

УДК 78.071.2(477)Вен:792.54:782.1

Оксана Лещевська
(Київ)**КОМУНІКАЦІЙНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВИХ СЦЕН
ОПЕРИ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ «НАБУККО»
(на прикладі творчості Льва Венедиктова)**

У статті проаналізовано виконавську інтерпретацію хорових сцен опери Дж. Верді «Набукко» видатним хормейстером сучасності Л. Венедиктовим (1924–2017) у виставі Національного академічного театру опери та балету України. Використано власні спостереження авторки статті та її записи інтерв'ю з хормейстером.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, творчість Л. Венедиктова, оперний хор.

The executing interpretation of chorus scenes in G. Verdi opera *Nabucco* by the outstanding contemporary choirmaster L. M. Venedyktov (1924–2017) in the performance of the National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine is analyzed in the article. The authoress own observations and her records of the interviews with the choirmaster are used.

Keywords: executing interpretation, L. Venedyktov works, opera chorus.

У сучасному глобалізованому світі Джузеппе Верді залишається найпопулярнішим оперним композитором. Його неповторному стилю, що виріс з традицій італійської опери, притаманна масштабність, експресивність і патетичність у зображенні драматичних подій, і, разом із тим, увага до тонкого нюансування емоційно-психологічних станів, заглиблення у «мікросвіти почуттів» (термін Б. Покровського) оперних персонажів [3]. Для представників різних національних культур творчість композитора стає близькою завдяки яскраво-реалістичній емоційності його героїв, що передається через інтонаційну семантику вокального висловлювання – у сольних партіях, ансамблях, хорових епізодах. Тут повною мірою втілилася задекларована свого часу Г. Галлем найпоказовіша, на його думку, ознака італійського оперного стилю: «Насолода звучанням красивого голосу завжди була основою закоханості італійців у музику, а опера – найсильнішим об'єктом цього кохання» [1, с. 18].

У творчому доробку головного хормейстера Національної опери України (у період 1972–2013 років) Л. М. Венедиктова постановки Дж. Верді посідали вагоме місце: він брав участь у сценічному втіленні восьми опер композитора, поміж яких визнані шедеври «Отелло», «Аїда», «Макбет», «Трубадур», у концертних виконаннях «Реквієму», здійснив в Україні прем'єру хорового циклу «Чотири духовні пісні» – одного з останніх опусів композитора, його «духовного заповіту».

Звучання хору Л. Венедиктова у вердівських виставах Національної опери України завжди викликало захоплення слухачів. Рецензії українських та зарубіжних фахівців, що зберігаються в архіві театру, відзначають драматичну міць голосів та бурхливий динамізм звучання, багатство тембрових відтінків хору та його окремих груп як у могутньому *forte*, так і в динаміці *piano*, тонке артикуляційне нюансування як важливі чинники втілення композиторської драматургії та стилю.

Перша постановка на київській сцені опери «Набукко» (1993) стала підсумком багаторічного спілкування хормейстера з музикою видатного композитора. Ця вистава, що була підготовлена у співпраці міжнародного творчого колективу постановників (диригент В. Кожухар, французький режисер П.-Ж. Валентин, німецький художник-сценограф А. Шалла), стала для театру також першим досвідом виконання західноєвропейського твору мовою оригіналу – прикметою інтегрування у світовий культурний процес. Опера, яку тривалий час не виконували в Радянському Союзі через єврейську тематику та біблійний сюжет, після падіння «залізної завіси» була три-

умфально представлена київською трупю на престижних міжнародних мистецьких фестивалях у Страсбурзі та Авіньйоні, відкрила творчому колективу шлях до участі у нових проектах на європейських оперних сценах.

Успіх вистави зумовила емоційна і динамічна інтерпретація В. Кожухаря, прекрасний склад задіяних співаків-акторів (С. Добронравова, В. Пивоваров, І. Пономаренко, Л. Юрченко, О. Востряков), а особливо – могутнє і пристрасне звучання хорових епізодів. «З моменту підняття завіси хор Київської опери під керуванням Льва Венедиктова вразив як своєю чисельністю, так і силою звучання та різноманітністю виконавських нюансів, що в цілому справляло неповторне враження досконалої єдності», – писала французька газета «Grand Avignon» після показу вистави на Міжнародному театральному фестивалі [4].

