

■ УДК 781.68.071.1:[792.54:782.1]Сальєрі(045)

Лю Бінь, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

Liu_Bin@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0002-8527-8575>

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАГЕДІЇ П. КОРНЕЛЯ «ГОРАЦІЇ» В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ А. САЛЬЄРІ

Розглянуто композиторську інтерпретацію трагедії П. Корнеля «Горації» в однойменній опері А. Сальєрі, яка полягає в трансформації драматургічного розвитку, структури трагедії, функцій персонажів, їх чисельності, розв'язки, концепції твору. Змінено трактування класицистичного конфлікту між почуттям і обов'язком, динамізовано оперну дію. Відзначено значне переосмислення структури, відповідно, і змісту трагедії П. Корнеля в однойменній опері А. Сальєрі. Оперній драматургії надано жанрових ознак драми року. Опера набула значення «нового твору» щодо трагедії генія французького класицизму. Як новаторський «твір сценічний» опера набула ознак музичної драми, основаної на багатовимірному відображенні центрального жіночого образу.

Ключові слова: *класицистичний конфлікт між почуттям і обов'язком, динамізація оперної дії, музична драма, драма року, драма характеру.*

Лю Бинь, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАГЕДИИ П. КОРНЕЛЯ «ГОРАЦИИ» В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ А. САЛЬЕРИ

Рассмотрено композиторскую интерпретацию трагедии П. Корнеля «Горации» в одноименной опере А. Сальери, которая заключается в трансформации драматургического развития, структуры трагедии, функций персонажей, их количества, развязки, концепции произведения. Изменена трактовка классицистского конфликта между чувством и долгом, динамизировано оперное действие. Отмечено значительное переосмысление структуры, соответственно, и содержания трагедии П. Корнеля в одноименной опере А. Сальери. Оперная драматургия имеет жанровые особенности драмы рока. Опера обрела значение «нового произведения» относительно трагедии генія французского классицизма. Как новаторское «произведение сценическое» опера обрела черты музыкальной драмы, основанной на многомерном отображении центрального женского образа.

Ключевые слова: *классицистский конфликт между чувством и долгом, динамизация оперного действия, музыкальная драма, драма рока, драма характера.*

Liu Bin, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE COMPOSER INTERPRETATION OF P. CORNEILLE'S TRAGEDY «HORACE» IN A. SALERI'S OPERA «THE HORATII»

The aim of this paper is to give the reasons for the transformations of the dramatic original realized by Antonio Salieri — Nicolas-François Guillard by the artistic tasks of creating a musical drama.

Methodology. The paper provides the comparative analysis of Pierre Corneille's tragedy "Horace" and "Les Horaces" ("The Horatii"), an opera by Antonio Salieri with the text written by Nicolas-François Guillard.

Results. A. Salieri's opera «The Horatii» to the libretto of N.-F. Guillard is an innovative «stage performance» that was ahead of its time and therefore it was not accepted by the French public of the late 1880's. The author identifies this opera as a musical drama drawing on its characteristic features. The leading role in it belongs to the main heroine, Camille, who is an embodiment of a great feeling as opposed to a senseless duty. Due to the fact that Camille is a central character, the opera acquires the features of the drama of character. A. Salieri's opera prophetically foreshadows the musical drama of the future, based on the versatile representing the leading female character.

Novelty. For the first time in musicology an attempt is made at conducting the comparative analysis of Pierre Corneille's tragedy "Horace" and based on it Antonio Salieri's opera "The Horatii" and identifying its genre features typical of a musical drama. The author concludes that the failure of the opera was caused by the inherent innovative features of the musical drama.

The practical significance. The materials contained in this paper can be used in the process of further studying and performing the «failed» opera by A. Salieri.

