

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**ГО ЦЯНЬПІН**

УДК 782.1+782/784.21/784.25/784.95

**ВОКАЛЬНА ДЕКЛАМАЦІЯ ЯК МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНИЙ  
ФЕНОМЕН В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ХІХ – ХХ  
СТОЛІТЬ**

*Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво  
Надається на здобуття наукового ступеня кандидата  
мистецтвознавства*

Дисертація містить результати власних досліджень  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають  
посилання на відповідні джерела.

————— *Го Цяньпін*

*Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна*

**Одеса – 2019**

## АНОТАЦІЇ

**Го Цяньпін. Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX – XX століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2019.

*Актуальність* теми дослідження визначається тим, що феномен вокальної декламації набуває особливого значення в оперній поезії, з ним пов'язане історичне сумісне становлення музичних та поетичних логоформ опери, вироблення спільних засобів їх художнього впливу; вокальна декламація є визначальною у формуванні семіосфери опери – семантики оперного співу, потребує розробки спеціальних методичних ракурсів оперознавчого аналізу.

*Мета дисертації:* визначення своєрідності жанрової природи оперної вокальної декламації та її музично-поетичних властивостей; *об'єкт роботи* – вокально-декламаційні форми в європейській оперній творчості XIX – XX століть; *предмет роботи* – композиційні і стильові чинники оперної вокальної декламації як семантичного феномена.

*Хронологічні межі дослідження* визначаються історичним розвитком європейського оперного мистецтва від середини XIX до XX століття як періодом досягнення оперною декламацією стилістичного завершення та сталих композиційних форм, відтак семантичної завершеності.

*Методологічна основа* роботи зумовлена її предметною основою, передбачає поєднання історіографічного та жанрово-стильового підходів з додаванням текстологічного методу та деяких положень поетології як інтегративної гуманітарної дисципліни.

*Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що вперше виявляється історичне походження та шляхи розвитку вокальної декламації в опері; оперна вокальна декламація виокремлюється як особливий музично-словесний феномен; виявляються синергійні якості музично-словесної поетики оперного твору; визначаються стильові та композиційно-стилістичні різновиди оперної декламації; з'ясовується призначення декламації як семантичного посередника між камерно-вокальною та оперною жанровими сферами; розкривається історичне значення, евристичні жанрові риси опери С. Барбера «Ванесса». *Одержали подальший розвиток*: уявлення про риторичні властивості оперного слова; характеристики міжжанрової взаємодії малої (камерної) та великої оперних форм: предметно-методичні засади оперної поетології. *Уточнене*: поняття оперного інтонування; роль декламаційного інтонування в оперній творчості романтичної доби; типологічний підхід до явища оперної вокальної декламації.

*Розділ 1* включає 4 підрозділи, що послідовно розгортають поетологічний підхід до вивчення оперної вокальної декламації. Відзначається, що семантичний діалог оперних словесних та музичних логоформ веде до формування специфічних різновидів оперного слова та способів його інтонування. Дослідження опери як складно-синтетичного тексту пов'язане з вивченням специфічної природи художньої форми опери, центральним предметом вивчення при цьому стає музична сторона оперного змісту, музична оперна стилістика як особливий мовний феномен, у якому фокусуються всі специфічні властивості оперної поетики. В якості відправного пропонується підхід до історії опери як до історії музичної драми, у якій усі стилістичні засоби покликані служити естетико-психологічній значимості музики, а в силу цього міняють свої функції прийоми взаємодії слова та музичного інтонування. Входячи до системи оперної виразовості, слово повинне відповідати образному завданню відновлювати та репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватися на показану на сцені подію психологічно цілісно, включатися

до неї з певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти оперної дії.

Зазначається, що звучання оперної мови, у цілісності її музичних (вокальних та інструментальних) і літературних (як поетичних, так і прозаїчних) витоків репрезентує феномен оперної риторики, який виходить за межі однієї мовної системи, набуває узагальнюючого сценічно-дієвого образно-симультанного характеру й значення. Від історичного та жанрово-композиційного генезису оперної поетики йдуть такі сутнісні її риси, як емоційне форсування образу та мови, наділення навіть словесних фраз музичними розспівами, й навпаки, обов'язкова опора музичного звучання на рельєфний словесно-фонемний контур. Декламаційна вимова найбільше відповідає даним риторичним потребам оперного мовлення, маючи в основі власного походження первісну єдність словесного та музичного звучання й діяння.

Затверджувана декламаційно-риторичним шляхом оперна семантика сприяє оперному внутрішньому портретуванню людини з нових естетико-психологічних позицій, як вільного «володаря долі». Таким чином, декламаційний тип викладу музичного матеріалу, поєднуючись з «прямим» вокальним мовленням, утворює найбільш вагомі «силові лінії» в семантичному полі оперного тексту.

В 4 підрозділах *Розділу 2* здійснюються історіографічна та текстологічна оцінки еволюції форм та засобів оперної вокальної декламації.

Провідні положення даного розділу у їх концепційній послідовності доводять, що музичне інтонування, пов'язане з людським голосом, є фактом знаково визначеного, семантизованого звуку та пов'язане з декламацією як способом самовираження особистості та її потреби у спілкуванні. Саме особистісний компонент відрізняє декламацію, чим далі, тим більше, від споріднених з нею речитатійних форм, хоча повного розділення декламаційного та речитативного способів інтонування не виникає. Опера за своїми іманентними мовними обставинами вибудовується як декламаційно-

речитативний феномен, причому визначальні історичні сторони формування оперного жанру, оперної композиції виявляються пов'язаними саме з декламаційними виразовими засобами, зі смисловим феноменом вокальної декламації.

Зв'язок з трагедією та трагічним відношенням, також з феноменом катарсису є визначальним для розвитку вокальної оперної декламації – так само, як і для жанрової форми опери у її цілому. Так, втілюючи трагічні колізії, К. Монтеверді розбудовує музично-риторичну систему, разом з нею способи вокального інтонування, що найбільше відповідають ідеї «схвильованого стилю» – стилю вокального висловлення як декламаційного. Спочатку він та інші представники барокової італійської школи, потім інші європейські композитори (Р. Вагнер, Д. Верді, Ш. Гуно, деякі інші) відкривають власні прийоми декламаційно-речитативного стилю оперного висловлення, затверджують переваги декламаційного начала над іншими стилістичними інгредієнтами музично-тематичної побудови оперної композиції. Зокрема, досвід оперної творчості Д. Верді дозволяє переконуватися у тому, що оперна стилістика розвивається шляхом функціонального розширення, семантичної множинності, що дозволяє декламаційній сфері «проростати» в інші види інтонування, способи висловлення, «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, набувати рис універсальності. В творчості Ш. Гуно жанрове та стилістичне оперне новаторство виявляється зумовленим декламаційним оновленням оперного мелосу, що дозволяє авторизувати музичну концепцію «вічних» тем та образів; зокрема, «Фауст» перетворюється на «драму Маргарити» завдяки декламаційно-мелодійній концепції даного образу.

На декламаційних засадах базується музично-тематичне новаторство оперного твору С. Барбера «Ванесса», у якому речитативні та мелодійні вокально-декламаційні звороти утворюють провідний інтонаційний план, організують обмін тематичним матеріалом між вокальною і оркестровою сферами опери; композитор створює авторський різновид декламаційного

інтонування, який синтезує дві основні естетичні та семантичні якості – нарративність та експресивність, завдяки цьому – знаходить власний авторський декламаційний оперний стиль, що визначає інноваційні якості оперної композиції.

Зазначається, що в камерно-вокальній творчості ХХ століття музична декламація стає гранично насиченою особистісно-смысловими градаціями, що підсилює взаємодію даної жанрової галузі з новими камерними різновидами оперної поетики. Спираючись на ці два своїх «жанрових крила», камерно-вокальну лірику та камерно-психологічну оперу, вокальна декламація набуває статусу авторського семантичного феномена, підіймається до рівня стильового композиторського мислення.

У заключних *Висновках* стверджується, що вокальна декламація є семантичним посередником між традиційною композицією опери та її камернізованими структурами, тобто між великою та малою формами опери, зумовлює диференціацію декламаційно-мелодійного та декламаційно-речитативного напрямів оперного висловлення.

Значення цих підвидів оперної вокальної декламації розкривається у вивченні мовленнєвих засад романтичної опери на її шляху від Дж. Верді до С. Барбера; зокрема при визначенні провідних стилістичних сфер опери С. Барбера «Ванесса». Підтвердження висунутої щодо семантичного феномена оперного мовлення теоретичної гіпотези досягається аналітично-текстологічним шляхом як шляхом стильового і композиційно-стилістичного аналізу оперних творів тих композиторів, для яких вибір музично-словесного матеріалу та прийомів його залучення до структурної логіки та тематичної організації оперного тексту є фундаментом оперної поетики.

В оперному декламаційному стилі виявляється головне авторське жанрове новаторство С. Барбера; складна образну гра персонажів, психологічна глибина оперних актантних характеристик в опері «Ванесса» виявляється обумовленою способами вокально-декламаційного інтонування.

*Ключові слова:* вокальна декламація, оперне мовлення, декламаційне інтонування, оперна поетологія, музично-словесна поетика, оперний текст, оперна семантика, музично-інтонаційні параметри оперної декламації.

**Guo Qianping. Vocal declamation as a musical-semantic phenomenon in European opera of the XIX-XX centuries.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. «Music Art». – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

*The relevance* of the research topic is determined by the fact that the phenomenon of vocal declamation is of particular importance in operatic poetics, with it the historical compatible formation of musical and poetic logos of opera and the development of common means of their artistic influence is connected; the vocal declamation is decisive in the formation of the semiosphere of opera – the semantics of opera singing, it requires the development of special methodological angles of operatic analysis.

*The purpose* of the dissertation: to determine the originality of the genre nature of opera vocal declamation and its musical and poetic properties; *object* of work – vocal and declamation forms in European opera of the XIX – XX centuries; *subject* of work – compositional and stylistic factors of operatic vocal declamation as a semantic phenomenon.

*The chronological boundaries* of the study are determined by the historical development of European opera art from the mid-nineteenth to the twentieth centuries as a period of achieving operatic declamation of stylistic completion and steady compositional forms, and thus of semantic completion.

The methodological basis of the work is predetermined by its subject basis, involves the combination of historiographic and genre-style approaches with the addition of the methodological method and some provisions of poetry as an integrative humanitarian discipline.

*The scientific novelty* of the research is that for the first time the historical origin and ways of development of vocal declamation in the opera are revealed; operatic vocal declamation stands out as a special musical-verbal phenomenon; synergistic qualities of musical-verbal poetics of opera are revealed; the stylistic and compositional-stylistic varieties of opera declamation are determined; the purpose of declamation as a semantic mediator between the chamber vocal and opera genres is clarified; the historical significance, heuristic genre traits of S. Barber's opera *Vanessa* is revealed. There are received further development: understanding of the rhetorical properties of the operatic word; characteristics of inter-genre interaction of small (chamber) and large opera forms: subject-methodical principles of operatic poetics. Clarified: the concept of operatic intonation; the role of declamatory intonation in operatic creativity of the romantic era; a typological approach to the phenomenon of operatic vocal declamation.

*Chapter 1* includes 4 sections that consistently deploy a poetic approach to the study of operatic vocal declamation. It is noted that the semantic dialogue of operatic verbal and musical logofoms leads to the formation of specific varieties of opera word and ways of its intonation. The study of opera as a complex synthetic text is connected with the study of the specific nature of the artistic form of opera, the musical side of operatic content, musical operatic stylistics as a special linguistic phenomenon becomes the central subject of study, which focuses on all the specific properties of operatic poetics. We propose an approach to the history of opera as a history of musical drama as a basis point, in which all stylistic means are intended to serve the aesthetically-psychological significance of music, and because of this change the functions of the interaction of words and musical intonation. In the system of operatic expressiveness, the word should correspond to the imaginative task of restoring and representing the inner world of a person, its experience, responding to the event on the scene psychologically holistic, engage it with a certain emotional and psychological resonance, which provides the suggestive effects of opera.



It is noted that the sound of the opera language, in the totality of its musical (vocal and instrumental) and literary (both poetic and prose) origins, represents the phenomenon of operatic rhetoric, which goes beyond one language system, acquires a generalizing stage- simultaneous character and value. Such essential features as emotional forcing of image and language, giving even verbal phrases to musical chants, and vice versa, the obligatory support of musical sound on the relief of verbal-phonemic contour comes from the historical and genre-compositional genesis of operatic poetics.

The declamatory utterance most closely meets these rhetorical needs of operatic language, having at its origin the primordial unity of verbal and musical sound and action.

The operatic semantics approved by the declamatory and rhetorical way contributes to the opera's internal portraiture of a person from the new aesthetic and psychological positions as a free "lord of fate". Thus, the declamatory type of presentation of musical material, combined with "direct" vocal speech, forms the most significant "power lines" in the semantic field of operatic text.

Historical and textological assessments of the evolution of forms and means of operatic vocal declamation are carried out in the 4 sections of *Section 2*.