«Набукко» стала третьою оперою, написаною молодим Дж. Верді 1841 року, і першою, що принесла йому загальне визнання. Не останню роль у цьому відіграла співзвучність твору політичній ситуації, у той час, коли італійці, так само як і євреї у вавилонському полоні, прагнули звільнення та незалежності власної держави. Полум'яні патріотичні почуття Дж. Верді знайшли яскраве втілення в масштабних хорових сценах опери, а знаменитий хор «Va, pensiero...» дотепер вважають другим державним гімном Італійської республіки.

«Набукко» з розгорнутими хоровими сценами певною мірою наближена до старовинної традиції опер-ораторій на біблійну тематику, що незадовго перед тим пережила ренесанс у жанрі героїко-патріотичної опери у творчості знаменитого попередника Дж. Верді – Дж. Россіні («Мойсей у Єгипті»). Поміж новаторських рис «Набукко» дослідники відзначають особливу емоційність, пристрасність музичної мови, прагнення композитора об'єднати епізоди оперної дії в наскрізному розвитку, активно залучаючи до цього хоровий складник. Хор набуває значення одного з центральних персонажів твору. Відомо, що під час написання опери Дж. Верді особисто брав участь у редагуванні лібрето, збільшивши в ньому питому вагу хорових сцен, завдяки чому в опері на перший план виступає епічний конфлікт протистояння народу та його поневолювачів, який навіть дещо відсуває на другий план у загальному сприйнятті сюжетну лінію взаємодії героїв. Навіть традиційний у тогочасній оперній композиції дует сопрано і тенора було замінено відомим хором рабів, який посів у структурі твору місце ліричної кульмінації. Позиція автора заявлена вже в увертурі, де експонуються основні хорові теми опери («Il maledetto» та «Va, pensiero»). Лейтмотив завойовника Набукко – оркестровий марш, інструментальний лейтмотив характеризує також образ «злодійки» Абігайль. Такий розподіл тематизму для Дж. Верді із властивим йому відчуттям мелодії як основного засобу втілення художнього змісту, безумовно, свідчить на користь вагомості хорової партії в драматургії опери. Показовим є також трактування композитором образу біблійного пророка Захарії, партія якого майже постійно супроводжується хоровим акомпанементом або оточується близькими за настроєм хоровими епізодами, що вказує на спорідненість з образом хору-народу.

Драматургію опери «Набукко» формують три масштабні хорові сцени: інтродукція – зав'язка конфлікту, знаменитий хор рабів «Va, pensiero» – кульмінаційна точка, та завершальний фінал – перемога та велична молитва Ієгови. Між ними розташовані інші хорові епізоди, що виразняють розгортання перипетій сюжету: хор *agitatissimo*, що передує появі Набукко в першій дії, унісонний чоловічий хор левітів у сцені з Ісмаелем, хоровий супровід у кульмінаційному квінтеті фіналу другої дії, хорова інтродукція третьої дії, що зображує «царський» статус інтриганки Абігайль. Практично всі хорові епізоди (за винятком пісенного «Va, pensiero») позначені динамічним характером фактури: експресивним мелодизмом, пунктирним ритмом, застосуванням поліфонічних прийомів (фугато, імітація), змінами складів (*tutti*, однорідний склад, соло окремої партії або групи).

Постановочне рішення опери підкреслювало епічну велич біблійного сюжету за допомогою виразних, проте лаконічних засобів сучасної театральної естетики, статич-

ність яких відтінювала емоційність і пафос музичної складової частини. Скульптурна виразність одягнутих у чорно-біле єврейське вбрання хорових груп, та піщано-жовтий (колір пустелі) колорит оформлення підкреслювали епічність біблійної образності та сприяли концентрації слухача на художній силі хорового звучання.

Розгорнута хорова інтродукція – експозиція драматичного конфлікту – змалювала сцену в Єрусалимському храмі, де приречені жителі міста очікували нападу асирійського царя Навуко (Навуходоносора). Цей епізод представлений композитором у вигляді масштабної хорової «фрески», яка послідовно відтворює почуття й емоції народу та його окремих груп у драматичній і трагічній ситуації очікування вторгнення. Хормейстер-постановник Л. М. Венедиктов так змалював це у своїх спогадах: «Перша хорова сцена одразу захоплює слухача надзвичайною експресією та яскравими контрастами: спочатку відчуття катастрофи, потім ліричний хор баритонів, після того ліричний жіночий хор... Ми, постановники, після прем'єри намагались, щоб ця вистава йшла не частіше одного разу на місяць. Тоді артистам хору було б легше зберегти свіжість усієї гами виконавських емоцій, відпрацьованих під час репетиційної роботи над виставою» [2].