Key words: *the classicist conflict between feeling and duty, revitalizing the opera action, musical drama, drama of fate, drama of character.*

Постановка проблеми. Один із критиків, пояснюючи не надто успішну постановку «невдалої» паризької опери А. Сальєрі (за лібрето Н.-Ф. Гійєра) «Горації» (1786, друга прем'єра — 1787, Версаль), відзначав: «Сюжет цієї опери, подібний до сюжету однойменної трагедії Корнеля, був відомий публіці. Отже, справа була не в його недоліках, та й не в якості музики». Автор рецензії не схильний шукати причину провалу сальєрівської опери в композиторській інтерпретації «добре відомого» корнеліївського сюжету. Однак композитор і лібретист значно переробив відомий публіці кінця 80 рр. ХІХ ст. сюжет корнеліївської трагедії 1640 р. Серед трансформацій драматичного першоджерела — зміна драматургічного розвитку, структури трагедії, функцій персонажів і їх чисельності, розв'язки і, нарешті, концепції твору. Зберігши основне значення класицистичного конфлікту між почуттям і обов'язком, властиве трагедії П. Корнеля «Горації», композитор також змінив його трактування. У результаті опера набула значення «нового твору» щодо трагедії генія французького класицизму. Як художнє явище, що належить іншій історичній епосі («Гораціїв» П. Корнеля і А. Сальєрі розділяють 150 років), в опері відображено новації у сфері драматичного й музичного мистецтва. Отже, неприйняття публікою оперного спектаклю могло бути зумовлене не тільки значними відхиленнями від корнеліївського оригіналу, але й незгодою з його інтерпретацією в оперному творінні

А. Сальєрі. Порівняльний аналіз структури двох художніх цілісностей – трагедії П. Корнеля «Горації» й однойменної опери А. Сальєрі – допоможе з'ясувати сутність відмінностей у трактуванні класичної теми боротьби почуття та обов'язку, відображеної у творах, що належать різним історико-художнім епохам в історії французького мистецтва.

Мета статті – мотивувати здійснені Сальєрі – Гійєром трансформації драматичного першоджерела художніми завданнями створення музичної драми.

В основі методології дослідження – компаративний аналіз трагедії П. Корнеля «Горації» й однойменної опери А. Сальєрі за лібрето Ніколя-Франсуа Гійєра.

Виклад основного матеріалу дослідження. Про значне переосмислення структури, відповідно, і змісту трагедії П. Корнеля в однойменній опері А. Сальєрі свідчить передусім композиційне переформатування драматичного прообразу. З 5-актної трагедії композитор і лібретист формують 3-актну оперу з двома інтермедіями (на манер *scarlat-tiv-skaï opera-seria*).

Здійснені авторами опери трансформації драматичного першоджерела, які стосуються зокрема сфери різноманітних купюр, сприяють зміні концепції трагедії, зовсім не є «випадковими», вони вмотивовані художнім завданням динамізації оперної дії, а акцентування уваги на образі Каміли свідчить про прагнення авторів оперних «Гораційів» змістити увагу з паритетності почуття й обов'язку, властивого трагедії П. Корнеля, на ліризацію оперної драматургії, надання їй ознак драми року. Скорочення дій і сцен драматичного прообразу, вилучення багатьох персонажів (не тільки другорядних), які стали «непотрібними», зумовлені досягненням художнього завдання динамізації оперної драматургії, виявлення тих образів, сюжетних ліній і положень, що особливо важливі в оперному сюжеті.

Показовою є особливість вирішення основоположної в драматичному першоджерелі проблеми вибору. Герої трагедії П. Корнеля, незалежно від того, є вони громадянами Риму або борються за незалежність Альби, можна розподілити на кілька груп. До однієї з них належать персонажі, котрі не сумніваються у виборі між почуттям і обов'язком. Ці герої опиняються по різні сторони «барикад», оскільки одні з них беззастережно підтримують ідею служіння Обов'язку, інші – Почуттю. Окрема група – це ті герої, які вагаються в ухваленні єдиноправильного рішення. Чоловіки, котрі представляють рід Гораційів під проводом Старого Батька, відважно борються за єдність держави, незважаючи на «чуттєвий» аспект. Донька й сестра мужніх Гораційів, наречена одного з Куріаційів – Каміла – переконана в необхідності обстоювати