The leading provisions of this section in their conceptual sequence prove that the musical intonation associated with the human voice is a fact of a well-defined, semanticized sound and is associated with declamation as a way of expressing one's personality and his need for communication. It is the personal component that distinguishes declamation, the further the more so from the related recitation forms, although no complete separation of declamatory and recitative intonation methods occurs. In its immanent linguistic circumstances, opera is constructed as a declamation-recitative phenomenon, and the determining historical sides of the formation of the opera genre and opera composition are connected with the declamatory expressive means, with the semantic phenomenon of vocal declamation.

The connection with the tragedy and the tragic attitude, as well as with the phenomenon of catharsis is crucial for the development of vocal operatic declamation – as well as for the genre form of opera as a whole. Thus, embodying tragic conflicts, C. Monteverdi develops a musical-rhetorical system, together with it, the ways of vocal intonation, which are most suited to the idea of "excited style" – the style of vocal expression as declamatory. First, he and other representatives of the Baroque Italian school, then other European composers (R. Wagner, G. Verdi, Ch. Gounod, some others) open their own techniques of declamatory-recitative style of operatic expression, claiming the advantages of declamatory principle over other stylistic ingredients of musical-thematically construction of opera composition. In particular, the experience of operatic creativity G. Verdi allows to make sure that operatic stylistics develops by functional expansion, semantic multiplicity, which allows the declamation sphere to "grow" into other types of intonation, ways of expression, "grow" to the level of the index of holistic operatic language, to acquire the versatility. In the works of Ch. Gounod, genre and stylistic operatic innovation is determined by the declamatory update of the operatic melody, which allows to authorize the musical concept of "eternal" themes and images; in particular, Faust is transformed into a Margarita drama due to the declamatory-melodic concept of this image.

Musical and thematic innovation of S. Barber's opera *Vanessa* is based on the declamatory principles, in which recitative and melodic vocal and reclamation turns form a leading intonation plan, organize the exchange of thematic material between the vocal and orchestral spheres of opera; composer creates an authorial kind of declamatory intonation that synthesizes two basic aesthetic and semantic qualities – narrative and expressiveness, thus – finding his own authorial declamatory operatic style that defines the innovative qualities of an operatic composition.

It is noted that in the chamber-vocal work of the twentieth century musical declamation becomes extremely saturated with personal-semantic gradations, which enhances the interaction of this genre branch with new chamber varieties of

operatic poetics. Based on these two "genre wings", chamber-vocal lyrics and chamber-psychological opera, vocal declamation acquires the status of author's semantic phenomenon, rises to the level of stylistic compositional thinking.

In the final *Conclusions*, it is argued that vocal declamation is a semantic mediator between traditional opera composition and its more chamber structures, that is, between large and small forms of opera, which determines the differentiation of the declamatory-melodic and declamation-recitative directions of operatic expression.

The significance of these subspecies of operatic vocal declamation is revealed in the study of the vocal foundations of romantic opera on its journey from G. Verdi to S. Barber; in particular when defining the leading stylistic spheres of Barber's opera «Vanessa». Confirmation of the theoretical hypothesis advanced in relation to the semantic phenomenon of operatic speech is achieved analytically and textologically as a stylistic and compositional-stylistic analysis of opera works by those composers for whom the choice of musical-verbal material and methods of its involvement in structural logic and thematic organization of operatic text is base of opera poetics.

The operatic declamatory style reveals S. Barber's main authorial genre innovation; complex figurative game of characters, psychological depth of operatic actant characteristics in the opera "Vanessa" is determined by the ways of vocal-declamatory intonation.

*Keywords:* vocal declamation, operatic language, declamatory intonation, operatic poetry, musical-verbal poetics, opera text, operatic semantics, musical-intonational parameters of opera declamation.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>12</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНА ДЕКЛАМАЦІЯ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: ВІД ПОЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ ДО ОПЕРНОГО ІНТОНУВАННЯ.....</b>	<b>18</b>
1.1. Музично-словесна поетика оперного твору як синергійний феномен.....	18
1.2. Природа та риторичні особливості оперного слова.....	28
1.3. Взаємодія вербальних та музичних чинників оперного інтонування.....	36
1.4. Музично-інтонаційні параметри оперної декламації: типологічний аспект.....	46
Висновки по Розділу 1.....	64
<b>РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ РІЗНОВИДИ ОПЕРНОЇ ДЕКЛАМАЦІЇ.....</b>	<b>68</b>
2.1. Історичні джерела та напрями розвитку музичних форм оперної декламації.....	68
2.2. Еволюція музично-декламаційних засад романтичної опери: від Дж. Верді до С. Барбера.....	98
2.3. Естетичні і композиційні передумови декламаційно-мелодійної і декламаційно-речитативної стилістичних сфер опери С. Барбера «Ванесса».....	122
2.4. Вокальна декламація як семантичний посередник між камерно-вокальною та оперною жанровими формами.....	143
Висновки до Розділу 2.....	169
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>173</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>179</b>
<b>ДОДАТОК А. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....</b>	<b>194</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** визначається тим, що феномен вокальної декламації займає важливе місце в різних жанрових галузях музичної творчості, набуваючи особливого значення в оперній поезиці. Саме з декламаційними засобами пов'язане історичне сумісне становлення музичних та поетичних логоформ опери, вироблення спільних засобів їх художнього впливу. Однак вокальна декламація, зокрема в оперному втіленні й призначенні, ще не стала предметом окремого дослідження, хоча її роль у формуванні семіосфери опери – семантики оперного співу – є визначальною та потребує розробки спеціальних методичних ракурсів оперознавчого аналізу.

Виявлення семантичних можливостей вокально-декламаційних оперних форм спонукає до поглибленого порівняльного вивчення інтерпретативних можливостей речитації, речитативу, аріозного співу, інших видів вокальної стилістики, дозволяючи розширювати музикознавчу презентацію феномена оперного мовлення. До чинників **актуальності** додається завжди затребуваний розгляд взаємодії оперної вокальної декламації з певним літературним матеріалом, створення єдиної оперної музично-словесної поетології. Крім того, декламаційна сфера стає суміжною й опорною в процесі формування камерних різновидів оперного жанру, що передбачає нові принципи вокально-тембрової інтерпретації, нові артикуляційні та агогіко-динамічні прийоми артикуляції, тобто нові засоби виконавського осмислення, тому вона заслуговує вивчення як своєрідний мовно-стилістичний модератор оперного співу.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на

2017–2021 роки, зокрема до теми № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

**Мета дисертації:** визначення своєрідності жанрової природи оперної вокальної декламації та її музично-поетичних властивостей.

**Завдання роботи є наступними:**

- розробити підхід до вивчення вокальної декламації як художньо-естетичного феномена та типу оперного інтонування;
- охарактеризувати музично-словесну поетику оперного твору як синергійного феномена, у зв'язку з нею – риторичні особливості оперного слова;
- виявити взаємодію вербальних та музичних чинників оперного інтонування, виокремити музично-інтонаційні параметри оперної декламації;
- визначити історичні джерела та напрями розвитку оперної декламації, її стильові різновиди у романтичну добу;
- розкрити тенденції розвитку музично-декламаційних засад романтичної опери: від Дж. Верді до С. Барбера;
- визначити естетичні і композиційні передумови декламаційно-мелодійної та декламаційно-речитативної стилістичних сфер опери С. Барбера «Ванесса»;
- розкрити значення вокальної декламації як семантичного посередника між камерно-вокальною та оперною жанровими формами.

**Об'єкт роботи** – вокально-декламаційні форми в європейській оперній творчості XIX – XX століть

**Предмет роботи** – композиційні і стильові чинники оперної вокальної декламації як семантичного феномена.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються історичним розвитком європейського оперного мистецтва від середини XIX до XX століття як періодом досягнення оперною декламацією стилістичного завершення та сталих композиційних форм, відтак семантичної завершеності.

**Матеріалом дослідження** послужили твори тих композиторів, для яких вокально-декламаційні форми були суттєвим чинником формування музичної оперної семіосфери (серед них К. Монтеверді, Г. Перселл, Х.-В. Глюк, Дж. Верді, Ш. Гуно, О. Даргомижський, М. Мусоргський, П. Чайковський, І. Стравінський, С. Барбер, В. Губаренко).

**Методологічна основа** роботи зумовлена її предметною основою, передбачає поєднання історіографічного та жанрово-стильового підходів з додаванням текстологічного методу та деяких положень поетології як інтегративної гуманітарної дисципліни.

**Теоретична база дисертації** формується відповідно до обраної методології. Її складовими є:

– праці, присвячені оперній творчості, що дозволяють виявляти головні складові оперної композиції та її інтонаційного тезаурусу (Г. Ангерт, Б. Асаф'єв, С. Богоявленський, І. Белза, Г. Галь, А. Гозенпуд, М. Друскін, О. Захарова, Н. Зейфас, О. Кандинський, Ю. Келдиш, А. Кенігсберг, В. Конен, Л. Корабельнікова, О. Корчова, М. Косяченко, Г. Кречмар, К. Кузнєцов, О. Левашева, Р. Лейтес, Т. Ліванова, Г. Маркезі, І. Нест'єв, М. Нюрнберг, Г. Орлов, С. Рицарєв, Г. Орджонікідзе, В. Протопопов, О. Серов, О. Скорбященська, І. Солертинський, О. Соловцов, Л. Соловцова, Г. Тігранов, Н. Туманіна, С. Тишко, В. Ферман, Е. Фрид, Г. Хубов, М. Черкашина-Губаренко, Р. Шавердян, Р. Ширінян, Б. Ярустовський);

– роботи, що присвячені питанням взаємодії слова та музики в оперному жанрі (В. Богданов-Березовський, В. Васіна-Гроссман, Джан Бібо, М. Друскін, А. Доліво, Д. Кіреєв, О. Оголевець, І. Сусідко, О. Реформатський, О. Руч'євська, І. Степанова, С. Brown, E. Downes);

– праці, що дозволяють розвивати семантичний та семіологічний підхід, поглиблювати образно-сміслові характеристики оперного матеріалу (С. Аверінцев, Л. Акопян, М. Арановський, М. Бахтін, Л. Виготський, Г. Гадамер, Н. Герасимова-Персидська, Ф. Гіренок, Д. Золтаї, Р. Інгарден, М. Каган, Ю. Кон, І. Котляревський, Д. Ліхачов, С. Мальцев,

В. Медушевський Ю. Лотман, Є. Назайкінський, В. Петренко, П. Рікер, О. Сокол, А. Сохор, Е. Тарасті, А. Усманова, Б. Успенский, В. Франкл, В. Холопова, В. Цуккерман, В. Шестаков, Г. Шингаров);

– дослідження, що звернені до постаті С. Барбера та його оперної творчості (Н. Гаврилова, І. Мартинов, Г. Шнеєрсон, J. Harrison, В. Neuman, R. Parmenter).

**Наукова новизна** дослідження полягає в наступному:

*Вперше:*

- виявляється історичне походження та шляхи розвитку вокальної декламації в опері; оперна вокальна декламація виокремлюється як особливий музично-словесний феномен;
- виявляються синергійні якості музично-словесної поетики оперного твору;
- визначаються стильові та композиційно-стилістичні різновиди оперної декламації;
- з'ясовується призначення декламації як семантичного посередника між камерно-вокальною та оперною жанровими сферами;
- розкривається історичне значення, евристичні жанрові риси опери С. Барбера «Ванесса».

*Одержали подальший розвиток:*

- уявлення про риторичні властивості оперного слова;
- характеристики міжжанрової взаємодії малої (камерної) та великої оперних форм;
- предметно-методичні засади оперної поетології.

*Уточнене:*

- поняття оперного інтонування;
- роль декламаційного інтонування в оперній творчості романтичної доби;
- типологічний підхід до явища оперної вокальної декламації.

**Практичне значення роботи.** Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах та процесі творчої підготовки у ЗВО



мистецтва й культури. Вони також можуть залучатися до індивідуальної роботи в класах оперного та камерного вокалу у закладах вищої музичної освіти Китаю, сприяти освоєнню оперних творів європейських композиторів китайськими музикантами.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

**Структура роботи.** Робота складається із вступу, 2 розділів, що включають 8 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних

результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 168 сторінок, список використаної літератури включає 199 позицій.

## **РОЗДІЛ 1**

### **ВОКАЛЬНА ДЕКЛАМАЦІЯ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: ВІД ПОЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ ДО ОПЕРНОГО ІНТОНУВАННЯ**

Розділ 1 включає 4 підрозділи, що послідовно розгортають поетологічний підхід до вивчення оперної вокальної декламації.

