

УДК 792.54

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-121-133

Дун Яньцзюнь

ФОРМИРОВАНИЕ ХОРА КАК «КОЛЛЕКТИВНОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ» В ОПЕРАХ ДЖ. РОССИНИ

В статье рассматривается процесс расширения драматургических функций хоров в операх Дж. Россини «Моисей в Египте» и «Магомет II». В хоровых сценах этих опер ярко изображен национально-политический и религиозный конфликт между поработителями и угнетаемым народом. Дж. Россини искусно использовал смешанный и женский состав хора в изображении притесняемого народа и исключительно мужской хор в обрисовке враждебной группы, угрожающей существованию этого народа. Новаторская трактовка хора Дж. Россини оказалась созвучна идеям Рисорджименто, распространившимся позже.

Ключевые слова: Дж. Россини, хор, итальянская опера, французская опера, конфликт, народ, Рисорджименто, коллективная индивидуальность.

В период композиторской активности Джоаккино Россини (1810–1830) и вплоть до 1861 года Италия не была политически единым и самостоятельным национальным государством. У разных регионов были разные правители: север и северо-восток Аппенинского полуострова были под властью Габсбургов, на северо-западе правил Савойский дом, на юге (в королевстве обеих Сицилий) власть вернулась к Бурбонам, в Риме и папской области правил Папа. Помимо этого, оставались или образовывались новые герцогства (Парма, Тоскана, Модена, Лукка), и, хотя границы постоянно перекраивались, иностранное присутствие оставалось неизменным, а судьба Италии определялась лидерами великих держав. Положение усугублялось отсталой экономикой аграрного типа, обремененной феодальными пережитками, замедляющими развитие.

Нарастающие социально-политические противоречия уже в 1820-е гг. стали предметом духовных исканий, литературных и философских рефлексий, а в 1831 году привели к появлению революционной организации «Молодая Италия», инициировавшей в разных областях Италии ряд восстаний. Революционные вспышки 1830–1840-х гг. и революция 1848–1849-го гг. были подавлены, но обострившийся кризис, как известно, вылился в широкое национально-освободительное движение Рисорджименто, которое привело к образованию единого Итальянского королевства в 1861 году.

Все эти события глубоко и многосторонне изучены историками, но проблема отражения духовных исканий эпохи в итальянском оперном искусстве по-прежнему остается на периферии музыковедческой проблематики. Между тем социокультурные битвы, которые велись накануне и в период Рисорджименто, не менее важны, чем революционно-освободительные войны и сражения. Идеологические лидеры движения наделяли глубоким содержанием такие понятия, как «народ», «гражданин», «родина», «нация», а композиторам и драматургам предстояло вывести этот «народ» или «нацию» на сцену, обрисовать его характер и волю к свободе.

Выдающийся исследователь итальянской оперы Ф. Госсет подчеркнул, что в период между 1810-ми и 1861-м годом «ничто не было столь важным в культурном отношении, как изменение концепции хора» [1. С. 44]. А другой специалист по истории оперы С. Хьюбнер заявил, что «история оперы девятнадцатого века, можно сказать, началась с роста хора» [2. С. 30]. Если во французской музыкальной трагедии драматургическая роль хора начала усиливаться еще в конце XVIII века, то в итальянской опере важные изменения в трактовке хора наметились в 1810–1820-е годы, а в опер-

ном творчестве Дж. Верди хор стал одним из главных двигателей драматического развития. Проблема значимости хора в операх Дж. Россини затрагивалась в некоторых работах [3; 4], но по сей день не становилась объектом углубленного анализа. Между тем, оперы Дж. Россини, особенно – неаполитанского периода (1815–1823), представляет чрезвычайно репрезентативный материал для исследования первого этапа «изменения концепции хора».

В своих первых операх Дж. Россини так же, как композиторы конца XVIII – начала XIX вв., трактовал хор как вспомогательную и декоративную функцию драмы. Музыкально-стилевая нейтральность таких хоров позволяла перемещать их из одной оперы в другую без всякого ущерба для общей концепции. Например, музыка свадебного хора *Amorì scendete* в опере «Танкред» (1813) и хора *Intorno fumino* в опере «Кир в Вавилоне» (1812) совпадает вплоть до сохранения тональности F-dur, хотя в «Танкред» хор исполняется сицилийскими христианами XV века, а в «Кире» – вавилонянами-язычниками на пиру Валтасара в VI веке до н.э.

В ранних россиниевских опусах можно встретить множество таких хоров, которые не идентичны, но в силу своей стилевой нейтральности могут быть взаимозаменяемы даже в пределах одной оперы. Скажем, в «Итальянке в Алжире» (1813) можно поменять местами музыку мужских хоров, исполняемых алжирскими пиратами и евнухами в серале бей Мустафы, и не нарушить при этом драматическую логику.

