Олена Батовська

ЕСТЕТИКА ХОРОВОГО ЕЛЕМЕНТУ В ОПЕРІ

«ІДОМЕНЕЙ» В.А. МОЦАРТА

Анотація. Стаття присвячена аналізу трансформації традицій опери seria в творчості В.А. Моцарта на прикладі опери «Ідоменей». Досліджуються естетичні витоки трактування хору.

Ключові слова. Опера-seria, хорові сцени, жанрові ознаки, музичні, вокально-хорові прийоми.

Однією з перлин оперного спадку великого австрійського композитора В.А. Моцарта є опера «Ідоменей» (1781) – його перша творча вершина у жанрі опери-seria і віха зрілості у надбанні індивідуального стилю. У XIX ст. успішна прем’єра опери не викликала стійкого сценічного життя твору. І лише у ХХ ст., «Ідоменей» отримує своє признання, – спектаклі не сходять з театральних сцен таких міст, як Вена, Мюнхен, Берлін, Зальцбург, Неаполь, Кельн, Чикаго. На порубіжні тисячоліть відбувається нова виконавська хвиля це постановки «Ідоменея» у Баварській опері (в інтерпретаціях Шнайдера, Хомоки, Винберга, Троста), Флоренціі (Бичков, Міллер, Ван дер Вольт, Казарова), Парижі (Мінковськи), Бонні (Кеншс, Лой), Осло (Хонек), Мерселі, на початку ХХІ ст. – Дармштандті (Гут), Берні. Режисерська активність у пошуках новаторських форм втілення опери «Ідоменей» робить останню бестселером: постановки Олбері (Амстердам), К.М. Грюбера (Цюрих), Селларса (Глайндборн). У грудні 2003 року виставу «Ідоменей» було поставлено у берлінському музичному театрі Deutsche Oper у постановці креативного режисерра Ханса Ноєнфельса. Нова трактовка сюжетної канви опери викликала релігійні та політичні протести, що стало причиною виключення «Ідоменея» з репертуару берлінської опери. І тільки 27 січня 2006 року (в день 250-річчя від народження великого композитора) в оперних театрах Вени та на фестивалі у Зальцбурзі відкрились нові вистави оперних творів В.А. Моцарта, в тому числі і «Ідоменея». В цьому ж році було поновлено постановку названого спектаклю у Берліні в музичному театрі Deutsche Oper.

Отже, безцінний спадок австрійського генія в оперному жанрі і на сьогодення викликає нескінченні полемічні дискусії не тільки щодо питань інтерпретації, сценічного втілення, а й пояснює безперервну дослідницьку зацікавленість з питань історії, жанрових, структурно-драматургічних особливостей.

Незважаючи на багаточисленні труди, що присвячені творчості В.А. Моцарта, проблема вивчення специфіки використання хору в операх В.А. Моцарта на сьогодення опрацьована недостатньо. Таким чином, осмислення естетичних витоків трактування хорового елементу в опері «Ідоменей» визначає актуальність даної статті. Об’єктом дослідження є опера В.А. Моцарта «Ідоменей». Предмет дослідження – хорові сцени в даній опері. Мета: вивчення хорового елементу в опері В.А. Моцарта «Ідоменей» в естетичному аспекті його трактування.

Перш ніж приступити до викладення основного матеріалу, слід розглянути деякі питання умов формування творчої особистості композитора, які в подальшому мали вплив на його естетичні погляди.