#### **1.1. Музично-словесна поетика оперного твору як синергійний феномен**

Вивчення композиційних складових оперного твору, тим більше – їх художньо-естетичної зумовленості та призначення, передбачає входження до контексту цілісної оперної поетики, а це потребує, у свою чергу, підсилення музично-текстологічного підходу; адже основні поняття сучасного оперознавства комплектуються у зв'язку з аналізом опери як музичного тексту. При цьому провідними стають два оцінні критерії: композиційні засади опери формуються та набувають семантичної сталості історичним шляхом, тобто у взаємодії з досить широким культурно-історичним контекстом; узагальнення смислових показників даного контексту та способів його художнього перетворення в оперній композиції досягається переважно музичним шляхом, що відразу визначає синергійне призначення музичного тексту опери, що, звісно, забезпечується взаємодією музичних засобів з іншими художньо-видовими прийомами. Явища оперного твору, музичного тексту, художньої синергії та музично-словесної поетики постають тісно пов'язаними між собою у процесі народження інтонаційно-артикуляційного контенту оперного жанру.

Відтак саме дослідження опери як складно-синтетичного тексту представляє актуальний напрямок сучасного оперознавства, що пов'язаний з вивченням специфічної природи художньої форми опери як експлікаційного показника її історичної поетики. Даний підхід, укріплений відповідною теоретичною категоріальною репрезентацією, дозволяє вбачати в оперній творчості окрему жанрову систему, що успішно поєднує риси первинної й вторинної жанрових типологій (характеристики яких знаходимо в працях А. Сохора, див.: [148; 149]).

Центральним предметом вивчення при цьому стає музична оперна стилістика як особливий мовно-мовленнєвий феномен, у якому фокусуються всі специфічні властивості оперної поетики. Виділяючи основні смислові властивості опери саме як музичні, виявляючи їх текстологічні функції, необхідно враховувати, як компонент та чинник історичної динаміки оперного змісту, сюжетно-образний тезаурус оперної творчості.

Тому доречним видається підхід до історії опери як до *історії музичної драми*, у якій усі стилістичні засоби покликані служити естетико-психологічній виразності й значимості музики, в силу цього міняють свої функції прийоми взаємодії слова й музичного інтонування в тексті оперного твору, тобто ті прийоми, що повинні сприяти виникненню особливої оперної словесно-музичної поетики. При даному підході, залучаючи поглиблений аналіз тексту окремих оперних творів, вдається доводити, що в процесі історичного розвитку та жанрово-стильової еволюції специфічного синергійного словесно-музичного мовного значення в опері набувають ті виразові засоби, які найчастіше адресуються «прямій мові» оперних героїв. У зв'язку з цим стає зрозумілим, чому основні оперні реформи, від бароко до пізнього романтизму, відбуваються з опорою на вокально-індивідуалізовані мовленнєві форми оперного співу; саме дані форми спрямовані на посилення образної конкретизації, семантичної визначеності музичного змісту опери.

З даної точки зору вирішальним кроком до художньої автономії оперного тексту стає творчість Клаудіо Монтеверді; вона виступає

сполучною ланкою між двома системами норм і правил музичного вираження – ренесансно-бароковою та класицистською. З одного боку, музична мова опер Монтеверді була нормованою скоріше з позицій майбутнього мистецтва класицизму, у якому музика стає самоцінним видом, повною мірою заявляє про власну художню специфіку. З іншого, відомо (і підтверджене текстами оперних творів), що загальною логікою композиції й мелодико-тематичними авторськими відкриттями Монтеверді зобов'язаний музичній риторичі XVI–XVII століть; з неї він вивів найважливіші для синтетичного тексту опери принципи музично-поетичної композиції [50–51].

Про становлення специфічної мовленнєвої вокальної інтонаційно-тематичної сфери опери як синтетичної текстової основи, що передбачає конгломерат образно-персонажних характеристик, свідчить жанрово-естетичний і стилістичний зміст опери «Дідона та Еней» Г. Перселла, ораторіальне піднесення співу, обумовлене наслідуванням драматичної декламації відомих театральних французьких акторів в оперній творчості Ж. Б. Люллі [85; 86; 70].

Вивчаючи та зіставляючи принципи оперної поезики Х.-В. Глюка, Дж. Верді та Р. Вагнера, можна окреслити два основні шляхи розвитку вокальної мови, відповідно музичної семіографії опери. Зокрема, Глюк та Вагнер використовували словесно-конкретизоване музичне інтонування з рисами речитативності як загальну й досить гомогенну інтонаційно-композиційну «тканину» опери, що зумовлює способи побудови лейтмотивів; але Верді та італійська школа, від барокового початку й до доби романтизму, наполягає на контрастній побудові вокально-тематичного мовного контуру опери, при якій епізоди, що свідчать про мовленнєво-словесну виразовість, підсилення речитації, протистоять аріозно-мелодійному співу, тобто суто музичній кантилені, а головним драматургічним моментом у розвитку вокального висловлення стає *синтез словесно-поетичної та музично-інтонаційної експресії*. Він знаменує досягнення найвищої трагедійної напруги в розвитку сюжету, звідси – в долі

героїв, відтак і у способах вокального інтонування, оформлюючись вже як *тип оперного мовлення*, стає знаком певної естетичної ситуації.

Процес образного моделювання на основі мовленнєво-артикуляційного фактору у вокально-мелодійній драматургії опери представлений в оперній творчості К. Вебера, Дж. Верді, Ш. Гуно, О. Даргомижського, М. Мусоргського, П. Чайковського, низки інших композиторів. Своєрідна жанрова саморефлексія опери, що формує власну єдину, тобто синергійну, логосферу обумовлює і розподіл речитативно-декламаційного, декламаційно-аріозного, кантиленно-аріозного видів оперного мелосу, також нові способи їх поєднання та інтонаційного (виконавського у тому числі) контамінування.

Можна навіть стверджувати, що еволюція жанрової форми опери в творчості європейських композиторів наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя ознаменована вибором *типу оперної вокальної мови*, що поєднується з вибором типу вокального мелосу і дозволяє підсилювати мелодраматичні (афективно-сугестивні) способи оперного впливу. У цьому випадку вокально-артикуляційні мовленнєві прийоми концентруються, функціонально локалізуються, виявляють тенденцію семантичного градування й формування особливих семантичних «щаблів» у стилістиці оперного співу, поглиблюючи, інтенсифікуючи засоби оперного інтонування. З іншого боку, виявляється функціональне розширення, семантична множинність декламаційного типу інтонування, що дозволяє йому «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, набувати рис універсальності. Даний процес пов'язаний, найбільше, з досвідом російської опери класико-романтичного періоду, у якій здійснюється енциклопедичне нагромадження різних форм і нахилень словесного публічного мовлення, а також способів психологічного поглиблення образу людини як соціально значимої, «великої» особистості.

Оскільки в російській опері дев'ятнадцятого століття розвиток декламаційної сфери особливо активно стимулювався вибором словесного матеріалу й способами його обробки, протиставляються прозаїчний і

поетичний типи слова, з яких перший є споконвічно мовленнєвим, оскільки вимагає особливо близького до слова музичного інтонування, тому привносить нову експресію до ліричного мелосу. Можна сказати, що за допомогою підсилення словесного способу артикуляції підсилюється психологічна виразність музичного оперного висловлення.

Але водночас відбувається і зворотний процес впливу музичного інтонування на сприйняття та втілення поетичного слова. Так, особливе місце в історичній еволюції оперного тексту відведене оперній поезії П. Чайковського, який послідовно мелодизує, мелодійно поглиблює всі тематичні засоби опери, а за їх допомогою – і симфонічного розвитку, спирається на узагальнено-образне відтворення змісту поетичного тексту, тобто мислить суто музичним шляхом, залучаючи словесний ряд як додатковий коментуючий засіб, узгоджуючись зі змістовною функцією оперного слова на рівні сюжетних умов і загальних характерологічних завдань [189]. П. Чайковський прибігає й до відокремлення декламаційних зворотів, які *дозволяють уточнювати риторичні функції мелодійних фігур* (речитаційні фрази, псалмодійні побудови, вигуки-репліки і т. п.), використовуючи їх як афективні знаки – вказівки на граничну емоційну напругу, щодо цього виявляючи стильову й методичну спільність із поетикою французької ліричної опери. Особливо яскраво мелодійний стиль Чайковського проявляється в комплексному вокально-оркестровому розвитку теми любові в «Піковій дамі», у якій, як пише Чжи Інъ, «епідейктичне мовне начало рельєфно проявляється в момент кульмінації та переходу від першої нисхідної частини до другої, що знімає емоційну напругу в русі-спуску по «динамічних уступах». Таким чином, декламаційна яскравість «вершинної інтонації» стає свого роду розділовим знаком, обумовлюючи можливість використання двох частин даної теми порізно при розвитку їх в оркестрі» [176, с. 150].

Послідовно розбудовуючи відношення до оперної декламації як до специфічного історичного музичного феномена, можливо відкрити її роль як

свого роду музичної універсальності у творчості С. Танєєва та І. Стравінського (див. [176]).

Історична послідовність та семантична заглибленість розгляду дефініції оперної декламації відповідає загальному обґрунтуванню – облаштованості текстологічного простору опери; вона виводить на рівень феномена оперного тексту в цілому, дозволяє оцінювати наріжне значення союзу слова й музики в безпосередній даності *оперного висловлення* – в *оперній мові (мовленні)*, так само як і констатувати визначальну семантичну функцію музичного інтонування в художній експлікації оперного образу. Даний методичний аспект дослідження дозволяє інакше представляти образ оперного персонажа, суб'єкта оперної дії, який набуває подієвої активності залежно від експресії музичного звучання, тобто індивідуально-виконавського здійснення. Конкретні оперні образи, що припускають вокально-індивідуалізоване, персоніфіковане втілення, визначають форми виконавської музично-мовної поведінки; у свою чергу, оперний артист відкриває нові способи музично-мовної презентації даних образів.

Отже, історіографічний та аналітико-композиційний ракурси вивчення оперного тексту доповнюються виконавським семантичним аспектом, як таким, що здатен ставати провідним у безпосередньому здійсненні оперного задуму, тобто в живому процесі художнього діяння опери. При цьому феномен «оперного слова», декламаційної форми оперного висловлення підтверджує пріоритетність музичного начала в побудові оперного тексту, анітрошки не зменшуючи роль словесних факторів в історичній еволюції оперної композиції та у визначенні її структурних властивостей.

Так, у роботі Чжи Інґ успішно вибудовуються філологічний і культурологічний підходи до класифікації тих словесно-мовних жанрів, які ведуть до визначення в «оперному слові» ознак, по-перше, духовної словесності, що сполучає стилістику усних і письмових текстів; по-друге, епідейктичної ораторики як урочистого висловлення-звеличення, покликаною створювати у реципієнта певний емоційно-психологічний стан;

по-третє, художньої форми публічної мови, що вимагає спеціальної риторичної підготовки, входить до системи усупільнених складно-композиційних вторинних жанрів, завжди ідеологічно орієнтованої; по-четверте, національної ораторики, безпосередньо пов'язаної з етнічним середовищем, історичними народними традиціями та їх відбиттям у національній мовній свідомості [176, с. 80].

Звичайно, дуже важко однозначно відповісти на запитання, для чого опері – слово й що відбувається з безпосередньо використовуваним в опері словесним текстом. Але якщо і є в оперній композиції такий будівельний елемент, який дозволяє знайти відповіді на дані питання, то це, звичайно, декламаційно-речитативна сфера і все, що оточує її долю в історичній поетиці опери. Більше того, є істотні, у тому числі історико-композиційні, підстави вважати, що в декламаційних формах опери відбиті найбільш суттєві функціональні сторони взаємодії слова й музики в оперній творчості, ті, поза якими неможливо здійснити інтерпретацію оперного задуму, у тому числі – вокально-виконавську інтерпретацію.

У низці досліджень переконливо доводиться, що стилістика оперного співу опирається на те слово, яке народжується разом з музичною артикуляцією, в «оболонці» музичного інтонування. Це не будь-яке слово, але особливо важливе в смисловому відношенні, те, яке створює відповідальні соціальні канали комунікації. Оперне слово – це звучне слово, той інтонований зміст, який виражає музичну інтенцію ситуації, вчинку, логіки подій, характеру персонажа; воно несе в собі оцінне судження, для якого рівною мірою необхідно й смислове узагальнення, і понятійна конкретність, тому рівною мірою необхідні і музично, і словесно виражені відносини [45; 67; 129].

У дисертації Чжи Інґ широко висвітлена різноманітність оперних речитативних «оцінних суджень» і досить успішно здійснена спроба їх класифікації з трьох основних позицій: з боку природи слова й принципів його організації в оперній композиції; з боку музичного інтонування та



специфічної музичної стилістики оперного висловлення, також на основі рівнів музичної драматургії (вокальної та оркестрово-симфонічної); нарешті, у зв'язку з єдиною семантикою речитативних форм в опері, включаючи й деякі прийоми виконавської артикуляції.

У заключному розділі дослідження, посилаючись на дисертацію Д. Кирєєва, Чжи Инь дуже слушно підкреслює, що виконання речитативних фрагментів оперних партій є критерієм майстерності оперного співака, однак ця важлива думка залишається без належного розвитку [176, с. 156].