В более поздних операх Дж. Россини хор постепенно обретал признаки «коллективной индивидуальности», идею которой Дж. Мадзини сформулировал только в 1836 году: «Почему же хор, коллективная индивидуальность, не может иметь, как и народ, которого он есть природный выразитель, своей собственной независимой, самобытной сути?» [5. С. 254]. В опере «Моисей в Египте» (1818) хор не только обретает самостоятельную функцию, но играет важнейшую драматургическую роль.

Особенно это касается хоров израильского народа, притесняемого египтянами. Они пронизывают оперу от интродукции («*Oh nume d'Israel! Deh cada il tuo rigor*» – «О Бог Израиля! Обрушь свой гнев») до финала (молитва Моисея с хором). Помимо полноценных хоровых сцен композитор инсталлировал хоровые реплики в большинство сольных и ансамблевых разделов. Характерно, что все хоры израильтян написаны композитором для смешанного хора, а хоровые эпизоды египтян – почти всегда для мужского хора. Исключением является несколько хоровых фраз, спетых смешанным хором египтян в финале второго акта. На эту закономерность тембровой драматургии обратила внимание О.В. Жесткова: «Если смешанный хор изображал народ, чьему существованию нередко угрожает опасность, то чисто мужской хор, как правило, олицетворял социальную группу, наделенную некой властью (дворяне, солдаты, монахи, заговорщики и др.)» [6. С. 194]. Это наблюдение, сделанное по поводу хорового состава французской оперы, актуально и для итальянских опер Дж. Россини, который изобразил евреев как мирный народ, включающий женщин, стариков и детей. От имени египтян поют только мужчины, причем их социальный статус не конкретизируется в партитуре, но упомянут в либретто – *grandi*, то есть высшая знать, приближенная ко двору фараона [7. С. 28].

Израильтяне, действительно, выступают как «коллективная индивидуальность», позднее описанная Дж. Мадзини. В первом и третьем актах оперы они почти всегда присутствуют на сцене и исполняют сложные и продолжительные хоровые эпизоды, либо небольшие реплики, отражающие изменения их чувств и чаяний. Печаль, охватившая их в Интродукции (*Ah! Chi mi aita?*), сменяется надеждой в хоре *Voci di giubilo d'intorno escheggino*, когда евреи получают от фараона разрешение покинуть Египет, затем – настоящим ликованием в начале первого финала (*All'etra, al ciel lieto Israel*), когда они собираются в дорогу, новым приступом отчаяния (*Il nostro sangue*), когда узнают о том, что фараон передумал, и, наконец, негодованием в финальном хоре (*Provi l'empio*).

Кульминацией первого действия выступает седьмая из «Казней Египетских» – буря, молния и огненный град, обрушившиеся в наказание египтянам. Все участники этой сцены (солисты и хор) потрясены ужасом, оркестр выразительно передает гнев стихии неожиданными гармоническими модуляциями, а Моисей, Аарон и хор израильтян поют в унисон грозную фразу, построенную на хроматическом нисходящем движении (пример 1): «Так Бог истребляет своих врагов... Это знак его непреклонности» [7. С. 17].

В следующей фразе хор мелодически и ритмически сепарируется от остальных партий и наделяется самостоятельным текстом. От лица израильского народа звучит угроза вечного проклятия и страшных мук: «Трепещите!» (Tremate!), а нисходящий октавный скачок у хора (пример 2) контрастирует силлабическому заклинанию солистов, монотонно, почти на одной ноте твердящих о страхе и ужасе.

Пример 1. Россини Дж. «Моисей в Египте». Финал 1 акта. «Dio cosm estermi i suoi nemici»

ARON

MOSE

CHOR Sop. Alto. Ten. Bass.

Dio co - si e - ster - mi - na i suoi ne - mi

Ver - bre - chen zu bu - sen be - stra - fet mit Pla

Dio co - si e - ster - mi - na i suoi ne - mi

Ver - bre - chen zu bu - sen be - stra - fet mit Pla

ci... tre - ma - te o per fi - di sue fu - rie ul - tri - ci e questo un se - gno del suo fu - ror

gen und mit Fen - er - gus - sen, Gott die, die es wa - gen, um an - dre zu war - nen in sei - nem Zorn!

ci... tre - ma - te o per fi - di sue fu - rie ul - tri - ci e questo un se - gno del suo fu - ror

gen und mit Fen - er - gus - sen, Gott die, die es wa - gen, um an - dre zu war - nen in sei - nem Zorn!