Якщо говорити про оперний спадок В.А. Моцарта, то можна сказати, що він великий. Пояснення цього факту криється, безперечно, у таланті генія і музичного оточення від раннього дитинства до повної змужнілості. Загальновідомо, що батько В.А. Моцарта, Леопольд вважався видатним педагогом свого часу як у сфері теоретичної дидактики, так і у практичній педагогіці. Тому композитор вчився музиці самим продуктивним для дитячого сприйняття шляхом – наслідуючи та граючи. Прилучення Моцарта до музики у батьківському домі в період дитинства, продовжили роки концертних мандрувань. За словами Манфреда Вагнера, у поїздках маленький Моцарт зустрічався, у першу чергу, з колегами композиторамиами: у шестирічному віці – з придворним капельмейстером Г. Ройтером, у 1763 році – з Н. Йомеллі в Людвигсбурзі і з придворнім музикальним інтендантом Ф.К. Антоном фон Дальбергом у Майнці, а рік потому – з придворним музикантом королеви І.К. Бахом. Під час гастрольних турне його шлях не раз пересікався з оперними «революціонерами» – К.В. Глюком, а, можливо, і з Греті. Життя його зводило також з М. Клементі і Н. Пічіні, Дж. Пазіелло и Д. Паскі, коротше кажучи – зі всіма заслуженими та іменитими музикантами тодішньої Європи. Усі зустрічі в той чи іншій мірі відобразились у різних творах В.А. Моцарта, зокрема і у оперних. Так, наприклад, у Лондоні він познайомився з італійською оперою, у Відні – пізнав французький балет. Не менш важливим у формуванні композитора було те, що він з дитинства був знайомий з творчістю народного австрійського театру. Юний Моцарт бачив вистави мандруючих труп, які відвідували Зальцбург, і підсвідомо увібрав комедійну стихію. Про це свідчать листи композитора до своїх близьких, у яких присутня гра слів, приказки, рифмовані кінцівки листів у дусі ярмаркового балагурства. І ця «карнавальна» тенденція також була найважливішою гранню світобачення Моцарта, яка охопила міцну народну ігрову стихію і втілилась у творчості від ранніх дитячих спроб до зрілих останніх творів.

Розглянувши умови творчого розвитку Моцарта, ми з’ясували, що його постать як музиканта-композитора формувалася під впливом багатьох факторів: обдарування, домашнє навчання, концертна діяльність, що значно розширила його кругозір у сфері музичних жанрів. Отже, враховуючи, з одного боку, природну талановитість та музичне оточення, з іншого – фізичну причетність до свого часу, широту спілкування з авторитетними представниками другої половини XVII ст., можна пояснити різноманіття жанрово-стильових моделей його музичних орієнтирів, які зрештою стали однією з характерних рис творчої індивідуальності В.А. Моцарта. В подальшому жанр у його творах стає лише відправним моментом оперної концепції. Естетичні джерела музичного театру Моцарта базуються на «трьох китах», – традиції австрійського народного театру, традиції опери-seria і опери-buffa.

В.А. Моцарт створив більше ніж 600 творів різних жанрів. Найважливішою сферою його творчості був музичний театр. Композитор опанував практично всі сучасні йому оперні жанри, а його твори склали цілу епоху в розвитку опери. Вся музично-театральна творчість Моцарта нараховує 16 опер і ії можна умовно поділити на три жанрових направлення: опера-seria, опера buffa і зінгшпіль.

В даній статті, згідно її мети, буде розглянуто хоровий елемент в опері seria «Ідоменей» та з’ясовано естетику його трактування.

Перша опера Моцарта у цьому жанрі – «Митридат, царь Понта». У ній композитор ще слідує усім канонам опери-seria. Але у написаній через десять років опері «Ідоменей», перед нами постає зрілий майстер, який має свою естетичну позицію та індивідуальний стиль. Саме ця опера стала першою вершиною Моцарта у жанрі опери-seria (за нею – «Милосердя Тіта», 1791) і віха творчої зрілості. Дотримуючись та гнучко володіючи, з одного боку, досягненнями опери-seria такими як, композиція опери (три акти); номерна структура, яка основана на чергуванні речитативів secco і арій; характерні театральні амплуа-персонажі (страдаюча Ілія, палкий Ідамант, помстива Електра, сповнений каяття Ідоменей), з другого – французької ліричної трагедії і реформаторської глюківської опери (буря, чудовисько, сцена у храмі з голосом, оракули, хори, марші, балет), він створює особистий вид опери, який оспорює стереотипи seria. Він вводить в оперу речитатив accompognato, який виступає носієм драматичної образності. Звертаючись до виразних можливостей різнопланових речитативів, Моцарт трактує secco як еквівалент «спокою», а accompognato – «страху і скорботи».

