуючи замовлення в лічені дні й тижні.

Ні публіка, ні театральні імпресарію, ні композитори не очікували від лібретистів винаходу нових способів розробки фабули і нових композиційних рішень. Канони жанру були чітко обумовленими, винахідливість могла проявлятися лише у вдалому виборі зразка і в стилістичних достоїнствах тексту, в його здатності пробудити фантазію композитора і добре кластися на музику.

Ще попередники Я. Феретті під час оперної обробки сюжету звільнили казку Ш. Перро від елементів фантастики й раціоналізували хід дії. Від них же лібретист Россіні запозичив головні сюжетні схеми, за якими Попелюшка-Ченерентола після смерті матері живе як безправна служанка у вітчима барона Дона Маньфіко, який витратив її спадщину. Крім вітчима, з неї знушаються зведені сестри Клорінда і Тісбе. Принц Раміро, який вибирає наречену, з метою ретельного випробування кандидаток перевдягається в костюм придворного, а роль принца доручає зіграти своєму слугі Дандіні. Замість феї з її чудесами Попелюшці допомагає проникнути на бал

наставник принца філософ Алідоро. За цим сюжетом не треба було для щасливої розв'язки губити кришталеву туфельку, зайвим виявився і фатальний час, після якого чари перестануть діяти. Ченерентола, яка з'явилася на бал у образі прекрасної незнайомки, сама дає Раміро браслет-талісман, за яким той зможе її розшукати. Другий такий же браслет залишається у неї на руці. Його принц і знаходить, коли карета зазнає аварії біля будинку барона. Юнак бачить цей знак кохання, причому зразу ж впізнає у володарці браслету саме ту, яку в думках уже назвав своєю дружиною.

Я. Феретті створив за цією сюжетною канвою дотепний, еповнений витівок і бурлескних деталей текст.

Розробляючи сюжет, лібретист Н. Ізауара Ш. Етьєн спирався на модель французької комічної опери. Буфонна транскрипція цієї моделі, з одного боку, і бурхлива фантазія — з іншого, викликали в опері Россіні незвичний жанровий симбіоз і вражаюче багатство стилю. Россіні передбачив тут лінію розвитку комічного оперного жанру в цілому: його рух до “великого” стилю і до багатопланового дійства.

Французьке джерело підказало лібретисту Россіні прийом введення пісні-лейтмотиву головної героїні. В ній викладено головний сюжетний хід, бо співається про “торжество цнотливості”, оскільки під час вибору пари король віддав перевагу чесноті й доброті нареченої. Меланхолійна пісенька в баладному стилі “Колись жив король” звучить в устах Замазури-Ченерентоли спочатку в інтродукції, а потім перед розв'язкою. Героїня захищає своє право на пісню від нападок сестер і трактує її як частину свого внутрішнього світу.

Ченерентола Россіні відрізняється від зворушливо беззахисних героїнь сентиментальних опер, написаних під впливом романів Річардсона і “Доброї доньки” Піччіні. В сюжетному плані принц Раміро та Попелюшка виглядають ліричною парою, історія яких не вписується в рамки буфонного жанру. Але Россіні перетворює і їх у персонажів, які поєднують ліричний стан душі з майстерним володінням інтригою. Вони відчують себе невимушено в атмосфері захоплюючих несподіванок, виявляють схильність до карнавальних трансформацій. Наповнена життям, темпераментна, спалахуюча щоразу витіюватими ансамблями-скоромовками, готова миттєво закружляти у вихорі нестримних веселощів музика Россіні змітає наївно раціоналістичні конструкції по-



вчальної просвітницької комедії, в яку перетворили казку Перро його попередники.

Розширення суто музичних деталей сприяє розростанню масштабів твору. Музичні гостроти й жарти, бурлескні сценки і поетичні картинки щоразу перевертають з ніг на голову фабулу. Матеріалом веселої буфонати стає словесний текст. Він розколюється на слова і склади, що виокремлюються і безперестанку повторюються в скоромовках. Гіпертрофовано використовується фонічний бік звучання, комбінуються і співставляються різноманітні способи вимови текстів.

Пронизуюче всю оперу карнавальне світовідчуття змінює трактування навіть такого типово буфонного персонажа, як барон Дон Маньфіко. Експозицію його образу подано в каватині першого акту — розповідь про віщий сон. Барон яскраво змальовує своє незвичайне сновидіння. У пишній величності постав перед ним осел (згадаємо перетворення в осла ремісника Основи і звернені до нього пристрасні любовні признання Титанії в п'єсі Шекспіра "Сон літньої ночі"). На його очах осел став покриватися пір'ям і злетів на трон під переспів дзвонів. Барон Маньфіко розшифрував цей символ як провісник щасливого шлюбу, який чекає його доньок, а в образі сидячого на троні осла побачив себе самого, оточеного галасливим гуртом онуків. Два оркестрові образи: помпезна тема-зачин і грально-рухлива тема змальовують дві грані характеру барона. Постійно вдавана поважність поєднується в ньому із схильністю до прекраснотушних мрій. Він плутає бажане з дійсним і стає чудовою мішенню для карнавальних розіграшів.

Потрапивши до палацу принца, барон Дон Маньфіко де Монтефіасконе з величезним піднесенням виконує роль блазня. Він проходить винні випробування і нагороджується титулом інтенданта погребів, приймаючи почесні вдоволених придворних. З невимущеним блиском виголошує він слова недоречного наказу, яким забороняється підданам королівства протягом п'ятнадцяти років доливати до вина воду. У цій яскравій сценці ніби оживають стародавні вакханалії і свята дурнів. Вона набуває значення колоритної інтермедії, яка долає сюжетну заангажованість морально-повчальної комедії.

"Попелюшкою" завершується блискуча серія опер буфа Россіні. Вона стала межею, за якою мала настати дестабілізація жанрового канону. Спів "за складами", неймовірні при-

скорення динаміки й темпу, різноманітні засоби артикуляції, наслідування кришталевим мелодіям дзвонів, дзиччанню бджол, гулу контрабаса, польоту метеликів — така звукова фантазія і захопленість вокальною інструментовкою передуює романтичним пошукам в галузі звукового колориту.

Зразу за "Ченерентолою" Россіні створює оперу "Сорока-злодійка". Традиція буфонної комедії виявилася в ній віднесеною на останній план. Під впливом естетики сучасної мелодрами у творі стали домінувати серйозні колізії й зворушливі ситуації. Звідси залишався всього лише крок до перетворення подібного побутового сюжету в "середній" жанр ліричної опери. Для цього вимагався ще якийсь час, поки в 1831 році такий крок не зробив у своїй "Сомнамбулі" Белліні.

Складний шлях еволюції Россіні пройшов у серйозному оперному жанрі, який кількісно домінує в його творчості. Серйозна, а не комічна опера мала стати головною в італійському романтичному мистецтві епохи національно-визвольної боротьби. Десятиліття, яке відділяло россінівського "Танкреда" від його останньої італійської опери "Семіраміда" (1813–1823), було важким часом для Західної Європи. Відновлення влади Бурбонів у Франції та Іспанії, "сто днів" Наполеона і битва під Ватерлоо, утворення оплоту контрреволюції — Священного Союзу, діяльність італійських карбонаріїв, боротьба грецького народу проти турецького іґа — все це формувало нове уявлення про історичний процес, новий погляд на взаємовідносини людини з навколишнім світом. Романтизм завойовує все міцніші позиції в літературі, живописі, музиці. Його прибічники наступають на твердині класицизму, озброївшись лозунгами боротьби за правду, за соціальну дієвість художньої творчості.

У 1823 році молодий французький літератор Стендаль друкує статтю "Расін і Шекспір", у якій обрушується на застарілі канони класицизму. Через рік він же виступає з книгою про музиканта-сучасника, шанувальником творчості якого рекомендує себе читачам. Поява "Життя Россіні" Стендаля співпала із завершенням італійського періоду творчості композитора. Незабаром після прем'єри "Семіраміди" на сцені венеціанського театру Ла Феніче (тут же



десятьма роками раніше італійці з ентузіазмом аплодували його "Танкреду") Россіні покидає Італію і пов'язує свою подальшу долю з центром європейської художньої культури — Парижем.

Стендаль назвав "Танкреда" досконалим проявом розквітаючого генія Россіні. Підзаголовок "героїчна опера" не варто розуміти в даному разі за аналогією з героїною Бетховена. Адже партія Танкреда — захисника Сіракуз і рицаря, який захистив честь Аменіади, написана для жіночого голосу. І вся героїня опери ще дуже близька до поетичної школи французьких романтиків початку століття, до спеглядально-ідилічного класицизму скульптур А. Канови та Б. Торвальдсена. Типове для недавнього минулого італійської опери і для творчості П. Метастазіо облагороджене ліричне вирішення героїчної теми стикається в "Танкреді" з близьким романтикам світом поезії Т. Тассо, яка сприйнята через посередництво драматургії Вольтера. Трагедії Вольтера, поряд з "Танкредом", покладені в основу таких опер Россіні, як "Магомет II" і "Семіраміда", а "Звільнений Єрусалим" Тассо став сюжетним джерелом його "Арміди". Значним досягненням Россіні виявилася і його шекспірівська опера "Отелло, або Венеціанський мавр" (Неаполь, 1816).

Для Россіні та італійської серйозної опери посередництво Вольтера допомогло добитися природного переходу від традицій, до яких виявляла прихильність вихована на Метастазіо італійська публіка, до естетики романтичної епохи. В операх Россіні "Мойсей в Єгипті" (1818) та "Магомет II" (1820) класицистські традиції використовуються як спосіб утілення актуальної тематики — шлях створення піднесених алегорій, заснованих на героїчній інтерпретації сучасності.

"Мойсей у Єгипті" писався в момент, коли рух італійських карбонаріїв наближувався до кульмінації. Сюжет опери містив актуальну для Італії ідею звільнення народу від чужоземного поневолення. Син єгипетського фараона кохає єврейську дівчину Ельчію. Таємною пристрастю цих юних представників ворогуючих таборів мотивовані вчинки Фараона. Під впливом сина, який зацікавлений у тому, аби Ельчія та її співплемінники залишалися на єгипетській землі, Фараон міняє сприятливі для народу Мойсея накази на протилежні рішення. Це створює несподівані повороти дії. В оркестровому вступі і хоровій інтродукції відтворена картина помсти: в

Єгипті панують морок і темрява, як і обіцяв Мойсей в його пророцтві про "десять страт". Але на зміну їм приходить яскраве сонячне сяйво (№2 квінтет). У хоровому епізоді (№4) народ урочистим гімном прославляє близьке визволення. Однак замість цього ланцюги рабства нависають з новою силою, оскільки владитель Єгипту відмінив попереднє рішення.

Партії Мойсея і Фараона доручені в опері басам. Це стало свідченням нового трактування даного тембру і появи нового вокального амплуа "серйозного басу". Такою тембровою характеристикою відтоді стали наділятися персонажі крупного державно-історичного масштабу: правителі, полководці, ідейні вожді народу. В опері чергуються великі розділи, пов'язані з активним сюжетним розгортанням і ударними моментами драми, й епізоди статично-декоративні. В цьому можна бачити прообраз характерної для історичних опер пізнішого часу диференціації функцій фонових епізодів і сцен основної дії. Щоправда, фарби стилю все ще залишаються тут однорідними відповідно до попереднього умовного етикету серйозного жанру.

Сміливіше Россіні порушить цей етикет в опері "Діва озера" (1819), написаній за однойменною поемою Вальтера Скотта. У яскраво романтичній за способами вираження ранній поемі знаменитого шотландського романіста відтворено один з епізодів шотландської історії, потрактований автором у дусі старовинних фольклорних сказань. Романтичні тони в опері Россіні пом'якшені. У ній домінують світла поезія і завжди властива мистецтву композитора виразна імпульсивність настроїв. Однак новизна сюжету викликала нову для опери сегіа близькість музичного стилю до побутових народно-пісенних витоків. Це проявляється вже в хорі інтродукції, де змальована обстановка дії і подано музичний портрет середовища. Живописному відчуттю наповненого повітрям і світлом гірського пейзажу сприяють перегуки хорових груп і педальні фони, чергування реплік-покликів з відгуками на відстані. Двічі контрастно вривається в хоровий виклад речитатія басу на домінантному органному пункті, гру світлотіней створюють вишукані модуляції і яскраві гармонійні співставлення.

По-новаторському вирішено ефектно видовищний масовий фінал першого акту з участю двох хорів, бардів і воїнів, та двох оркестрів: духового на сцені і основного, доповненого



звучанням арф, — прийом, знайомий за “оссіанівськими” операми Лесюєра і Мегюля.

“Вільгельм Телль”

У романтичну епоху загострився інтерес до історичного життя народів, до своєрідності їх національного образу, особливостей світовідчуття, відображених у фольклорі, в старовинних легендах і переказах. Віанням романтичного віку чи не найкраще відповідав обраний у “Вільгельмі Теллі” сюжет. У музично-сценічних образах опери, у якій підбито підсумок напруженої роботи композитора щодо оновлення серйозного оперного жанру, ожили картини боротьби горян Швейцарії за визволення від іноземного іга, ритми і колорит народного життя, злитого з фарбами і ритмами природи — красою високогірних озер, могутньою симфонією спадаючих з крутих вершин пототоків, мальовничих поселень.

Оперу відкриває дивовижна за новизною вирішення увертюра, яка поряд з іншими оперними увертюрами Россіні стала популярним твором концертного оркестрового репертуару. З перших звуків повільного роздуму-співбесіди п'яти віолончелей ми ніби чуємо голос оповідача, через неповторну авторську інтонацію сприймаємо поетичну дійсність, в яку він переносить нас силою своєї музичної фантазії.

В увертюрі розкриті різноманітні грані образу гірської Швейцарії та її чуйного до поезії народу. Стан блаженного спокою, що домінує у вступному анданте, змінюється стрімко наростаючим збудженням центрального швидкого розділу. Здається, все довкола починає рухатися: від поривів вітру заколихалися дерева, освіжуюча злива ринула з небес, голосну пісню дощу підхопило відлуння гір. Але очищуючий шквал проноситься так же миттєво, як і налетів. Знову відкриваються зору хвилятьс контури залитих сонцем гірських хребтів, а на луках ліниво перегукуються пастуші рожки. Завершує увертюру сповнена іскрометного блиску картина свята. Жителі швейцарських кантонів відчують себе господарями своєї землі. В цьому — запорука їхньої свободи, про завоювання якої в боротьбі з тиранією австрійського намісника Гесслера йтиметься в чотирьох діях масштабної опери-поєми.

Багатопланова драматургія “Вільгельма Телля” поєднує ліричні, драматичні, епічно-розповідні способи сюжетного роз-

витку. Найдовший перший акт детально знайомить із звичаями і повсякденним життям народу. В ньому взаємодіють три пласти: героїчний світ історії, на арені якої швейцарські патріоти борються з іноземними гнобителями, мирна повсякденність, показана в ряді яскравих народно-жанрових сцен, лірична любовна драма двох юних героїв, які належать до воюючих таборів.

Уже в інтродукції контрастом мирної картини слугують нагадування Вільгельма Телля про тиранію іноземних поневолювачів. Перший хор, “Небо яскраво голубе”, виконує роль поетичного пейзажного зачину. За ним іде романс і квартетіно, де поляризуються контрастні образно-символічні плани. Якщо Телль відразу показаний як носій історичної точки зору, який спонукає до активних дій, то безтурботним спокоєм дихають ідилічні картини звичного життєвого укладу. Виникає опозиція ідилії мирного життя народу і загрозливого драматичного підтексту: бід вітчизни, викликаних пануванням на швейцарській землі чужої влади в особі Гесслера. У двох заключних хорових номерах інтродукції показані народні звичаї, пов'язані із святкуванням закінчення польових робіт.

Наступний за інтродукцією розділ присвячений експозиції ліричної теми. Швейцарський юнак Арнольд Мельхаль, син поважного патріарха і народного наставника, закоханий у племінницю Гесслера Матильду і, аби стати гідним її, вирішив служити солдатом австрійського війська. В дуєті Арнольда з Вільгельмом Теллем конфлікт почуття і патріотичного обов'язку розкривається як зіткнення контрастних характерів. У експозиційному розділі дуєту палкої мелодії любовного признання протиславлені суворо-тривожні думи Телля. Завершальний музичний номер динамізується і набуває дієвості завдяки ефектному драматургічному прийому: втручання в суперечку-діалог двох швейцарців звуків маршу-ходи Гесслера та його свити. Після такого красномовного нагадування, яке підтвердило обґрунтованість неспокою Телля, Арнольд не залишається на попередніх егоїстичних позиціях. По-новому звучить його лірична тема в репризі дуєту. До неї проникають пунктирні маршеві звороти. Мелодія набуває ритмічної зібраності. Ще не вирішивши для себе, який шлях обрати, Арнольд внутрішньо готовий вже стати соратником Телля і сприйняти його ідеї.



У світі цінностей романтичної епохи немає місця суперечності кохання й обов'язку, яка загрожувала б руйнуванню цілісності особистості і єдності буття. У відповідності з цим початкові епізоди другого акту опери присвячуються реабілітації кохання ліричних героїв. Матільда, як і всі романтичні героїні, вибирає сторону ображених і пригноблених, жертвуючи власним благополуччям. Почуття Арнольда і Матільди підносяться і поетизуються в музиці. А їхні ліричні емоції досягають гімнічного звучання й забарвлюються відтінком рішучості.

Важливу драматургічну роль відіграє в другому акті тріо Арнольда, Вільгельма і Вальтера. Через багато літ цей ансамбль як зразок наскрізного розвитку драматичної ідеї в межах завершеного музичного номера відзначить оперний реформатор нового покоління, який побував гостем у Россіні, Ріхард Вагнер. Напочатку учасники тріо почергово інтонують пунктирно-маршову тему дещо загального характеру. Все змінюється після того, як Арнольду повідомляють про трагічну загибель його батька. Реакція юнака на цю звістку висловлена в гнучкій мелодії, що поєднала драматичну експресію з поетичним трепетом. Ліричною проникливістю позначені репліки-відповіді Вільгельма й Вальтера, сповнені співчуття й розуміння.

Тріо Арнольда, Вільгельма і Вальтера виявляється спорідненим кульмінаційній сцені прощання Телля із сином перед небезпечним пострілом, на який його штовхає бездушний Гесслер. В обох епізодах ми зустрічаємося з новою інтерпретацією теми суспільного служіння. Обов'язок громадянина стає не формальним виконанням зобов'язань перед вітчизною, а глибоким почуттям і пристрастю, бо зачіпає сферу найпотаємніших особистих емоцій. Любов до батька допомогла Арнольду проникнутися священною синівською відповідальністю за долю рідної землі. Його старші наставники відгукнулися на ці переживання й зуміли їх оцінити. На противагу цьому іноземні поневолювачі, які відважилися блюзнірським способом випробувати силу сімейних уз, не зрозуміли, яку зворотну реакцію викличуть їхні дії. Проти ворогів повстали не окремі смільчаки-бунтівники. Протистояти чужій владі почав ніби весь житейський досвід пригнобленого народу.

Образ народу показується в опері багатогранно. Підкреслюється і душевна гармонія людей, які живуть на лоні пре-

красної гірської природи, і їхнє вільнолюбство, і відчуття впевненості й сили.

Сміливо вирішена Россіні сцена договору трьох швейцарських кантонів про солідарність, що проходив таємно від австрійських властей на високогірній поляні в Рютлі (фінал другого акту). У майстерній музичній фресці поєднуються крупномасштабні структури і поетичні деталі, ефектна фронтальність і деталізоване змалювання окремих груп учасників. Увертюру до опери можна назвати симфонічною аналогією до цієї масової сцени.

Про Россіні як майстра оркестрового письма і про значення оркестру в його операх варто сказати окремо. Це оркестр не просто виразний, але і театральні зримий, який не заглушує голосів співаків, а підтримує їх, доповнює, рельєфно відтінює. Досягнута в операх Россіні рівновага вокального і оркестрового начал є чи не єдиним і унікальним прикладом в усій оперній історії.

Россіні зумів збагатити серйозну оперу захопленою жвавістю настроїв, розширити її стильову палітру. Музика з її яскравими контрастами, багатством ритмів і щедрістю мелодійної винахідливості, різноманітністю тембрових вирішень і оркестрового колориту навіть у найменш вдалих творах, які сам композитор легко списував у архів після провалів чи надто слабого успіху прем'єрних спектаклів, у всіх випадках виходила за канонічні рамки випробуваних драматургічних схем, виступала на противагу класицистичній риториці текстів. А в кращих своїх серйозних операх він показав себе не менш досконалим майстром, ніж у сфері буфонної комедії.

Інтерес, який знову пробудився в наші дні до творчості Россіні і який спонукає відроджувати із забуття його опери, викликаний тим, що всі твори автора "Севільського цирюльника" позначені печаттю його неповторного генія.

В контексті історії це було мистецтво народжуваного молодого світу, ще сповненого віри в торжество добра, в свободу як розкріпачену від пут радисть буття.

Література

1. Бомарше. Избранные произведения. М., 1954.
2. Россини Джоаккино. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968.
3. Россини Джоаккино: современные аспекты исследования творческого наследия. К., 1993.



4. Стендаль. Жизнь Россини. К., 1985.
5. Фраккароли Арнольдо. Россини. Письма Россини, воспоминания. М., 1990.
6. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986.

2.2. Ліричний театр Вінченцо Белліні та Гаetano Доницетті

Послідовниками Россіні, з одного боку, і попередниками Верді — з іншого, стали в італійській опері Белліні (1801–1835) та Доницетті (1797–1848). Їхня творчість увійшла в моду в 30–40-х роках і збереглася в оперному репертуарі до наших днів. З їхнім мистецтвом пов'язаний стиль так званого класичного бельканто. Саме в цей час увійшов у вжиток сам термін “прекрасний спів” (*bel canto*). Як це часто буває, емке визначення вокального стилю і пов'язаної з ним техніки постановки голосу було знайдено лише тоді, коли йому самому стала загрожувати небезпека зникнення або необхідність пристосування до змінюваних умов.

Бельканто як універсальний тип оперного інтонування, що панувало протягом двох віків, було квінтесенцією *аполлонічного* начала, піднесення героя через ідеалізацію його почуттів і узагальнення типізованих афектів. Ця естетика увійшла в суперечність з властивими романтизму драматичною експресією, вибуховістю пристрастей, відмовою від нормативності і утвердженням неповторних властивостей кожної особистості.

Уже в пізній творчості Россіні почала руйнуватися ієрархічна система нормативних оперних жанрів. Однак Россіні зберіг характерне для XVIII століття превалювання власне музичних законів організації оперної дії. В його творах можна помітити лише зародження процесу перерозподілу функцій окремих компонентів оперного синтезу, під впливом якого чаша терезів все більше схилялася на користь драми.

В італійській опері XVIII століття драма була лише приводом для демонстрації віртуозної майстерності концертно-ігрового стилю і обмежувалась набором типізованих персонажів, положень, сюжетних ситуацій. Тепер композитори стали шукати шляхи пристосування попередніх стилевих нормативів до дійових драматичних сюжетів і до сцен, що

динамічно розвивалися та не давали змоги затримуватися на одних емоційних станах і фіксувати їх у серії завершених музичних номерів. Зручний компроміс було знайдено, коли сюжетна ситуація фіксувала вихід за межі психічної норми. Цим пояснюється особлива любов представників композиторського покоління, яке прийшло на зміну Россіні, до сцен безумства і різних ступенів запаморочення.

Яскравий цьому приклад — сцена запаморочення головної героїні в опері Доницетті “Лючія ді Ламмермур” (лібрето С. Каммарано за романом В. Скотта “Ламмермурська наречена”, прем'єра 26 вересня 1835 року, Неаполь, театр “Сан Карло”). Лючія та її коханий Едгар, який належить до старовинного, але занепадаючого за своєю силою шотландського роду, беззахисні перед випробуваннями долі. Вони позбавлені влади і сили, їхніми життями розпоряджаються інші.

Як і в більшості творів Доницетті серйозного характеру, що побудовані на сюжетах із далекого минулого і відносяться до типу історичних опер, на життя окремої людини та її цінності наступають тут ворожі сили. У даному випадку вони концентруються в образі брата Лючії, самовладного феодала Генріха Астона. В експозиційних сценах Лючія показана як тендітна “слабка” героїня з чистою ніжною душею і поетичним світосприйняттям. Її манить мрія, вона занурилася в піднесені думи про щастя. Лише моментами недобрі передчуття і страхи затьмарюють її безтурботний спокій.

Така героїня легко стає жертвою підлості й обману. В результаті підступності Генріха, який оголосив Едгара мертвим і змусив Лючію заради спасіння честі сім'ї погодитися на шлюб з лордом Артуром Беклоу, тінь кинута на незайману чистоту почуття і вірність коханому. Кохання — той єдиний скарб, святиня, наруга над якою здатна пробудити у беззахисних героїв неймовірну силу опору, що ламає їх самих, але одночасно розбиває всі розрахунки їхніх мучителів. Генріх не зміг зрозуміти, що існує межа, за яку ніколи не варто виходити, довіряючись жертві своїх злочинних намірів. Лючія вбиває нав'язаного братом вигідного нареченого, з яким підписала шлюбний контракт. Цей дикий вчинок був викликаний златоромом психіки під впливом переживань, пастки, в якій волею брата вона опинилася.

Лючія вибігає до весільних гостей із спальні, де лежить убитий нею Артур. В її потьмянілій свідомості плутаються фраг-



менти реальних спогадів з уявними картинами радісного побачення і щасливого з'єднання з коханим. Вона в думках веде розмову з Едгаром, не помічаючи нікого довкола. У незвичній ситуації психічного зрушення віртуозні прийоми стають цілком виправданими, оскільки переходять із стильової норми до ряду специфічних засобів вираження і в умовах такого переходу продовжують своє існування, насичуючись новою суттю.

У творчості Белліні й Доніцетті кожний із трьох жанрів італійської опери — *seria*, *buffa* і *semi seria* — став тяжіти до розмитого, остаточно не визначеного “середнього” жанру ліричного характеру, на базі якого пізніше виникнуть нові жанри симфонізованої музичної драми і “великої” лірико-комічної опери. Белліні і Доніцетті варто охарактеризувати як творців ліричного музичного театру. Історичні декорації й одяг виявилися в ньому потрібними, аби піднести в ранзі ліричних героїв і мотивувати їхнім високим становищем самоцінність їх особистих емоцій (кохання, родинні почуття, дружба, зрада тощо). У відповідності з романтичним світорозумінням камерно-інтимні переживання “приватного” порядку не протиставляються суспільному обов'язку, а з ним урівнюються. Жіночі образи потрапляють у центр уваги, по-перше, як “слабка стать” (слабості й беззахисності тут, безумовно, віддано перевагу), а по-друге, як імпульсивні творіння з ніжною, вразливою душею, які живуть серцем і почуттями.

Сентиментально-романтична комедія Белліні “Сомнамбула” (лібрето Ф. Романі, 1831, Мілан, театр “Каркано”), яку можна було б назвати ліричною драмою із щасливим кінцем, є яскравим прикладом ліризації “низького” жанру. Тут немає серйозного конфлікту, все побудовано на непорозумінні. Але головна героїня Аміна, прийомна донька млинарки Терези, виділяється на загальному жанрово-побутовому фоні особливою властивістю. Останнє одночасно складає приховану пружину сюжетного розвитку і привабливу загадково-романтичну рису образу. Якби Аміна не була сновидою і не ходила б у сні по дахах і карнизах, ризикуючи життям і репутацією, вона була б зовсім схожа на багатьох їй подібних простодушних найвних дівчат із простолюття, яких виводили на оперний кін автори як італійських, так і французьких комічних опер. Але при цьому сюжет був би позбавлений стрижня, а композитор не одержав би в своє розпорядження сцен, що створюють умови для стильового експерименту. Незвична властивість героїні

відбилася і на відтворенні навколишнього середовища. Оскільки її односельці відкрили цю особливість Аміни лише наприкінці опери, вони могли думати, що в їхніх краях поселився якийсь привид.

У стані сомнамбулічного сну Аміна випадково опиняється в кімнаті графа Родольфо, який інкогніто повертався у власний замок і по дорозі вирішив заночувати в сільському готелі. Наречений Аміни Ельвіно, про близьке весілля з яким йшлося в експозиційних сценах опери, в момент появи графа одержав привід для ревнощів. Всі раптом помітили підвищений інтерес заїжджого незнайомця до гарненької нареченої. Коли Аміна уві сні через відкрите вікно проникає в його кімнату, граф переживає гаму суперечливих почуттів. Але врешті-решт він долає спокусу скористатися зручним моментом і радіє перемозі благородства над випробуваннями плоті.

Дуетний номер у такій незвичній ситуації спонукав композитора продемонструвати творчу фантазію. Аміна марить уві сні, нічого не знаючи про присутність графа. Вона уявляє себе героїнею майбутньої весільної церемонії. Графа охоплює цікавість, подив, страх розбудити сплячу і зрештою — захоплення, викликане чистотою її наївної кохаючої душі. Фрагментарність, розірваність вокальних ліній, зміни кантиленних реплік декламаційними фразами, репліки графа, вимовлені напівшепотом, — всі ці прийоми виглядали виправданими відступами від канонічної структури ансамблевого номера.

Свободу користування традиційними стилевими і композиційними прийомами композитор продемонстрував у кульмінаційній фінальній сцені опери. Аміна з небезпекою для життя виходила на нічні мандри. При цьому вона переживала уві сні драму розриву з нареченим. Її монолог був сумішшю образів-видінь, уявних звернень до коханого, ліричних признань. Відсутність чіткої логіки зміни контрастних розділів і їх незавершеність відповідали алогічності, властивій сонному маренню. За поведінкою Аміни цього разу стежив уже не один свідок, як в дуеті з графом, а її наречений та допитливі сусіди. Зрештою, непорозуміння з'ясувалося і настала щаслива розв'язка, як і передбачалося в кожній комедії.

“Сомнамбула” мала успіх і досі не втратила поетичної свіжості стилю. Однак довго експлуатувати подібні унікальні сюжети стало неможливим, особливо в жанрі комічному, що завжди тяжіє до типажності і узагальнень. Россіні перетво-



рјував комічне в карнавальнo-смішне і тим самим піднімав “низький” жанр до позаієрархічного узагальнення. Белліні його романтизував, але одночасно звужував масштаби і обмежував діапазон образів. Він не володів почуттям комічного, яке було властиве його колезі Доніцетті. Серед найпопулярніших творів останнього є такі блискучі партитури, як “Любовний напій”, “Донька полку”, “Дон Паскуале”. Зате Белліні вмів надати особливо зворушливої людяності піднесеним поетичним сюжетам.

Однією з найдосконаліших опер Белліні справедливо вважається “Норма” (лібрето Ф. Романі, 1831, Мілан, Ла Скала). Її жанр автори визначили як *ліричну трагедію*. В лібрето перероблена однойменна драма французького драматурга класицистичної орієнтації А. Суме. Класицистичний тон відчувається в строгій організації дії за правилами “трьох єдностей”, в аналогіях з античним сюжетом про чарівницю Медею, яка під час походу аргонавтів допомогла Язону здобути золоте руно, стала його дружиною і матір'ю двох його синів, а потім власноручно їх убила через помсту невірному чоловікові.

Норма посідає особливе місце серед співплемінників-галлів (дія опери Белліні відбувається в стародавній Галлії, яка перебуває під владою імператорського Риму). Це донька верховного жерця друїдів Оровеза. В опері шість дійових осіб. В основі лежить сюжетна схема “три плюс один”, тобто до учасників любовного трикутника додається персонаж, який має родинне відношення до одної з дійових осіб конфлікту. Колись римський проконсул Полліон став таємним чоловіком і батьком двох синів Норми, яка порушила обітницю безшлюбності. Тепер же він переживає любовну пристрасть до юної жриці Адальжізи і вмовляє її втікати з ним до Риму. Адальжіза нічого не знає про його зв'язок з Нормою і ділиться з останньою своїми душевними гризотами. Оровез виступає як носій об'єктивної надособистісної ідеї звільнення галлів від римського гніту і водночас як страж релігійних устоїв.

Сюжетна схема викликає аналогії з функціями дійових осіб в “Ідоменеї” Моцарта. Але в опері Белліні головна роль переходить від державного мужа і батька одного з учасників любовної колізії, яким є у Моцарта Ідоменея (у “Нормі” його місце посів Оровез — зовсім не центральна особа за своїм значенням і повнотою зображення), до страждаючої жінки. Норма ще до початку дії надала перевагу почуттю. На відміну від весталки

Юлії з популярної опери Спонтіні героїня Белліні сприймає ідею вірності суспільному служінню як щось суто зовнішнє і не стільки мучиться від усвідомлення власної провини, скільки намагається по-своєму розв'язати конфлікт у сфері почуттів. Питання про те, як відповісти на зраду невірного коханого, хвилює її більше, ніж вибір між коханням і обов'язком.

Порівняно з “Ідоменеєю”, “Весталкою”, “Медеєю” Керубіні в опері Белліні зменшується кількість музичних номерів і укрупнюються їх масштаби. Крім того, змінюється співвідношення між сольними і ансамблевими епізодами. У “Нормі” музичних номерів всього чотирнадцять, причому фактично вони трансформуються в новий змішаний тип “номера-сцени”. Контраст між вступним речитативом і наступним за ним завершеним власне музичним епізодом згладжується, вони трактуються як єдине ціле. Слабко організований у музичному відношенні речитатив замінені наспівною декламацією в супроводі оркестру, з острівцями кантилени і співу аріозно-декламаційного складу.

Сольних номерів фактично лише два, обидва пов'язані з експозиційними характеристиками Полліона (каватина, №2) і Норми (сцена і каватина, №4). Музичний портрет Норми міститься в її знаменитій картині “Casta diva” в супроводі хору. У священному гаю біля підніжжя культового стовпа Ірмінсульт Норми-жриці здійснює таємний обряд жнив омели з участю релігійного натовпу. Тема молитви Норми — кантиленна мелодія широкого подиху, яка зачаровує своїм ритмом, — яскравий прояв мелодійного генія Белліні і одна з найкращих оперних мелодій взагалі. Композитор представив свою героїню в ореолі піднесеної романтичної поезії. Норма живе серцем і голосу серця підпорядковує свої вчинки. В потаємних глибинах свого серця вона шукає відповідь, яку мають дати їй народові божества. І в подальшому вона не може захищати свою честь, керуючись лише здоровим глуздом. Не зможе вона принести в жертву чужі життя і долі. Власних дітей вона, на відміну від Медеї, не змогла вбити.

Головною композиційною одиницею і вузловими моментами розв'язки складних психологічних колізій стають в опері Белліні дуетні номери-сцени. Найбільш традиційно вирішено дует Адальжізи і Полліона (№5), в якому є признання, викликане ним сум'яття почуттів, нервово-швидка змова про спільну втечу. Найцікавіші обидва дуети Норми і Адальжізи. Це дві



сповіді, з якими почергово звертаються з покаянням одна до одної грішниці. Суть їх полягає в тому, що щира розповідь про пережиті страждання перетворює суперниць у подруг за нещастям.

Зовнішньо зберігаючи стереотип побудови подібних ансамблевих номерів з почерговими сольними виступами, спільним співом в терцію чи сексту і бравурною заключною частиною, Белліні надає їм незвичну дієвість завдяки тонкому нюансуванню психологічного стану й чутливому відтворенню динаміки його зміни. Так, у другому дуєті Норми і Адалджізи, де настає черга для старшої подруги повідати свою історію, шість відносно самостійних розділів послідовно фіксують різноманітні етапи діалогу-сповіді. За експозиційною сценою пояснення висхідної сюжетної ситуації настає пронизана наскрізним струмом музичного розвитку енергійна реакція учасниць діалогу на початково повідомлені факти. У невеликий фрагмент зв'язку вводиться нова інформація. Вона викликає ще глибшу внутрішню реакцію-осмислення, втілену в лірично-ніжному *andante*. Напочатку воно будується у вигляді обміну реплік, потім настрій ностальгічного смутку виливається в традиційний спів у терцію з неодмінною віртуозною каденцією.

Ліричний розділ виконує у драматургії дуєту роль предикту, що готує сюжетне зрушення — рішення Адалджізи відмовитися від Полліона. Це викликано її співчуттям до страждань Норми. Композитор не затримується на цьому важливому повідомленні, а відразу ж переходить до його емоційного підсумку, втіленому в експресивній мажорній коді. Соратниці за нещастям клянуться бути вірними народженій у таких незвичних обставинах жіночій солідарності. У стрімкій стреті обидва жіночі голоси, підбадьорюючи один одного, одержують можливість продемонструвати віртуозне мистецтво співу.

Сюжет "Норми", окрім іншого, включав патріотичний мотив протесту галлів проти влади іноземних поневолювачів. Деякі хорові епізоди опери справді звучали для вуха сучасників втіленням енергії й сили масового протесту й заклику до рішучих дій. Лапідарні й яскраві, з простими мелодіями і дієвими ритмами, ці хори вривалися яскравими контрастами протягом дії, не порушуючи, а лише на коротку мить перериваючи її розвиток. Але важливішим, ніж ці спалахи масового ентузіазму, виявився інший бік музично-сценічного образу галлів. Белліні талановито відтворив близьку романтичному

складові його власної душі релігійну обрядовість, пов'язану з місячним світлом, з таємничими ароматами теплих південних ночей, з тяжінням ірраціональної "нічної свідомості" до безмежності, яка зачаровує, і де голос жриці передає спів невідомої богині...

У фіналі "Норми" стверджується ідея очищення через співчуття і милосердя. Кохання, яке все прощає і не шукає свого, виявляється здатним перемогти не лише особистий егоїзм, але й змінити натовп, зворушений видовищем покайняння й саможертвності. Можна вважати, що тут перетворюється і досягає класичної досконалості також сам стиль бельканто. Поет серця, Белліні варіює і продовжує загальний настрій, створюючи мелодіку, чутливу до відтінків емоційного прояву, одухотворену "розмовними" паузами, схожу до живої схвилюваної мови і яка при цьому зберігає гармонію й повноту узагальненого музичного образу.

Після Белліні його пошук буде продовжений у зворушливо-людяних ліричних образах опер Джузеппе Верді періоду його творчої зрілості. Однак до того Верді виявить свій темперамент і постарается приглушити гучним шумом і могутніми, зовсім не вишуканими звуками схвилюваний ніжний голос жіночної музи своїх попередників.

2.3. Театр Джузеппе Верді. Становлення

"Навуходоносор" ("Набукко")

9 березня 1842 року — день прем'єри на підмостках міланської Ла Скала опери Верді "Навуходоносор" — одна з визначних дат історії світового театру. Цього вечора на небосхилі італійського оперного мистецтва переможно зійшла нова зірка. Незвичними в цьому сходженні були дві обставини. У порівнянні зі своїми попередниками дорогу до слави Верді починав досить пізно, на порозі двадцятидев'ятиліття. В такому віці Россіні вже був автором трьох десятків опер і закінчував кар'єру на батьківщині, готуючись до переїзду в Париж.

Незвичним було й те, що на час створення "Навуходоносор" як оперного композитора Верді все ще можна було вважати новачком, хоча як музикант-практик він сповна володів музичним ремеслом у творчості і виконавстві: був органістом,



диригентом, творцем прикладної музики — майстром на всі руки, який обслуговував потреби музичного життя провінційного італійського містечка.

Успіх “Навуходоносора” не був звичайним визнанням удачі однієї з новинок сезону. Відвідувачі Ла Скала пережили того вечора ентузіазм свідків революційного потрясіння основ. Посвячені у нову театральну віру, вони рознесли по всій Італії звістку про народження Володаря Дум, який запалює серця іскрою прометеївського вогню.

В “Набукко” — так скоротили, перетворивши в лозунг-заклик, назву опери захоплені нею італійці — Верді змусив прозвучати на всю міць голос Вільної Італії — прекрасної, палко любимої батьківщини, відібраної тиранами-завойовниками. Це була “Ода радості” на італійський лад, варіант гоголівського “Птаха-трійки” — пророцтво і мрія, владне “Віруємо!” італійського Рисорджименто.

Свідченням істинності вимовленого “Так буде!” стала притча про чудодійне перетворення вавилонського царя Навуходоносора і його доньки Абігайль. Народ потрактовано в опері як збірний ораторіальний образ. Він страждає, обурюється, молиться за спасіння, в неволі підноситься думкою до рідних берегів. “Лети, мріє, на золотих крилах...” Ці слова першими прикували увагу композитора в лібрето Т. Солери, вилившись у мелодію знаменитого хорового гімну — музичного одкровення Верді-патріота, який одним цим хором обезсмертив своє ім’я в ряді борців за відродження батьківщини.

Навуходоносор і Абігайль — перші в ряді вердівських героїв, на прикладі яких розпочато багаторічне дослідження воістину шекспірівських тем: волі до егоїстичного самоствердження, індивідуалістичного користолюбства, небезпечного зневагою моральних норм. У своєму театрі крупного штриха і великого стилю Верді поставив у центр сильну особистість, створивши ряд яскравих, активних в усіх проявах характерів. Значні сюжети, сильні ситуації, новизна, своєрідність, оригінальність — такі постійні вимоги, які Верді ставить лібретистам, висуває як ключові, маючи на увазі власну творчість.

Набукко і його незаконнонароджена донька Абігайль — пов’язані родинними зв’язками герої-суперники. Їхній дует-поединок є новаторським ансамблем розбіжностей і водночас вузловим моментом драматургії, який гранично загострює внутрішній конфлікт. Розгнівана Абігайль глуха до голосу

милосердя. Вона не чує прохань про співчуття. Із сарказмом зустрічає спалахи обурення скинутого царя. Виникає картина саморуйнування світу тиранії. Так готується перелом в розвитку дії — перехід до смислової ліричної кульмінації, якою є хор полонених євреїв “Лети, мріє...” і пророцтво Захарії.

Набукко проходить через випробування, що нагадує історію шекспірівського Ліра. У фінальному акті він перемагає викликане самозвеличуванням безумство силою кохання до взятої в полон і засудженої на смерть доньки Фенени. Ще вчора затятий сіяч неправди і зла, тепер він стає знаряддям здійснення вищої волі, допомагаючи впасти ланцюгам рабства і відкриваючи двері темниці.

Свій шлях очищення проходить перед смертю від прийнятої отрути Абігайль. Боротьба пристрастей, що мучать цю сильну вердівську героїню, викликана її нехтуванням з боку батька. І це породило мстиве бажання компенсувати власну обділеність. Починаючи від першої появи в терцеті першого акту, Абігайль то вимогливо і наполегливо, то з щирішим почуттям намагається відвоювати своє право бути коханою, зігрітою теплом уваги, однак плутає при цьому сердечну відданість з владою і володарюванням. І лише скинувши з трону батька і засудивши на смерть сестру-суперницю, вона пізнає ціну мінливої слави.

Оперу завершує піднесена сцена покаяння помираючої Абігайль, яка примирюється з тими, кого любила і ненавиділа.

* * *

“Навуходоносор” можна назвати маніфестом вердівського театру. Йшлося про розуміння оперного мистецтва як втілення високих істин та ідеалів. Вплив, потрясіння глядача видовищем великих пристрастей, зіткненням могутніх характерів — таким було кредо композитора-драматурга, який 23 травня 1844 року напише лібретисту С. Каммарано: “Мене звинувачують у прихильності до гуркоту і в тому, що я погано пишу для голосів. Не звертайте на це уваги; вкладіть лише в лібрето справжню пристрасть і ви побачите, що я пишу не так уже й погано”.

Погано пише для голосів... Чи могло бути страшніше обвинувачення для маестро, який жив і працював у Італії? Але Верді зовсім не розчарувався. Відтоді, як він пізнав і зрозумів себе, завжди і всюди він встановлюватиме свої закони.



В листах молодого композитора вражає залізна воля і владність господаря становища. “Нехай вам буде відомо, що в моєму договорі існує наступний пункт — третій: “Артисти — виконавці опер, написаних сеньйором Верді, відбиратимуться самим маестро з числа наявних у складі законтракованої дирекцією трупи...” Я, зрозуміло, нізащо не поступлюся тим, що є моїм правом”.

Як характерні для Верді ці “зрозуміло” та “нізащо”. Проти кого ж спрямовані погрози? Молодий композитор погрожує дирекції одної з провідних оперних сцен Італії — неаполітанського театру Сан Карло.

Верді сприймає оперу як людина театру. Він ніколи не говорить про музику як таку — завжди про враження від конкретної ситуації, про психологічний стан дійової особи, терпеливо пояснюючи виконавцям методи фіксації таких моментів у нотному тексті.

Вокальні партії в операх Верді буквально рябіють виконавськими ремарками особливого характеру. Він уміє в потрібні моменти використати невід’ємні від школи бельканто ідеальну рівність звукоподачі, безплотність ангельського звучання голосу, легкість віртуозної вокальної техніки. Але поряд з цим виникають вказівки, що різко суперечать цим канонам: вимоги змінювати темброве забарвлення всередині фраз, використовувати контраст крайніх регістрів, не згладжуючи різкості переходу і т. д. Не дивно, що йому доводилося вислуховувати докори у невмінні писати для голосів. Претензії були цілком обгрунтованими з позицій виконавців, вихованих на іншому репертуаті. Як за всілякої революційної ломки, освоєння нового нерідко травмувало незвичні до подібної експресії голоси. Одним з прикладів стала доля Джузеппіні Стреппоні, у вокальний кар’єрі якої фатальну роль відіграла виконана в тридцятилітньому віці дуже важка партія Абігейль.

Ретельність інтонаційної розробки вокальних партій з точки зору співвідношення слова і музики з усіма засобами театральності-сценічності виразності, концепція оперного спектаклю як художньої цілісності — ось що постійно хвилювало молодого Верді, визначаючи його стосунки з імпресаріо, театрами, співаками, лібретистами, видавцями. Коли дозволяв ущільнений регламент насиченого повсякденною працею творчого життя, він сам проводив оркестрові й сценічні репетиції, замовляв малюнки костюмів, консультувався із знавцями з при-

воду сценічних ефектів. Не було межі його обуренню, коли він довідався, що співак, який виконував партію Банко в “Макбеті”, не бажає виходити у сцені балу в мімічній ролі закривавленого привида. “Співаки повинні бути законтраговані як для співу, так і для гри на сцені, — говорив композитор. — Пора припинити зайві церемонії. Було б жакливо, якби Тінь зображав хтось інший”.

А який вражаючий за сміливістю його розрив з Ла Скала?! Якщо в європейських масштабах остаточного визнання удостоювався лише той художник, котрого благословляв або скандально засвистував Париж, то для італійських композиторів у такій ролі виступала сцена Ла Скала. Але Верді накладає заборону на виконання своїх творів у Мілані, “поки ситуація в театрі не зміниться на краще”. Його не задовольняє сценічна культура прославленого театру. “У мене надто багато прикладів, які переконали мене в тому, що в Ла Скала не вміють або не хочуть ставити опери належним чином. І особливо мої... І це за наявності гарної трупи”, — пише Верді у листі до Джованні Ріккорді 29 грудня 1846 року.

Отож, Верді увійшов в оперне життя Італії великим реформатором і таким залишився до кінця тривалого творчого шляху. Чому ж цього відразу не змогли помітити критики за межами Італії і багато талановитих борців за оновлення музичної сцени в інших країнах? Чим був викликаний зовсім не джентльменський набір звинувачень його творів раннього і навіть зрілого періоду в дурному смаку, вульгарності, потуранні невибагливим вимогам публіки? Оперні меломани завжди й незмінно голосували за Верді. Але його мистецтво довго наштовхувалося на неприйняття тих професіональних кіл, у яких формувався престиж імені того чи іншого художника.

Верді жив у Італії, де оперне мистецтво віддавна стало однією з національних святинь. Верді належало без гучних заперечних тирад почати формувати нове на базі сформованого старого. Його геній полягав у здатності вгадати, що можна відразу і безумовно відкинути, що, навпаки, варто зберегти, а з чим доведеться вести обережну тривалу війну.

На відміну від Вагнера, Верді почав не руйнувати, а цілеспрямовано зміцнювати фундамент традиційної оперної будови. Як досвідчений архітектор-реставратор, він при цьому чітко виявив конструктивну ідею, вироблену колективним досвідом багатьох поколінь оперних творців. Молодий Верді охоче



співробітничав зі штатними лібретистами італійських оперних театрів: Т. Солерою, С. Каммарано, Ф. Піаве. Це давало можливість досліджувати і ніби перевіряти на міцність структуру італійського оперного лібрето з його речитативами і каватинами, романсами і кабалетами, хоровими інтродукціями і ефектними фінальними стретами.

Не знадобилося Верді оспорювати доцільність прийнятих у італійській опері сюжетів. У нашій літературі про творчість Верді можна прочитати, що його заслугою було звернення до шедеврів світової художньої культури, до творчості Шекспіра, Шіллера, Байрона, Гюго. Але всі ці імена були виведені на оперні підмостки ще попередниками Верді. Россіні першим написав "Отелло", в "Діві озера" інтерпретував поему Вальтера Скотта, звернувся до шіллерівського сюжету у "Вільгельмі Теллі". Доніцетті переклав на мову опери поезію Байрона і драми Гюго. І в національно-патріотичній тематиці, такій важливій для тогочасної Італії, палма першості не належала вердівському "Набукко". Заданням Верді стало не першовідкриття, а досягнення іншої якості трактування апробованого раніше сюжетного матеріалу. В цьому переконує друга після "Навуходоносора" оперна партитура Верді патріотичного змісту.

"Ломбардці в першому хрестовому поході"

Як літературне джерело в "Ломбардцях" використана однойменна епічна поема в п'ятнадцяти піснях старшого сучасника і співвітчизника Верді Томазо Гроссі (1790—1853). Поема Гроссі була спадково пов'язана місцем і часом дії, а також поетичним розміром (октави) із "Визволенням Єрусалимом" Тассо, з якого бралися ефектні оперні сюжети авторами декількох поколінь. Водночас у творі Гроссі віддзеркалилися жанрові пошуки і смаки романтичної епохи. За характеристикою відомого дослідника творчості Верді Ю. Бадена, "це багато в чому дитя свого часу: грандіозна історична новела з патріотичним ухилом. Її центральний герой — злодій, який перетворюється у святого, як Жан Вальжан, герой "Знедолених" Гюго. Її темою є примирення сімейної ворожнечі завдяки служінню спільному ідеалові".

Лібретист "Ломбардців" Т. Солера не претендував на відкриття невідомих світів. До моменту прем'єри опери Верді на сцені міланського Ла Скала 11 лютого 1843 року європейсь-

кий оперний театр результативно використав досвід таких поетичних жанрів, як балада, епічна поема, що об'єднує історію й легенду, романтична поема з екзотичним місцем дії і похмуро-відчуженим від всього оточення героєм. Сюжетно-тематичний, образно-смысловий зв'язок з цими літературними жанрами ріднить такі різні твори, як "Діва озера" Россіні і "Фрейшютц" Вебера, "Роберт-диявол" Мейєрбера і "Летючий голландець" Вагнера, якщо називати лише найзначніші. Так що основне слово залишалося в цьому випадку за музичним рішенням Верді.

Принцип розмежування функцій, завдяки якому одиницею композиційної форми став у опері малий цикл "речитативна сцена — заокруглений музичний номер", для свого часу був величезним завоюванням. Спираючись на цю апробовану ідею, Верді вдосконалює її в різних напрямках. Речитативна сцена стає стиснутою до коротких тез. Зберігається лише інформація, необхідна для розуміння сюжету. "Я рекомендую стислість, оскільки її любить публіка, — писав він Піаве 3 серпня 1843 року. — Ви не знайдете більше ста рядків речитативу в усьому четвертому акті "Набукко" і "Ломбардців" разом взятих". Коротше, ще коротше, стискувати, викреслювати зайві слова — такі його постійні вимоги до лібретистів.

Відмова від речитативу сессо ще попередників Верді зробила не такими помітними склейки між фрагментами, у яких музика слугує засобом донесення словесної інформації й епізодами-носіями самостійної музичної образності. Йдучи цим шляхом, Верді мелодизує речитатив, вводить в речитативні сцени мікроаріозні фрагменти. Паралельно з цим у початкових будовах конструктивно завершених номерів він опирається на тип мелодики декламаційного складу з виразними мовними інтонаціями.

В оркестрі вже в ранніх партитурах Верді показує себе майстром винаходу різноманітних формул акомпанементу кантиленних мелодій. Поряд з цим він виділяє характерні оркестрові мотиви-розчерки, повтори яких відіграють роль важливих емоційних акцентів. У поєднанні з такими ж акцентованими інтонаційними деталями у вокальних фразах це порушує плавність мелодики бельканто і надає висловлюванням персонажів загостреної виразності. Так, уже в операх 40-х років помічається рух до гнучкого аріозно-речитативного стилю новаторських партитур пізньої творчості Верді.



Нове, сучасне обґрунтування одержує у нього опора на конструктивно чітко розчленовані форми. Укрупнені пропорції, своєрідна фресковість мислення, коли все спрямовується на показ і педалізацію ударних моментів, — така основа основ оперної естетики раннього Верді. Завдяки цьому традиційна номерна драматургія італійської опери перехреснується з принципом “вершинності” композиції, властивим романтичній поемі. Дія розвивається від однієї ефектної картини до іншої, обминаючи звичайну сюжетну послідовність, пропускаючи і пояснюючи по ходу подальшого викладу багато сюжетних деталей.

Відзначений багатством звукового колориту фон стає у Верді способом характеристики романтичного героя. Як і в лірико-драматичних поемах байронівського зразка, цей герой відразу представлений в готовому портреті. Останній хоча й складається з набору типізованих складових, але може дещо індивідуалізуватися якраз завдяки яскраво характерному обрамленню. Починаючи з “Ломбардців”, хорові епізоди використовуються в операх 40-х років як романтичні декорації-заставки вихідної арії центрального героя. Динамізуючі енергію дії хорові “врізки” нерідко звучать і в самій арії. Це диктує стилістику подібних хорів — їх піднесену імпульсивність, опору на яскраві танцювальні ритми, інколи настільки бадьорі, що можуть викликати враження смакових ляпсусів.

Як талановитий полководець, Верді усе зосереджував на головних напрямках, постійно втримуючи в пам’яті загальний план. Так народжувалися вражаючі масштабністю оперні полотна, композиційно спрямовані до центральних драматургічних блоків. Напочатку головна колізія експонувалася через портретні характеристики героїв-антагоністів. Драматична кульмінація була картиною-фрескою, в якій в одному часі-просторі перепліталися антагоністичні сили. За нею йшла кульмінація смислова з підбиттям морального підсумку драматичної боротьби. Нарешті, в код-епілозі сюжет ніби підносився від земної до вищої реальності.