Пример 2. Россини Дж. «Моисей в Египте». Финал 1 акта. «Tremate»



Во втором акте «Моисей в Египте» участие хора значительно меньше. События разворачиваются во дворце фараона, в присутствии египтян, приближенных к правящей семье. Почти все хоровые эпизоды поручены мужскому хору. В арии супруги фараона Амальтеи, объятай страхом и тревожными предчувствиями, хор египтян успокаивает ее в коротких фразах, звучащих как инструментальный отыгрыш между куплетами солиста. Общий характер мелодии не позволяет рассмотреть характер группы: поддерживая царицу, придворные просто исполняют формальные правила этикета, но не сопереживают ей искренне.

Единственным замкнутым хоровым номером является марш (Coro di Grandi) египетских вельмож *Se a mitigar tue cure*, в котором они присягают на верность принцу Осириду, объявленному соправителем своего отца. В этом хоре Дж. Россини красноречиво выразил истинное положение мужчин при дворе фараона. У них есть право одобрять и восхищаться правящей династией, что они и делают под бойкую маршевую мелодию, построенную исключительно по звукам главных трезвучий в до мажоре. Единодушие и оптимизм подчеркиваются звучанием всех хоровых партий в унисон в первой фразе фанфарного характера. Музыкальные средства столь просты и лапидарны, что у слушателя мгновенно складывается представление не о народе, который лишен воли и характера, а об авторитарности египетской власти.

Характеристика евреев осуществляется противоположными средствами. Знаменитую хоровую молитву (*Dal tuo stellato soglio*) из третьего акта, когда израильский народ, преследуемый египтянами, останавливается у берега моря и молится о мире и милосердии, Дж. Россини поручил трем солистам и полному хоровому составу. Молитва построена в строфической форме: первую строфу исполняет Моисей, вторую – Аарон, третью – Эльчия, а последняя строфа повторяет текст первой, только поется всеми солистами и хором. Каждая строфа заканчивается хоровой фразой, повторяющей, подобно эху, последние такты солиста, но в параллельном мажоре. И сама мелодия удивительной красоты и проникновенности, и хоровые фразы-повторы, исполняемые смешанным хором, обрисовывают глубокую веру израильского народа, его печаль, боль и мечту о свободе (пример 2).

Пример 3. Россини Дж. «Моисей в Египте». 3 акт. Молитва «*Dal tuo stellato soglio*»

ELCIA.
AMENO.

Pre - ta de fi - gli tuo - il del po - pol tuo pie

ARON.

O blick auf uns dar-nie - der! ach ret - te uns o

CHOR.

Pre - ta de fi - gli tuo - il del po - pol tuo pie

po - pol tuo pie - ta!

O blick auf uns dar-nie - der! ach ret - te uns o

Очевидно, что симпатия композитора на стороне угнетаемого народа, который благодаря смешанному составу хора и широкому эмоциональному диапазону показан во всем многообразии своих проявлений, как «коллективная индивидуальность». Его искренняя вера в Бога и воля к свободе воспринимаются как духовно-нравственное преимущество перед египтянами, охарактеризованными как верная, дисциплинированная, послушная своему фараону группа мужчин.

Как отмечала Л.А. Садыкова, молитва является весьма распространенной сюжетно-драматической «ситуацией» в операх Дж. Россини [3. С. 26], и, кроме «Моисея в Египте», она присутствует в операх «Танкред», «Семирамида», «Магомет II». Исторические события, отраженные в опере «Магомет II» (1820), происходили в XV веке на острове Негропонт – колонии Венецианской республики, которую в 1470 году захватил турецкий султан Мехмед II (Мухаммад Завоеватель), жестоко казнивший правителя Негропонта Паоло Эризо. В опере есть даже две молитвы, причем обе предназначены для главной героини Анны – дочери Эризо и женского хора.

Характерно, что обе молитвы в «Магомете II» решены Дж. Россини в том же стилевом ключе, что и молитва Моисея. Композитор снова поручил арфам аккомпанемент в виде триольных или секстольных фигураций по звукам трезвучий и септаккордов, над неторопливыми волнами которого парит вдохновенная мелодия молитвы. Эти молитвы роднит и неторопливый темп, проникновенно-певучий характер сольной мелодии с пунктированными ритмическими фигурами, минорная тональность, хорально-аккордовый склад хорового письма.

Однако, их музыкально-драматургическая диспозиция различается. В молитве первого акта (*Giusto ciel*) царит печальная, широко льющаяся сольная кантилена Анны, исполненная вокальной пластичности и виртуозной гибкости *bel canto*. Образ дополняет хор христианских женщин, в землю которых вторглись турки-мусульмане, и их отцы, мужья и сыновья отправляются в бой, защищая свою страну от варваров. Четырехголосная аккордовая фактура хоровой фразы с сохранением основного мелодического контура сольной темы в партии хоровых сопрано придает словам молитвы удивительную глубину и трогательность.