Поряд з традиційним, в творі ми зустрічаємо новаторські риси, серед яких і «живі» характери, які репрезентовані у розвитку (Ідоменей та Ілія); і окрашені лірико-драматичними красками ансамблі (дует Ілії ті Діаманта у ІІІ д., терцет Електри, Ілї та Діаманта, новаторський квартет у ІІІ акті (рідкісний для опери-seria); і хорові сцени (експресивне сполучення двох хорів – дальнього та ближнього в епізоді, коли тоне корабель у І акті (№ 5); патетичний фінал ІІ акту (№ 17), коли збентежений переляканий натовп біжить від бурі і чудовиська; грандіозна сцена у храмі з голосом з-під землі у ІІІ акті). Названі особливості «Ідоменея» є доказом того, що Моцарт вводить драматургічні прийомі французької ліричної трагедії в контекст опери-seria.

Дана прикмета проявилася і в трактуванні хорового елементу в опері, який вводиться у ключові моменти розвитку подій. За словами І.Л., «Хор слугує і непрямою характеристикою персонажів, і способом відсторонення дії перед кульмінаційним спалахом. Хор троянців і критян (№ 3) є відгуком на рішення Ідаманта звільнити полонених і встановити мир (своєрідна запорука кохання Ідаманта та Ілії). Драматичний здвоєний хор «Біда! Море кипить!» (№ 5) повідомляє про потопаючу флотилію Ідоменея. Спів критських і аргоських моряків (№ 15) спирається на жанрову стилістику, відтінюючи тим самим драматизм наступних номерів» [3, 141].

Не менш цікавим є те, що у використанні хору в «Ідоменеї» відобразились естетичні погляди оперних традицій Парижу. Доказом того є те, що хори поділяються на декоративні (Staffagechore), що в більшій мірі повязані з балетом, і – драматичні.

Прикладом першої групи є мішаний хор № 3 «Godiam la pace, trionfi Amore!» з І акту, у якому з одного боку простежуються французькі прототипи (танцювальність), і з другого – італійські (блискуча, шумна пристрасність). Даний хор прославляє силу непереможного кохання, тому на протязі усього хорового номеру витримується світлий, життєрадісний характер. Він написаний у гармонічному складі, тричастинній формі, де середній розділ, як в багатьох оперних хорах Моцарта, доручений солістам. За драматургічною функцією хор є фоново-ілюстративним, бо він не впливає на розвиток подій в опері, а виступає фоном до дії.

Заключний хор першого акту № 9 «Nettuno s’onori» вже за своїм темповим визначенням Ciaconna нагадує про популярну у тогочасному балеті і опері танцювальну форму, яка, безперечно, значно відрізняється від старовинних варіацій і представляє собою урочисту за настроєм музикую Вона витримана у рондообразній формі з сольними епізодами. Другий розділ за ритмікою і мелодикою особливо близький до Гретрі, написаний зі зміною розміру і темпу; в заключенні всієї п’єси, за французьким звичаєм, святкове весілля блискуче завершується шумним crescendo.

Ще тісніше традиції паризького оперного мистецтва ми зустрічаємо у заключному хорі № 31 «Scenda Amor, scenda Imeneo», зокрема за мелодикою, яка споріднена з комічною оперою.

Ланкою, що поєднує декоративні хори з групою драматичних, є хор моряків № 15 «Placido e il mar, andiamo» з ІІ акту – одна з найчарівніших морських п’єс старої опери. Хор написаний в італійській манері, в характері сициліани, в «баркарольному» розмірі 6/8. Використання композитором прозорої, ясної гармонії, плавного голосоведіння, в інструментовці вживання тільки м’яких духових інструментів (флейти, кларнети і валторни) створює картину лагідно-спокійного лазурного Середземного моря. Завдяки виключній мальовничості та пейзажності цей хор відноситься до колористичного типу.