В “Ломбардцях” ця схема вдало спрацьовує в поєднанні з чотирьохактною будовою, чимось схожою з контрастним співставленням частин симфонічного циклу. У першому акті антагоністичні начала сконцентровані в двох персонажах, кожний з яких одержує сольну портретну характеристику. Це Пагано і Джізелда. Індивідуаліст-самітник Пагано показаний

одним з варіантів улюбленого в романтичну епоху байронічного героя. Він відчуває таємну ворожнечу до свого брата, знатного ломбардського громадянина Арвіно, який колись став його щасливим супеником у коханні. Відтоді пройшло багато літ, у Арвіно і Віклінди виросла прекрасна донька Джізелда, чистота й душевна ясність якої протиславлені шаленим пристрастям, що мучать Пагано. Портретна характеристика Пагано в його сольній арії подана в поєднанні з яскраво-романтичним хором його прихильників. Протилежний характер має поетична Молитва Джізелди в третій сцені першого акту, ніби осяяна переживанням таїнства буття, наповнена очікуваннями і тривожними передчуттями.

Хор інтродукції і наступний за ним квінтет з хором є типовим для романтичної поеми “вершинним” моментом сюжету — сценою примирення братів-суперників після тривалої розлуки. Оскільки незабаром виявляється, що насправді Пагано володіли зовсім не дружні почуття, відтворена музично-сценічними засобами картина за аналогією з євангельським сюжетом може бути названа “Поцілунок Юди”. У розповіді хору з’ясовується досить заплутана передісторія колишньої ворожнечі братів. Не маючи перед очима тексту, практично неможливо зрозуміти, про що розповідає хор. Тому особливого значення набуває здатність композитора затримати миттєвість у композиційно чітко спланованому просторово-звуковому “кадрі”, де допомагають орієнтуватися в ситуації чіткі “музичні покажчики”.

Кантиленну мелодіку хору Верді завітчує м’якими головами сімейного ансамблю (Арвіно, Віклінда, Джізелда) і контрастно відтінює похмурими уривчастими фразами Пагано та його прихильника Пірро. Вже тут яскраво виявляється вміння композитора безкінечно затримувати в звукових “стоп-кадрах” музичний рух. Яскравого ефекту надає і динамічне завершення подібних зупинених миттєвостей. Аби знову запустити дію в хід, вводиться коротка речитативна сцена-зв’язка з важливим сюжетним повідомленням. У даному випадку це звістка про обрання Арвіно керівником ломбардського війська в хрестовому поході на Єрусалим. Звістка викликає миттєву реакцію, що вилилася в стрімке хорове закінчення з характерним “підскакуючим” ритмом швидкого маршу.

В описаній хоровій сцені подано ніби скорочений конспект драматичного розвитку всього твору: ворожнеча —



зовнішнє примирення із збереженням внутрішніх протиріч — зняття конфлікту через злиття з надособистісною ідеєю. У другому акті приватна ворожнеча проектується на широкий загальний план. Хрестоносці вриваються в чужий їм мусульманський світ і по-варварському його руйнують. У розв'язці першого акту Пагано за волею фатального випадку вбив замість суперника — брата батька. Тепер він, покаявшись, замолює гріхи у святих місцях. Арвіно, який очолює загін хрестоносців, що зруйнував Антіохію, не пізнає брата в образі Пустельника. Обидва герої показані в центральній сцені другого акту як позбавлені власного обличчя виконавці місії борців за християнську віру.

На противагу цьому недосвідчена в житейських справах Джізелда, керуючись голосом почуття, протестує проти кровопролиття й насильства, якою б метою вони не оправдовувалися. Кохання зв'язало її, полонянку гарему, з юним мусульманином Оронтом. Великою арією Джізелди, в якій загальним емоціям співвітчизників вона намагається протиставити власну оцінку того, що відбувається, завершується другий акт.

Третій акт потрактований як масштабна лірична вершина опери. Його відкриває хор паломників "Єрусалим! Єрусалим!" Цей піднесений гімн, як і тріо Джізелди, Оронта і Пустельника у фіналі акту, бере початок у молитві Джізелди з першої дії, в образному плані розвиваючи те ж коло настроїв. А в драматургії всієї опери обидва епізоди можна порівняти з кульмінаційними ліричними частинами "Реквієму". Морок перетворюється на світло, смерть Оронта як невинної жертви веде до духовного преображення. Хрещений у водах Йордану мусульманин хоча й гине, але встигає прилучитися до вищих християнських істин. У фінальному акті він з'явиться Джізелді у сні як посланець того світу і звістить про покровительство небес хрестоносцям, які мало не загинули від спраги і випробувань.

Разом з Джізелдою й Оронто свій шлях очищення проходить Пагано-Пустельник. Приклад Джізелди допоміг йому по-своєму зрозуміти обов'язок християнина і громадянина, зруйнувати у власному уявленні трафаретний образ ворога-іновірця. Він вперше пізнав почуття, яке зветься любов'ю до ближнього і спонукає допомагати кожному, хто слабкий і потрапив у біду.

Верді, який в юності пережив тяжкі сімейні втрати, вробив у собі ставлення до смерті як до спокутувальної жертви, великої, сповненої глибокого смислу події. Прощання з життям героїв своїх ранніх опер він відтворює тими ж засобами, які будуть використані в найдосконалішій і завершенішій формі в геніальному фіналі "Аїди". Але схема завжди залишається тією ж: просвітлену, пануючу в небесній вишині лірику, освячену теплотою глибоко людських інтонацій, супроводжує, немовби покликом долі, мотив фатальної неминучості. Це непідкупні стражі вічності стережуть останні світлі хвилини земного буття.

* * *

У "Ломбардцях", "Джованні д'Арко", частково і в інших творах молодого Верді виявляються риси спільності із структурою і образною будовою католицької заупокійної меси. Можливо, його "Реквієм", написаний 1874 року, тому і здався таким театральним, що багато образних вирішень пройшли попереднє шліфування на сценічних підмостках.

Як і "Реквієм", трактований як велика вокально-симфонічна форма, опери Верді будуються на чергуванні структурно замкнених хорових, сольних, ансамблевих, ансамблево-хорових частин. Над ними надбудовується форма вищого порядку. Її розгортання йде від скорботних, грізно-драматичних образів до піднесеної лірики світлих гімнічних розділів — вдячних молитв творцеві і його творінню. За ними йде "образ замилювання", трактований як спокутувальна жертва, якою людство оплачує свої злочини. А потім ворота вічності закриваються, відгуки прощальної пісні проводжають у далекі обителі земних мандрівників.

У ролі головних дієвих компонентів драматургії в операх Верді виступають образні сфери, генетично споріднені образам-символам заупокійної служби. Як епіграф і керівна ідея звичайно використовуються музичні мотиви семантично-знакової природи, що сигналізують про невідворотність кари. Ці фатальні мотиви нерідко проявляються уже в перших тактах оркестрових вступів, пізніше персоніфікуючись у конкретні сюжетні деталі.

Суворо-набатною темою починається опера "Двоє Фоскарі", віщуючи фатальний набат, який прозвучить у момент розв'язки. Його вторгнення означатиме, що зміщений з поса-



ди старець-дож позбавляється надії зберегти гідність державного мужа і цим хоча б частково компенсувати провину перед сином, якого присудив на вигнання і смерть. У прелюдії "Аттілі" виникають смислові паралелі з важливим сюжетним мотивом самої опери: передбаченням вістуном-старцем долі варвара-завойовника. Тема пророцтва старця базується на образній символіці, що викликає аналогії з фатальними мотивами опер Вагнера.

Фатальною символікою особливо насичена партитура "Макбета" — десятої опери в списку робіт 40-х років. Тут зустрічається цілий пласт мотивів-формул траурної ходи, поклику долі, трубного гласу-провидіння, крику нічного птаха, зловісного стогону. Образи фатального провіщення сконцентровані в сцені і в секстеті фіналу першого акту.

Головна дієво-драматична сфера опер Верді народжує паралелі з образами такої частини "Реквієму", як *Dies irae*. У великий і грізний День гніву ніби заново програється драма кожної людської долі. Саме з такої високої позиції розслідуються долі вердівських героїв. Повчальна, гідна публічного розгляду на театральних підмостках є, з точки зору Верді, лише історія світлих праведників або великих грішників, блудних синів людства, які жебраками смиренно повертаються до рідного порогу. А розв'язкою долі непокаяних душ стає страшний кінець як невідворотна розплата за вчинене.

Розвиток образів шаленства й гніву починається вже в експозиційних сценах. Буря в "Отелло" — останній і найдосконаліший за виконанням з числа таких експресивних зачинів. Їхній ряд відкриває в операх 40-х років хорова інтродукція "Набукко". Аналогічний характер мають пролог та інтродукція "Джованні д'Арко", хорова інтродукція "Альзіри", сцена друга прологу в "Аттілі" — музика шторму, завивання бурі і звуків дзвону в нічному морозі. Не менш поширений і такий варіант, коли образи символічного Дня гніву виникають у фіналі першого акту. У цих випадках драматичній зав'язці конфлікту передуює серія парадних портретів головних героїв. Так, в "Ернані" до того, як настане загальний фінал-зав'язка, ми встигаємо познайомитися в сольних і ансамблевих сценах з парою ліричних головних героїв, Ернані й Ельвірою, потім з їх антагоністами — королем Дон Карлосом і Дон Руй Гомесом де Сільвою. Верді завжди точний у виборі способів такої експозиційної характеристики.

Нерідко сигналом біди і початком ланцюга незворотних помилок слугує не сцена з великою кількістю свідків, а діалог-поєдинок. Такі сцена і дует Дожа і Лукреції в завершенні першого акту опери "Двоє Фоскарі" або гостро конфліктний квартет, яким закінчується перша дія "Розбійників". Один з найяскравіших прикладів такого роду — новаторська велика сцена і дует Макбета і леді Макбет, подібна до зловісної тиші перед громовим ударом.

Апокаліптичними картинами завершується шлях таких вердівських героїв, як Макбет, леді Макбет, Франческо Моор. Сцена сомнамбулізму леді Макбет і фінальна арія Макбета, Сновидіння Франческо і сцена та дует Франческо і Моозера в четвертому акті "Розбійників" — така серія вражаючих вердівських фресок на тему смерті грішника.

Сльози каяття, образи замилювання і милосердя — ось що кладеться на другу чашу терезів у грізний час останніх підсумків. Ця світла сфера переважає морок і темінь навіть в таких операх 40-х років, які Верді сам вважав однобічно зосередженими на похмурих чи занадто патетичних емоціях. Один з прикладів — уже згадувана велика сцена сомнамбулізму в "Макбеті". Музика відтворює фантоми уявлення, що спалахують і гаснуть в безоднях потьманілої свідомості героїні. Сама леді Макбет зберігає масштаб характеру і у хвилини, коли воля її паралізована, а життя зависло над безоднею. Всіма силами вона намагається звільнитися від набридливих видінь. Однак її сильні за посилком вокальні фрази гаснуть у спадаючих і пониклих закінченнях. Саме її боротьба з собою — те, що Верді називав величчю навіть у злочинах, — викликає співпереживання випадкових свідків незвичної сцени, лікаря і камеристки.

У строгий простір вердівських ранніх опер вриваються на мить інші звуки — відголоски свята життя та його галасливого карнавалу. Але як хворобливо відгукуються вони в душі приреченого на вічне вигнання Джакопо Фоскарі (опера "Двоє Фоскарі"). Пісня гондольєра звучить за стінами його темниці під час скорботного побачення з дружиною Лукрецією (дует другого акту). Така ж мелодія повторюється в третьому акті в поєднанні з тріумфом народного свята, створюючи картину заходу сонця над Венецією, з якою назавжди прощається вигнанець. Цей живописно-драматичний ефект спланував сам композитор, коли просив лібретиста ввести перед прощальною арією Джакопо "пісню гондольєра, вкраплену в хор народу".



Блюзнірською насмішкою долі звучить святково-урочиста музика балу в двох сценах "Ернані" — спочатку в зв'язку із насильницьким шлюбом Ельвіри з похмурим старцем Сільвою, потім як прелюдія до фінальної драматичної розв'язки. Нарешті, банкет у "Макбеті" прикриває вбивство, яке здійснюється за стінами святкового залу. Яскравими фарбами романтичного музичного живопису Верді створив тут звукову фреску на тему "Банкету Валтасара".

У вражаючий за продуктивністю період творчого становлення Верді написав п'ятнадцять оперних партитур. В цьому циклі була своєю тріада, яка передбачила три шедеври початку 50-х років. Протягом 1846–1847 років буквально на одному диханні були написані "Аттіла" (прем'єра 17 березня 1846 року, Венеція, Ла Феніче), "Макбет" (14 березня 1847 року, Флоренція, Ла Пергола), "Розбійники" (21 липня 1847 року, Лондон, Королівський театр). "Втішаюся думкою, що поїду в Париж і житиму там якийсь час спокійним і вільним, в стороні від будь-яких неприємностей, — писав він Кларі Маффеї через шість днів після прем'єри шіллерівської опери. — Розраховую не бачити ні імпресарію, ні видавців... Відчуваю абсолютну необхідність відпочинку. "Макбет" і ці "Розбійники" коштували мені напруги, якої я фізично не в змозі витримати".

Лише каторжною, виснажливою працею Верді відвоював право свободи вибору того творчого ритму, який дозволяв писати, не рахуючись із термінами і вимогами договірних зобов'язань.

Яке ж місце опер 40-х років у творчості композитора? Зрозуміло, що від самого початку Верді послідовно йшов обраною дорогою. Навіть у творах, які створювалися поспіхом і базувалися на сюжетах, як він сам говорив, "і легших, і коротших", проробляються варіанти вирішень, які будуть реалізовані в зрілі роки.

Один із прикладів — "Корсар", написаний відразу за тріадою 1846–1847 років. Верді встиг охолонути до цього байронівського сюжету, хоча раніше ним зацікавився. Однак і тут він досягнув успіху у втіленні нових для себе завдань. Композитор віднаходить засоби змалювання контрастних жіночих характерів: меланхолійної, покірної долі, здатної на глибину почуттів Медори і підступної, але водночас саможертвовної Гюльнари. Парне співвідношення контрастних жіночих персонажів пізніше продовжиться в "Луїзі Міллер", "Дон Кар-

лосі", "Аїді". А східного деспота пашу Сеїда, котрий розплачується за право розпоряджатися чужими долями трагедією самотності, можна вважати ескізним начерком могутнього образу короля Філіппа.

Молодий Верді відносився до покоління італійських патріотів 40-х років — суворих людей обов'язку, які розучилися сміятися. Сила і натиск, воля до перемоги, гордо піднята голова — ось що приніс цей новий властитель дум взамін радісно шедрої фантазії геніального театрального лицедія Россіні. Але "одна натягнута струна", яку він сам вважав причиною втомлюючого одноманіття своїх ранніх оперних партитур, мала швидко набриднути публіці.

Розуміючи це, Верді прагне розвивати і збагачувати своє письмо. Все ще повторюючи, як заклинання, що "сильні характери народжують сильні зіткнення і сильний вплив виникає природно", він ні-ні, але й захопиться чимось протилежним. Так станеться в чотирнадцятій його опері "Луїза Міллер", створеній на переломі двох творчих періодів. Тут реабілітується мила попередникам Верді слабка, зворушливо беззахисна героїня, до того ж віддається данина ідилії простих сімейних радощів.

І в "Луїзі Міллер", і в двох операх, створених під час перебування в Парижі ("Корсар" і "Битва при Леньяно") критики відзначають такі нові для Верді риси, як тонкість і делікатність, з якими досліджуються особистісні почуття. Не схильний до екзальтованого захоплення чужим життям, Верді звернув увагу на характерну саме для Парижа атмосферу прихованої за нарядними зовнішніми формами байдужості. Його радує можливість загубитися в різноликому святковому натовпі і не приваблює удаваний блиск цього вічного свята, яким уявлялась багатьом столиця Франції. Адже оцінка подібної суєтності уже є в опері Верді "Джованна д'Арко".

Відомо, що вже наступного дня після прем'єри "Хор дияволів", що спокушував героїню цієї опери, став модною вуличною пісенькою і поширився з такою швидкістю, як пізніше "Пісенька Герцога" з "Ріголетто". У цих музичних номерах справді немало спільного. Біси зваблюють героїню обов'язку Джованну легковажністю, бездумними радощами, які приносять молодість, кохання, чарівність мінливого "сьогодні". Суворій героїні-патріотці було нелегко подолати подібні спокуси. Але вона їх зустріла прямо в обличчя і саме так, як чинить той, хто не боїться переступити межу і порушити



заборони. А подвиг Джованні Верді трактує як порушення норми і випадання з меж звичайного, що властиве всякому творчому пізнанню меж невідомого.

Звинувачувачем Джованні виступає в опері її батько-ортодокс Джакомо, який заради засвоєних загальноприйнятих догм відкидає особисті почуття і вважає це своїм подвигом. У центральній сцені другого акту до суджень цього мораліста приєднує свій голос натовп. Досягненням Верді можна назвати весь другий акт з його барвистістю, грандіозними масштабами, контрастом початкової урочистої святковості з наступним драматичним зламом і перетворенням свята в судилище.

Вибрана і покликана, Джованна легко перемагає зовнішні перешкоди. Молитва ангелів і зваблива пісенька дияволів символізують хресний шлях сумнівів, яким повинна пройти героїня цієї так любимої композитором опери, аби знову піднятися духом і відкинути все, що вимірюється категоріями звичайного людського щастя.

Література

1. Джузеппе Верді. Избранные письма. Л., 1973.
2. Соловцова Л. Джузеппе Верді. М., 1981.



§ 3. Оперний театр в Австрії, Німеччині та Франції

3.1. Німецька романтична опера

Пристаючи до розгляду шляхів становлення німецької романтичної опери, варто згадати суперечливість розвитку німецької оперної культури. Італійські смаки продовжували панувати і в часи Моцарта. Його прагнення створити фундамент німецької оперної школи наштовхувалися на опір сильних світу цього. У послідовників Моцарта склалося переконання, що все належить починати спочатку. Синдром оперного реформаторства, покликаний до життя переломом у творчості Глюка, продовжував діяти.

Коли йдеться про творців німецької оперної школи як школи національної, що стала новим явищем в оперній культурі Європи, звичайно називають імена Е. Т. А. Гофмана, Л. Шпора, К. М. Вебера, Р. Вагнера. Прийнято вважати пер-

шою німецькою романтичною оперою “Ундіну” Гофмана. У творчості цього музиканта — звернемо на це увагу — вона була не першим, а передостаннім із створених ним музично-сценічних творів. Інколи рахунок ведуть з “Фауста” Л. Шпора. Але й тут залишають за дужками більш ранні оперні партитури композитора. Обидва твори, “Ундіна” та “Фауст”, побачили світло рамп в 1816 році. “Фауста” поставив у Празі К. М. Вебер, котрий посідав там пост директора театру. Йому тоді не було й тридцяти літ, однак він мав за плечима досвід практика-реформатора умов діяльності німецьких театрів і був активним музичним критиком. Крім того — автором шести оперних творів. Деякі з них, наприклад, романтична опера “Сільвана” (1810) чи зінгшпіль “Абу Гасан” (1811) йшли на сцені, однак не були визнані сміливими спробами першопроходця. Лише сьома оперна партитура, знаменитий “Фрейшютц” (“Вільний стрілець”), який з’явився через п’ять років, принесла композитору справжню славу.

У всіх вищеназваних випадках опрацьовується модель, реалізована у творчості Глюка. Кожний композитор-реформатор напочатку працює в руслі традиції, яку потім вирішує свідомо подолати. Він пише твори, які змушують забути про все, створене ним раніше. В результаті здійснюється якісний стрибок, з’являється нова точка відліку.

Усі німецькі оперні композитори-романтики вели свій родовід від Моцарта. На відміну від цього Глюк сприймався ними як носій великої традиції оперного мистецтва минулого, міфологізований символ ідеальних цінностей, що таїлися в минулому. Погляд у минуле, пошук у ньому непересічних зразків склали тенденцію, що характеризує романтичний тип художнього сприйняття. У статті “Старовинна й нова церковна музика” (1814) Гофман змалював ідеал нетлінної музичної класики, в олтар якої помістив поряд із священними образами “великого Генделя”, “глибокодумного Баха”, забутих на той час Палестріну, Аллергі, Алессандро Скарлатті, Кальдара, Леонардо Лео. За його словами, стиль цих “старих майстрів” відзначається гідністю, оскільки вони “були вірними чистоті мистецтва і стримувалися від усіляких красивостей; лише одне було межею їхніх бажань — істинність, яка досягається в благочестивій простоті”.

Професійний музикант, диригент, педагог, критик, Гофман-письменник впливав на музичні уявлення своїх сучас-



ників як автор музичних новел, у яких міфологізував образ Глюка й оперу Моцарта "Дон Жуан". Ці відомі новели вийшли у світ в 1809 році ("Кавалер Глюк") і в 1813-му ("Дон Жуан"). Глюк представлений у містичному ореолі "старого майстра". На відміну від цього опера Моцарта одержує романтичну інтерпретацію. У проміжку між появою цих новел друкується ще один літературний твір Гофмана, пов'язаний з музикою. Це "Музичні страждання капельмейстера Крейсlera", де Гофман, випереджаючи реальність, творить міф про романтичного музиканта, дивного, загадкового, цілком зосередженого в таємничому світі звуків. Крейслер, котрого Гофман трактував як власного романтичного двійника, став узагальненим образом чужого вульгарному натовпові творця.

Романтизація особистості композитора і музиканта складала загальне віяння епохи і позначилася на сприйнятті фігури Моцарта й трактуванні його творчості. Звідси — початок історії німецької романтичної опери. Однак насправді лише незначний часовий проміжок відділяє цю історію від подій, які для покоління романтиків перетворилися в абсолютне, ціннісно визначене минуле. Співставлення дат показує, що в поділі часу на "до" і "після" вирішальну роль відіграли історичні події. Європа, яка пережила піднесення і падіння Наполеона, була вже не тією, в якій жив автор "Дон Жуана".

Глюк помер у Відні через два тижні після пражської прем'єри "Дон Жуана". Як відомо, пражани з ентузіазмом прийняли нову оперу Моцарта — на відміну від віденців, які зустріли її постановку з холодною стриманістю. З труднощами завойовуючи німецькі оперні сцени, "Дон Жуан" несподівано тепліше був зустрінутий в Бонні, де став однією з новинок першого сезону відновленого тут у 1789 році театру. Німецький переклад виконав керівник театру, органіст і композитор К. Г. Нефе, учитель юного Бетховена. Останній в оркестрі театру обіймав тоді посаду другого альтіста. На відміну від "Дон Жуана", "Чарівна флейта" досить швидко завоювала глядацькі симпатії. 22 жовтня 1795 року Е. Шиканедер оголосив у афіші про її двохсотий показ. За Віднем були успішні постановки в інших містах німецькомовного світу. Після гарячого прийому, виявленого опері в Берліні (прем'єра 12 травня 1794 року), столиця Пруссії визнала в Моцарті національного генія, чим вплинула на загальне ставлення до його творчості. В резуль-

таті все частіше стали з'являтися німецькі переклади італійських опер Моцарта.

Протилежним прикладом стала італійська переробка "Чарівної флейти", здійснена в Дрездені. Вона так міцно закріпилася в репертуарі, що лише Веберу, який очолював у Дрездені організований ним німецький оперний театр, вдалося переконати місцеву публіку надати перевагу авторському оригіналові і почути "Чарівну флейту" німецькою мовою.

Вебер, який доводився рідною дружині Моцарта Констанці, зберігав живий зв'язок з мистецтвом Моцарта на всіх етапах свого шляху. Працюючи капельмейстером оперного театру в Празі, він зустрічався з людьми, які могли розповісти про блискучий прийом "Дон Жуана", поставленого під орудою самого автора. Виконавець головної партії Луїджі Бассі співав і в спектаклі, який у 1814 році поставив у Празі Вебер.

Успіх "Чарівної флейти" серед усіх прошарків глядачів, змагання театрів, кожний з яких прагнув представити її якнайкраще, сприяли тому, що, за словами Г. Аберта, Моцарт "переміг як німець". Для молодого Бетховена ця опера стала, як і для інших його сучасників, зразком розв'язання проблеми національного оперного стилю. Національні якості виникли тут на основі приведення до єдності всіх стилістичних елементів. За авторитетною думкою Г. Аберта, майстерне об'єднання різноманітних стилістичних пластів сприяло тому, що "раз і назавжди був установлений критерій національного".

Високу оцінку останньої опери Моцарта пізніше розділив з Бетховеном і Ріхард Вагнер, який вважав, що з "Чарівної флейти" німецька опера власне й почалася. На його переконання, це була блискуча перемога генія, який здійснив гігантський крок, оскільки, "створивши німецьку оперу, він водночас створив такий досконалий шедевр, який неможливо перевищити, більше того, цей жанр ніколи більше не можна було ні розширити, ні розвинути."

Моцарт підвів ризик під піввіковим розвитком німецького зінгшпілю — єдиного на той час самостійного внеску німецької оперної культури в скарбницю європейських оперних жанрів. Зінгшпільна естетика не завадила Моцарту створити твір, який увібрав усе краще, що нагромадилося в текстах Гете, в музиці І. А. Хіллера, Й. Бенди, К. Г. Нефе, К. Діттерсдорфа, І. Умлауфа. Характерна для "Чарівної флейти" образна і стильова багатоплановість була приведена в єдине ціле



завдяки високій етичній ідеї, що організувала всю концепцію. Ця ідея вплинула і на трактування типово зінгшпільних комічних елементів, які позбавлялися грубої заземленості, але зберігали зв'язок з народним гумором, природою.

“Фіделіо”

Через десять літ після оголошеної Е. Шиканедером двохсоті вистави опери Моцарта на сцені того ж віденського театру відбувся оперний дебют Бетховена. Його опера називалася “Леонора”. Лібрето І. Зоннлейтнера стало майже точною німецькою копією французького тексту Ж. П. Буйї. Вперше опера Буйї “Леонора, або Подружнє кохання” з музикою французького співака і композитора П. Гаво з'явилася в 1798 році в Парижі, де мала посередній успіх. Незвичним було, мабуть, лише жанрове визначення п'єси — історична бувальщина. Автор поклав у її основу справжні події, свідком яких він був. У період революційного терору одна туринська жінка врятувала чоловіка, який став жертвою особистої помсти губернатора. Перевдягнувшись в чоловічий одяг, вона проникла у в'язницю, де він утримувався.

Театральна традиція потребувала дистанційного сприйняття взятих з життя подій. Тому драматург відсунув дію на сто літ назад і переніс її в Іспанію, яка користувалася гіркою славою країни деспотизму і свавілля особистої влади.

Ж. Буйї компенсував недовговічність своєї “Леонори” як автор лібрето однієї з найпопулярніших опер перших десятиліть XIX століття — “Водовоза” Л. Керубіні. Незабаром після паризької прем'єри ця опера потрапила на віденську сцену, викликавши загальне захоплення. Бетховен високо цінував творчість Л. Керубіні, а “Водовоза” вважав одним із кращих оперних лібрето. Це й могло стати поштовхом у виборі ним для свого єдиного оперного дітища тексту “Леонори”.

Прем'єра опери Бетховена відбулася в окупованому французькими військами Відні за дванадцять днів до Аустерлицької битви, що піднесла на нові висоти щасливу зірку імператора Наполеона та його армії. Момент був безумовно мало вдалим для належної оцінки твору. Як суворі критики, так і прихильні до композитора друзі вгледіли недоліки опери в зайвому акцентуванні ліричних сторін сюжету, що викликало сценічну в'ялість і музичні затяжки. Бетховен взявся за перегляд задуму.

му. Для нової редакції він написав нову увертюру, яка стала відомою під назвою “Леонори №3” (першу увертюру він ще до прем'єри 1805 року за порадою деяких осіб замінив музикою, що фігурує в списку його творів як “Леонора №2”). Для виправлення недоліків лібрето було запрошено одного з найближчих друзів композитора С. Брейнінга.

В оновленому вигляді, будучи скороченою з трьох актів до двох, “Леонора” Бетховена була знову поставлена на сцені театру Ан дер Він 29 березня 1806 року, але також не знайшла доброзичливого відгуку і не втрималась у репертуарі. Знатна публіка все ще перебувала під враженням від “Фаніскі” Л. Керубіні, на прем'єрі якої був присутній імператор Франц II та весь двір. Публіка демократична зберігала відданість “Чарівній флейті” і виявила байдужість до бетховенської “Леонори”.

“Ця опера принесе мені вінець мученика!” — якось із гіркою вигукнув композитор. Він зробив ще одну спробу найточніше реалізувати свій намір. І ось, нарешті, після восьми років невдачі з другою редакцією, третя версія одержала загальне схвалення. Опера була поставлена на сцені Кертнер-тортеатру 23 травня 1814 року під новою назвою “Фіделіо”. У ній, окрім нової увертюри (“Леонора” №4) та змін у лібрето, в якого з'явився ще один, уже третій німецький автор Г. Трейчке, виникли новий хор полонених та великий хоровий фінал. Дія відбувалася тут на кріпосній площі біля статуї Педро Справедливого, а звільнені полонені, змішавшись із святкуючим натовпом, прославляли у вдячному гімні торжество добра і людяності над деспотичною тиранією.

Опера Бетховена, як і “Чарівна флейта”, має зінгшпільну структуру. Сценічна дія розгортається в ній у формі чергування музичних номерів (їх тут шістнадцять) і розмовних сцен (таких епізодів тринадцять). Організуючим началом, як і у Моцарта, у Бетховена є висока моральна ідея перемоги благородних ідеалів самопожертви, чистоти подружнього кохання над мстивими низькими почуттями і владністю. Носієм зла виступає в'язничний наглядач Пізарро (бас). Бетховен змальовує його як грубого солдафона, який звик до потоків сварок і бездумних команд. Музичний портрет цього антигероя подано у великій арії з хором №7.

На прикладі цього сольного номера видно різницю в трактуванні жанру зінгшпілью між Моцартом і Бетховеном. Останній відкидає багато з типово зінгшпільних вла-



стивостей і, звужуючи діапазон жанру, тим самим ніби роз'єднує те, що в творіннях Моцарта постало в єдності різних складових. В опері Бетховена побутовий життєвий сюжет піднесений і облагороджений. Все укрупнено і символізовано. Серйозність моральних оцінок не дає змоги показувати в зниженому вигляді навіть негативного персонажу. Образу Пізарро дається об'єктивна і психологічно точна характеристика. Перевтілюючи в його арії модель "арії помсти", композитор досліджує живий людський характер. Неконтрольованість емоцій, які раптово спалахнули, робить мову Пізарро складною. Його некерований стан прекрасно передано в першому розділі арії. Він прагне втихомирити збудження, набути твердого тону начальника, але запалюється знову і знову. Контрастом до такого потоку емоцій слугують репліки хору, що дещо охолоджує збудженого диктатора. Він завершує свій монолог більш владним, грізно повчальним тоном.

В опері сім дійових осіб і два учасники масових сцен. Хор виступає і в конкретних образах (полонені, стража, натовп на площі), і як узагальнюючий "голос маси" (хоровий фінал-епілог). Окремо серед інших дійових осіб стоїть образ міністра Дона Фернандо. Його поява виконує суто технічну функцію, приводячи дію до благополучної розв'язки. З іншого боку, він сприймається як символ надії, що у правди і свободи врешті-решт завжди знаходяться впливові покровителі.

Останні шість персонажів діляться на дві групи. В'язничний наглядач Рокко (бас) та його донька Марселіна (сопрано) і закоханий у неї сторож Жакіно (тенор) є героями із звичайного життя. Їхні почуття, мрії, прагнення обмежені турботами про мирний упорядкований побут і сімейне благополуччя. Бетховен ставиться до таких почуттів цілком серйозно. Простонародні герої показані в опері без руссоїстського замилювання перед скромними "дітьми природи" і без акценту на їхні генетичні зв'язки з персонажами комічного жанру.

Відгукнувшись детальною рецензією на постановку "Фіделіо" в Парижі, Г. Берліоз відзначив бездоганну веселість і пікантну простоту першого дуету Марселіни й Жакіно, близькість до кращих сторінок Моцарта красивої арії Марселіни (№2), мелодійну витонченість квартету Рокко, Марселіни, Жакіно і Леонори (сопрано), яка виступає в образі недавно прийнятого на службу помічника наглядача Фіделіо (№3).

Наступні за квартетом куплети Рокко про могутність золота могли б дати привід посміятися над старим служачою. Але Бетховен зберігає поважне ставлення до свого героя, влучно відзначаючи в музиці риси його характеру і поведінки. Поряд з арією Пізарро (№7) центральне значення у розгортанні основного конфлікту належить масштабним аріям-характеристикам Леонори (№9) та її похованого живим чоловіка Флорестана (тенор, №11, інтродукція і арія, що відкривають другий акт опери). Музичний сольний портрет головної героїні вдало вміщено в драматично дієвій ситуації. Рокко одержав наказ спуститися в підземелля й викопати могилу для невідомого в'язня, котрого Пізарро задумав таємно стратити. Для Леонори, яка переховується під іменем Фіделіо, настає момент здійснення зухвалого наміру. (Впізнається типова схема французької "опери спасіння"). Перед тим, як це має відбутися, вона мобілізує всі свої душевні сили, ще раз оцінює ситуацію і покладену на неї відповідальність. Саме цей стан відбито у вступному речитативному розділі арії №9. Після цього, в епізоді адажіо, уявний погляд героїні звертається до образу ідеального кохання. В заключному алегро, яке виділяється незвичним оркестровим колоритом, — голосу акомпанують тут три валторни і фагот, — Леонора вирішує діяти без страху і зволікання.

"Воїстину велика і ніжна душа вилилася в цій арії, сповненій хвилюючого піднесення!" — писав Берліоз. Бетховен майстерно відтворив у музиці процес накопичення загартовуючої волі моральної енергії.

Інша психологічна ситуація відтворена в арії Флорестана. Оркестрова інтродукція, за словами Берліоза, вводить у царство горя і сліз. Кинута в безодню відчаю душа, Флорестан, як прикований до ланцюга Прометей, наповнює криками докколишній морок і тим самим не дає погаснути своєму втомленому духові. У музиці оркестрового вступу і в перших речитативних фразах ці боріння духу відбиті через несподівані контрасти, зміну тужливих повторів похмуро-безнадійного мотиву інтонаціями скорботи, прохань, ритмом прискореного стукоту серця. Однак від мороку шлях веде до світла. Промінь надії і кохання пробивається у світлій кантілені адажіо кантабіле, мелодія якого нагадує натхненний гімн. Швидка частина арії з лихоманно збудженою вокальною партією і стрімким



рухом оркестрового супроводу передає марення в'язня, який розсунув стіни темниці силою духовного пориву.

Драма і музика злиті у вражаючій єдності у №12 (мело-драма й дует Рокко та Леонори) — епізоди, який відноситься до найглибших і найпроникливіших сторінок бетховенської творчості. У музичному образі граничної зосередженості втілена складана гама почуттів двох людей, які доторкнулися до таємниці людської долі. З підкресленою рішучістю Рокко командує діями новачка. Разом вони копають могилу ще живій людині, дихання якої чується поряд. Леонора майже механічно підкорюється наказам, стримуючи вигуки жаху, які ледь не виринають з грудей. Розмірений монотонний рух оркестру передає страх, що поселяється в серці, й відтворює морок вогкого підземелля. Однак у цьому холодному заціпенінні нагромаджується напруга, що вимагає виходу.

Розрядка й стрімке прискорення дії настають у наступних двох ансамблях, терцеті Флорестана, Рокко і Леонори (№13) і квартеті з участю Пізарро (№14). Тиран з'явився, аби прискорити розв'язку, власноручно знищивши свою жертву. На його шляху виростає несподівана перешкода. Він виявляється перед дулом пістолета і чує вражаючі, немов грім, слова: "Я його дружина!" Й відразу слідом за цим прозвучить фанфара, котра сповістить про прибуття міністра.

Берліоз коротко передав саму суть квартету як захоплюючого ансамблю-поединку: "...Музичний інтерес переплітається з драматичним; слухач розчулений, захоплений, приголомшений; він не може пояснити, що спонукало його до такого сильного переживання — голоси, інструменти чи гра акторів, сценічна дія; композитор настільки проникся драматичною ситуацією, що намалював її з вражаючою правдивістю і дивовижною енергією".

* * *

У 1813 році Гофман написав діалог "Поет і композитор", де висловив свої погляди на співвідношення драми й музики в опері, а також на ідеал романтичної опери. Тут же він згадує музичні трагедії старих часів. На його думку, характерний для творів "гордовитого напівбога" Глюка та його попередників трагічний стиль приголомшував "істинним героїзмом дії", "внутрішньою силою характерів і ситуацій". Можна сказати, що таким і був стиль Бетховена в "Фіделію". Але рівновагу

між музичним втіленням задуму та формою його реалізації в театральній драматургії порушував змішаний тип побудови зингшпілю, прийнятий композитором. Переходи від музики до слова мимоволі знижували масштаби піднесеної героїко-трагічної дії опери.

Зингшпільна естетика в усьому відповідала задуму Моцарта в "Чарівній флейті". В самому сюжеті були всі елементи, які давали змогу об'єднати "верх" і "низ", прозу й поезію, ідеал і різні етапи його втілення. Трафаретну "чарівну" оперу з феями, духами, театральними чудесами з арсеналу "машинної комедії" Моцарт перетворив як романтичний поет. Однак поряд з цим він надав класичної стрункості і світла розуму відтвореному ним світу казкових фантазій. Після "Чарівної флейти" винайдений німцями жанр зингшпілю неможливо було ні розширювати, ні розвивати.

Настали нові часи. Грозове повітря епохи згущувалося над тими, хто хотів іти в зображене Моцартом царством добра і справедливості, яке оберігав чарівник Зарастро. "О, Фердинанде, мій дорогий друже, що ж буде з мистецтвом у цей жорстокий бурхливий час? — вигукував у діалозі Гофмана співбесідник поета композитро Людвіг. — Все краще гине в спустошуючому поля потоці, серед чорних хвиль видніються тіла тих, кого поглинув цей потік. Охоплені жахом, ми втрачаємо ґрунт під ногами, ковзаєм, наш крик про допомогу тане в пустельному повітрі..."

У рік, коли Гофман пустив мандрувати по світу свого капельмейстера Крейсера, вийшла друком фантастична повість Фрідріха де Ла Мотт Фуке "Ундіна". Сам Фуке, потомственный барон з французьких емігрантів-гугенотів, які осіли в Пруссії, не був схожим на романтичного митця, образ якого створив Гофман. Однак у своїй творчості він розробляв сюжети, які увійшли до сюжетного фонду романтизму. Ще до публікації "Ундіни" була тепло зустрінута читачами трилогія Фуке "Герой Півночі", побудована на переробці мотивів стародавньоїісландської едичної поезії. За три роки до народження Ріхарда Вагнера на сторінках романів Фуке у світ романтичної літератури вступили герої скандинавського книжкового епосу, яким через тридцять років захопиться автор "Персня нібелунга".

Романтична казка "Ундіна" вийшла в світ навесні 1811 року. Прийомна донька скромних рибалок, які виховали її далеко від людей на березі озера і на краю дикого лісу, так розповідає про



своє походження лицареві і чоловікові Хульдбранду: "Знай же, мій коханий, що стихії заселені істотами, на вигляд такими ж, як ви, але лише зрідка вони показуються вам на очі. У вогні майорять і танцюють дивовижні саламандри, під землею клопочуться худі, підступні гноми, а в озерах, ріках, струмках мешкає велике плем'я водяних духів... Немало рибалок заслуховувалися солодким співом русалок, які піднімалися з глибини хвиль..., ці дивні жінки звуться у людей ундінами. І ти, мій друже, справді бачиш перед собою ундіну".

Подібні до людей за образом і складом тіла, духи стихій позбавлені безсмертної душі. Набути людської душі вони зможуть, лише пізнавши кохання і зустрівшись серед людей таке ж взаємне почуття. Ставши дружиною Хульдбранда і здобувши душу, гордовита Ундіна перетворюється на прекрасну жінку, добру, чуйну і справедливую. Але її ніжна ідеальна природа не витримує зіткнення з грубою і водночас психологічно складнішою реальністю людських стосунків. Певну участь в її долі бере повелитель водних стихій дядько Кюлеборн, зустрічі з яким Хульдбранда навіюють лише відразу останнього. Кюлеборн не в змозі вберегти свою улюбленицю від нещастя.

Не знаходить душевної гармонії і лицар. Щасливі дні їхнього подружжя швидко минають. Його думки все більше зосереджуються довкола суперниці Ундіни, прийомної доньки знатних батьків Бертальди, яка, як з'ясувалося, була зниклою дитиною бідних рибалок. Благородство поведінки Ундіни не може зупинити трагічної розв'язки подій. Врешті-решт, їй доводиться повернутися у схований від людей підводний світ, звідки вона прийшла. Гине й Хульдбранд, який довідався про таємницю і наперекір забороні порушив обіцянку вірності.

Персонажі, конфлікт "Ундіни" стали близькими світосприйняттю романтиків. Повість Фуке переросла і саму себе, і славу свого автора. Сюжет, який відразу захопив Гофмана, й надалі хвилював уяву композиторів. Через тридцять років після опери Гофмана з'явилася й стала репертуарною "Ундіна" його співвітчизника А. Лорцінга. З російських композиторів до "Ундіни" зверталися на початку їх творчого шляху П. Чайковський та С. Прокоф'єв. Варіацією теми драматичного зіткнення людей з царством духів стала викладена в п'єсі австрійського драматурга Ф. Грільпарцера історія лицаря Раймунда і прекрасної морської німфи Мелюзіни.

Включеність людини в ритми природно-космічних сил була для романтиків знаком єдності буття. У міфах і народних повір'ях, в духовній спадщині античної і середньовічної культур вони шукали опори власному світосприйняттю. Крах ідеалів французької революції, заснованих на культурі розуму, показав недосконалість претензій людини на істину, здобуту раціональним шляхом. Романтики оглядалися в минуле і поверталися до відкинutoї добою Просвітництва великої містерії життєтворчості. Людина, яка бере участь у цій містерії, охоплена особистим релігійним переживанням єдності світового життя.

Поезію і музику романтики піднесли на вищий п'єдестал, трактуючи їх як особливі способи розірвати пута буденного і подолати вагу земного тяжіння. Німецький письменник-романтик першого покоління, який помер молодим, В. К. Вагнер (1773–1798) назвав музику найдивнішим з мистецтв і знайшов натхненні слова для передачі її божественної сутності. Неземні чудеса музики протистоять в його сприйнятті механіці світу. У музиці йому вчувається дитяча радість, бачиться священне джерело невинних, зворушливих насолод. Її країна — країна віри, де "легким дотиком лікується весь страх нашого серця."

Під цими словами міг би підписатися і гофманівський капельмейстер Крейслер. Однак для нього і для Гофмана, який створив цей образ, божественне мистецтво звуків має й інший полюс, пов'язаний з темними глибинами буття. Руйнівні сили, безодня з її дивною владою притягують людину. Боротьбу темних і світлих начал романтичний герой виявляє в хаосі власних пристрастей. Роздвоєність властива і народному світовідчуттю, про що свідчить давня міфологія.

В "Ундіні" Гофмана романтичний світ природи постав у злитті зі складною гамою переживань особистості. Як природні сили постають то у вигляді прекрасних картин, то змінюють свій образ на грізне й похмуре видовище, сміючись над створеними з пороку смертними істотами, так і людина підвладна неконтрольованим змінам настрою. Вона то прагне до ідеалу і чує музику небесних сфер, то виявляється бранцем страху й зневіри, потрапляє у владу темної сили.

Слава Гофмана-письменника пізніше витіснила пам'ять про його композиторську творчість. Навіть тепло сприйнята "Ундіна" не втрималася в репертуарі. Незважаючи на те, що Фуке сам переробив свою повість в лібрето, музична версія



сюжету не витримала порівняння з літературним першоджерелом. Переробка поступалася оригіналу через нерозробленість суто оперних форм відтворення подібних поетичних концепцій.

Літературний стиль повісті простий і пластичний. Повільно снується нитка розповіді. Автор лише фіксує події, уникаючи їх детального коментування. Історичний колорит і народно-жанровий фон відтворені в одній-двох назвах і змальовані в найзагальніших рисах. Все ніби огорнуте поетичним туманом. Ця аура виявилася зруйнованою в лібрето, пристосованому до умов сцени і до жанрових вимог зінгшпілю. Для музичних фрагментів знадобилися вірші, підпорядковані апробованим оперним формам арій, дуетів, ансамблів, хорів. Образи і ситуації втратили поетичну чарівність у результаті сценічної конкретизації подій. У музиці Гофман добився збагачення образності і розширення кола виражальних засобів. Але жанрово-драматургічна основа зінгшпілю була залишена ним недоторканою.

Цікаво, що в статті "Поет і композитор" Гофман виступає проти роботи композитора над словесним текстом лібрето, до чого, здавалося б, як письменник і одночасно музикант він міг проявити прихильність. Водночас аргументи, які наводяться проти суміщення різних типів творчості, фактично звучать як вирок змішаній словесно-музичній формі зінгшпілю: "У момент музичного натхнення будь-яке слово і будь-яка фраза здаються блідими, в'ялими, ні до чого не придатними — композитору доведеться опуститися зі своїх висот, аби жебракувати у нижчій сфері слів, випрошуючи гроші на прожиття".

Приклад з оперною переробкою "Ундіни" пояснює шлях Вагнера, який розпочав програму оперного реформаторства з рішення стати автором поетичних текстів своїх музично-сценічних творів. У статті Гофмана "Поет і композитор" багато ідей передують думки Вагнера. Але у власній композиторській практиці він змусив Фуко пристосовувати органічний поетичний задум до застарілої жанрової моделі.

В історії жанру "Ундіна" стала повторенням уже пройде-ного. Відомим ще з творчості Моцарта та його сучасників було співставлення жанрових характеристик простонародних персонажів і детально розроблених в образно-психологічному плані музичних висловлювань героїв благородного походження. Ще до Гофмана зустрічалася послідовність обставинних фонових епізодів і вузлових динамічних сцен із залученням оркестрових, хорових, сольних, ансамблевих засобів.

І все ж гофманівська "Ундіна" залишила свій слід в історії німецької опери. Передусім це було обумовлено вибором повісті Ф. де Ла Мотт Фуке, що відкрило для романтичного театру нові музично-образні сфери. Відтворення в музиці життя природних стихій призвело до оновлення музичної мови. Все це разом вплинуло на К. М. Вебера. В рецензії на оперу Гофмана він називає її натхненним творінням витонченого мистецтва. Вебер цитує фрагменти із власного незакінченого роману "Життя музиканта" й, аналізуючи свої враження, розмірковує про стан німецької опери як такої.

Яскравий діяч епохи національного відродження, Вебер був наділений різноманітними талантами. Він вільно володів пером, будучи відомим музичним критиком. Із сімнадцяти років почалася його робота в театрах як капельмейстера і директора оперних труп у Бреславлі, Празі, Дрездені. Він впровадив у практику нові принципи управління оперним оркестром і його акустично найрозумніше розташування за окремими оркестровими групами, вніс зміни в процес репетиційної роботи над спектаклем. Саме йому німецький театр зобов'язаний загальним підвищенням рівня музично-виконавської і сценічної частини оперних постановок.

У репертуарі театрів, якими Вебер керував, як і повсюди на той час у Німеччині, переважали опери французьких композиторів. Поряд з відомими іменами Спонтіні, Керубіні, Мегюля, Гретрі, Ізуара, Далейрака зустрічалися й менш відомі автори, такі як Гаво чи Бертон. Вебер прагнув до того, аби гідне місце на афіші було відведено творам Моцарта. Ставив він і деякі сучасні німецькі зінгшпілі. Як зазначалося вище, в 1816 році під його керівництвом вперше прозвучав "Фауст" Л. Шпора.

Л. Ш п о р (1784–1859) найпомітніший слід в історії залишив як скрипаль-віртуоз і автор широко відомої "Скрипичної школи". Але крім цього він був практиком театру і оперним композитором, а також писав програмні симфонії, концертні твори для скрипки, ораторії. Дослідник історії романтичної опери Е. Дент характеризує його особистість як повний контраст до ніжного, хворобливого, схильного до зміни вражень і непосидючого життя К. М. Вебера. До творчості останнього Шпор виявляв якесь погордливе нехтування, знаходячи в ній неохайність техніки і сліди імпровізаційності. Володіючи звичками добропорядного буржуа і міцним фізичним здоров'ям,



він і в музиці цінував добротність, ретельність, міцність і ґрунтовність. У 1812–1815 роках Шпор обіймав посаду капельмейстера театру Ан дер Він у Відні, після чого працював у Франкфурті-на-Майні, а з 1822 до 1849 року очолював оперну труп у Касселі.

У “Фаусті” Шпор став музичним першовідкривачем сюжету, що пізніше перетворився в одну з улюблених тем романтичного мистецтва. Його опера не має відношення до твору Гете, а написана за мотивами роману Ф.-М. Клінгера “Життя, діяння і загибель Фауста” (1791). В романі йдеться про мандрівки Фауста, який не вдоволений людською наукою і вступив у союз з посланцем пекла Мефістофелем, по Німеччині, Франції, Англії. У цих мандрах він бачить вади суспільства, тому центром роману стає не стільки особистість самого героя, скільки антифеодална сатира.

В оперному лібрето ніби відбулося злиття образів Фауста і Дон Жуана. Романтичною варіацією опери Моцарта можна назвати і весь твір. Епітет “романтичний” варто розуміти щодо партитури Шпора в двох значеннях. Перше з них пов’язане з поверненням у бік фантастики шекспірівського зразка. Про “Макбета” Шекспіра спонукають згадати відьми, які замінили моцартівського месника-Командора. Другий акт відкривається сценою шабашу на Лисій горі, напочатку третього акту дія відбувається в таємничій місцевості неподалік Аахена і в змову з відьмами вступає Мефістофель, готуючи для Фауста фатальну розв’язку його долі.

На відміну від “Дон Жуана” Моцарта, “Фауст” Шпора в першій редакції наслідував зінгшпільну модель і лише в 1852 році сам композитор замінив розмовні сцени речитативом. Однак друге значення епітету “романтичне” проявилось в заміні фігурою Мефістофеля моцартівського комічного супутника головного героя, слуги Лепорелло. Із знижено-буфонного двійник-супутник героя стає у Шпора серйозним. Фаустом заволоділа думка використати пекельні сили на користь добра і добрих справ. З цього нічого доброго, зрозуміло, не виходить. За допомогою Мефістофеля Фауст звільняє від злодія наречену благородного графа Гуго Кунігунду. Однак цей добрий вчинок врешті завершується катастрофою. Закохавшись у Кунігунду і забувши про зваблену ним раніше доньку ювеліра Розхен, Фауст дістає від відьом любовне зілля, під дією якого в момент святкування весілля Кунігунди і Гуго

наречена надає перевагу своєму рятівникові перед майбутнім чоловіком. Розпалений таємними нашіптуваннями Мефістофеля, граф обурюється від ревнощів і вимагає дуелі. Дуель завершується смертю Гуго і руйнуванням щастя пари, яка ледь встигла з’єднатися.

Переживаючи докори сумління, Фауст задумує повернутися до простих мирних радощів кохання до Розхен, яка самовіддано врятувала його від жорстокості весільних гостей, що прагнули помститися за смерть графа. Однак Мефістофель вже встиг посіяти сум’яття в душу Розхен, розповівши їй про договір її невірного коханця з пеклом (за цим договором Фауст не мав права на шлюбні обов’язки). Не переживши страшного відкриття, Розхен втопилася. Оперу завершує торжество пекельних сил, які забирають душу грішника в свої володіння.

Аналогію з “Дон Жуаном” Моцарта викликає мотив вторгнення Фауста третім у союз двох закоханих пар. Однак заміна Лепорелло Мефістофелем змінює трактування головного героя. Дон Жуан у Моцарта сам розпоряджається своєю долею і бере на себе повноту відповідальності за вчинені ним порушення загальноприйнятої моралі. Цю мораль він трактує як смішний пережиток, бачачи його втілення у своєму ж слугі. Адже Лепорелло боягузливо засуджує вади свого пана і водночас не сміє йому перечити. Якоюсь мірою він виступає уособленням зведеної до становища третируваного слуги совісті Дон Жуана, а значить може бути названий своєрідним спокусником, штовхаючи його ще й ще раз висміювати будь-які заборони і діяти за власними свавільними бажаннями.

Фауст Шпора не вірить у себе, представляючи новий тип героя, який рефлексує, в ситуації романтичного “подвійного відліку”. Цей термін свідчить про особливе сприйняття романтиками сил зла, яке роз’їдає душу гіркотою, пригніченістю, сумнівами. Небеса й темна безодня — ці полюси зіштовхуються в душі, породжуючи новий тип конфлікту. При цьому такі полярності сприймаються як уособлення ідей, у владі яких перебуває людина. Заволодівши душею Фауста, Мефістофель зі слуги непомітно перетворюється в пана. Така метаморфоза викликала у ранніх романтиків лише страх і жах. Маска Сатани уявлялася зловісною і похмуро величною. Лакейські риси залишалися глибоко схованими. Лише в ході еволюції такого роду образів їхній демонізм все більше змішу-



вався з фіглярством, фанфаронством і ницістю. А кризь імпозантність все очевидніше проглядалися дурні манери ярмаркового блазня. Цей процес можна буде простежити, порівнявши Мефістофеля Шпора з Сам'єлем і Каспаром у "Фрейшютці" Вебера і з Бертрамом у "Роберті-дияволі" Мейєрбера, з музичним втіленням фігури Мефістофеля у творах Берліоза, Ліста, Гуно.

Е. Дент писав про ритмічну монотонність, яка шкодить музиці Шпора і пов'язував її із загальними недоліками текстів німецьких оперних лібрето. В останніх не вистачало, за його словами, ритмічно гнучких віршів, придатних для речитативу. Поетичні ж розміри підходили або для коротких пісень, або для довгих балад. Популярності опер Шпора також заважала їх надмірна обдуманість і врівноваженість. Написану в 1823 році "Іессонду" Шпора Е. Дент називає такою, яка дивно нагадує за стилем Вебера, а за сюжетом — створену сорок років пізніше "Африканку" Мейєрбера. Але ні "Іессонда", ні "Фауст" не стали такими ж улюбленими і популярними, як "Фрейшютц" Вебера. За дотепним зауваженням дослідника, "Іессонду" вбила її респектабельність.

"Фрейшютц"

Прем'єра "Фрейшютца" відбулася в Берліні під керівництвом автора 18 червня 1821 року. Ця знаменна дата відзначила перехід Вебера в статус національного генія, що відбувся після періоду наполегливих пошуків власного шляху. В театрі були присутні Гофман, Гейне, дванадцятилітній Фелікс Мендельсон, професори й студенти Берлінського університету — гарячі патріоти німецької культури. Незабаром опера обійшла всі німецькі сцени, а з часом укорінилася в оперному репертуарі багатьох країн. Лібрето написав друг композитора, поет Фрідріх Кінд, скориставшись німецькими і чеськими переказами про чорного мисливця, інтерпретацію яких віднайшов у першій новелі "Книги привидів" А. Апеля і Ф. Лауна (видана в 1810 році). Вибрана за основу зінгшпільна конструкція в цьому випадку не завадила органічному втіленню задуму. Цьому сприяла близькість сюжетного матеріалу до романтичної балади. Жанр балади, позначений народним колоритом і зв'язаний з фольклорними джерелами, помітно поширився в англійській і німецькій

літературі з другої половини XVIII століття. Став він улюбленим жанром і для німецьких романтиків.