Другое соотношение исполнительских ресурсов в молитве из второго акта (*Nume, cui 'l sole è trono*). Хор здесь играет главную роль, а короткие реплики Анны носят подголосочный характер. Тонально-гармоническое развитие довольно простое: так же, как в молитве из «Моисея», композитор прибегает в конце хоровых фраз к модуляции в тональность параллельного мажора, придавая общему колориту оттенок просветленности и надежды (пример 4).

Пример 4. Россини Дж. «Магомет II». 2 акт. Женский хор *Nume, cui 'l sole è trono*

Nu - me cui il sol e tro - no nu - me cui brando e li tuo - no a
Nu - me cui il sol e tro - no nu - me cui brando e li tuo - no a
noi ri - vol - - gi il ci - - glio
noi ri - vol - - gi il ci - - glio

Обе молитвы в «Магомете II» свидетельствуют о мастерском владении композитором выразительными возможностями хоровых тембров, умении только средствами женских хоровых голосов создать впечатляющие своей непосредственностью и свежестью полотна. В то же время в них выпукло обрисованы духовные ценности не только женщин, но всех христиан, вынужденных вступить в противоборство с угнетателями.

Вообще, в этой опере Дж. Россини отвел женскому хору одну из важных ролей в общей музыкальной концепции. В начале второго акта, когда события разворачиваются в ставке Магомета, трехголосный хор мусульманских девушек (*È follia sul fior*) создает атмосферу восточной роскоши и наслаждений, которую они пытаются навязать страдающей, тоскующей Анне: «Глупо в расцвете лет закрывать свою душу от нежной страсти» [8. С. 22]. Музыкальные средства, примененные композитором для характеристики турецких девушек, просты, но не лишены изобретательности. Их беззаботная жизнь, зависящая только от щедрости и расположения султана, передается Дж. Россини в подвижной трехдольной аккордовой пульсации оркестра, на фоне которого вышивается экзотический узор мелодии (пример 5). Музыка хора содержит все известные к тому вре-

мени приемы стиля «тюркери»: ритмическое оstinato, синкопы, альтерированные ступени (в частности, повышенные IV, II ступени мажорной гаммы), хроматизмы в мелодике, характерные детали оркестровки (акцентирование сильных долей ударами треугольника).

Пример 5. Россини Дж. «Магомет II». 2 акт. Хор мусульманских девушек «È follia

Противопоставляя мусульманских и христианских девушек в женских хорах, композитор прочерчивает их религиозные и культурные отличия. Хотя ни одна из этих групп не может повлиять на исход конфликта, само их отношение к нему различное. Если мусульманские девушки, изолированные от политических решений, посвящают свою жизнь ублажению султана и проводят ее в замкнутом пространстве гарема, то христианские женщины вынуждены жертвовать своими сыновьями и мужьями ради сохранения своих моральных ценностей. Анна, как представительница этой группы, готова принять мученическую смерть, чтобы сохранить свободу воли и избежать позорного для нее рабства в гареме.

Любопытна трактовка женского хора в финале первого акта, выстроенном по традиционному принципу *la solita forma* [См.: 9; 10]. В медленном разделе *Pezzo concertato* участвуют Магомет, Анна, ее отец Эризо, ее жених Кальбо и два хора – мужской и женский. Главные персонажи погружаются в психологический самоанализ: перед этим Анна узнала в Магомете своего прежнего возлюбленного Уберто, а Магомет узнал Анну, которая оказалась дочерью плененного Эризо. Последний, в свою очередь, шокирован тем, что его дочь влюблена во врага и иноверца. В этот момент все как бы замирают в выразительных позах, образуя *tableau vivant* – «живую картину», передающую, подобно стоп-кадру в кинематографе, сложный эмоционально-психологический момент драмы [См.: 11. С. 178]. Реплика в либретто указывает на важность актерской выразительности в этой сцене: «Все в ошеломлении застывают в позе удивления, стыда или боли, в зависимости от обстоятельств каждого» [8. С. 19].

Каждый участник сцены по-своему пытается осмыслить сложившуюся ситуацию, а два хора – мужской и женский – комментируют ее с разных позиций. Хор христианских женщин вместе с контральто Кальбо описывает психологическое состояние Анны и ее отца: «Отец колеблется между гневом и тоской, дочь в ярости от коварства варвара» [8. С. 20]. Мужчины-мусульмане сосредоточены на эмоциях Магомета: «Султан при виде робкой красавицы чувствует в своей груди угасшую жалость» [8. С. 20]. Хотя оба хора встраиваются в единое звуковое и смысловое пространство, их партии не совпадают, а звучат контрапунктом в отношении друг друга и солистов (пример 6). Это заставляет воспринимать их не как смешанный хор, а как встречу протагониста (жен-

ский хор вместе с Анной, Кальбо и Эризо) и антагониста (мужской хор вместе с Магометом).

