

# МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Юлія Кантарович

## ВИРАЗОВІ ТИПОЛОГІЇ АРІЙ ОПЕРИ МОЦАРТА «COSI FAN TUTTE»

*У статті узагальнюються матеріали, що стосуються типологічних установок Моцарта, на формування арій Альфонсо, Гульєльмо, Арабелли та ін., зокрема типологій виразовості спієу, спрямованого на концертно-камерне виконання.*

Твори Вольфганга Амадея Моцарта є постійним джерелом натхнення для виконавців. В останні десятиріччя особливий попит має музика ранніх опер композитора і тих, що довго ігнорувалися як «недостатньо індивідуалізовані» у відтворенні ідей-образів. До останніх можна віднести опери «Милосердя Тита», «Директор театру» і «Cosi fan tutte» («Так роблять усі»), котрі написані у період максимальної активності творчого натхнення Моцарта кінця 1780-х і одночасно демонструють принциповий типологізм мислення автора. Ця якість виразового ефекту спадщини Моцарта довго недооцінювалася на постромантичній хвилі зосередження уваги навколо «сугубої індивідуалізації» смислу. У даному випадку на перший план виступають аспекти виразності опери «Cosi fan tutte», яка самою назвою засвідчує інтерес до типового – «як у всіх».

У сучасному музикознавстві проблема типологій, зокрема розробка питань популярної музики, висуває на перший план ті твори Моцарта, що були до останнього часу «периферією» дослідницької уваги, у тому числі й музика опери «Cosi fan tutte». До честі виконавців треба віднести те, що музика цієї опери завжди складала базис навчального та концертного репертуарів, бо вони (виконавці) інтуїтивно-творчо віддавали належне виразовості цієї композиції, хоча на рівні елементарного моралізування, виходячи з «анекдотичного» сюжету, в опері не вловлювалася достойна академічної уваги «серйозність» відтворення.

Об'єктом дослідження стали сольні фрагменти з опери Моцарта «Cosi fan tutte» які, з одного боку, доказані репертуарною практикою як «типові» арії для голосу відповідного амплуа, а з другого – втілюють типологію арій як виразовий феномен, який не залежить від сюжетно-ситуативної побудови композиції.

Мета статті – узагальнити виразову типологію арій Моцарта з опери «Cosi fan tutte» у їхньому зв'язку з парадигматичними ознаками сучасного культурного процесу і в ракурсі концертного спієу з фортепіанним озвученням інструментальних партій. Метою статті зумовлені наступні завдання, а саме:

– узагальнити матеріали, що стосуються висвітлення типологічних ознак Моцарта в його творчості з передбаченням в них сучасної художньо-культурної парадигматики;

– виділити в процесі аналізу арії Альфонсо, Гульєльмо, Арабелли та ін. як показові типології виразовості співу та інструментального озвучення у спеціальній спрямованості на концертно-камерне виконання.

Опера Моцарта «*Così fan tutte*» складає незручний предмет для тих дослідників, які ототожнюють музичну змістовність із літературно-програмним асоційованим змістом [1]. Сюжет даної опери має анекдотичний зміст і близько споріднений з виставами народного театру на зразок водевіля, і з точки зору «серйозності» в традиціях Х.Глюка лібрето, а з ним і музика, не витримували ніякої «серйозної критики», виходячи із критеріїв високого мистецтва. Але це в орієнтирах композицій, виразовість яких формується безпосередньо виразовістю словесного тексту. А ми знаємо, що Моцарт на відміну від Глюка свідомо протиставляв своє бачення опери як жанру мистецтва і відмовлявся в музиці «йти за словом», розуміючи, що основний зміст опери випливає із музичного звучання як такого. Тому «тривіальність» сюжетних колізій, в яких «право на гру в кохання» відстоюють, всупереч моралістам, учасники веселого дійства, не повинні заступати значущості музичного вираження. Бо типологічність такої виразовості стає гарантом культурної цінності твору – наявність узагальнення надає втіленню життєвих буттєвостей спорідненості із високим рівнем мислення «великого Розуму» людства.