Дія в опері Вебера розгортається як інсценізована балада, вже починаючи з увертюри, у якій композитор засобами симфонічного узагальнення передає головні драматичні колізії. Події зосереджені довкола одного сюжетного мотиву, кризь призму якого розкриваються психологія і життєвий уклад простонародного середовища. Це світ зі своєю мораллю, віруваннями, звичаями. Дія локалізована в часі і в просторі й відбувається в Богемії після Тридцятилітньої війни (1690 рік). Локалізація має важливе смислове значення. Місце дії вказує на географічні умови і природне оточення, що визначило особливий тип світосприйняття. Природа тут — не фон і не декорація. З нею в нерозривній єдності живуть люди, для яких вона здається живою.

Недавня тривала війна порушила налагоджений ритм праці і побуту. Це могло вплинути на свідомість людей. З цієї причини виник конфлікт і в душі головного героя мисливця Макса (тенор). Відомо, що військові катастрофи загострюють віру людини в чудеса й потойбічні сили. Людські серця стають вразливими до різноманітних зовнішніх впливів більше, ніж у спокійні мирні часи, прислухаються до того, що підказує не розум, а інтуїція. Ростає страх перед невідомим, темним, потойбічним. В такі періоди квітне чародійство, ворожбитство, нетрадиційні шляхи єдиноборства з долею.

Саме в такій психологічній атмосфері розвиваються події в опері Вебера. Дія починається напередодні того дня, коли від перемоги в традиційних змаганнях із стрільби залежатиме доля кохання Макса до доньки лісника Агати (сопрано) і питання про його становище в суспільстві: переможець має унаслідувати посаду княжого лісника і одночасно одружитися на дочці свого попередника. В цьому середовищі вірять, що провидіння вкаже саме того, хто гідний одержати наречену і стати спадкоємцем її батька. Вірять і в те, що вищі сили володіють істиною, яка прихована від звичайного людського розуміння.

Довіряючись такій же логіці, Макс розцінює свій невдалий пробний постріл напередодні дня змагань як зловісний знак відмови вищих сил у прихильності особисто до нього. Названий королем стрільців перший мисливець Кіліан висміює невдачу в грубуватому стилі. До цих насмішок приєднується налаштований на веселий лад натовп.



Інтродукція, яка розкриває дану колізію, витримана в зингшпільній манері і ніби дещо перебільшено підкреслює комічну природу жанру. В рецензії на "Фрейшютца" Берліоз назвав веселість куплетів Кіліана в'їдливою і звернув увагу на дивний сміх хору, переданий за допомогою "вражаючого ефекту від сполучення жіночих голосів у велику секунду, чи від ритму, що спотикається, в чоловічих голосах". Після інтродукції у великій розмовній сцені Макс довідується від Каспара (бас) про загадкового чорного мисливця Сам'єля і про його чарівні кулі. Реакцією на цю інформацію і фактичною другою інтродукцією є терцет в супроводі хору (№2), в якому беруть участь Макс, Каспар і батько Агати Куно (бас).

В терцеті народне середовище представлено уже не в жанрово-комедійному світлі, а як складне об'ємне ціле. Кожний учасник ансамблю наділений своєю функцією. Стривожені репліки Макса характеризують душевну відкритість героя. Активність його емоційних проявів змінює ставлення до Макса оточуючих — з насмішуватого воно стає співчутливим. Хор бере близько до серця переживання Макса. Розуміє їх і старий Куно. Його репліки то суворі, то позначені риторичною дидактикою, то справді закличні, несуть енергію життєствердження. Образ старого символізує міцність традиційного укладу, віддавна встановлених звичаїв і моральних норм. На відміну від цього Каспар приховує справжні почуття під маскою невизначеної двозначності. Він чи то навіює страх на Макса, чи то жартує над Куно, чи то натякає на якусь відому лише йому таємницю. Завершується терцет радісним хором, що підкреслює здоровий оптимізм цільного й гармонійного світосприйняття.

Можна відзначити чітку ієрархічну вибудованість образно-сміслових планів у "Фрейшютці". Уже в перших трьох музичних номерах зингшпільна побутова і жанрово-комедійна стилістика подаються в різних функціях і смислових сполучках. Так, номер третій називається Сцена і Арія. Тут змальовано суперечливий душевний стан Макса і подана його детальна характеристика. Однак, будучи героєм баладного сюжету, Макс складає лише частину цілого. Тому як вступна сцена до його сольного портрета пропонується прикрашена гумором побутова замальовка. Звучить наївний сільський вальс, головну особливість якого складає його абсолютна невибагливість.

Люди насміялися, висловили співчуття, порадили полювання, а тепер веселяться і відпочивають, як уміють. Їм вже байдуже до Макса. Що б з ним не сталося, це не буде приводом сумніватися в Божому промислі і ламати усталений порядок. Саме тому Макс із гостротою і драматичним надризом переживає свою залишеність. Відповідальність лягає на нього одного. Він мучиться, образ коханої Агати виникає в його уяві в ореолі неземного сяйва. Кожний такт музики ніби пронизує благоговійна захопленість. Характер ліричної першої теми арії (раніше вона звучала в увертюрі) визначається напруженням душевних сил, що викликали її до життя. Аби відважитися на крайні заходи, Макс напочатку має уявити, що значитиме для нього завтрашній програш.

Однак тут же його долають сумніви, переслідує думка про Сам'єля. Ідилічну картину світлого любовного почуття змінює шалений вихор. Пекло вже торжествує, бачачи, як б'ється стривожена душа в добре розставлених пастках. Музика заключної частини арії слугувала головною темою увертюри. В ній виникає образ невідворотної придушуючої сили, пов'язаний з фігурою посланця пекла Сам'єля. Цей персонаж не має в опері співу, йому доручені лише розмовні репліки і пов'язаний з його образом музично-тематичний матеріал.

Вірний раб Сам'єля Каспар потрапляє у центр уваги у двох заключних номерах першого акту. Жанрові елементи зингшпільного стилю переживають у них подальшу трансформацію. Так, Берліоз відзначив демонізм пісні Каспара та її знущальний сміх, "дику шумливість" його великої арії "Перемога! Перемога!"

Другий акт складається з двох картин. У першій з них набуває сценічної реальності образ Агати. Як і Макс, вона також показана в оточенні жанрово-побутового фону. Спочатку композитор змальовує парний портрет двох дівчат-подруг, підкреслюючи виразний контраст їхніх натур. За словами Берліоза, "Агата завжди ніжна і замріяна; Анхен постійно обходиться невинним кокетством, оскільки вона безтурботна дитина, яка не відала кохання".

У великій арії Агата наодинці зі своїми переживаннями просить у небес прискорити її побачення з коханим. Цей музичний номер вразив сучасників концентрацією такого багатого змісту, що образ героїні відразу виявився виписаним об'ємно, в усій житейській достовірності, індивідуально не-



повторних якостях. Дивовижний тут веберівський оркестр, в якому відбивається найменша вібрація настроїв і одночасно відтворене як жива субстанція довкілля, яке оточує Агату. Цій дівчині властиві також палка пристрасть і рухливість психічних реакцій. Саме ці її якості допомагають Максу, уже захопленому силами п'їтьми, врешті-решт одержати спасіння і прощення неба. Це станеться тому, що молитві Агати властива дієвість.

Та найбільше сучасники Вебера були захоплені новизною сцени відливання чарівних куль у Вовчій долині. Сцену цю Вебер вирішив засобами мелодрами, можливості якої значно розширив. У музиці він прагне не стільки передати атмосферу жаху як таку, скільки зафіксувати зовнішні враження, які цей жах породжують. Змова Каспара з дияволом показана досить побіжно. Оскільки Сам'ель не має вокальної партії, його образ тримається в межах технічних функцій, аналогічних ролі машинерії в популярних німецьких сценах "опер жажів". Каспар виступає як простий виконавець волі Сам'еля. Роль головного об'єкта уваги покладена на Макса.

Виразні перепади ритму створюються чергуванням музичних фрагментів з розмовними репліками і накладанням окремих фраз на музику. Музичні образи різноманітні і кожний яскраво виражений. При цьому все неприродне ніби набуває реальної основи. В зануреній у нічну п'їтьму гірській долині, про яку йде дурна слава, кожний порух вітру, шурхіт, гул каміння, крик нічних птахів викликають панічний страх, під впливом якого в уяві постають найнеймовірніші картини. Максу вбачається привид померлої матері, потім Агата, яка готова кинутися в бурхливий потік. Він чує виття духів підземелля, шум чорного вепра, стукіт кінських копит, звуки "дикого полювання". Незабаром виникає гроза. До звукових образів додаються світлові ефекти: вогні, полум'я, що вивертається з-під землі.

"Музичним живописом" захоплювалися ще композитори XVIII століття. Але у Вебера дається нове символічне трактування образних деталей. Воно пов'язане з народною демонологією і з уявленнями про нижчі міфологічні істоти, які населяли природний світ. Вирвавшись з-під контролю, всіляка нечисть і темні сили можуть набувати реальних рис і атакувати людину різними шляхами. Як народна, так і романтична балада включають у коло своїх образів сцени, у яких людина

зіштовхується з уособленими в персонажах нижчої міфології силами і потрапляє під їхню владу.

Третій акт "Фрейшютца" веде через кульмінацію до щасливої розв'язки. Остання відбувається в момент, коли катастрофа здавалася невідворотною. В лібрето — і це визнавалося всіма — кінці з кінцями були зведені в щасливому фіналі не особливо вдало. Роль старого театального "Бога з машини" покладалася на Самітника, який сприяв Агаті й не допускав її смерті від диявольської кулі. Замість добродійної Агати мертвим падав Каспар. Функція старого судді покладалася на князя Оттокара. Спочатку він визначав для Макса сувору міру покарання і виносив йому вирок на вигнання, але потім милосердя небес і суворі земні закони дійшли компромісу: Максу прощалося порушення чесних правил гри, але Агату він міг взяти за дружину лише через рік.

У "Фрейшютці" у межах зінгшпільної жанрової моделі формуються ознаки нових жанрових структур, контури яких поки що лиш намічені. Послідовники Вебера розвиватимуть його досвід у двох різних напрямках. Один з них буде аналогічним трансформації жанру балади в масштабніший і багатоплановіший жанр романтичної поеми. Це потребуватиме розширення і ускладнення музичних форм, розробки нових типів оперної аріозно-декламаційної вокальної мелодики, відмови від змішаної музично-словесної композиції і від слідів "низького" жанру в образній системі. Ці важливі зміни будуть досягнуті вже в "Роберті-дияволі" Мейєрбера і остаточно закріплені в "Летючому голландці" Вагнера.

Інший напрямок дасть особливий тип так званої народної опери. Життя народу стане в ній головним об'єктом зображення і буде трактоване як приклад органічної цільності людського буття. Такий жанровий тип складеться в творчості представників молодих національних оперних шкіл. Він вбере в себе досвід як комічних ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Продана наречена" Б. Сметани), так і серйозних жанрів ("Галька" Монюшко, "Ворожа сила" А. Серова, пізніше "Єнуфа" Л. Яначека).

"Евріанта" і "Оберон"

Сам Вебер добре розумів, що розвинути успіх "Фрейшютца" він зможе, вивільнивши німецьку оперу з пут обме-



жувальної зингшпільної естетики. Необхідно було використати німецькі традиції і німецьку мову для створення масштабної, розвинутої в музичному плані форми, здатної до втілення серйозних сюжетів. Такі завдання він поставив перед собою в "Евріанті", назвавши її "великою романтичною оперою". Партитура створювалася на замовлення італійського імпресаріо Доменіко Барбайя, який облаштувався у Відні. З його приходом віденську сцену заповнили опери Россіні. Пожинаючи плоди їх шаленої популярності, Барбайя вирішив зробити дипломатичний хід і піти назустріч патріотичним почуттям ревнителів німецької культури, вибравши з цією метою кандидатуру Вебера, який недавно прославився завдяки "Фрейшютцу".

У розпал надмірного захоплення віденців мелодіями і ритмами автора "Попелюшки", а також приголомшливою майстерністю найзнаменитіших італійських співаків Вебер та його прихильники стали покладати надію на "Евріанту", яка, за їхніми передбаченнями, могла забезпечити торжество німецького оперного ідеалу над легковажною музою Россіні. Нова опера Вебера була поставлена у віденському Кертнертортеатрі 25 жовтня 1823 року. Композитор брав участь у підготовці спектаклю, а потім ревниво стежив за реакцією, яку він викликав. Та незважаючи на зовнішній ентузіазм, що супроводжував оперу, стало зрозуміло, що тріумфу над Россіні досягнути не вдалося і навіть не вдалося повторити успіх "Фрейшютца".

В лібрето Х. Фон Шезі розроблялися мотиви французької новели "Історія Жерара де Невер і прекрасної та добродійної Евріанти Савойської". Часом дії названо тут 1110 рік. Головний сюжетний мотив пов'язаний з випробуванням жіночої вірності і з надуманим звинуваченням у зраді дружини власника замку Невер графа Адоляра (тенор). Евріанта (сопрано) мала таємні причини для того, аби не робити спроби публічно спростувати звинувачення підступного наклепника Лізіарта (баритон). Останній скористався вивіданими за допомогою заздрисниці Еглантіни (меццо-сопрано) сімейними таємницями графа, пов'язаними з обставинами смерті його сестри Емми. Повіривши наклепницьким вигадкам, чоловік привів Евріанту в дике місце і залишив її там на голодну смерть. Але саме в цій ситуації, виконавши взятую на себе місію жертви наклепу, Евріанта одержала можливість порушити добровільну обіцянку мовчання. На щастя, вчасно з'явився Король (бас) і загін

мисливців. Істину було з'ясовано, зло покаране. У фіналі Адоляр на колінах випрошував у врятованої дружини прощення.

Темне місце сюжету було пов'язано з давно померлою Еммою та її перснем. Саме в ньому знаходилася отрута, що вбила її. Емма наклала на себе руки через нещасне кохання. Аби душа самовбивці була прощеною, перстень мав бути обмитий сльозами невинно обмовленої жертви. На цій дивній умові і на мотиві, який ніяк не реалізований в конкретній сценічній дії, утримувалися нитки управління сюжетом. Це був очевидний прорахунок. Виникла спокуса приписати всю провину за неповний успіх опери бездарності претензійної лібретистики.

У веберівській "Евріанті" багато що може здатися чорновим ескізом до майбутнього "Лоенгіна" Вагнера. Але якраз співставлення обох партитур допомагає зрозуміти помилки Вебера. Корінь їх насправді лежить у лібрето, яке не має активного дійового стрижня. Тому домінуючим і в музиці стає ліричне начало. При цьому виразність характеристик негативних фігур, особливо Лізіарта, не урівноважується таким же активним показом героїв позитивних. До того ж, виробленню крупного штриха і розгортанню суто музичних форм заважало прагнення Вебера детально розкривати кожний смисловий нюанс словесного тексту.

Поставивши перед собою ціль створити серйозний оперний жанр великого стилю, Вебер довірився лібретистиці, яка по-дилетантськи викроювала сюжет за готовими зразками. І це незважаючи на те, що в рецензії на "Ундіну" Вебер писав "про оперу, якої прагне німець": "...А це — замкнене в собі художнє творіння, в якому частинки і складники споріднених і взагалі використовуваних мистецтв, спаюючись до кінця в єдине ціле, зникають як такі і до певної міри навіть знищуються, але зате будують новий світ". Звернемо увагу, що йдеться про складники, під якими маються на увазі оперні арії, дуети, ансамблі, поділ на мелодію і речитатив та інші апробовані структурні елементи. Вебер переконаний: суть опери полягає в тому, що це жанр, "який, як ціле, сам складається із цілісностей". І далі додає: "Лише справжні герої мистецтва вміли подолати цю трудність".

В "Евріанті" Вебер таким героєм не став. Опера складається з двадцяти п'яти музичних номерів. Вісім з них — сольні. У першому акті це експозиційні характеристики героїв. Другий акт відкривається розгорнутою сценою і арією



головного злодія Лізіарта. У третьому акті головне місце належить сольним сценам Евріанти.

Стосунки персонажів послідовно з'ясовуються в шести дуетах. Важливе місце посідають в опері також масові декоративні сцени. Найактивнішу і найдієвішу спрямованість мають заключні епізоди кожного акту. До таких драматичних фіналів прилучається сцена з хором №4 наприкінці першої картини, де звучить музичний образ-символ, що має велике значення, — тема лицарської честі.

Як бачимо, ціле будується з досить роздрібнених частин. Гнучкіша композиційна одиниця "сцена-номер" хоча й використовується, але не витісняє переважаючий тип завершеного й відокремленого музичного епізоду, який стилістично відрізняється від речитативних фрагментів.

Але хоча "Евріанта" й не стала повною перемогою, не слід применшувати важливості досягнутих у ній результатів. Піднесено відгукнувся про цю веберівську оперу Р. Шуман: "Низка сяючих дорогоцінностей від початку до кінця. Повсюди — вищий блиск розуму й майстерності".

Вагнер підкреслював у "Евріанті" бажання Вебера реабілітувати в опері драму шляхом розумного балансу між самодостатніми музичними задачами і вимогами правдивого втілення поетичної ідеї тексту. Але, на його думку, досягнути такої рівноваги, користуючись старими оперними моделями, було неможливо в принципі.

Після реформи Глюка даремно було думати про нові можливості злиття італійської опери серія і французької ліричної трагедії. Німецькій серйозній опері належало знайти свій власний жанр, який оновлював би всі усталені в старих оперних школах принципи жанроутворення. Вебер це завдання здійснити не зумів. "Втомлений, змучений тяжкою працею над "Евріантою", — приходить до висновку Вагнер, — він занурився в м'які пуховики східних мрій; чарівний ріг Оберона доніс до нас його останнє дихання".

Король ельфів Оберон, який дав назву останній опері Вебера, ще раніше був відомий за комедією Шекспіра "Сон літньої ночі" і за поемою німецького поета XVIII століття К. Віланда. Серед сюжетних джерел опери, крім того, називається новела "Гюон із Бордо" зі старовинного французького збірника. Важливу роль відіграли традиції англійської театральної сцени, добре відомі лібретисту, англійському по-

ету Джеймсу Робінсону Планше. Опера писалася на замовлення лондонського театру Ковент Гарден і побачила на його сцені світло рампи під управлінням композитора 12 квітня 1826 року. Поспішаючи закінчити партитуру до прем'єри й не встигаючи дописати фінал, Вебер використав уривки з попередніх творів: для маршу Карла Великого — з музики до спектаклю "Генріх IV Французький", для заключного хору — з "Петера Шмоля". Здійсненню планів доробки опери в умовах її подальших постановок завадила смерть композитора від сухот, що настала в Лондоні 5 червня, тобто менше ніж через три місяці після прем'єри його останнього оперного твору. В тому ж році "Оберона" побачили в Лейпцигу, 2 червня 1828 року опера була показана в Берліні.

Можна сказати, що в "Обероні" Вебер відкинув честолюбні мрії оперного реформатора і звернувся до вільної гри своєї багатой музичної фантазії. В літературі, присвяченій Веберу, прийнято критикувати за поганий текст його літературного співробітника. Лібрето Планше безумовно не досягає художніх висот комедій Шекспіра і не претендує на подібне порівняння. Його слід оцінювати лише у взаємодії з музикою Вебера і саме так, як оцінюється внесок Е. Шиканедера при характеристиці "Чарівної флейти".

В порівнянні з оперою Моцарта стає очевидним, що в "Обероні" подано квінтесенцію романтичної музичної естетики і торжествує романтичне сприйняття театру, чого ще не могло бути в партитурі його попередника. Чарівний світ поезії і казкової фантастики створюється в опері Вебера спільним впливом музики і театральних чудес. При цьому відкидаються вимоги канонічних жанрів. Жанровий образ опери цілком індивідуальний. Це не чарівний і не екзотичний зингшпіль, не англійська баладна опера, не комічна опера за французьким зразком — незважаючи на те, що і тут музичні номери чергуються з розмовними епізодами, як і в усіх вищеперелічених жанрах.

В "Обероні" ми зустрічаємо особливий романтичний тип цілісності як строкатої суміші контрастних елементів та їх вигадливого монтажу, що нагадує карнавально-святковий калейдоскоп. До такої вибагливої мозаїки тяжів у своїх жанрових пошуках Гофман-письменник. В інструментальній музиці аналогічні спроби пізніше здійснюватиме Р. Шуман. Таким же шляхом піде й Берліоз у своїх вокально-симфонічних творах.



В опері Вебера подано вільний монтаж трьох сюжетно-образних планів без спроби об'єднати їх авторитетом вищої ідеї, як було в "Чарівній флейті". Скоріше тут можна вести мову про подвійний сюжет за принципом "театру в театрі". Зовнішній, обрамлюючий сюжетний шар, — це фантастичний світ природних духів: ельфів, фей, німф, сільфід, русалок. Над ними панує Оберон, якому прислуговує ельф Пак. На відміну від "Ундіни" ніхто з цих ефірних істот не прагне набути людського вигляду. Люди та їхні пристрасті сприймаються ними як предмет невинних забав. За примхою Оберона і під його контролем розігрується в світі людей поетична історія кохання лицаря Гюона до доньки багдадського каліфа Реції. Перевіривши, наскільки закохані здатні зберегти вірність один одному серед очікуючих їх випробувань долі, Оберон сподівається розв'язати свою суперечку з власною дружиною Титанією. Як бачимо, по-новому подаються тут сюжетні мотиви "Евріанти".

Оберон вручає Гюону чарівний ріг, а його слугі — золотий кубок, у якому ніколи не вичерпується вино. З цими дарами вони мають відправитися в Багдад для здійснення лицарського подвигу. Гюон повинен проникнути до палацу каліфа, зачарувати охорону, звільнити Рецію, яка призначалася в дружини ненависному їй принцу Бабекану, і вбити самого принца. Екзотичний світ Сходу складає третій сюжетно-образний план опери.

Після того, як подвиг здійснено, фантастична свита Оберона і лукавий Пак підлаштовують на шляху закоханих перешкоди. Стихійна катастрофа розбиває їхній корабель, Реція зі своєю служанкою Фатімою і закоханий у Фатіму Шеразмін потрапляють у рабство до Тунісу. Місце Бабекана посідає новий претендент на кохання Реції, могутній емір, готовий заради прекрасної полонянки прогнати свою дружину Рошану. Не бажаючи добровільно поступитися своїм місцем, Рошана несподівано зустрічає Гюона і намагається спокусами, вмовляннями переконати лицаря помститися еміру. Як і в багатьох інших "операх спасіння", Гюону напочатку не лише не вдається врятувати Рецію, але й сам він опиняється в полоні, лише ускладнюючи таким чином їхнє загальне нещастя. Емір виносить вирок: пійманого лицаря та його кохану спалити на вогнищі. Але в цей момент Шеразмін згадує про чарівний ріг, при звуках якого всі пускаються в танок. Вдосталь повеселив-

шись, Оберон оголошує кінець випробуванням. Закохані опиняються біля трону Карла Великого і одержують благословіння милостивого монарха.

Партитура опери складається з двадцяти музичних номерів. За оцінкою Берліоза, серед них немає жодного слабкого. Широкої популярності на симфонічній естраді набула яскрава увертюра. Її відкриває двічі повторений урочистий сигнал — короткий висхідний мотив рогу Оберона (валторни). Як магичне заклинання, ці звуки розкривають ворота чарівного світу, викликаючи до життя чарівні ефірні істоти. Музика, яка характеризує ельфів, схожа до блиску світла чи гри сонячних променів. Серед чудес царства Оберона ефектно виглядає благородна фігура лицаря в красивому одязі, з гідною воїна поставою.

У швидкій частині увертюри в калейдоскопі яскравих музичних образів відтворена історія кохання двох палких сердець. Головну тему взято з музики квартету №10, який звучить наприкінці другої сцени другого акту. В ньому відбито сценічну ситуацію, за якої дві закохані пари, панів і слуг, відчують себе на вершині блаженства. Вони втікають з двору каліфа і вступають на борт корабля, переживаючи радість набутої свободи. Вторгнення звуку таємничого рогу Оберона і легкий, немов шелест листя, вибагливий пасаж у оркестрі нагадують про подвійний театральний сюжет. Ельфи та їхній король, пересміюючись, підглядають за щасливими парочками, зустріч яких самі майстерно влаштували.

Побічна тема увертюри взята з лицарської арії Гюона (№5). У світлій, піднесено гімнічній мелодії переплелися енергія, ніжність, поривання (в арії це пов'язується з мрією про прекрасну незнайомку, образ якої на мить показав герою Оберон). Ця тема ніби втілює в собі уявлення про ідеал лицарського почуття і форми його прояву. Лицар у будь-яких обставинах зобов'язаний дотримуватися ввічливої стриманості, виявляючи готовність служити дамі, яка захопила його своєю красою. По-іншому висловлює свої почуття Реція. Експресивна музична тема її великої арії (№13) завершує ряд образів експозиції блискучої програмної п'єси, якою стала увертюра.

В увертюрі на першому плані виявилася лірична колізія, лише обрамлена образами з фантастичного світу. Зовсім не було тут представлено третього, екзотичного сюжетного



плану. В самій опері Вебер відтворює його в умовній декоративній манері. Це особливе звукове середовище і свій особливий ритуальний стиль поведінки. Яскраво розробляє композитор справжній східний наспів у марші і хорі гаремних слуг (фінал першого акту). Напочатку третього акту невеликий хор, який вітає каліфа, за влучною характеристикою Берліоза, звучить водночас енергійно й люто. До танцювального хору сцени спокуси (№19) більш за все підходять слова Вагнера про “занурення в м'які пуховики східних мрій”. Захоплений цим уривком, Берліоз писав: “Ніколи в мелодії не було таких посмішок, а в ритмі — більш чарівної ласки. Для того, аби лицар Гюон міг вирватися з тенет жінок, що співають такі мелодії, треба, щоб він володів невразливою доброчинністю”.

Серед музичних номерів опери зустрічаються як зовсім короткі, що тривають менше однієї хвилини, так і досить розгорнуті. До останніх належать два центральних сольних епізоди головних героїв, арія Гюона (№5) і сцена та арія Реції (№13), а також фінали всіх трьох актів. Але навіть їхні розміри не можна назвати особливо масштабними. Традиційну лінійну послідовність, підпорядковану логіці сюжетного розвитку, замінив тут принцип фрагменту. Кожний музичний фрагмент є самостійним утворенням і зберігає автономність у межах цілого.

Не вирішивши в “Евріанті” завдання побудови органічного цілого з підпорядкованих йому “цеглинок-частин”, в “Обероні” Вебер відкинув ідею підпорядкованості як таку. Щодо музичних епізодів і сюжетної канви перемогла свобода, породжена фантазією. Замість жорсткої програми виступила спонтанність самого життя. Досить на початку увертюри двічі прозвучати рогів Оберона — і будь-які повороти, зупинки, несподівані переключення дії стають виправданими. За покликом таємничого сигналу в музиці Вебера відкривається слухачам наповнений казкових чудес “ящик Пандори”, і ця музика веде глядачів яскравого видовища лабіринтами, то перериваючись, то виникаючи знову.

“Оберон” народився далеко від головних центрів європейського оперного життя. Дуже швидко стало зрозумілим його значення як музичного шедеву. Загальне захоплення викликав блискучий і по-особливому вишуканий веберівський оркестр. Але як твір театральний, що перетворив у керівний принцип техніку фрагмента, “Оберон” не був оцінений

і визнаний. Лише в спробах композиторів і драматургів ХХ століття ожила ідея спонтанної творчості, не підпорядкованої системі.

А в німецькій опері знову все слід було починати спочатку. І знову все завмерло в очікуванні прищестя великого реформатора, який зруйнує, змінить, докаже... Пройде всього лише вісім літ після смерті Вебера і в “Газеті елегантного світу”, що видавалася учасником художньої групи “Молода Німеччина” Г. Лаубом, з'явиться анонімна замітка під заголовком “Німецька опера”. В ній можна прочитати такі рядки: “Ми повинні, нарешті, стати людьми. Лише після того, як ми підійдемо до справи вільніше і простіше, нам можна буде сподіватися звільнити нашу музику в цілому (а оперу особливо) від довголітнього приниження й ганьби. Чому ж насправді так давно вже не з'являвся ні один крупний німецький оперний композитор? Тому, що ніхто не зумів заговорити голосом народу, тобто ніхто не схоплював справжнє життя таким, як воно є”.

Автору замітки було на той час двадцять один рік. Його звали Ріхард Вагнер.

Література

1. Берліоз Гектор. Избранные статьи. М., 1956.
2. Вагнер Рихард. Избранные статьи. М., 1935.
3. Маркези Г. Опера. Путеводитель: от истоков до наших дней. М., 1990.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 1975.
5. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1. М., 1981.
6. Фридрих де Ла Мотт Фуке. Ундина. М., 1990.

3.2. Франція: Е. Скриб, Д. Мейєрбер та історична “велика опера”

Томас Манн назвав усе XIX століття “століттям історії”. В епоху романтизму історичні жанри вийшли на перший план у різних видах мистецтва. Романтики виступили як творці таких жанрів у літературі, театрі, живописі, утвердили принцип історичної достовірності в театральній постановочній практиці. Одночасно формувався



історизм як метод мислення. Розвиток у часі став сприйматися як закон, що керує життям природи і суспільства.

Новий підхід складався в процесі подолання раціоналістичних концепцій епохи Просвітництва, основу яких складала моральна точка зору на історію. Проти цього виступав у полемічній передмові до роману "Хроніка часів Карла IX" (1829) Проспер Меріме. Напочатку він ввів епіграф з Рабле: "Те, що колись у сарацин і варварів називалося подвигами, в наші дні називається злодійством і розбоєм". Цим самим Меріме говорив про недопустимість оцінювати вчинки людей ХVI століття, виходячи з моральних понять століття ХІХ.

Своя історична школа складалася у Франції в епоху романтизму. Проникненню в дух далеких епох мало допомогти поєднання наукового і теоретичного підходів. Уява, а не лише критичне вивчення документів, давало змогу побачити минуле у всьому його різноманітті. Легенди, пісні, народні повір'я також починають сприйматися як "авторитетні джерела свідчень про стародавні звичаї", як писав творець жанру історичного роману і талановитий історик нової формації Вальтер Скотт, творчістю якого захоплювалась у ті роки вся Європа.

Романтичний період бурхливого розквіту історичних жанрів вкладається в короткий часовий відрізок. У французькій літературі це роки Реставрації, які настали після падіння Наполеона і відновлення королівської влади Бурбонів. Історичний роман стає в цей період провідним жанром епохи і сприймається читачами як концентроване виявлення злободенних проблем. Одночасно з цим на паризькій сцені ставляться твори, які відзначили народження великої історичної опери як нового жанру. Це "Німа з Портічі" (1828) Обера, "Вільгельм Телль" (1829) Россіні. Поява у 1836 році "Гугенотів" Мейєрбера сприймається як утвердження і остаточне оформлення жанрової моделі.

Режим Реставрації не був міцним. Опозиційні настрої наростали напередодні революції 1830 року і знаходили найрізноманітніше відлуння в мистецтві. Під натиском передових ідей став змінюватися образ французької драматичної сцени, яка вважалася оплотом умовно-академічного класицизму. Як естетичний маніфест бунтарського романтизму задумувалась драма Віктора Гюго "Кромвель". У обширній передмові до неї Гюго ратував за мистецтво сміливе і пристрасне, покликане відображати на сцені не ідеальних героїв,

я життя в усіх його складностях і гротескних ракурсах. Уряд Карла Х боявся цього бунтарського духу. Заборонена була п'єса Гюго "Маріон Делорм", у якій розвінчувалася безпорадність аморальної королівської влади і утверджувалося душевне благородство демократичних героїв. Не потрапила на театральні підмостки і новаторська п'єса Меріме "Жакерія". У цій масштабній національно-історичній епопеї письменник відкидав канони класицистської естетики і звертався до традицій історичних хронік Шекспіра.

Як і їхні колеги в інших видах мистецтва, оперні композитори стали шукати джерела натхнення в історичному минулому й розробляти нові підходи до його відтворення засобами музичного театру. При цьому їх цікавили не стільки захоплюючі сюжети і можливості створення ефектного костюмованого видовища, скільки сутність далеких подій, які можна споглядати з дистанції часу, їх паралелі з тим, що відбувалося довкола.

Романтичний варіант історичної опери відрізнявся заданістю центральних ліричних образів, характери яких здебільшого творилися згідно з ідеальними уявленнями про благородство, чистоту, силу безпосереднього почуття, вірність в коханні і дружбі. Це порушувало органічність зв'язків між зображуваною історичною епохою і ліричним сюжетом, на якому була зав'язана фабула. Подібний недолік був властивий і романам Вальтера Скотта, що охоче визнавав і сам "шотландський чарівник", як назвав його Пушкін.

В опері лірична фабула набувала більшого значення, ніж у багатоплановій епічній оповіді історичного роману. Це давало привід опонентам називати ліричний сюжет таких опер незалежним від яскравого декоративного обрамлення. Ріхард Вагнер напочатку захопився великою історичною оперою і добився успіху в цій галузі, створивши на основі історичного роману Е. Бульвер-Літтона масштабну партитуру "Рієнці". Прем'єра цієї опери в Дрездені в 1842 році принесла молодому німецькому композитору перше публічне визнання і багато визначила в його кар'єрі оперного диригента. Однак уже до моменту цієї прем'єри Вагнер перетворився з апологета в запеклого противника даного жанру. В його теоретичних роботах 50-х років романтична історична опера мейєрберівського зразка стала об'єктом знищуючих критичних розносів.



Поряд з Вагнером не менш запеклим противником таланту Мейєрбера протягом усього свого життя був Роберт Шуман. Але його негативні думки, як і в'їдливу критику Вагнера, розділяли далеко не всі серйозні музиканти, не кажучи вже про оперну публіку, яка захоплювалася мистецтвом Мейєрбера. Берліоз вважав "Гугенотів" шедевром, із захватом згадував про захоплюючі драматичні ситуації і про музику, "позначену величчю і правдою". Сцену католицької змови з четвертого акту він характеризував як "безсмертну картину фанатизму" і поставив її "вище всього, що пробували створити в цьому жанрі за тривалий час існування музичного театру".

З повагою відгукувався про Мейєрбера Ліст. Він звернув увагу на відкриті композитором у співдружності з Е. Скрибом нові музично-драматичні ефекти, що були джерелом емоційного впливу його музики. В оперних сценаріях Скриба головний інтерес зосереджено на яскраво поданих драматичних ситуаціях, контрастність і несподівана зміна яких стають рушієм сюжетних подій. Зовнішній, ситуаційний прояв конфлікту мобілізував драматичні властивості музики, зміцнював її зв'язки з дією. На думку Ліста, в мейєрберівській "опері ситуацій" картинність і постановочна пишнота йдуть поряд з драматичною змістовністю, а не суперечать останній.

Мейєрбер народився і виріс у заможній єврейській сім'ї в Німеччині. Він належав до покоління творців німецької романтичної опери і на початку шляху розділяв їхні реформаторські ідеї. В юності його пов'язували дружні стосунки з Вебером. У 1810 році вони разом організували в Дармштадті "Гармонійний союз". Потім Вебер став пропагувати творчість Мейєрбера, поставив його ранню оперу "Алімелек, або Два каліфи". Саме у зв'язку з цією постановкою Вебер почав випускати серію "Музично-драматичних заміток" з поясненням естетичних принципів оперних творів і своїх поглядів на завдання оперного мистецтва.

Однак через деякий час шляхи недавніх однодумців різко розходяться. Мейєрберу уявляються ширші творчі горизонти за межами німецькомовного музично-театрального середовища з його провінційною обмеженістю і консервативними смаками. Він їде в Італію, аби на батьківщині опери оволодіти секретами неперевершеного мистецтва його творців. У цьому вчинкові, як і в подальшій творчій біографії Мейєрбера, здавалося б, не могло бути нічого несподіваного для послідов-

ників Глюка і Моцарта. Обидва ці німецькі генії також їздили вчитися до Італії і оволоділи італійським оперним стилем, як оволодів ним у своїх італійських партитурах Мейєрбер. Одна з написаних ним в Італії опер, "Хрестоносець в Єгипті", прем'єра якої відбулася у Венеції в театрі Ла Феніче 1824 року, вперше познайомила з іменем Мейєрбера ширшу європейську публіку. Її постановки відбулися в багатьох країнах.

Колишні друзі в Німеччині вкрай негативно зустріли перехід Мейєрбера до італійської традиції, розцінивши це як зраду справи національного відродження. Але й Мейєрбер не прагнув до кінця залишатися італійцем і користуватися репутацією послідовника Россіні. Як і у Глюка, його прагнення були спрямовані до Парижа. Тут, у центрі художнього життя Європи, він сподівався знайти себе і сповна реалізувати власні творчі потенції, застосувавши все, чому навчили його Німеччина й Італія.

У Парижі композитору довелося потратити немало часу на пошук пристойного оперного лібрето. Нарешті йому пощастило зустріти літературного співробітника, який на той час уже вважався першим лібретистом Європи. Це був Ежен Скриб, спадкоємець слави таких знаменитих попередників, як Ф. Кіно, А. Дзено, П. Метастазіо.

Початком кар'єри Скриба-лібретиста можна вважати "Білу даму" (1825). Музику опери написав відомий французький композитор-комедіограф Ф.-А. Буальдьє (1775–1834). Скриб використав тут сюжетні мотиви роману Вальтера Скотта і відкрив шляхи романтизації жанру французької комічної опери. Цей жанр увібрав у себе нові віяння і розвивався паралельно з великою історичною оперою, часом дублюючи її сюжети. І все ж еволюційні процеси у даній жанровій сфері носили лаконічніший характер і не вели до трансформації висхідної жанрової моделі на основі нових жанроутворюючих принципів.

Скриб з однаковою інтенсивністю працював як у сфері серйозної, так і комічної опери. Однак найбільше значення для долі європейського оперного мистецтва мало його співробітництво з Мейєрбером щодо створення усталеного типу французької "великої опери". За словами відомого дослідника історії оперного лібрето П. Сміта, "смерть класичної опери визначив успіх однієї людини у сфері написання лібрето і одного композитора, який з ним співробітничав: Ежена Скриба



і Джакомо Мейєрбера. Те, що Скриб здійснив з оперним лібрето, було тріумфом буржуазних настанов Дідро, посилених вимогами чудес, гіперболізованих завдяки перебільшенням, властивим мелодрами, і влитих в п'ятиактний каркас видовища Люлі”.

Скриб знав театр, володів особливим чуттям до смаків публіки і вмів ці смаки непомітно по-своєму спрямовувати. Сила його таланту полягала в охопленні цілого, у винаході ефектних сценічних ситуацій. Плануючи сюжет, він давав простір усім засобам театального впливу. Менше уваги приділяв словесному шліфуванню своїх оперних сценаріїв, нерідко доручаючи таку роботу співавторам. Другий автор, який звичайно діяв за вказівками переобтяженого різноманітними замовленнями і творчими задумами письменника, позначений на титульних листках багатьох його лібрето, зокрема й тих, які створювалися для Мейєрбера.

Час, у якому жив цей плодовитий драматург і оперний лібретист, був таким бурхливим, а місто, для якого писав, — таким перенасиченим видовищами і розвагами, що публіку могло зацікавити лише щось незвичне: нагромадження екстравагантностей, особлива розкіш постановки, але при цьому і щось зворушливе, просте, що зачіпало б якусь сентиментальну струну в душах втомлених від політичних стресів обивателів. Якраз таку оперу вони з Мейєрбером написали в 1831 році. Це був “Роберт-диявол”, в якому поєднувалося те, що було частково у “Фаусті” Шпора, “Фрейшютці” і “Евріанті” Вебера і навіть у такій кровожерливій і сентиментальній “опері жахів”, як “Вампір” Маршнера (1828).

“Роберт-диявол”

Місцем дії “Роберта-диявола” була обрана Сицилія. Її столицю пізніше так описував російський історик і художній критик “срібного віку” П. Муратов: “Екзотичне неважко вгадати в житті Палермо: воно розлите тут у повітрі, жаркому й вологому; воно кидається у вічі на кожному кроці в дивовижній і пишній рослинності... Казковими завжди залишаться для нас дерева із звисаючими на них золотими чи оранжевими плодами... Вони відділяють Палермо від кола європейських почуттів, європейської історії. Недарма це місто було засноване вихідцями з Африки”.

Сюжет опери нагадує лицарську романтичну баладу легендарно-фантастичного забарвлення. Однак є в ньому і свій історичний контекст. Він пов'язаний з епохою падіння в Сицилії в XI столітті арабської держави і вторгнення в Південну Італію норманських лицарів-хрестоносців. Прототипом головного героя можна вважати вигнаного з рідної землі за розбій, насилля над жінками і вбивство суперників, відомого під іменем Роберта одного з дванадцяти синів сільського лицаря з Нормандії Танкреда де Отвіля — засновника майбутньої сицилійської правлячої королівської династії. Молодший брат Роберта, покоривши Сицилію, став правити нею як король Рожер I.

В опері Скриба — Мейєрбера історичні події складають лише загальний фон баладного сюжету, з якого проростає фабула. Героїнею балади, яка має пояснити походження головного героя, є прекрасна донька норманського герцога. Відштовхуючи всіх шанувальників, цнотлива Берта виявилася спокушеною дияволом, який перевтілювався в образ чудового принца. Від їхнього союзу з'явився син Роберт, який народився з усіма зубами і таким злим, що кусав материні груди і був прозваний дияволом.

Сама балада є передісторією власне оперного дійства. В опері вона звучить як розповідь мандрівного пілігрима з Нормандії Рембо, нареченого молочної сестри Роберта Аліси. Аліса відправилася на пошуки Роберта на прохання його померлої в північній країні матері, яка не полишала надії на спасіння душі її блудного сина.

В порівнянні з німецьким зінгшпілем чи французькою комічною оперою, де раніше вже розроблялася подібна тематика, масштаби твору Мейєрбера значно розширилися, подібно до розгалуженої на декілька сюжетних ліній романтичної поеми з характерною для неї послідовністю контрастних епізодів, зміною ліричних відступів і живописних картин дійовими сценами, у яких фрагментарно представлені вузлові моменти драматичної колізії. У “Роберті-дияволі” дія розпочинається з одного з таких кульмінаційних моментів. Чимало з того, без чого логіка подій залишиться непроясненою, розкриватиметься поступово. Це надасть додаткового елементу загадковості головним персонажам і всьому, що з ними відбуватиметься. Загадковою фігурою мало не до кінця опери залишиться похмурий супутник Роберта, посланець пекла Бертрам. Його вплив на Роберта нагадає про стосунки між



Фаустом і Мефістофелем в опері Шпора. Аналоги з останньою викликають і образи ширих персонажів із простолюддя Аліси і Рембо, які дуже схожі з Розхен та її нареченим ювеліром Францем. Як і Розхен, Аліса намагається розірвати диявольські тенета, які обплутали Роберта.

Як і у “Фаусті”, в опері Мейєрбера поряд з незначною присутністю знатна героїня. Це мессінська принцеса Ізабелла. Роберт закохався в неї і заради заволодіння нею готовий виконати диявольські умови Бертрама: йому варто проникнути вночі на монастирський цвинтар, де покоїться свята Розалія, і зірвати священну гілку з її могили.

Образу Бертрама опера Мейєрбера передусім зобов'язана властивою їй захоплюючою інтригою. В змалюванні даного персонажа автори застосували прийом гротеску, розроблений у теорії і практиці романтичної драми. У передмові до драми “Кромвель” Віктор Гюго назвав гротескним метод змалювання образів, за яким сценічні характери постають в суперечливому поєднанні полярних якостей: в душі циніка живе справжнє кохання, потворний, знехтуваний суспільством каліка здатний на високу самопожертву, витончена красуня з аристократичними манерами має на совісті десятки найжорстокіших злочинів, але при цьому переживає таємні муки матері, яка прагне знайти втраченого сина.

В дусі войовничого романтизму Гюго був вирішений і образ Бертрама, якого автори опери поставили в центр сюжету. В цьому образі з'явилася власна внутрішня колізія, якої не мали ні Мефістофель Шпора, ні Каспар і Сам'ель Вебера. Мефістофель — це всього лиш фантом, результат волі і бажань Фауста. Останній зберігає за собою свободу дій аж до обумовленого договором моменту. Каспар, скориставшись збігом обставин, підказує Максу фальшивий вихід, але діяти й вирішувати все ж доводиться самому Максу.

В опері Мейєрбера вся ініціатива цілковито належить Бертраму. Роберт носить всього лиш прізвисько диявола, насправді ж він — іграшка в руках свого сумнівного благодійника. В нерівну боротьбу з Бертрамом вступає Аліса, за якою стоїть образ матері Роберта. Але ще напруженіша боротьба проходить у душі самого Бертрама. В його образі показаний не просто служитель пекла чи смертний, який потрапив у пекельні тенета, як це було у випадку з Каспаром. Автори зробили Бертрама здатним на почуття, в якому був відблиск

небесної благодаті і яке не могло народитися в пеклі. Бертрам спрямував Роберта на згубний шлях. Але водночас, у відповідності з методом романтичного гротеску, він не міг ні на мить забути, що Роберт — його син. Не до кінця зрозуміла йому самому хвороблива любов до сина змусила Бертрама страждати, роздвоюватися в своїх бажаннях, що надавало його діям і переживанням особливого психологічного забарвлення.

Незабаром після паризької прем'єри “Роберт-диявол” став настільки популярним у різних країнах, що, наприклад, у Росії публіка могла знайомитися з ним у постановках одночасно трьох оперних труп — російської, німецької та італійської. На російській сцені опера Мейєрбера прозвучала вперше в Петербурзі в сезон 1834–1835 років. Бертрама блискуче виконав видатний російський бас українського походження Осип Петров. Ця партія зберігалася в його репертуарі довго як одне із яскравих досягнень, зразок синтезу сценічного й музичного образів.

У той період симпатії більшості любителів музики схилялися до італійської опери, яку вважали неперевершеним зразком. На відміну від цього музику Мейєрбера нерідко називали “ученою”, тобто такою, для розуміння якої потрібна певна музична підготовленість. Про це ще в 1835 році писав В. Ф. Одоєвський, готуючи читачів газети “Северная пчела” до сприйняття дев'ятої симфонії Бетховена. Тоді ще ніхто не говорив, як це стане характерним для пізнішої критики, що Мейєрбер потурає невибагливим смакам і любить дуже грубі зовнішні ефекти. Навпаки, його музика вважалася здатною підвищити рівень музичної культури суспільства. Цікавим документом високої оцінки таланту цього композитора став посібник, випущений 1837 року в Петербурзі. Його автор М. Покровський назвав свою книжечку “Найлегше керівництво до вивчення музики Мейєрбера в опері *Роберт*” і адресував її “для любителів музики, які не вчилися цьому мистецтву”. “Роберт-диявол” охарактеризований тут як “найзнаменитіша з опер” і “божественне творіння”. У цьому посібнику Мейєрбер названий першовідкривачем нового напрямку, завдяки якому музика стала головним виразником розвитку почуттів і змісту драматичної дії опери: “Мейєрбер повністю довів, що музика і поезія тісно пов'язані між собою, і що тільки драматичний рід музики може цілком задовольнити цілям мистецтва”.



Сам композитор, як бачимо з його висловлювань, також приміряв для себе омріяний німецьким вихованням образ реформатора. Критикуючи ставлення до оперних текстів, що, за його словами, властиве навіть міркуванням великих поетів, він писав: «Вони вважали оперу придатною лише до зображення домашніх сцен; любовні історії, чаклунство і весь світ повір'їв з усіма добрими і злими духами — ось що, на їхню думку, було головним змістом опери». Йому ж бачилися завдання «великої, глибоко задуманої опери» зовсім іншими. Він був переконаний у могутності музики, її здатності створювати справжні живі характери, правдиво передавати багате різноманіття людських почуттів і душевних прагнень. Він хотів, щоб його першою партитурою, написаною для Парижа, була опера, «здатна зробитися великою, захоплюючою драмою».

В «Роберті-дияволі» реформаторські ідеї композитора здійснилися лише частково. Авторіві ще не до кінця вдалося тут розірвати пута, що пов'язували його з німецьким минулим, хоча він успішно розправився з жанром зінгшпілю, який уособлював це минуле. За допомогою Скриба характерним для зінгшпільної атмосфери патріархальним почуттям був наданий розмах і сильне напруження романтичної драми. У масштабній п'ятиактній партитурі Мейєрбера гуляння, ігри, лицарський турнір, пристрасті кохаючого диявола, боротьба світла і темряви, нічна оргія юних черниць, що піднімалися з домовин, супроводжувалися вкладеною в широкі форми, побудованою на сильнодіючих контрастах музикою — то ніжною й зворушливою, то такою, що торкається драматичних струн.

«Гугеноти»

Ще більший резонанс одержала і остаточно утвердила авторитет Мейєрбера наступна після «Роберта-диявола» його робота (спільна зі Скрибом). Це була велика історична опера «Гугеноти». Її прем'єра відбулася на головній сцені Парижа в незвичний день календаря — 29 лютого 1836 року. «Всі серця здавалися приголомшеними. Це була музика!» — висловив загальний настрій залу присутній на спектаклі Генріх Гейне.

Літературним джерелом лібрето послужив написаний у 1829 році історичний роман Проспера Меріме «Хроніка часів Карла IX». Письменник висунув у романі нову для історичної науки версію подій кривавої Варфоломійської ночі. Через

релігійні чвари католиків і гугенотів-протестантів в цю ніч загинули тисячі французів, які втратили віру в месу і в авторитет римської католицької церкви. Дика різанина, яка розколола французьке суспільство, потрактована на сторінках роману як вияв народного бунту. Меріме не виправдовує погромів та бузувірства, але прагне подолати модернізований підхід до минулого і не судити вчиники людей XVI століття мірками нинішніми.

В опері дається дещо інша трактовка тих самих подій. Тут утверджується пріоритет загальнолюдських моральних цінностей. Ліричні герої опери — гугенот-провінціал Рауль (тенор) і донька фанатичного глави католицької змови Сен-Брі Валентина (сопрано) належать до різних таборів. Кохання їхне приречене, у фіналі твору обое гинуть як жертви. За висновком Мейєрбера, масове вбивство гугенотів було великим моральним злочином. Проти цього ціною власних життів висловили протест ліричні герої опери.

Меріме не висловлював симпатій жодному з воюючих таборів. У своєму романі він вводить читачів у світ, сповнений жорстокості, розгулу неприборканих пристрастей, а поряд з цим — динамічної цілеспрямованості, сміливих вчинків. Бурхливе, небезпечне життя, в яке сповна занурюється гугенот Бернар де Мержі, перевертає всі його усталені принципи. Все змішалось і переплелось в цьому незвично яскравому в будь-яких проявах світі.

Скриб у своїх сюжетах ніколи не використовував обрані літературні джерела без кардинальної їх переробки. Його метою було створення масштабної театральнo-видовищної форми, розрахованої на розширення функцій музики як засобу картинно-живописного і драматичного впливу. П. Сміт називає Скриба проектувальником фабули і організатором сценічної дії. За словами англійського дослідника, сильною якістю цього лібретиста була здатність створювати сценарій і планувати сценічний ефект, але не дар творчого генія.

У першому акті хор і ансамбль інтродукції виконують роль жанрового вступу — картинки пануючих у середовищі католиків-кавалерів звичаїв. У музиці відтворено невимушено-ігровий стиль спілкування, переважають мелодії пісенно-танцювального характеру. З епізоду, озаглавленого «Вихід Рауля», образно-стилістичний матеріал розділяється на контрастні пласти. Незнайоме оточення, в якому опинився



гугенот Рауль де Нанжі, вражає новачка-провінціала величністю, атмосферою святковості. При цьому головний герой показаний у співвідношенні з двома протилежними силами: Рауль — кавалери, Рауль — гугеноти.

Узагальнений портрет католиків-кавалерів поданий у хоровому номері "Бенкет". Це гімн Бахусу, наповнений артистичною бравадою. В ньому оспівується культ почуттєвих насолод, лицарське служіння пересічним земним радощам. По-іншому змальований світ гугенотів. Його представляють протестантський хорал і пісня бойової солідарності, вкладені в уста старого воїна, слуги Рауля Марселя (бас). Проникнення цієї чужорідної для табору католиків образно-сміслові сфери породжує опозицію двох світорозумів. Концепції життя-бенкетування, блискучого турніру протиставлена ідея суворого обов'язку, відданості надособистим ідеалам.

Ліричне кредо героя висловлено в романсі Рауля, позначеному рисами історичної стилізації. Це тембр солюючого альту, що супроводжує весь музичний номер, найближчий за звучанням до старовинних інструментів із сімейства віол; це зв'язок з куртуазними формами вияву емоцій, характерними для музично-поетичних жанрів епохи лицарського культу прекрасної дами. Рауль розповідає товариству кавалерів про зустріч з прекрасною незнайомкою, яку він захистив, як і належить лицарю, і в яку закохався з першого погляду. Свою розповідь він підпорядковує умовній манері висловлювання, що допомагає зберігати цютливу стриманість прояву палкого юначого почуття.

В романсі Рауля оспівується ідеальне кохання, що концентрує в собі яскравість індивідуального переживання, силу щирого й відкритого поривання. Інший характер має куртуазне кохання-насолада, співцем якого є паж Маргарити Валуа Урбан (сопрано). Каватина Урбана — пісня звеличення кохання, потрактованого як умова успіху, блискучої кар'єри, престижу в очах суспільства.

Рауль невірно зрозумів причину появи в домі Невера незнайомки, яка полонила його, і поспішив розчаруватися у своєму почутті. Викликана цим непорозумінням зав'язка особистого конфлікту побіжно позначена лише в сюжетній послідовності сценічних подій. Акцент ніби зміщений на причини помилки героя, який піддався впливу чужого оточення і втратив самостійність суджень. У фіналі першого акту

Рауля посвячують в кавалери. Звучить реприза гімну Бахусу, в той час як тема гугенотів відведена на дальший план і пунктирно вплітається у фінальний ансамбль, віщуючи майбутнє зіткнення.

Другий акт починається розгорнутим декоративно-яскравим портретом екзотичного середовища — двору королеви Маргарити Валуа. Потрапляючи в цю казкову країну, Рауль зберігає властиву його музичним висловлюванням силу і яскравість прояву, риси зухвалої сміливості. Драматичний перелом настає з моменту виходу придворних. Зачарованість жіночою грацією розвіюється, змінюючись манірною церемонійністю. Після відмови Рауля взяти шлюб з Валентиною ворожі сили вступають у відкрите зіткнення. Активний розвиток мелодії протестантського хоралу сполучається з експресивними "мотивами ворожості".