An. *a tan-to do - lor ri - medio*

Ca. *a tan-to do - lor ri - medio*

Er. *to - do - lor ri - medio*

M. *lo - re quel ciglio*

Coro di Donne *il padre fra l'i ra ondeggia e l'affanno*

SELIMO

Coro di Uomini *il Duce all'a - spetto d'inerte bel - ta ri - sente nel*

il Duce all'a - spetto d'inerte bel - ta ri - sente nel

Не меньшую смысловую и драматургическую значимость представляют мужские хоры, которые также поляризуют репрезентацию противоборствующих сил конфликта: венецианцев-христиан и турок-мусульман. В интродукции оперы хор венецианских герцогов играет ключевую роль, выступая в качестве законченной структуры в начале и конце сцены, а также в виде небольших эпизодов в средней части. Первый хор *Al tuo cenno*, *Erisso*, *ascolti* обрисовывает тревожную обстановку в крепости Негропонта, которая еще сопротивляется, но скоро падет под натиском войска Магомета. Однако воины Эризо готовы вступить в бой и защитить крепость. Героический характер хора (тональность *Es-dur*, маршевый ритм, пронизанный пунктированными фигурами, унисонное движение теноровых и басовых партий, восходящая направленность мелодии) подтверждает их непреклонность, хотя акцентирование пониженной VI ступени вносит тревожное предчувствие беды.

Хоровые эпизоды постоянно чередуются с сольными в средней части интродукции. В речитативном монологе Эризо предлагает воинам высказать свои мнения и обещает присоединиться к решению большинства. Следующий за ним хоровой раздел (*Risponda a te primiero*), в котором герцоги передают слово лучшему воину Кондульмь-еро, основан на новом материале. Маршевый характер сохраняется, но это уже не бравый марш с хоровым унисоном, а четырехголосный аккордового склада боевой клич в драматичном *g-moll*, звучание которого вместе с фанфарами труб предвещает громовые раскаты будущей роковой битвы (пример 7).

Пример 7. Россини Дж. «Магомет II». Интродукция

Ri - spon da a te pri - mie - ro il pro - de Con - dul - mi - ro che

pa - ri ha nel pe - ri gliò il brae - cio ed il con - si - gliò.

pa - ri ha nel pe - ri gliò il brae - cio ed il con - si - gliò.

Мелодия этого хора кладется в основу последующих сольных эпизодов Кондульмьеро, Кальбо, Эризо. Кульминацией интродукции становится хоровая сцена клятвы на мечях (*Moderato, Es-dur*), построенная на маршевой унисонной мелодии первого хора. Зная о численном превосходстве и коварстве врага, воины-христиане все же решили вступить в решающий бой, даже если «Негропонт будет монументом и могилой для венецианских войск» [8. С. 6]. Упомянутые в клятве «итальянские» мечи (*Sì, giuriam sugl'itali brandi*) становятся символом патриотизма и военной доблести, героической готовности отдать жизнь за свободу.

У турок-мусульман иная мотивация. Впервые они появляются в боевой схватке в четвертой сцене второго акта. Композитор применил практически все известные к тому времени выразительные средства батальной музыки: пульсацию восьмых нот в оркестре, стремительные пассажи шестнадцатых у высоких струнных, синкопы, пунктированный ритм, хоровые унисоны, неожиданные хроматические обороты в мелодии, которая дублируется тромбонами, многократно повторяемые скачки на квинты вверх и вниз. Дж. Россини представил зрителю образ дикого и жестокого врага, который пришел на чужую землю, чтобы «залитый кровью сопротивляющийся город послужил миру примером гибели» [8. С. 14].

Эта цель остается неизменной на протяжении драмы. Во втором акте, когда Магомету докладывают о потерях на поле боя, он собирается сам со своим отрядом вступить в битву. Здесь Дж. Россини так же, как во втором акте «Моисея», обращается к жанру марша, в котором «всегда находила яркое изображение восточная пышность» [12. С. 174]. Мужской хор обрамляет бравурную арию Магомета: послушные мусульмане готовы биться. Их мотивирует «резня и ужас», предвестником которых служат «арабские трубы» [8. С. 27]. Мелодия хорового марша мусульман представляет собой упрощенную адаптацию арии Магомета, основанную на восходящем движении по звукам тонического трезвучия. Посредством таких простых приемов Дж. Россини показывает ведомость, зависимость турок от своего султана. Особенно выпукло несамостоятельность воинов-мусульман проявляется в сравнении их хоров с мужским хором христиан, которые не копировали темы сольных эпизодов, а, наоборот, сами служили источником мелодического материала для сольных партий, как в упомянутом хоре из интродукции.