Дослідники опери справедливо вказують на значну роль лібретиста Л. да Понте у становленні таких шедеврів, як «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан» [2]. Ці спостереження є доречними, бо початкова тема увертюри, що мелосно споріднена із фінальним номером Д.Альфонсо (№ 30) та іншими фрагментами твору, виходить на прямі аналогії з характеристиками Зорастро, а також з лицарськими доблестями Фігаро і Дон Жуана. Ці яскраві тотожності засвідчують архетипний ґрунт формування персонажів «*Così fan tutte*», які виступають у ролі «таких, як всі» не в побутовому розумінні, а в цінностях культурної Пам'яті людства.

Не випадковим в опері є те, що тональності E/E<sub>5</sub>, що здавна пристосовані для означення сакральних смислів («лад E» як «лад Неба й життя» у Ведах, як тоніка «дорійського ладу» дорійців, спартанських царів у античній Греції та ін.), займають домінуючу роль у тональному плані опери. До-мажорна символіка тональності увертюри й фіналу опери відтворює ідею «світла Розуму» (порівняй тональність «Юпітера» Моцарта з тональністю Світла в ораторії Й. Гайдна «Створення світу» та ін.). А це вже втілення культурної парадигми «Високого Провіщення», яка актуалізується на початку XXI століття, в період поставангардних висувань традиційних цінностей мистецтва всупереч нігілістичним заявам авангарду XX сторіччя.

Головними ліричними героями опери виступають пари («типові»!) коханців (Фіорділіджі – Дорабелла, Гуйєльмо – Феррандо), відносини яких «заплутуються», а потім гармонізуються спокусником і розумником в одній особі – Доном Альфонсо. Останній виступає у функції «деміурга» – маленького куточка людської спільноти, яка підпорядкована людській слабкості «гри пристрастей». Ці герої мають усвідомлювати природність людських відносин і матимуть мужність прощати слабкість у собі та в інших. Ця нескладна, але універсальна мораль, що у простих побутових формах відносин Нового часу втілює біблійну мудрість: не судить і не осудженими будете – вибудовує серйозну підоснову сюжету. В ньому опоетизована «легкість» любовних відносин у душі відвертої еротики рококо XVIII сторіччя й одночасно оспівується усвідомлення героями своєї слабкості. А «другим планом» у змісті опери проходить ідея християнської покірності й прощення, які впливають із людської слабкості.

Таким чином, вчинки «старого розпусника» і «приборкувача мстивого гніву» Дона Альфонсо виступають антитезою шекспірівському Фальстафу, бо відсторонені від особистої зацікавленості у любовних пригодах і підпорядковані принципам «врівноважування» енергії гравців, якими, самі не помічаючи того, стають люди, віддаючи свій розум на кін виявлення пристрасті. Мабуть, через те характеристика Дона Альфонсо в опері Моцарта наближена, як ми вже зазначали, не тільки до виразовості партій Зорастро і Дон Жуана, але й до узагальнених тем-ідей його духовних творів. Такий підхід до характеристики Дона Альфонсо спростовує ригоризм Г. Аберта, який наділяє даного героя та його спільницю Деспіну такими принизливими епітетами: «... розсудливі натури Альфонсо і Де-

спіна – банальні утилітаристи, кругозір яких не виходить за найскромніші межі...» [3, 198]. Далі той же дослідник констатує: «Іронічний, а не тільки сатиричний, як у італійців, гумор складає основну сутність моцартового творіння, і іронія тут поряд з умовністю явищ має на увазі сукупність життя» [3, 199]. Аберт, як і багато з коментаторів спадщини Моцарта до останніх десятиріч, не схильний помічати величний пафос характеристики Альфонсо, хоча в ретельному аналізі партитури опери відзначає спорідненість заключної арії (№ 30) Дона Альфонсо із «світоносною» увертюрою, в якій переважає гармонійна радість моцартівського симфонізму, а також відчутний зв'язок з музикою Мес (порівняй першу тему увертюри до опери з темою Gloria з Меси C-dur KV 317 («Krönungsmesse»)).