Перші акорди суворого *forte* «*Gli arredi festivi...*» в інтерпретації Л. Венедиктова за силою трагедійного пафосу були наближені до звучання «*Dies irae*» вердівського «Реквієму». Для створення могутнього та майже жахливого у своєму трагізмі звучання цього епізоду хормейстер приділяв велику увагу злиттю хорових тембрів у виконавському ансамблі, синхронній єдності звукової атаки і фразування, що, за визначенням хормейстера, здатна «подвоювати, потроювати силу звучання хору» [2]. Неабиякого значення для звучання цього епізоду набувало відтворення пунктирного ритму, одного з найпоширеніших вердівських засобів творення особливої експресії музичного висловлення: «У Дж. Верді дуже часто моменти сильної психологічної напруги втілюються за допомогою синкопованого ритму, де коротка «вісімка» за довжиною більш наближена до «шістнадцятої», виконується не як затакт, а як афутакт до наступної ноти. Жест диригента має тут бути відповідним, звичайно. Якщо виконувати саме так, то це створює напругу, стан конфліктності, передає гостроту тих подій, що відбуваються» [2].

Інтерпретація Л. Венедиктова демонструвала глибоке розуміння ще однієї важливої ознаки індивідуального композиторського стилю Дж. Верді – побудови музичної драматургії на контрастах та неочікуваних ефектах, як-от несподіване вторгнення нового музичного матеріалу. Після «катастрофи», яку змалювало масштабне хорове *tutti* неочікуваним контрастом було ліричне соло баритонів-левітів, уповільнений темп виконання увиразнював звучання чоловічої групи хору у скорботному супроводі духових інструментів в оркестровій партії. Хорова звучність у цьому епізоді набувала особливо шляхетного характеру, її доповнював вибудований хормейстером тембральний ансамбль, м'яка артикуляція штриха *non legato* (дуже поширеного у вокальних партіях опер Дж. Верді), трагічне забарвлення секундних інтонацій «зйтхання».

Стримане, скорботне звучання баритонів змінювала тиха, але виразно чутна, проникливо-ніжна молитва жіночих голосів. У наступній, мажорній частині хорової інтродукції звучала нова тема віри і сподівання, що поступово набувала кульмінаційного розвитку аж до молитовного екстазу. Уже знайомі затактні інтонації все пристрасніше лунали на тлі стихеної динаміки в жіночому хорі, поступово посилюючи напругу, готуючи могутнє *fortissimo* всього хору («*Deh! l'empio non gridi...*» – «Безбожний не сміє...»). Тут панували інтонації рішучого протесту, впевненості у власних духовних силах, звучання хору набувало забарвлення гімну. Інтерпретація хормейстера майстерно втілювала типовий для музичної драматургії Дж. Верді динамічний контраст несподіваного переходу на *pianissimo sotto voce* («*il Dio d'Israello...*» – «Невже Бог Ізраїля...»). Позначки в робочому клавирі Л. Венедиктова підкреслюють у цій речитативній за характером репліці певні артикуляційні акценти, що надають чіткого, виразного звучання кожній смислової інтонації. Емоційна напруга сягає апофеозу

в завершальній хоровій кабалеті, де стрімкий темп, динаміка, ритмічна чіткість виконання втілюють героїчну експресію. Відчай, страждання, чиста віра та сподівання, піднесене героїчне самоствердження – такою є експозиція образу народу, задумана композитором і відтворена Л. Венедиктовим у звучанні хорової інтродукції. Антагонізм єврейського народу – провідника високих моральних і духовних цінностей («глас народу – глас Божий»), та «безбожника» і тирана Набукко забезпечує гостроту драматургії конфлікту, що розвивається в опері паралельно конфлікту «любовного трикутника», у якому задіяні інші персонажі опери: донька Набукко Фенена, Абігайль, Ісмаїл.

Кульмінацією розвитку героїчного образу народу в опері є знаменитий хор єврейських рабів «*Va, pensiero...*» («Полинь, думко...»). Його символічне розташування в точці «золотого перетину» композиції – наприкінці третьої дії, наспівна мелодія, прозора фактура увиразнюють значення цього фрагмента як своєрідного «духовного центру» твору, концентрації його художнього змісту. Поетичні рядки тексту лібрето Ф. Солера про «прекрасну втрачену Вітчизну» надихнули композитора на написання чудової музики, що стала духовним гімном італійського національного відродження.