Більш важливі завдання вирішують драматичні хори, які є прикладом монументальних хорових композицій трагічного стилю. Зовнішнє спонукання до цього й тепер бере витоки від паризького мистецтва, хоча не можна забувати, що вже Йоммеллі і Траетта писали масштабні хорові сцени, і що Моцарт у власних «Асканіі» і «Луціі Сулле» також користувався цими засобами. У піднесеній, трагічній серйозності, у деяких структурних і мелодійних особливостях слід зазначити вплив Глюка; втім, він не настільки сильний, щоб на цій підставі можна було б прилічити всю оперу до здобутків глюківскої школи.

Вже перший чоловічий хор драматичної групи № 5 «Pleta! Numi pleta!» з І акту, який відображає картину затоплення корабля Ідоменея, виявляє виключну драматичну фантазію композитора. Моцарт виділяє два хори: «соrо lontano» («дальній хор» – за сценою, у морі) і «соrо vicino» («ближній хор» – на сцені). Перший з них – 4-х голосний і супроводжується духовими, другий – 2-х голосний і його підтримує струнна група оркестру. Розрізняються хори і за тематичним матеріалом. Загальними для них є лише реалістично виразне втілення смертельного страху, що охватив людей, і зумовлена цим «уривчата» фактура. У дальнього хора це проявляється у поривчастості мови, вої і ревінні, з окремим криками жаху, у ближнього – у розпачливих, збуджених закликах оказати допомогу. Тільки на початку, дальній хор взиває до ближнього, посилаючи до нього, немов збожеволівши, його ж мотив, а у кінці обидва хори з’єднуються в імітаціях, так що здається, немов крики жаху несуться зі всіх сторін. Гармонія дальнього хору вирізняється загостреністю інтонації. Важливу роль виконує оркестр. Починаючи зі вступу до хору і на протязі подальшого звучання, оркестрова партія не обмежується лише зображенням шторму, – вона диференціюється, як і хори в психологічному стані.

Збентеження, страх юрби зберігається у наступній хоровій сцені № 17 «Qual nuovo terrore» другого акту. Це теж буря, яка супроводжує появу морського чудовиська. Після короткого оркестрового вступу звучать загальнохорові возгласи в унісонному викладенні. Висхідна мелодія по звукам мінорного тризвуччя з подальшим імітаційним розвитком у групах хору, контрастна динаміка і дисонуючі акорди створюють реалістичну картину бурі і появлення чудовиська очами переляканих людей. По мірі розвитку хорової сцени все менш відчувається тональність, так що, зрештою, взагалі не можна говорити про яку-небудь основну тональність. Кульмінацію утворює чотириразове питання«Il reo qual'e?» («Хто злочинець?»); тричі воно закінчується важким дисонуючим акордом з ферматою, якому як луна відповідає короткий, різкий удар духових – приголомшлива кульмінація, що була б гідна Глюка. Немов задихаючись, викрикує Ідоменей своє рішення вмерти, а наприкінці звучить повне болі і потрясіння моління, яке він кидає Посейдону, за безневинних постраждалих.

