

**ВІД УЯВНОСТІ ДО САМОПІЗНАННЯ:
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ
ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ В. А. МОЦАРТА**

Моєю метою є прагнення показати відповідність між тим, як розвивається в оперній творчості Моцарта теми ідентичності та самопізнання із внутрішніми інтенціями життєвого шляху самого композитора. Хотілося б відзначити два важливі для Моцарта моменти, з одного боку, він переплавив різноманіття форм колективного у музичних традиціях в унікальне, пов'язане з усвідомленням свого життєвого світу, при цьому через імітацію та досконале володіння правил композиції. З іншого боку, незважаючи на величезний масив творів, написаних у різноманітних жанрах, саме оперний жанр був особливо близький йому своєю ігровою природою. Цей жанр припускав свободу, нічим не скуту фантазію.

Вже для ранньої оперної творчості Моцарта характерна поява теми уявності, віртуозного жонглювання ідентичностями, що було їм надалі розвинуто у знаменитих творах зрілого етапу його творчості. У цьому сенсі показові «Уявна простушка» (*La finta semplice*) та «Уявна садівниця» (*La finta giardiniera*). Оскільки для раннього Моцарта значимим є чуттєвість у вищих формах її прояви, тобто власне кохання (але для підліткового віку композитора вона виступає як закохуваність), то уявність, заявлена в назвах цих творів, дозволяє автору, спираючись на лібрето, яскраво проявити таку особливість своєї творчості як смислово багатоплановість, яка надалі була ним віртуозно втілена.

Уявність відсилає не тільки до ілюзії, обману, брехні, а й до уяві, імагінативному стану, стану, коли щось здається інакшим. Це призводить до того, що вже у раннього Моцарта

у музиці опери-буфа відбувається розмивання жанрової жорсткості. Уявна простушка Розіна трансформує женоненавистництво братів Кассандрі та Полідоро в почуття закоханості до себе та ревнощів по відношенню один до одного. У опері «Уявна садівниця», разом зі сценами, наповненими комізмом, виявляється навіть лірична та драматична складові. Наприклад, у сцені «уявного божевілля» графа Бельфіоре та маркизи Віоланти Онести, що ховається під ім'ям садівниці Сандрини.

Бажаної для них розв'язки інтриги можна досягти, коли інші дійові особи переконуються, що муки кохання призводять закоханих до станом божевілля та помутніння розуму. Подібне розмивання жанрових меж стане найчастіше використовуваним прийомом у творчості пізнього Моцарта, згадаємо хоча б «Весілля Фігаро» чи «Дон Жуан». При цьому кульмінаційна подія оперної дії відбувається в контексті чарівної нічної атмосфери і цей перший моцартівський музичний ноктюрн мав гідне продовження у «Маленькій нічній серенаді» та «Весілля Фігаро», оскільки саме ніч створює адекватну можливість гри ідентичностей для основних та другорядних персонажів та своєрідного «жонглювання» смислами особистісних метаморфоз, переживань та переодягань.

Геніальний прорив крізь формальні та нормативні рамки, що були накладені на оперний жанр до початку 80-х років XVIII століття, здійснено Моцартом у його улюбленому творі «Ідоменій, цар Критський» (*Idomeneo, re di Creta*). Для посилення драматизму музики, протиставлення природних і космічних стихій і людини, яка бореться проти них, він використовує щільні маси симфонічного звучання оркестру. При цьому він виражає в мелодії всю силу різноманітних пристрастей та вражень, які він сам набув завдяки своєму досвіду маандрівок та спілкування. Справедливо було відзначено Герма-

ном Абертом, що у цій опері зі стихійною силою сконцентрувалися очікувані розрядки могутні враження, що обрушилися на Моцарта під час його багатьох артистичних подорожей. Однак це було вже не колишне як у юнацтві, наполовину несвідоме сприйняття чужих впливів. Моцарт тепер повністю усвідомлює багатство своєї власної індивідуальності та вміє так гармонійно сплавляти її з новоприйнятими стилістичними елементами, що, хоча результат дозволяє чітко розділяти італійські та французькі основи, він так само носить безперечний відпечаток свого генія Моцарта. Незважаючи на те, що за жанром ця опера відноситься до типу *seria* з великими віртуозними аріями, що вимагала чистота жанру, у ній значно збільшується значення як оркестру в цілому, так і роль інструментів, що виконують соло, у супроводі арій. Моцарт новаторські вводить в оперу-*seria* терцети та квартети, масові сцени та балетні сюїти, на відміну від Глюка йде у розвитку драматизму від музики, а чи не від тексту лібрето. Сильне драматичне враження справляють своїми схвильованими вигуками та ферматами скорботна арія Іллі «Брати, отче мій, прощайте!» та експресивна арія помсти Електри «У моєму серці вас чую, фурії злого пекла».

Нові горизонти для вираження музичної фантазії Моцарта дала розробка засобів для втілення характерів та важливої теми толерантності, правди і сили любові над ворожими до неї соціальними обставинами в опері «Викрадення з сералю». Незважаючи на те, що вона представляє традиційний німецький музично-драматичний жанр зінгшпіль, Моцарт розкрився у ній новими з погляду звичних установок технологічною та світоглядною позицією. Композитор досягає дивовижної гармонії між музичним та поетичним текстами для втілення свого задуму. Однією з важливих якостей композиторської

техніки Моцарта були облік і використання природних особливостей співаків для як би обволікання їх своїм музичним матеріалом для створення індивідуальних характерів та більш яскравого уявлення смислів у кінцевому результаті. Так, на прем'єрі «Викрадення з сералю» роль наглядча Осміна повинен був виконувати один із видатних басів того часу Йоганн Ігнац Людвіг Фішер, що володів легким, польотним голосом, що віртуозно переходив з глибоких низів на весь регістр свого голосу. Знаючи це, композитор зробив другорядний персонаж лібрето основним антагоністом головних героїв, демонструючи у його аріях чванство, захват і розбещеність влади, жорстокість і підозрілість. В результаті образ Осміна стає тим контрастом, на тлі якого виразніше виявляються шляхетність музичних характерів Бельмонта і Констанци, лукавство Blondhен і бешкетування Педрілло. У листі до батька Моцарт дуже точно характеризує яка має бути музика відповідно до характерів героїв: «Бо якщо людина в такому сильному гніві переступає всі межі порядку, міри та мети, не пам'ятаючи себе, то й Музика має не пам'ятати себе. Але оскільки пристрасті, сильні чи не дуже, ніколи не повинні у своєму граничному вираженні викликати відрази до себе, то й Музика, навіть якщо вона відбиває найжахливіше у стані людини, не повинна ображати слух, але повідна доставляти задоволення, тобто повинна завжди залишатися Музикою».

Підпорядкування своїм установам на розуміння пріоритетності вищих завдань мистецтва як такого перед натуралізмом чи порожньою віртуозністю відрізняла творчість Моцарта як виконавця, так і як композитора. Він дистанціюється стосовно музичного образу. Останній і виступає тим нервом, завдяки якому і відбувається музична дія.