Перший сольний вихід цього персонажа – у терцеті № 2, де він повністю «вписується» у висловлення лицарського ентузіазму своїх молодих друзів. І робить це із розмахом "Арії з шампанським» Дон Жуана – в моториці втілення «афекту радості» у швидкому темпі співу (Allegro) і на рівні вищезазначеної «сакральної» тональності E-dur. Псалмодійні послідовності звуків gis, fis, e, а також низхідна послідовність в «мелодії вищого порядку» на зазначених тонах, що спираються на двотактні фразові побудови і які вимальовують висотний контур у плані «теми, мотивуючої страждання за Гріх», – все це надає зачину терцету, який виконує Альфонсо, інтонаційної урочистості і загалом змістової значущості.

Даний фрагмент партії Альфонсо стає у смислового відношенні важливою точкою відліку як для характеристики цього персонажа, так і для всіх героїв, які певним чином пов'язані з вищезазначеним знавцем людських слабкостей і сил, і, якщо останні не будуть змінені, то самі в собі нестимуть покуту.

Арія Дона Альфонсо, що подана в тональності f-moll (№ 5), закладає ґрунт для гри – «перегляду моральних постулатів» буття. Тут маємо й іронію, про яку писав Г. Аберт, але щирим відчувається «пафос творіння» людських відносин, які приречені на драматичні колізії. І з повною серйозністю композитор подає низхідну тему «данності страждання» і гріховного каяття в оркестровій фактурі перших двох тактів, що стає певним «коментуючим епіграфом» до арії в цілому. Ця арія одночасно нагадує і f-moll'не тріо із пролога «Дон Жуана» (Дон Жуан, Командор, Леперелло) з трагічним підопліччям вислову, хоч й відрізняється дійовою енергією, і сердиту арію Фігаро з III дії «Весілля Фігаро» з декламаційною подачею мелодики в моторно-аріозному викладенні цілого.

Серйозність драматичного напруження підкреслена композитором досить численними знаками, пов'язаними із символами духовного мистецтва. Вищезазначена низхідна тема перших двох тактів інструментального викладу утверджується у вокальній партії (тт.6-9) звуковою послідовністю des-c-b-as-g-f, яка згодом повторюється у варіантах низхідного розвитку не секундами, а терціями (т.10, b-g-es, тт. 18-20, des-b-g-e), а потім в репризі утверджується у варіантах «підсилення» в порівнянні з її ж експозицією (див. становлення звукової низки des-c-b-as-g-f у тт. 24-27), а також проведення її від більш високого і яскраво звучачого es першої октави баса – такти 27-30 і 30-37 es-des-c-b-as-g-f.

Так в арії Дона Альфонсо втілюється типологія резонерсько-узагальнюючого виступу, яка визначає характеристики персонажів, що уособлюють понадособові моральні здобутки. Загалом, даний фрагмент партії названого персонажа символізує узагальнений принцип поведінки відповідно до тематичного проведення, що походить від грішної і пристрасної природи людей. Саме про це і йдеться в лібрето опери, хоча конкретне словесне наповнення «занижене» побутовою деталізацією описів вчинків.

Виконання цієї арії в умовах сучасної уваги до кантового простого духовного співу спрямоване на моралізуюче наповнення музичного змісту композиції. Відповідно до цього фортепіанне втілення оркестрової партії в концертному поданні арії з особливою увагою покликане заявити вищезазначену «тему-епіграф» початку номера.

Форма арії демонструє щось посереднє між характерною для buffa старосонатною та пропорційною тричастинною репризною формою, застосованою в практиці лірико-драматичних арій seria. Адже середня частина арії (тт. 15-20) в репризно-заклучній частині (від т. 21 до кінця) частково втілена в основній тональності (див. патетичний хід тт. 18-20 середини та аналогічний її хід на

септиму f-es у тт. 27 і 29), тобто вимальовуються тематично-тональні відношення до цього тематичного фрагмента як побічної партії сонатної структури. Вказана варіабельність смислу форми надає виконавцеві вибір: акцентувати побутово-глузливі чи світоглядно-відсторонені моменти висвітлення героя. Вони присутні в партії Дона Альфонсо як художня метафора. Виконавець не повинен спрощувати виразовість твору, зосержуючись на «банальній утилітарності» Альфонсо-інтригана.