У третьому акті дія виплескується у відкритий всім вітрам простір міського життя. В його розмаїтій метушні увага ніби розсіюється. Але і в стихійній зміні зовнішніх вражень пульсує неспокійний ритм. Хід святкового натовпу, голосна пісня солдатів-гугенотів, чинна католицька процесія, циганські танці, перекличка нічних сторожів у наступаючій пітьмі, — в цьому життєвому потоці виникають поки що приховані вузли напруги. Ритм чергування яскравих епізодів підпорядкований підготовці драматичної кульмінації. Стихийне релігійне непорозуміння миттєво спалахує, потрясаючи сонне місто. Спалах вдається погасити. Але логіка подій змушує очікувати його нового повторення.

Особливого значення в четвертому акті надається вступу індивідуалізованого особистісного начала у конфліктний діалог із засліпленою ворожнечею. Виникає новий образно-смісловий компонент, народжений внутрішнім розвитком теми, що спонукає до оновлення стилістики. Світ особистих почуттів розкривається через широку кантиленну мелодику і багату відтінками ліричну образність. Кульмінацією сил контрдії стає ефектна картина-фреска католицької змови. Контрастний музично-стилістичний матеріал зосереджений в дуєті Рауля і Валентини. В критичній літературі він одноставно визнається кращим досягненням Мейєрбера-композитора. Ідея дуєту була підказана знаменитим тенором Адольфом Нуррі і спочатку не знайшла відгуку у лібретиста. За задумом останнього роль головної драматичної кульмінації покладалася на



сцену благословіння мечей. У остаточній версії торжество кохання над ворожнечею і ненавистю стало смисловою вершиною дії.

Етапи одухотворення надособистісної ідеї і морального піднесення гугенотів простежені в п'ятому акті. Напочатку лірична екзальтація Валентини, яка вирішила приєднатися до приречених на загибель жертв бузувірства, зливається із звучанням хоралу Марселя — наскрізного образу-символу міцності віри й готовності до духовного подвигу. Це спонукає до поглиблення ліричних образів. Потім конфронтація непримирених сторін реалізує себе в музиці шляхом накладання на фонове звучання хоралу фанатичного хору вбивць. Моральна перемога гугенотів відтворюється засобом перестановки функцій. Хор убивць відводиться на другий план. Першочергового значення набуває піднесений ліричний образ, розкриття якого викликає ліричне просвітління і утвердження трансформованої теми протестантського хоралу.

В міру розростання широкомасштабного історичного конфлікту ліричні герої перетворюються з "приватних осіб" і пасивного матеріалу історії в її учасників, які відіграють хоча й скромну, але по-своєму надзвичайно важливу роль в грандіозній драмі як виразники цінностей загальнолюдської моралі. І все ж тема історична домінує тут над особистою. Так, образ суперника Рауля благородного графа Невера (баритон), як і сам мотив любовного суперництва, не набуває самостійного розвитку. Такі персонажі, як Марсель і Урбан, виступають лише в ролі виразників властивостей історичного середовища. Обидва вони за походженням пов'язані з комічною оперою, однак органічно увійшли в новий жанрово-стильовий контекст. Часткою багатофігурного "портрета середовища" фактично є і королева Маргарита (сопрано).

Із 28 музичних номерів опери лише 7 — сольні, причому майже у всіх сольних епізодах в тому чи іншому вигляді проявляє себе принцип історичної стилізації. У них герої висловлюють загальні міркування чи своє ставлення до того, що відбувається, через опосередковані умовні форми, музично-поетичні жанри і жанрові стилі, які характеризують образ епохи. Єдиним з усіх сольних і ансамблевих номерів, котрий насичений реальним психологічним змістом і багатою гамою

особистих переживань, залишається драматичний любовний дует Рауля і Валентини (№24).

Кількісно переважаючи в опері масові хорові сцени відносяться до двох типів. Один пов'язаний із змалюванням середовища і картини звичаїв, інший — з прямим виявом історичного конфлікту. Для відтворення останнього Мейєрбер знайшов образи-символи, які не лише співставляються і повторюються, але і вступають в активну взаємодію, трансформуються. Це створює основу для цілісного охоплення крупномасштабної оперної форми.

Представляючи класичний зразок нового жанрового типу великої історичної опери, "Гугеноти" водночас продовжують лінію злиття німецької, італійської і французької оперних традицій, пов'язану у витоках з реформою Глюка. Як і у Глюка, базовою стала французька жанрова модель, створена Люлі і вдосконалена в театрі Рамо. Вплив французької естетики проявився у творі Мейєрбера в поєднанні декоративно-видовищних епічних елементів грандіозного театрального спектаклю з експресивними драматичними сценами — рушіями фабули. Французький смак позначився і в тяжінні до пікантних подробиць, у турботі про викорінення німецького педантизму, що шкодив успіхові ранніх, написаних композитором у Німеччині партитур.

"Пророк"

Слава Мейєрбера поширювалася Європою з нечуваною швидкістю. Незважаючи на ворожість Р. Шумана та його оточення, берлінську постановку "Гугенотів" 1842 року супроводжував ентузіазм, якого після успіху "Фрейшютца" не пам'ятала Німеччина. В дусі загальних настроїв була витримана похвальна замітка молодого Ріхарда Вагнера — в майбутньому найбільш активного опонента Мейєрбера.

Наступним європейським тріумфом Мейєрбера і Скриба став "Пророк", паризька прем'єра якого відбулася в 1849 році, через тринадцять років після "Гугенотів". Головний герой опери — історична особа. Це вождь секти анабаптистів, яка поширювалася в Німеччині в епоху реформації, Іоанн Лейденський (тенор). Анабаптисти піднімали невдоволений феодалними утисками народ на бунт і при цьому проголошували себе спадкоємцями біблійних пророків. Іоанна



вони ототожнювали з царем Давидом, який ніби знову з'явився на землю. Як царя, вони коронували його в захопленому бунтівниками Мюнстері.

Відтворюючи в опері події селянської війни в Німеччині XVI століття, Скриб і Мейербер зверталися до досвіду своїх сучасників, які були добре знайомі з тим, що несуть із собою революції громадянські кровопролитні війни, вуличні бої. Ці стихійні масові виступи проти насилля і несправедливості виявляються непередбаченими за своїми наслідками і, як правило, породжують не менш тяжке зло, ніж те, проти якого були спрямовані напочатку.

Ні переобтяженість фоновими сценами, ні наївність деяких сюжетних ходів не впливають на висновок, що в цій новій роботі авторам вдалося відтворити серйозну і масштабну тему. У першому акті винуватцем трагедії стає владний граф Оберталь (бас). Образ його в опері лише схематично накреслений і тому не виростає до значення самостійної фігури, виконуючи суто фабульні функції. У цьому плані він явно споріднений як з образом австрійського намісника Гесслера у "Вільгельмі Теллі" Россіні, так і з похмурим фанатиком Сен-Бері в "Гугенотах".

На догоду графові зруйновано щастя закоханої пари — мирного бюргера Іоанна, власника невеличкої таверни, і сироти Берти (сопрано). Свавілья феодала викликає обурення підлеглих йому селян. Цим користуються вмілі агітатори, вожді анабаптистів Іона (тенор), Матісен (бас), Захарій (бас). Перший акт, який складається як з елементів ідилічно-пасторальних, так і динамічніших дійових сцен, завершується масовим фіналом, лаконічним і майже плакатним у своїй експресії. Важливу роль відіграє тут свідомо відсторонене і безособове звучання теми-емблеми анабаптистів. Цей аскетичний унісонний наспів вперше виник з появою трьох агітаторів. Він відразу ж рельєфно виділяється на фоні розвинутої оркестрової фактури і світлого характеру музики, що змальовує сільське середовище.

Другий акт починається з експозиції фігури Іоанна, яка подана в єдності з музичним "образом середовища". У колоритних жанрових замальовках (№6, Сільський вальс, №8, Пастораль) Мейербер застосував техніку контрастних перебивок і накладання на танцювальну "фонову" музику невимушених речитативних діалогів. Пізніше цей прийом широко

використає в операх 50-х років Верді. Уже перша репліка Іоанна виділяється в атмосфері сільської ідилії своєю експресією, створюючи образ палкого закоханого. Незвичний за вирішенням і перший сольний номер головного героя. Це не арія в італійському дусі і не стилізований під старовину романс, як було в "Гугенотах". Іоанн розповідає про свій дивний пророчий сон. При цьому вокальна партія носить декламаційний характер, головне навантаження в передачі яскравого змісту сну покладається на оркестр.

Похмуро-тяжка тема заклику анабаптистів, яка вривається в ідилічний світ звичайного дня, готує драматичний перелом і образно-стильову модуляцію. У трьох заключних номерах другого акту (№№ 9–11) композитор застосовує масштабніший стиль, використовує контрастне співставлення епізодів, вміло поєднуючи номерну структуру з дієвістю драматичного розвитку. Іоанн розкривається при цьому як герой нового типу. Його імпульсивні схвильовані репліки, що передають душевне сум'яття, протистоять суворій безособовості теми анабаптистів.

У ліричних висловлюваннях Іоанна виникає гнучкий аріозний стиль, контрастом якому служать скерцозно-маршові героїчні образи, пов'язані з масовим збудженням і наростанням бунтівливих настроїв. Епізод прощання з матір'ю Фідес (меццо-сопрано) і рідним краєм виділяється просвітленістю звучання голосу у високому регістрі, прозорістю оркестрової фактури, породжуючи асоціації з поетичною лірикою пісень Шуберта. В момент, коли виливаються назовні його потаємні інтимні почуття, Іоанн виступає як романтична особистість, яка не зливається з натовпом і не бере на себе роль корифея, лідера-провідника маси. Мимоволі приймаючи на себе пізніше цю невластиву його м'якій, імпульсивній натурі роль, він у подальшому розвитку подій ніби втрачає точки опори і стриженє власної особистості.

У третьому акті значне місце відведено декоративно-дивертисментним сценам, що змальовують табір анабаптистів у перерві між битвами. Продовженням драматичної лінії сюжету слугує сцена бунту розчарованих невдачами селянських загонів, готових скинути свого вождя. А у тріо-буф Іони, Захарії і Оберталю (№16) показані лицемірність релігійних вождів і властивий їм авантюризм. Музика цього номера являє собою скерцозно-гротескне бріндізі і сприймається як іронічне па-



родіювання аналогічних темпераментно збуджених епізодів італійських опер.

Широтою музично-сценічних форм виділяється насичений контрастами четвертий акт. У початкових сценах, де показаний захоплений армією Іоанна Мюнстер, життєво правдиво відтворені пересуди міських обивателів, у яких змішується таємне невдоволення із зовнішнім схилинням перед новим паном. Лаконічні замальовки з натури змінюються картиною урочистого вшанування удаваного пророка, який оголосив себе королем. Значення загальної кульмінації набуває масштабний фінал акту. Людська маса, що зібралася на урочисте видовище коронації, несподівано стає свідком напруженого морального поединку. Мати Іоанна пізнала у самозваному царі свого сина. Це загрожує руйнуванням створеної анабаптистами версії божественного походження пророка. У страхів перед публічним викриттям Іоанн придумує для матері випробування, покладаючись на силу її самовідданої любові. Фідес зрікається свого признання і готова вдати з себе божевільну, аби лише відвернути гнів фанатичного натовпу від сина, який хоча й вибрав фальшивий шлях, але дорогий її материнському серцю.

Ще у "Водовозі" Керубіні центральне значення набувала ідея торжества загальнолюдської моралі — природних прагнень до взаємодопомоги, захисту тих, хто потрапив у біду. Породжений досвідом революції розкол суспільства, примноження в ньому ненависті, руйнування сімейних традицій, зростання жорстокості звернули увагу художників на неперехідне значення в такі трагічні епохи заповідей добра, любові до ближнього, усвідомлення святості кожного людського життя.

У "Пророці" вражаюча панорама історичних подій поєднується із сценами, у яких акцент перенесений на внутрішній досвід, сімейні і особисті почуття. У музиці в такі моменти композитор виділяє сферу пасторально-ідилічних жанрових образів, покликаних створити уяву про привабливість скромного щастя в колі сім'ї, в атмосфері звичайних повсякденних турбот. Картини мирного протікання життя, образи бідуючих простих людей набувають символічного значення в періоди загальних смут і соціальних катастроф. Коли суспільна рівновага порушена, влада державних інститутів примусу послаблена, на перший план виступають міцніші і глибші цінності. Мейєрбер пов'язав їх з пасторально-жан-

ровою образною сферою і з двома жіночими персонажами опери — Бертою і Фідес.

Напочатку здається, що обидві героїні перенесені в масштабне історичне полотно зі сторінок французьких комічних опер сентиментально-ліричного характеру. Типовий для останніх і жанр романсу, використаний при експозиції цих образів у першому акті (№4). Спираючись на знайому стилістику, Мейєрбер створює повільну розповідну мелодію. Традиційний сольний номер набуває свіжості й цікавості також і завдяки його трансформації в ігровий дует. Плавний хід щирої розповіді Берти про зустріч з Іоанном і зародження взаємного кохання порушують репліки-відзвуки Фідес, яка намагається своїм втручанням змилостивити графа й добитися його згоди на шлюб молодих людей.

В міру розвитку подій обидва жіночі персонажі перевтілюються. Особливо кардинально змінюється образ Фідес, яка перетворюється із другорядного персонажа в головну фігуру. З тридцяти музичних номерів "Пророка" Фідес бере участь в одинадцяти. У четвертому і п'ятому актах вся інтрига тримається на боротьбі матері з сином. У результаті Іоанн прозріває і повертається до попередніх ідеалів, переживаючи покаяння з думкою про вчинені злочини і про справжню цінність своїх соратників.

У сольних епізодах Фідес використані полярні жанрово-стилістичні засоби. Ця героїня належить до "третього стану". Тому в її устах здаються доречними пісенні й романсові форми висловлювання. Однак самі ці номери складають частини розгорнутіших дійових сцен і ансамблів. В міру духовного зростання образу пісенно-романсова лексика, речитатив, побудований на розмовних інтонаціях, змінюються схвильованою аріозною мелодикою і масштабним лірико-драматичним стилем. У вокальній партії Фідес з'являються енергійні фрази широкого діапазону зі складним інтонаційним рельєфом і вишуканим ритмічним малюнком. "Натхнення Мейєрбера особливо щасливе в його ритмах, — відзначала видатна виконавиця партії Фідес Поліна Віардо. — З них, безсумнівно, найвидатніший ритм кабалетти моєї ери з п'ятої дії — найзахопленіша штука із всіх, які я лише знаю." У листах з Парижа, адресованих російському віолончелісту М. Вієльгорському і написаних під час розучування нею опери Мейєрбера, ця співачка звернула увагу на використані в "Пророці" нові ор-



кестрові ефекти: незвичне за м'якістю і урочистістю звучання низьких флейт у розповіді Іоанна з другого акту (№7, Сон), введення в традиційний оперний оркестр саксофона.

“Дінора” і “Африканка”

Із зростанням композиторської майстерності Мейєрбера все яскравіше проявлялися в музиці його опер жива невимушеність ритмів, щедрість фантазії, блискучий оркестровий колорит. Будучи послідовником Люлли і Рамо, Мейєрбер не обминув і досвіду французької комічної опери, у якій його приваблювали майстерна розробка в музиці живих говірок, яскраво змальовані побутові характери. В історичних операх Мейєрбера знайшли своє місце обличчя з натовпу, картинки звичаїв, вуличні пісеньки, танцювальні дивертисменти. Історія трактувалася в них і як сувора трагедія, і як розмаїтий карнавал, чим виправдовувалося змішування “високого” і “низького” стилів.

Прихильність Мейєрбера до вишуканої деталізації, любов до жанрових сцен і втілення інтонаційного строю побутової французької мови свідчили про його готовність стати автором ліричної комедії у французькому стилі. Саме такою виявилася передостання робота композитора для музичної сцени опера “Плоермельське прощення”, більше відома під назвою “Дінора” (за іменем головної героїні). Її прем'єра відбулася 4 квітня 1859 року в Опера комік і пройшла з грандіозним успіхом під управлінням автора. 26 липня того ж року “Дінора” прозвучала в лондонському Ковент Гардені в розширеній редакції, уже без традиційних для французької комічної опери розмовних сцен. У повній лондонській версії найрельєфніше проявилася оригінальність і новаторські тенденції цієї чудової партитури.

Мейєрбер реалізував у ній сповна не лише свій музичний талант, але й театральний досвід. Цього разу він мав справу з двома французькими лібретистами нового покоління — Жюлем Барб'є та Мішелем Карре, які запропонували йому скромний одноактний сценарій за сюжетом бретонської легенди. Основу останньої склала легенда про заховані в гірських печерах дорогоцінні скарби, які ретельно охороняли гноми. Шлях до них відкривається лише один раз на рік після виконання особливих обіцянок, причому провідником гірськими скеля-

ми мала стати біла кізонька, яку супроводжує таємничий переспів срібних дзвіночків.

Розповідь про пошук скарбу поєднаний в лібрето з хвилюючою історією пастушки Дінори (лірико-колоратурне сопрано віртуозного типу) та її нареченого Оеля (баритон). Їхнє весілля мало відбутися в день свята на честь діви Марії, названого Плоермельським прощенням, але було перерване раптовою бурею, що знищила будинок нареченої. Це спонукало Оеля піти на пошуки скарбу, таємниче зникнувши і залишивши Дінору в повному невіданні щодо причин свого зникнення. Позбавившись житла і свого коханого, дівчина втратила розум і стала бродити лісами і гірськими селами у вбранні нареченої в супроводі улюбленої кізоньки.

Розвиток сценічних подій починається через рік, напередодні того ж свята Богородиці. Сам сюжет, атмосфера дії і сценічні характери народжують немало асоціацій з романтичними мотивами. Можна згадати, наприклад, “Сомнамбулу” Белліні, комічні опери з романтичним забарвленням Буальдьє чи Герольда. Однак спадщина недавнього минулого переосмислена тут у новому постромантичному дусі. Цікаво відзначити, що Мейєрбер не задовольнився скромним текстом лібретистів, вирішивши самостійно розвинути його до трьох актів. При цьому не лише сам творив сюжетні ситуації, але й писав вірші для фрагментів, яких не вистачало. Включившись у роботу над лібрето, він відступив від канонів і зумів надати цілому незвичний характер.

Незвичність пов'язана з новою роллю фонових персонажів. Романтики добивалися ліризації побутових сюжетів за рахунок поетично розробленого “образу середовища”, введення в дію фантастичних елементів, відмови від суто комічних героїв і ситуацій. В опері Мейєрбера побутовий фон стає свідомо статичним, є умовно стилізованою рамкою. Це ніби декоративне обрамлення основної дії, яку ведуть лише три герої: Дінора, Оель і боягуз Корентен (тенор). Останній віртуозною грою на волинці (її звуки імітуються сольними пасажами кларнета) розгонить свій страх перед таємними істотами, які населяють гори й ліси і в реальність яких він широко вірить.

У Мейєрбера не зникає ні поетичне забарвлення сюжету, ні образна сфера, яка у його попередників пов'язувалася із світлою фантастикою царства ефірних істот. Але в “Дінорі” легкі мотиви, прозорий звуковий колорит, дивні меланхолійні



мелодії і скерцозні ритми віднесені не до ундін, сільфрід, ельфів чи фей, а супроводжують образ наївної пастушки, яка втекла від реальності і співає колискову улюбленій кізоньці, грається з власною тінню, танцює під звуки волинки Корентена і наслідує її витіюваті імпровізації.

Надзвичайно складна і віртуозна партія Дінори стала бенефісною роллю видатних співачок — колоратурних сопрано XIX і XX століть. Однак найзнаменитішою сторінкою в сценічній долі опери стала її постановка в Нью Орлеані в сезон 1860–1861 років. У партії Дінори тут виступила дебютантка, ім'я якої незабаром заблищить в афішах усіх провідних оперних сцен світу. Це була легендарна Аделіна Патті, оспівана, піднесена до небес.

Після дебюту в Америці Патті виконала партію Дінори на сцені Ковент Гардена, а потім у період від 1869 до 1884 року повторювала цю партію щорічно, виступаючи на найпрестижніших оперних сценах, зокрема в Берліні, Нью-Йорку, Санкт-Петербурзі, Відні. Піднесено описував її трактування образу Дінори відомий віденський музичний критик Е. Ганслік: "Вона змальовує божевільність Дінори з нальотом замріяної неувважливості, готової вибухнути як спалахом веселощів, так і сумом. Що може бути більш досконалим, більш чарівним, ніж її м'якість, або ж бездоганна інтонація в її експресивних наростаючих звуках, наприклад, у Колисковій пісні?"

Уважніше придивившись до трьох персонажів опери, які ведуть інтригу, ми помічаємо, що в них майже не залишилося нічого власне романтичного. Корентен скоріше змушує згадати про Папагено Моцарта, тим більше, що важливим атрибутом образу в обох випадках є музичний інструмент. Оель інколи сприймається як тонка пародія романтичних героїв опер Верді. А Дінора якщо й близька своїм романтичним попередникам, то найбільше персонажам із лялькового світу.

Крізь легкі романтичні завіси в опері Мейєрбера проглядаються контури іншої епохи і алюзії ведуть до іншого асоціативного ряду. Це пастуші ідилії і пасторалі XVIII століття, пасторальні комедії і опери-балети, зворушливо-граціозні й галантні сценки. За всім цим приховується умовний світ культури, повернення в лоно якого має сигналізувати про розставання з емоційно-вибуховим, мрійливим, схильним до перебільшень романтизмом.

У період створення "Дінори" тенденції такого роду стали домінувати в художньому кліматі Другої імперії. Французькі літератори "школи нервової чутливості" звернули свої погляди до XVIII століття як до особливого культурного материка. Вони заглиблювалися в лабіринти культури і здійснювали рейди віддаленими культурними епохами, створюючи для свого елітарного художнього світу метафоричні "башти із слонової кістки". Представник зовсім іншого покоління, престарілий Мейєрбер проявив у "Дінорі", вже вкотре, свою здатність вгадувати доколишні умонастрої. В його еволюції оперного творця "Роберт-диявол", з одного боку, і "Дінора" — з іншого, видаються показовими прикладами миттєвого реагування на поки що малопомітні коливання стрілки художнього барометра. У першому випадку він зафіксував зміну естетичних смаків, перескочивши від патріархального німецького зінгшпілю і подитячому наївних "опер жахів" до великого романтичного стилю грандіозних театральних вистав, які стануть еталонними для оперної естетики XIX століття в цілому. В "Дінорі" з'явилися симптоми змін, які в обхід величного космізму і розігрітої пристрасті театру Вагнера і Верді приведуть до нової художньої свідомості кінця XIX — початку XX століття.

Останнім дітищем Мейєрбера стала опера "Африканка", задум якої передував "Пророку" і визрівав особливо довго, в бурхливих суперечках із Скрибом. Ні лібретист, ні композитор не дочекалися прем'єри цієї опери. Для Мейєрбера завжди був винятково важливим процес постановки на сцені кожного його нового твору. Під час репетицій він багато чого уточнював, змінював, перевіряв. Опубліковані нотні тексти всіх його опер, окрім "Африканки", є результатом їх практичної реалізації. Детально фіксував Мейєрбер у своїх партитурах виконавські ремарки, був уважним до таких подробиць, внесення яких у нотний текст допомагає інтерпретаторам правильно витлумачити авторські наміри. Остання оперна партитура залишилася без таких важливих вказівок. Можливо, саме тому її особливо сильно зачепило свавілля виконавських перекомпановок, скорочень, переглядів первинного задуму.

Водночас у XX столітті саме "Африканка" виявилася найчастіше виконуваною оперою Мейєрбера. Цьому значною мірою сприяв характер сюжету, який розвивав тему "Схід — Захід" і який був позбавлений прямолінійного євроцентристського акценту в її вирішенні. Головного героя опери, вели-



кого мореплавця й відкривача нових земель Васко да Гама (тенор), композитор наділив рисами автобіографічності. Людина західного світу, Васко відчуває потяг до загадок невідомого європейцям Сходу. Неспокійна натура вічного мандрівника поєднується в його душі із прагненням знайти мирну пристань у коханні до жінки його кола. В круговерті життєвської боротьби він пізнає славу і осуд, радість перемог і гіркоту невдач.

Рельєфно виписані в опері характери двох жінок, які представляють східний і західний жіночі типи. Партія екзотичної героїні Сходу Селіки (універсальне сопрано широкого діапазону) — гордої рабині, яка насправді виявляється могутньою царицею, надзвичайно складна у вокальному плані й виражальна сценічно. Покохавши свого спасителя й пана, який з'явився з незнайомого їй світу, Селіка проявляє не лише всю силу самовідданої вірності, але й велич, глибину і благородство своєї пристрасної натури, здатної на самопожертву. Кохана Васко Інес (сопрано) сприймається як варіант образів романтичних “слабких” героїнь, які в критичних ситуаціях саме в своїй нібито жіночій беззахисності черпають мужність не коритися владі обставин. Галерею центральних образів доповнює супутник Селіки Нелюско (баритон). Підступний і жорстокий, цей гідний ворог послідовний у своїй ненависті до європейців і вірності звичаям своєї вітчизни. Глибини і цільності надає його складному характеру почуття до Селіки, в якій він бачить і шанує кохану жінку і водночас царицю, що стоїть на недоступній висоті.

В “Африканці”, як і в усіх великих операх Мейєрбера, сповна проявилось його вміння створювати масштабні масові сцени і винаходити яскраво-декоративні ефекти. Однак у центрі уваги опинилися в цій опері образи головних героїв, їхні взаємини, багатий внутрішній світ і широка гама психологічних переживань. Саме цим опера приваблює сучасних виконавців і видатних “зірок” світової оперної сцени. В наш час зростає інтерес і до інших опер Мейєрбера, серйозно вивчається творчість композитора на його батьківщині в Німеччині, де в рік 200-ліття від дня народження автора “Гугенотів” було організовано солідний міжнародний науковий симпозіум на базі Інституту музичного театру при Байройтському університеті (вересень, 1991 рік, Турнау).

“Гугеноти” постійно з'являються в репертуарі різних, у тому числі й найзнаменитіших оперних сцен світу. Завдяки

запису радіопостановки опери “Пророк” в Туріні в 1970 році, а також участі в ній таких видатних співаків, як Мерлін Хорн — Фідес, Микола Гедда — Іоанн, увагу знову привернула ця опера, яка в XIX столітті не поступалася за популярністю “Роберту-дияволу” і “Гугенотам”. І ще одне відкриття було пов'язане з реабілітацією “Дінори”, яка сповна правильно не оцінена і перебувала в забутті (за винятком блискучої концертної арії головної героїні). У 1979 році в Лондоні компанія “Opera rare” спільно з “Peter Moores Foundation” здійснила бездоганний як у музичному, так і в технічному плані запис опери в лондонській редакції і без єдиної купюри.

Література

1. Берлиоз Гектор. Избранные статьи. М., 1956.
2. Давыдова М. А. Дж. Мейербер. Его жизнь и музыкальная деятельность. Биографический очерк. СПб., 1892.
3. Ливанова Т.Н., Протопопов В.В. Оперная критика в России. М., 1966.
4. Соллертинский И.И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.
5. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986.



§ 4. Вагнер у художній культурі Європи другої половини XIX століття

“У Німеччині серйозна музика за часів від Баха до Бетховена досягнула незвичайної висоти та вражаючого багатства і заслужила загальне визнання, але виросла вона у відриві від опери, розвинувшись із тієї гілки музики, від якої відійшли італійці, коли у них виникла опера”. Ці слова належать Ріхарду Вагнеру (1813–1883), чий творчі сили були майже сповна віддані музичному театру.

На перший погляд, таке твердження може здатися всього лиш іронічним жестом генія. Однак досить згадати деякі сторінки німецької музичної історії, аби переконатися в справедливості наведеного міркування. Справді, численні спроби заснувати в цій країні “династію” національних оперних композиторів неминуче закінчувалася провалом. Навіть великі



творчі прозріння Глюка і Моцарта здійснилися на основі італійських і французьких зразків. З цього приводу Вагнер зазначає: "Німецький геній здається від віку призначеним збирати у сусідів усе те, чим доля обділила його власну вітчизну, піднімати це над кордонами й дарувати світові як всезагальне надбання".

Саме в торжестві універсального німецького духу, в здатності долати просторові й часові обмеження, перетворюючи окреме в спільне, бачиться Вагнеру культурно-історична місія обоженуваного ним Моцарта.

Власний шлях художника-першовідкривача привів Вагнера від об'єктивного вивчення композиторського досвіду романських країн до його заперечення і водночас повернення до спадщини античності — першоджерела всіх форм європейського мистецтва. Розпочавши свої перші проби в галузі опери з освоєння відомих жанрових зразків (романтичної опери "Феї" — 1834, комічної опери "Заборона кохання" — 1836, історичної опери мейєрберівського типу "Рієнці" — 1840), він у 40-ві роки знаходить власний художній ідеал в широкому значенні міфо-поетичної стихії.

Тяжіння до первинних форм мистецтва, до ритуальних дій паралельно із світськими жанрами вписує Вагнера в ту атмосферу "духовної допитливості", яка панувала в Німеччині останньої третини XVIII — першої половини XIX століття. Назвемо у цьому зв'язку "Вступ до філософії міфології" одного із натхненників романтичного руху Ф. Шеллінга, працю Я. Грімма "Німецька міфологія", заснованих на переказах німецько-скандинавського епосу "Нібелунгів" Ф. Геббеля, збірки казок братів Грімм і фольклорних пісень "Чудесний ріг хлопчика" А. Арніма і К. Brentano, з іншого боку — "Західно-східний диван" і "Фауста" Гете, "Голоси народів світу" Гердера та ін.

Наведені приклади засвідчують глибокий інтерес німців до традиції в широкому розумінні цього поняття, суть якої зводиться до багатоаспектної категорії міфу. В зазначеній праці Шеллінга читаємо: "Ми говоримо не про міфологію таку-то й таку-то, а про міфологію взагалі, міфологію як загальне явище". За його словами, "будь-якій міфології властиве щось спільне, в чому всі вони узгоджуються між собою". Далі філософ заглиблюється в минуле міфу, показуючи своєрідний історизм його розвитку.

В своєму теоретичному трактаті "Опера і драма" (1852) Вагнер називає "фантазією" здатність індивіда перетворювати окремі явища в цілісну картину і вважає це однією з умов існування міфу. Пояснюючи потребу народів у міфі, він характеризує його як особливий спосіб зв'язку явищ, що передбачає стиснуту, пластично виразну форму. Під цим кутом зору Вагнер розглядає міфи еллінів, християн, національні перекази європейських народів і різні види мистецтва — лірику, епос, драму, музику, живопис, поезію, — змикаючи тим самим два способи прояву творчої фантазії. Міф стає для Вагнера всеохоплюючим знанням, народженням сукупним досвідом культури, "поемою загального світогляду".

Всеохопленість духовних інтересів Вагнера концентрується в особливому уявленні про людину. Він висуває як праначало категорію кохання — не конкретно взятого любовного почуття, але кохання як такого, що пов'язує окреме "я" із світом. У "Творі мистецтва майбутнього" Вагнер пише: "Одинокий завжди невільний, бо він залежний і обмежений у своїй нелюбові; товариський завжди вільний. Бо він необмежений і незалежний через кохання". Пояснюючи свою думку, автор зазначає, що "кожна окрема здатність людини обмежена, лише об'єднавшись, доповнюючи, кохаючи один одного, вони складають безмежну загальнолюдську здатність".

Категорія кохання стає у Вагнера поняттям міфологічним, об'єднуючи всі форми взаємозв'язку, визначаючи закони співіснування всіх форм людського і надлюдського буття. Мірилом же цінності виступає вільний у своєму безмежному знанні рід, спільнота людей. Звідси і людина постає в естетичному ідеалі Вагнера в злитті індивідуального життя і долі роду, тілесної краси і духовної досконалості, діяльності чоловіка й жіночої мудрості, інтелектуальної сили і чуттєвої принадності. Одну із своїх праць він завершує словами: "Христос нам показав, що ми, люди, всі рівні і брати; Аполлон поклав на цю велику братерську асоціацію печатку сили й краси і спрямував людину, яка сумнівається в своїй гідності, до усвідомлення своєї величної божественної могутності. Спорудьмо ж жертвник майбутнього як в житті, так і в живому мистецтві двом найвеличнішим наставникам людства: Христу, який постраждав за людство, і Аполлону, який підніс його на висоту величчя, що вселяє радість і бадьорість".



Таким чином, приведення множинностей до єдності складає серцевину вагнерівської естетики. Очевидно, що ідеальним для нього є такий спосіб існування мистецтва, при якому роздільні, спеціалізовані його галузі, подолавши власну закінченість, зливаються в "єдине, необмежене мистецтво". В літературних працях Вагнера ця синтетична єдність названа словом, що не має прямого аналога в українській мові, — *Gesamtkunstwerk* — "твір цілого, чи всього мистецтва", "всє-мистецтво". Підкреслимо, що мається на увазі не стільки синтез мистецтв, а скоріше своєрідний синкретизм мислення, коли кожний фрагмент художнього висловлювання несе в собі і думку, і емоцію, і чуттєво-зримий образ, і абстрактно-символічний смисл. Цим вагнерівська концепція єдності принципово відрізняється від мейєрберівської, де поет і композитор, актор і декоратор, вокаліст і оркестрант взаємно доповнювали один одного, а ціле складалося із рівноправних, відносно самодостатніх частин.

Пройшовши в ранній опері "Рієнці" через спокусу французької історичної опери, Вагнер виніс із досягнутого досвіду лише найзагальнішу ідею розробки усіх складових театральної-музичної вистави. Пізніше він підпорядковує весь задум єдиній творчій волі музиканта-мислителя, який виступає одночасно в ролі поета-лібретиста, музичного керівника, режисера.

Що ж є особливим у цьому створеному Вагнером сукупному мистецтві? Як композитор "бачить звуки" і "чує сцену", так і музика набуває здатності універсального висловлювання, коли супроводжуючі її поетичний текст і сценічний рух перекладають на мову конкретних уявлень закладену в неї суть. Цю суть музики Вагнер називає її почуттєвим змістом. "Музика не може думати, — переконує композитор, — але вона може здійснювати думку, тобто висловлювати її почуттєвий зміст не як щось минуле, а як нинішнє. Вона здатна, однак, зробити це лише тоді, коли... висловлюване почуття виявляє перед вашими очима певний індивід на певному предметі як щось цілком визначене, природно обумовлене". За такого розуміння ролі музики в сценічній цілісності драми вона не втручається періодично в розвиток фабули, розриваючи її на блоки "речитатив — арія", як це було в італійській опері серія, але сама здійснює цей розвиток, втілюючи безперервність становлення — розгор-

тання художньої ідеї замість дискретності номерної оперної композиції. Звідси — принципово нове вирішення музичної форми.

Вагнер пориває із звичною структурою опери і характерним для неї оперуванням завершеними розділами, пропонуючи плинне, деталізоване, постійно збагачуване новою інформацією розгортання. Починаючи з "Лоєнгріна" (1848), композитор відмовляється від жанрових визначень номерів у клавірі, що відповідає справжньому стану музичної форми, хоча окремі фрагменти твору можуть бути співвіднесені і у виконавській концертній практиці співвідносяться із звичними способами оперного висловлювання.

Таким чином, трьома точками опори вагнерівського музичного театру є: 1) міф; 2) ідея *Gesamtkunstwerk*; 3) наскрізна музична композиція. Простежимо процес формування художньої концепції Вагнера, приймаючи за точку відліку оперну триаду 40-х років, яка близько підводить до першої вершини — "Трістана та Ізольти".

"Летючий голландець"

"Летючий голландець" (1841) написаний за зразком веберівського "Фрейшютца", якому Вагнер постійно надавав перевагу перед "Евріантою". Тут та ж баладна зосередженість на одній колізії, розділеність світу на різноманітні локалізовані простори, пісенні форми музикування, трьохактна структура. Однак на цьому подібність і закінчується.

Якщо у "Фрейшютці" зберігається помітний зв'язок із зінгшпілем, то "Летючий голландець" відразу виявляє свою спорідненість з мистецтвом великих пристрастей і загальнолюдських проблем. Світ фантастики перестає виконувати роль самоцілі, перетворюючись, за словами Вагнера, в особливу форму втілення "внутрішніх мотивів дії". Як відомо, фабульна схема мандрів у н а н н я має давню історію і поліваріантний спектр значень. Всі вони так чи інакше групуються довкола категорії руху: подвиги культурних героїв, пошуки пригод або втраченого щастя в авантюрих та лицарських романах, знемога духу в романтичних повістях і новелах та ін. Кінцевою метою мандрів, природно, є набуття чогось чи когось: спокою, прекрасної коханої, справедливості, голубої квітки і т. д. Вибраний жанровий чи



сюжетний архетип наперед програмує весь хід пригод. Так, герой казки неодмінно повинен зустріти на своєму шляху ряд перешкод (найчастіше — три) і успішно їх подолати. Центральному персонажеві міфу належить пройти через випробування, які підтверджують його ролеві повноваження і т. д.

Міфо-поетичному мисленню властиве оперування не ситуацією, а подією. Як і в міфологічній історії, сюжет "Голландця" не стільки розвивається, скільки поступово розкриває суть центрального образу, який складається з двох поетично-філософських мотивів: гріха і покаяння, гордині і жертви. Їх музичними еквівалентами слугують клич Голландця (баритон), капітана проклятого корабля-привида, що є простою сигнальною формулою, і тема Сенти (сопрано), широка кантілена якої несе спокій і умиротворення. Обрані Вагнером мотиви у знятому вигляді демонструють семантику дії і споглядання. Вони відносяться, з одного боку, до оперних арій *egoïca* і *lamento*, а з іншого — можуть бути співвіднесені з полярністю головної і побічної партій в експозиції сонатного *allegro* — першої частини симфонії чи її "ядра". На відміну від Вебера, який видобув із літературного першоджерела нові, небувалі образно-семантичні обертони, його послідовник апелює до неперехідного, закономірного, універсального.

Періодично втягуючись у різноманітний музично-драматургічний контекст, обраний інтонаційний комплекс "зазивний клич — лірична тема" забезпечує злитність і безперервність протікання думки, зосередженої на очікуванні здійснення призначеного. Жіноче вірне серце, сповнене кохання і співпереживання, за раніше заданою умовою має звільнити блукаючу душу від вічних митарств. Обраниця повинна зберегти вірність капітану корабля, який назве її дружиною, протягом семи років. Про це в опері мовиться чотири рази: в арії Голландця (перший акт), в баладі Сенти та у сні Еріка (другий акт), в кульмінаційній сцені (третій акт). У власне музичному прояві центральна подія вперше постає в увертурі, у вступі і в головній партії, де експонується тематизм Голландця, у побічній — тема Сенти.

Проміжні ланки сюжету слугують своєрідним підтвердженням неминучості зустрічі проклятого капітана з рятівницею. Так, знайомство Голландця з Даландом (батьком Сенти,

бас) і укладений між ними союз дають змогу вгадати в Сенті ймовірну визволительку. З іншого боку, сцена пряль у другій картині, де Сента співає баладу про моряка-блукача, також вказує на її роль у долі героя.

Колишній коханий дівчини Ерік вводиться в дію також строго функціонально. Вперше (в другому акті) він застерігає Сену від фатального союзу з гостем Даланда, розповівши про свій сон, в якому вже передбачена майбутня розв'язка. При повторній появі в третьому акті Ерік викликає в душі Голландця недовіру до Сенти, тим самим прискорюючи очікуваний кінець історії. Доказавши скитальцю свою вірність і кохання, героїня кидається зі скелі в море, допомагаючи, таким чином, і блукачеві знайти бажаний спокій у смерті.

Музичний матеріал "проміжних" сцен основного сюжету складає тематичний, а часом і стилістичний контраст до окресленого вище інтонаційного комплексу. Даланд — спадкоємець комічних фігур опери XVIII століття — наділяється стакатним рухом вокальної партії, а його арія, відтінюючи сцену зустрічі Голландця і Сенти в другому акті, здається запозиченою з іншого художнього виміру. До фонового драматургічного плану можна віднести і хор пряль, що відкриває другий акт, пісню керманіча і матросів у першому і третьому актах. Водночас, за винятком арії Даланда, фоновий матеріал виявляє риси інтонаційної схожості з тематичним ядром твору. Так, жанрові теми першого акту включають секундову поспівку у пунктирному русі, що входить і в лейтмотив Сенти; вона ж складає початковий хід хору пряль. Не варто забувати і про постійне проведення лейтформул Голландця і Сенти в проміжних сценах, де вони звучать поряд з новими музичними характеристиками.

Таким чином, конструктивна ідея лібрето і музичної драматургії опери полягає у всеприсутності обраного сюжетно-інтонаційного комплексу, який ніби замінює романтичні антитези як джерело розвитку колізій і, природно, перетворює концепцію зіткнення двох світів. Смисловий акцент твору переключається з діалогу земного — фантастичного на всеочищуючу силу кохання. Тим самим уже в першій опері Вагнера 40-х років здійснюється поступове переростання романтичного потрактування казково-легендарного сюжету в міфологічне.



“Тангейзер”

За всіх новацій “Голландця” міцна баладна основа забезпечила цілісність і органічність художньої структури. Навпаки, звернення в “Тангейзері” (1845) до типу великої опери, подібної, з одного боку, до “Евріанти”, а з іншого, — до творів Мейєрбера як зразків сучасної масштабної композиції, потребувало примирення різноспрямованих тенденцій. Це призвело до певної неузгодженості різноманітних фрагментів цілого. Насправді, розгорнуте оперне полотно завжди передбачає переплетіння багатьох сюжетних ліній, людської волі й інтересів, свідчення чому — композиторська практика Мейєрбера. Але подібна розгалуженість подієвої канви суперечила одному з основних вагнерівських постулатів: посиленню головного моменту дії, яке, за його власними словами, “не може бути в простому додаванні до нього інших, дрібніших, а повинне полягати в повному злитті багатьох мотивів у о д и н”. Саме така установка обумовила, як ми бачили, своєрідність драматургічного вирішення “Голландця”.

Як же втілюється принцип зосередженості на головному мотиві дії в “Тангейзері”? Лібрето опери зводить в єдину фавбу сюжетні елементи трьох легенд: про лицаря Тангейзера, про змагання співаків у Вартбурзі, про святу Єлисавету — уособлення смиренності й добродетельності. Згідно з вагнерівським методом, всі ці та інші смислові мотиви згорнуті в психологічну проблему в и б о р у, який обумовлено тим, що Тангейзер як справжній романтичний герой не підвладний дії системи “або — або”. З початку і до кінця він є опозиційним, тому будь-який простір (ідеологічний, психологічний, соціальний) виявляється для нього “чужим”.

Провівши сім літ у гроті Венери, відчувши там себе Богом, він поривається, однак, у патріархальний світ добропорядних лицарів; ледь повернувшись у рідні місця, він знову відчуває сум за краєм іншим. Показово, що заспокоєння Тангейзера набуває лише в небутті, одержавши відпущення гріхів від вищих сил через смерть Єлисавети (люди, навіть Папа Римський, так і не прийняли його покаяння).

Як і в “Голландці”, композиція опери будується на трикратному відтворенні головного мотиву дії (ситуації вибору): в діалогічному дуеті героя з Венерою (перший акт), у сцені

змагання співаків (фінал другого акту), в розповіді Тангейзера — заклику Венери — видінні Єлисавети (третій акт). Названі фрагменти твору утворюють його композиційні опори, між якими розміщуються вступні, проміжні, доповнюючі епізоди. Ідея бунтівливості, уособлена образом головного героя, не знайшла формального прояву в музиці. Тангейзер (героїчний тенор) позбавлений лейтмотиву, який би виявив його основоположну властивість. Динамізм і реактивність персонажа відбиті у його вокальній партії, позначеній силою і експресією висловлювання.

На відміну від “Голландця”, композитор створює тут опозицію двох світів. Почуттєві насолоди Венериної Гори втілюються в незвичайному тематизмі, який поєднує улесливо-ніжні інтонації знемоги і політну скерцозність. Духовний аскетизм і самозречення відбиваються у жанровій сфері хоралу, що виконується то групою мідних інструментів (увертюра), то хором пілігримів. Розсосереджені в різноманітних точках опери, ці опозиційні світи створюють систему смислових арок, які виконують роль своєрідного “роз’яснення” прихованих причин окремих ситуацій. Водночас, вони ніде (за винятком увертюри) не вступають між собою в безпосередній контакт, через що й не можуть забезпечити тривале розгортання головного філософсько-поетичного мотиву.

Підкорюючись законам крупних композицій, Вагнер відкриває кожний новий розділ опери локалізованою експозицією, що відповідає переміщенню героя в різноманітні світи. Перша картина першої дії відкривається вакханалією, що змальовує гедоністичну атмосферу Венериної Гори. Друга картина переносить нас в ідилічний ландшафт земного життя — зі звуками пастушої сопілки, хоралом пілігримів, які йдуть до святих місць. У другому акті представлена Єлисавета та її оточення, причому Вагнер не став індивідуалізувати цей образ, задовольнившись досить загальними оперними інтонаціями і драматургічними прийомами. І арія героїні, і її любовний дует з Тангейзером дещо програють у порівнянні з новаторським за мовою фрагментом вакханалії. Композитор також не відмовляється від властивих великій опері урочистих виходів лицарів. Лише у фіналі він концентрує увагу на вихідному моменті твору. Проникнутий елегійним сумом початок третього акту (романс Вольфрама про вечір-



ню зірку і молитва Єлизавети) відтінює драматичну розповідь Тангейзера та його бурхливу сцену з Вольфрамом, яка завершується закликком Венери і каяттям героя біля гробу Єлизавети.

Таким чином, у цій опері відсутня та абсолютна обумовленість усіх ланок композиції вибраним смисло-образом, яка була характерною для "Голландця". Водночас, "Тангейзер" став новою сходинкою на шляху до здійснення вагнерівського ідеалу музичного театру. По-перше, композитор значно оновив музичний матеріал ключових фрагментів твору (інтонації знемоги, з'єднані зі скерцозністю, сфера хоральності). По-друге, в партії Тангейзера він затвердив нове вокальне амплуа, що відрізняється драматизмом і могутністю звучання поза милозвучністю і м'якістю бельканто італійських тенорів. По-третє, він включив у контекст твору особливу форму висловлювання — *о п о в і д ь*. Це інструментальний програмний вступ до третього акту, що відтворює шлях Тангейзера в Рим і відмову римського Папи прийняти покаяння грішника, а потім повторний виклад тих же подій у сповіді Тангейзера Вольфраму. Цю розповідь Вагнер вибудовує у вигляді вільної композиції, керованої плавним переходом від одних музичних мотивів до інших, схожим на з'єднання різноманітних подій у літературній оповіді.

У "Тангейзері" Вагнер дуже загострив психологічну ситуацію вибору і пов'язаний з нею принцип опозицій-антитез. Цікавий авторський коментар до Увертюри "Тангейзера", написаний напочатку 50-х років. Усупереч реальному музичному процесу п'єси, він пише: "Коли ж сходить в усьому своєму блиску сонце, а спів палітримів могутньо і натхненно сповіщає світові, всьому живому про одержану благодать — це хвилювання звуків, розростаючись, запалює нас піднесено-прекрасним почуттям. То святкує вивільнена від прокляття гріховності сама "Венерина Гора", і ми чуємо, як її музика зливається з піснею, що прославляє Бога. Так усі імпульси життя, які киплять і вирують, врешті-решт перетворюються в гімн спокути. І обидва раніше роз'єднаних елементи, дух і чуттєвість, Бог і земна природа, зливаються в єдиному священному поцілункові кохання". Насправді, в одному з авторських варіантів увертюра завершується поверненням хоралу, в іншому — безпосередньо переходить у вакханалію першого акту.

"Лоенгрін"

"Будь-який напрям у мистецтві, — стверджує Вагнер в "Опері і драмі", — наближається до свого розквіту постільки, поскільки він набуває здатність проявитися у стислій, ясній і певній формі". З цих позицій художня концепція "Лоенгріна" (1848) є поетикою німецької романтичної опери, зведеною до сукупності її формально-змістових ознак. Драматична антитеза світла й темряви, чеснот і пристрасті, праведності і спокуси складають архітектонічний каркас твору Вагнера, нагадуючи композиційні прийоми веберівського "Фрейшютца". "Лоенгрін" відкривається оркестровою прелюдією, яка змальовує ідеальний світ чудових мрій і видінь. Навпаки, вступ до другої дії занурює в морок злих спонук. Це викликає аналогії з антитезами "Фрейшютца": ідилією "народного життя" і жахом пекельних видінь.

Інший важливий принцип романтичної опери — показ сум'яття душі, викликаного спокусою, — відбивається в психологічній ситуації роздвоєності свідомості обмовленої брабанської принцеси Ельзи (сопрано), "розп'ятої" між безумовною вірою в чистоту і лицарське благородство героя, який виступив на захист її честі, й бажанням розкрити таємницю його імені. Порушення покладеної на цю таємницю заборони призводить до незворотної метаморфози її долі. Нарешті, третя ознака жанрового інваріанту — одночасне перебування у двох часових вимірах, коли розказане сприймається минулим, перенесеним у сучасне, проявляється у творі Вагнера у постійній присутності атмосфери екстраординарного, що перетворює реальну розповідь у казково-міфологічне "колись".

Будучи концентрованим проявом естетичної суті німецької романтичної опери, "Лоенгрін" одночасно має всі розпізнавальні ознаки міфотворчої драми, виконуючи в еволюції вагнерівського мислення роль проміжної інстанції між минулим національного музичного театру і його майбутнім. Лібрето опери зіткане із філософсько-поетичних мотивів, що відсилають до різноманітних міфологічних джерел.

Як і в міфологічній історії, сюжет складається із незначної кількості діянь, які розкривають, за Вагнером, найпростіші людські стосунки. Останні мають загальнозначимі матриці прагнень, спонук, емоційно-почуттєвих реакцій. Заздрість, корисливість і безсилля проти прекрасного братер-



ства обраних — лицарів Грааля, які несуть людям вищий духовний сенс буття, — слугують спонукальним імпульсом витівок Ортруди (меццо-сопрано), спрямованих проти Лоенгріна (тенор). Отруюючи гординою спочатку Фрідріха Тельрамунда (баритон), який звинуватив Ельзу в убивстві її маленького брата Готфріда, потім заразивши сумнівами саму Ельзу, вона схожа на біблійного Змія-спокусника. Суть цього персонажа, згущена в діяння, — обмова як “шкідництво”. Її музичним проявом служить лейтмотив, побудований на інтонаціях, які походять від фантастичної образності (використання зменшеної гармонії). Саме цей тематизм, позначений у вагнерівській літературі як “мотив сумніву”, буде “присвоєний” Ельзою в її дуєті-діалозі з Лоенгріном у третьому акті, що знаменує перехід героїні в іншу рольову функцію.

Діяння Лоенгріна розкривається в його місії носія братерської любові і справедливості, яка конкретизується в захисті Ельзи від брехливих звинувачень Фрідріха. Уже в першому акті “лицар лебедя” з’являється в сцені Божого суду як чудесний посланець небес. До нього звертаються, його чекають, піднесені переклички хору надають цьому моменту святкової урочистості. Підкреслимо, що Вагнер тут звернувся до досвіду не стільки опери, скільки німецьких пасіонів, уподібнюючи звучання хору статурній динаміці *turbe* (репліки євангельського натовпу). Оперна ситуація набуває тим самим властивості ритуальної значущості, вічної, неперехідної цінності.

Лицарське призначення героя відображене в урочисто-героїчному лейтмотиві, який містить оперно-симфонічні формули дії (рух по звуках тризвуку, фанфарність, розмірена хода). Однак, наділений священною місією, Лоенгрін одержує ще один мотив-супутник, функція якого виходить за межі характеристики конкретного персонажа. Це — тема святого Грааля, одного з найемкіших символів християнської культури. Він виступає ключовим смисло-образом твору, відправним моментом і ціллю всієї оповіді.

В авторському коментарі до інструментального вступу “Лоенгріна” читаємо: “Зі світу ненависті і сварок, здавалося, навіки зникло кохання: для жодного людського співтовариства вже не були святі його закони. Стосунки людей визначалися одним лише суєтним прагненням до вигоди і здирства. Серед цих нудних турбот проснулося в людських серцях

прагнення кохання; чим настійливішим і палкішим ставало це прагнення під тиском дійсності, тим менше було можливостей утамувати його в цій дійсності. Тому джерело непізнаної спраги кохання переноситься силою натхненої уяви за межі нашого реального світу, а потреба людей усе надпочуттєве представляти в зримих почуттєвих образах, у яких ми звикли черпати вітиху, спонукала надати цьому неземному джерелу кохання відчутну форму і створити чарівний образ у вигляді “священного Грааля”, який існує, але недосяжно далеко: люди вірять у нього, тягнуться до нього, шукають його”. Що ж являє собою цей уже не ідеальний образ-поняття Грааля, а його земна, речова оболонка? Це “дорогоцінна чаша, з якої Спаситель зробив свій останній ковток, прощаючись з учнями, і в яку була згодом зібрана його кров, коли він з любові до своїх братів прийняв муки на хресті. Досі кров Христа зберігає своє животрепетне тепло і оберігається як джерело вічного кохання”.

Грааль як чаша, а також своєрідний олтар, довкола якого здійснюють обряд самоочищення благородні лицарі, стане центральним мотивом останнього твору Вагнера — “Парсифаля”. Тут же композитор робить акцент саме на його позакультовому, узагальнено-понятійному аспекті. Емоційно-образну суть лейтмотиву Грааля можна визначити як урочистість, блаженно-радісне споглядання, що викликає, за словами композитора, пристрасне прагнення сповна віддати себе, розчинитися до кінця в цьому почутті. Символіці поняття Грааля відповідає музична тема, що згущує в єдину формулу багатство засобів утілення урочистості: акордову фактуру і гармонічну послідовність, властиві хоралу (I–VI шабелі мажору), пунктирний ритм у повільному темпі, що характеризує образний світ музичного мистецтва епохи бароко, закличний квартовий хід, пов’язаний в усі часи з ідеєю “початку”, “відкриття”, відчуттям “порогу”. При цьому лейтмотив Грааля — зовсім не абстрактна емблема, позбавлена справжнього переживання. Навпаки, Вагнер прагне перетворити це поняття в почуттєво зримий образ.

Композитор створює особливу емоційну ауру, вміщуючи тему Грааля в гранично високий, “небесний” регістр, почутий ним не в тембрі доречних для цієї мети дерев’яних духових інструментів, як вчинив би будь-який його попередник, а



в звучанні струнних *divisi*. Це надає музиці трепетність очікування, радісне передчуття чуда.