Знову вступає хор № 18 «Сorriamo, fuggiamo quell mostro spietato!», подібний за характером до наступного, – з лементуваннями жаху народу, що розбігається в усі сторони при появі чудовиська. Аналогічна сцена зустрічається в першому акті «Альцести» Глюка (№ 4). Відтіля ж запозичений розмір 12/8, у деяких випадках рідкий у Моцарта, і переважно імітаційне ведення хорових голосів, які відповідають то лякливо тріпотливими мотивами, то протяжливими вигуками, лише іноді поєднуючись у гомофонному викладі. Останні уривчасті фрази звучать вже начебто здалеку. Хор написаний у тричастинній формі, хоча й без чіткого розподілу. Невеликий оркестровий вступ, що побудований на тріольному ритмі, контрастному зіставленні динаміки (p – f) та гармонії (d moll –A dur) створює схвильований характер і підготовлює подальше хорове звучання. Переважно хор звучить в унісон, який створює відчуття напруженого нагнітання. Дуже реалістично звучать імітаційні переклики у всіх партій із секундовими спадними затримками. Відразу приходить аналогія з реквіємом Моцарта, зокрема з Lacrimosa, – використовується і аналогічна тональність (d moll), і спадна секунда в партії сопрано на витриманому VII 6 у партії тенорів і басів. Далі йде наростання драматизму. Проходить дві хвилі висхідних секвенцій у партії сопрано й тенорів. На другій хвилі задіяні всі хорові партії. Кульмінаційною крапкою звучить «а» другої октави в партії сопрано, після чого всі голоси сходяться в унісонний рух акордами кадансової гармонії. Дуже вражаюче звучать у хоровій партії розкладені в широкому розташуванні зменшені акорди подвійної домінанти, чергування возгласів хору і відповідей партії альтів. У репризі відбувається невеликий спад, але унісонні звучання не зупиняють пульс тривоги перед небезпекою. Наприкінці відбувається деяке заспокоєння за рахунок стихання динаміки, розрядження оркестрової і хорової фактури. Завершується хор ефектними, поступово завмираючими викриками. У хоровій партитурі залишаються звучати тільки віддалені вигуки в партії сопрано – «Рятуйтесь!» – стихія, що розбушувалася заспокоюється. Цей хор по своїй яскравості є найкращим номером опери. Він відноситься до емоційно-діючого типу.

Французьке походження має, нарешті, і сцена жерців у третьому акті (№№ 23-26). Оркестровий вступ, при всій стислості, точно слідує за сценічними подіями: спершу з’являються величні і водночас явно стурбовані цар і його свита, потім, жерці й, нарешті, розхвильована маса народу.

По-глюківськи починається наступний хор № 24 «Oh, oh voto tremendo!». Приглушене звучання труб і покритих литавр підсилює пригнічене почуття. Хор виступає як монолітне ціле, як голос совісті. Мимоволі виникає аналогія з хором в античній трагедії – з його функцією, що резюмує. Але на відміну від об’єктивної, позаособистої функції античного хору, хор в «Ідоменеї», на думку О. Чигаревої, пронизаний особистісним, глибоко індивідуальним почуттям, він написаний «на одному подиху». Воістину захоплююче враження створює унісонний фрагмент хору «gia regna la morte» («вже править смерть») з його глухою скаргою, з якої марне намагається вирватися прагнуча нагору хроматична тріольна фігура духових: у сольному епізоді верховного жерця ця фігурація найвищою мірою поетично підхоплюється оркестром. Дуже глибоко відчутий, нарешті, трикратний вигук хору «О!», що після більш світлої середньої частини знову приводить до початкового похмурого настрою. Зворушливе, світле оркестрове узагальнення утворює перехід до прекрасного маршу (№ 25), з якого починається жертвопринесення. Він також написаний під помітним впливом маршу з «Альцести» Глюка, однак основний урочистий характер зм’якшується в ньому тією елегійністю, що пізніше із ще більшою силою зазвучить у марші жерців з «Чарівної флейти». Далі крокує врочиста молитва Ідоменея з хором № 26 «Stupenda vittoria!»– прекрасне одкровення генія Моцарта. Мелодія соліста складена в італійському дусі, але їй властива найбільша просвітленість, вона дуже зворушлива і при цьому все ж таки повна стриманої жалоби. Жерці з майже літургічною строгістю співають свою коротку молитву на одному звуці («с» малої октави) і наприкінці у плагальній церковній каденції мелодія опускається до «f» малої октави. Інструментування тут теж своєрідне: на фоні струнних акордів pizzicato, що імітують арфу, звучать духові, то в безупинно мигтючих імітаціях, то в коротких мальовничих репліках, і тільки в плагальній каденції рух зупиняється на тихому витриманому акорді. Подібної картини настрою ми не знайдемо ні у Глюка, ні у італійців: при всій ясності вона має незбагненне різноманіття. Добре розрахованим різким контрастом до цього епізоду служить безпосередньо наступна за ним невелика хорова фраза за сценою, що зі своїм акомпанементом труб і литавр є не чим іншим, як проспіваною і зіграною переможною фанфарою.