всеперемагаючу роль почуття, що внеможливиює вбивство. Серед героїв, які відчувають муки вибору, можна назвати нареченого Каміли (одного з представників доблесного роду Куріаційів), котрий усвідомлює, що, прийнявши ту чи іншу сторону, він повинен зрадити коханню або Батьківщині. Однак за наказом герцога Альби Куріаціїй віддає життя, виконуючи покладений на нього обов'язок захисника своєї маленької країни, вважаючи за краще честь любові. Також обтяжена проблемою вибору корнеліївська Сабіна не в змозі зробити вибір між почуттям і обов'язком. Ставши римлянкою, будучи коханою дружиною одного з братів Гораційів, для Сабіни, як і раніше, важливі її рідна сім'я, Батьківщина; вона оплакує братів, котрі поклали голови за незалежність провінційної Альби. Особливе місце серед персонажів трагедії П. Корнелія належить Валерієві: вірний син Риму щиро закоханий у Камілу, яка надала перевагу кохання, а не обов'язку, не зреклася його навіть після смерті нареченого. Отже, серед усіх образів трагедії П. Корнелія лише Каміла вірна почуттю, водночас усі інші «вагаються» або стверджують ідею обов'язку як єдиноможливу. Цим зумовлене й рішення А. Сальєрі залишити єдиний жіночий образ у драматургії опери — образ Каміли як утілення духовної цілісності, символ вірності почуттю.

Вірність Каміли почуттю, готовність захищати його до останнього подиху — провідне значення жіночого образу в драматургії опери А. Сальєрі. Пріоритетна роль Каміли, відведена А. Сальєрі в опері «Горації», свідчить про те, що композитор, на відміну від П. Корнелія, який обстоює паритет героїв, котрі обтяжені проблемою вибору, дозволяє сформулювати висновок: композитор підтримує героїню, яка кинула виклик оточенню в боротьбі за своє кохання. Попри те, що опера завершується хорвою одою, яка прославляє велич Риму, уся драматургічна дія свідчить: через велич, скорботу та страждання Каміла стає головною героїнею опери А. Сальєрі.

А. Сальєрі вилучає з опери безліч монологів і діалогів, які трапляються на різних етапах розвитку корнеліївської трагедії, основані на проблемі вибору, болісній для багатьох героїв трагедії. Цей «крок» зумовив вилучення дійових осіб опери, зокрема такого важливого персонажа трагедії, як Сабіна, через те, що корнеліївська Сабіна — «дзеркальний двійник» Каміли. Дружина одного з Гораційів, Сабіна, ставши римлянкою, не перестала відчувати себе сестрою Куріаційів і уродженкою Альби. На відміну від неї, Каміла, залишаючись донькою Старого Горація й сестрою своїх братів, будучи нареченою одного з Куріаційів, палко кохаючи його, надала перевагу щастю взаємного кохання, а не служінню обов'язку, яке прирікає близьких на кровопролиття. Цих героїнь об'єднує небажання здійснити вибір на користь переможців: кожна з них уважає за краще

співчувати тому, хто зазнав поразки, оплакуючи його. Однак у своїй пристрасній та стражданні Каміла П. Корнелія перевершує Сабіну: не бажаючи забути загиблого нареченого, донька Старого Горація не кориться долі та викриває його вбивцю — єдиного брата, котрий залишився живим. Якщо корнеліївська Сабіна лише бажала, щоб чоловік убив її, оскільки горе для неї нестерпне, то Каміла, оплакуючи свого нареченого, всупереч наказам батька і брата, викликаючи нерозуміння та гнів Горація-переможця, стає його жертвою. Відмінності та спільності між героїнями П. Корнелія зумовили вибір авторів опери на користь Каміли, водночас Сабіна налаштована не так радикально — нездатна зробити вибір, тому «вилучена» з дійових осіб опери. Це зумовило фокусування уваги авторів опери виключно на образі Каміли.