Як же ведуть себе земні істоти, втягнені у вічну суперечку гріха й благодаті? Досить складну характеристику одержує чоловік Ортруди лицар Фрідріх Тельрамуд. Коротка оркестрова репліка (суворий імператив унісонів) показує його в амплуа месника, відкриваючи сольний вихід персонажа. Ніби-то Вагнер не відходить від традиції введення нової особи в музичному портреті. Однак Фрідріх наділяється не арією, а вільною побудовою в речитативно-декламаційній манері висловлювання. Тематичний комплекс "помсти" одержує подальший розвиток у аріозо Фрідріха з його діалогу-дуету з Ортурдою в другому акті, де він проходить шлях від проклять на адресу дружини, через сумніви до готовності діяти. Таким чином, суть персонажа не обмежена обраним амплуа, але розкривається у психологічному ключі як жертва підступних планів Ортруди.

Головною героїнею опери Вагнера, безсумнівно, є Ельза. У другій сцені першого акту вона виступає в ореолі чистоти й невинності. Затухаюча фраза дерев'яних духових інструментів, яка супроводжує її, створює рельєфний контраст попередньому музичному матеріалу, оскільки це перша по-справжньому кантиленна мелодія, до того ж наповнена елегійного смутку й туги. Як і Фрідріх, Ельза охарактеризована у сольному виході, майже номері з рисами періодичності і оперної аріозності. За жанром це оповідання чи "сон": Ельза довірливо повідомляє присутнім про появу уві сні прекрасного лицаря, який, за її переконанням, буде посланий, аби захистити її від намови. Ніби у підтвердження її слів оркестру доручається вже знайома за оркестровим вступом "тема Грааля", до якої додається на цей раз "мотив Лоенгріна-лицаря".

Щирість Ельзи передається її слухачам. Хор, який вступає між окремими розділами соло, висловлює співчуття героїні. Нова стадія розвитку образу приурочена до другого акту, коли Ельза стає жертвою спокушення з боку Ортруди. В діалогах з останньою спочатку демонструється стійкість віри героїні в лицаря. Однак у п'ятій сцені "тема сумніву" вперше віднесена до Ельзи, що відповідає словам Лоенгріна: "Вона в пазурах сумнівів".

Нарешті, в любовному дуєті з лицарем у третьому акті Ельза із кохаючої подруги перетворюється в істоту, одержиму

бажанням відкрити таємницю героя: саме тут вона ніби стає Ортурдою, приймаючи на себе роль звабниці та її музичну емблему. Нагадаємо, що за законами міфу персонаж, який виходить за межі власного амплуа і запозичує в іншій особі її рольову функцію, стає і н ш и м, що часто супроводжується зміною його "маски". Мотивація таємниці Лоенгріна також має суто міфологічний підтекст, пов'язаний з уявленням про неминучість руйнування чар, оголених необережною чи надто нетерпеливою рукою (згадаємо персонажа російської казки, який передчасно знищив жаб'ячу шкіру царівни).

Згідно з міфом, назвати ім'я — означає розкрити суть того, хто приховується під ним. Походження Лоенгріна, крім того, є таємницею Грааля, оскільки будь-який священний предмет має властивості своєрідного захисту. Тому, називаючи своє ім'я, герой втрачає свою чудодійну силу, стає нездатним виконати покладену на нього місію і змушений покинути світ людей. Вся безвихідність ситуації полягає в тому, що та, заради якої він спустився в "рівнину", стає причиною його відходу. Таким чином, діяння Ельзи зводиться до порушення заборони, бо, піддавшись випробуванню, вона його не витримує. Вірний своєму методу символізації діяння, перетворення його в міфологічну подію, Вагнер вводить "лейтмотив заборони", який вперше звучить у першій сцені першого акту. У вступі до другого акту він піддається семантичній метаморфозі, стаючи носієм образу злих чар. Як у "Голландці", клич героя виникає у супроводі тематизму Сенти, в цьому інструментальному вступі інтонація "заборони" і "злих чар" ідуть одна за одною, як пряме і криводзеркальне відображення ситуації.

Таким чином, логіка розвитку подій опери Вагнера отожднюється з постійним нагромадженням лейтмотивів, що виконують одночасно роль і самої дії, і її згорнутого, символічного прояву. В умовах відмови від численних оперних номерів такі драматургічні віхи стають і важливим конструктивним фактором, що зміцнює композицію. Однак у "Лоенгріні" ще багато в чому зберігаються безпосередні зв'язки з класико-романтичною концепцією опери. Практично всі розділи твору можуть бути ідентифіковані з відомими раніше структурними компонентами: арією (розповіді Ельзи і Лоенгріна), хором (аж до побутового в інтонаційному плані весільного хору третього акту), фіналами (завершальні сцени



усіх трьох актів). І все ж переважаюча орієнтація на тип багатоступінчастої вільної сцени, нівелювання відмінностей між рецитативно-декламаційними, аріозними і кантіленними способами інтонування, відсутність поділу композиції на зони "дії" і "осмислення" дають змогу розімкнути межі структурних одиниць, надаючи цілому риси безперервного розгортання. Так робиться рішучий крок до музичної драми, яка є історичною антитезою номерної опери.

Ледь завершивши "Лоенгріна", Вагнер опинився в полоні нового задуму — музично-драматичного прочитання німецько-скандинавського епосу "Нібелунгів". Внутрішніми, глибинними спонукальними мотивами творчого натхнення стала потреба створення власного "Фауста" — твору, присвяченого долі не окремої особистості, а людей, всього роду людського. Так формується задум тетралогії — циклу опер, сюжет якого охоплює минуле — від первісного гріха до установлених законів соціуму — і майбутнє. Реалізація задуманого вимагала ретельної розробки літературної сторони твору, що не мала прецедентів.

Незвичністю завдання передбачалося створення складно організованої інтриги, яка б об'єднувала багато персонажів, поколінь, подій. Крім того, сюжет тетралогії належало підпорядкувати ключовим позиціям міфотворчості, оскільки Вагнер створював не епопею, а своєрідну філософію історії. Нарешті, Вагнер вважав необхідним для драматичного композитора "ні за що не звертатися до тексту раніше, ніж коли він не побачить там такої дії і таких вчинків персонажів, які викликають — байдуже через що — живий інтерес для музиканта". Ось чому словесний текст майбутнього "Персня нібелунга" склався в першому варіанті лише у 1852 році. Це був період швейцарського вигнання, в якому Вагнер опинився як учасник дрезденського травневого повстання 1849 року і політичний емігрант.

Паралельно з цією роботою композитор у працях "Мистецтво і революція", "Твір мистецтва майбутнього", "Опера і драма", в автобіографічному ескізі "Звернення до друзів" узагальнює художні ідеї, які виникали в його операх у 40-х роках. Йому були необхідні для реалізації складного задуму тетралогії тривалий творчий розбій, нагромадження аналітич-

них спостережень. Написавши дві частини "Персня" і не закінчивши третю, він надовго відкладає подальше здійснення своїх поетичних намірів, локалізує художнє завдання, переключившись цілком на нову роботу. Так виникає "Трістан та Ізольда" (1859) — перший абсолютний прояв вагнерівської ідеї музичної драми, оскільки "Перстень нібелунга" як ціле до того часу ще не склався.

"Трістан та Ізольда"

У цій опері композитор відмовляється від традиційного жанрового визначення "романтична опера", на зміну якого вводиться вже відоме за теоретичними роботами автора поняття *Handlung*, тобто "діяння". Яке ж діяння стає ключем до пізнання духовного світу "Трістана..."? Це — кохання, символ поєднання, безмежності, злиття душ і єдності всього суцього.

Тут не діє жодна з апробованих мистецтвом давнього і недавнього минулого антитеза. У любовному трикутнику Трістан — Ізольда — король Марк явно не вистачає справжнього суперництва, прагнення помсти, агресивності. Довідавшись завдяки зраді удаваного друга Трістана Мелота таємницю дружини і її коханого, старий король і дядько Трістана прагне лише до порозуміння. Монолог Марка сповнений благородства і стриманої скорботи. Надалі Марк переконується в чистоті намірів закоханих. Адже їхня пристрасть, довго стримувана обома, спалахнула під дією любовного напою. Король, дізнавшись істину, поспішає до пораненого героя з намірами з'єднати його з Ізольдою.

Відмовившись від створення інтриги в її традиційному розумінні, Вагнер відмовляється і від протиставлення кохання і смерті, наділяючи ту й іншу властивостями вічності. У стані опозиції перебувають лише День і Ніч, що символізують суєтне і духовне, фальшиве і справжнє, миттєве і безкінечне. При цьому Вагнер бачить їх не у вигляді полярних емоційно-образних сфер як романтичний подвійний світ, а як певне знання, уяву, закон. Цікава деталь: якщо для Моцарта у "Чарівній флейті" День і його земна іпостась Зарастро асоціювалися з вищою цінністю, істинністю буття, то для пізнього романтика Вагнера, який попросився з просвітницькими ілюзіями передреволюційного покоління, цей образ, навпаки, пов'язаний з обмеженими можливостями "тверезого розуму".



Духовний простір "Трістана..." звичайно пов'язують з іменем А. Шопенгауера, з чийм твором "Світ як воля і уява" композитор познайомився у період роботи над своєю оперою. Посилаються також на прямий і опосередкований вплив філософської системи Л. Фейєрбаха, на спорідненість з певними ідеями буддизму та ін. І хоч Вагнер завжди був небайдужим до спекулятивного мислення, відтвореного в досвіді світової культури, він прийшов до власної ідеології, яка складалася ще в творах 40-х років. В "Трістані та Ізольді" кохання стає центром концептуального поля твору, згортаючись у лейтмотив-символ духовної знемоги чи любовного напою. Повільно і тужливо (згідно з авторською ремаркою) подають голос віолончелі; їм відповідає тихий "хор" дерев'яних духових інструментів. У цьому діалозі зафіксований величезний світ ліричних проявів. Секстовий хід із заповненням, доручений теплому тембру струнних, пов'язує стихію романтичних признань експресією барочної риторичної фігури *exclamatio*. Запитально-відповідна структура, характерна для тематизму класицистів, об'єднується динамічною хвилею наростання і спаду. Контраст між соло і туті згладжується загальними для них хроматичними ходами і все разом відтворюється еліптичним зворотом — послідовністю двох дисонуючих акордів.

Семантична багатозначність лейтмотиву духовної знемоги наділяє його функцією теми твору — не лише поетичної, символіко-міфологічної, але й музичної. У "Трістані..." ідеально втілилася вагнерівська наскрізна форма, побудована на численних метаморфозах висхідної тези. Периферійний матеріал, що експонується як контрастний, також виявляє спорідненість зі своєю протилежністю. Так вибудовуються тематичні "ланцюжки", які майже виключають інтонаційно нейтральні, службові переходи-зв'язки. Оперна логіка чергування "твердих" і "крихких" структур (арій і речитативів) змінюється розвитком "енергетичних хвиль" (термін Е. Курта), системою мелодичних підйомів і спадів, численних мікро- і макрокульмінацій.

Зони найбільшої активності в масштабі всього твору — це діалоги-дуети Трістана та Ізольди в першому і другому актах, сцена смерті — в третьому. Перша дія побудована за принципом вершини-джерела. Її починає лаконічна пісня матроса без супроводу, скоріше, "образ пісні". Поштовхом до початку розгортання подій стає вторгнення лейтмотиву обурення Ізоль-

ди, який утворюється із стрімких хроматичних ходів, що нагадують раптові пориви вітру. Бурхливі суперечки героїні з повіреною Брангеною, яка не вірить у байдужість пані до прекрасного лицаря, сцена глуму над Ізольдою слуги Трістана Курвенала підводять до наступної кульмінації — розповіді Ізольди. Її тема, що є похідною від лейтмотиву знемоги, відповідає меті відвертості героїні — сповіді про історію її знайомства з Трістаном. Третя, найвища хвиля припадає на великий дуєт персонажів, які прийняли замість смертельної отрути любовний напій.

Із вищевикладеного стає зрозуміло, що фабула в загальноприйнятому значенні цього поняття зведена до канви, сюжет же утворюється союзом думки і почуття, мелодії вірша і мелодії власне музичної. Постійне переплетіння минулого і сучасного, відтворення вже пережитого як такого, що вкотре переживається знову, збагачене новими відчуттями і думками, створюють систему повторів тем-символів. Кожна нова музична ідея сполучується з попередньою, при цьому всі вони мають єдине інтонаційне коріння — "мотив знемоги". Так забезпечується наскрізне розгортання з висхідного ядра поза сонатної або оперної опозиції, з якими, власне, і асоціювався динамічний розвиток в епоху класицизму і романтизму. Те, що було лише контурно окреслено в "Летючому Голландці", одержало, нарешті, адекватну форму прояву.

Новий тип музичної логіки в опері, представлений Вагнером у "Трістані", одержав назву лейтмотивної системи, тобто такої техніки роботи з лейтмотивом, яка передбачає тематичну єдність всієї канви твору, причому "поведінка" різноманітних тем стає аналогічною розвитку літературного сюжету. Уточнимо, що вагнерівська лейтмотивна система поліфункціональна. Вона виконує роль *драматичну*, оскільки регулює взаємовідносини образів-значень, і *формотворчу*, забезпечуючи організацію музичного процесу. Нагромадження лейтмотивів відбувається поступово, утворюючи своєрідні "сходинки", які наближують дію до мети — подолання обмежень Дня і земного тяжіння.

Оркестр потрактований у опері як провідник інструментального, симфонічного узагальнення. У свою чергу, кожне нове коло розгортання подій утворює кільцеву композицію. Початковий цикл (перший акт) допомагає пов'язати нинішнє з минулим, з передісторією твору, що з'ясовується з діалогів



Брангени та Ізольти, Брангени і Курвенала, Ізольти і Трістана. Другий акт зосереджений на переживанні-осмисленні Дня (минулого роз'єданого існування героїв) і Ночі (їхнього майбутнього вічного єднання) і сприймається короткою миттю земного щастя. Заклучний, третій акт весь пронизаний тужливим очікуванням небуття і вічного спокою. В міру наближення до завершення подій ситуативний бік твору все більше згортається, нівелюється, вивільняючи як єдину рушійну силу "внутрішні мотиви дії".

Хоча формально "Трістан та Ізольт" складається з трьох актів, взаємообумовленість подій і музичного матеріалу передбачає злиття всіх крупних розділів, їх сприйняття як різноманітних фаз-стадій єдиного розвитку. На рівні форми-схеми це підтверджується виникненням такої ситуації, коли крайні акти співвідносяться в системі репризних зв'язків, а середній виступає в ролі серединного фрагмента. Перший акт відкривається мотивом знемоги, третій — його трансформованою версією (мотив Трістана на смертному одрі). Такі ж арки утворюються і всередині крайніх актів. Розповіді Ізольти відповідає розповідь Трістана, пануванню дуєта жіночих голосів — діалоги двох чоловічих, одноголосій пісні Матроса — соло англійського річка, прибуттю корабля, який доставив Ізольту за дружину короля Марка — прибуття корабля, який везе Ізольту за дружину Трістана.

Другий акт переважно є любовним дуєтом героїв. "Таємничий дуєт поєднав їх у тій безіменній надії, яку дарує смерть у коханні, — надія на безкінечні, нерозривні обійми у чарівному царстві ночі, — писав Т. Манн. — Вічна ніч кохання! Безмежна обитель блаженства! Хіба може той, хто в мріях своїх побачив тебе, не вжахнутися пробудженню, яке повертає в пустелю дня?... Як пізнати, як увібрати в себе блаженство цієї ночі, що не знає мук розставання? Коротка знемога без брехні і страху, величне згасання без болю, блаженне розчинення в безкінечності! Ти — Ізольт, я — Трістан, темає більше Трістана — нема Ізольти..." Це розчинення, досягнуте в мріях любовного дуєту, здійснюється в сцені смерті Ізольти, яка завершує твір Вагнера. Використовуючи весь матеріал останнього розділу дуєту, продовжуючи його, композитор перетворює всі перипетії третього акту (муки Трістана, сутичка Курвенала зі свитою Марка) лише у відтягнення неминучого, святково-урочистого фіна-

лу, де він відмовився від узагальнюючого слова хору або ансамблю, доручивши всю цю щемливо-пронизливу, катаристично просвітлену коду прощання соло жіночого голосу в супроводі оркестру.

Абсолютизація сольності як "останнього рядка" твору підкріплює його налаштованість на особистісне висловлювання. Функцію узагальнення, що традиційно належала хору, в "Трістані..." бере на себе оркестр і розроблена композитором лейтмотивна система.

Драматургічні новації цієї опери визначили неминучість перегляду усталених правил класико-романтичної гармонії. Граничне загострення функціональних тяжінь дало змогу Вагнеру здійснити ідею безперервності розвитку в умовах тональної децентралізації, або об'єднання тональностей засобом ланцюга відхилень і модуляцій. Віднині гармонічна система "Трістана..." стане еталонною для молодших сучасників Вагнера і оцінюватиметься суспільною свідомістю як перехідне явище, що поєднує музичне мистецтво XVII—XIX століть з творчими експериментами початку нашого віку.

Таким чином, "Трістан та Ізольт" став максимальним проявом оперної лірики в неномерній і в цьому значенні неоперній художній формі. Зімкнувши конкретику безпосереднього переживання з абстракцією "пам'яті", психологію і міф, Вагнер показав себе одночасно і романтиком, який дорожить неповторністю кожної миттєвості швидкоплинного "нині", і людиною нового часу, для якого романтизм — прекрасна, але прохідна пора духовної культури, спрямована в безкінечність, як і герої "Трістана..."

"Нюрнберзькі майстерзінгери"

Романтична опера, яка відходила в минуле, поставила перед Вагнером проблему пам'яті не лише в загальнодуховному, але і власне в художньому аспекті. Яким має бути співвідношення традиції і творчої ініціативи, як співдіють в історії і практиці мистецтва вічне ("пам'ять") і локально обмежене? Досвід роботи над "Трістаном та Ізольтю" ніби засвідчував про пріоритет для Вагнера новаторських устремлінь перед усталеними правилами і канонами. Однак за всієї екстраординарності твору очевидні в ньому і посилення на духовно-естетичну спадщину в широкому розумінні.



Безпосередня розробка названої проблеми здійснилася в "Нюрнберзьких майстерзінгерах" (1867), яких сам композитор уявляв твором, що продовжує "Трістана..." на зразок співвідношення трагедії і комедії в часи античності. Задум опери відноситься ще до періоду створення "Тангейзера", коли композитор відчув потребу зіткнутися зі своїми опонентами засобами художньої сатири. Але суєтне і швидкоплинне ніколи не приваблювало його; до того ж він був зайнятий у той час реалізацією нових художніх ідей у "Лоенгріні". Тепер же можливість показати консерваторів і революціонерів від мистецтва як рівно односторонніх, примирити їх у вічно оновлюваній традиції стала ще однією маніфестацією вагнерівської ідеї єдності (кохання).

Як "Трістан...", що увібрав художні засоби опер 40-х років, "Майстерзінгери" стали своєрідною ретроспективою, чудовим дзеркалом, що відбило фрагменти попередніх творів композитора. Так, взаємовідносини молодого лицаря Вальтера, юної Єви і знаменитого шевця-поета Ганса Закса нагадують ситуацію "Трістана..." Як прийнято у справжній комедії, повідомляє про цю аналогію сам Закс, який не хоче бути схожим на короля Марка. В цей момент в оркестрі проходить цитата з "Трістана..." — лейтмотив знемоги.

Сцена змагання співаків, де добропорядні бюргери-майстри з ганьбою женуть зухвалого Вальтера, змушує згадати фінал другого акту "Тангейзера". У музичному плані виникають аналогії не лише з цією оперою, але й з "Лоенгріном", оскільки Вагнер активно розвиває тут сферу хоральності. Розширюють коло явищ, що входять до "традиції", зингшпільні прийоми співставлення двох пар персонажів (побутової — Ленхен і Давид та ліричної — Євхен і Вальтер). Моцартівський принцип подвоєння ситуації дає про себе знати під час пробного виконання Вальтером пісні у першому акті, коли його головний конкурент і суперник у коханні Бекмессер виступає в ролі позначника. Він роздратовано стукає крейдою і таким чином відзначає багато відступів від правил. У другому акті виникає повтор: любовна серенада Бекмессера Єві супроводжується стуком Закса по череву, який заглушує голос кавалера і приводить його у гнів. До цього можна додати буфонне примноження любовного трикутника: Єва — Вальтер — Закс, Єва — Вальтер — Бекмессер, обігрування особливих умов

співацького змагання, що викликає асоціації з веберівським "Фрейшютцем" (одруження на доньці натхненника турніру як "приз").

У "Майстерзінгерах" пародійно висміяний властивий італійській опері диктат співака в епізоді, коли Бекмессер, одержавши від Закса текст конкурсної пісні Вальтера і не знаючи, що це не вірші самого Закса, безнадійно плутає слова, ніяк не узгоджені з мелодією, яку він до них пристосував. Пародіюється і скупа фактура старих оперних акомпанементів (Бекмессер співає в супроводі лютні в манері "бас — акорд", або акордове арпеджіо). У сцені вуличного зіткнення впізнається іронічне посилення на сумбурні оперні ансамблі з хором, де часто втрачаються індивідуальності і звучання набуває вигляду "загальних форм".

Однак, як і в Моцарта, сміх Вагнера має творчу мету, сприяючи приведенню до єдності багатьох оперних джерел. В "Майстерзінгерах" відновлюються в правах закономірності великої оперної форми з аріями, серенадами, хорами, ансамблями — всім тим, з чим Вагнер, здавалося б, так рішуче розправився і в своїх літературних працях, і в композиторській практиці. Перефразовуючи відомий афоризм, він "весело" розстається з минулим опери, демонструючи можливість компромісу між періодичністю класичної схеми і багатством мовних та драматургічних засобів музичної драми. Власне, про це ж ідеться в сюжеті опери. Лицар-поет Вальтер фон Штольцінг, не знаючи правил майстерзангу, був напочатку відштовхнутий цехом майстрів, які не оцінили його натхненної живим почуттям кохання пісенної імпровізації. Мудрий майстер Ганс Закс взявся навчити його поєднанню поетичного натхнення і правил складання канонічної пісенної форми, зафіксованої у табулатурах під назвою "бар" (бар — старовинна форма німецького майстерзангу, яка складається з двох однакових куплетів-стойленів і нового за матеріалом приспіву абгезангу). Наука дала результат. Конкурсна пісня Вальтера принесла йому перемогу в змаганні, звання Майстра і як головний приз — руку Єви. При цьому форма бар органічно взаємодіє у створеному лицарем наспіві з хвилеподібною структурою мелодії, експресивними інтонаціями знемоги, багатством фактури і оркестрових фарб.

Процедура змагання майстрів співу завершується урочистим хоралом — символом вселюдської єдності.



“Перстень нібелунга”

Закінчивши “Нюрнберзьких майстерзінгерів”, Вагнер повертається до створення “Персня нібелунга”. Аж до 1874 року він паралельно працює над третьою і четвертою частинами тетралогії: “Зігфрідом” та “Сутінками богів” (інші варіанти — “Загибель богів”, “Кінець богів”). Закономірно постає питання про сценічне втілення грандіозної музично-поетичної композиції. Вагнер категорично заперечував проти постановки “Нібелунгів” у звичайних умовах оперного театру. Свій твір він задумав як святкове видовище, що вимагає особливої публіки і нетрадиційного підходу до всіх компонентів оформлення. Ще в 1862 році Вагнер розробив проект нового театру, облаштування і призначення якого суперечили існуючій практиці. Він хотів побудувати його в одному з невеликих міст Німеччини, далеко від столичної аудиторії і конкуруючих антреприз. Місця для публіки уявлялися у вигляді амфітеатру, а оркестр повинен був розміщуватися в спеціальному заглибленні, аби його звучання не затьмарювалося неминучими при виконанні побічними домішками і не приглушувало співаків за умови значної кількості виконавців.

Вокалістів, за планом Вагнера, варто відбирати з різних театральних труп на час постановки “Персня” та інших творів за принципом фестивалів. Аудиторію мали складати спеціально запрошені особи і всі бажаючі. Іншими словами, Вагнер мріяв перетворити оперне приміщення в якусь подобу античних споруд, функціонально наблизити його до ритуальних побудов (храму), а відвідання опери прирівняти до паломництва. Цим планам судилося здійснитися, коли після безуспішних зусиль щодо збирання коштів меценатами і любителями мистецтва юний баварський король Людвіг II, пристрасний меломан, мрійник і прихильник Вагнера, виділив суму, якої не вистачало, на закінчення вже розпочатого будівництва. Фешпільхауз (так було названо новий театр) було побудовано у містечку Байройт неподалік від Мюнхена. У 1876 році урочистою виставою “Персня нібелунга” ознаменувалося відкриття першого вагнерівського фестивалю — події, що привернула до себе увагу буквально всієї культурної еліти Європи і світу.

Що ж являє собою художня концепція, яка потребувала таких екстраординарних сценічних і архітектурних форм? Літературними джерелами твору стали стародавньонімецька “Пісня

про нібелунгів”, скандинавський епос “Старша Едда”, німецькі фольклорні казки. Однак і вони не вичерпують різноманіття духовно-змістових орієнтирів композитора. Поскілки Вагнер дотримувався погляду на міф як взаємозв’язок його окремих проявів, будь-яка створена ним історія трактувалася як “чудесна варіація на міф”.

Закономірності сюжетоскладання в “Персні” підпорядковуються романному принципів “інтересу продовження”. Значна кількість персонажів, кожний з яких має свою долю, гострота ситуацій, що виникають і які вимагають уваги до “останніх питань буття”, складний підтекст поведінки героїв переплітаються в тугий вузол обставин і символічних узагальнень. Одночасно діючі закони міфу змушують розмістити всі події таким чином, аби вони взаємно обумовлювали одна одну. Виходячи з детермінованості вчинків людини не лише індивідуальними внутрішніми спонукми, але й функціями в житті роду, Вагнер показує її залежність від реального досвіду предків, їхніх набутоків і втрат, відповідальність за які падає на нащадків. Так у долях дітей відгукується провина їхніх батьків і дідів.

Головні моменти фабули “Персня” пов’язані з ідеєю порушення єдності і цілісності світу. Це стається, коли потворний і злостивий карлик-нібелунг Альберіх зрікається кохання заради володіння чарівним перснем, викуваним із золота, яке він викрав з дна Рейну. Перстень як магічний предмет дарує безмежну владу над людьми. Але його зворотним боком є здатність приносити смерть кожному черговому володареві, бо він проклятий Альберіхом. Прокляття виникло як реакція нібелунга на обман, до якого підштовхнув верховного бога Вотана хитрий бог вогню Логе.

Ще до початку дії, пов’язаної з викраденням золотого скарбу Рейну, сталася подія, яка мала необоротний наслідок. Вотан відламав від священного ясена — дерева життя — гілку, яку перетворив у грізний спис, що став символом його верховної влади. На цьому списі були вибиті руни — закони, що визначають світовий порядок і дають владу над силами хаосу. Тим самим і житель “низу” (підземного царства туманів Нібельгейма), і світлий бог-законодавець (за своє знання Вотан пожертвував оком!) виявляються однаково відповідальними за все наступне. Не випадково Ерда — богиня землі — вже в першій частині тетралогії, “Золоті Рейну”, пророкує занурення небожителів у “сутінки”.



“Перстень нібелунга” — не лише музично-сценічна версія міфу, але певною мірою твір про міф, оскільки в ньому розшифровується дія його законів. Різноманітні персонажі виступають у різноманітних обставинах. Однак супроводжує їх єдиний комплекс лейтмотивів. Найголовніший з них — нисхідний **мотив списа** Вотана, атрибута його верховної влади.

До центральних мотивів тетралогії варто віднести також **тему меча** — символу вільного волевиявлення героя. З'явившись у “Золоті Рейну” як думка, уява, реальний меч у “Валькірії” дістається Зігмунду, а в “Зігфріді” його сам заново кує для себе герой, який не знає страху. Спир і меч перебувають у стані опозиції, однак між ними не створюється явного конфлікту. Абсолютного значення набуває **мотив персня**, який несе ідею зловісної приреченості. Навіть його графічне вирішення відповідає оберненню колеса долі. У “Золоті Рейну” велетень Фафнер вбиває свого брата, щоб заволодіти перснем. Вотан, як уже зазначалося, володіє перснем завдяки відвертому обману й неохоче віддає його велетням під впливом пророкування Ерди. Лише з поверненням персня русалкам — донькам Рейну світ одержує надію на звільнення від фатального прокляття. Але це оплачується космічною катастрофою. Гинуть боги, гине світлий герой Зігфрід, а його тіло згорає в очищувальному поховальному полум'ї, в яке слідом за героєм кидається його кохана Брігґіда.

Дослідники налічують у тетралогії до сотні лейтмотивів, головні з яких охоплюють всі частини твору. Як і в “Трістані та Ізольді”, Вагнер демонструє техніку взаємних перетворень тем, їх розвитку, оновлення.

Відкриває тетралогію “Золото Рейну”, що виконує функцію прологу. Його чотири частини тривають без перерви понад дві години. Логіка поданих тут подій підпорядковується властивому міфів розвитку від гармонійного прапочатку через його порушення і до передбачення Ердою кінця богів.

Одночасно у пролозі експонуються центральні персонажі і смисло-образи “Персня”. Pozнайомимося з ними. Альберіх і Вотан, чия суперечка за світову першість визначить долю роду Вельзунгів (людства). Ерда, хранителька Знання, донька якої, валькірія Брігґіда, згодом народиться від союзу з Вотаном, а у фіналі циклу запалить очищувальний вогонь. Логе, бог вогню, носій чистого інтелекту, істота, що грає пристрастями небожителів, своєрідний змії-спокусник. Велетні

Фазольт і Фафнер не поділили чарівний перстень, через що сталося братовбивство. Пізніше, ставши драконом, Фафнер складе золоту знахідку в глибокій печері і ляже впоперек неї, аби ніхто не міг заволодіти скарбом. Доньки Рейну, русалки, легковажно повідали Альберіху таємницю довіреного їм золота. Дружина Вотана і богиня сімейного вогнища Фріка, яка стежить за дотриманням шлюбної вірності, у другій частині тетралогії в суперечці з Вотаном змусить його відмовитися від власного сина Зігмунда, народженого земною жінкою, і захистити грубого мужлана Хундінга як ображеного чоловіка Зіглінди. Нарешті, обмежені в своїх діях прологом тетралогії боги Доннер, Фро і богиня молодості Фрейя, в саду якої ростуть золоті яблука безсмертя. Це вона була необачно обіцяна Вотаном велетням в обмін на побудовану ними Валгаллу і потім викуплена за золото і перстень нібелунга.

За прикладом італійської опери, де поява нового персонажа супроводжувалась його вихідною арією, тут також введення в літературному тексті кожного поняття-символу позначається в експонуванні лейтмотиву. При цьому роль лейтмотивів не обмежується простою ілюстрацією поетичного слова, але спрямовується на узагальнені можливості самої музики. Так, лейтмотив русалок є модифікацією пасторальних тем; знак Логе відсилає до зображальних і емблематичних фігур епохи бароко, пов'язаних з ідеєю спокуси, зваблення; тема зречення кохання походить від фатальних образів романтиків, що серед іншого підкреслено тембром мідних інструментів.

Всі лейтмотиви взаємодіють між собою, то утворюючи контрастні семантичні зони, то, навпаки, ототожнюючись один з одним, перетворюючись у свою протилежність. Як приклад наведемо лейтмотив русалок, який перетворюється в тему персня. Остання виступає в новому варіанті у величому хоралі теми замку богів Валгалли. Водночас Вагнер не тільки розвиває матеріал, скільки комбінує його. Багатство персонажів, колізій і ускладнень, несподіваних ситуацій призводить до співдії характерного для композитора мислення драматургічної хвилею з принципом сюїтного переключення. Саме головне діяння ніби розосереджується. Відбувається перерозподіл функцій лейтмотивів, кожний з яких або їх група виступають то центральною ланкою композиції, то її периферією. Звідси — відсутність того ідеального злиття, безперервності, які складають суть музичної драматургії “Трістана та Ізольди”.



На відміну від цього, композиції “Золота Рейну” властиві риси картинності. Дія відбувається на дні Рейну, в долині, на фоні високого неба з чіткими контурами чудового замку Валгалли, в Нібельгеймі, де не змовкає дзвін молота (не імітації, а справжнього ковальського інструменту) і де Альберіх охоче демонструє непроханим гостям, Вотану і Логе, різноманітні перетворення з допомогою чарівного шолома, нарешті, знову в долині, чистота якої затьмарюється зловісними передбаченнями Альберіха та Ерди, тяжкими думами Вотана, молінням старіючих без золотих яблук богів, поединком братів-велетнів і загибеллю одного з них. Лише наприкінці виникає промінчик надії, коли до Вотана приходить думка про спасіння світу героєм, чия воля, не пов’язана ніякими договорами і суспільними законами, зробить його сильнішим за богів. У цей момент в оркестрі вперше проходить лейтмотив меча — фанфарна фраза в осіяному C-dur.

Головний розділ тетралогії починається з другої її частини — “Валькірії”. Її жанр звичайно визначають як лірико-драматичний, що обумовлено висуненням на перший план психологічного начала і реальних людських стосунків. Сюжет твору насичений гострими колізіями. У першому акті, де беруть участь всього лиш три персонажі, втомлений мандрівник і вигнанець рятується від грози (в природі і соціумі) в помешканні Зіглінди, чий чоловік Хундінг пішов на полкування. Перша сцена присвячена показу співпереживання, яке поступово виникає, а потім і кохання героїв.

Оркестрова картина грози, що відкриває “Валькірію”, в сукупності з лейтмотивом утомленого Зігмунда (варіантом теми грози) складають опозицію з медитативною музикою просторового, трепетно-ніжного діалогу героїв. Елегійно спадаючі інтонації теми Зігмунда, м’які хвилі відповідей Зіглінди, переважаюче звучання струнних інструментів перетворюють цей фрагмент у своєрідне адажіо. Сонатна антитеза, заявлена у оркестровому вступі і в початковій побудові першого акту, закріплюється і активізується в другій сцені з появою Хундінга. Пунктирний ритм, фоніка міді у сполученні з короткими, жорстко акцентованими вокальними фразами сприймаються як вторгнення фатального початку.

Вузловим моментом сцени, її головною подією є розповідь Зігмунда, де він постає як всіма прогнаний Вельзунг — спадкоємець величного й трагічного роду, над яким тяжіє

прокляття. Проведення в оркестрі мотиву Валгалли повідомляє про причетність до Вельзунгів Вотана, хоча ім’я самого бога не називається. Третя сцена симетрично замикає перший акт, повертаючи дію до стосунків Зігмунда і Зіглінди. Тут концентрується вся енергія ліричної опери. Це відбувається у великому аріозо Зігмунда, який страждає від самотності, звертається до колись зниклого батька і згадує про прекрасні очі Зіглінди, у його весняній пісні і любовних інтонаціях дуету, в сумній розповіді коханої. Паралельно з установкою на оперність діє і міфологічна спрямованість подій. Зігмунд виявляється тим героєм, для якого таємничий мандрівник, що виник на весіллі Зіглінди (ним був Вотан), залишив меч у стовбурі ясени. З’ясовується також близька спорідненість закоханих, які є братом і сестрою, — сюжетний хід, що варіює ідею єдності кохання.

Функціональна двоплановість літературного сюжету і його музичного еквівалента (лірична драма-міф) забезпечує природність і поступовість переходів від емпіричних реалій (безпосередній показ переживань) до метафоричних деталей (витягнути меч може лише той, для кого він залишений). Як і в будь-якому міфі, ніякі чудеса не викликають подиву героїв, адже вони живуть в особливому просторі, що позбавлений розділеності на різноманітні “світи”. Романтичні уявлення про специфіку земного і фантастичного долаються, що в музичному плані викликає відмову від відчуження виражальних засобів, які характеризують фантазійну образність.

Другий і третій акти “Валькірії” об’єднані внутрішньою драмою Вотана і рятівною місією Брюнгільди. Роздвоєність волі верховного бога призводить до неминучого його зречення улюблених дітей: спочатку Зігмунда, якого Вотан прирік на загибель, поставивши в становище лже-героя (справжній герой має сам викувати меч), потім Брюнгільду, яка порушила батьків наказ, але виконала його потаємне бажання, ставши на бік Зігмунда в його поединку з Хундінгом. У двох великих діалогах, що йдуть один за одним, Вотан намагається напочатку вплинути на хід подій, доводячи Фріккі невинність Зігмунда, а коли це не вдається, — пояснити Брюнгільді зміну свого початкового рішення. Відбувається оцінка ситуацій першої дії, визначаючи роботу з експонованим у ній музичним матеріалом.



Новий тематизм виникає як знак введення в дію персонажа (лейтмотив валькірії), або підсумок сцени (лейтмотив відчаю Вотана — варіант теми списа). Центральну позицію в драматургії другого акту займає четверта сцена. Брюнгільда, виконуючи батькове розпорядження, приходить до Зігмунда з повідомленням про його прийдешню смерть. У контексті вагнерівського міфомислення цей фрагмент є прикладом того, як індивідуальна воля намагається протистояти призначеному, втрутитися в усталений розвиток подій: співпереживання і кохання змушує героїню зробити самостійний вибір і стати на захист Зігмунда і Зіглінди. За Вагнером, це найчистіший піднесений варіант кохання, кохання як такого, викликаного лише почуттям відповідальності за інше життя.

Важливість моменту, його глибоко гуманістична суть проявлені в лейтмотиві долі. Цей лейтмотив має два елементи: запитальній інтонації хоралу мідних інструментів відповідає фатальний стукіт литаври. В цьому діалозі ніби відбиваються благородні пристрасті героїв глюківських ліричних трагедій, ігрові курйози головних партій симфонічних алегрі Гайдна, метаморфози романтичного запитання.

Дія Брюнгільди спонукає до появи вокально-оркестрового епізоду, яким відкривається третій акт, — “Польоту валькірій”. Це грандіозне скерцо, засноване на лейтмотиві Брюнгільди, є і яскравою звуковою картиною, і втіленням дикої радості, і символом свободи. Володіючи знаннями вістунки, успадкованими від матері-Землі (Ерди), Брюнгільда повідомляє Зіглінді про її майбутнього сина Зігфріда — продовження їхнього кохання із Зігмундом. Лейтмотив Зігфріда-героя, підтверджуючий це повідомлення, звучить, однак, не лише рішуче, але й трагічно, ніби віщуючи його сумну долю. Звістка про народження нового героя дещо пом’якшує гнів Вотана, який хоча й позбавляє зухвалу доньку якостей вищої істоти, але відправляє її в тривалий сон на високому пагорбі, оточеному сильним кільцем вогню. Лише сміляк, який не боїться страху, зможе розбудити її. Сцена прощання Вотана з Брюнгільдою належить до найекспресивніших фрагментів вагнерівських творів, що потрясає ліричним натхненням і силою трагізму. Після “Колискової струмка” Шуберта і “тихих” постлюдій шуманівських вокальних циклів це чи не перший зразок прояву безвихідності, хресної муки засобами мажорного ладу.

Полісемантичні властивості міфу найочевидніше проявилися в “Зігфріді” — третій частині тетралогії. Її головний герой — втілення ідеї мандрівності. Обставини його народження (в лісі, вдалині від людей) зближують його із Зігмундом; вони ж сприяють збереженню в душі героя наївності, простоти, довірливості, змушуючи згадати фольклорний німецький тип “простака”, а в оперній практиці — моцартівського Папагено. За умовами міфу Зігфрід здійснює три подвиги — по одному в кожному акті. Зневірившись одержати батьківський меч з рук Міме, він сам починає кувати, виконуючи, таким чином, головну умову вільної діяльності. Двобій з драконом Фафнером дає йому доступ до чарівних предметів, що зберігаються в печері, а випадково випита кров чудовиська відкриває йому мову природи, завдяки чому він дізнається про сплячу на пагорбі діву. Третій подвиг героя пов’язаний з пробудженням Брюнгільди і завоюванням кохання.

Концентрація казково-міфологічних мотивів приводить до примату ігрового начала над лірично-психологічним і особливо філософським. У типово ігровій манері вирішений “поєдинок” Міме і Подорожного (нова іпостась Вотана), де сторони обмінюються трьома загадками. Комічна фігура карлика Міме (знижений варіант його брата Альберіха) постає в жалісливих, плаксивих інтонаціях вокальної і оркестрової партій. “Природна” людина Зігфрід, який не знає страху і реальних людських симпатій, супроводжується сигналом рогу і пісенно-скерцозним тематизмом. Квінтесенцією ігрового начала у першому акті стає сцена кування меча. Використаний тут жанр пісні ускладнюється важким рухом оркестру, ударами молота, широкими ходами вокальної партії. Відчуття масштабності події сприяють і героїчний тенор персонажа, який явно не відповідає орієнтовним віковим даним Зігфріда: музика змальовує велетня, а не юнака-дитину.

У другому акті ігрове стикається зі сферою зловісного, фантастичного і пейзажно-прикладного. Тут розкриваються спадкоємні зв’язки вагнерівського “міфологізму” з поезією німецької романтичної опери. Однак різноманітні картини не вступають у стосунки напруженого протистояння, а лише проявляють багатоаспектність космічного і людського життя.

У третьому акті ігрове начало локалізоване в сцені Зігфріда з Вотаном, який прагне перепинити герою шлях до пагорба Брюнгільди. Зігфрід непоштиво розбиває спис бога своїм за-



ново викуваним мечем Нотунгом. Головною подією стає сцена пробудження Брюнгільди і великий ліричний діалог-дуєт "світлої пари". Поеднання мудрості із силою, знання із спрагою пригод і подвигів обіцяють благополучне завершення історії роду Вельзунгів. "Зігфрід" завершується в піднесено екстатичних тонах.

Вільне волевиявлення героя, однак, утворює лише один смисловий зріз твору. У похмурому колориті оркестрових епізодів, у драматизмі діалогів Подорожнього-Вотана з Альберіхом і Ердою, у тривожних застереженнях помираючого Фафнера нагадують про себе трагічні колізії попередніх частин тетралогії. Пов'язаний з ними музичний тематизм, ніби чорна тінь, затемнює сонячний колорит твору, народжуючи передчуття загального краху. Та й сама наївність героя часом обертається незахищеністю, уразливістю, особливо у тих фрагментах композиції, де він намагається усвідомити себе через минуле, через долю своїх батьків. Так категорія пам'яті набуває значення самопізнання через кохання, возз'єднання із співтовариством, родом. Абсолютна свобода героя виявляється ілюзорною, а сам він — приреченим на роль спокутувальної жертви.

Остання фаза трагедії — "Сутінки богів" — стягує всі смислові нитки твору, показуючи історію роду Вельзунгів як творіння людське, результат нелюбові, роз'єднаності своєкорисливими спонукami і пристрастями. У першій картині прологу норни, що складають із священних рун "книгу долі", не можуть повідомити про розв'язку подій, втрачаючи віще знання, як у "Зігфріді" його втратила їхня мати Ерда. Головним символом-рефреном тріо норн стає лейтмотив долі.

Жодна ситуація фінальної частини тетралогії не здається новою. Пара персонажів Зігфрід — Хаген наслідує розстановку сил "Золота Рейну" (Вотан — Альберіх). Однак "сонячний хлопчик", який не знає законів соціуму, не має знань про минуле, не може слугувати реальною протиположністю синові Альберіха Хагену, обізнаному про всі перипетії, пов'язані з пернем. Розлучившись зі своєю нереченою Брюнгільдою для здійснення лицарських подвигів, Зігфрід опиняється в тенетах підступності Хагена. Коли він знову піднімається на пагорб Брюнгільди, цього разу діє на користь названого брата Гунтера і в його образі.

Драматургічні "арки" виникають між різноманітними розділами композиції "Сутінків богів". Так, Зігфрід двічі прибуває в країну Гібіхунгів після відвідання пагорба Брюнгільди: як герой і як невольний зрадник. У першому акті Зігфрід і Гунтер клянуться один одному у вірності — це перший крок героя до загибелі. У другому акті клятва помсти об'єднує Гунтера, Хагена і Брюнгільду, після чого смерть героя стає неминучою.

Узагальнююча функція "Сутінків богів" у контексті тетралогії обумовлює появу оркестрового епізоду, який інструментальними засобами резюмує історію роду Вельзунгів. Це — траурний марш, формально пов'язаний з виходом на сцену скорботного кортежу з тілом Зігфріда. Нагадуючи про всі ключові події тетралогії засобом проведення відповідних лейтмотивів, він ніби ховає останню ілюзію людства — сподівання на можливості вільної особистості привести світ до гармонії і любові.

Як бачимо, всі частини тетралогії взаємно обумовлені, об'єднані наскрізними персонажами, поетико-філософськими і музичними мотивами. Додатковим засобом створення композиційної цілісності твору є зведення всіх його розділів до основних семантичних функцій симфонії: пролог "Золота Рейну" змінюється "Валькірією", опозиційна логіка і напруженість подій якої подібні до динаміки і драматизму сонатного алегро; ігрова концепція "Зігфріда" перетворює його в своєрідне скерцо; нарешті, узагальнюючий пафос "Сутінків богів" дає змогу трактувати його як обширний фінал. Показово, що саме в останній частині тетралогії Вагнер — єдиний раз у всій масштабній композиції — використовує хор, причому в тих сценах, де відбувається відкрите зіткнення героїв або їх оплакування. Так встановлюється контакт з істинно німецьким жанром пасіонів, ширше — з типом мислення, що надає сюжетному, пов'язаному з конкретною дією і поетичним словом твору риси "абсолютної" музики.

* * *

Отже, храм мистецтва в Байройті відкрився; тепер варто його освятити. Вагнер приступає до створення свого останнього творіння — "Парсифаль" (1882). Вперше в своїй композиторській практиці Майстер писав не просто з надією побачити своє "дитя" на оперній сцені, але і в розрахунок на



певний театр, створений ним. Це багато в чому визначило загальну налаштованість твору і його жанрове вирішення. У "Парсіфалі" злилися опера й містерія, культура й міф, епічна розповідь і ритуал.

Християнська оповідь про Спасителя змикається тут з фольклорними казками про простака, європейський сюжет про благородного лицаря Круглого Стола — з арабським прочитанням імені героя ("фаль-парсі" — "простий, чистий"), риси середньовічних мораліте — із сучасним романом виховання. Про прагнення відтворити в останньому своєму творі вселюдський духовний досвід свідчать авторські ремарки. Перед очима глядачів має постати гора Іспанії, північний схил якої оформлений в "готичному" стилі, південний — в арабському. В тексті лібрето ім'я Христа не згадується, хоча певні алюзії на його долю безперечні.

Трьохактна композиція "Парсіфаля" відсилає одночасно до досвіду німецької романтичної опери і самого Вагнера. Водночас вона викликає асоціації з трьома ступками олтарних зображень. Від драматургії антитез зберігається протиставлення суворого світу "Грааля" (крайні акти) і звабливої принадності чарівних садів Клінгзора (другий акт), підкріплюване контрастом чоловічих (з участю хору хлопчиків) і жіночих голосів. Водночас кожний фрагмент сюжету ніби представляє собою окремий і самодостатній епізод поза причинно-наслідкового зв'язку з іншими. Це ріднить будову "Парсіфаля" з картинами з життя святих на клеймах ікони або ступках олтаря.

Враженню відокремленості трьох актів твору за зразком культових художніх форм сприяє рідкісна навіть для Вагнера неспішність розгортання дії, вдумливе ставлення до кожної її деталі, яка подається з урочистістю ритуалу. Сюжет твору згорнуто у фабулу, в ньому абсолютно відсутній "інтерес продовження", бо розказана історія напочатку відома і не таїть жодних несподіванок. Звідси — однозначний розподіл ролей, які виступають носіями символічного змісту. Король Тітурель (бас) успадковує амплуа оперних жерців. Однак він настільки старий і немічний, що справляє враження живої реліквії, пам'яті про абсолютний міфологічний час, коли Грааль був надійно захищений від спокус гріха і його лицарі могли постійно заряджатися його священною силою. Син Титуреля Амфортас (баритон) звернений до традиції романтичних грішників, ман-

дрівників, бунтарів. Покликаний успадкувати від батька місію жерця як відправника ритуалу споглядання Грааля, він ще до початку викладених в опері подій піддався чарам Кундрі. Зневажений священним лицарством чарівник Клінгзор, чию волю виконувала Кундрі, відбирає у Амфортаса священний спис (той самий, яким було поранено тіло Спасителя на хресті), завдаючи йому невиліковної рани. Вигляд Грааля викликає у Амфортаса сильний біль, його рана починає кривавити, тому він і прагне ухилитися від своїх обов'язків.

Лише святий простак, тобто чистий душею й тілом героєм, здатний до співчуття, зможе повернути Граалю спис, вилікувати Амфортаса і стати новим посвяченим. Це діяння покладається на Парсіфаля (героїчний тенор), який відповідає всім названим якостям. Він народився в лісі, поза соціумом, і, відповідно, зберіг невинність помислів (варіант Зігфріда). Він ціною випробувань навчився відчувати чужі болі як свої (варіант Брюнгільди з "Валькірії"). Його не приваблюють мирські спокуси (варіант із різноманітних релігійних легенд).

Однак раніше, ніж Парсіфаль усвідомить своє покликання, він проходить шлях пізнання, піддаючись трьом випробуванням (аналог трьох подвигів Зігфріда) і лише наприкінці йому вдається місія рятівника. У першому акті він убиває заради забави священного Лебедя (амплуа людини-гравця) і надалі залишається глухим до страждань Амфортаса, внаслідок чого змушений покинути братство лицарів. У другому акті він підтверджує свою чистоту, відмовляючись підтримати любовні ігри Квіткових Дів, а в сцені спокуси, покладеної на "троянду пекла" Кундрі, несподівано згадує про муки Амфортаса.

Пізнаючи себе через своє минуле (Кундрі розповідає йому про його батьків), через своє ім'я (Кундрі повідомляє його, розшифровуючи суть інверсії "фаль-парсі"), Парсіфаль стає готовим до прийняття покладеної на нього відповідальності. Подальші героїчні дії Парсіфаля залишаються поза безпосереднім втіленням у сюжеті; про них лише скупі згадується в початковій сцені третього акту. Зате головний його подвиг — прийняття на себе ролі нового хранителя священної чаші — здійснюється на очах глядачів у розгорнутій картині ритуалу.

Шлях самопізнання, пройдений головним героєм твору, не викликає, на відміну від духовних перипетій "Персня",



напруженого очікування розв'язки, бо вона оголошена напочатку дії хранителем замку Гурнеманцем (бас). Як і святий Петро, він стоїть на сторожі Граалю; будучи знавцем суті й історії культу, він відразу "впізнає" Парсіфалю і розгніваний витівками героя та його безсердечністю, називає його "дурним гусаком", виганяючи із священної діброви. Про призначення героя повідомляє і оркестр, у партії якого проходить тема простака.

Чистоті Граалю протистоїть Клінгзор (бас), спадкоємець шкідників і вигнанців на оперній сцені. Колись він мріяв про посвячення в лицарі і заради досягнення святості оскопив себе. Але Грааль, відчувши нещирість його бажань, зневажив ним. Тоді в помсту елітарному братству Клінгзор поселився біля підніжжя замку, розкинувши там чарівні сади, куди діви-квіти на чолі з Кундрі жіночими чарами заманюють гордовитих іноків, наносячи значної шкоди божественній величності Граалю. Пов'язаний з Клінгзором тематизм воскрешає фантастично-зловісну образність "Лоенгріна" і деякі сторінки "Персня", знову нагадуючи про романтичну драматургію антитез.

Єдиний у "Парсіфалі" жіночий образ Кундрі (сопрано) не має аналогів серед оперних героїнь. Володіючи абсолютним знанням (як і Гурнеманц), вона вічна і багатолика. У замку вона клопочеться про благо Амфортаса, доставляючи для нього цілющі бальзами, в садах Клінгзора вона слухняна волі чарівника. Дивною дикункою постає Кундрі у сценах з лицарями, донькою Венери з'являється вона очам Парсіфалю. При цьому в Кундрі немає ніякого роздвоєння: вона — втілення власної волі, яка страждає лише від власного некохання. Пізнавши солодкість смирення і благодать спокутливих прощень, вона знаходить, нарешті, спокій у небутті (згадаємо "Голландця" і "Трістана"). Показово, що Кундрі — перша новоповернена Парсіфалем душа. Вона мие герою ноги (варіант покаятної Марії Магдалини), після чого він здійснює над нею обряд хрещення.

Статурна урочистість "Парсіфалю", здавалося, не вимагала інтенсивного розгортання музичної думки. Однак за зовнішньо скупю фабулою твору прихований величезний світ людської культури, історії, світогляду, нарешті, реальних пристрастей. Багатомірність "внутрішнього сюжету" твору вимагала різноманітності тем-символів, кореспондуючи тим самим драматургічній багатолітності "Персня". Однак на відміну від

останнього, лейтмотивна система "Парсіфалю" не уподібнюється літературному сюжету. Це скоріше своєрідний "потік свідомості", де асоціації і образи народжуються спонтанно.

Елементи вальсовості у сцені Парсіфалю і Квіткових Дів, масштабно представлена галузь хоралу, інтонації скорботи і відчаю у партіях "грішників", риси чудесного в тематизмі Клінгзора і святого простака зливаються в єдиному руслі музичного розвитку, відображаючи буття, що вічно формується, але незмінне в суті своїй. Характерно, що Вагнеру виявилось недостатньо виразальних можливостей кольору й конкретики декорацій у сценічному ряді спектаклю. Він відкриває спорідненість музичних і світлових хвиль, які супроводжують зміну подій і повідомляють про особливу "глядацьку" тональність. Так, початок другого акту асоціюється у Вагнера з примарним голубуватим світлом: це Клінгзор починає курити фіміам, творячи свій магічний ритуал. У цьому нечіткому мерехтінні вимальовується образ Кундрі, яка перебуває в тривалому сні. Примарний сутінок згущується в "повний морок" у момент її зникнення; тим часом над стіною чарівного замку починає яскраво світити сонце.

Особливо вражає світлова драматургія в ритуальних фрагментах твору, коли наростаючий екстаз благоговійного захоплення супроводжується поступовим поширенням малинового саява, закінчення ж молитовного споглядання відзначається поступовим згасанням Граалю, що змінюється "звичайним денним світлом". Задовго до світлової партії в "Прометей" О. Скрябіна і до "Кольорової мелодії" А. Шенберга в "Парсіфалі" виникає новий спектр позамузичних значень, пов'язаних не з літературною програмністю чи образними картинками, а з "музикою світла", його символікою і експресією.

Література

1. Вагнер Рихард. Избранные работы. М., 1878.
2. Вагнер Рихард. Сборник статей. М., 1987.
3. Вагнер Рихард. Статьи и материалы. М., 1974.
4. Галь Ганс. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. М., 1986.
5. Манн Томас. Новеллы. М., 1956.
6. Манн Томас. Страдание и величие Рихарда Вагнера. В кн.: Томас Манн. Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М., 1961.