На наш погляд, важливо звертати увагу при оцінці текстологічних умов опери на те, що передумовою становлення та постійною історичною паралеллю словесно-музичної поетики оперного жанру є камерно-вокальна музика в різних її внутрішніх видових можливостях, оскільки безпосередньо освоює словесний і музичний способи інтонування, знаходить їх єдині виразові властивості. Зокрема, російська опера на основі камерно-вокального досвіду відкриває свій новий різновид – камерну форму з тенденцією монологізації – як результат максимального насичення тексту оперного твору декламаційно-речитативними інтонаціями (О. Даргомыжский, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, С. Рахманінов, д. і.). У такий спосіб виникає тенденція «оперної камернізації» на основі опери «малих форм», а її виділяє переважаючий речитативно-декламаційний тип вокального звучання.

Саме російська опера відкриває новий стилістичний різновид – камерно-речитативну форму оперного висловлення, як результат максимального насичення тексту оперного твору декламаційно-речитативними інтонаціями, причому становлення даної форми відбувається в контексті загальної еволюції російської оперної поетики. Вірніше було б сказати, що, сполучаючись з камерністю окремих оперних сцен, *декламація та її підвид, речитативне висловлення*, набуває мовної свободи та динамічності, відкриває можливості мікромотивних змін і вираження особистісного переживання (у творчості Даргомижського, Мусоргського, Римського-Корсакова, Чайковського) в його жанровій цілісності. Вивчення

«оперної камернізації» на основі опери «малих форм» з її переважним декламаційно-речитативним типом вокального звучання здійснюється в тих музикознавчих роботах, які репрезентують «пушкінську тему» у російській опері [167; 187].

Активно розбудовуючи категорії змісту та інтерпретації, поглиблюючись у причини і способи взаємодії названих явищ в оперній музиці, доцільно відокремлювати поняття *оперної музично-виконавської вокальної інтерпретації*. Дійсно, розвиток оперного мелосу, усього музичного ладу оперної мови завжди було взаємообумовлений з розвитком вокального виконавського мистецтва, це одна з аксіом жанрової поетики опери. При цьому вокально-виконавська інтерпретація сама по собі також є синергійним феноменом, оскільки головним предметом інтерпретації виступає оперна роль – як компонент цілісної сценічної літературно-музичної композиції опери.

Специфічні риси виконавської інтерпретації оперного задуму, у тому числі, його мовленнєво-артикуляційної сторони, можливості актуалізації декламаційних форм залежать від індивідуальності виконавця й обраного ним стилю інтерпретації. Але в кожному разі розуміння виконавця повинне утворювати семантичне ціле з загальним задумом опери. Воно стає частиною цього задуму в процесі виконання опери. Тому й вокальна інтерпретація стосовно опери є чинником створення художньої цілісності оперного твору, а потім вже – способом вираження творчої індивідуальності виконавця.

Виконавцю завжди потрібна робота зі словом як з провідним семантичним чинником опери. Знання сюжетів опер та словесно-літературних способів їх обробки є важливим компонентом такої роботи. До того ж творчою практикою вже доведене, що опера завжди повинна виконуватися мовою літературного оригіналу. В іншому випадку деформується інтонаційна семантика, оскільки музична мова опери виникає під безпосереднім впливом фонетики, орфоєпії, навіть синтаксису первісного словесного тексту.

Визначення поетологічних факторів сучасного оперознавства пов'язане з розумінням опери як семантичної єдності слова, музики й дії, у якому центром збирання смислових інтенцій стає музичне звучання. Семантичні проєкції оперного образу фокусуються у вимовленому та проспіваному слові, тому його декламаційна форма є особливо значимою. Можна сказати, що в вокальній декламації сходяться смислове завдання й семантичні можливості оперного образу.

У контексті поетологічного підходу виявляються специфічні композиційні та змістові функції, одночасно синергійний потенціал оперної декламації як форми оперного мовлення, залежність художньої синергії опери від її словесно-музичної поетики. У цілому, позиції сучасного оперознавства дозволяють визначати оперний текст як єдність і взаємоперехід словесно-мовних та музично-мовленневих структурно-функціональних комплексів, при якому принципи музичного інтонування та специфічної вокально-виконавської артикуляції виявляються опорними, дозволяють виявляти приховані іманентні музично-артикуляційні обумовленості поетичного словесного висловлення, підкреслюють глибинне музично-сміслове походження усного словесного інтонування.

Узагальнюючи та підсумовуючи, зазначимо, що при поетологічному підході та при залученні семантично спрямованого аналізу тексту окремих оперних творів, можливо переконатися, що в процесі історичного розвитку й жанрово-стильової еволюції специфічні словесно-музичні мовленнєві оперні форми (що найчастіше позиціонуються як «пряма мова» оперних дійових осіб) набувають синергійного значення, тобто акумулюють інформаційно-енергійні «випромінення» різних семантичних планів опери. Поєднана з музично-тематичними характеристиками, дана умовна «пряма мова» концентрує інтонаційні складові музичної мови опери, тобто виступає визначальним чинником оперної музичної семіографії. Особливо активним є семантичний взаємообмін між вербальним та музично-звучним матеріалом, оскільки стилістика оперного співу спирається на те слово, яке народжується

разом з музичною артикуляцією, в «оболонці» музичного інтонування. Тому виникає особливий феномен оперного слова, що має власні поетичні умови й показники, є *музично звучним словом*, здатним виразити приховану інтенцію ситуації, вчинку, логіки подій, *синергійного образу, що відповідає синтетичній природі оперної виразовості*.

## 1.2. Природа та риторичні особливості оперного слова»

Звертаючись до оперної поетики, можна констатувати, що залучення вербального начала до конструкції музично-театрального жанру є сталою рисою мовної системи художньої творчості. Але якщо в драматичній галузі вербальний та музичний плани розділені та підкоряються завданню періодичного чергування засобів виразовості, зберігаючи власні артикуляційні особливості, то оперний твір виробляє чинники нової синтетичної музично-вербальної семантики, що впливає на природу як словесної вимови, так і музичного інтонування, дозволяє формуватися новому типу художнього висловлення, в основі якого специфічне *оперне слово*. І якщо синтетична природа камерно-вокального співу досить ретельно вивчалася музикознавцями (див., напр.: [21–22; 128]), а роль слова в музично-драматичних творах визначалася за авторськими інтерпретаціями (як, наприклад, стосовно творчості О. Даргомижського, М. Мусоргського; див.: [129; 109; 132]), то проблема цілісного жанрового використання й перетворення словесного матеріалу в оперній галузі ще не набула достатньо повного представлення.

Звучання оперної мови, у цілісності її музичних (вокальних та інструментальних) і літературних (як поетичних, так і прозаїчних) витоків засвідчує феномен *оперної риторики*, що виходить за межі однієї мовної системи, набуває узагальнюючого сценічно-дієвого образно-симультанного характеру й значення. Маємо на увазі спільну дію усіх чинників художньої виразності, що включені до тексту оперної вистави, але найбільше, звичайно,

зміст та спосіб впливу *музичного мовлення*, що базується на словесно-поетизованих синтагмах та виробляє особливий оперний тип інтонування. Базовою рисою даного інтонування виступає піднесеність та укрупненість мовленнєвих зворотів, їх динамічне підсилення, як зовнішнього гучнісного, так і внутрішнього психологічного походження. Образи оперного твору, так само, як і персоналії, пов'язані зі змістом твору, постають мовби «на котурнах», завжди нагадуючи про первісну спорідненість оперної творчості з жанровою формою античної трагедії. Від генезису оперної поезики йдуть і такі сутнісні її риси, як мелодраматичність, тобто емоційне форсування образу та мови, наділення навіть простих словесних фраз музичними розспівами, й навпаки, обов'язкова опора музичного звучання на словесно-фонемний контур.

У дослідженні Чжу Лу справедливо відзначається, що існує особливий естетичний феномен оперності, еквівалентний явищу мелодрами як способу внутрішнього портретування людини спільними засобами слова та музики. Автор зазначає, що «сама як мелодрама опера виправдовує всі очікування людської свідомості. Можна сказати, що опера як синтетичний жанр, хоча й переважно музичний, є жанровою галуззю, найбільш задовольняючою поточні постійні психологічні запити людини, чим і пояснюється її успіх в історії культури. Строго говорячи, ми не знаємо жодної епохи, пов'язаної з розвитком музичного мистецтва (тобто музики як автономної сфери професійної діяльності), коли опера не входила до числа генеральних провідних жанрів. Але й «дооперні епохи» або, словами Р. Ролана, «опера до опери», ...зверталися до музики як до засобу досягнення емоційної співпричетності (співпереживання як необхідної сторони спілкування), знаходження емоційної самодостатності тоді, коли це є необхідною умовою відносин з зовнішньою реальністю» [177, с. 53].

Вивчаючи жанрові засади мелодрами в їх оперній трансформації, китайський дослідник зауважує, що мелодрама є однією з загальних і основних форм художньої поезики остільки, оскільки виявляє й узгоджує

психологічні можливості людини, досвід переживання, з подіями та вчинками, з фактологією зовнішньої реальності. Вона дозволяє налагоджувати взаємини ідеального й реального світів, загострює увагу на діалогічній природі людської свідомості та її постійній динамічності. Вона здатна відображувати не лише особистісне життя, а й велике буття культури, пропонувати психологічні моделі не лише індивідуального, а й суспільно-колективного людського існування, відкриваючи відповідні символічні засоби й форми. Звідси важливість виявлення своєрідності словесного матеріалу, залученого до оперного твору, визначення витоків феномена оперності, з'ясування провідних естетичних тенденцій розвитку оперної риторики.

Розвиваючи критерії вивченні феномена оперності, зазначимо, що зовнішній предметно-фактичний план особистісного вираження й «глибинна семантика» людської свідомості мають різні засоби знакової експлікації, а звертаючись до внутрішнього портретування людини, розуміємо, що воно має високий ступінь смислової автономії, але, водночас, верифікується мірою показовості, типовості для певного соціоісторичного середовища, тобто мірою схожістю даної особистісної свідомості з іншими, нагадуючи, що людина «виробляється з людей». І саме цікавість до спільного психологічного матеріалу, з якого вибудовується особистісна свідомість, спонукає до вивчення людини зсередини, у її окремішності та неповторності. Дана парадоксальна двоїстість психологічного змісту оперності успадкована від мелодрами, з її постійним знаходженням на межі двох реальностей, ідеальної та дійсно-фактичної.

Коли ми говоримо про внутрішнє портретування, то це означає, що знакова модель людини може повністю позбавлятися зовнішньої подоби, реалістичності контурів, власне кажучи – взагалі звільнитися від будь-яких контурів; але таким чином відтворюється те, що греки називали ентелехією – внутрішньою сутністю або ейдосом – ідеальним прообразом реального предмета, що виявляє найбільшою мірою його сутність.

Внутрішня психологічна модель у чистому своєму виді абстрагована від зовнішніх умов буття суб'єкта. Звідси гранична умовність внутрішнього портретування, його право на волю й, якщо говорити про образотворче мистецтво, звідси всі більше проникнення образотворчої техніки музичними чинниками, все більші її «інтонаційність» та відхід від зовнішньої жестикулятивності.

Так, в «Лементі» Е. Мунка предметом зображення є критично змінений стан свідомості, психологічна нерівновага й близькі до неї імпульсивні психічні явища. Сама назва підказує, що це зображення потрібно не стільки побачити, скільки почути, тому його реалістичність відсутня, а замість неї демонструється розмиття ліній та кольорів, зміщення форм й пропорцій. Але саме позірна невизначеність предметної частини зображення примушує глядача добудовувати картину в уяві, сприймати її знакову структуру як символічну, що відсилає до «невидимого», але відчутного.

Безумовно, тенденція внутрішнього психологічного портретування з її інтересом до граничних проявів психологічного інструментарію людини найбільше виявляється в мистецтві ХХ століття; але її передумови містяться у пізньому середньовічному живопису, в мистецтві Х. Рембрандта та Ф. Гойї, імпресіоністів; завжди так чи інакше виникали прориви мистецтва в ту галузь, яку пізніше визнали експресіоністською та сюрреалістичною.

Саме інтерес до внутрішнього психологічного портретування виявляє право мистецтва до зміни, деформації, трансформації реальності, на умовно перекручене відтворення людського образу, вигляду, на нову умовність художньої знакової системи у цілому й так далі. У зв'язку з цим можна виокремити два полюси психологічного моделювання людини, що приймають значення жанрово-семантичних домінант: утопічний та трагедійний. Перший знаменує прагнення ідеального світу та досконалої особистості, що існує в повній гармонії з навколишнім; інший вказує на неможливість ідилічних стосунків та перевагу драматичних обставин, сили долі, що скеровує життя людини до втрат та розставань, свідчить про

нездолану короткостроковість фізичного життя та суперечливість й обмеженість, неповноту духовного...

Фатальність трагедії пробуджує волю до свободи від тих законів буття, що перетворюють людину на слабку і нікчемну істоту. Симптомом пробудження волі є потреба й намагання висловлюватися, виражати себе й власну сутність, набувати права на пряму мову, звернену до світу. Така мова, звичайно, повинна ставати над-звичаєвою, здійматися над прагматичними обставинами, уявно-мисленнєво формувати ті обставини життя, які є утопічними стосовно життєвою буденної реальності, але цілком дієвими в умовно-художній сфері, що претендує на стороння нової власної реальності. Таким чином долається протиріччя між утопічною та трагедійною настановами, і дана *етико-естетична закономірність відтворення внутрішнього світу людини визначає феномен оперності*. Вона веде до висунення на перший план оперного мовлення явища декламації та пов'язаних з нею інтонаційно-мелодійних форм.