Отже, незважаючи на розроблені італійською оперою seria традиції, В.А. Моцарт вносить у цей жанр стильові особливості французької ліричної трагедії. Таким чином, з одного боку, в трактуванні хору простежуються естетичні витоки французьких оперних традицій, коли хори поділяються на декоративні (№№ 3, 9, 15, 31), що в більшій мірі пов’язані з балетом, і – драматичні (№№ 5, 17, 18, 24). З іншого боку, ми пропонуємо більш конкретну класифікацію, яка основана на драматургічному аспекті. Виходячи з вищевикладеної позиції, хори в «Ідоменеї» виконують наступні функції: репрезентативну (№№ 3, 9, 24, 31), колористично-репрезентативну (№ 15) та емоційно-дійову (№№ 5, 17, 18).

Тому, враховуючи як особливості жанру опери-seria, так і французької опери, в «Ідоменеї» переважають хори, що виконують репрезентативну і емоційно-діючу функцію. Хор відображає як образну сферу, так і бере активну участь у дії, що проявляється у включенні хорового масиву в кульмінаційні моменти для створення динамічності драматургічного розвитку. Для створення репрезентативних образів, композитор користується такими засобами музичної виразності, як гармонічна фактура, плавне голосоведіння, ясність гармонії, введення дуетів усередині хорової сцени (№ 15). Для створення динамічної сцени, наприклад бурі, Моцарт поділяє хор на далекий і ближній (новаторський метод). Застосування імітаційного руху голосів, яскравих динамічних наростань, використання сміливих гармонічних дисонуючих сполучень, дозволяє композиторові відбити реалістичні сцени за участю народу, де передаються тонкі градації внутрішнього стану – від тривоги й сум’яття, до радості.

У процесі аналізу опери «Ідоменей» В.А. Моцарта, ми виявили естетичні принципи трактування одного з вагомих компонентів оперної вистави – хорового елементу. Незважаючи на те, що з приводу названого твору серед музикознавців існують різні суперечливі думки, хорові номери вирізняються функціональною різноманітністю. Так, наприклад, Г. Аберт вказує, що композитор не зміг подолати такі вади жанрової моделі опери-seria, як статичність, архаїчність, недостатню сценічність, – «Навіть грандіозні хорові сцени, які і зараз не втратили своєї величі, кардинально не змінюють такий застарілий жанр, як опера-seria» [2, 372]. По-іншому вважає А. Енштейн, – «…для тих часів це була драма, драма у формі опери – нечуваної за свободою та смілістю». [6, 377]. Саме хор, за спостереженням вченого, наділений функцією актора й несе на собі головне драматургічне навантаження. Отже, спираючись на авторитетні міркування музикознавців можна зробити висновок, що всі вони погоджуються в одній думці стосовно хорового елементу і визнають його вагому роль в опері «Ідоменей».

хоровий опера ідоменей моцарт

Література

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. – Ч. 1. – Кн. 1, 2. – М.: Музика, 1980. – 638 с.
2. Аберт Г. В.А. Моцарт. – Ч. 2. – Кн. 2. – М.: Музика, 1990. – 560 с.
3. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери: Західна Європа. XVII-XIX століття: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 384 с.
4. Моцарт В.А. «Ідоменей»: Клавір // ред. М.Городецької. – М.: «Музыка», 1989. – 422 с.
5. Чигарева О. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – М.: Едиторіал УРССС, 2001. – 334 с.
6. Енштейнт А. Моцарт. Личность. Творчество. – М., 1977. – 76 с.