У вокально-концертному плані надзвичайно прихильне ставлення відчутне до арії Деспіни з II дії. «Кокетка у літах» повчає дівчат як треба «ловити мить насолоди кохання», виконуючи доручення свого партнера («з життєвих стосунків») Дона Альфонсо. Зосередженість на інтризі і чисто жіночій схильності до побутової плутанини дуже яскраво виступає в ситуації оперної дії. Але тут є й дещо інше: вищезгадана «мораль терпимості», яка надає імпазантної зовнішності «пристаркуватому дон-жуану» в особі Альфонсо, має певне продовження і в діях-твердженнях його «товаришки». В арії Деспіни (№ 19) присутня повчальна інтонація, а також тут фігурує фактурна орієнтація на кантовий спів: має місце паралельність інструментального супроводу сольній арії (див. про європейсько-християнську універсальність кантової культури в роботі Б.Асаф'єва [4], а також у працях Л.П'ятенко [5], О.Маркової [6]). Основна жанрово-типологічна риса першого розділу арії – сициліана, тобто тут у цій опері використаний спосіб народного співу, застосований у цілому для втілення побутових ситуацій. Розмір 6/8 у риторичних позиціях підтверджує «приземленість» музичної виразовості, що продиктовано самим сюжетом. Але Моцарту притаманне «осерйознення» побутово-комічних жанрів, адже жанр сициліани репрезентує одну з найпоетичніших клавірних Сонат композитора – A-dur, KV 331, тему варіацій з її I частини, а також частину з Реквієму *Lacrimosa*. Тому «простота» виразових засобів в арії Деспіни вимагає певних пояснень; тональність G-dur виводить символіку моцартівської пасторальності, що підтверджує принцип серйозності ідеї, втіленої у «спрощені» форми народно-пісенної «типовості».

У цілому арія складається з двох частин: *Andante* і *Allegretto*, що втілюють циклічність дво-частинної сонати-сюїти старших сучасників композитора (вона дістала визнання у вокальних номерах оперних творів другої половини XVIII ст., знаменуючи подальшу інструменталізацію-симфонізацію цього виду мистецтва). Друга частина арії *Allegretto* апелює до танцювальних ритмів типу тарантели, хоч зберігає у рухливому темпі й характерний пунктир сициліани в середній частині. Це засвідчує певну масштабність подання характеру героїні, що зіставляється з такими персонажами, як Цариця Ночі з «Чарівної флейти» (пор. з двочастинністю її арії з I дії), з численними аріями «Ідоменея» та тих, що були написані композитором у Віденське десятиріччя. Причому і *Andante*, і *Allegretto* арії характеризуються сонатними формотворчими рисами (старосонатною формою в *Andante* та повнотою сонатних ознак у *Allegretto*). У кінці 80-х років XVIII ст. дані сонатні архітектонічні властивості мали тенденцію до відмежовування від оперно-буфонних джерел і зливалися із строгістю симфонічного мислення, що втілювало філософські уявлення про діалектику життєвої змінності.

Так, Деспіна, «проста інтриганка» водевільно-комічної вистави, засобами музичної виразовості «укрупнюється», стаючи достойною партнеркою фривольного та мудрого Дона Альфонса. В характеристиці Деспіни у другій частині її арії, що втілена у надто жвавому темпі тарантели, впізнаємо «передчуття тарантельності» бунтівничої «каватини» із опери Дж. Россіні: така собі «Фігаро в спідниці-рококо XVIII віку», коли музичний «натяк» на жанровий сленг вуличної музики італійського Півдня мав політичне підґрунтя посилатися на прожкобінські виступи сучасних оперній постановці подій. «Нехтування прийнятою мораллю» в устах «тітоньки» Деспіни в контексті соціальної напруженості кінця 80-х років XVIII ст. мало неабияку масштабність світоглядних уявлень, щоби відчутти в адресованій їй характеристиці музики лише «легковажність віку париків».