Саме в оперній декламації сконцентровані головні показники (силові вектори) оперної риторики. Почнемо з того, що *в явищі оперного мовлення як речитативно-декламаційного в своїй історичній та семіологічній основі*, істотним є вплив суто музичних факторів оперної композиції, але найбільш *безпосереднім* є значення словесних синтагм, що залучені до тексту оперного твору. У декламаційних оперних побудовах особливо ясно позначається специфіка застосування усного слова в опері, що дозволяє пропонувати поняття особливого оперного слова; у них також локалізуються й укрупнюються ті семантичні функції слова, що виникають на межі усної та письмової форм словесної мови, вказують на соціально-комунікативне призначення словесної мови та на її актуальні емотивні якості.

Письмове літературно-поетичне слово, озвучуючись в оперному мелосі, наділяється новою виразністю й дієвістю усного висловлення. З іншого боку, усні словесні фонемі, наділяючись музичною інтонацією,



набувають узагальненості й абстрагованості іносказання, стають музично-поетичною метафорою.

Діалектика усної і письмової форм слова розкривається в музичному тексті опери в новому художньому значенні, стає опорним моментом, «несучою конструкцією» оперної семантики. Даний процес музичної актуалізації письмового поетичного слова і поетизації усного прозаїчного слова в оперному мелосі є основою декламаційно-оперних форм, які можна назвати найбільш рельєфними з погляду взаємодії словесних і музичних лексем. Зі словесно-мовних жанрів (як усних, повсякденних, так і письмових, літературно «оброблених»), здатних вплинути на розвиток оперних речитативних лексикодів, виділяються *духовна словесність та епідейктична, тобто хвалебно піднесена та морально-оцінна, національна ораторика*.

Переконалися в цьому дозволяє дослідження І. Чистякової, яке містить спробу жанрової класифікації риторичних словесних жанрів і почасти розвиває теорію взаємодії первинних і вторинних жанрів у тому її естетичному ракурсі, який був запропонований М. Бахтіним [12]. І. Чистякова виходить зі спостереження, що будь-яка мова виконує свої комунікативні призначення за допомогою жанрового оформлення, при цьому одні жанри спрямовані до сфери дозвілля, інші – на регламентне інституціональне регулювання суспільних процесів. До попередніх умов розмежування мовних жанрів треба віднести їх традиційно-історичний або інноваційний характер, відокремлення служебно-прагматичних форм, рухливість критеріїв первинності й вторинності словесно-мовних текстів, явище міжжанрової взаємодії текстів, нарешті усний і письмовий способи функціонування.

За її словами, загальна картина жанрів словесності містить у собі множинні повтори: «стаття наукова й стаття публіцистична; доповідь в усній діловій мові й доповідь у дорадчій політичній ораториці; реклама в засобах масової комунікації й виборної політичної мови; нота в письмовій дипломатичній словесності й вербальна нота в дипломатичній ораториці як усний публічний жанр; молитва в письмовій духовній словесності й канонічна

молитва в гомілетиці; повчання в сфері повсякденного спілкування та в духовній літературі; скарга в офіційно-діловій мові й скарга як первинний мовний жанр побутового спілкування; наказ в офіційно-діловій мові й вимога в повсякденному спілкуванні; дифірамб як ліричний літературно-художній жанр і дифірамб як первинний мовний жанр побутового спілкування» [178].

Особливо важливими в методичному відношенні представляються висновки автора, котрі адресовані симбіотичним усно-письмовим жанровим формам. Її власними словами, «хотілося б особливо вказати на те, що, крім численних літературно-художніх жанрів у їх письмовому виконанні й усних жанрів фольклору, ми знаходимо в архіві російської словесності види, що мають і не мають опозиції – усні – письмові» [178]. Причому дану злитість комунікативних ознак Чистякова знаходить у так званих «родах словесності», до яких нею віднесені ділова, дипломатична, духовна та словесність засобів масової комунікації, що існує з публіцистикою «в одній фактурі мови».

Поняття «фактури мови» є особливо привабливим у цьому випадку, оскільки також може сприйматися як один із критеріїв розпізнавання дійсної природи жанру, його домінантної ознаки. Труднощі такого розпізнавання підсилюється тим, що всі словесні жанри мають здатність до інтертекстуальної трансляції своїх семантичних фігур: у певних випадках тема, ідея з одного виду словесності передається до іншого й відбувається збагачення змісту, а зібрання всіх жанрів усної й письмової словесності не представлене в жодному сучасному або історичному джерелі, причому найбільш загадковою ланкою тут залишаються види усного слова.

Наголошується, що *у сфері усного риторичного спілкування особливо важко встановити первинність або вторинність жанру*, тим більше що, «якщо жанри первинні, тобто жанри повсякденного спілкування, не раз були предметом вивчення М. М. Бахтіна, то жанри вторинні, тобто такі, що формуються в умовах організованого культурного спілкування, описані недостатньо» [178].

Одночасно з виявленням дискусійних моментів у визначенні мовних форм словесності, автор виділяє родові форми усно-письмового слова, які допускають і первинні, і вторинні жанрові позиції, залежно від контексту їх використання. Як жанри-сюзерени (термінологія Д. Лихачова [87]), вони включають до свого складу ряд жанрів-васалів, відповідно до ситуації використання або спрямованості впливу, тобто відповідно до потреб як адресанта, так і адресата.

Це і є такі жанрово-родові форми слова, як *духовна словесність, епідейктична та національна ораторика*. До *духовної словесності* відносяться притча, житіє, слово, повчання, заповідь, завіт, послання, молитва, гомілетичні жанри – проповідь, слово на Соборі, сповідь, псалтир, псалом, тропарь, кондак, вигук, ектенія, славослів'я, канонічна молитва, повчання, читання, акафіст, бесіда. З наведеного ряду жанрових номінацій очевидно, що навіть у філологічній класифікації вони включають вказівку на музичні прототипи. Жанри *епідейктичної ораторики* представляють вітальна мова, ювілейна мова, урочиста мова, похвальне слово, ритуальна мова, вдячна мова, відповідне слово, мова на презентації, виступ з приводу пам'ятних дат, знаменних подій, святій. *Національна ораторика* від епохи до епохи складається як сукупність жанрів і жанрових форм, матеріальним вираженням яких стають ті зразки публічних мов, які історично зложилися під впливом національно-культурних традицій і суспільного ідеалу, тому знайшли відбиття у свідомості народу, є зразками, що реально існують у мовній компетенції носіїв мови [178].

До системних характеристик жанрів словесної мови, у їх широкій діловій та звичасвій приуроченості, можна віднести, за визначеннями І. Чистякової, наступні: піднята над звичаєвістю, але така, що зберігає безпосередній зв'язок з життєвою ситуацією, актуальною подією й живим людським характером; відображує соціально важливі узагальнення й зв'язки комунікативного досвіду; перейнята риторичними інтонаціями, що переконують та моралізують; керуюча афектами, що створюють позитивні

колективні уявлення, наділена відповідальністю за них. Саме даними рисами володіє оперна риторика завдяки її сумісному музично-словесному та актантно-подієвому походженню та втіленню в особливому феномені оперного мовлення – в вокально-декламаційному інтонаційно-артикуляційному складі.

Характеристики засадничих жанрових якостей первинно-вторинних словесно-мовних форм спроможні ставати визначеннями узагальнених семантичних ознак оперної риторики, оскільки вони є спільними для словесної лексики та способів її музичної презентації в оперному творі. Вони дозволяють зрозуміти зацікавленість всіх названих родових форм вербального спілкування, визнаного соціальною свідомістю усно-письмового слова в його музичному втіленні й розумінні, допомагають визначати передумови відокремлення та певні критерії жанрово-семантичної типології *оперної музично-словесної поетики*. Затверджувана риторичним шляхом оперна семантика сприяє оперному внутрішньому портретуванню людини з нових естетико-психологічних позицій, як вільного «володаря долі». Але підтвердження висунутої щодо феномена оперності та оперної риторики теоретичної гіпотези досягається лише аналітично-текстологічним шляхом, тобто шляхом стильового й композиційно-стилістичного аналізу оперних творів тих композиторів, для яких вибір словесного матеріалу та прийомів його залучення до конструкції оперної вистави є фундаментом оперної поетики.

### **1.3. Взаємодія вербальних та музичних чинників оперного інтонування**

Виявлення внутрішнього діалогу оперних словесних логоформ, який має здатність відбиватися у музичному змісті опери, приводить до питань взаємодії двох основних типів літературного слова, поетичного та прозаїчного.

Виходимо з того, що музика і слово репрезентують два головних напрями мовного вираження людської свідомості, які насамперед пояснюють загальні семантичні передумови *оперного розуміння та інтерпретації* соціальної та художньої дійсності; *природа оперного світу* багато в чому зумовлена тим, що життєвий світ культури не вичерпується «світом знання», сферами логічного мислення, оскільки передбачає «вбудованість» у культуру повсякденного досвіду, переживання й передчуття, включаючи неясні містифіковані відчуття, те, що не піддається інтелектуальному аналізу, навіть суперечить йому. Тому варто протиставляти раціонально-логічні форми пізнання як «поінформованість» і живу емоційну причетність як «залучення», враховуючи, що саме останнє відкриває можливість розуміння та сприяє самоздійсненню людини в культурі. У такий спосіб виникає протиставлення розуміння, як пов'язаного з загальним життєвим контекстом, знання, як локалізованому в певній сфері діяльності. Одночасно, як знання не може обійтися без розуміння, так і розуміння завжди потребує інтерпретативно-пізнавальної вираженості й визначеності. Тому процес *оперного розуміння* передбачає спеціальні способи й засоби інтерпретації; важливою ознакою *образної інтерпретації* в оперній музиці стає *специфічне слово* в різних його композиційних і функціональних положеннях.

У загальному семантичному плані, роль слова в музиці визначається тим, що воно здатне вказувати на смисли, пов'язані з сутністю людського життя, ставати живою частиною життя, активним засобом впливу. У такій якості слово стає центральним елементом будь-якої культури: посправжньому в життя культури, у культуру як пам'ять, входять лише ті смисли, які «проговорюються» у слові, отримують вербалізовану інтонаційну форму. З боку людської свідомості смисл завжди потребує вербалізації, але він потребує, таким чином, і інтонування, тобто озвучення, набуваючи музичного відтінку, резонансу.

З одного боку, слово стає неодмінним супутником музичного смислу та семантичних означаючих смислу в музиці, і цей процес вербалізації

музичних значень можна вважати однією зі сторін «самозростаючого логосу музики» (про який згадував ще Геракліт). Слова – поняття можуть виявляти несподівану самостійність і рухливість, здійснюючи власну історичну подорож, накопичуючи «семантичні стани» – аж до взаємовиключних значень. Причому таку складну роботу над собою, таке упорядкування всього семантичного багажу організує письмове – книжкове, тобто літературне, слово, яке набуває суттєвої умовності як нового надбуденого образного змісту. Літературне слово не тільки відображує рух думки-осмислення, але й створює необхідні для усвідомлення смислу зупинки, запам'ятовує найбільш істотні моменти в розвитку розуміння. Символічний досвід культури відкладається в слові і визначає важливе значення словесних форм знання, Перебуваючи між інтерпретацією і розумінням, смислові можливості культури, виражені в слові, діляться на усні рухливі та письмові фіксовані. Усне слово – живе, безпосереднє та виражає стан душі, яка «стукається в мир слова», «розуміюче». Письмове слово – усвідомлено умовне, книжкове, «знаюче», фіксує досвід словесного упередження та образного визначення (оцінювання) дійсності. В усному слові долаються словесні бар'єри й досягається безпосередність дотику до життя, але пробратися до нього, опанувати ним як інструментом наближення до живої людської реальності смислу можливо за допомоги досвіду умовної словесності, літературних образів та прообразів. Це зумовлює внутрішній самодіалог та власний самозростаючий логос письмового слова, яке, нарощуючи потенціал літературності, залишається стурбованим збереженням контактів з живою, незавершеною реальністю. Входячи до системи оперної виразовості, слово повинне відповідати образному завданню відновлювати та репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватися на показану на сцені подію психологічно цілісно, включатися до неї з певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти оперної дії.