§ 5. Верді та європейський оперний театр другої половини XIX століття

З 1851 по 1871 рік були написані і з'явилися на сценах Італії та Європи дев'ять нових опер Верді. Цей перелік відкриває триада найпопулярніших творів, що утвердили всеєвропейську славу композитора: "Ріголетто", "Травіата", "Трубадур". Історія їх створення і сценічна доля зовсім не були безхмарними. Першою суттєвою перешкодою виявилися цензурні утиски.

Верді писав "Ріголетто" і "Травіату" за договором з театром Ла Феніче у Венеції. Штатним лібретистом і постановником на той час був у цьому театрі автор лібрето обох опер Ф. Піаве. "Трубадур" побачив світло рампі в театрі Аполло у Римі, на замовлення якого і був створений. Цензура суворо стежила, аби в оперних творах не виникали жодні мотиви, ситуації чи просто підозрілі фрази, які могли бути витлумачені як натяки на політичний гніт і заклики до непокірності властям. Цензурний контроль ускладнював процес вибору відповідних оперних тем і створення лібрето. Перш ніж отримати дозвіл цензорів, вимагалось подати повний сценарій, викладений прозою, а інколи навіть віршований текст. Він присікливо розглядався, спеціальний чиновник пропонував свої зауваження та виправлення, інколи доходячи до абсурду. З цього моменту починалася боротьба проти абсурдних викривлень задуму, за збереження його головної ідеї.

Знаючи, що обійти цензурні заборони можна лише ціною певних поступок, Верді погоджувався на зміни місця і часу дії, імен героїв, на пом'якшення соціальної гостроти літературних першоджерел. Але він був безкомпромісним в найголовнішому, з твердістю відстоював свої естетичні ідеали.

Методи роботи Верді над кожним оперним твором чітко визначилися. Від початку до кінця він тримав у своїх руках ініціативу. Початковою ланкою в ланцюгу послідовних дій був вибір сюжету, який відповідав би його критеріям, і, як підкреслював композитор, був би придатним для омузичення. Якими були ці критерії, можна судити за численними листами, які надсилалися лібретистам, імпресарію, видавцям, представникам театральної дирекції і просто друзям. Тон листів стає жорстким, коли виникають спірні питання у взає-

мовідносинах з театрами. Він відстоює свої права одноосібно-го творця, відповідального за текст, музику, вибір виконавців, готовий поставити під удар свої матеріальні інтереси, піти на повний розрив стосунків аж до передачі справи до суду, коли намагаються нав'язати йому те, що суперечить його принципам.

Серед вимог до оперних сюжетів, які повторюються, на першому місці стоїть критерій новизни, своєрідності, оригінальності. Ці якості забезпечуються, з одного боку, різноманітністю і контрастами, театральною дієвістю ефектних сценічних ситуацій, а з іншого — величиною і силою, оригінальністю і новизною характерів. Останнє він вважав важливішим, ніж яскравий сценічний антураж.

Саме тому Верді цінує драми Гюго зовсім не за їхню зовнішню ефектність, якою стали зловживати у Франції, а тому, що "у Віктора Гюго завжди є певна мета і характери його могутні, пристрасні, майже завжди своєрідні". Пристрасть, емоційна напруга — ось що було для Верді дуже важливим стимулом перетворення словесної драми в драму музичну. Холодність — це в його устах найрізкіший негативний епітет, чи йдеться про сюжет в цілому, сценічні картини чи дійові особи, чи про конкретний епізод і навіть про окремий мало вдалий вірш. Він просить венеціанського літератора і драматурга Антоніо Сомма, який щойно завершив багатолітню роботу над лібрето "Короля Ліра", знайти нову тему, "сюжет прекрасний, оригінальний, цікавий, з чудовими ситуаціями і великими почуттями; великими почуттями передусім!" Емоційна напруга є наслідком масштабності характерів. У поєднанні з концентрованою подією і гостротою сценічних ситуацій це забезпечує силу впливу, до якої Верді прагне.

На стадії обдумування і уважного вивчення обраного сюжету Верді визначає для себе драматичну ідею, якій має бути підпорядкована дія. Паралельно з цим формуються музичні уявлення, народжується узагальнений музичний образ вирішення теми. Цей етап роботи був для композитора настільки важливим, що в подальшому йшлося, за його словами, лише про техніку і матеріальну реалізацію складеного плану. Характерний приклад такого роду пов'язаний з історією створення "Ріголетто" — опери, в основу якої покладена п'єса В. Гюго "Король бавиться".



“Ріголетто”

Перший варіант лібрето Ф. Піаве мав назву “Прокляття”. В цьому заголовку Верді вбачав символічний прояв центральної ідеї. Старий Монтероне викривав у Гюго розгульного короля і погрожував невідвратною розплатою за цинічне зваблення його доньки. Небесний гнів старий закликав і на голову блазня, який дозволив святотатські насмішки над горем батька — підданого, який безстрашно звертався до свого короля. Верді вважав цю сцену “погрозовою і величною”.

Характер блазня зацікавив композитора не менше, ніж фігура короля та його оточення. Потворний горбун Тріболетто (Трібуле — у Гюго, Ріголетто — в остаточній редакції лібрето) носив у душі палке кохання до єдиної рідної істоти, своєї доньки, яку тримав подалі від людського ока, ховаючи від зла і підступності ганебного суспільства. Але злістю заразився й він сам, під маскою блазня став постійно мститися за своє приниження, ображаючи інших. Ненависть руйнує його, злостива мстивість обертається проти нього самого. В оцінці придворних він виглядає гіршим циніком і негідником, ніж його володар. Діждавшись моменту, придворні ловлять блазня в його ж тенета.

Центральним музичним образом, що визначив головну думку твору, стала для Верді тема прокляття Монтероне. Вперше мотив суворого попередження із повторювальних на одній висоті звуків і похмурих акордів, що надають їм ознаки невідвортності, прозвучить вже в лаконічній інструментальній прелюдії до опери. Потім тема буде пов’язана з конкретним сценічним епізодом і з вокальною партією Монтероне (бас-баритон). Поява грізного старця і промовлене ним прокляття залишає слід у свідомості Ріголетто (баритон), перетворившись у нав’язливий спогад. Створений Верді музичний образ належить до серії фатальних мотивів, які зустрічалися в його оперних партитурах 40-х років. Моделлю для них слугували уявлення про трубний звук, який прозвучить у день Страшного Суду, закликаючи до відповіді за здійснені злочини живих і мертвих. Новим у “Ріголетто” є контекст, до якого увійде ця фатальна тема.

З прокляттям Верді пов’язував суть усієї драми. Цензура заборонила таку назву і пропонувала послабити силу впливу даного епізоду, з чим Верді рішуче не погодився. Роздумуючи, як добитися зняття цензурної заборони на лібрето, він

запропонував змінити місце дії і перетворити змалюваного в п’єсі французького короля Франціска I в герцога чи князя. Король став у опері герцогом Мантуанським, дія була віднесена до XVII століття. В результаті під пером Верді змінилася сама концепція п’єси Гюго.

Короля можна перетворити в герцога, але характер цього персонажа ніяк не має бути нікчемним, наполягав композитор. Дивно, що в цьому єдиному випадку зміни, причиною яких були причіпки цензури, пішли на користь опері і образу герцога, який став менш плакатним, ніж його прототип у п’єсі. Оточена болотами Мантуя, що розкинулася на берегах тихих озер, належить до створених духом італійського ренесансу “неймовірних маленьких столиць, з їхніми палацами, переповненими живописом, з їхніми садами, населеними антиками, з їхніми бібліотеками, кунсткамерами, театрами, друкарнями, залами академії і кабінетами музики”, як писав у книзі “Образи Італії” П. Муратов.

Необмежений правитель цієї крихітної країни, який виріс серед товстих кріпосних стін, чудових мальовничих ансамблів і багатих пам’яток Мантуї, герцог став уособленням марнотратної легковажності, бездумної насолоди життєвими благами і плодами культури. Красивий, молодий, чарівний, він схожий на Амура — жорстокого бога кохання, від стріл якого гинуть серця юних дів. Є в ньому й риси Дон Жуана — гравця, який захоплюється своєю роллю і в кожному окремому мить вірить у щирість своїх поривань. Він готовий безстрашно ризикувати життям і в любовних пригодах цінує присмак небезпеки, який супроводжує їх. Верді наполягав на значенні цих особливостей натури герцога, вважаючи, що без них драма просто немислима. Підтвердженням цьому була ситуація останнього акту, коли, як акцентував композитор, “герцог іде у віддалену таверну, один, без запрошення, без раніше призначеного побачення”.

Музичний світ герцога (тенор) з першої сцени пов’язується з образом святкового карнавалу, святковості життя, з низкою легких танцювальних тем, яким надають особливої пікантності гострі форшлаги, короткі скакатні мотиви. Його балада (№2) позначена ремаркою “з елегантністю”. Пружний ритм оркестрового супроводу ніби стримує палкий темперамент, в той час як стрімкі злети, замилювання високими нотами, розбіги і граціозні напівжартівливі завершення фраз невимушеної мелодії гар-



моніюють з блиском святкових вогнів, пишнотою костюмів, з усією витонченою розкішшю обстановки.

Зовсім іншим, але при цьому таким же непідробно щирим стає герцог у сцені з донькою Ріголетто Джільдою (сопрано). Він опинився у її самотній оселі (сцена і дует, №8) і видає себе за бідного студента. В його любовних признаннях безпосередність раптового поривання змінюється ніжною сором'язливістю, потім, під впливом обставин, що змушують перервати побачення, гарячковість юначого почуття знаходить вихід у нерівному ритмі безпорадних фраз прощання. Важко запідозрити в його поведінці обман, холодну досвідченість звабника. Тому Джільда і після того, як була викрадена, згнана і знайшла захист в обіймах батька, зберегла в серці кохання до прекрасного юнака. Про її почуття ми дізнаємося з мрійливої кантилени "До храму я увійшла смиренно", що складає частину її дуету з Ріголетто (№14, фінал другого акту). Верді дав у цій прекрасній мелодії концентрат ідеальної цнотливої душі Джільди. Зло не владне над такими творіннями. Мстиві почуття Ріголетто лише лякають Джільду. Їх дует переривається ще одною появою Монтероне і званням теми прокляття.

Після викрадення доньки Ріголетто вирішує, що він уже заплатив долі, і бере на себе роль знаряддя помсти. Вже від власного імені слідом за Монтероне він погрожує герцогу громом небесним. Його гнівна тема в завершенні дуету не просто темпераментна, енергійна, але і яскраво характерна. Такі музичні образи типові для зрілого періоду творчості композитора. Навіть скептично настроєні до нього критики говорили, що ці образи відрізняються "особливою чарівністю грубо матеріальної, але крупної і безпосередньої сили" (як писав Г. Ларош).

Розв'язка конфліктного вузла: Ріголетто — Джільда — Герцог — настає в третьому акті. Верді надав загальному підсумку психологічної глибини не в останню чергу завдяки новизні форми всього акту. До цього він свідомо прагнув, про що заявив, відкинувши прохання створити для Джільди вставний романс: "...Я задумав "Ріголетто" без арій, без фіналів, з безкінечним ланцюгом дуетів, вважаючи, що так і треба. Це мое переконання". Дуетів тут п'ять. Арій небагато, але все ж вони є, хоча й тісно злиті зі сценами, які до них входять (№9 — сцена і арія Джільди, №11 — прелюдія, сцена і арія Герцога, №12 — сцена й арія Ріголетто).

Третій акт відкривається прелюдією, сценою і пісенькою Герцога "Серце красуні". Потім іде знаменитий квартет №16. У цьому ансамблі Верді поєднав у одне ціле чотирьох учасників і змалював неповторний душевний стан кожного, відтворивши у музиці чотири різні характери. Герцог грає тут ще одну, вже третю за ходом дії донжуанівську роль. Першою був невеликий епізод в експозиційній сцені балу, коли на очах ревнивого чоловіка і всіх гостей він оточував підвищеною увагою графиню Чепрано. Тепер він прямує в заміську таверну на березі річки, переодягнений у форму кавалерійського офіцера, щоб розважитися з красунею Маддаленою (контральто). Маддалена заманила його в це глухе місце на прохання брата, бандита Спарафучіле (бас). Ріголетто привів сюди перевдягнену в чоловічий одяг Джільду. Він хоче, аби донька переконалася в зраді і зрозуміла, кому віддала своє серце. Із суворою зосередженістю горбун чекає, коли розроблений ним план помсти звершиться і підступний гультвіса упаде від руки вбивці.

Пісенька "Серце красуні" має інший характер у порівнянні з баладою першого акту. Легковажний, довільний мотив не був би доречним в устах вельможі, але цілком відповідає образу простого офіцера і атмосфері очікуваного любовного побачення. Невимушена легкість настрою складає головну чарівність мимовільної інтрижки. Слова любовних признань зриваються майже бездумно, але й цього разу в них не виявиш лицемірної фальші. Кожна нова зустріч перетворюється для гультвіси в джерело поетичного натхнення, в кожній красуні він бачить утілення образу чар кохання.

У квартеті він складає своєрідний мадригал на честь Маддалени, називаючи її прекрасною донькою кохання, себе ж — її рабом. Сольний наспів у неспішному русі (початок центрального розділу квартету) витриманий у характері поетичної імпровізації. Він ніскільки не схожий на піднесені строфи, складені Герцогом на честь Джільди (арія "Бачу голубку милу", №11). Маддалена розчучена, дещо розгублена, але включається в гру і веде її так же природно, як і її партнер. Вона не прискорює подій, не маніриться, а лише ледь жартома охолоджує палкого імпровізатора любовного почуття. На цьому ж повільному ритмі акордового супроводу, як стриманий крик відчаю, прозвучить репліка Джільди: "І це він називає коханням!"



Для Джільди здається неймовірним перетворення, свідком якого вона стала. Але вона переконується, що для її героя така поведінка цілком органічна. “Це” для нього також кохання, як і “те” — почуття, в яких признавався “милий голубці” бідний студент Гвальтьєр Мальде. Грім не прогрімів над головою Герцога. Його врятували обидві жінки. Адже кожному з них він назвав богинею і кожній подарував хвилини справжнього поетичного натхнення. Прокляття Монтероне торкнулося нещасного блазня, який жив ненавистю і уявив себе знаряддям помсти, забувши слова Творця: *Мені одмищення і Аз воздам!*

Вже після успішної прем'єри “Ріголетто”, що відбулася в Ла Феніче 11 березня 1851 року, Верді писав А. Сомма: “Мені здається, що самим театральньо-дійовим сюжетом, покладеним мною на музику, є “Ріголетто”. Там є страшні події, різкі контрасти, темпераменти, патетика; всі перипетії виникають з легковажної, нестримної особистості Герцога — звідси страхи Ріголетто, пристрасть Джільди і т. д., що спонукають до життя багато видатних драматичних моментів, серед яких сцена квартету — одна з кращих театральних сцен за силою впливу”.

* * *

В кожній з опер тріади початку 50-х років Верді шукав свої шляхи оновлення форм традиційної італійської опери. Це вимагало нових принципів роботи над лібрето. Італійські лібретисти мали тоді статус самостійних творців. Їх лібрето здебільшого писалися без орієнтації на конкретного композитора і оцінювалися як поетичні твори поряд з романами, новелами, драматичними п'єсами. Верді мав зважати на таку практику. Аби не образити своїх літературних співробітників, він повинен був різними засобами підтверджувати повагу до їхнього таланту і компетентності, а також знімати конфлікти, які виникали, за допомогою щедрої оплати їхньої праці.

Так сталося, що лібрето “Трубадура” було останнім у творчості неаполітанського поета С. Каммарано, з яким Верді працював і раніше (“Альзіра”, “Битва коло Леньяно”, “Луїза Міллер”). Композитор сам вибрав п'єсу іспанського драматурга Г. Гутьєреса “Трубадур” за її новизну і своєрідність. Майже одночасно він запропонував Каммарано розпочати розробку сюжету шекспірівського “Короля Ліра”, надіславши йому власний сценарний план передбачуваної опери. Спонукаючи

лібретиста до експериментування, він писав: “Ви знаєте, що немає сенсу робити з “Короля Ліра” драму у формі більше чи менше загальноприйнятій, а варто розробити її в манері цілком новій, розширеній, не рахуючись з будь-якими умовностями”. Сподівався він на творчу ініціативу Каммарано і в “Трубадури”, форми якого також вбачалися йому новими.

Однак лібретист працював повільно і без натхнення. Верді довелося висловити невдоволення, приправляючи гірку пілюлю дипломатичними похвалами: “Дорогий Каммарано! Прочитав ваш сценарій, і ви — людина таланту й характеру такого видатного — не образитесь, якщо я, нікчемний, візьму на себе сміливість сказати, що на випадок, коли цей сюжет не може бути розроблений для наших сцен з усією новизною і своєрідністю, властивою іспанській драмі, — ліпше від нього відмовитися”. Після аргументованої критики конкретних моментів Верді пропонує свій сценарний план. Але на завершення додається ще один пом'якшуючий абзац, аби пожаліти самолюбство старшого роками літератора: “Прошу Вас пробачити мою зухвалість; я, звичайно, буду неправий, але все ж я не міг не сказати Вам усього того, що відчував”. Верді мав рацію. Його пропозиції увійшли в остаточний текст твору.

Каммарано захворів і помер, не дописавши “Трубадура”. Допрацьовував незавершену третю дію неаполітанський поет і лібретист Л. Бардаре. Верді не вдалося сповна уникнути деяких рутинних форм, які містилися в лібрето і в яких не було необхідності для самої драми. Лібрето від початку здалося йому дещо довгим. Тому так наполегливо він добивався лаконізму в ключових моментах дії і у фінальних точках драми. Особливо вперто він наполягав на стислості останньої репліки Азучени (мец-сопрано) — улюбленої його героїні, образ якої передусім зацікавив його в п'єсі. Іменем цієї старої циганки Верді спочатку думав назвати оперу, а ліричний образ коханої Манріко Леонори (сопрано) в одному з листів охарактеризував як другу партію. В остаточній версії обидва жіночі персонажі одержали однакову вагу.

Ще на ранніх стадіях оформлення задуму Верді уявив собі в образі Азучени неординарну фігуру жінки, якою володіють дві великі пристрасті: жага помсти за смерть матері, спаленої на вогні за фальшивим звинуваченням в чародійстві, і любов до Манріко (тенор) — викраденої нею маленької графської дитини, яку вона виховала як сина, за фатальною помилкою



кинувши у вогонь власне дитя. У фіналі на її очах Манріко страчують за наказом графа ді Луна. “Зі смертю Манріко жага помсти робиться гігантською, і свої останні слова Азучена вимовляє як у гарячці”, — таким вимальовувався Верді фінал. Зашкодити силі враження міг у цьому випадку кожний зайвий такт музики, будь-яка неточність. Емоційний акцент на одній короткій фразі композитор вважав таким же важливим для всієї драми, як і її крупномасштабні блоки.

Верді і в операх тріади, і в наступній своїй творчості всіма силами буде позбавлятися від властивої італійським лібрето словесної риторики, від поетичних красивостей заради них самих. Критичним зауваженням, яке повторюватиметься, стане вислів: персонажі говорять чи роблять не те, що мають говорити чи що їм варто чинити. Добиваючись бажаного навіть, здавалося б, в незначних частинах тексту, Верді ніколи не веде суперечку лише про слова. Літературні співробітники, з якими він у ці роки контактує, — Антоніо Сомма, Франческо Марія Піаве, Камілл дю Локль, Антоніо Гісланцоні — проходять під його керівництвом школу нової лібретистики. Вони вчаться підпорядковувати власну творчість вимогам жанру, який Верді назвав *сценічно-музичною драмою* або ж оперою з намірами — на протигагу попереднім італійським операм з каватинами і кабалетами.

“Травіата”

Аби творити і ставити на сцені такі опери, вимагалася перебудова всієї театральної справи. Верді остаточно в цьому переконався після історії скандального провалу “Травіати” в театрі Ла Феніче у Венеції 6 березня 1853 року. Від початку він знав, що це не буде звичайна “опера з каватинами”. Зрозумілим було йому й те, що практика створення оперних лібрето за готовими зразками не годиться для втілення даного задуму: “Коли хтось каже мені: я написав так тому, що так писали Романі, Каммарано та ін., ми відразу перестаємо розуміти один одного. Саме тому, що так писали ці знаменитості, я хотів би, аби тепер писали інакше. Для Венеції я пишу “Даму з камеліями”, яка буде, ймовірно, озаглавлена “Заблудна” (“Травіата”). Сюжет сучасний. Інший не взявся б, може, за цей сюжет через пристойність, через епоху і через тисячі інших дурних упереджень... Я ж займаюся ним з величезним задоволенням”.

Роман Дюма-сина “Дама з камеліями” вийшов у світ 1848 року. Написана за його мотивами п'єса з тією ж назвою з великим успіхом пройшла в Парижі в 1852 році. Коли Верді звернувся до цього сюжету, це була модна французька новинка — твір, що відтворив художні тенденції постромантичної епохи. П'єса була в усьому протилежна естетиці романтичної драми, до якої належали “Король бавиться” і “Трубадур”.

Жоден з героїв “Травіати” не відноситься до типу виняткових особистостей. У літературному першоджерелі показаний світ паризького життя з його примарними задоволеннями і поверховими почуттями. Це один із зрізів буржуазного середовища з характерними для нього подвійною мораллю, подвійним серцем і серцем. Благородство, здатність до глибоких переживань виявляються властивими не тим, хто міг би бути їх носієм за своїм становищем, вихованням, рівнем культури. Ці високі душевні якості проявляються у жінки, яку стражі суспільної моралі називали заблудною.

Дюма-син протиставив романтичним крайностям принцип “мистецтва для життя”. У постромантичну епоху реальність довколишнього світу, буденна повсякденність, звичайні характеристики стали улюбленими об'єктами зображення в різних видах творчості. Слово *реалізм* перетворилося в термінологічне означення стилю, що визнав самоцінність життєвих картин і фактів та відносну другорядність художньої майстерності як такої — власне мистецтва, яке нерідко трактується як синонім умовно академічного, штучного, прикрашеного. Були й противники такого розуміння. До них, зокрема, належала група французьких поетів-парнасівців, що висунули гасло “мистецтва для мистецтва”. Художник був, на їхню думку, не фіксатором життєвих спостережень, а аристократом духу, піднесеним над вульгарним натовпом. Вони хотіли почувати себе спадкоємцями геніїв усіх часів і народів, мешканцями давньогрецького житла муз — гори Парнас.

Верді не брав участі в таких суперечках, але в “Травіаті” дав на них свою відповідь. Ідеальний план буття, високі поривання духу завжди залишалися для нього не менш значними, ніж проблеми сьогодення. Сюжет “Дами з камеліями” зацікавив його можливістю вийти за межі умовностей і регламентованих форм італійської опери. Він розумів, що вступити у бій з консерватизмом публіки, і вирішив цю битву виграти. При цьому він не збирався відкидати значення те-



атрального ефекту і сили впливу. Твердим було його переконання і в тому, що варте, і що рішуче не підходить для омузичення. "Ніхто більше за мене не любить новизну у формі, — писав він Сомма, — однак лише ту новизну, яку можна охопити музикою. На музику можна перекласти все — це правда, але не все може стати дієвим".

Розробляючи кожний сюжет, Верді передусім чітко визначав кількість персонажів, їх розподіл на головні, друго- і третьорядні фігури. Враховував він при цьому співвідношення голосів, яким доручалися головні ролі у розвитку дії. Система сучасних вокальних амплуа остаточно утвердилася завдяки Верді. Саме в його операх тип голосу і характер персонажа були поставлені в нерозривний зв'язок. Це видно на прикладі "Трубадура", успіху якого багато в чому сприяла саме ця обставина. Тут чотири головні фігури представляють чотири чітко визначені вокальні типи: Манріко — героїчний тенор з могутнім і сильним звучанням голосу; Леонора — темпераментна іспанка, здатна на сміливі вчинки і високу ступінь самовідданості, — лірико-драматичне сопрано великого діапазону і різноманітних фарб; Азучена — мецо-сопрано, співачка, яка має володіти яскравим сценічним талантом; граф ді Луна — лірико-драматичний баритон з красивим звуком в кантілені і зовсім іншими тембровими фарбами для втілення емоцій гніву, ненависті, презирства.

Згідно з умовами діяльності італійських оперних театрів, договір на створення нового твору укладався композитором з урахуванням складу трупи, який формувався на кожний сезон заново. Верді суворо контролював запрошення виконавців на головні партії, прагнув одержати вичерпну інформацію про зовнішні дані, характер голосів, про сильні й слабкі сторони кожного співака. Коли робота над лібрето "Короля Ліра" була завершена і стали надходити пропозиції від театрів, він так і не відважився покласти цей сюжет на музику через відсутність виконавського складу, що відповідав би особливостям сценічних образів. У неаполітанському театрі Сан Карло, який вів з композитором переговори на цю тему, хоча й були добрі співаки, але Верді не вважав їх придатними для шекспірівських ролей. Думаючи про те, хто міг би підійти для втілення образу Корделії, Верді називає трьох співачок, здатних виступити в партії щирій та ніжній: М. Пікколоміні, М. Спецію, В. Боккабадаті. "У всіх трьох слабкі голоси, але

великий талант, душа і сценічне чуття". У другому листі він говорить про М. Пікколоміні, якою захоплювався як виконавицею партії Віолетти в "Травіаті": "Голос її малий, але талант великий". Але доти, як знайшлася справжня Віолетта, композитор пережив провал своєї опери.

В "Травіаті" дванадцять дійових осіб і хор, що складається з дам і кавалерів, знайомих Віолетти і Флори, матадорів, пікадорів, циган, слуг, масок. За такої кількості персонажів драма розігрується між трьома героями: Віолеттою Валері (сопрано), Альфредом Жермоном (тенор), його батьком Жоржем Жермоном (баритон). Знову ми бачимо варіант трикутника, що виник у "Ріголетто". Там були "батько—донька—коханець", тут — "батько—син—кохана". Батьки вважали в обох випадках своїм обов'язком врятувати своїх чад від протизаконного злочинного зв'язку, який руйнує сімейне щастя. Різниця соціального становища учасників конфлікту впливала на його розвиток і результат. Спільним було те, що жертвувала собою героїня найменш захищена, жертвувала заради кохання.

У романтичній драмі "Ріголетто" у центрі дії виявлявся усім ненависний горбун, ніжність, страх і відчай якого приховувалися за вбранням блазня, іронічною злосливістю, похмурим скепсисом. Зовсім інший характер має благородний аристократ Жорж Жермон з його вишуканими манерами і красивим голосом. Йому не треба наймати вбивцю, приховувати своє горе, терпіти насмішки оточуючих, таємно підглядати за ворогом. Ці романтичні крайнощі недоречні у драмі буржуазній. Жермон знає, як врятувати Альфреда, зняти пляму з честі сім'ї і при цьому залишитися в уявленні суспільства бездоганним за поведінкою і моральними принципами.

Одного разу, після того, як ще раз зіткнувся з черствістю і корисливістю людей, які експлуатували його талант, Верді вигукнув: "О, Шекспір, Шекспір!.. Великий знавець людського серця!". У "Травіаті" велика сцена і дует Віолетти та Жермона у центрі другого акту написані дійсно шекспірівським пером. Жермон діє як тонкий знавець кохаючого жіночого серця. Він з'являється в домі Віолетти з наміром її викрити і принизити. Але, переконавшись у жертвовному характері її почуттів, змінює тактику і вже не вимагає, а просить її відмовитися від свого кохання і, мало того, вбити це кохання в Альфреді.



За декількома репліками вступного розділу дуету він зрозумів, що Віолетта соромиться свого минулого і сподівається спокутувати провину безкорисливою відданістю коханому. Це дає в руки Жермона надійну зброю. Сором, каяття, усвідомлення гріховності стануть ще сильнішими, коли намалювати цій заблудній ідеальний образ незаплямованої чистоти юності — сестри Альфреда, чие щастя знаходиться під загрозою. Ця картина вражає. Грішниця розуміє, що не одержить прощення неба й до того ж втягне у вир гріха й коханого. Від Альфреда відвернеться сім'я, він сам не перенесе провини за втрачену долю рідної душі.

Кантілена Жермона "Чисту, з серцем ангела, доньку мені доля послала" відкриває перший розділ дуету. У ньому Верді продемонстрував приклад справді шекспірівського проникнення в таїни людської психіки. Ризику для люблячого батька ніякого. Все, про що він співає з такою проникливістю, він насправді відчуває. Водночас він діє як спокусник, що контролює кожний свій жест і кожну інтонацію. Ніжний мотив, огорнутий мерехтінням м'яких акордів і плавних гармоній, вперто повертається до початкового тону. Мелодія то розширюється, то огортається тонким звуковим плетивом. Вона складається із варіювання мрійливо задумливих мелодійних зворотів з жіночими закінченнями розділених паузами фраз. Виконавцю дається можливість регулювати емоційний вплив, балансує між світлим спогляданням і почуттям хвилювання, викликаним прекрасним образом цнотливої юності.

Далі обережно ламається плавний малюнок. Емоція батьківського горя ніби мимоволі видає себе в повторях головного мелодійного тону першого кантіленного розділу, в інтонаціях зітхання і стримуваного плачу.

В душі Віолетти піднімається хвиля панічного відчаю, що й треба Жермону, аби спрямувати цей потік емоцій у потрібне русло. У лихоманному збудженні, з почуттям, що переганяє думку, Віолетта, майже не усвідомлюючи себе, намагається проявити всю силу свого кохання. Ця імпульсивна реакція завершується емоційним вибухом, який її спустошує і знесилює: "О! Мені краще вмерти!" Як святотатство звучить відразу після цього красива репліка-відповідь Жермона. Він повторює її двічі, ніби захоплюючись власною витримкою, терпінням, здатним до співчутливого розуміння.

Внутрішньо Віолетта переможена вже після першої атаки. Їй залишається примиритися з гіркою долею і оплакати загибель кохання. Жермон дає цим почуттям дозріти, переключаючись на роль учасника траурної церемонії, який виголошує необхідні слова співчуття, розуміючи, що жінка, яка втратила коханого, навряд чи здатна їх хоч якось вислухати.

Три акти опери побудовані таким чином, що в першому лідує Альфред, у другому — Жермон, у третьому — Віолетта. Ключовими в кожному акті є дуєтні сцени. Вальс і дуєт №4 показує чудо народження кохання, що перетворює душу Віолетти. Експозиція її образу подана в інтродукції в атмосфері примарних бездумних веселощів, на фоні світської бесіди, що приглушує внутрішній неспокій. Відомий німецький оперний режисер В. Фельзенштейн визначив його природу таким чином: "Сіяюча блискучість першого акту походить лише з істерично нетерпеливого очікування суспільства і його праги розваг, але не з почуття суверенності чи навіть веселості Віолетти. Цьому блискі у шаленому ритмі вісімок протистоять у такому ж шаленому ритмі вісімок страх примадонни, яка повернулася. Цей страх і претензія на безумовний успіх, який є поза конкуренцією, стають єдиною силою, що керує Віолеттою до появи Альфреда".

Страх викликаний хворобою, від якої страждає Віолетта і від якої наприкінці опери помре. Вона гине від туберкульозу. Це було настільки незвичним для оперної сцени, що Верді доводилося з темпераментом відбиватися від звинувачень на свою адресу: "Чому не показати на сцені лікаря, який рахує пульс хворому, чи не показати костюмований бал і т. д. ? Це негарно!! — кажете ви. Чому? Якщо можна померти від отрути чи шпаги, чому не можна померти від туберкульозу або ж чуми? Чому? Хіба цього не буває в дійсності!?"

Піднесений гімн кохання прозвучить в устах Альфреда як заманливий заклик, голос надії. Цей заклик проникне в серце Віолетти і пробудить не лише мрії про щастя, але й тиху скорботу, сум спогадів (перший розділ її арії). Вона спробує ще раз про все забути, розчинитися в бурхливому вихорі безпечності (швидка частина арії). Але в лихоманній афектації і віртуозних пасажах типової італійської кабалети Верді втілює складну гаму переживань героїні. Віолетта чіпляється за минуле і захищається його образами від нових вражень. Та водночас, сама не усвідомлюючи, вона в натхненному за-



хопленні прославляє чудо, яке здійснилося, — дароване їй кохання.

У другому акті Жермон, принісши в жертву своїм цілям Віолетту, тими ж засобами діє і щодо Альфреда. Верді пише ще одну прекрасну кантилену “Ти забув край милий свій”. Плавню спадаючими мотивами, помірним коливанням вісімок і повторенням остинатного малюнку акомпанементу створюється ідилічний образ безхмарного спокою, тихої пристані, огороженої від негод життя (сцена і арія №10).

Багатоплановий фінал другого акту контрастує з інтимно-камерними сценами, які його оточують. Тут є і своя лінія сюжетного розвитку, важливі інтермедійні епізоди, подані паралельно до головної дії. Роль Жермона схожа до активної ролі Альфреда в першому акті. Там заключна арія Віолетти прозвучала як реакція на заклик Альфреда. Тут сам Альфред по-своєму реагує на ситуацію, створену його батьком. Виникає образ життя-гри, де повороти від щастя до нещастя визначаються сліпим випадком.

Альфред публічно ображає Віолетту і видає таємницю її самовідданої жертвності, виявлену до нього перед їхнім раптовим розривом. У падінні і стражданнях Віолетта ще раз проявляє силу свого почуття і душевне благородство. Жермон читає синові мораль і докоряє йому цілком щиро. Лицемірність стала сутністю суспільства, оберегом інтересів якого виступає цей вихований аристократ. Здається, він не така вже погана людина, цей Жорж Жермон. Його по-справжньому засмутив публічний скандал і нестриманість Альфреда. У третьому акті з'ясується і його здатність до каяття з приводу власних помилок. Жаль лише, що покайні почуття приходять до нього пізно, коли нічого вже не можна виправити.

Головна ідея третього акту — очищення через страждання, прощання з життям і земними пристрастями вмираючої героїні. Минуле вривається в атмосферу тихої піднесеної скорботи ремінісценцією музичної теми кохання. Про давно полишене життя-свято, яке продовжується за стінами дому, нагадують звуки карнавалу, що увірвалися в кімнату через відкрите вікно. Центр акту — сцена і дует Віолетти та Альфреда: раптовий спалах радості, надія, яка на мить відродилася, мрія про невідому землю райського блаженства, де мешкають закохані, і заключний сплеск відчаю, гарячкове

марення... Тема кохання прозвучить як останнє “прощай” у просвітленому епілозі. Душа залишила тлінний світ, а її кохання залишилося нетлінним.

Тепер надамо слово самому Верді. Венеція, 7 травня 1853 року, до видавця Джованні Ріккорді: “Дорогий Ріккорді! Засмучений необхідністю повідомити тобі сумну новину, але не можу приховати від тебе правди. “Травіата” зазнала фіаско. Не будемо дошукуватися причини. Існує факт.” Через два дні, до Вінченцо Луккарді: “Дорогий Луккарді! Я не написав тобі після першого виконання “Травіати”; пишу тобі після другого. В підсумку — фіаско. Фіаско рішуче. Не знаю, з чієї вини: краще про це не говорити.”

Реабілітація опери відбулася в тій же Венеції трохи більше ніж через рік після цього. За ініціативою імпресаріо Антоніо Галло вона була поставлена на сцені Сан Бенедетто 6 травня 1854 року. Для цієї постановки Верді вніс в партитуру ряд змін, що стосувалися в основному виправлень у вокальних партіях. Ці зміни він закріпив як остаточні. Ф. Піаве брав участь у підготовці спектаклю як постановник.

Однак наприкінці жовтня того ж року “Травіату” чекав ще один провал, цього разу на сцені одного з найбільших театрів Італії — неаполітанського Сан Карло. Реакція Верді на цю новину вже була іншою. Тепер він прямо називає винних: “Отже, “Травіата” зазнала фіаско! Я це знав. Як це в дирекції вистачило совісті поставити нову оперу за наявності такої посередньої трупи! І ви запрошуєте мене писати для Неаполя?.. За цієї дирекції? За публіки, яка веде себе зневажливо завжди, коли їй пропонують щось нове?”

Історія з “Травіатою” показала Верді, що його наміри можуть бути правильно сприйняті лише в тому випадку, коли їх правильно зрозуміють і донесуть до публіки виконавці. Аби це сталося, слід, на його думку, реформувати всю систему втілення на театральному коні творів нової спрямованості, задуманих як цілісні музично-сценічні драми. Верді говорить не про унікальні віртуозні голоси, а про співаків-акторів, здатних створити переконливі образи персонажів. Потрібен і музичний керівник, який охоплював би ціле і допомагав співакам вирішити нові для них художні завдання. Треба, аби було переконливим те, що відбувається на сцені.



Повертаючись до обговорення "Травіати", яку освистали в Неаполі, Верді пише: "Ви вважаєте, що другий акт слабкіший інших! Ви не маєте рації. Другий акт кращий від першого, третій же кращий від усіх — і так має бути. Я б хотів одного: поставити сам з двома гарними артистами дует другого акту, який здається вам задовгим; тоді, може, ви б сприйняли його дуже вражаючим і однаковим за достоїнством з будь-яким іншим моїм дуєтом у тому, що стосується думки, і сприйняли б його кращим від багатьох інших дуетів за формою і почуттям".

У оперній тріаді початку 50-х років стиль Верді пережив зміни за рахунок камерності концепцій, концентрації уваги на особистій драмі персонажів, проробки в музиці індивідуальних портретів героїв і психологічних мотивацій їхніх дій. Це викликало більшу витонченість письма, відмову від "грандіозної" манери і узагальнюючої типажності опер 40-х років. Типізовані романтичні образи благородного розбійника, похмурого злодія, беззахисної ідеальної героїні, жінки із сильними пристрастями і т. д. перетворюються в неповторні особистості з несхожою долею і рисами характеру. При цьому плідотворно взаємодіють традиція і її переосмислення, що можна спостерігати на прикладі партій Герцога в "Ріголетто", Леонори і графа ді Луна в "Трубадурі", Жермона і Віолетти в "Травіати".

Відчувши важливість досягнутих у тріаді художніх результатів, Верді вирішив закріпити їх і в той же час рухатися далі. Стабілізація матеріального становища і зростання популярності в Європі зробили його настільки незалежним, що тепер його ніхто не міг "притиснути до стінки договором", як постійно траплялося раніше. Тепер він міг пригрозити припиненням договірних зобов'язань: "Щодо мене, то я бачу лише один вихід, який я, не вагаючись, пропоную вам: це розірвання угоди... Повірте, пане Кроньє, моєму досвідові у справах музичних: у тих умовах, в яких ми перебуваємо, успіх неможливий! Напівуспіх же нікому не потрібен. Найкраще було б розв'язатися з цим." Так Верді заявляв тодішньому директору найзнаменитішого театру в Європі — Королівської академії музики в Парижі або ще коротше — Орега, яку пізніше часто іронічно називав Grand Boutique, тобто Велика Модна Лавка. Йшлося про "Сицилійську вечірню" — твір, над яким Верді працював уже більше року і прем'єра якого відбулася в Орега через шість місяців, 13 червня 1855 року.

Одержати замовлення від такого прославленого театру вважалося ознакою вищого міжнародного визнання. Верді прийняв запрошення, але до жанру паризької "великої опери" і до порядків, які панували в театрі, поставився досить критично. Передусім він залишився невдоволеним лібрето Е. Скриба та Ш. Дювер'є. Для Верді такий текст був кроком назад до "опер з каватинами". Драма, в якій лірична фабула поєднувалася із самостійною, не зовсім пов'язаною з нею історичною колізією, уявлялася йому в'ялою, позбавленою патетики. Йому бракувало в лібрето тих ударних моментів, які за відповідного музичного підкріплення здатні були б викликати сльози в залі і зробити безсумнівний вплив на публіку. В характерах він також не знаходив оригінальності, а лише стереотипні типи.

Дія в опері відбувалася на острові Сицилія в період, коли там господарювали французькі завойовники. Вже це створювало певну складність, не даючи змоги надати моральну перевагу одній із воюючих сторін. "Чим більше я задумуюся над цим сюжетом, тим більше переконуюся, що він небезпечний, — писав Верді, — він зачіпає французів, бо їх знищують; він зачіпає італійців, бо пан Скриб, перекутивши історичний характер Прочіди, зробив з нього (за улюбленою паном Скрибом системою) звичайного змовника з неодмінним кинджалом в руці".

Джованні ді Прочіда — реальна історична особа — очолював боротьбу сицилійців за звільнення від іноземного ярма. Назва опери також вказувала на справжню історичну подію: повстання жителів острова, яке відбулося у Великдень за сигналом церковного дзвону. Пам'ять про це пізніше збереглася у вигляді свята, яке тут щороку відзначалося. У процесі вивчення матеріалів для майбутнього твору Верді збирає відомості про це свято, цікавиться, чи є воно суто церковним, а чи носить світський характер, чи супроводжується якимись танцями. Хочє він знати детальніше, чи "існує в Сицилії народний танець, не схожий на тарантелу", чи буває сама тарантела в мінорі, просить надіслати йому в Париж, де працює над оперою, лібрето балету "Сицилійська вечірня, або Джованні ді Прочіда", що йшов у Неаполі. Це був шлях підготовки, що вже став для нього звичним.

Однак співробітництво з маститим французьким літератором і постачальником оперних текстів не принесло задово-



лення. Коли опера була написана і почався складний процес підготовки до прем'єри, в якому Верді брав найактивнішу участь, і тут не обійшлося без загострення стосунків і розчарувань. У подальших творчих контактах з Орега Верді не обминав нагоди підкреслити недоліки пануючого тут виконавського стилю. Пікантні деталі, переключення уваги із солістів на сценічні ефекти чи музичні знахідки — все це сприймалося композитором як мозаїка. Чужим був йому характерний для "великої опери" мозаїчний метод побудови цілого. Через п'ятнадцять років регулярного спілкування з Орега та іншими театрами французької столиці Верді приходить до категоричного висновку, що він — композитор не для Парижа: "...Для мене необхідно, щоб артисти співали не по-своєму, а по-моєму; щоб маси, безумовно обдаровані великими здібностями, виявляли у виконанні стільки ж доброї волі, скільки й таланту; необхідно, нарешті, щоб усе в постановці опери на сцені залежало від мене і щоб у всьому панувала одна воля — моя... Якщо опера написана одним духом — ідея в ній одна: отже, все має сприяти створенню такої єдності".

Незалежна поведінка Верді викликала до нього повагу як до особистості і зміцнювала його авторитет як творця. "Верді достойний і поважний композитор", — висловлює свою думку Берліоз у період репетицій "Сицилійської вечірні". Спектакль, всупереч невдоволеності Верді і твором, і виконанням, мав успіх і пройшов більше шістдесяти разів. В офіційній рецензії Берліоз хвалив нову оперу за мелодійну виразність, ясність оркестру, широту і поетичність звучання ансамблів. Досягненням він назвав властивий творові відбиток грандіозності і благородної величі.

Опери Верді стали з'являтися на афішах Парижа мало не кожного сезону. 6 грудня 1856 року "Травіата" була з великим успіхом поставлена в Італійській опері. Марія Пікколоміні, яка виступала в головній партії, прославилася як краща виконавиця цієї ролі. Через місяць перероблений і перекладений французькою мовою "Трубадур" ставиться в Орега під назвою "Трувер". Берліоз, який сам пише оперну діалогію "Троянці" і передбачає труднощі з її просуванням на сцену, так коментує те, що відбувалося: "Як і раніше, тримаються за Верді. Верді for ever. Анонсують "Макбета" і "Ріголетто".

"Ріголетто" з'явився в Італійській опері в 1859 році. В 1864-му "Травіата" з французьким текстом у перекладі Е. Дюп-

ре з'являється на афіші Ліричного театру. Наступного сезону тут же за ініціативою директора театру Леона Карвайю здійснюється перероблений Верді "Макбет". Ще в грудні 1859 року його обирають членом-кореспондентом Інституту Франції. Повідомляючи про це обрання подрузі Ф. Ліста княгині К. Сайн-Вітгенштейн (кандидатура самого Ліста не потрапила навіть у списки для голосування), Берліоз знову підтверджує високу думку про особисті якості італійського композитора: "Мушу вам сказати, що Верді вихована людина, дуже горда, дуже непохитна, яка вміє якнайкраще ставити на своє місце маленьких собачок і великих ослів... У багатьох випадках він суворо вказував на порочну недбалість людей з Опери і Міністерства красних мистецтв". Звання почесного французького академіка Верді одержує в 1864 році.

Про зростання міжнародного авторитету свідчить і замовлення на оперу для Санкт-Петербурга. Він звертається до ще одного після "Ернані" і "Трубадура" іспанського сюжету і пише "Силу долі" на основі романтичної драми іспанського поета, офіцера, політичного діяча Анхеле Переса де Сааведри і Римареса (1791–1865). П'єса "Дон Альвар, або Сила долі" була створена останнім у 1835 році. В 1855 році вона вийшла з друку в Парижі у французькому перекладі. Верді вважав її видатною, величною, своєрідною. Нові завдання він поставив перед собою в партитурі опери, де ретельно розробив народні сцени і характери, які перетворилися в самотійний сюжетний пласт, що розвивався паралельно з романтичною фабулою.

Прем'єра "Сили долі" відбулася в Петербурзі 10 листопада 1862 року і викликала неоднозначну реакцію патріотично налаштованої російської критики, обуреної неповагою вищих властей до творчості вітчизняних композиторів. Але Верді поїздом до Росії був задоволений. Через два місяці після прем'єри в Петербурзі опера була з успіхом поставлена в Мадриді, на батьківщині Сааведри. Пізніше Верді довго шукав нове вирішення фінальної сцени твору і вніс в нього ще ряд змін. Друга редакція опери закріпилася в постановочній практиці як досконаліша, як такий варіант твору, що точніше відповідав авторським намірам.

У зв'язку з відкриттям у Лондоні в 1862 році Всесвітньої виставки Верді як представник Італії був запрошений написати кантату. Звичайно від таких творів "на випадок" він кате-



горично відмовлявся, але цього разу пропозицію прийняв із патріотичних мотивів. Під час перебування в Лондоні Верді з гордістю відзначає значне поширення музичного мистецтва своєї батьківщини і усвідомлює власний внесок у таку популярність: «Ніколи не було такої кількості театрів італійської опери; ніколи видавці в будь-якій країні не друкували такої кількості італійської музики, і немає такого куточка на землі, де за наявності театру і пари музичних інструментів не виконувалася б італійська опера. Якби ти поїхав у Індію чи вглиб Африки, то почув би «Трубадура»!» Верді ніби передбачав майбутнє. Всього лише через кілька років він прийме замовлення віце-короля Єгипту Ізмаїл-паші, який захоче одержати спеціально написаний твір прославленого композитора для театру Італійської опери, що відкрився в Каїрі.

У Лондоні була виконана кантата Верді «Гімн націй» на вірші двадцятилітнього італійського поета і композитора Арріго Бойто (1842–1918). Так це ім'я вперше увійшло у творчу біографію всесвітньо відомого музиканта. Відбулася зустріч різних поколінь. Вона розвиватиметься складно, але після образ і нерозуміння Бойто стане літературним співробітником престарілого Верді й напише для нього лібрето двох останніх опер.

Всесвітня виставка в Парижі у 1867 році позначена прем'єрою другого оперного твору, створеного Верді на замовлення Королівської академії музики. Це опера на сюжетній основі п'єси Ф. Шіллера «Дон Карлос» на французьке лібрето Жозефа Мері (він помер, ледве приступивши до роботи) і Камілла дю Локля. З останнім Верді пов'яжуть багатолітні творчі стосунки. Жанр французької «великої опери» так і не став органічним для автора «Травіати», хоча його засвоєння принесло користь і розширило діапазон його стилю. Ганс Галь зараховує «Силу долі», «Дон Карлоса» і наступну за ними «Аїду» до вершин творчості композитора. Ці три опери відрізняє, на його думку, «тепер уже цілком зрілий, власний стиль, який відчувається в кожній деталі... Для них характерна широта мелодійної фрази, яка є ознакою найвищої творчої думки. Вердівська кантилена цього періоду така ж досконала, як і пісенна мелодія Шуберта».

Однак композитор, який звідусіль одержував безумовне визнання свого мистецтва, переживав у цей період драму нерозуміння суті своїх ідей і прямо викривлену їх інтерпретацію. З перших кроків на оперній ниві він привчав себе не

реагувати на свист і аплодисменти публіки, так же спокійно приймати похвалу, як і критику. І все ж деякі події, які стали відбуватися з початку 60-х років, не могли залишити Верді байдужим. Опозиція його мистецтву виникла в самій Італії, інспірована молоддю, яка захоплювалася новими віяннями. В цей час усе більшого резонансу набували полемічні висловлювання Вагнера про докорінне оновлення застарілого оперного жанру на основі заперечення традицій італійського бельканто. На думку Вагнера, естетика замилювання мелодією і красивим співом привела до повного перекручення художньої правди в тому роді художньої творчості, який був штучним з моменту свого виникнення. Молоді творці захоплювалися теоріями Вагнера і його незвичною на той час музикою. Німецький музикант був у їхніх очах революціонером, який сміливо виступив проти старого й віджилого. Противники Вагнера лише підігрівали інтерес до його поглядів. Модне поняття «музика майбутнього», що вимовлялося то з іронією, то з небаченим ентузіазмом, зарясніло на сторінках різноманітних видань.

Серед тих сучасників Верді, яких захопили ці ідеї, був видатний італійський диригент, скрипаль і композитор Анджело Маріані (1822–1873). Це був перший диригент-інтерпретатор, здатний створювати оперний спектакль як цілісність. Свідченням нових функцій диригента став той факт, що вперше в історії італійського оперного театру ім'я Маріані було надруковано на прем'єрній афіші в жовтні 1860 року з постановкою у Болоньї «Балу-маскараду» Верді, що мав під управлінням Маріані грандіозний успіх.

Стосунки Верді з Маріані тривалий час були дружніми. Але поступово їхні шляхи стали розходитися. Остаточний розрив відбувся наприкінці 60-х років. Маріані був прихильником творчості Вагнера і його пропагандистом в Італії. У 1871 році в Болоньї під його керівництвом пройшов «Лоєнгрін», повторений незабаром після цього у Флоренції. Цьому передували неймовірний галас, реклама в пресі, чого Верді ніколи не переносив і вважав принизливим для справжнього мистецтва. Сам він був присутній на вагнерівському спектаклі 19 листопада (прем'єра відбулася 1 листопада). Якою була його реакція, можна зрозуміти з листа до Джуліо Рікорді від 8 грудня 1871 року, у якому він рішуче протестує проти рекламування передбачуваної постановки «Аїди»: «Я переживаю в цю



хвилину таку огиду, я до такої міри роздратований, що тисячу разів спалив би партитуру "Аїди" й жодної секунди не жалів би про це... Але якщо ця бідна опера все ж повинна існувати, заради всього святого — не треба реклами, не треба штучно роздуханого галасу! Це для мене найпринизливіше приниження. О! Від усього, що я бачив зараз у Болоньї, і від того, що відбувається зараз у Флоренції, мене нудить! Ні, ні, я не хочу лоенгрінад..., краще вже спалити!"

Для молодих італійських поетів, художників, музикантів ім'я Вагнера від початку 60-х років стало символом заперечення всього віджилого в мистецтві, зокрема й стилю італійської опери, втіленням якого була для них творчість Верді. Подібні ідеї потрапляли в пресу. Штучно роздухувалися пристрасті, оголошувалися музичними подіями небаченого масштабу постановки опер композиторів нового покоління, зараженого німецьким духом. Скандальну відомість одержала ода Арріго Бойто, створена на честь прем'єри опери Ф. Фаччіо (1840—1893) "Фламандський вигнанець" на сцені міланського Ла Скала 11 листопада 1863 року.

Бойто піднесено писав про месіанське покликання молоді очистити олтар італійського мистецтва, який "нині забруднено як публічний дім". Верді з гіркою іронією пародіював подібні ворожі випадки на свою адресу у листі до Ф. Піаве: "Не жахайся від вавилонського стовпотворіння (як ти це називаєш) музики майбутнього. Нехай буде й це. Так краще, так мусить бути. Ці так звані апостоли майбутнього — ініціатори справи великої і піднесеної. Треба було очистити олтар, забруднений свиньми минулих років. Нам потрібна музика чиста, цнотлива, свята, небесна! Я дивлюся вгору і чекаю зірки, яка вкаже мені, де народився Месія, аби я, як волхви, міг піти й поклонитися йому".

Не лише в Італії, але й в інших країнах почали порівнювати Верді з Вагнером, як досі співставляли його з Мейєрбером. Це накладалося на стереотипи сприйняття музики Верді як грубої, тяжкої, позбавленої художнього смаку, як такої, що свідчить про занепад італійської опери. Аналогічні настрої стали поширюватися і у Франції. 11 березня 1867 року молодий Жорж Бізе не без задоволення повідомляв про провал нової опери Верді в Парижі: "Я щойно повернувся з "Дон Карлоса". Це дуже погано. Ви знаєте, що я — еkleктик; я обожнюю "Травіату" й "Ріголетто". "Дон Карлос" — своєрід-

ний компроміс. Немає ні мелодії, ні характерності; потуга на стиль, але... лише потуга. Враження було розпачливе".

Цікаво порівняти тон висловлювань Бізе про ранню оперу Вагнера "Рієнці", яка ставилася в Парижі в Ліричному театрі. Думка його також ніби критична, але наскільки по-іншому ця критика звучить: "Скоріше музика декадансу, ніж музика майбутнього. Є обурливі епізоди! Є прекрасні! В цілому — дивний твір, чудово живий, величний і з олімпійським розмахом!.. Мало в кого вистачає мужності уперто відстоювати свою ненависть до Вагнера".

Аби відстоювати поблажливо-зверхнє ставлення до Верді, ніякої мужності не вимагалось. В 1874 році Г. Ларош хоче розповісти російським читачам про "Аїду", яка ще не потрапила на російську сцену, але при цьому повторює знайому тезу про занепад італійської музики і до старих гріхів Верді додає гріх "наслідування парижанам, а в останній час навіть німцям" — так, що "і самого Ріхарда Вагнера пересаджує на свій ґрунт". Верді по-своєму відреагував на схожі звинувачення, коли прочитав, що писали у французькій пресі про "Дон Карлоса" після прем'єри: "Зрештою, я вагнеріанець майже закінчений. Але якби критики були дещо уважніші, вони б побачили, що ті ж наміри є і в терцеті "Ернані", і в сцені сомнамбулізму в "Макбеті", і в багатьох інших сценах та уривках".

Ніхто не зумів зрозуміти того, що, починаючи з "Набукко", Верді наполегливо творив свій театр, що йому доводилося долати перепони не менші від тих, з якими боровся великий реформатор Ріхард Вагнер. Обидва бачили необхідність змін не лише сюжетів, лібрето, застарілих музичних форм, усталених співвідношень голосу й оркестру. Творився новий театр — кожним по-своєму, відповідно до темпераменту, індивідуального стилю, традицій культури, які сповідували. Спільним було розуміння оперного мистецтва як художнього організму, заснованого на синтетичній єдності складових компонентів. Цей синтез ставав реальністю у спектаклі як художній цілісності. Обидва прийшли до висновку, що для народження такого спектаклю в театрі, що є різновидом колективної творчості, потрібен диктат однієї творчої особистості, здатної бачити кінцевий результат і з'єднати всі ланки складного ланцюга.