За «моральними амбівалентностями» висвітлення персони з опери Моцарта для сучасного слухача стоїть страхітлива фігура маркіза де Сада: революційна «зворотність моралі» може бути сприйнятою й у страхітливих відблисках епохи, трагічний зміст якої усвідомлював Моцарт і силою інтелекту-фантазії гармонізував погрозливі антитези життєвої діалектики. Та композитор був надто «добрим актором», щоби не «переступати» у власній творчості «рубежі сцени і життя». Моцарт-

тівський трагізм ознаменований вірою у велич людських звершень, а щирий комізм і вміння «сміятися над тим, що смішне» невіддільні від серйозних людських життєвих вчинків.

Широкі узагальнення багатогранної музи Моцарта покликані зосередити увагу на «вертикалі» змістових нашарувань у кожному конкретному випадку образного втілення: жанрова спорідненість арії Деспіни з найпоетичнішими та бунтівними сторінками світової музичної літератури вказує на смислове багатство відтворення героїні. Інтуїтивне відчуття тієї багатогранності даного образу притаманне тим музикантам – виконавцям, які мають її у своєму репертуарі. Дане історико-теоретичне узагальнення дозволяє виконавцеві свідомо вибирати спектр втілення у найширшому розумінні: від передромантичного «демонізму» до підкресленої стилізації «шляхетного рококо».

Сопранова специфіка звучання голосу в арії дає можливість Моцарту користуватися натуральним регістром першої октави; у другій октаві діапазон ледь захоплює зону перехідних тонів: соль другої октави часто виступає в діапазоні партії як робочий звук, а не як підкреслена кульмінація. Таке ставлення до здобутків вокальної виразовості споріднює Моцарта з Глінкою, школу останнього одеські вокалісти вважають основоположною для своїх творчих набутоків. А зосередження на виразовості натурального регістру дуже близьке до тембрового забарвлення церковного співу. І якими би ортодоксальними були погляди музикознавців на персонаж Деспіни в опері, все ж він наводить на роздум про серйозність морального проповідництва, носієм якого постає «подруга Дона Альфонсо». У музиці присутня енергія творіння, діалектика змістових перетворень, в яких високі і низькі позиції пересікаються і захоплюють гнучкістю розуму й емоцій, що народжені епохою Енциклопедистів та шанувальників Універсального знання. При концертному виконанні цієї арії піаніст має у своєму розпорядженні справжню сонатно-клавірну фактуру, яка буквально «веде» голос у стрімкому річищі інструментальної моторики і яка покликана втілювати тонус життєвих оновлень, що лише вони виправдовують моральні засади в проповідницьких випадках героїні.

Безперечно, арії ліричних героїв даної опери також заслуговують на ретельний аналіз їхніх змістових особливостей, зокрема в аспекті смислових типологій як жанру, так і форми. Зроблені нами спостереження дозволяють дійти відповідних висновків, які стосуються місця й характеру сольних номерів в опері «*Così fan tutte*» Моцарта, зокрема коли ці узагальнення вносять саму дієвість у сценічні події опери. Передусім звертаємо увагу на змістовно-типологічні тенденції музичного викладу:

1. Партії Дона Альфонсо й Деспіни пов'язані з музикою таких складних за внутрішньою будовою характерів, як персонажі з опер «Дон Жуан», «Чарівна флейта», навіть з духовними композиціями Моцарта.

2. Арії з опери «*Così fan tutte*» засвідчують свідоме поєднання типологічних ознак класичних та популярних жанрів, які нівелюють уявлення про «водевільно-легковажний» зміст названої опери.

3. Концертне виконання сольних номерів з названої опери загострює увагу на символічному насиченні інструментальних тем, які значимі своєю присутністю у вокальних фрагментах, що, на перший погляд, подають побутові складові змісту, але за суттю образних нашарувань уособлюють складні світоглядні перетини епохи великих культурних зрушень кінця XVIII сторіччя.