У самій літературній творчості досвід усних словесних логоформ відбивається в прозаїчних способах висловлення та у процесі «прозаїзації»

літературної мови, літературних образів, який протікає в руслі романної творчості, стає показовим для духу вивільнення та особистісної акцентуації, притаманного літературі романтичного періоду та, певною мірою, й двадцятого сторіччя. Умовне фіксоване усвідомлено-риторичне слово покликане передавати відмінності поетичної мови, поетичного ладу почуттів з його відмінністю від буденно-прозаїчного; воно піднімає, узагальнює та образно зближає творчі тенденції людської свідомості. Для оперної творчості та процесу оперного інтонування однаково важливі обидва напрями семантизації слова, а найбільш важливою їх взаємодія та *функціонально-образне об'єднання* в певних історично-стильових різновидах, зокрема в романтичних взірцях оперної поетики

Опрацювання способів нового оперного синтезу музичного та вербального інтонування притаманне всім композиторам романтичної доби, але особливим, навіть першочерговим завданням воно постає в творчості російських майстрів, оскільки російська професійна композиторська школа, по-перше, керувалася принципами літературоцентризму, по-друге, надавала особливого значення мовленнєвим якостям музичного інтонування, що неминуче приводило до вивчення образних властивостей словесно-поетичного та музичного інтонування. В оперній творчості російських композиторів доводиться, що образно-символічні можливості опери, котрі надають їй провідного жанрового значення у контексті культури, виникають на засадах сумісної музично-словесної концептуалізації, тобто обумовлені взаємопереходом музичної та словесної семантики. Водночас визначальними стають два шляхи інтерпретації слова в музиці, пов'язані з вибором типу і форми саме словесного викладу, тобто з особливостями словесної логіки. Умовне письмове слово, яке відстороняє (іноді відчужує) образний зміст, стає «загальним місцем» музичної семантики і таким чином досягає рівня музичної риторичності (узагальнено-риторичного звучання і значення); живе усне слово, яке пробуджує емпатію, підсилює психологічну причетність реципієнта, скероване до особистісного поглиблення інтонування та надання

йому деталізоване-характерологічного значення. Тому воно сприяє розвитку декламаційного типу оперного інтонування, *драматичному загостренню* та персонажній диференціації оперної мови.

Спрямованість до літературно-обробленої форми слова, до умовного поетизованого слова визначає узагальнюючий і відсторонений спосіб організації музичного матеріалу опери, тобто його спрямованість убік епічної концепції. Але в обох випадках словесна сторона оперної поетики, у силу спрямованості до глибинних смислів – до естетичної ідеї художнього цілого, зберігає музично-символічну спрямованість. Внаслідок даної схильності російської оперної поетики її фундатором зі словесно-літературної сторони постає О. Пушкін, а це означає, що музикознавче розуміння значення «пушкінської теми» в музиці повинно розширюватися – до меж оперного інтонування як цілісного художньо-образного процесу. Опера творчість М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, опери російських композиторів на тексти «маленьких трагедій» О. Пушкіна засвідчують процес поєднання, нового синтезу в образно-композиційному змісті опери поетичних та прозаїчних словесних логоформ.

У творчості М. Мусоргського провідного значення набувають словесно-мовні фактори інтонування зі впливом саме буденної прозаїчної мови (до-літературної); композитор створює певну типологію вокалізованої мови як музичної, коли знаходить постійні *характерологічні* прийоми й визначає їх *психологічні функції*. За визначеннями О. Оголевця, композитор поєднує повільний темп мови з її переконливістю, заради якої слова вимовляються нібито в роздум, розтягуються і виникає підкреслення окремих складів; у смутку та вболіванні людина також говорить повільно, мовби пригадуючи; з певним утрудненням виражаються емоційно-психологічні стани подиву, захоплення, серйозних визнань, спроби охопити багатозначні явища, ситуації, які можуть приводити до розгубленості. Не менший психологічний спектр виявляє швидка мова – від хвилювання до розпачу;



прискорення може відбуватися імпульсивно, чергуватися з уповільненням, демонструючи критичні стани свідомості [109].

Дослідження О. Оголевця, присвячене питанням спорідненості й відмінностей структури і функцій слова та музики у вокально-драматичних жанрах, дозволяє зауважувати, що, по-перше, розвиток словесно-мовних факторів інтонування пов'язаний з впливом саме буденної прозаїчної мови (до-літературної), підкреслює значення життєвих умов, жанрових зв'язків музики з повсякденним миром людських відносин; по-друге, що в оперній творчості формується власна типологія вокалізованої мови як музичної, коли виникають сталі характерологічні прийоми (і визначається образна спрямованість, психологічна вартісність їх впливу).

Звертаючись до творчості М. Мусоргського, О. Оголевець пише: «Не представляючи собі сутності збільшень-уповільнень і зменшень – прискорень, не розуміючи прийомів їх втілення, не було б ніякої можливості зрозуміти, чому ж і як досягає Мусоргський у своєму речитативі цих незвичайних ефектів, що безумовно впливають на аудиторію..., ...у всій їхній красі й різноманітності» [109, с. 273]. Причому автор особливо підкреслює, що йдеться саме про *оперне вокальне інтонування*, воно стає головним провідником специфічних образних інтенцій оперного твору. Характеристики уповільнень і прискорень – це характеристики ритмічних факторів інтонування, які стосуються обох його провідних тенденцій, усно-прозаїчної та умовно-поетизованої.

Естетична позиція М. Мусоргського цілком ґрунтувалася на естетичних устремліннях, властивих вітчизняному мистецтву сучасної композитору епохи. Саме установка на об'єктивне відображення різноманітних сторін життя, «відтворення типових характерів у типових обставинах» при збереженні їх індивідуально-психологічних рис, вірогідність зображення образів «у формах самого життя» були тем ідейно-тематичним стрижнем, навколо якого в ХІХ столітті оберталися творчі інтереси М. Гоголя й Ф. Достоевського, художників-передвижників, О. Даргомижського, самого

М. Мусоргського й багатьох інших [161; 165]. Вибір предметів звичаєвих і, зокрема, звичайних, «не одягнених у геройську робу» персонажів – найважливіша тенденція мистецтва XIX століття. Однак, прагнення до «звичайного», правдивого зображення життя «яким воно є» позначилося не лише у виборі сюжетів і героїв. У літературі та поезії воно знайшло відбиття в самому словесному втіленні – у лексиці, синтаксисі; у живописі – у техніці композиції та нових прийомах письма; у музиці ж, і особливо в музиці зі словом, у концепційному ускладненні способів музичного інтонування, у деталізованому, «портретно» укрупненому музичному вираженні образу, у композиційних новаціях. Тому в операх Мусоргського відносно мало закінчених арій і незрівнянно більше аріозо – тобто невеликих і глибоко емоційних музичних характеристик героїв. Важливого значення набувають арія-розповідь і побутові вокальні форми, органічно пов'язані із драматургією цілого, а також монологи, в яких словесний текст визначається і спрямовується музичною побудовою. «Працею над говором людським я дійшов до мелодії, що діється цим говором, дійшов до втілення речитативу в мелодії...; я прагнув би назвати це осмисленою/виправданою мелодією. І тішить мене ця робота... Якщо досягну – вважатиму завоюванням у мистецтві...». Так писав М. Мусоргський В. Стасову, створюючи новий стиль вокального письма, що є результатом численних експериментів і устремлень усього його творчого життя [105]. Вершиною й підсумком шукань у цій галузі була партія Марфи з опери «Хованщина». Саме в цій партії композитор досягнув «найвищого синтезу» мовної виразності зі справжнім мелодизмом [161], *досяг нового типу оперного декламаційно-мелодичного викладу.*

Близькість до живої звичаєвої вербальної основи літературної мови, загострення всіх засобів виразовості оперної мови у творчості М. Мусоргського виявляються солідарними з його прагненням розкрити трагедійні протиріччя людського життя як не випадкові, обумовлені всією «народною історією», пояснити трагічний зміст російської історії як

приреченість до розколу та двосвітності. Монологічність форми у взаємодії з принципами наскрізного розвитку, відмова від традиційних лейтмотивів заради посилення моноінтонаційних зв'язків у музичній еволюції образу, індивідуалізація характерів та виявлення їх динамічності за допомогою стилістично деталізованого музичного письма – дані принципи оперної творчості М. Мусоргського безпосередньо пов'язані з відношенням композитора до слова, з його «життєво-правдивими» вербальними аспектами та літературно-поетичними можливостями образного синтезу.

Для М. Мусоргського слово було не лише частиною мови та написаного тексту, але й невід'ємним компонентом мовлення, причому такого, що реально звучить, розгортається в часі. Тому для Мусоргського найважливішим художнім завданням в сфері музичного мовлення, завданням, що впливає з вибору певних тем, сюжетів і образів, стала ідея втілення живого людського мовлення, адже його *інтонаційна* сторона, як ні що інше, здатна розкривати емоційну палітру почуттів, психологічний склад, душу й характер оперного персонажа.

Це прагнення, у свою чергу, було сполучено з необхідністю зафіксувати властивий тому або іншому героєві, йому одному властивий тип інтонування – ту даність, що перебуває в прямої залежності від соціально-суспільного статусу персонажа (або його прообразу), його походження, умов буття та ін. Але природність і правдивість інтонації, яка розуміється в цьому випадку як відповідність ритмо-звуквисотних параметрів музичного еквівалента реальному людському мовленню, виявилися в Мусоргського не як *більша схильність до речитативного начала, аніж кантиленного, а як загальна установка на розширення інтонаційно-артикуляційного, зокрема музично-декламаційного, словника за рахунок розширення спектра його взаємодії з вербальним началом – з усним словом* (див. про це: [46, 109, 132]).

«Пушкінська тема», і у вузькому композиційно-стилістичному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах, в індивідуально-авторських тлумаченнях та як спільний потяг до драматико-трагедійних засад музичного

театру, виявилася основою російської композиторської творчості дев'ятнадцятого сторіччя. Обидві тенденції інтерпретації словесних логоформ – і убік вербального начала, «приспущеної» повсякденної мови, і убік поетизації, високого літературного стилю були повністю апробовані творчістю О. Пушкіна. І поетичне, і прозаїчне начало його літературної поетики отримали значення жанроутворюючих для російської опери романтичного періоду.

І пушкінську поезію, і пушкінську прозу вирізняють особливі музичні властивості, що зумовлюють її естетичну стрункість, впливають на чітке й послідовне композиційне проведення основних образів, ясне розуміння смислової мети й відновлення моральної гармонії, виражають турботу про досягнення катартичного результату за допомогою художньо-словесної форми. Безпосередньо літературно-мовний і опосередковано естетичний (наближений до музичного, оскільки виникає з інтонаційного сполучення слів) плани виразовості можуть у пушкінських творах входити в протиріччя один з одним, що й висікає іскру заключного катарсису. І цей тип композиції найбільше властивий творам з трагічним підтекстом або з оголошеною трагедійною темою. Втім трагічний підтекст присутній у всіх прозаїчних творах Пушкіна, що, імовірно, і змушує знаходити в них особливу «руськість», вираження глибини російської національної самосвідомості.

За низкою ознак, саме О. Пушкін завершив процес створення російської літературної мови, хоча виховувався й ставав особистістю в атмосфері європейської культури (також як і М. Глінка). Він був обдарований здатністю не просто виражати за допомогою слова ті почуття, емоційні стани, які відчують люди в реальному житті, але створювати їх заново, моделювати, виходячи з того, що поет говорить не про те, що дійсно трапилося, а про те, що могло й повинне було трапитися (перефразовуючи думку Аристотеля). Саме *націленість на створення образу людини та людської мови, як такої, що не лише існує, а й повинна й може існувати,*

*доводячи важливе смислове призначення людського життя, відрізняє оперне вокальне інтонування.*

Отже, виокремлення явища оперного інтонування як синтетичного явища відповідає потребі наближення словесної та музичної семантики в оперній творчості; диференціація словесних логоформ, які залучаються до оперної сфери, є закономірною та зумовленою змістовими потребами як оперної поетики, так і літературної свідомості відповідного історичного періоду. Образна єдність вербальних та музичних чинників оперного інтонування визначається з двох боків: з боку естетичної ідеї, яка надає загальної художньо-смислової скерованості оперному твору; з боку вибору специфічного словесного матеріалу як такого, що поєднує прозаїчні та поетичні якості, має здатність узагальнювати та індивідуалізувати мовну свідомість людини. З боку естетичних пріоритетів, особливо у зв'язку з трагедійною тематикою, літературно-словесні логоформи є засадничими у процесі розвитку способів оперного інтонування та його образних функцій. Це пояснює особливу активність взаємодії оперної та літературної творчості, відображення в оперній семантиці європейських композиторів провідних літературних концепцій та образів.

Підсумовуючи зміст даного підрозділу, ще раз наголосимо, що саме в декламаційному типі музично-словесного інтонування зібрані головні показники (силові вектори) оперної риторики. В явищі оперної декламації істотним є вплив суто музичних факторів оперної композиції, але найбільш безпосереднім, визначальним в естетично-змістовому сенсі, є значення словесних синтагм, залучених до тексту оперного твору. У декламаційних оперних побудовах особливо ясно позначається специфіка застосування усного слова в опері; також локалізуються й укрупнюються семантичні функції слова, що виникають з внутрішньо-жанрової взаємодії усної та письмової словесних форм, вказують на їх актуальні емотивні якості.