В опері змінені фінал трагедії, відповідно, і доля Каміли. Згідно з драматичним першоджерелом, героїню трагедії, котра не здатна змиритися із загибеллю коханого, заборонаю оплакувати його, вбиває рідний брат — єдиний з уцілілих Гораціїв, обурений тим, що для його сестри доля Риму не настільки важлива, як кохання до загиблого нареченого. У Фіналі опери трагічна доля Каміли дещо «скоригована» долею корнеліївської Сабіни. Дружина зухвалого Горація-тріумфатора, всупереч її благанням про смерть, зверненням до чоловіка, залишається живою, покійно приймаючи ідею державної влади Риму, визначену богами. В оперному фіналі Каміла, відповідно до авторської ремарки, дізнавшись про результат доленосної битви, перебуває «в стані люті», зберігає бунтівну пристрасність корнеліївської героїні. Не відразу впізнають римляни в гнівній фурії горду доньку Горація — настільки змінився вигляд героїні, котра страждала. В обвинувальному монолозі Каміли А. Сальєрі дорікає в безсердечності ненависного їй Риму, римлян, які прийшли «на огидне свято». Фінальний духовний поєдинок Горація-тріумфатора і Каміли — завершальний епізод боротьби почуття й обов'язку, поданий у персоніфікованому аспекті. На відміну від автора трагедії, Камілу — викривальницю Риму як джерела зла, котра прагне покарати Горація, автори опери залишають живою, відволікаючи увагу на загальне свято тріумфуючого Риму. Захисником збожеволілої від горя героїні є шляхетний Валерій, котрий в останній момент зосереджує увагу римлян і молодого Горація на «радісті від цього великого дня». Так А. Сальєрі, позбавивши оперну Камілу кривавої помсти Горація, завдяки заступництву Валерія, зберіг протистояння почуття й обов'язку аж до завершення опери. Можна припустити, що прийняте авторами опери рішення зберегти життя Каміли зумовило долучення образу Валерія. В опері роль цього епізодичного персонажа, уведеного в дію незадовго до розв'язки (два короткі фрагменти 5 сцени 3 дії),

набуває в епілозі (17 фрагмент 3 дії) важливого значення в сцені заступництва (відсутнього в трагедії), завдяки якому Каміла А. Сальєрі залишається живою.

Зважаючи на значимість образу Каміли в драматургії опери А. Сальєрі «Горації», це не прийняте сучасниками творіння композитора належить до опер останньої третини XVIII ст. (як, наприклад, «Альцест» К. В. Глюка), що випередили той тип романтичної музичної драми, головним «стрижнем» у формуванні змісту якої були суперечливий і багатогранний образ жінки та її трагічна доля. Крім того, 1 сцена 1 дії дозволяє долучити сальєрівських «Гораційів» до прообразів такого жанрового різновиду «опери майбутнього», як моноопера (монодрама). А. Сальєрі — пророк романтизму, котрий передбачив «оперу майбутнього» на завершальному етапі розвитку епохи Просвітництва. Хорова ода на честь величі Риму, що завершує оперу, відіграє роль формальної післямови, яка не врівноважує викриття гнівної Каміли.

Дотримуючи розвитку дії трагедії П. Корнеля, А. Сальєрі зберіг у драматургії опери властиве драматичному прообразові чергування просвітлено-ліричних і трагічних сцен. Перші з них — це ілюзії закоханих щодо можливості безкровного вирішення конфлікту між колись мирними державами, збереження подружнього кохання. Другі пов'язані із зануренням у безодню відчаю, що викликане усвідомленням наслідків трагічних дій. Однак кількість чергувань контрастних сцен в опері, порівняно з трагедією, скорочено. А. Сальєрі прагне зменшити роль повторів ситуацій, що властиве трагедії П. Корнеля.