4. Загострити увагу на художній здатності Моцарта гармонізувати у своїй творчості трагічні антитези життя і збагатити на тлі аналізу партитуру опери «*Così fan tutte*» уявленнями про поєднання окремих побутових сцен комічного характеру з узагальненнями світового досвіду міфологічного масштабу.

Останній пункт може бути точкою відліку для наступного дослідницького етапу: комічні сцени «випробування на вірність» легковажних шанувальниць Еросу побудовані у плані літургійного дійства, підведеного до випробування-подвигу чи здійснення його. Недарма духовні твори Моцарта і його ж композиції у жанрі *buffa* демонструють спорідненість у засобах і типологічних ознаках. «Двуликий Янус» відображення художнього змісту диктує міфологічне узгодження життєвих і позажиттєвих цінностей культурного буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М., 2002.
2. Broder N. Così fan tutte. Essau. // Mozart W.A. Così fan tutte. – N. York.
3. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть вторая. Книга вторая. – М., 1985.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 286-289.
5. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. // Культурологічні проблеми музичної україністики. Вип. 2. Частина 2. – Одеса, 1998. – С. 83-85.
6. Маркова О, Подолян Л. Український кант в контексті культури європейського релігійного Просвіщення. – Одеса, 1982. – С. 2-5.

**Julya Kantarovich**

**EXPRESSIVE TYPICAL OF ARIAS OF AN OPERA MOZART «COZI FAN TUTTE»**

The generalization of materials rather typical of installations Моцарта, and also allocation is submitted during the analysis of arias Alfonso, Gulelmo, Arabella etc. typical of expressiveness of singing in an orientation on concerto-chamber performance.

**Вікторія Осіпова**

**ДУХОВНИЙ КОНТЕКСТ ОПЕР МИХАЙЛА ГЛІНКИ І РІХАРДА ВАГНЕРА**

*Стаття розкриває питання духовної обумовленості джерел оперної вокальності, а також самого змісту опер М.Глінки та Р.Вагнера. Містика музичної природи є невіддільною стороною художнього відтворення в цілому і вимагає спеціального розгляду та узагальнення відповідних спостережень.*

В аналізі опер ХІХ ст., як безпосередніх і опосередкованих спадкоємиць опер-містерій ХVІІ століття, звернемо увагу на спільні ознаки. До них відносимо з досвіду аналізу містеріальних композицій ХVІІ і їх модифікацій у ХVІІІ ст., по-перше, наявність християнської символіки, що відтворена знаками – музичними фігурами, а також сюжетними «поворотами» в руслі загальної концепції подвигу як спокутного мучеництва-покаяння та ін.

Відзначаємо також (по-друге) організацію декламаційних контурів мелодійного звучання, уподібненого до псалмодіювання, тобто до нормативної (звичайної) інтонації, що виражає просту серйозну ідею світобачення.

По третє, вимагає уваги орієнтація музичного звучання в руслі статичності, що впливає з церковного молитовного літургійного співу.

У світлі висунутих позицій особливе значення в музичній культурі ХІХ сторіччя мають творчі індивідуальності, генеруючі ідеї величезного змістовного наповнення в межах національного і світового мистецтв (маємо на увазі Р.Вагнера (1813-1883) і М.Глінку (1804-1856)). Обидва композитори – родоначальники нової німецької і нової російської шкіл, що належали до одного покоління, обидва були пов'язані з просвітницько-організаційною діяльністю Ф.Ліста і обидва сформували унікальні осередки духовного пошуку, задекларованого в їх національних персонах (ідея «візантійства» – у М.Глінки, ідея християнського «німецького соціалізму» – у Р.Вагнера).

Реформа Вагнера визначена твором «Летючий Голландець» 1842 р. (до речі, написана в один рік з «Русланом» Глінки!). Цей сплеск епічного мислення німецького композитора характеризується відвертим подоланням розважального спрямування опер Р.Маршнера, А.Лортцинга, які стали проявом німецького «бідермейера», що демонструє «сімейний затишок», спрямований на побут і на побутове мистецтво, відмовившись від серйозного проповідування, нав'язаного німецькій нації «штюрмерам».