Турки под предводительством Магомета побеждают христиан Негропонта, но моральная победа и сочувствие зрителей, несомненно, остаются на стороне последних. Анна, которая была объектом вожделения Магомета, совершает самозаклание ради

спасения своей чести и свободы. Храбрость и цельность ее характера вызывают священный трепет не только у венецианцев, но и у турок. Финальное рондо Анны содержит печать высочайшего уровня вокальной виртуозности: героическая одержимость и экстатический восторг героини, добровольно идущей на смерть, выражается в фантастически сложных фиоритурах и вводит в гипнотическое оцепенение присутствующих здесь женщин-венецианок и мужчин-мусульман. Они одновременно выражают свое восхищение Анной в монотонных фразах, состоящих из отрывистых восьмых нот, отделяемых паузами. Хотя движение двух хоров моноритмично, текст различается. Женский хор воспринимает трагедию героини как собственную: «Кто может сдержать слезы при таких трогательных словах? Италия будет гордиться такой глубокой преданностью» [8. С. 35], а турки поражены храбростью Анны: «Эти благородные слова наполняют нашу грудь изумлением. Какая сладость и величие в этом облике, в этих устах!» [8. С. 35]. В либретто эти слова заключены в скобки; они обращены не к Анне и не к другим персонажам, а к зрителям, эмоции которых в этот момент должны достичь высшего накала.

Хотя мужской и женский хоры звучат одновременно и на слух воспринимаются как смешанный, различный текст и отношение к происходящему выявляют невозможность их объединения. Помимо этой сцены Дж. Россини сочинил еще один эпизод для смешанного хора: в стретте первого финала, когда трехголосный мужской и двухголосный женский хоры объединяются с солистами, комментируя сложную психологическую ситуацию Анны, Эризо и Магомета. Применяя в «Магомете II» смешанный хор только для комментирования наиболее острых драматических моментов, Дж. Россини сделал акцент на контрасте мужского и женского хоров, которые выражают политическую и морально-нравственную позицию конфликтующих групп и главных героев, безраздельно с ними связанных.

Переехав в Париж, Дж. Россини переделал обе оперы для Королевской академии музыки, располагавшей гораздо более мощными хоровыми и оркестровыми ресурсами [См.: 6. С. 184–197]. Это позволило композитору расширить и усложнить хоровые сцены, особенно в финалах [13. С. 82–83]. В результате Дж. Россини переработал «Магомета II» во французскую трехактную оперу «Осада Коринфа» (1826), события которой были перенесены в греческий Коринф, что отвечало актуальной в то время политической повестке, связанной с греческой войной за независимость от турок. Итальянская опера «Моисей в Египте» была переделана во французскую «Моисей и фараон» (1827): здесь сюжетная линия тоже значительно трансформировалась в соответствии с драматическими требованиями парижской сцены, но значимость хора при этом только усилилась. Кульминация творческого вдохновения Дж. Россини пришлась на его последний шедевр – «Вильгельм Телль» (1829), в котором хор стал главным нервом драматического конфликта, выражающим «коллективную индивидуальность» швейцарского народа в борьбе против иноземной власти австрийских Габсбургов.

Примечательно, что по пути Парижской оперы, обладавшей многочисленной и хорошо подготовленной хоровой труппой, пошли другие европейские театры, которые работали над увеличением хоровых составов и повышением их исполнительского уровня на протяжении всего XIX века. Французская опера оказала влияние и на драматическую интерпретацию известного сюжета: в Италии 1830–1860-х гг. уже не ставилась опера «Магомет II», так как успехом пользовалась переведенная на итальянский язык «Осада Коринфа», хотя все упоминания о свободе и независимости сглаживались цензорами.

То же самое происходило с итальянскими постановками «Вильгельма Телля». Показанная в опере борьба швейцарцев за независимость от австрийских тиранов не могла равнодушно восприниматься в северной Италии, жители которой сами были подчинены австрийцам. Поэтому в 1830–1840-е гг. опера исполнялась в цензурированных версиях

под названием «Гульельмо Волацце», «Родольфо ди Стерлинга», а место действия обычно переносилось в средневековую Шотландию. Если же опера Дж. Россини ставилась со своим оригинальным названием и текстом в тех регионах Италии, где Габсбурги были бессильны, переводчики смягчали и нивелировали политически заряженные, тираноборческие строки. Так, в заключительном хоре «Вильгельма Телля» слова «свобода, сойди с небес / и заново начни свое правление («Liberté, redescends des cieux! / Et que ton regne recommence») в итальянских переводах заменялись на «я не могу выразить счастье, которое внутри меня» («Quel contento che in me sento / Non puo l'anima spiegar»).