Письмове літературно-поетичне слово, озвучуючись в оперному мелосі, наділяється новою виразністю та дієвістю усного висловлення. З

іншого боку, усні словесні фонемі, наділяючись музичною інтонацією, набувають узагальненості та абстрагованості іносказання, стають музично-поетичною метафорою. Діалектика усної і письмової форм слова розкривається в музичному тексті опери в новому художньому значенні, стає опорним моментом, «несучою конструкцією» оперної семантики. Даний процес музичної актуалізації письмового поетичного слова і поетизації усного прозаїчного слова в оперному мелосі є основою декламаційних форм, що дійсно постають найбільш дієвими з боку взаємодії словесних і музичних лексем.

#### **1.4. Музично-інтонаційні параметри оперної декламації: типологічний аспект**

Чинниками стилістичного домінування декламаційного типу інтонування в оперному вокальному мовленні (в висловленнях провідних оперних дійових осіб) виступають, по-перше, історичне походження музичного театру з трагедії; по-друге, потреба опери як певної галузі жанрової семантики у трансляції драматичних та трагедійно загострених почуттів, у створенні синтетичної мови трагічного переживання. Таким чином, і з зовнішнього контекстного розгляду, і з боку внутрішніх змістових потреб оперна декламація виявляється тісно пов'язаною з трагедійними факторами, що зумовлює необхідність розглянути її інтонаційну природу саме у річищі трагічного відношення.

Йдучи до витоків і опери, і категорії трагічного, зауважуємо, що трагедія в її жанровій окремішності та значущості здійснюється як взаємоперехід слова (поезії) – дії (драми) – музики (хорового дифірамба); як пише Ф. Ніцше: «ми повинні уявляти собі грецьку трагедію як діонісійський хор, який знову й знову розряджається аполонічним світом образів. Партії хору, якими переплетена трагедія, представляють, таким чином, у певному сенсі материнське лоно всього так званого діалогу, тобто сукупного світу

сцени, властиво драми. У цілій низці послідовних розряджень ця першооснова трагедії випромінює вищевказане бачення драми... і в силу цього має епічну природу, але, з іншого боку, як об'єктивація діонісійського стану, являє собою не аполонічний порятунок в ілюзії, а, навпаки, руйнування індивідуальності й об'єднання її зі споконвічним буттям. Таким чином, драма є аполонічним втілення діонісійських пізнань і впливів і тим відділена від епосу як би величезною прірвою» [107, с. 97].

З цих слів Ф. Ніцше випливає, що музика в трагедії одночасно сприяє і зближенню, і віддаленню лірики та епосу на основі драматичної дії, тим самим переймаючись роллю й однієї, і іншого. Результатом такого зближення в опері є речитатив, однак його Ніцше жорстко критикує, як і форму ренесансно-барокової опери, вважаючи їх обох не-художніми по природі (див.[107, с. 171–179]). У той же час він наполягає на необхідності союзу лірики в її чистому музичному вигляді та епосу як на проясненні первозданного смислу в штучно створеній формі, знаходить у цьому не тільки зовнішні художні сили, але й внутрішні сили свідомості: «...у свідомості людського індивіда ця основа всякого існування, це діонісійське підпілля світу може й повинне виступати саме лише настільки, наскільки воно може бути потім переборене аполонічною силою, що перетворює, просвітлює, так що обоє ці художні прагнення примушені, за законом вічної справедливості, розбудовувати свої сили в строгому співвідношенні...» [107, с. 217].

Даний союз аполонічного та діонісійського начал можна розглядати і як передумову диференціації музично-інтонаційних принципів оперної декламації, зі спробами типології її змісту, що має бути наскрізною, тобто йти від естетично-образної запрограмованості до стилістично-мовленневого втілення.

Почнемо з того, що трагічний конфлікт – це боротьба героя з фатальним початком, яка отримала в давньогрецькій трагедії найменування Долі [19]. Художнє завдання трагедії в її первинному напівобрядовому

призначенні – зіткнення з безнадійністю людської присутності у світі. У силу фізичної короткостроковості буття людини безглуздими можуть здаватися будь-які його спроби що-небудь змінити. І все-таки завдання трагічного героя – довести, що фатальне не є нездоланим, хоча його (героя) велич завжди відзначена приреченістю: у більшості випадків герой гине, хоча його загибель містить передумови звільнення від влади Долі. Трагічний герой персоніфікує неймовірну здатність людини протистояти нещастю, уміння обертати нещастя у велич; він бореться для того, щоб таємниця богів перестала нею бути й перетворилася на справедливість, щоб воля богів не заважала людському перебуванню у світі, людській здатності розсувати, часові і просторові межі, досягати катарсису [19].

Ще одна найважливіша особливість античної трагедії – її подвійність, що проявляється в наявності факторів як сприятливих для загострення конфлікту, так і тих, що гармонізують протиріччя, навіть виявляють їх ілюзорність. Подвійність драми Долі, яку виявляє жанрова форма опери у своєму становленні, закладена в самій давньогрецькій трагедії. Тут позначено два шляхи розв'язання конфлікту: перший веде у бік загострення трагедійності, безвихідності, неминучості катаклізму. Другий відкриває можливість зняття трагічних антиномій, гармонізації протиріч, погляду з більш загальних позицій, часто релігійно-філософських. Він стає основою інтерпретації семантичної моделі трагедії, отже розвитку трагічної семантики в музиці другої половини дев'ятнадцятого століття. Найбільш істотна відмінність цих тенденцій інтерпретації трагічного – в оцінці можливостей виходу за межі головних життєвих протиріч. Перший шлях – трагедійний – пов'язаний з посиленням показу й переживанням неможливості виходу, другий – посттрагічний – відразу заявляє про себе як про звільняючий, відмовляючись від підпорядкування закону антиномій, що, однак, не скасовує сам закон.

«Схована полеміка» трагедійного та посттрагічного обумовлює особливості античної трагедії. Трагедія як особливий жанр орієнтована на



театрально-сценічне втілення, формування особливого типу героя, особливої логіки композиції, драматургії. Ці особливості можуть вийти за межі власне жанру трагедії, тобто стати загальними рисами втілення трагічного в мистецтві. До сімнадцятого століття воно з'являється в суперечливому виді в силу двоїстого відношення до антиномії смерть-безсмертя, яка фіксує два напрямки еволюції людської свідомості – релігійний та світський. Посттрагічне відношення, що виникає в контексті релігійно-християнської свідомості, знімає полярність емоційних оцінок і уводить від повсякденного, ставить людину за рамки звичайного, тобто рятує її від цих рамок.

Більш звичний для західноєвропейського мистецтва шлях трагедії розкривається в концепціях ренесансно-барокового шекспірівського театру. Психологічна ускладненість внутрішнього миру людини передається зовнішньому буттю і розглядається як нескорима. Тому кінцевим підсумком такої трагедії стає загострення конфлікту, супроводжуване загибеллю героя.

У Середні століття затверджується уявлення про мистецтво, як про самоупорядковану сферу позитивних цінностей, піднесено прекрасне. Релігійне розуміння відкриває в мистецтві те прекрасне, «яке є самодостатнім» (Августин), тоді як трагедійно-художнє виявляє недосконалість людської природи, її обмеженість. Тому трагедійне відчуття оцінюються як неповне та штучне, а справжнім співчуттям визнається лише те, що йде від божественного джерела, здатне розв'язати людські проблеми.

Своєрідність історичного шляху трагічного пов'язана з тим, що класичний конфлікт грецької трагедії одержує подальший розвиток і нові втілення тільки в Новий час, коли мистецтво стає автономною сферою професійної діяльності людини. Саме тут набуває повноцінності та смислової виправданості звертання до трагедійних протиріч, тут вони знаходять необхідну естетичну оцінку.

Концепція трагічного в Новий час пов'язана з переглядом відносин людини до себе, з загостренням протиріч у художньому образі й відборі

відповідних цьому засобів, що, зокрема, проявляється в оперних творах, написаних за текстами «маленьких трагедій» О. Пушкіна. Завершує низку цих опер С. Рахманінов своєю версією «Скупого лицаря», а його головними представниками стають О. Даргомижський, який написав «Кам'яного гостя», М. Римський-Корсаков, котрий втілює в опері сюжет «Моцарта і Сальєрі», Ц. Кюї, який відобразив образні колізії «Бенкету під час чуми».

Трагедійність як особлива нова якість музичної мови в російських операх ХІХ сторіччя, написаних за «маленькими трагедіями» О. Пушкіна, визначила їх спільну стилістику, у якій червоною ниткою проступає підсилено експресивний декламаційний спосіб вокального інтонування, що визначає не лише вокальний, а й оркестровий бік твору. Завдяки даним творам усвідомлюється пануюча композиційна логіка музично-трагедійного, вже цілком автономна; це визначає унікальний жанровий характер названих опер та їх особливе стильове місце в історії європейського музичного театру.

У всіх «маленьких трагедіях» О. Пушкін у центр уваги ставить трагічне зіткнення протилежних людських натур. Однак, незважаючи на те, що образи героїв трагедій Пушкіна протиборствують, вони разом з тим і досить близькі. Так, наприклад, у п'єсі «Моцарт і Сальєрі» Пушкін будує текст таким чином, що слова Сальєрі належать і Моцарту в такому ж ступені. Вони обоє пройшли через нестерпну внутрішню боротьбу, через подолання глибоких сумнівів. У душах обох пушкінських героїв йшла боротьба темних і світлих сил, добра й зла, божественного з демонічним. Обоє вони зробили вибір, але розв'язки їх життєвих та творчих шляхів є полярно різними; Сальєрі вбиває того, кого сам називав богом; Моцарт вирішує суперечку між людською та божою справедливістю на користь Бога. Між п'єсами «Моцарт і Сальєрі» і «Скупим лицарем» є загальна риса – мотив «опоганення вищої святині»; Моцарт, на думку Сальєрі, володіє своєю геніальністю, своїм незвичайним мистецтвом без всякого на це права, а до того ж і не цінує, «паплюжить» те, що Сальєрі здається святим. Те ж відбувається й в «Скупому лицарі»: Альбер, який після смерті батька заволодіє усіма його

багатствами, сприймається Бароном саме як осквернитель.

В «Моцарті і Сальєрі» відразу, на самому початку, висловлена основна ідея п'єси, яка чується в першому монолозі Сальєрі: «Всі кажуть: немає правди на землі. Але правди немає й вище». Також надзвичайно сконцентровані в експонуванні основного конфлікту та ходу головних подій інші «маленькі трагедії». Той факт, що вся дуель Дон-Гуана з Дон-Карлосом містить лише одне слово «б'ються», уже свідчить про різьку стислість і відбиття лише найголовнішого. У багатьох місцях така концентрація приводить до умовності, навіть до деякої неправдоподібності дій, діалогів, мовленнєвої організації, що прагне зберегти лише сутність думки.

«Надобразом» трагедії стає загальний трагедійний мотив смерті, який набуває рис фатального мотиву. Таким «надобразом» в «Скупому лицарі», наприклад, стає «пригорща золота» – втілення жорстокої феодалної влади, страшне відбиття думок і дій, а також гірких мучень поневоленням золотом людей. «Надобразом», фатальною темою смерті «Кам'яного гостя» є лейтмотив «бачення гробового». Кипуче, повне світла й любові життя Дон-Гуана увесь час захмарюється «гробовим баченням» – невідступним образом смерті: вже перша дія починається на монастирському цвинтарі, де Дон-Гуан згадує про померлу улюблену Інезу. Однак життя в п'єсі представлене не тільки в чергуванні зі смертю; у любовній сцені Дон-Гуана і Лаури при мертвому Доні Карлосі життя кидає виклик смерті. І хоча наприкінці п'єси смерть перемагає, вона не має сил остаточно зломити дух Дон-Гуана.

Пафосом торжества життя, високого людського духу над смертю пронизана й остання, четверта, п'єса Пушкіна «Бенкет під час чуми»; тут у пісні Мері (втілення самовідданої любові) і пісні Вальсингама «Гімн на честь чуми» лунають сміливі виклики смерті, подібно Дон-Гуану, який відважно подає руку статуї Командора. І також як Дон-Гуан, Вальсингам не піддається смерті до самого кінця, здобуваючи завдяки цьому внутрішню моральну перемогу над нею.

З порівняння текстів літературного першоджерела («маленьких

трагедій») і їх оперної інтерпретації впливає, що текст п'єси «Бенкет під час чуми» зберігається цілком, без змін в опері Ц. Кюї. У тексті опери Рахманінова скорочена низка реплік другорядного персонажа – слуги Івана, а також Альбера й старого Барона, які могли б повести убік від розвитку основної теми – надобразу. Прагнення до особливої стрімкості розвитку характеру пояснює скорочення низки реплік у монологі Сальєрі. В «Кам'яному гості» зміни стосуються заміни одного словесного вираження на інше, що пов'язане з особливою увагою Даргомижського до взаємодії вокальної та словесної інтонації. Новий вокальний декламаційний стиль «маленької трагедії» найпоспідовніше втілюється саме в «Кам'яному гості» Даргомижського, що виводить даний твір на перше місце не лише за часом написання, а й за завершеністю мовного моделювання нового типу психологічної камерної опери.