У виконавській інтерпретації цього хору Л. Венедиктов зосередив увагу на відтворенні кантилени хорового звучання, застосувавши для цього прийом ланцюгового дихання, що, завдяки безперервності, збільшує «об'єм» хорової звучності. Важливим засобом виконавської виражальності стала динамічна амплітуда. Указане композитором на початку фрагменту *tutti sotto voce* хормейстер втілює як напружене, але трохи приглушене *piano*, що лунає немов здалеку. Цим також досягнуто ефекту своєрідного «збільшення» масштабу «звукової події», підвищення уваги виконавців і слухачів до її семантичного «наповнення». Виконавська інтерпретація хормейстера уважно відтворювала детально виписані композитором динамічні нюанси, а також позначені у робочому клавирі рукою хормейстера невеличкі *diminuendo*, що увиразнювали гнучкість вокального фразування. Особливого хвилювання хоровому звучанню надавала жива, пульсуюча, динамічна артикуляція, що поступово набирала експресії на фоні загального стримано-зосередженого характеру виконання. Не менш виразною була штрихова артикуляція, що увиразнювала кожен рух образно-поетичної думки: *martellato* «колихання» хвиль далекого Йордану («*Del Giordano le rive saluta*»), хвилююче *staccato*, при згадці про милий серцю Єрусалим («*Di Sionne le torri alterrate*»). Поступове нарощення виконавської динаміки та емоційної напруженості підносило кульмінаційне звернення хору до далекої батьківщини «*O mia patria!*» – смислово і драматургічно доміную у першій частині двочастинної форми хору.

Звучання другої частини хору також було позначене виразними динамічними контрастами. Закличне звертання до древніх пророків з проханням надихнути народ Ізраїлю на перемогу раптово змінювалося приглушено скорботним *pianissimo sotto voce*. Контрастними були зміни виконавського артикулювання: після кантиленного звуковедення в першій частині, у другій частині було яскраво озвучено авторські акценти *markato* і вже знайомий нам вердівський штрих *non legato*, наближений в інтерпретації Л. Венедиктова до хвилюючого *tenuto*. Після невеличкого кульмінаційного зростання у кодї звучання хору поступово стишувалося та вражало слухачів піднесеним згасанням *pianissimo sotto voce*.

Вагомість, глибина та багатозначність художніх сенсів найвідомішого вердівського хору «*Va, pensiero...*» завжди робило його центром музично-сценічного втілення «Набукко», а його інтерпретація великою мірою визначала семантику і характер комунікативних посилок усієї інтерпретації опери. Так, можна згадати виконання цього хору на уламках нескореної римськими легіонерами єврейської фортеці Масада, яке нагадувало слухачам героїчні і трагічні сторінки давньої історії, або покликання на трагедію новітніх часів – Голокост, коли хор у виставі віденської «Штатсопери», виконуючи «*Va, pensiero...*» тримав у руках фотографії жертв нацистського режиму. Мотив викриття геноциду набув провідного значення і в постановці «Набукко»,

здійсненій у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької (2000, диригент-постановник М. Юсипович, італійський режисер Д. Вішілія, хормейстер В. Коваль).

У виставі Національної опери України звучання хору «*Va, pensiero...*» поєднувалося зі статичною хоровою мізансценою, що наголошувала епічність трактування образу народу у драматургії опери. Режисер і сценограф розташували артистів хору як велику скульптурну групу в центрі сцени, на їхнє становище полонених указували лише спущені з колосників канати, якими були зв'язані руки співаків-акторів. Умовно-символічне рішення хорової мізансцени увиразнювало спокійну могутню енергію хорового звучання, що набувало значення духовного гімну, декларування непохитності віри, відданості й любові до рідної землі.

Не менш важливим для втілення головної художньої ідеї опери «Набукко» хормейстер вважав хоровий фінал опери – молитву «*Immenso Jeovha*» («Всемогутній Господь») – прославлення порятунку єврейського народу. «Коли ми виконували фінальний хор у рідному театрі, нам аплодували, звичайно. Але коли співали на гастролях у європейських країнах – зал просто шаленів, люди сприймали це як щось надзвичайне», – згадував хормейстер [2].