Зберігши і такий тип контрастного зіставлення, наявний у драматичному прообразі, як зіткнення оцінок подій, що відбуваються, одна з яких зумовлена пріоритетом ідеї обов'язку, інша — почуття, композитор також значно скорочує їх кількість з метою уникнути переосмислених сценічних повторів і посприяти динамізації дії. А. Сальєрі прагне лаконізму у викладі центральної ідеї опери, на відміну від П. Корнеля, котрий тяжіє до багаторазового варіантного показу драматичних колізій. Скоротивши сцени трагедії, у яких побіжно представлений поєдинок між почуттям і обов'язком, А. Сальєрі зберіг значимість любовних зізнань Каміли і Куріація, котрі дали один одному обітницю вірності й кохання.

Автори опери фокусують увагу на основних фрагментах трагедії П. Корнеля. Серед них — запитання Каміли, звернене до оракула та його відповідь; сцену світлих любовних ілюзій закоханих (Каміла й Куріацій), які сподіваються на спільне щастя, перериває фатальна звістка; вагання Куріація стосовно вибору між почуттям і обов'язком; поява Валерія — закоханого в Камілу — як можливої альтернативи шлюбу з Куріацієм.

У «Гораціях» А. Сальєрі оригінально трактує не лише оперу, але й принципи оперної драматургії. «Відштовхнувшись» від структури драматичного першоджерела, він створює оригінальну оперну композицію.

Композитор заперечує традиції «номерної опери», мислячи сценами як структурною одиницею оперних актів. Відмовившись від арії як внутрішньожанрової одиниці, що виражає суть традиційної опери, А. Сальєрі зберігає значення речитативів, ансамблів і хорів, а також Увертюри та інструментальні епізоди (дві симфонії, марш, дивертисмент, гавот), долучених до великомасштабних сцен. Оскільки композитор уважав, що доцільніше відмовитися від антрактів між діями, замінити їх інтермедіями, то можна висновувати про завершення ним переходу від опери до музичної драми. Про доцільність цього спостереження свідчить і трактування образу головної героїні, що містить усі етапи розвитку опери та жанрові особливості монодрами.

Оперні сцени «Гораціїв» необхідно поділити на два типи — «єдиної будови», ті, які композитор не ділить на фрагменти, і поліепізодні. До організованих за принципом «єдиної будови» належать такі сцени: друга з 1 дії (молитва Каміли з хором); третя (звістка про призначення братів Куріаціїв), четверта («О, жахливий виборі! Сумна і згубна звістка!») і шоста (болісний вибір Куріація) з 2 дії; перша (монолог Каміли) і друга (звістка про смерть Куріація й перемогу Риму) з 3 акту. Сцени поліепізодичної будови, до яких належать обидві інтермедії, кількісно перевищують сцени «єдиної» будови. Показово, що епізоди тієї або іншої поліепізодичної сцени ретельно фіксує сам композитор, вдаючись до своєрідного цифрування (наприклад, 1–1, 1–2 тощо), зазначаючи жанр, якщо такий має місце бути, й інформацію про учасників сцени. Кількість диференційованих композитором фрагментів у поліепізодичних сценах — від двох (як, наприклад, у 1 сцені 2 акту) до 8 (в 1 сцені 1 акту).

Цезури між сценами в межах дій виникають у разі, коли, згідно із задумом композитора, слід підкреслити драматургічний злам у розвитку оперної дії. Наприклад, усі три сцени 1 дії з'єднані між собою *attassa*, що свідчить про наскрізну драматургію, більше властиву музичній драмі, ніж опері. Крім відсутності розриву між сценами в нотному тексті, композитор фіксує (підкреслює) намір досягти ефекту безперервного розвитку дії і тим, що послідовно нумерує епізоди 1 акту. Так, якщо фінальний епізод 1 сцени позначений у манускрипті як 1–8, то наступний, той, який відкриває 2 сцену, — 1–9. Більше того, сам підхід композитора до позначення епізодів усієї 1 дії, зокрема й інтермедії, оснований на тому самому принципі нумерації епізодів. Після потрібної

структури 3 сцени 1 акту (епізоди позначені композитором 1–10, 1–11, 1–12), прийнята нумерація зберігається, поширюючись і на інтермедію (1–13 – 1–18). Це означає, що композитор з'єднав 1 інтермедію з 1 дією, немовби вписуючи її в його структуру.