Неизвестно, как реагировал Дж. Россини на подобные искажения, но в 1864 году, на склоне жизни, он упомянул в письме своему другу Ф. Сантоканале о первоначальном замысле финального хора: «В моем “Вильгельме Телле” я подал слово “свобода” таким образом, чтобы дать понять, насколько я горячо отношусь к своей родине и к тем благородным чувствам, которыми она преисполнена» [14. С. 379].

Слово «свобода», как опасное и революционное, вымарывалось цензорами и в других итальянских либретто, но нелепые и неуместные замены не могли обесценить грандиозную объединяющую мощь музыки Дж. Россини, которая выразительно и красноречиво выражала идеи свободы, национальной независимости и достоинства. История уже не могла повернуться вспять, и идеи Рисорджименто распространялись, ширились и находили различные формы воплощения в искусстве и литературе. Оставалось менее двух десятилетий до того, как итальянские патриоты будут распевать на улицах оперные хоры Дж. Верди, который, как известно, продолжил усиливать роль хора на итальянской оперной сцене. Дж. Россини начал с традиционной интерпретации хора как декоративного элемента драмы, и в этом отношении его ранние оперы не отличались от произведений старших коллег по композиторскому цеху – С. Майра, С. Назолини, Дж. Николини. Однако, в зрелых операх Дж. Россини переосмыслил концепцию хора, сделав его главным средством реалистичного и эффектного изображения народа. Таким образом, композитор не просто пошел по проторенному пути, а опередил свое время, придавая хору то высокое значение, которое будет описано Дж. Мадзини только в 1836 году.

Литература

1. Gossett Ph. Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera // Cambridge Opera Journal. 1990. Vol. 2. № 1. P. 41–64.
2. Huebner S. The nineteenth-century Opera Chorus // Nineteenth-century Choral Music / ed. by Grazia M. New York: Routledge, 2013. P. 30–38.
3. Садыкова Л.А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2016. 216 с.
4. Жесткова О.В. Хор в Парижской опере как важнейший компонент музыкально-драматической выразительности (1820–1830) // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 5. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15270> (дата обращения: 14.04.2025).
5. Маццини Дж. Философия музыки // Маццини Дж. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1976. С. 229–264.
6. Жесткова О.В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... доктора искусствоведения. Казань, 2017. 700 с.
7. Tottola A.L. Mosi in Egitto (versione del 1819). Azione tragicosacra. Musiche di Gioachino Rossini. Prima esecuzione: 5 marzo 1818, Napoli. URL: <http://www.librettidopera.it/zpdf/mosegi.pdf> (дата обращения: 18.03.2025).

8. Della Valle C. Maometto II. Drame per musica in due atti. Musiche di Gioachino Rossini. URL: <http://www.librettidopera.it/zpdf/maomet2.pdf> (дата обращения: 18.03.2025).
9. Браун Л. Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство. Наука. Практика. 2015. № 3 (11). С. 45–58.
10. Садыкова Л., Жесткова О. La solita forma в операх seria Джоаккино Россини // Израиль XXI. 2016. № 5 (59). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26595669> (дата обращения: 18.03.2025).
11. Gerhard A. Konventionen der musikalischen Gestaltung // Verdi Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013. S. 165–182.
12. Жесткова О.В. Зарождение ориентализма во французской опере XIX века // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2009. С. 162–176.
13. Gerhard A. The Urbanization of Opera: Music theater in Paris in the Nineteenth Century. Trans. by Mary Whittall. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. 526 p.
14. Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. М.: Правда, 1990. 544 с.

The formation of the chorus as a “collective individuality” in the operas of G. Rossini

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 1 (96), 121-133
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-2-121-133

Dong Yanjun, Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan, Russian Federation). E-mail: 1554281149@qq.com

Keywords: G. Rossini, choir, Italian opera, French opera, conflict, people, Risorgimento, collective individuality.