Сакральну семантику цього епізоду підкреслює незвичний для опери склад виконавців – солісти і хор *a cappella*, а також фактура – репліки солістів та хорові «репсонсорії». Випробуванням і для хору, і для солістів стають непідготовлені модуляції, а також зміни динаміки в партіях, у репліках солістів та хору: чергування *pianissimo* з повнозвучним *forte*. У такій ситуації постійного чергування ансамблю, соло і хорових відповідей дуже гостро постає питання виконавського, насамперед інтонаційного та динамічного, ансамблю хору та солістів.

«Найважче місце тут діалог Захарії з хором. Як я не раз пересвідчився, від того, як соліст заспіває свою репліку, дуже залежить, як хор заспіває у відповідь», – ділився думками хормейстер. «Якщо соліст співає свій висхідний хід занижуючи або сильно «вдаряючи» верхній звук, то хору вже важко правильно «відповісти». А мені б дуже хотілося, щоб цей епізод звучав з особливим пієтетом, молитовним натхненням» [2].

Опера Дж. Верді «Набукко» посідає окреме місце в сучасному оперному репертуарі. Її хорові сцени не лише формують архітектоніку та музичну драматургію твору, жанрове спрямування якого може бути означене як синтез героїко-романтичної опери та опери-ораторії, але й транслюють широкий діапазон смислів, актуальність яких у сучасному світі лишається незмінною. Виконавська інтерпретація видатного хормейстера продемонструвала засоби активізації потенційних можливостей комунікативних функцій хорового звучання, розкриття глибини художнього змісту опери, однаково доступного і українцям, і європейцям, представникам різних конфесій і національностей.

Джерела та література

1. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира / [пер. с нем. Ю. Рожновский]. Москва : Радуга, 1986. 477 с.
2. Інтерв'ю з народним артистом України, головним хормейстером Національної опери України Л. М. Венедиктовим / [запис. О. Летичевська]. Особистий архів О. Летичевської.
3. Покровский Б. Размышления об опере. Москва : Советский композитор, 1979. 280 с.
4. [Рецензія б/а, б/н]. Grand Avignon. 2000. 12 mars / [пер. з франц.] Архів Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка.

References

1. GÁL, Hans. *Brahms. Wagner. Verdi. Drei Meister – Drei Welten*. Translated from German by Dmitriy ALEKSANDROV, Aleksandr MIKHAILOV, Sergei ROZHNOVSKIY. Moscow: Raduga, 1986, 480 pp. [in Russian].
2. Interview with the People's Artist of Ukraine Chief Choirmaster of the National Opera of Ukraine L. M. Venedyktov [recorded by O. Letychevska]. *Personal Archives of O. Letychevska* [in Ukrainian].
3. POKROVSKIY, Boris. *Reflections on the Opera*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979, 280 pp. [in Russian].
4. ANON. [Review n/s, n /t]. Grand Avignon. 2000, March 12. Translated from French. *Archives of T. Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine* [in Ukrainian].

SUMMARY

Giuseppe Verdi opera *Nabucco* with its famous choirs remains one of the most popular opera works in modern globalized world. The first production of *Nabucco* in Kyiv has become the result of many years work on the interpretation of the composer's heritage for L. M. Venedyktov as the chief choirmaster of the National Opera of Ukraine in the period of 1972–2013. The performance has been prepared in the collaboration of an international creative team of the producers (V. Kozhukhar as a conductor, P. J. Valentyn as a stage-director, A. Shalla as the scenographer). It has become for the theater a sign of integration into the world cultural process, been shown on European stages.

A special emotionality, passion of musical language, the composer aspiration for the integration of the episodes of opera action in the through development can be denoted as the characteristics of the opera *Nabucco*. The chorus acquires the significance of one of the central characters in the opera, the genre direction of which can be described as the synthesis of heroic-romantic opera and opera-oratorio. The dramaturgy of the work is formed by three large-scale choral scenes: the introduction is a conflict opening, the famous slave choir 'Va, pensiero' is the culminating point, and the victory and the majestic prayer to Jehovah is the closing finale.

The executing interpretation of the choirmaster has demonstrated the masterly use of the means of choral expression in the reproduction of the musical dramaturgy of the opera and the composer individual style. It has activated the potential resources of the communicative functions of chorus sounding. The chorus scenes of Verdi opera *Nabucco* in the interpretation of L. Venedyktov have demonstrated the broadcast of a wide range of meanings, the relevance of which remains unchangeable in the modern world.

Keywords: executing interpretation, L. Venedyktov works, opera chorus.