Об'єднання першого акту опери й наступної 1 інтермедії пов'язане з тим, що місце та час дії в них (час-простір), згідно з класицистичним принципом «трьох єдностей», не змінюються; події є логічним продовженням попередніх. Так, усі три сцени 1 дії – це розгорнута сцена очікування пророцтва оракула, до якого поступово, поряд з Камілою, долучаються Старий Горацій і Куріацій.

Водночас важливість цезур між 4 і 5, а потім 5 і 6, а також 6 і 7 сценами 2 акту можна пояснити напруженістю й поглибленням драматичності. Куріацій, дізнавшись про винесений оракулом вирок, повинен розповісти про нього Камілі, прийняти складне рішення, яке трактує як неминучу зраду, незалежно від вибору – почуття або обов'язку. Перелом у розвитку оперної дії, його незворотність, непоправність наслідків, приреченість, підкреслені паузою між сценами (друга половина 2 акту).

Отже, 1 і 2 дії базуються на різних моделях оперної драматургії. Підпорядкуванням 1 дії й наступної інтермедії ідеї очікування розв'язки зумовило звернення до наскрізної драматургії, водночас друга половина 2 дії пов'язана з уведенням цезур, які позначають етапи наближення оперної дії до фатальної розв'язки. Друга інтермедія – розгорнуте висловлювання Головного священнослужителя з хором – підсумовує головну ідею 2 дії твердженням необхідності жертвовного служіння Риму.

Однією з характерних ознак оперної драматургії «Гораційів» є збільшення сцен у другому і третьому діях порівняно з 1 актом. Якщо 1 дія складається із 3 сцен, то 2 – із 7, а 3 – із 6, до яких додана фінальна сцена (епілог). У підсумку 2 і 3 дії мають однакову кількість сцен (по 7). А. Сальєрі й Н.-Ф. Гійяр зображують дію не тільки за аналогією з трагедією П. Корнеля, у якій поява кожного нового персонажа фіксується відповідним номером, але й за принципом «старої опери», у якій нумерується кожен новий етап у розвитку музичної драматургії. Згідно із задумом авторів опери, 1 дія – напружене очікування відповіді оракула, що об'єднав персонажів, котрі приєднуються до Камілі (центральної героїні 1 акту й усієї опери) – Старого та Молодого Гораційів, Куріація. На відміну від 1 дії, дві наступні характеризуються наявністю багатьох сценічних ситуацій, що зумовлює збільшення не тільки загальної кількості сцен, а й епізодів (12 – у першому акті; 15 – у другому; 18 – у третьому).

Висновки. Опера А. Сальєрі «Горації» за лібрето Н.-Ф. Гійяра – новаторський «твір сценічний», що випередив свій час, саме тому його не

сприйняла французька публіка наприкінці 80 рр. XVIII ст. Притаманні властивості дозволяють визначити її як музичну драму, провідна роль у якій належить головній героїні — Камілі, утіленню всеосяжного почуття. Завдяки образу Камілі як центрального персонажа опера набуває особливостей драми. Опера А. Сальєрі закладає основи музичної драми майбутнього, основаної на багатовимірному відображенні центрального жіночого образу.

Перспективи дослідження пов'язані з подальшим поглибленим вивченням музичної драматургії опери А. Сальєрі «Горації», а також інших зразків жанру французької ліричної трагедії в оперній творчості композитора.

Надійшла до редколегії 08.11.2017 р.