In the 1810s and 1820s, important changes began to take place in the concept of Italian opera, which were reflected, first of all, in the dramatic interpretation of the choir. If in the early operas of G. Rossini, the choirs performed an auxiliary function and, being stylistically neutral, were easily transferred from one work to another, then in the operas “Mosè in Egitto” (1818) and “Maometto II” (1820), the choir became the main dramatic means in representing the national conflict and religious confrontation between two groups: the oppressors and the oppressed. The composer resorted to the effective resources of timbre dramaturgy: he depicted the Israeli people in “Mosè in Egitto” and the Venetians in “Maometto II” in mixed and female choirs, respectively, and the Egyptians and Turks in male choirs. At the same time, the enslavers are characterized by Rossini as a faceless mass of people who show only fighting spirit, military discipline and obedience to their leader, and the oppressed people fighting for liberation are presented in the fullness of their cultural, religious, moral and emotional manifestations. If the first group is often depicted by means of marches, military fanfares, choral unisons and lapidary melodies, then the second is characterized by a wide and varied range of musical expressiveness: from touching prayers with a flexible bel canto cantilena and developed choral writing to participation in acutely dramatic situations involving the entire spectrum of dynamic and timbre resources. Such an interpretation of the choir allowed the composer and librettist to direct the sympathy and empathy of the audience to the side of the oppressed, but not broken people, with whom the Italian viewers, seized by freedom-loving, tyrant-fighting sentiments, could associate themselves. The presented analysis of choral scenes in Rossini’s operas led to the conclusion that the composer already in the 1820s and even earlier interpreted the choir as a “collective individuality” expressing the “independent, original essence” of the people. The composer demonstrated the foresight characteristic of geniuses by setting for himself and fulfilling those key requirements for an opera choir that Giuseppe Mazzini formulated only in 1836.

References

1. Gossett, Ph. (1990) *Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera*. *Cambridge Opera Journal*. Vol. 2. 1. pp. 41–64.
2. Huebner, S. (2013) The nineteenth-century Opera Chorus. In: Grazia, M. (ed.) *Nineteenth-century Choral Music*. New York: Routledge. pp. 30–38.
3. Sadykova, L.A. (2016) *Opery seria Gioachino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii* [Operas seria by Gioachino Rossini: vocal art and dramatic]. Cand. Sci. (Arts) Dis. Kazan.
4. Zhestkova, O.V. (2014) *Khor v Parizhskoy Opere kak vazhneyshiy komponent muzykal'no-dramaticheskoy vyrazitel'nosti (1820–1830)* [Chorus in Paris Opéra as the most important component of musical and dramatic expression (1820–1830)]. [Online] Available from: URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15270> (accessed: 14.04.2025).
5. Mazzini, G. (1976) *Filosofiya muzyki* [Philosophy of music]. In: Mazzini, G. *Estetika i kritika* [Aesthetics and criticism]. Moscow: Art. pp. 229–264.
6. Zhestkova, O. V. (2017) *Frantsuzskaya bol'shaya opera kak khudozhestvenno-esteticheskoe i sotsial'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [French Grand Opéra as an artistic, aesthetic and socio-political phenomenon (1820–1830s)]. Dr. Sci. (Arts). Dis. Kazan.
7. Tottola, A.L. (2015) *Mosù in Egitto (versione del 1819). Azione tragicosacra. Musiche di Gioachino Rossini. Prima esecuzione: 5 marzo 1818, Napoli*. [Online] Available from: URL: <http://www.librettidopera.it/zpdf/mosegi.pdf> (Accessed: 18.03.2025).
8. Della Valle, C. (2015) *Maometto II. Drame per musica in due atti. Musiche di Gioachino Rossini*. [Online] Available from: URL: <http://www.librettidopera.it/zpdf/maomet2.pdf> (Accessed: 18.03.2025).
9. Braun, L. (2015) *Pezzo concertato v operakh Chaykovskogo* [Pezzo concertato in Tchaikovsky's operas]. *Muzyka. Iskusstvo, Nauka, Praktika – Music. Art, Science, Practice*. 3 (11). pp. 45–58.
10. Sadykova, L.A. & Zhestkova, O.V. (2016). La solita forma v operakh seria Gioachino Rossini [La solita forma in the operas seria by Gioachino Rossini]. *Izrail XXI – Israel XXI*. 5 (59). [Online] Available from: URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26595669> (Accessed: 18.03.2025).
11. Gerhard, A. (2013) Konventionen der musikalischen Gestaltung. In: *Verdi Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 165–182.
12. Zhestkova O.V. (2009) Zarozhdenie orientalizma vo francuzskoj opere XIX veka [The genesis of orientalism in 19th century French opera] In: *Muzykal'naya kul'tura v islamo-hristianskom kontekste: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Musical Culture in the Islamic-Christian Context: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Kazan: Kazanskaja konservatorija, pp. 162–176.
13. Gerhard, A. (1998) *The Urbanization of Opera: Music theater in Paris in the Nineteenth Century*. Trans. by Mary Whittall. Chicago, London: The University of Chicago Press.
14. Fraccaroli, A. (1990). *Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominaniya* [Rossini's letters. Memories]. Moscow: Pravda.