На початку Верді вважав головним правильний вибір теми і підпорядкування автора словесного тексту волі композито-



ра, який вибудовував каркас майбутньої драми. “Немає нічого простішого, ніж домовитися про написання опери, — відповідав він на пропозицію Леона Ескюдье знову подумати про співробітництво з Орега, — і ми швидко прийшли б до угоди, якби було лібрето або хоча б добра тема для лібрето. Лібрето, лібрето і опера зроблена!” Для втілення музично-сценічної драми нового типу в театрі він такого ж першочергового значення надавав вибору виконавців. Будуть добрі співаки — і опера вразить публіку.

Однак у результаті набутого досвіду, спілкування з відомими оперними трупами Парижа, Лондона, Петербурга, Мадрида Верді зрозумів, що настала пора глобальніших змін. Різко реагуючи на провал “Дон Карлоса” в неаполітанському Сан Карло, він піддає нищівній критиці сам театр: “Я все більше переконуюся в тому, що поки у вас не зміниться існуючий стан речей, ви не можете ставити опер, які вимагають характерної постановки і вдумливого трактування музичної драми (зверніть увагу — трактування, а не виконання)... Пам’ятайте це раз і назавжди: або перебудуйте театр, або повертайтеся до каватин”.

“Aida”

“Aida” завершила двадцятилітній зрілий період творчості композитора і фактично стала першою його оперою, яка від початку до кінця була створена однією волею. Верді реалізував тут свій ідеал сценічно-музичної драми, відкинувши зі свого шляху будь-які перепони. Все почалося з того, що повторилася рання історія з “Набукко”: його вмовляли писати, а він не погоджувався. Двічі Верді відповідав відмовою на пропозицію віце-короля Каїра, передану через французького друга композитора, лібретиста і театрального адміністратора Камілла дю Локля. Та ось його вмовили прочитати “єгипетський сценарій” (дія в передбачуваній опері мала відбуватися в Стародавньому Єгипті в епоху фараонів). Сценарій був складений унікальним спеціалістом з культури стародавнього світу, відомим французьким єгиптологом О. Маріеттом. Як тільки цей текст потрапив до рук Верді, позитивна відповідь була одержана і було поставлено жорсткі умови щодо всіх пунктів договору.

Верді відразу ж почав вносити виправлення в сценарій і ретельно вивчати джерела. Він збирав дані про старовинні

єгипетські інструменти, консультувався з різноманітних питань з Маріеттом, підключив до роботи над сценарним текстом дю Локля. Почався пошук лібретиста, який мав би написати на заданій основі вірші. Верді домовився про співробітництво з поетом, літератором і журналістом Антоніо Гісланцоні (1824–1893), попередивши, що робота йому належить не чисто творча. Погоджуючись на таке співробітництво, лібретист скоріше навіть не підозрював, наскільки воно виявиться складним. Верді вимагатиме від нього безкінечних переробок, спонукатиме шукати все нові слова, рими, форми вірша, стане пояснювати власне розуміння кожної ситуації і пропонувати шляхи її розв’язання. Як правило, в найвідповідальніших сценах Верді писав детальний прозаїчний текст загального розвитку подій і навіть окремих реплік та великих уривків. Він часто точно вказував, вірші якого ритму й розміру йому необхідні. Етично було складно перетворити самостійного поета-творця у звичайного помічника. Час від часу спалахували суперечки і виникали непорозуміння.

Перше, що слід було зробити, — це відмовитися від звичних для італійських лібрето загальних місць. “Бачу, що ви боїтеся двох речей: деяких сценічних, якщо можна так висловитися, дерзань і відсутності кабалет!” — не без прихованого гумору писав Верді своєму співавторові. Іншим разом він висловлювався ще емоційніше: “О, ці прокляті кабалети, написані всі в однаковій формі і так схожі одна на одну”.

Друге, що Верді вважав важливим, — це точність “сценічних слів”. Вони не мають бути кволими, холодними, безбарвними, повинні чітко окреслювати ситуацію і характеризувати образи. Все в майбутній опері, дія якої відсунена в далеке минуле, уявлялося Верді масштабним, значним, далеким від буденності. Часова дистанція укрупнювала образи, не допускала мелодраматизму в передачі почуттів.

У ключових моментах, що пояснювали розвиток дії і приковували до неї увагу публіки, не мало бути місця вставним музичним епізодам або іншим зайвим реплікам. Верді доводилося боротися з усталеною звичкою лібретистів до поетичних красивостей. “...Якщо дія цього вимагає, — наполягав він, — я б знехтував ритмом, римою, строфою, писав би білі вірші для того, аби сказати ясно і точно все, чого вимагає дія. На жаль, для театру необхідно, аби лібретисти і композитори мали талант не писати ні поезії, ні музики”.



“Аїда” вибудована в грандіозних масштабах і передбачає величезну сценічну пишність. Тема політична тісно злита в ній з ліричною сюжетною лінією. Конфлікт у галузі особистих взаємовідносин піднятий до гострої філософської колізії. Йдеться про конфлікт між прагненнями особистості і державною владою і про природу такого конфлікту.

Верді створив у опері монументальний образ Єгипту — наддержави з деспотичним правлінням, підкріпленим авторитетом вищих духовних властей. Це Єгипет величних пірамід і багатонаселених квітучих міст: Мемфіса — столиці царів тридцяти династій, з його знаменитим сфінксом і величезною статуєю Рамзеса Великого, стобрамних Фів. Це країна, де рабовласництво поєднується з високорозвиненою культурою, релігійний культ містичного забарвлення — із впливом могутньої жрецької касты на всі сфери політичного життя. “Як сад Господній, так земля Єгипетська”, — сказано про неї в біблійній “Книзі буття”.

Музичний образ держави фараонів будується із співставлення двох образних сфер. Центром першої з них став Великий фінал другого акту. Дія відбувається в ньому на виїзді із Фів, біля одних із ста знаменитих міських брам. Юрба народу вітає воїнів-переможців, які розгромили південних сусідів, варварів-ефіопів, що напали на країну. Здобич виграної війни — полонені, дорогоцінності, багаті трофеї. Урочиста хода відбувається під мелодію тріумфального маршу, що став одним з найпопулярніших музичних номерів опери. Маршові ритми, святкові фанфари, войовничі хори, масивне звучання оркестру підкреслює характер цього тріумфу. В ньому немає свободи, панують механічна заданість, геометризм різко окреслених мелодійних ліній, скандований тип інтонування. В оркестровому колориті позначився результат вивчення композитором давньоєгипетського інструментарію. Він хотів довідатися детальніше і про ладові, ритмічні особливості музики Єгипту, виявивши при цьому неточності даних у досить солідній науковій літературі. Для прем'єри в Каїрі були замовлені для фанфар шість прямих труб єгипетського зразка, які давно вийшли з ужитку.

Друга образна сфера відтворює дух офіційної єгипетської релігії як зворотного боку пишності і блиску світських церемоній. Ця стародавня язичницька релігія не знає особистого Бога, тримається на страхові перед грізними невідомими си-

лами, з одного боку, і на магії, магичних обрядах — з іншого. Аби змалювати цю особливу сферу і надати їй виразності, Верді довелося розширити арсенал звичних для нього музичних засобів. Передусім таке розширення відбулося за рахунок поліфонії, поліфонічної фактури і характеру тематизму. Композитор звертається до суворого відбору прийомів, з'єднує поліфонічну техніку з архаїчними ладовими зворотами в мелодії. Аскетизму суворих наспівів жерців контрастують екзотичні, вишукано орнаментовані танці і гімни-заклинання жриць. Це той же загадковий, таємничий, невідомий європейцям Стародавній Схід, який дещо раніше був з вражаючою майстерністю описаний на сторінках роману Г. Флобера “Саламбо”.

Верді особливо ретельно розробив дві картини, присвячені релігійно-ритуальній стороні єгипетського світу. В храмі Вулкана, пов'язаного з вогнем і обрядом освячення зброї воїнів, благословляється перед олтарем всесильного бога єгипетський воєначальник Радамес (тенор). За велінням богині Ізиди йому належить очолити військо, яке буде вислане проти ефіопів. Композитор пропонував наступний план цієї сцени, реалізувавши пізніше його в музиці: “Вона складалася б із літанії, заспівуваної жрицями, яким відповідали б жерці; із священного танцю з музикою повільною і сумною; із короткого рецитативу, енергійного і урочистого, як біблійний псалом, та з двох строф молитви, виголошеної верховним жерцем і повторюваної всіма. Я хотів би, щоб характер цієї сцени був патетичним і благовісним”.

Другою картиною, яка стала предметом його ретельних турбот, була сцена суду над Радамесом у четвертому акті (№14). Цей епізод Верді відносив до найкращих в усій драмі. Враховуючи всю незвичайність даної сцени, композитор просить лібретиста написати для неї вірші “витримані, благородні, піднесені” і вказує, як на можливий зразок, на тип терцин Данте. Жерці втілюють тут суворо неможливий фатум, схожий до фатуму античної трагедії. Провина Радамеса є надособистою провинною, як і вчинки, що здійснюються істинно трагічними героями. Суб'єктивно, із суто людських позицій він не був зрадником. Однак військова таємниця була ним видана, провину свою він визнав і мужньо приймає вирок долі. Трагічна розв'язка з самого початку визначалася в опері розстановкою сил драми і її об'єктивним розвитком.



Кохання і війна — така сюжетна колізія першого акту. Війна є професією і життєвим покликанням Радамеса. До того ж він не просто солдат, а людина державна, воєначальник, який мріє про славу. У надзвичайно лаконічній сцені-інтродукції (таке подвійне визначення було новаторством для італійських оперних лібрето) з вуст верховного жерця Рамфіса (бас) Радамес довідується про напад ефіопів і про вказівки, одержані від самої богині, щодо кандидатури полководця, який стане на чолі війська. Бесіда вводить в ситуацію і носить суто інформаційний характер. Однак Верді організовує вокальні репліки і надає їм зібраності, вдаючись до імітаційно-поліфонічної розробки повторюваного оркестрового мотиву. Такий прийом привертає увагу слухачів і водночас переносить акцент із чистої інформації на душевний стан Радамеса, який з надією жде відповіді жерця. Однак Рамфіс не відкриває рішення богині і відходить, залишивши героя наодинці зі своїми мріями і давши йому можливість розкрити їх в ліричному романсі (№2).

У партитурі "Аїди" звертає на себе увагу та незвична обставина, що більшість музики написана в чотирьохдольних метрах. Цьому є своє пояснення. Через всю оперу проходить лейтритм маршу, побудований на чергуванні пунктирного ритмічного малюнку і активно артикулюючих тріолів. Акцентована чотирьохдольність ритуальних наспівів жерців, зі свого боку, передає їхню урочисту ходу і строгу організованість жестів-знаків.

Романс Радамеса написаний у розмірі 6/8 і відноситься до небагатьох епізодів опери, де композитор застосовує непарні трьох- і шестидольні метри. Всі подібні епізоди пов'язані з ліричними ситуаціями і з безпосередніми сплесками емоцій. Такі сплески складають виняток, оскільки персонажам "Аїди" доводиться жити в умовах жорстких обмежень і неволі. Зовнішня сила керує їхньою волею, що надає трагічної напруженості їхнім почуттям. Лише в рідкісні миттєвості їм вдається скинути кайдани, або — як в романсі Радамеса — думками поплинути до вільної мрії. Кантілена мелодія романсу навдивовиж багата психологічними відтінками. У напруженому висхідному розбігу і повторях цього експресивного мотиву почуття ще не звільнене. У другій фразі розбіг дається легше, захоплення закоханого долає напругу. Початок приспіву схожий до світлого видіння, ідилічної картини поверненого раю: "Скоро побачиш ти сине небо, в своїй вітчизні ти будеш знову..."

Нарешті, зусиллям волі кульмінаційна фраза завершується вигуком переможця: "Я твій вінець поверну тобі!"

Радамес сподівався, вигравши битву, одержати як військовий трофей право на заборонене кохання. Він закоханий у рабиню Аїду (сопрано), яка насправді є донькою ефіопського царя Амонасро (баритон). Наступний за романсом епізод — речитатив і дует Радамеса і Амнеріс (меццо-сопрано) — переходить у тріо, коли до них долучається Аїда. Тут з'ясовується, що щастю закоханих заважає не лише їхня належність до воюючих сторін і різниця в соціальному становищі. У рабині, яку любить єгипетський воєначальник, є могутня суперниця. Це Амнеріс, донька фараона — владна, сповнена царської величі, яка вміє володіти собою і готова боротися за своє почуття.

Верді наділяє обох героїнь музичними темами, які супроводжуватимуть їх протягом опери. Тема Амнеріс складається із витриманих початкових звуків, фраз, що плавно перетікають одна в одну, вкрадливих тріолів і мірного відліку доль чотирьохдольного ритму. У такому поєднанні тигрова м'якість манер ніби прикриває насторожену увагу, з якою Амнеріс стежить за своїми партнерами. Тема Аїди оточена, ніби німбом, мерехтливим оркестровим супроводом. Вона складається із щемливо-нестійких хроматичних мотивів і печально-скорботної заключної фрази. Душевний трепет поєднаний у цьому виразному музичному образі з почуттям приреченості. У підтексті теми прихований як контрапунктичний підголосок наспів жерців. Їхній зв'язок Верді підкреслив у оркестровій Прелюдії до опери, де теми спочатку співставляються, а потім подані в спільному звучанні.

Другий акт, як і перший, складається з двох картин. У першій з них Амнеріс переконується в своїх ревних підозрах і хитрістю змушує Аїду відкрити її почуття. Дуєту-поєдинку суперниць передуює сцена-інтродукція, яка включає хор жінок і танець мавританських рабів. Відсутність у такому епізоді дії Верді постарався по-своєму компенсувати, використовуючи при цьому досвід роботи в жанрі "великої опери". Фонові, декоративні вставки, якими цей жанр так багатий, у кращих його зразках не викликали відчуття загальних місць завдяки театрално-постановочним ефектам і тонко розробленому локальному колориту, фарбам історичної стилізації. У "Дон Карлосі" Верді вже апробував цей шлях в епізоді, де біля монастирської стіни дами очікують виходу королеви. Хоча там також не було



ніякої дії, але, як пише сам композитор, “завдяки маленькому хору і канцоні... вдалося створити справжню маленьку сценку”. Так само він пропонує вчинити і в “Аїді”, створюючи на основі жіночого хору і танцю сценічну дію.

У двох французьких операх і операх, перероблених для постановки на сцені Орега, каменем спотикання були для Верді танці. Він їх писав неохоче, як явні вставні дивертисменти, де якість музики відіграє роль другорядну. В “Аїді” вишукано орнаментовані танцювальні епізоди наповнені відчуттям екзотики Сходу і виявляються органічною частиною партитури. Такий і мавританський танець у вступній сцені другого акту. Ця сцена перетворена композитором у важливу ланку характеристики доньки фараона. Строфи жіночого хору оспівують Радамеса — славного героя, яким пишається Єгипет і якому віддала серце спадкоємиця трону. Як реакція на цю пісню слави у Амнеріс виринає експресивна, сповнена пристрасті вокальна фраза, що виявляє природу її кохання.

Як і Радамес, Амнеріс вважає, що кохання можна одержати в нагороду за воїнську вдачу. Приймаючи такий дар, переможець примножить славу і зійде на вершину піраміди влади. В чаруючій закличній мелодії, яку повторює Амнеріс у перервах між строфами хору, уже чуються передвісники музики великої спокусниці Даліли, образ якої незабаром відтворить в опері “Самсон і Даліла” К. Сен-Санс. Амнеріс занурена в мрії звабити й покорити героя всіма доступними засобами, включаючи лестощі, підступність, прямий натиск. Донька царя не повинна суперничати з рабинею. Право на кохання вона вважає таким же атрибутом високого сану, як і інші символи влади.

Кохання і закон. Ця тема набуває розвитку у Великому фіналі другого акту, а потім у третій і четвертій діях. Про сцену прибуття до Фів Радамеса-переможця Г. Галь пише, що вона “є одночасно тріумфом героя і початком його загибелі. Нагорода, яку він приймає, — рука царської доньки Амнеріс і спадщина фараона — кидає його почуття в конфлікт, з якого немає виходу”. В такому ж конфлікті опиняються і почуття Аїди. Серед військовополонених вона бачить свого батька, переодягненого в костюм простого воїна. Він просить доньку не видавати своєї таємниці і розповідає єгиптянам, що ніби був свідком загибелі ефіопського царя Амонасро на полі битви.

Невеликий епізод, у якому Аїда впізнає батька, Верді вважав дуже важливим. Ця деталь ніяк не повинна була загубитися чи пройти непоміченою в оточенні барвистих масових дійств. Композитор неодноразово звертався до цього епізоду, змушував лібретиста ще й ще раз переробляти текст, вмовляючи його не ображатися: “Вельмишановний Гісланцоні! Не жахайтесь. Йдеться про дрібницю. Я переробляв шість разів два вірші речитативу у другому фіналі, коли Аїда впізнає свого батька серед полонених ефіопів. Ситуація чудова, але, може, дійові особи погано поставлені на сцені, кажучи іншими словами, діють не так, як діяти повинні. Тому майте терпіння переробити цей маленький уривочок”. Через декілька днів у новому листі, вже майже закінчуючи інструментовку опери і ведучи переговори про постановку, він звертається до тієї ж “дрібниці”. Нарешті, через п’ять днів, він знаходить рішення, яке й закріплюється в остаточній версії даного епізоду.

Трагічний розвиток дії у двох фінальних актах приводить до висновку, що кохання — це почуття, яке не підвладне силі й не може бути пов’язане з чужими йому цілями. Для нього не потрібно ніяких виправдань. Хто любить — той не під законом. Так сказано в Новому Заповіті. Такий головний постулат християнства — релігії любові.

Справжню природу кохання пізнали, пройшовши через всі випробування, три головні герої опери. У рабовласницькій державі, де особистість підпорядкована деспотизму державної і духовної влади, вільне кохання може бути лише жертвним. Не маючи місця в цьому світі, воно утверджується як вищий план буття. Принципово важливим для такої концепції Верді вважав логіку поведінки Аїди після її таємної зустрічі з батьком. У наступному дуеті з Радамесом вона випитує таємницю дороги, якою повинне пройти єгипетське військо, причому робить це зовсім не з холодним серцем. Її сум’яття, болісний стан, страх перед помстою суперниці викликані жорстоким тиском Амонасро, який прагне відвоювати трон. Верді звертає увагу на те, що діалог з Радамесом проходить під контролем Амонасро, який його підслуховує.

Взаємостосунки героїв розкриваються у двох фінальних актах через подальший розвиток ланцюга дуетів: Аїди і Амонасро (№11), Аїди і Радамеса (№12), Амнеріс і Радамеса (№13) і, нарешті, фіналу-епілогу, що є сценою і дуетом Аїди і Рада-



меса з включенням Амнеріс, яка оплакує загибель коханого. Катарсичне очищення Амнеріс проходить після того, як вона остаточно переконується в стійкості Радамеса, в його непохитній готовності вмерти, але не зрадити кохання. З цього моменту і Амнеріс проходить свій жертвний шлях, одночасно з хресною дорогою Радамеса. Верді спонукав лібретиста до особливо прискіпливого відбору слів і точного прояву реакцій Амнеріс у сцені суду. Жерці ведуть допит у підземеллі, звідки чуються їхні голоси і фанатичні вигуки: "Зрадник!" Амнеріс чекає біля виходу. "Пропустіть також слова "Умру від кохання", — просить Верді, не бажаючи знизити масштаб образу гордої царівни відтінком мелодраматизму в її почуттях. — Тут замість цих слів вимагаються два вірші з проявом великого відчаю і написані таким чином, аби фразу з цих слів Амнеріс повторювала щоразу, як із підземелля чується вирок... Чудові два вірші: *Кровожерливі, жорстокі злодії, а вважаються слугами неба*; але тут необхідно висловити жах, що охопив Амнеріс, і треба неодмінно щось сказати: *"О! Замурований живим!"*

Після закінчення судового розгляду Амнеріс з гнівом кидається на жерців, які виходили з підземелля. Верді написав тут мікроаріозо із синтетичною мелодією нового типу. Як він сам пояснював, хоча суть ситуації висловлена співом, але це "не той спів, як в романсах і кабалетах, а спів декламаційний, стриманий і піднесений". Репліка Амнеріс складається з двох контрастних фраз: першої — в тріольному безупинному русі на фоні супроводу, другої — з натиском, гнівно патетичної, із сильним посилом і чіткою маршовою ритмікою. Із царською величністю Амнеріс ганьбить недостойних суддів, виголошуючи вирок їхній мертвотній бездушності, за якою стоїть знеособлена влада букви закону.

Багато уваги Верді приділив заключній сцені передсмертного прощання героїв. Він задумав її як сцену співу — чистого і простого. Після величезної сценічної пишності камерний ліричний епізод буде здатним не послабити враження лише в тому випадку, коли сама музика своїм піднесенням строем підніме дію над земними пристрастями і викличе ефект катарсису. Верді уявляв, якою вона має бути: "Я хотів би щось ніжне, ефірне, найкоротше двоголосся, прощання з життям". Саме таку музику він і написав, такою йому бачилася сцена в цілому: "Аїда помирає в обіймах Радамеса. Тим часом Амнеріс у глибокому траурі виходить з храму і опускається на

коліна на камінь, який закрив вхід до підземелля: *Вічний спокій тобі, коханого душа...*"

Як "Трістан та Ізольда", "Аїда" закінчується вердівською Liebestod (відносно точний переклад цього слова "вмерти, кохаючи"), пісню кохання і смерті. Але вагнерівська концепція ніби вкладена в коло вічності. Початок його піднесеної поеми змикається з кінцем. Персонажі Вагнера не проходили через докорінну духовну кризу, а лише відкидали пусті умовності зовнішнього і відновлювали в правах тимчасово знехтуване внутрішнє. Стихія кохання як космічного вселенського почуття мала у Вагнера міць, здатну змести все на своєму шляху. Тому песимізм "Трістана та Ізольди" був насправді оптимістичнішим, ніж трагічна колізія опери Верді.

Пишний фасад "Аїди", її величність не можуть заслонити від нас того, що за цим стояло для самого Верді. Опера писалася в історично кризовий період, який тяжко переживав композитор. Це була криза його юначих надій, пов'язаних з ентузіазмом італійського патріота, захопленого ідеєю національного визволення. Коли жадана свобода стала перетворюватися в реальність, вийшли на перший план нові проблеми, які важко розв'язувалися. Майбутнє об'єднаної Італії виявилося не таким вже й безхмарним, як раніше вважалося.

Незабаром після того, як Верді погодився писати оперу за "єгипетським сценарієм", на його очах став розіграватися сценарій грізної європейської війни. Це була війна Пруссії з Францією, всі перипетії якої Верді переживав надзвичайно гостро. Його охопило почуття історичної катастрофи, його листи сповнені похмурих пророцтв про майбутнє Італії і всієї Європи. Німецький мілітаризм і його натхненник Бісмарк бачилися Верді лякаючою метаморфозою варварства, що вело наступ на культуру.

Терміни постановки "Аїди", вже повністю написаної і готової до виконання, затримувалися через драматичний розвиток європейських подій. Декорації і костюми для спектаклю в Каїрі були виготовлені у Франції, але облога Парижа німецькими військами не давала можливості їх вивезти. "Дуже погано, що йде ця жаклива війна, — писав у цей час композитор в одному з листів, — і що перевагу взяли пруссаки; перевагу, яка пізніше стане фатальною і для нас. Це війна не лише загарбницька, не лише війна за владу; це війна расова, і вона триватиме довго..." Здається, в цих словах передбачені ката-



трофи ХХ століття — розкол Європи, що вступила в першу світову війну, її наслідки, німецький фашизм, коричнева чума, що заразила Італію.

Ріхард Вагнер реагував на ті ж події зовсім інакше, захоплений перемогами німецької зброї. Написавши оду на честь німецької армії, він вислав її і написаний ним же Цезарський марш Бісмарку. Мстива радість з приводу вступу німецьких військ до Парижа спонукала його написати пасквільну комедію в античному дусі “Капітуляція”, яка була сприйнята всіма як образа французької нації.

Молодий друг Вагнера, базельський професор, а пізніше один із найвідоміших німецьких філософів Ф. Ніцше на початку сприйняв звістку про війну так само, як її зустрів Верді. “...Ніби якийсь жадливий демон звалився на всю нашу вікову культуру. Що буде з нами? — писав Ніцше близькому приятелю. — Друже мій, милий друже! Ще раз доводиться нам переживати сутінки світу”. Пізніше його настрої змінюється, настає захоплення війною, її героїчним духом і здатністю пробуджувати народи. Поряд з цим він вітає рабство і містичну владу держави.

Як оцінював подібне моральне піднесення Верді, можна судити за великим фіналом другого акту “Аїди”. Інструктуючи Гісланцоні щодо тексту хору жерців і народу, що оспівував військову могутність Єгипту, композитор у дужках приписав: “Дивись телеграми кайзера Вільгельма”. Критичний погляд Верді на створений католицтвом інститут папства відбився в змалюванні фігури верховного жерця Рамфіса і акцентуванні політичних функцій, що виконувалися в Стародавньому Єгипті жрецькою кастою. Далеке минуле і в цьому випадку змикалося з тим, що відбувалося в сучасній Італії. Будучи під впливом звістки про поразку Франції, Верді писав Кларі Маффеї і про свою оцінку італійських подій: “Я не можу примирити Парламент з колегією кардиналів, свободу преси з інквізицією, громадянський кодекс з папським списком заборонених книг. З’явиться завтра Папа правого напрямку, підступний, хитрий, закоренілий шахрай, яких Рим бачив багато, і ми загинули”.

Через військові дії постановка “Аїди” в Каїрі затрималася майже на рік в порівнянні з обумовленими попередньо термінами. Прем’єра відбулася 24 листопада 1871 року. Диригував італійський диригент і композитор, у минулому контрабасист-

віртуоз Джованні Боттезіні (1822–1889). “Передусім завдячую тобі за величезну наполегливість, виявлену під час розучування “Аїди”, — писав йому Верді з Мілану, — і вітаю тебе з талановитим її виконанням”.

Прем’єра опери в Мілані, в підготовці якої Верді безпосередньо брав участь і на яку поклав надто багато сил, відбулася 8 лютого 1872 року. Успіх був колосальний. До цієї перемоги Верді свідомо йшов і завоював її, крім власної наполегливості, цілеспрямованості, крім продумування найдрібніших деталей, також вкладанням у виставу матеріальних засобів. Затрата нервової енергії цього разу була такою надмірною, що Верді потім ще довго не міг забути пережитих прикрощів і розчарувань, постійних скандалів і суперечок. Спересердя в нього вирвалися слова про те, що краще б ця опера взагалі не була написана, настільки багато неприємностей вона йому принесла.

Напередодні появи “Аїди” Верді був призначений головою урядової комісії з реформи музичних театрів і музичної освіти. Комісія затвердила обов’язковий склад оркестру для великих театрів Італії, який відповідав би вимогам сучасних оперних партитур. Верді запропонував провести зміни в розміщенні інструментів за групами, а також деякі нововведення, частина з яких уже була прийнята в інших країнах. Про результати цих нововведень він судив за реакцією публіки: “Я намагався поправити справи деяких наших театрів і забезпечити пристойні постановки там, де протягом ряду років одне фіаско змінювалося іншим і ніколи не оплачувалися останні квартали; в тих чотирьох театрах, де виконанням керував я сам і не лише керував, але зробив певне виконання обов’язковим, публіка брала театри приступом і збори були величезні”.

Як же відреагувала на “Аїду” критика? Верді ця реакція обурила. Улеслива хвала, рекламний галас довкола опери змішувалися з ученими роздумами про передове і відстале, німецьке й італійське, про школи й течії і, звичайно ж, знову про Вагнера. Верді не може приховати обурення, коли напередодні прем’єри “Аїди” в Пармі пише своєму давньому кореспондентові і прихильнику Чезаре де Санктісу, який нині захоплений тими ж настроями: “Гей ви, учені ретрогради!.. Що ви базикаєте про мелодію та гармонію! Нічого спільного у мене з Вагнером немає. Навпаки, якби ви потрудилися вслухатися і постаралися зрозуміти, то знайшли б у мене проти-



лежне... абсолютно протилежне. А що означають ці визначення шкіл, ці упередження, що стосуються гармонії, ці поняття німецькості, італінізму, вагнеризму і т. д.? В музиці є щось більше. Є сама музика!.. От і все. Музика належить всім: вона універсальна. Ідіоти й педанти захотіли звужити її, придумавши школи і системи! Я хотів би, аби публіка судила широко, не з жалюгідних позицій журналістів, створювачів музики і людей, що грають на фортепіано, а керуючись власними враженнями. Розумієте! Враження і ніщо інше."

Публіка так і чинила. Продовжує вона так себе вести, аплодуючи операм Верді, й сьогодні. Але воістину нездоланна сила забобонів, на основі яких формуються оцінки і створюються авторитети в професіональному художньому і доколахудожньому середовищі. Ніхто тут ніколи не наважився б назвати оперним реформатором композитора-італійця. Цього не дозволяли собі співвітчизники Верді, що ж тоді говорити про критиків у інших країнах? Г. Ларош, який зовсім не був шанувальником, а скоріше опонентом Вагнера, не знайшов кращих слів для похвали "Аїди", ніж сказати, що Верді здійснив тут "новий велетенський крок від белліні-доніцеттівської опери до вагнеро-мейєрберівської".

І це сказано про композитора, із двадцяти чотирьох написаних до того часу оперних партитур якого більше третини вже увійшло до світового оперного репертуару, про творця, який переступив поріг свого шістдесятиліття і який продемонстрував невичерпність свого генія, створивши новий шедевр — знаменитий "Реквієм", який потряс усіх. Із цим твором відкривався новий, останній розділ його творчої біографії. Майстер піднімався ще на одну сходинку, не знаючи, що буде там попереду, і не бажаючи про це знати.

Верді не хотів більше писати опер. Він заявляв про це всім і повторював багато разів. А слава його, між іншим, зростала. "Реквієм" Верді написав у пам'ять про велику людину, якою захоплювався. Мова йде про італійського письменника Алессандро Мандзоні. У річницю його смерті, 22 травня 1874 року, траурна меса була виконана у церкві Сан-Марко у Мілані, а потім протягом трьох днів звучала в Ла Скала. Уже в червні з цим твором познайомилися парижани. "Реквіємом" диригував сам Верді, у виконанні брали участь

хор і оркестр Комічної опери, а також солісти, привезені композитором із Мілана.

22 квітня 1876 року в Парижі в театрі Італійської опери вперше прозвучала "Аїда". Трьома спектаклями диригував сам автор, з четвертого за пульт став його учень, відомий італійський диригент Е. Муціо. Опера мала успіх і пройшла 26 разів, незважаючи на те, що вже був кінець сезону.

В Росії "Аїда" була виконана італійською трупкою в Петербурзі раніше, ніж з оперою познайомилися парижани (прем'єра 10 листопада 1875 року). Російська трупа Маріїнського театру показала цю оперу наступного сезону.

Однак і з появою "Аїди" стереотипи критичного сприйняття творчості італійського майстра продовжували діяти. Це помітно за екстравагантною оцінкою Мусоргського, який працював у той час над "Хованщиною" і сам жив у атмосфері нерозуміння своїх новаторських устремлінь. Однак Верді залишається для нього, як і раніше, об'єктом для насмішок.

І в рідній вітчизні композитора недобррозичливців знайшлося немало. "За музику мені докоряли так, ніби я здійснив злочин, — згадував він ту атмосферу, яка склалася докола першої італійської постановки "Аїди", — і звинувачували навіть у тому, що я не вмію писати для співаків..." Негативно оцінювалося тоді виконання Терезою Штольц заголовної партії і сама партія була названа вкрай невдалою. На початку 1878 року при відновленні "Аїди" в Ла Скала в головній ролі виступила знаменита, унікально обдарована і в вокальному, і в акторському плані Аделіна Патті. Журналісти стали співставляти попередню і нову трактовки образу і ніби забули про недавні вироки. Верді це обурило: "Оце так новина! Тепер раптом поцінували силу і пристрасть співу Штольц! Але ж тоді вона "не справлялась" з партією..., адже тоді ж вона була "принесена в жертву"..., адже ж я тоді "не вмів писати" і т. д. І раптом через п'ять років! Будь ласка! Витівки часу..."

У травні 1877 року Верді здійснює поїздку до Німеччини на музичний фестиваль у Кельні, куди був запрошений організатором фестивалю, композитором і диригентом Ф. Гіллером (1811–1885). До програми фестивалю увійшли "Реквієм" і єдиний струнний квартет Верді, написаний ним недавно як інтермецо в перерві між крупними творами. Композитор високо оцінив виконавський рівень усього фестивалю і був розчулений виявленим йому прийомом. Ентузіазм щодо його



музики в країні, яка дала стільки музичних геніїв, на батьківщині Вагнера, був для Верді дорогим особливо. Адже зовсім недавно після міланської прем'єри "Реквієму" друг Вагнера, німецький піаніст і диригент Ганс фон Бюлов назвав Верді розбещувачем художнього смаку Італії, виганяючим "останні залишки безсмертя Россіні". Пізніше Бюлов визнав свою неправоту і став уважно вивчати як "Реквієм", так й інші твори композитора. Але все ж написаний ним покаєльний лист закінчувався вигуком: "Хай живе Верді, який є Вагнером наших співників!"

До того часу Вагнера вже десять років не було в живих. Верді відгукнувся на звістку про кончину великого музиканта із властивим йому благородством: "Сумно. Сумно. Помер Вагнер! Прочитавши вчора цю депешу, я був, можна сказати, приголомшений. Не будемо сперечатися — згасла велика особистість, ім'я, що залишило могутній слід в історії мистецтва". У цих фразах людина і художник кришталево чистої душі схилявся перед пам'яттю великого суперника і побратима. А ще зовсім незадовго до кончини Вагнера сама думка про подібне суперництво, здавалося б, назавжди паралізувала творчу волю автора "Аїди". Від нього чекали нових опер, а він відмахувався то з гіркою іронією, то всерйоз від дружніх вмовлянь.

Нове десятиліття почалося постановкою "Аїди" з французьким перекладом К. дю Локля і Ш. Нюїттера в паризькій Орега. Постановка була прекрасною. Особливе враження справив на Верді баритон Віктор Морель в ролі Амонасро. Через рік, 24 березня 1881 року, цей чудовий співак-актор зуміє реабілітувати образ Бокканегри в Мілані, де опера Верді колись зазнала провалу. За переробку "Симона Бокканегри", у зв'язку з пропозицією Ла Скала повернутися до цієї партитури, Верді взявся із задоволенням. Переглядаючи лібрето з допомогою А. Бойто, він аналізував причини невдачі опери, що сталася понад двадцять років тому.

Співставлення минулого й сучасного мимоволі наштовхувало на роздуми про шляхи розвитку оперного мистецтва і його стану в Італії. Картина, що постала, дуже мало радувала його. Яскравих творів немає, італійські оперні театри занепадають і вимушені закриватися через зростаючі економічні труднощі. Держава не бере на себе їхню підтримку, ентузіазм публіки холодне через невисоку якість постановок. Крім еко-

номічних труднощів в цьому занепаді національного оперного мистецтва чималу роль відіграє зростаюче почуття власної неповноцінності, яке віднедавна стало характеризувати позицію італійських музикантів. Їхні погляди все частіше звертаються до Німеччини й до досягнень сучасної німецької школи. У консерваторіях також вчать на німецьких зразках, забули про специфіку розвитку музики в Італії, про великих майстрів минулих епох. В очах Верді ці симптоми були знаком ніяк не оновлення, як їх пояснювала "передова" критика, а свідченням плутанини і хаосу.

Богемний бунт групи "Розтріпаних" ("Scapigliati"), до якої належав А. Бойто, змінився тепер захопленням *веризмом* — літературним напрямом, зверненням до прози життя. Веристи переносили на сторінки творів реальність повсякденних життєвих драм, народного середовища і пов'язаних з ним грубих, необтесаних характерів. Коли Верді вирішував для себе ті чи інші загальноестетичні питання, орієнтиром для нього слугувала творчість Вільяма Шекспіра. Він любовно називав високо поцінованого ним англійського драматурга то Батьком, то, на італійський лад, сеньйором Гульєльмо. Хіба автор "Макбета" чи "Короля Ліра" копіював дійсність чи прямо переносив на підмостки образи, взяті з життя? Скоріше, за словами Верді, варто визнати, що свій художній світ і своїх персонажів він придумував.

В естетичних маніфестаціях веристів Верді не знаходив нічого, окрім модного терміна. Він не здатний захоплюватися новизною як такою. Незважаючи на постійні запевнення, що він назавжди покінчив з минулим, "прокляте стовпотворення, що зветься театром", його знову притягує. Після успішної постановки "Симона Бокканегри" в Ла Скала ставиться "Дон Карлос" у скороченій чотирьохактній редакції (прем'єра 10 січня 1884 року). Скорочення розмірів вистави диктувалося практичними чинниками. Театрам важко було витримати, а публіці сприймати п'ятиактні грандіозні твори, що вважалися нормою в паризькій Гранд опера. Вагнер, який заперечував такий тип видовища, однак і сам надавав грандіозний масштаб своїм театральним вокально-симфонічним полотнам, не вмістившись у "Персні нібелунга" навіть у межі одновечірньої вистави. Тенденція розростання масштабів дії і збільшення тривалості звучання партитур викликала потребу в альтернативних операх "малих форм".



Веристи також культивували в своїй практиці “малі” жанри оповідання, новели, нарису. Відгукуючись на потреби часу, італійський видавець Едоардо Сонцоньо оголосив у квітні 1883 року конкурс на одноактну оперу. В 1890 році цей конкурс дійсно відкрив нове талановите ім'я і дав хід нині такій популярній опері П. Масканьї “Сільська честь”. Не так було на перших порах. Кращими були визнані дві опери авторів, імена яких нам нічого не кажуть — “Фея Півночі” Г. Дуеллі та “Анна і Гуальберто” Л. Манеллі. Зате молодий композитор, чий твір був відхилений, запам'ятався відразу і викликав до себе загальний інтерес. Не удостоєна увагою журі конкурсу опера “Віліси” недавнього випускника міланської консерваторії Джакомо Пуччіні була поставлена в Мілані в театрі Даль Верме 31 травня 1884 року за рекомендацією А. Бойто і за підтримки видавця Д. Рікорді, який купив права на твір.

У відгуках на постановку стиль Пуччіні порівнювали з Бізе і Массне, хвалили майстерність володіння оркестром. У зв'язку з роллю симфонічного начала в опері і багатством оркестрових фарб акцентувався плідотворний вплив на молодого композитора німецької школи. Наступного сезону опера Пуччіні була поставлена в Королівському театрі в Туріні в розширеному двоактному варіанті. В результаті подальших доробок “Віліси” потрапили на сцену Ла Скала, де виставою диригував Ф. Фаччіо. Це був блискучий початок кар'єри.

Верді проявив інтерес до того, що писали і говорили про Пуччіні. Реакція старого маестро, його роздуми виявилися пророчими. Символічною називають також історію про те, як Пуччіні, сімнадцятилітній юнак із Лукі, відправився разом зі своїм приятелем пішки до міста Пізи, аби послухати “Аїду”. Верді вважав похвальним наслідування Пуччіні сучасним течіям, але особливо його порадувало, що молодий музикант “залишається вірним мелодії, яка не належить ні сучасному, ні минулому.” З приводу переважання в опері дебютанта симфонічного елементу Верді зазначив, що тут все залежить від чуття міри, бо “опера є опера, симфонія є симфонія” і змішувати їх — значить втрачати специфіку жанру.

Через багато літ Пуччіні, ставши визнаним усім світом творцем, підтвердить пророче значення оцінок Верді. Автор “Богеми” і “Тоски” поскаржиться, що критики звинувачують

його в самоповторах і в прихильності до мелодії. Однак сам він з такими оцінками не погоджується, оскільки вважає мелодію суттю опери.

“Отелло”

За декілька місяців до відновлення в Ла Скала “Дон Карлоса” в загублений у провінційному закутку скромний маесток Верді Санта Агата стали приходити привітання, нагадавши власнику, що йому — сімдесят. І хоча в одному з листів він назвав себе “непотрібним ніде й нікому старим, який впав у дитинство”, насправді це було лише лукавство. Він все ще повторював: “Однак я не пишу! О, це ні! І ви не говоріть мені в свою чергу: це погано! Немає ніякого сенсу в тому, аби я писав...” Але ж “шоколадний проект” був на той час уже обговорений і існував у вигляді лібрето, яке написав для нього А. Бойто. Це лібрето Верді придбав ще в 1880 році і, як сам відповідав, заховав у стіл. Оперу “Отелло” він, за його словами, писати не збирався. Але робота над шекспірівськими образами вже йшла.

Яго. Яким він міг бути? Відомий італійський художник Доменіко Мореллі, з яким Верді листується, уявляє Яго маленьким, миршавим, одним з тих, кого називають “колючими”. Композитор таким баченням образу не задовольнився. Йому змальовується Яго худим і довгим, з тонкими губами і близько посадженими очима, а головне — розсіяним, недбалим, байдужим до всього, який говорить про добро і зло з однаковою легкістю. Верді хоче, перед тим, як народиться музика, відштовхуватися від певного зовнішнього зображення, погоджуючись або ні з варіантами, які міг би запропонувати йому художник. Яго з фізіономією чесної людини — над цим справді вартувало подумати. “Мені здається, що я бачу його, цього ханжу, цього Яго з фізіономією праведника! — пише Верді Д. Мореллі. — Отож, за справу, швидко чотири штрихи, і присилай мені цю картину надряпану. Швидко, швидко..., за натхненням..., як доведеться, не пиши для художників, пиши для музиканта”. Ритм цих слів свідчить про спалюючу цього старця-відлюдька творчу лихоманку.

Однак від перших згадок про “шоколадний проект” до його втілення пройшло довгих вісім років. Ще більший термін



— майже сімнадцятиліття — відділяв прем'єру "Отелло" від часу постановки "Аїди". Вперше у своїй практиці Верді писав оперу без договорів і обумовлених термінів, писав для себе, зрадивши навіть своєму правилу орієнтуватися на конкретний тип виконавців. Коли, почувши про завершення роботи над оперою, найвідоміші й мало відомі співаки стали його атакувати в надії одержати роль, Верді всім відповідав, що ні для кого конкретно жодну партію не писав.

Щоправда, в опері, як і в попередніх творах композитора, чітко визначена вокальна конфронтація трьох головних фігур: сопрано — баритон — тенор; ідеальна Дездемона, ангел від плоті, вселенський злодій Яго, "це Шекспір, це людство, тобто одна частина людства — ганебна" (Верді в листі до Д. Мореллі), нарешті, головний герой, ім'ям якого названо твір, генерал Венеціанської республіки мавр Отелло.

Тріаді головних осіб відповідають три персонажі рангом нижче, другі партії лейтенанта Кассіо (тенор), венеціанського патриція Родеріго (тенор), дружини Яго Емілії (мец-сопрано). Три басы залишено для фігур суто службових. В експозиційних сценах першого акту, епізодично — в середині другого і в другій кульмінаційній частині третього бере участь хорова маса. Склад її досить строкатий. Це солдати і матроси, патриції і патриціанки, народ Кіпру, озброєні греки, далмати, албанці, діти острова. Кіпром володіє морська держава Венеція. Острів є морським форпостом, воротами з Європи в Азію. Тут зіштовхуються різні світи. Тут перевалочний пункт, одна з тимчасових стоянок у безкінечних мандрах вступаючого на берег генерала.

Верді багато роздумував над образом Яго і знайшов його вирішення. Але головною залишалася в опері загадка мавра. У порівнянні з п'єсою в оперному варіанті суттєво змінилися психологічні мотивування і темп розвитку подій. Першою причиною цього стала відмова від експозиційного акту, дія якого відбувається у Шекспіра в Венеції. Тут у драматурга показано, як розгортаються стосунки Отелло і Дездемони до їх офіційного визнання, як Отелло добивається цього визнання. У своїй промові перед сенатом воєначальник виявляє дар чудового дипломата. Він переконує яскравістю своєї розповіді, силою аргументації. Результат — дозвіл на шлюб із знатною патриціанкою. В опері все це залишено за кадром і, більше того, — за межами самого образу героя.

Верді і Бойто придумали другу експозицію для Отелло. Відмовившись від увертюри і якогось іншого оркестрового вступу, вони відразу розгорнули масштабну вокально-симфонічну сцену морської бурі, що загрожувала розбити корабель Отелло біля берегів Кіпру. Це був типовий прийом "вершинної композиції", з успіхом апробований Верді не в одній, а в декількох його операх. Драматургічний ефект, який у даному випадку досягався, був пов'язаний з можливістю показати Отелло таким, яким він бачився юній Дездемоні: справжнім героєм, безстрашним полководцем в ореолі слави. До того ж у сцені битви корабля з морською стихією, в реакції маси людей, що зібралася на березі, проглядається минуле войовничого мавра, що викликав страх і захоплення. Символом його військової доблесті стає могутність і натиск музичних образів, динаміка їх розвитку. Вибухове шаленство, пов'язане з розгулом стихії і криками натовпу, утихомирюється поривами владної волі, яка впокориє стихію і втихомирює хаос. Так сприймається інтонована хором унісонна тема. Так звучить перша героїчна репліка, якою Отелло, виходячи на берег, відповідає на захоплені привітання.

Опера починається масовою сценою ще й тому, що, за задумом її творців, це дає змогу продемонструвати сам стиль життя генерала — на людях, в шумі й гулі битв, під крики жаху, сум'яття, захоплення, шаленства. Він звик до цієї голосної музики, його емоції налаштовані в такт цим шаленим ритмам. Характер Отелло викувався на полі битви, де не було часу холоднокровно зважувати свої вчинки, оскільки успіх визначався швидкістю реакції, силою інтуїції, волею й вірою в свою щасливу зірку. Таким входить цей герой в оперу. Можна сказати, що в обійми кохання він потрапляє, розпалений шаленством бою, ще цілком перебуваючи у владі ритмів битв і законів військового часу. Яго робить все, щоб він не встиг вийти з такого стану. Перший мирний вечір на березі буде затьмарений для Отелло провокацією, яку влаштував Яго, сам при тому залишившись непізнаним і, більше того, зумівши одержати шанс на особливе довір'я грізного начальника.

Яго лідирує як персонаж, що веде інтригу, в першому і на початку другого акту. Його завдання полягає в тому, щоб передати таке лідерство справжньому герою боїв, попередньо запустивши потрібний для цього психологічний механізм. Отже, буря стихла, стихія переможена, над берегом опустився



мирний вечір. Отелло-тріумфатор покидає сцену, залишаючи її своїм підлеглим. Молодші чини можуть по-своєму розпорядитися хвилинами відпочинку. Жарти, вино, тепло палаючих вогнів. У цій обстановці для Яго немає особливих труднощів організувати п'яну бійку, що мала б ціль, по-перше, скомпрометувати залишеного стежити за порядком Кассіо, а по-друге, схвилювати Отелло й порушити спокій у місті в перший день його приїзду.

В ефектній "Застольній" із запальною темпераментною мелодією і гострою імпульсивною ритмікою Яго бере на себе роль короля веселої гулянки, душі справжньої чоловічої компанії, яка зневажає помірність і боягузтво. Безхребетний Кассіо підкорюється владі сильного і, розпалившись вином, втрачає контроль над своїми вчинками. Перший тур битви виграно. Кассіо покараний, Отелло розгніваний і не може відволіктися від обов'язків караючого командира.

Незважаючи на те, що свою ненависть до Отелло Яго оправдовує допущеною генералом несправедливістю, пов'язаною з підвищенням улюбленця Кассіо, справжні корені цієї ненависті мають ірраціональну основу. В глобальному протистоянні добра і зла останнє не створює власних цінностей, а лише присвоює те, що несе в собі світ істини, світла, краси. Яго не може пережити слави Отелло, його авторитету і вдачі, його щасливого союзу з Дездемоною. Він повинен скинути і знищити мавра, довівши свою над ним зверхність. Почуття ненависті доведено в обійденого по службі мічмана до такої великої напруги, що перетворює його у всемогутнього героя інтриги. "Яго — художник, геній підступності, якому подобається розтоптувати людей", — писав про цього персонажа видатний італійський баритон Тіто Гоббі.

Яке ж почуття протистоїть всепоглинаючій пристрасті Яго? Чи здатне витримати це протистояння кохання Отелло і Дездемони? Про це можна судити за просвітленим, піднесеним любовним дуєтом, яким в опері завершується перший акт. У благородній чистоті і цнотливості музики дуєту прихований трагічний образ обпаленого вогнем битв кохання мавра до юної патриціанки. Невелика оркестрова інтерлюдія змальовує картину нічної тиші, блиску далеких зірок у бездонній темноті неба. Одночасно це образ потаємних душевних струн, обережного вслухання в себе. Хистким відгомонам відбивається в інших голосах, тягнеться на десять тактів ба-

сова педаль. Оркестрова фактура цілком прозора. Яскрава гармонічна послідовність утворює плавну хвилю. У партитурі стоїть вказівка: три піано. Та ось повільно вимальовується примхливий контур одноголосної мелодії, яка, завмерши на мить, збирається в напружене співзвуччя. Виявляючи стримуване хвилювання, спадають меланхолійними уступами мотиви сумних зітхань.

Отелло починає свою першу репліку, співмірюючи звуки голосу з таємничою німотою ночі. Миттєвий спалах темпераменту при згадці про війну прорветься й тут же погасне, думка знову полине в такт диханню ночі, мелодія потягнеться вгору із затримкою на кожному звукові. Почуття ховається в глибинах бездонної душі мавра, він боїться порушити його чарівність необережним рухом.

Інакше відповідає на цей перший заклик Дездемона. Мова її вільна й невимушена. Але безпосередній емоційний імпульс ніби відразу згасає і, знизивши інтенсивність, повільно знову набирає силу. Виникає мелодійний контур увігнутої хвилі. За цим ховається і недосвідченість у сфері прояву почуттів, і деяка сором'язливість перед чоловіком-володарем. Скутість знімається лише після того, коли Дездемона спрямовує нитку бесіди в знайоме ретроспективне русло. Вона нагадує своєму героєві, з яким хвилюванням слухала його розповіді про далекі походи, як зароджувалося в цей час їхнє кохання. Хвилювання і тривоги, що залишилися в минулому, навіюють світлий сум.

Надихнувшись спогадами, Дездемона заспіває гімн слави герою, схожий на ті пісні, якими улюбленців слави вітає натовп. Це повертає Отелло до його ролі чоловіка-воїна. Він гордий, він вдячний своїй богині за те, що вона живе його хвилюваннями, співпереживає його ранам солдата-ветерана. Ось в чому запорука їхнього кохання, яке вони ніжно леліють, яким любуються, — і не помічають, що таке почуття хоча й гарне, але позбавлене істинного жару.

Лише перед кінцем дуєту душа Отелло ніби на мить розкриється, сповниться живим трепетом в "темі поцілунку". Він проспівує три коротких фрази: "Поцілунок..., поцілунок..., ще один поцілунок." Його почуття сконцентрується в цих трьох експресивних мотивах-вигуках. Захоплення, що рветься назовні, розпирає груди, перериває дихання. Але його не можна розплескати, а слід трепетно зберегти... Кадансова фаза, що



настала після того, як відзвучала “тема поцілунку”, розтягнута на дев’ять тактів і уявляється моментом споглядання абсолютної краси. Тональне зрушення з мі мажору в ре бемоль мажор ніби відзначає перехід в якийсь неземний вимір. Одночасно змінюється фактура, вокальна лінія в партії Отелло спрямовується вгору, потім обидва голоси, чоловічий і жіночий, зливаються в довготривалій високій “терції згоди”. Ніби дві сестри, душі закоханих майорять в прозорій передсвітанковій вишині, де їх освітлює своїм холоднуватим світлом провісниця нового дня Венера.

Дует можна назвати одночасно прологом і епілогом кохання Отелло і Дездемони — меморіалом почуття, що застигло у власному баченні і перетворилося в символ. Як тут не згадати інший такий же меморіал, про який розповів у своїй “південній” поемі Пушкін, — фонтан кохання, збудований у Бахчисараї: білий мармур, струмені води, бездонна синь високого неба...

“Тема поцілунку” прозвучить в опері ще раз у передсмертному аріозо Отелло. Три мотиви-вигуки, ніби три безсилий жести, освітлюють останні хвилини життя героя як катарсичне очищення його бунтівливої душі. Доказ, якого він так добивався від демона-спокусника Яго, тепер перед ним. Як водяний струмінь, що омиває мармур, Отелло прориває над безпристрасною німою красою мертвого тіла коханої. Між цим прощальним плачем і кодою дуету першої дії пролягає трагедія саморуйнування героя.

На початку другого акту смисловим прологом до трагедії Отелло стане кредо Яго — його програмна арія, для якої Бойто написав дуже сміливий текст. У своєму еретичному символі віри Яго утверджує абсолютне панування на землі всемогутнього злого володаря, зусиллями якого всі людські ілюзії руйнуються задумом всезнищення. Смерть — єдине мірило всіх людських діянь. Служитель нелюдського бога-сатани, Яго глумиться над цінностями добра і справедливості з похмурим усвідомленням, що й сам відданий на безчинство безіменним силам знищення. Він осмілюється проникнути в таїну світу і побачити за прикриттям життєвих радостей пусте ніщо. Керуючись лише безжальним холодним світлом розуму, даного людині як насмішка над його безсиллям, Яго сміється над наївною вірою тих, хто, на його думку, не хоче знати правди.

Кредо (Вірую) відкривається похмурою унісонною темою з примітивним малюнком і агресивним натиском на кожний звук. У вокальній партії псалмодична вимова тексту порушується задириливо-знущальними короткими фразами. В оркестрі звучить мотив злостивої насмішки, який складе фундамент наступного розвитку. Створюючи кредо, Верді зумів реалізувати свій задум, який виник ще під час обдумування “Короля Ліра”. Як і Едмунд, Яго відкриває своє справжнє обличчя лише тоді, коли залишається наодинці з собою.

Однак сольний монолог Яго складає лише одну з граней образу. Тіто Гоббі справедливо критикував тих виконавців, які занадто акцентували в Яго демонічні, злостиво сатанинські риси. Згадуючи, що Шекспір визначає вік Яго приблизно двадцяти вісьмома роками, а в автора новели, звідки був запозичений сюжет, підкреслена красива зовнішність мічмана, Т. Гоббі пише: “Безумовно, Яго повинен виглядати дуже привабливо: живий, відкритий, приємний у спілкуванні. Тому всі вірять в його чесність, що значно збільшує владу Яго, його здатність обводити всіх довкола пальця. Яго досконало володіє мистецтвом бути різним з різними людьми: він легкий і веселий з Кассіо, іронічний з Родеріго, милий, віддано поштивий з Отелло, грубий і грізний з Емілією, улесливий з Дездемоною і Людовіко”.

Після кредо вся друга дія присвячена стрімкій атаці Яго на психіку Отелло. Одержаний результат закріплюється в їхній спільній клятві помсти під завісу. Яго точно розрахував удар, розгадав слабке місце противника. Сміливий і рішучий у бою, Отелло по-дитячому безпорадний у звичайних ситуаціях, особливо в тих, які стосуються вищого світу і поведінки жінки. Обравши в супутниці прекрасну венеціанку, він прилучився до тих сторін життя, які залишалися для нього недоступними багато років його служіння жорстокому демону війни. Але він новачок у цій щасливій країні, де так невимушено веде себе Кассіо. Легковажний красень-лейтенант завжди міг бути на підозрі, бо він “свій” у світі Дездемони. Ділення на “своїх” і “чужих” створює ситуацію підозрілості до потенціального противника. Тому варто Яго всього лише висловити припущення про можливості для старого бійця втратити пильність і пропустити момент нанесення удару, як подальше відбувається ніби само по собі.



Отелло вже чує сигнал небезпеки, Яго відправлений шпигуном у стан ворога з наказом стати очима й вухами свого командира.

На війні як на війні. Несподіваність, безпощадність, попереджувальні удари — все, щоб зламати, знищити, безжалісно роздавити. Жажливість становища полягає в тому, що ведеться війна особлива, ще страшніша, ніж братовбивчі міжусобиці. Отелло доводиться топтати й знищувати власну душу, причому кращу її частину. Він не зміг передбачити одного. Коли слава і військові заслуги дали йому право втілити в реальність світлу мрію про чисте кохання, для нього виявилось пізно вчитися всьому заново. Тому випробування, послане йому в мирному житті, він ніби зустрів у повному всеозброєнні і бойовій готовності.

У побудові другого і третього актів опери існує прихований паралелізм. Яго і Отелло міняються в них місцями. Яго в третій дії виведений на другий план і використовується як "підсадна качка". За аналогією з кредо Яго Отелло проголошує похмурий монолог-молитву. Спочатку він ніби виставляє рахунок Богові, який обманув його, а потім у пориві відчаю оплакує свою загибель. Перед тим, як остаточно рухнути, він, як могутній поранений звір, знищує все на своєму шляху. Рана його смертельна, тому його поведінка викликає панічний жах у оточуючих.

А яка ж доля Дездемони в тому, що відбувається? Із закінченням третього акту історія Отелло фактично завершена. Що ж до Дездемони, то її історія в четвертому акті лише починається. Йдеться про особистість, про душу, про поведінку трагічної героїні, яка побачила образ власного фатуму. Критики справедливо відзначали, що аж до фінального акту Дездемона здається неправдоподібно наївною. Це справді так, хоча нічого неправдоподібного в такій наївності немає. Вся справа в її стосунках з Отелло і в тому, як оправдовується в загальній думці її нерівний шлюб. Він — мавр і азіат, вона — донька патриція, представниця аристократичного сімейства. Він — грубий вояк не першої молодості, вона — красуня в розквіті юності з благородними манерами і бездоганним вихованням. Тому Дездемона ніби дістається Отелло в нагороду за доблесть і заслуги перед Венецією, за що вона дарує йому свої почуття, а він приймає такий дорогоцінний дар.

Але ще в "Аїді" Верді показав, що любов не обмінюється на високе суспільне становище і військові удачі, але пропонує визнання абсолютної і безумовної цінності коханої людини. Радамес кохає не царицю і не рабиню, а цілком конкретну жінку, заради якої йде на все, аж до поховання заживо. На відміну від цього, Дездемона не встигла покохати Отелло поза зв'язком з його героїчною біографією, а він не розбудив у ній таке кохання. Яго першим про все здогадався і поспішив скористатися здобутим знанням.

Із пасивної страждаючої героїні типу "слабких" героїнь ранньої романтичної опери чи Луїзи Міллер самого Верді Дездемона перетворюється в істинно трагічну фігуру лише у фінальному акті. Передчуття неминучої катастрофи нависає над всією її сольною сценою, яка передувє появі в спальні Отелло. Надособистий потойбічний страх холодить серце. Аби заглушити його, Дездемона повторює сумний мотив старої "Пісні про вербу", яку чула в дитинстві від бідної дівчини Барбари. Ця пісня й про неї саму, в якій вона відспівує, хоронить свої мрії.

Верді створює сповнену глибокої печалі мелодію з красивою гнучкою пластикою, чий перший стрімкий розбіг подібний до широкого розмаху крил пораненого птаха. Тричі повторена зі словами "верба, верба, верба" нисхідна мінорна терція відспівування схожа до невмолимого обертання колеса фортуни чи одноманітного скрипу відірваної дверцяти в запусілому домі. Народжуються аналогії і з колисковими смерті, з атмосферою написаного вже пізніше вокального циклу "Пісні про померлих дітей" Г. Малера. Подвійний психологічний план напруженого очікування і відстороненого осмислення подій як таких, що вже відбулися, надає сцені трагічної величності. Дездемона занурюється в бездонні глибини власної, тепер уже пробудженої від сну душі — і саме тут ніби вперше вдивляється в темну безодню душі Отелло.

Після зустрічі з майбутньою виконавицею партії Дездемони співачкою Ромільдою Панталеоні Верді настановлював диригента спектаклю Франко Фаччо: "У пісні про вербу є труднощі грандіозні як для композитора, так і для артистки-виконавиці. Необхідно було б, аби ця остання, як пресвята трійця, володіла трьома голосами: одним для Дездемони, другим для Барбари і третім голосом для слів *верба, верба, верба*. Голос сеньйори Панталеоні, що звикла до партій шалених,



дуже часто звучить надто різко на верхах; вона привносить у них, я б сказав, надто багато металу. Якби вона могла звикнути співати ледь більше головним звуком, їй було б легше пом'якшити звук і голос звучав би впевненіше й точніше". Створені Верді образи Дездемони, Отелло і Яго не вкладалися у звичні вокальні амплуа. Партія венеціанського мавра досі залишається однією із найскладніших в теноровому репертуарі. Як відзначає П. Домінго, "один лише другий акт за навантаженням дорівнює для тенора цілій опері середнього розміру. А в "Отелло", між іншим, є ще три акти, які також треба співати".

У прем'єрному спектаклі 5 лютого 1887 року в міланському Ла Скала Р. Панталеоні виконала Дездемону, відомий тенор Ф. Таманьо — Отелло, улюблений вердівський баритон В. Морель — Яго. Опера швидко набула всеєвропейської відомості. В серпні в Брешиї відбулася її друга постановка на італійській сцені. В листопаді того ж року Е. Направник диригував оперою в Петербурзі, через два роки, в липні, її почув під керуванням Ф. Фаччо в театрі Ліцеум Лондон. Не завжди постановки мали успіх, на який опера заслуговувала. І пізніше вона не зрівнялася в популярності з тріадою початку 50-х років, з "Аїдою" чи "Балом-маскарадом". Це пояснювалось змістовою глибиною і складністю твору. Втілити на сцені фігури Отелло, Дездемони, Яго — образи, конгеніальні своїм прототипам в творінні великого драматурга, могли лише справжні майстри.

А Верді вже на порозі свого вісімдесятиріччя створив для ефектного завершення власної творчої біографії несподіваний фінал. Ним стала лірико-комічна опера за творами Шекспіра і за лібрето А. Бойто "Фальстаф" — міст, що з'єднав два століття оперної історії. За рік до прем'єри цього останнього дітища, улюбленого творіння його старості, Італія відзначала століття від дня народження Россіні. Колись Россіні так відгукнувся про дарування свого співвітчизника і молодшого сучасника: "Верді є композитором, за характером печально-серйозним, і музика його, що летиться природно й сповна, має властивий його даруванню колорит похмурий і скорботний, що надає їй, між іншим, і особливу цінність; я поважаю його найвищою мірою, хоча немає ніякого сумніву в тому, що йому ніколи не написати опери напівсерйозної, як "Лінда", і тим паче опери комічної, як "Любовний напій".

Вироки щодо мистецтва Верді, які не підлягали оскарженню, висловлювало протягом його життя багато дуже шанованих авторів. Доля цих пророцтв була такою ж, як і категоричних тверджень Россіні. Легкий і світлий, наповнений гумору, багатий музичними ідеями і новизною форм "Фальстаф" став свідченням відродження і оновлення традицій італійської комічної опери. Спростувавши пророцтво автора "Севільського цирульника", лукавий старець віддав тим самим данину своєму великому попередникові у сфері музичної комедіографії.

В некролозі на смерть Джузеппе Верді російський опонент композитора Г. Ларош так оцінив заключну сторінку творчості того, кого колись назвав розбещувачем художніх смаків: "До останнього періоду, що представлений одним "Фальстафом", ми й не доросли навіть. Петербурзька публіка ввічливо знехтувала "Фальстафа", ніби це був якийсь останній квартет Бетховена, тоді як це скоріше "Камінний господар", тільки здоровіше за методом, сильніше за музичною технікою і музикальніше за лібрето... Що відбудеться в Італії, що в Європі, коли у нас зрозуміють тонку іронію і виблискуюче багатство "Фальстафа"?"

Отже, здійснилося. "Композитор грубого натовпу" змусив-таки заговорити про свою оперу, як звичайно говорилося про найскладніші твори в історії світового музичного мистецтва, що випереджали час. Впертий італійський селянин, самітник із Санта Агати, "старий, який впав у дитинство", "Вагнер Італії" — як тільки він сам себе і його не називали! — досягнув гори Парнас і посів там своє власне, ніким не зайняте місце в сонмі найвеличніших.

Література

1. Верди Джузеппе. Избранные письма. М., 1959.
2. Галь Ганс. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера — три мира. М., 1986.
3. Гиви Орджоникидзе. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1967.
4. Доминго Пласидо. Мои первые сорок лет. М., 1989.
5. Ларош Г. Избранные статьи. В 5 вып. Вып. 3. Опера и оперный театр. Л., 1976.



§ 6. Французький оперний театр на межі століть

“Сучасне музичне повітря наповнене Вагнером... Якщо ви страждаєте від задущливості його, — не слухайте сучасну музику, а зануртеся ліпше у XVIII століття”, — так відгукнувся на художню ситуацію другої половини XIX — початку XX століття російський критик А. Коптяев. Опублікована ним стаття називалася “Школа Вагнера”, під якою автор розуміє фактично все різноманіття найпомітніших творів і композиторських імен того часу. Серед свідомих і мимовільних запозичень він вказує на оркестровий колорит, оргії хроматизмів, “чаруючі мотиви” “Летючого Голландця”, “Тангейзера” і “Лоенгріна”, які переходять з опери в оперу. Справді, в суспільній свідомості періоду пізнього романтизму все найактуальніше — чи то філософсько-поетичні концепції, чи система музичної мови — асоціювалося з “байройтським чарівником”.

Виникає, однак, запитання: чи був вплив творчих ідей Вагнера на іонаціональні художні культури лише своєрідним “вторгненням”, гіпноізмом непересічної особистості, чи він пояснюється іншими причинами? На думку М. Равеля, творчість Вагнера “є прикладом найповнішої, найширшої асиміляції. Зібравши найрізноманітніші матеріали, гігант побудував собі величний, оригінальний палац, розміри якого відповідали його росту”. Іншими словами, саме Вагнеру довелося виявити, відібрати і привести в чітку систему найплodотворніші набутки сучасності, здійснити раніше інших композиторів XIX століття те, що лише дозрівало у їхній свідомості, внаслідок чого під “вагнерівським” почали розуміти мало не всі новації, що виникали у сфері музичної мови і формотворення.

Як відзначають учені, вагнеріанство у Франції явно виявилось наприкінці 60-х років на хвилі загального інтересу до проблеми національного театру. Насправді, в другій половині XIX століття Франція почала втрачати провідні позиції в оперному жанрі, цій споконвіку французькій сфері музичної культури. Якщо в 30-х роках XIX століття опера у Франції досягнула однієї із своїх вершин, то в постмейєрберівський період її динаміку можна уявити у вигляді поступового декресцендо, доведеного до критичної точки напередодні останньої третини століття.

Виникла ситуація “перехідності”, коли стара концепція музично-сценічного мистецтва себе вичерпала, нова ж перебувала в стадії пошуку, поза чітко усвідомленим генеральним напрямком. Протягом усього XIX століття зусилля французьких композиторів були зосереджені на розкріпаченні вокального способу висловлювання, значення якого нерідко нівелювалося в попередні історичні періоди за рахунок суто театральних — музичних і сценічних — ефектів. Таке “вирівнювання” всіх компонентів оперного синтезу відповідало загальній спрямованості романтичної художньої творчості на розробку ще не використаних композиційних і мовних засобів.

У постромантичну епоху поступово формувалося ставлення до оперного жанру як способу особистісного висловлювання, що відбиває ліричну рефлексію, причому не у вигляді урочистого показу безсумнівно високого, але дещо умовного ефекту, а в її природності, живості, безпосередності. Кульмінаційним моментом цієї тенденції стала творчість Ш. Гуно (1818–1893).

Створений цим композитором різновид опери одержав назву “ліричної”. Саме опери, а не драми. Поставивши в основу мелодію — цю “мову почуттів” — Гуно закріпив значимість номерної структури, хоча й зв’язаної з деякими прийомами динамізації драматургічного процесу (використанням діалогічних і масових сцен, паралельних планів, тематичних арок, ключових тональних опор і т. д.). Не дивно, що оновлення виражальних засобів виявилось підпорядкованим пошукам музичних ритмо-інтонацій, здатних відобразити миттєвість душевних поривань. Що ж до форми в цілому, то Гуно не тяжів до масштабних побудов широкого дихання, до логіки конфліктних сполук, системи стрімких, або навпаки, тривалих і неухильних підйомів і спадів, — тобто до всього, що асоціювалося з найсучаснішим проявом законів музичної драматургії. Оперна естетика Гуно найповніше розкривається в інтимній ліриці сольних “виходів” персонажів і в деталізованому інтонованому малюнкові дуетно-діалогічних сцен згоди — на противагу концертній віртуозності і постановочному декору “великої опери”.

Тимчасове послаблення інтересу до театральності в опусах Гуно, обумовлене поетикою ліричної опери, змінилось в 60-ті роки спробами її відродження на новій основі. Орієн-



тальні мотиви, колористичні тонкощі інструментовки, конфліктні сцени в "Шукачах перлів" і "Пертській красуні" Ж. Бізе (1838–1875) відтворили цю тенденцію. Згадаємо, однак, що згідно з традиціями французька опера завжди опиралася на художні принципи драматичного театру. Але до останньої третини XIX століття і в цій сфері творчості намітився деякий спад. У 1881 році Золя констатував, що "сучасний театр потребує нової людини, яка б спонукала відродження тій галузі мистецтва, яку вульгарні ремісники звели до задоволення грубих запитів натовпу. Так, потрібен могутній темперамент, чий новаторський мозок перекинув би усталені умовності й утвердив, нарешті, справді людську драму на місце смішної брехні, яку показує наш театр".

Випад відомого французького письменника був спрямований проти застарілої на той час романтичної драми, альтернативу якій він вбачав у зміцненні реалістичних — в широкому значенні — тенденцій. Паралельно до цього формувався новий, символічний напрям. З цих позицій відкриття французькими композиторами теоретичних засад і творів Вагнера стало своєрідним каталізатором їхніх власних намірів. Симптоматичним є зауваження Ернеста Шоссона (1855–1899): "Вагнер не лише знайшов ту форму, яка найкраще підходила до характеру його геніальності, він був ініціатором, який по-новому орієнтував театр (*розрядка наша*). Драматургічна революція, здійснена ним, носить надто широкий характер, аби залишитися відокремленою, без значення і наслідків для майбутнього".

Актуальність вагнеріанства в оперному мистецтві Франції визначалася і формуванням в її духовній культурі особливого роду елітарності, що проявилось в тяжінні до сфери ірраціонального, надпочуттєвого, вишукано витонченого. Доказ цьому знаходимо у поетичних зізнаннях "справжніх вагнеріанців" Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена. В той же час, за влучним висловом Ю. Кремльова, ці імена не можна назвати співзвучними їхнім сучасникам Ж. Бізе, К. Сен-Сансу, Г. Форте, емоційно-образний і художній світ яких ніби належить іншому культурно-історичному періоду. Така невідповідність літературної і оперної поезики частково компенсувалася творами Вагнера, у яких французькі символи та їхній предтеча (Ш. Бодлер) вбачали щось споріднене з їх творчою природою.

Таким чином, поширення вагнеріанства у Франції було об'єктивною закономірністю, викликану особливостями еволюції національного мистецтва, зокрема опери. Музична драма та ідея "злитого мистецтва" стали своєрідним дзеркалом, звіряючись з яким, французькі композитори, критика і публіка сприймали чи не кожен театральну прем'єру.

Характерна преамбула К. Сен-Санса в його відгуку на відвідання першого фестивалю в Байройті, надрукованому під назвою "Перстень нібелунга" і байройтські вистави: "Ось уже багато літ як преса займається автором "Тангейзера". Може я й помиляюсь, але мені здалося, що щоразу, коли писали на цю тему, пера починали виробляти якісь дивні стрибки, кидалися то праворуч, то ліворуч неприродним і неспокійним чином". Сен-Санс продовжує М. Равель у статті, написаній майже піввіку потому: "Коли "Фервааль" був поставлений у театрі де ля Монне в 1897 році, твір цей звинуватили в тому, що він "вагнерівський". Шанувальники д'Енді не були цим дуже схвилювані. В той час не з'явилося жодного твору, автор якого не був би звинувачений у вагнеризмі. Після того, як злостива у своєму безсиллі преса не визнала геніальності Вагнера, критики, переконавшись у марності своїх зусиль, стали використовувати славне ім'я, аби з його допомогою спробувати знищити будь-який новий твір".

Назвемо лише кілька творів, які визнані, згідно з усталеною науковою точкою зору, "вагнеріанськими": "Фервааль" В. д'Енді (аналогія з "Парсіфалем"), "Король Артюс" Е. Шоссона (варіант "Трістана та Ізольди"), "Гвендоліна" А. Шабріє (паралелі з "Летючим Голландцем"), "Екслармондо" Ж. Масне (лицарська тематика, екзальтація почуття в душі "Трістана та Ізольди").

Варто зазначити, що, незважаючи на можливість явних запозичень і аналогій між творами "старого Клінгзора" і французьких авторів, вагнеріанство не було простим наслідуванням навіть з боку його найправовірніших adeptів. Суперечки довкола Вагнера означали процес тривалої і плідотворної асиміляції ідей німецького Майстра в умовах національної традиції. Виникає ситуація, подібна до "війни буфонів" чи "глюкістів і піччіністів". Зіткнення животворного начала в мистецтві із усталеними канонами кінець кінцем змінюється етапом "примирення", коли відбувається "переведення" чужого матеріалу на мову власної культури.



Як же конкретно відбувалося схрещування різноманітних творчих явищ у французькому театрі зазначеного періоду? Розглянемо два твори, автори яких тяжіли до здійснення багато в чому протилежних художніх ідеалів: “Самсона і Далілу” Сен-Санса і “Вертера” Массне.

“Самсон і Даліла”

Загальновідома антивагнерівська позиція К. Сен-Санса (1835–1921), який був главою Національного товариства, критиком, композитором. Водночас у своїх висловлюваннях він прагнув залишатися об'єктивним, свідчення чому — ефектна кінцівка рецензії на прем'єру “Персня нібелунга”: “Вагнероманія — проста недоречність, вагнерофобія — хвороба”. Наполягаючи на національному походженні “Самсона”, французький дослідник Ж. Тьерсо вбачає в ньому традицію “Троянців” Берліоза, але не “Трістана”. Однак закінчення “Самсона” припало на рік байроїтської прем'єри тетралогії (1876). І хоча ці дві події не можна вважати рівновеликими за своєю історичною значимістю, такий збіг символічний. Це свідчить про синхронність кристалізації однієї із властивостей пізнього романтизму, яка полягає в особливому ставленні до традиції.

Якщо головними чинниками у композиторських прагненнях епохи “класичного”, зрілого романтизму були новизна, незвичність, неакадемічність способу висловлювання, то творче покоління пізнішого періоду — будь то Вагнер чи Брамс, Сен-Санс чи Франк — ніби вперше відкрило минуле музичної культури. Останні сприймали його як живу пам'ять, що акумулює художні цінності різноманітних історичних часів. Як зазначалося вище, в музичній свідомості Вагнера духовно естетичний досвід втілюється в концепцію міфотворчості. Аналогічно в мисленні Сен-Санса відбулося “зняття” типологічних особливостей традиції, що виходила за межі XIX століття і охоплювала іонаціональні явища, позначені колись французькими впливами. Вищим проявом традиції для нього стає жанр як найуніверсальніший, найбільш узагальнений спосіб збереження художньої інформації.

Сен-Санс вписується в неокласичну тенденцію, яка на початку проглядалася лише крізь завісу пізньоромантичних мовних новацій, а потім, уже в 20-х роках XX століття, сфор-

мувалася в цілісний напрям. Окреслюється складна культурно-історична парабола, що з'єднує “помірковані” за мірою творчої сміливості опуси Сен-Санса з пізнішими радикальними перетвореннями основ музичного мистецтва у творах глави неокласиків І. Стравинського. Таким чином, своєрідно трактований “традиціоналізм” Сен-Санса виявляється чимось спорідненим міфотворчості, виступаючи знаком рівності між його власними і вагнерівськими ідеями. Характерно, що і для І. Стравинського опора на міф в іншому, сучасному тлумаченні стане одним із відправних моментів стилю.

“Самсон і Даліла” Сен-Санса апелює до цілого ряду жанрових традицій. Дослідники відзначають зв'язок цієї опери з класичною ораторією Генделя, Баха, Гайдна.

Композиторська інтуїція Сен-Санса дозволила йому розгадати тотожні властивості, здавалося б, різноманітних жанрів XVII–XVIII століття, призивши їх до спільного знаменника. Водночас ті ж художні параметри дають змогу встановити схожість генделівської ораторії “Самсон” і опери та той же біблійний сюжет Сен-Санса з драматургією реформаторських опусів Глюка. Останній, як відомо, немало почерпнув у творчих пошуках Генделя і здійснив свої новаторські художні наміри саме на паризькій сцені. Нарешті, “Самсон” Сен-Санса спадкоємно пов'язаний з театром Д. Мейєрбера — романтичним варіантом “великої” національної опери.

Конкретизуємо сказане. Біблійний сюжет “Самсона” інтерпретується як позачасова, позанаціональна подія, що має спільність з проблематикою опери і ораторії попередніх століть і сучасності. Патріотична ідея героїчного діяння заради народу відсилає до досвіду Генделя. Колізія почуття і обов'язку ріднить оперу Сен-Санса з класицистичним музичним театром. Психологічна роздвоєність індивіда в результаті любовної пристрасті до жінки з ворожого політичного табору нагадує “велику” історичну оперу.

Оскільки Сен-Санс, як і Вагнер, звертається до міфологічної історії (хоча й у біблійному варіанті), неминує виникає заданість ситуацій і перипетій, що виникають не стільки в часі, скільки розгортаються у просторі, бо фабульна “вісь” одразу ж визначена. Але якщо Вагнер у “Персні нібелунга” розповідає історію, ним створену, “творить свій міф”, то його французький сучасник



представляє вже готову, давно відому колізію, подану в її ключових моментах. Цікаве співставлення опери Сен-Санса з вагнерівським “Зігфрідом”. Герої обох творів тричі піддаються випробуванню, спрямованому на здійснення подвигу: Зігфрід кує меч, вбиває дракона і пробуджує Брюнгільду від сну; Самсон особистим прикладом залучає своє плем’я на шлях протистояння насиллю, піддається жіночим чарам (не витримує випробування), перемагає власну сліпоту і слабкість, звільняючи ціною свого життя ізраїльтян.

У обох творах “подвиги” складають ціль і сенс того, що відбувається. Але Вагнер деталізує всі обставини, простежуючи логічну неминучість здійснюваних справ. Сен-Санс же ніби мислить вершинними моментами колізії, безпосередньо зосереджуючи увагу на самій події, а не на обставинах, що до неї призвели. Іншими словами, перший — у відповідності з менталітетом німецької культури — процесуальний, спрямований на переживання, навпаки, метод другого відповідає давній французькій прихильності до мислення просторовими параметрами, до поетики показу.

Ставлення до біблійної тематики як усталеного знання, що йде від генделівської ораторії і класицистської трагедії, обумовило зведення до мінімуму кількості персонажів. Крім загальних їх в опері ще двоє: Верховний Жрець і газький сатрап Абимелех, причому останній фігурує лише в першій сцені першої дії. Останні учасники, які епізодично виникають в опері, не мають власних імен і, за ораторіальним амплуа, виступають корифеями хору. Серед них — Старий Єврей, Філістимлянський Вісник, Перший Філістимлянин, Другий Філістимлянин.

Композиція “Самсона” симетрична, як і належить національній опері, однак, всупереч традиції Люлли — Мейєрбера не п’яти-, а трьохактна, як і ораторія Генделя. Перша і третя дія майже цілком присвячені показу суспільних пристрастей. У них панує загальний план. Акцент зроблено на статуарні хорові фрагменти, що стилістично нагадують пасії Баха (показова інструментально-хорова fuga в початковому розділі твору). Театрально-постановочні ефекти зосереджені в балеті — неодмінному атрибуті великої французької опери.

Серединний другий акт звернений до камерної сфери — особистостей персонажів. Переважають тут інтонаційно і пси-

хологічно деталізовані сольні і дуетно-діалогічні “виходи” героїв, а поетика опери зовсім витісняє ораторіальну. В основі музичної драматургії опери в цілому Сен-Санс зберігає внутрішню опору на номерну структуру, незважаючи на те, що в клавірі жанрові найменування оперних одиниць відсутні. Однак хори, аріозо, арії, ансамблі, балет, тобто весь звичайний набір оперних номерів утворюють ряд контрастних фрагментів, синтаксично і структурно відокремлених, хоча й об’єднаних функціонально, логічно, гармонічно (відсутність кадансів) у масштабніші побудови — сцени.

Організацію цілого в “Самсоні та Далілі” Ж. Тьєрсо називає скоріше послідовним рядом картин, ніж наскрізною драматичною дією. В цьому плані уточнення жанрового профілю твору (ораторія — опера) видається йому несуттєвим. Належність цієї опери до типу музичної драми (вагнерівського зразка) учений заперечує. Тим самим проводиться чіткий водорозділ між оперно-ораторіальним і, умовно, драматичним способами організації твору. З іншого боку, ніби заперечуючи гіпотетичному опоненту, Тьєрсо допускає можливість інтерпретації “Самсона” як чисто театральної п’єси, але із застереженням, що музика все ж складає тут головну суть.

У цих міркуваннях дослідника чітко висвічується прагнення побачити в творі Сен-Санса саме ту злитість театрального і музичного, яка звичайно асоціюється з вагнерівською концепцією синтезу мистецтв. Справді, в “Самсоні” композитору вдалося досягнути органічного союзу складових елементів, однак способами, протилежними вагнерівським. У цьому контексті варто уточнити, що сам термін “театральність” двозначний, означаючи одночасно і драму (як колізію, подану в слові і яка розгортається в часі), і видовище, лицедійство, в кінцевому результаті, гру (святкування, ритуал, карнавал).

Театральність “Самсона” бачиться, передусім, у його принциповій оперності, спрямованій на оперування ситуаціями і емоційно-образними заданостями. Те саме відноситься і до стилістики твору, що є складним конгломератом архаїчних інтонаційних формул (своєрідних риторичних фігур) і сучасних мовних засобів. Героїчний образ головного героя Самсона вибудований з допомогою історично різноспрямованих деталей: тенорового амплуа, що закріпилося за яскравими, активними особистостями, мелодійних зворотів,



ритмічних фігур, оркестрових тембрів, гармонічних прийомів, характерних для музики минулого, з одного боку, і XIX століття — з іншого.

Поява Самсона в першій дії першого акту відзначена несподіваним переходом із дієзних тональностей в мі бемоль мажор, квартовими вигуками, ходами звуками мажорного тривуку, пунктирним рухом — тобто всім тим, що звично пов'язується з семантикою дії. Більше того, його “вихідне” аріозо є ніби стиснутим, спресованим варіантом барочно-класицистської “героїчної арії”. В “Самсоні” є й зразки впливу інших традиційних оперних номерів. Наприклад, газький сатрап Абімелех (бас) виступає в ролі “тирана”. У супроводжуючій його музиці використані всі ознаки “арії помсти” (“арії гніву”) — пунктирні фігури, імперативні спадаючі гами, тирати, форшлаги. Інший приклад — атрибутка “музики страху” в партіях двох філістимлян: тремоло, хроматичні пасажи в швидкому темпі і т. д.

Вокальна партія Далілі (мецо-сопрано) відсилає до амплуа сильних, часто підступних натур. У композиторській практиці XIX століття тембр низького жіночого голосу здебільшого асоціювався із земним, пристрасним, почуттєвим началом. У музичних зразках бароко і класицизму Сен-Санс не знайшов мовних засобів, відповідних образу “жінки-змії”, одночасно прекрасної і жахливої. Він змушений був звернутися до сучасного інтонаційного словника, відбираючи з нього, однак, такі деталі, які стикаються із семантикою “старої” опери. Обидві арії Далілі (в першому і другому актах), її партія в дуєті-сцені з Самсоном (у другому акті) відрізняються гнучкістю і пластикою “італійської” кантילени, краса й привабливість якої здатна зачарувати незалежно від сюжетної ситуації та характеристики персонажа.

“Музика спокуси” в дуєті-сцені другого акту (її інколи називають “арією Далілі”) складається з хроматичних візерунків, подібних до спадаючих ходів *catabasis*, ускладненого *passus dupiusculus* — барочних риторичних фігур, що означають повалення, падіння в безодню. У XIX столітті такі музичні формули виявляються схожими з “трістанівськими” мотивами знемоги, і з лейтмотивом Логе у “Персні нібелунга”, а в перспективі розвитку опери будуть використані як елемент “східного” колориту в партії Шемаханської Цариці в “Золотому півнику” М. Римського-Корсакова.

Звернення до інтонаційних лексем, що мають в оперному театрі довготривале існування, викликало важливі наслідки. По-перше, воно відбилося на характері дещо відстороненого позаособового емоціоналізму твору, в чому бачиться один з проявів поетики видовищного театру показу. Інший наслідок полягає у виникненні “блукаючих” мотивів. Вони проникають у партії різних персонажів, які перебувають у схожих афектах-станах. Так, гнівна відмова Самсона Абімелеху побудована на комбінації тих же елементів, що й аріозо-виклик сатрапа. В результаті “героем” сцени стає саме афект, що об'єднує два персонажі, хоча Сен-Санс і звертається до деяких засобів їх диференціації (партія Самсона імпульсивніша, динамічніша, фрагментарніша за викладом; в ній посилені експресивні формули, що відтворюють тут безпосередність, живість реакції, — тремоло, хроматичні швидкі гами, зменшені гармонії).

Вільне оперування музичними зворотами із закріпленими значеннями викликає ефект *лейтмотивності*. Варто, однак, врахувати, що лейтмотив передбачає інтонаційно-образну індивідуалізацію і навіть у музичній драмі Вагнера має всі властивості класико-романтичних тем. У творі Сен-Санса, навпаки, ходові лексеми являють собою ніби сам музичний матеріал, мовне середовище персонажів, що й не дає змоги кваліфікувати їх як лейтмотиви у загальнозживаному значенні терміну. Однак у ряді сцен композитор користується і лейтмотивною технікою як такого, і прийомом ремінісценцій, тематичних арок та ін. Це особливо очевидно, починаючи з другого акту, підпорядкованого суто оперній логіці. У кадансовій зоні арії героїні, що відкриває другий акт, напливом вводиться тривожний мотив, супроводжуваний тремоло, хроматичними пасажами, “спалахами блискавки” (ремарка в клавирі).

Сен-Санс вибудовує дует Самсона і Далілі за принципом подвійного контрасту, де складному сплетінню пристрасностей протистоїть позаособисте грізне начало, ніби в спілкуванні двох незримо присутній хтось третій. Яскравість цього матеріалу, його виділеність на фоні переважаючих інтонацій сцени, періодичність появ, специфічність семантики дають змогу розгледіти в ньому деякі властивості лейтмотиву. Аналогічна роль “мотиву спокуси” Далілі. Вплетений у мелодику арії Далілі першого акту (перший етап зваблення героя), він ба-



гато разів відтворюється в ліричному "поєдинку" героїв, яким є дует другої дії. Паралельно до цього Сен-Санс користується виробленою Лістом технікою монотематичних метаморфоз: героїчний зворот Самсона з першого акту (зчеплення чистої кварта з двома великими секундами) перетворюється в ліричну інструментальну фразу, що супроводжує партію Даліли у другій дії.

Цікаві інтонаційні процеси в заключному, третьому акті, який в контексті цілого сприймається як масштабна динамізована реприза. Це підтверджує і пряма цитата теми початкової fugи (образ поневоленого народу). У другій картині, що різко переключає в атмосферу декоративної пишноти, хор дівчат і балетний дивертисмент складають тематичну, тональну і жанрову арку до шостої сцени першої дії. Особливо виділяється третя сцена фінального акту, в якій виникає нова скерцозна образна сфера. Це епізод глуму над Самсоном, побудований на свідомому зниженні уже відомого матеріалу.

Перша фраза Верховного Жерця відтворює тональність героя мі бемоль мажор. "Привіт, Ізраїлю суддя! Являючись, ти вшанував цим святкування наше", — так звертається він до осліпленого полоненого. В оркестрі нагадується при цьому мотив, що відкриває сцену змови Даліли і Жерця в другому акті. На цей раз він поданий іронічним штрихом стакато. Ще більше вражає пародійне переінтонування ре мажорної фрази любовного дуєту ("арії Даліли"). Зниження трагічної ситуації досягається також співставленням то гнівних, то скорботних фраз переможеного героя із насмішуватим стакато хору, словесний текст якого закріплює атмосферу знущання, наруги, насилля: "Ха-ха-ха-ха! Твій гнів лише смішний!"

Кульмінаційний момент опери вирішений суто театральними засобами. Верховний Жрець і Даліла в супроводі хору заспівують урочисту хвалу Дагону. Строга форма канону відповідає авторській ремарці: "Даліла і Верховний Жрець, взявши чаші, роблять узливання на священний вогонь, полум'я якого посилюється і, погаснувши, знову запалюється при останньому куплеті звернення до богів". Музика поступово розчиняється в юбіляціях солістів і репліках хору, що розповідає про шляхи славних перемог. Несподіване зміщення драматургічного плану переключає увагу на фігуру заковано-

го Самсона, який молиться Богові повернути йому сили. Поворот від початкового сі мажору до бемольної сфери тональностей, поступова кристалізація героїчної теми персонажа з першого акту, "музика помсти і гніву" в партії оркестру підготовляють вищий пік подій і одночасну їх розв'язку. Фраза "Допоможи за Тебе помститися" осмислюється мотивом аріозо Самсона з першого акту із збереженням тієї ж тональності. Вигук жаху філістимлян, Жерця й Даліли, навала шістнадцяток звуками хроматичної гами завершує оперу.

Отже, перед нами твір, автор якого спробував осучаснити стару оперну традицію на основі актуальних художніх ідей. Розв'язуючи проблему синтезу мистецтв, Сен-Санс виходить не з одночасного впливу візуальних, словесних і музичних вражень — всупереч Вагнеру, чий театр Б. Брехт з іронією називав "тавтологічним", — а з доцільності використання кожного з них в конкретних драматургічних цілях. У балетних номерах він дає можливість повного втілення споконвічно театрального союзу музичної і хореографічної пластики. В ораторіальних фрагментах слово є лише відправним моментом широкого розвитку музичних форм. Навпаки, у сценах конфліктного плану літературний текст і логіка "мистецтва звуків" утворюють нерозривне ціле. А музика як така виявляється здатною відтворити і яскравість язичницького гуляння, і гарячковість любовних признань, і сувору велич біблійної трагедії, і динаміку живих людських пристрасей.

Не втрачаючи смаку до видовищності спектаклю, композитор значно збагачує його музичний бік, вільно володіючи всіма відомими прийомами оперної драматургії. В експозиційних розділах він звертається до засобів ораторії і номерної опери, додаючи до них вишуканість інтонаційної роботи. У фрагментах, що розвиваються, він охоче застосовує елементи монотематизму, лейтмотивної техніки, одночасне накладання контрастних драматургічних рядів. У завершальних частинах співдіє множинність сценічних, тематичних і тональних арок-ремінісценцій, що скріплюють ціле за законами динамічної репризності.

Колізія "театрального" і "музичного" у творі Сен-Санса має ще один бік. Вона пов'язана із співіснуванням різноманітних типів поетики, коли при домінуванні принципу "показу" виникають певні властивості драматургії,



типові для “мистецтва переживання”. Внаслідок цього “Самсон” не сприймається прекрасним, однак мертвим музейним експонатом. Минуле оперного мистецтва, що ожило в ньому, дало змогу композиторові шляхом оперування, здавалося б, відомими “блоками пам’яті” досягати нової художньої якості.

“Вертер”

Початковим імпульсом до створення “Вертера” (1886) стала поїздка Жюльє Массне (1842–1912) по Німеччині, відвідання “дому Вертера” у Вешларі, де Гете задумав свій знаменитий роман. Німецьке літературне джерело, духовний клімат країни, прослуханий в Байройті “Парсіфаль” мали вплив на уяву композитора, привносячи до його твору риси двомовності. Внаслідок цього, як зауважив Ю. Кремльов, “Вертер” виявився надто французьким для німецької аудиторії і надто німецьким для французької.

На перший погляд, Массне орієнтується на тип “ліричних сцен”, що походять від Гуно. З літературного твору витягується при цьому лише любовна інтрига, у той час як інші смислові зрізи залишаються за дужками лібрето. Достатньо, однак, порівняти “Вертера” з “Фаустом” Гуно, аби встановити специфічність трактування першоджерела в обох творах. Якщо “Фауст” створений “за мотивами” однойменної трагедії Гете, а їх близькість визначається лише подібністю персонажів, то у “Вертері” безсумнівна співзвучність романові Гете. Массне запропонував власне, оригінальне прочитання історії страждань юного героя. Однак йому властива та бережність ставлення до творіння іншого художника, яка стала одним із наслідків синтезу мистецтв. Сформувавшись у австро-німецькій вокальній ліриці початку XIX століття, ця тенденція оформилася на межі XIX–XX століть у практику використання майже повного словесного тексту відомого твору як літературної основи музично-сценічного прочитання.

Система образів “Вертера” відсилає до музичної культури Німеччини. Це такі риси, як імпульсивна особа героя, ореол “вічно жіночого”, материнського, властивий Шарлотті, юна приналежність її молодшій сестри Софії, ангельська чистота дітей, надійність і ґрунтовність нареченого, а пізніше

чоловіка Шарлотти Альберта. До цього додаються колоритні портрети бюргерів — добродушних, грубовато-лукавих старих холостяків Іоганна і Шмідта, овдовілого батька сімейства, сентиментально-наївного Судді. Зосередивши інтригу на вічній темі щастя, яке не відбулося, автори (лібретисти Едуард Бло, Поль Мільє, Жорж Гартман) ніби воскрешають в інших історичних умовах фабулу втрачених ілюзій, одним із творців якої свого часу був штюрмер Гете, роман якого вийшов друком у 1774 році.

Зазначимо, що для композитора останньої третини XIX століття драматургічна схема роману була вже не реальністю сучасної художньої творчості, а її минулим. Звідси — подвійний вимір “Вертера”. Не втрачаючи живого зв’язку з романтичними почуттями, Массне мислить культуру, яка відходить, мовою знаків, метафор, символів, що дають змогу в самій буденності відтворених подій побачити загальнозначимі параметри людських відносин. У творі Массне спрацьовує саме пройденість певного етапу пізнання, надаючи опері елегійну прощальну тональність, головному героєві — відчуття приреченості. Це позбавляє любовну пристрасть справжньої сили, радості надії, мало чи не від початку віщує трагічну розв’язку.

Виникає паралель з “Трістаном”, характерною для нього ауурою ночі й смерті. Це колізія любовного трикутника, психологічна ситуація очікування, атмосфера невгамованої спраги поєднаності з Іншим, а через нього — з вічністю, зануреність у внутрішнє “Я” індивіда. З іншого боку, спостерігається відома схожість інтонаційних і формоутворюючих прийомів. Популярний сюжет юного Гете ніби виявився прочитаним очима прихованого вагнеріанця, в результаті чого гетівська ідея відчуження непересічної особистості обернулася відчуттям трагізму людського життя як такого.

Порівняння з “Трістаном” зачіпає лише деякі риси твору. Опері Массне не властиві ні напруга філософської думки, ні екзальтованість емоцій, ні масштабність і величність, властиві творінню Вагнера. “Вертер” — твір камерний, глибоко інтимний, чужий багатоаспектності і умовності міфу. Він звернений до більш звичної, суто оперної аудиторії, про що свідчить впізнавальність героїв і ситуацій, очевидність психологічної мотивації, широка амплітуда рефлексії.

Втягненість “Вертера” до зони тяжіння німецької культури не означає забуття Массне власних національних коренів.



І опора на тип “ліричних сцен”, і деяка жіночність емоції, і явна орієнтація на цілком земні координати змушують згадати про спадкоємні зв’язки з Гуно. Додамо до цього установку на “спів”, звернення до знайомих, часом банальних інтонаційних зворотів “музики побуту”, також введених у практику французької опери Шарлем Гуно.

Авторське визначення “Вертера” — лірична драма — ніби замикає ланцюг історичних жанрових варіацій: лірична трагедія (музична іпостась класицистичного театрального канону) — лірична опера (протипа “історичної”) — лірична драма (музичне втілення побутової п’єси, тобто нетрагедія). Це також вказівка на особливий, не оперний спосіб організації цілого; саме такий жанровий ракурс обирає далі Дебюссі. Французька генеза твору вгадується і в його композиції, де при чотирьохактній будові виділяються п’ять розділів. Внаслідок цього вся конструкція виявляє віддалену схожість з конфігурацією трикутника, що лежить в основі архітекtonіки творів Люлі. Збережено і правило трьох єдностей. Щоправда, час і місце дії формально мінливі. Однак точні їх визначення скоріше символічні і не піддаються законам фізичного хронотопу. Так, поняття часу, зафіксованого в календарному хроносі, — липень-грудень 17... року — підпорядковується логіці “вершини — джерела”. Кохання героїв, спалахнувши в розпалі літа, обривається в ніч на Різдво. Те ж стосується просторової координати твору, метафоричний сенс якої нівелює значимість інтер’єрно-сценічних переміщень. Умовно кажучи, час і місце дії “Вертера” — романтична культура XIX століття. Сказане дає ключ до прийому присвоєння імен власних кожному з п’яти розділів твору.

Перший акт називається “Будинок судді”. Нагадаємо, що для романтиків “будинок” — не просто житло, а поняття, що вміщує цілий спектр уявлень. Це маленький земний рай, земля обітована, що дарує відчуття інтимності і захищеності, тепло домашнього вогнища і довірливого спілкування. В кінцевому результаті, це є духовна опора, щось майже сакральне. Друга сторона ідилічного буття — “Липи” (другий акт), символ чистоти, згоди, бюргерської добропорядності. Дія експозиційних розділів відбувається влітку, в “денний” час. Навпаки, трьох останніх — взимку, в час “нічний”.

Третій акт — “Шарлотта і Вертер” — відповідає етапу остаточного морального і психологічного вибору ліричних ге-

роїв (рішення розстатися: Шарлотти — з Вертером, Вертера — з життям). Перша картина четвертого акту — інструментальна п’єса “Ніч на Різдво”, момент кануну, порогу, прозріння. Вона слугує вступом до другої картини, “Смерть Вертера”, коли лише близькість небуття змушує двох вголос визнати свою приналежність один одному. Співставлення символів “ніч” і “смерть” знову відсилає до понятійної мови “Трістана”. Можливо, що і надмірна довжина останньої сцени “Вертера” пояснюється свідомою чи мимовільною парадоксальною фінансою музичної драми Вагнера.

Вплив романтичної німецької культури позначається в прийомі паралелізму між картинами опоеизованого побуту в дусі “Бідермейєра” і показом душевних поневірянь Вертера, частково, Шарлотти. В першому акті образ “дому” детально експонований у різдвяному наспіві дітей, у танцювальному мотиві, який супроводжує діалогічні сцени жанрових персонажів. Поява Вертера ще не вносить різкого дисонансу в загальну атмосферу гармонії, скоріше відтінює її. Лише останній епізод, де герої повертаються з балу і ніби з труднощами пробуджуються від любовних мрій, затьмарений передгрозовими блискавками. Закоханий Вертер несподівано довідується, що Шарлотта з благословення матері, пам’ять якої шанує, заручена з Альбертом і стане його дружиною.

Другий акт побудований як наростаючий ланцюг сцендіалогів. Удаваний жах закоренілих холостяків Іоганна та Шмідта перед самим фактом відзначення золотого весілля, на яке вони запрошені як гості, відбивається в багаторазовому проведенні танцювальної “теми Бахуса”, що звучала раніше. Урочисті звуки органа, що доносяться з церкви, налаштовують на благочестивий лад, осяюючи ореолом святості дуетдіалог Альберта і Шарлотти, які говорять про своє щастя. Дещо прохолодна помірна лірика дуєту контрастує експресії висловлювань Вертера, гострим з’ясуванням його стосунків з Альбертом, Шарлоттою, Софією.

У третьому акті “вертерівське начало” поширюється й на Шарлотту, ніби виправдовуючи її вокальне амплуа (мецсо-сопрано). Композитор позбавляє героїню рис безтурботної врівноваженості, наділяючи її властивостями роздвоєності, збентеженості, душевного розладу. Безтурботна музика юної сестрички Шарлотти Софії скоріше ще більше ускладнює відчуття наростаючої тривоги, виступаючи назавжди втраче-



ним другим "Я" Шарлотти. Відблиски ідилії спалахують лише наприкінці опери, коли ремінісценція різдвяної пісеньки дітей сприймається останньою, прощальною нотою життя.

Варто підкреслити, що, за винятком фінального фрагмента, паралелізм планів ніде не виступає антитезою. Відстороненість втілення колись цілком реального життєвого протиріччя підкреслюється гнучкістю переходів із однієї інтонаційної сфери в іншу, відсутністю чіткого поділу на номери. Массне, на відміну від Вагнера, не знехтував можливістю сольного монологічного висловлювання. Головний герой наділений досить розгорнутим номером типу "вихідної арії" (її лірична тема спочатку прозвучала в оркестровій прелюдії), і він же виконує романс на вірші Оссіана в третьому акті. Широта мелодійного дихання, впорядкованість структури властиві і деяким його аріозо. За типом вільної композиції, але також з опорою на оперний мелос, побудована сцена читання листів Вертера Шарлоттою в третьому акті. Нарешті, пісенька дітей тяжіє до куплетної форми.

Однак номерні релікти опери у "Вертері" гранично нівельовані, як головна композиційна одиниця виступає тут діалогічна сцена, а розвиток тематизму підпорядковується законам музичної драми. Відзначимо відсутність у "Вертері" сценічної видовищності, якою не нехтували автори "ліричних опер".

У "Вертері" існує розгалужена система лейтмотивів, близька вагнерівським принципам у "Трістані". Як і в "Трістані", музичною "темою" слугує оркестрова прелюдія, що експонує згустки інтонацій — носіїв ліричної рефлексії. До таких відносяться патетичний мелодійний "виголос" з використанням пунктиру, ямбового ритму, дугоподібної конфігурації — і далі хроматичний спадаючий рух. З них потім запозичуються окремі елементи: виголоси, пунктир, висхідні фрази. Так, ідея короткої хвилі в поєднанні з активним ритмічним імпульсом згодом утворює лейтмотив Шарлотти. Вона ж синкопою та гармонічним ускладненням супроводжує Вертера. Хроматичний каскад стає однією з прикмет героя і знаком краху надій.

Поряд з цим прелюдія містить і контрастний образ ідилії, бо тут експонується матеріал першого аріозо Вертера. Звідси походять лейтмотиви, пов'язані із замилюванням "ідеальною Шарлоттою". У першій дії лейтмотиви трьох головних персонажів спочатку з'являються у звичайній побутовій розмові двох

холостяків із Суддею. Синкопований хід з прелюдії майже непомітно виникає у дещо нейтральному матеріалі при згадці про Вертера. На відміну від цього лейтмотив Шарлотти виділений з побутового музичного контексту. Ця розквітчена імітація підголосками співуча тема викладається засобом переміщення тонічного акорду. Вона частково нагадує лейтмотив співчуття Зіглінди з "Валькірії" і несе ту ж семантику ніжної участі, душевної делікатності. Характеристика Альберта споріднена мотиву Іоганна і Шмідта і має в основі зауважовану танцювальну формулу, значення якої розшифровується в контексті вагнерівських уявлень про побутове начало як носія соціуму, його штучних законів, що придушують живе людське почуття.

Кожна нова подія психологічного гатунку є проростанням нових модифікацій інтонаційних інваріантів. Ремарка "Вертер йде, дивлячись на Шарлотту" знаходить відгук у згущенні комплексу знемоги. Захоплення героя чистотою Шарлотти ("О! Мій світлий ідеал!") фіксується в музиці темою, що витікає з ідилічної сфери прелюдії. У другому акті вона перетворюється в пристрасне аріозо. Мотив, пов'язаний з читанням третього листа Вертера, закріплюється семантикою тривожних передчуттів. Лейтмотив Альберта в іншому висвітленні стає основою його "сімейного" дуєту з Шарлоттою. Лейтмотив Шарлотти в інверсії відтворює варіант ключової теми з'ясування стосунків з Вертером у другому акті та ін.

Опорними точками композиції виявляються, по-перше, діалогічні любовні дуєти ліричних героїв, по-друге, оркестрові антракти. Лише перший і останній дуєти героїв можна прилучити до типу "ансамблів згоди". В "Домі Судді" кохання є тільки мрією, в "Смерті Вертера" воно вже назавжди залишається маренням. У серединних розділах опери з'ясування стосунків Вертера і Шарлотти схожі до сліпої стихії почуттів, що намагається загнуждати сама себе. Незважаючи на наявність зримого контрасту між фразами Вертера і Шарлотти, вони виявляються різними проявами жалю за тим, що не збулося. Виникає "ланцюгова реакція" дуєтів. Це віддзеркалюється в накопиченні всіх основних тем, що поступово виникають в кожному з них.

Інший рівень узагальнення, інструментальний, пов'язаний із серією оркестрових фрагментів. Прелюдія першого



акту містить колізію пристрасті й ідилії, відповідаючи експонуванню драматургічних планів у самій дії. Прелюдія другого акту втілює ідею несумісності “житейського благополуччя” і “кохання поета”. Прелюдія третього акту мислиться як відгомін дуету Вертера і Шарлотти в попередній дії. Вона вся зіткана з коротких мотивів, що швидко змінюють один одного, і сприймається як ремінісценція-узагальнення, як “миттєве фото” душевних переживань героїні, що конкретизуються в наступній моносцені. Оркестровий епізод “Ніч на Різдво” — це менш за все “картина”, хоча саме глядацькі враження відіграють тут неабияку роль, про що свідчить детальний авторський опис сценічного оформлення фрагменту. Передбачена уже в третій прелюдії опозиція активного і примирливого начал, імпульсивних вигуків і плавної кантилени концентрується тут у сонатному співвідношенні дійового і медитативного, і, відповідно, в двох тональних центрах малотерцового сполучення (сі мінор — ре мінор), мотивуючи жанрове визначення “симфонія”.

Таким чином, вагнеріанство Массне несподіваним чином проявилось в творі, фабула, персонажі, вся налаштованість якого, здавалося б, цілком спрямовані на житейську повсякденність, хоча й ідеалізовану поетичною призмою. Виникає дилема: або використання техніки композиції, ширше — художніх засобів організації цілого, аналогічних “Трістану”, народжує у “Вертері” ознаки міфу, або його оригінальна інтерпретація зовсім далека від вагнерівської концепції міфотворчості. Для того, аби розв’язати цю суперечність, звернемося до драматургічних одиниць “Самсона”, “Вертера” і “Трістана”. Вагнерівський лейтмотив є символом за своєю природою, незалежно від його подальшого буття. Висхідне *initio* “Вертера” слугує втіленням романтичної перемінності, висвітлюючи метаморфози психологічних станів персонажів. Оскільки справжньою “темою твору” для Сен-Санса якоюсь мірою є жанр, саме він, а не музичні формули старої опери визначають орієнтацію “Самсона”, бо риторичні фігури виявляються одним із способів існування жанру.

Хід лейтмотивних перетворень у Вагнера моделює процес пізнання. В опері Массне лейтмотив створює розпорошений ліричний тематизм, багатий на варіанти, тонке нюансування, невловимі перетікання почуттів. Виникає не стільки вектор-

ний рух, скільки вібруючий простір, знову спонукаючи згадати про типологічні властивості французького національного мислення. Всеприсутність лірики у творі Массне, її майже абсолютне ототожнення з істинно людським началом ніби повертає опері її споконвічне призначення розкривати моральні перипетії особистості, кореспондуючи духовному настрою класико-романтичної епохи. В такому ракурсі “Вертер”, як і “Самсон і Даліла”, виявляє тенденцію до розширення сфери художнього пізнання через абстрагування від конкретно-історичних реалій.

Саме в цьому бачиться одна з іпостасей міфотворчості, інтерпретованої як мислення знаками культури. Таким чином, і Массне, і Сен-Санс — кожний по-своєму — наблизилися до творчих ідеалів, проголошених у музичному мистецтві Європи Вагнером.

Література

1. *Кремлёв Ю.* Жюль Массне. М., 1969.
2. *Кремлёв Ю.* Камилл Сен-Санс. М., 1970.
3. Статті и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX веков. М., 1972.
4. Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938.

Навчальний посібник

ІВАНОВА Ірина Леонідівна

КУКОЛЬ Галина Віталіївна

ЧЕРКАШИНА Марина Романівна

ІСТОРІЯ ОПЕРИ

Західна Європа. XVII–XIX століття

Обкладинка художника *Сергія Чуєва*

Технічний редактор *Федір Подолянко*

Коректор *Галина Таранюк*

Підп. до друку 07.05.98. Формат 84×108/32.

Папір офсет. № 1. Гарнітура Таймс.

Обл.-вид. акр. 24,0. Зам. № 81937.

Видавництво "Заповіт"

252021, Київ, вул. Грушевського, 30/1

АТ фірма "Віпол", 252151, Київ, вул. Волинська, 60