До засобів створення атмосфери трагедії в операх відносяться, по-перше, тритон і хроматичні інтонації, які широко застосовуються в текстах опер і утворюють музичну тканину, що безупинно рухається; по-друге, хроматизація тональності, яка стосується і горизонталі, і вертикалі; по-третє, використання зменшених і збільшених інтервалів, з яких особливу роль відграють збільшені секунди, зменшені септими, зменшені квартали.

Так, наприклад, в опері «Скупий лицар» С. Рахманінова, як, втім, і в інших, поява тритонових інтонацій свідчить про особливу гостроту й напругу дії. Нові семантичні функції придбають і деякі мікроінтервальні зміни: так, наприклад, відбувається різноманітна модифікація хроматичного руху – зміна напрямку хроматичного ходу нагору й униз; збільшену кварту й зменшену квінту (третон) Рахманінов використовує в опері як символ зла, знак негативізації образу.

В «Кам'яному гості» у вокальній партії тритонна інтонація звучить вже на самому початку першої дії на словах Дон-Гуана, далі зустрічається і у партіях інших персонажів. Так, у вокальній партії Дони Анни тритони з'являються наприкінці сцени з Дон-Гуаном: звучать на словах «Якщо ви

клянетесь» і далі. У третій дії в сцені Дони Анни з Дон-Гуаном ці інтонації досягають кульмінаційного звучання, з'являються вже на початку вокальної партії Донни Ганни.

Для характеристики образів однозначних, які не змінюються протягом усієї дії, композитор користується таким випробуваним засобом «реалістичної» оперної драматургії, як узагальнення через жанр. До таких образів належить, наприклад, образ Лаури, для характеристики якої Даргомижський використовує дві пісні – романси (єдині закінчені за формою сольні вокальні номери у всій опері). Хоральні акордові співзвуччя характеризують Ченця й почасти Дону Анну. Образ Ченця змальований точною хоральною послідовністю тризвуків у спадному розміряному русі. Інтонації цієї теми з'являються в другій картині першої дії в оркестровому супроводі аріозо Лаури. Хоральна тема, яка характеризує Ченця, з'являється також в короткому оркестровому епізоді, але цього разу зображує зовнішній вигляд Дон-Гуана, переодягненого ченцем. Ці ж хоральні акорди звучать і в супроводі його вокальної партії.

Нестійкість, динамічність, інтонаційна багатогранність характерні для іншого персонажа «маленьких трагедій» – Моцарта з опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі», у розвитку образу якого основну роль також відіграють тритонові інтонації. Вперше вони з'являються вже у вступі до першої сцени, широкий розвиток отримують у монолозі Сальєрі, їм підкоряється оркестровий вступ до другої сцени, тема приреченості Моцарта, його розповідь про «чорну людину». Тритон, як інтонація фатуму, звучить і в епізоді, де Сальєрі кидає отруту в склянку Моцарта, перед Реквіємом і в самому Реквіємі. Хроматичні інтонації, як і тритони, зустрічаються протягом усієї опери, починаючи з вступу до першої сцени, присутні у вокальних партіях обох головних діючих осіб. В основі другого лейтмотиву Сальєрі – теми злочину – інтонації спадної хроматики. Таким чином, і інтонації тритону, і хроматичні інтонації, пронизуючи музичні характеристики обох діючих осіб, відбивають, з одного боку, хід думок Сальєрі, а з іншого, разом з

тим, передають передчуття смерті, яке усе більше опановує Моцартом. У підсумку ці інтонації виражають ідею подвійної приреченості: Сальєрі – на злочин, Моцарта – на загибель.

В опері Ц. Кюї «Бенкет під час чуми» тема Гімну Вальсингама, яка є однією з основних тем опери, відбиває світ, який протиставляється смерті (темі вступу) – світ життя. Однак у ній також чуються фатальні інтонації.

У кожній з опер виникають епізоди, що являють собою вищі моменти позитивного духовного самовираження героїв. Ці епізоди пов'язані із психологічними кульмінаціями «маленьких трагедій», де сутність героя гранично оголюється. Характер цих епізодів немов би підказує дійсний зміст трагедії, який повинен допомогти подолати згубність розв'язки, хоча б і за композиційними межами опери, у свідомості слухачів (глядачів).

В «Кам'яному гості» моменти позитивної психологічної кульмінації пов'язані з концентрацією завершених і яскравих мелодійних побудов у партії Дон-Гуана, зі знаходженням нею особливої краси й пластики. Це відбувається, наприклад, на словах «Мені, мені молитися з вами, Дона Анна» і «Коли б я був безумцем...». В «Моцарті і Сальєрі» епізоди торжества духу над смертю пов'язані зі звучанням музики самого Моцарта, у якій особливого значення набуває «Реквієм». Духовному перетворенню піддається не тільки сам Моцарт, але й Сальєрі, який слухає музику Моцарта й розчулений нею.

В «Скупому лицарі» С. Рахманінова психологічна кульмінація пов'язана з другою картиною і з тим розділом монологу Барона, який завершується словами «Я царюю». Зрештою, в «Бенкеті під час чуми» гімн Вальсингама є прямим затвердженням безсмертя на протигагу навколишньому жаху смерті. Діатонічне, фанфарно підняте, маршоподібне звучання гімну, а також те, що в нього входять кварто-квінтові обороти, які продовжують свій розвиток у партії хору, – усе це створює по плакатному чіткий образ. Слід зазначити, що Кюї підкреслює у Вальсингамі саме цю його «безсмертну» сторону й підкоряє їй функцію хору. Як відомо, у першоджерелі (в Уїлсона) хор проголошував хвалу чумі. У трагедії Пушкіна

лінія хору була скорочена. Кюї ж відновлює її, щоб підкреслити широту життєстверджуючого пафосу гімну Вальсингама. Музика сприяє тому, щоб гімн чумі перетворився на гімн життю. Цей музичний матеріал опери, який можна визначити як гімнічний, цілком протилежний лейттемі смерті, долі, що з'являється в оркестровому вступі до опери. Тема смерті відрізняється хроматизованим характером, гармонійною нестійкістю, спадним напрямом, включенням до її складу інтонації тритону, що відіграє вирішальну роль у створенні загальної трагедійної атмосфери опери.

Важливого значення у трагедійному загостренні образів набуває також те, що головна музична тема в операх – тема смерті, фатуму, приреченості – безперервний супутник дій і думок головних героїв (може бути, не так явно виражений цей процес в «Кам'яному гості», але тут найбільшої свободи й динамічності, найбільшої гостроти досягає декламаційно-речитативна вокальна партія головного героя). Інакше кажучи, образи головних героїв опер постійно затьмарені присутністю фатальної лейттеми. Особливу виразність цей прийом виявляє в опері «Моцарт і Сальєрі», відкриваючи певну свободу музичної інтерпретації у порівнянні з драматичним першоджерелом. За допомогою основного лейтмотиву, який поєднує й зближає два образи опери, Римський-Корсаков змінює тематичну орієнтацію: головною темою трагедії стає не заздрість, а подвійна приреченість Сальєрі та Моцарта в спробах знайти «божественну» волю й безсмертя за допомогою творчості.

Зростання протиріччя, гранична гострота розв'язки трагічного конфлікту забезпечується, насамперед, завершенням опер головною темою фатуму. За винятком опери Даргомижського, де в якості головної теми фатуму виступає целотонна гама Командора, ці фатальні символи по побудові й характеру близькі один одному. Їх близькість позначається, по-перше, у переважному унісонно-октавному викладі теми; по-друге, у вокально-декламаційних джерелах цього типу тематизму; по-третє, у насиченні теми хроматизмами й дисонуючими інтервалами, домінуючим з

яких стає тритон.

Не лише «Скупий лицар», але й дві інші опери С. Рахманінова («Алеко», «Франческа да Ріміні») належать до жанрового типу «маленької трагедії». У центрі кожної з них перебуває сильна людська особистість, здатна кинути виклик долі, відкрито протистояти смерті. Даній особистості, як центру драматичних подій, підкоряються відносини всіх інших персонажів, які, в остаточному підсумку, виявляються допоміжними, служать розкриттю художнього призначення образу головного героя. Центральний образ «маленької трагедії» персоніфікує провідну ідею п'єси, у значній мірі ототожнюючись з «образом автора», визначає монологічний характер розвитку сюжету, сценічної дії. Реалізуючись у музиці опер, даний характер обумовлює їх музично-тематичну єдність, використання принципів моно- і лейттематизму.

Найбільш близької за музично-драматургічної розв'язкою до опери С. Рахманінова «Скупий лицар» виявляється опера М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі». Як відзначалося раніше, вже в п'єсах Пушкіна між сюжетами «Моцарта і Сальєрі» і «Скупого лицаря» виникає загальний мотив – мотив «захисту вищої святині»: так Сальєрі «захищає» музику від геніальної недбалості Моцарта; барон захищає накопичене ним багатство від марнотратства Альбера.

Пасіонарність образів Сальєрі та Барона служить їх виправданням у п'єсах Пушкіна, пояснює їх центральне музично-драматургічне положення в операх російських композиторів. Тому в «Скупому лицарі» С. Рахманінова психологічна кульмінація пов'язана з другою картиною – з тим розділом монологу Барона, який завершується словами «Я царюю» і який можна назвати епізодом «морального самовиправдання» Барона. У щирості своєї страсті до золота, яка поглинула його повністю, Барон навіть набуває рис деякої величі. Підкреслені Пушкіним шляхом переходу від ямбічного до вільного вірша, вони підкреслюються й у музиці Рахманінова – за допомогою переходу від хроматизованих дисонантних звучань оркестру до гармонійної



завершеності, тонально-ладової ясності звучання вокальної фрази, що приймає катарсичне значення.

Ще помітнішою є монологічна спрямованість оперного задуму С. Рахманінова при зверненні до «Божественної комедії» (П'ятої пісні першої частини) Данте, за допомогою лібрето, написаного М. Чайковським. У даному творі в ще більшому ступені драматичний розвиток здійснюється оркестровим звучанням, а моменти просвітління й ліричного катарсичного вирішення пов'язані з сольним вокальним епізодом (у партії Франчески). Надлишок хроматичних малосекундових інтонацій, чергування секундових і малотерцієвих кроків в обох операх створюють алузію до звучання середньовічної секвенції *Dies irae*, що є одним з постійних музичних символів у творчості С. Рахманінова. Особлива функція хорového звучання, його фактурні особливості у «Франчесці да Ріміні» підтверджують інтерес композитора до хорального типу звучання, укріпленого декламаційним мелодичним контуром, що також набуває значення постійної музично-лексичної фігури у творчості С. Рахманінова.

Драматургічне використання декламаційного загострення інтонування покликане зазначати катартичні моменти, як у дії у цілому, так і у душевному психологічному стані героя, особливо, коли він призначений ставати жертвою. Цей естетичний та змістово-інтонаційний фактор композиції «маленьких трагедій» заслуговує на деяке роз'яснення походження та семантичної функції катарсису.

Формула трагедії, запропонована Аристотелем в «Поетиці» («... трагедія є наслідування дії важливій та завершеній...» і так далі), стала знаменитою, завдяки своїй кінцівці: «... здійснююче шляхом страху й жалю очищення (катарсис) подібних афектів» [6]. Аристотель вчинив певну необережність, переводячи досить добре відомий грекам ефект катарсису у галузь емоційно-психологічного впливу (сприйняття) трагедії. Більша частина дослідників, які відштовхуються від аристотелівської «Поетики», звужують проблему катарсису до меж приватного питання про зміст афектів

страху й жалю та можливості перетворення їх (або рятування від них). Так виникають численні психологічні, психофізіологічні, навіть психотерапевтичні (метод З.Фрейда) версії катарсису, що примушують його залишатися в даній вузькій емотивній сфері.

Для того щоб зрозуміти, чим був для греків катарсис, потрібно деякою мірою відволіктися від аристотелівського підходу, оскільки в його тлумаченнях слово «очищення» втратило рухливість й прийняло ту обмежуючу форму терміну, яку, у цілому, зберігає дотепер. Ще важливіше для проблеми катарсису те, що в силу авторитету Аристотеля явище очищення представляється назавжди закріпленим за трагедією, за трагедійним впливом як особливим художнім феноменом...

Джерело «очищення» і та сфера розуміння, яка обумовила зміст катарсису – це, звичайно, не лише «Поетика» Аристотеля, не тільки антична філософія, але все життя греків, уся елліністична культура. І не тільки елліністична культура – найбільш прадавньою, постійною сферою обрядової практики людини були саме обряди очищення, про що свідчать етнографічна, археологічна, історична література. Вже прадавня людина відчувала потребу провести границю між життям і смертю, позбутися скверни смерті й того, що пов'язане з нею, від хвороби, каліцтва й тому подібного. Поняття чистоти й очищення відразу виявляються пов'язаними зі спробами людини знайти безсмертя або, принаймні, відсунути смерть. Для того, щоб позбутися зол, які можуть від індивіда передатися роду в цілому й погубити його, існували обряди очищення. Історія й структура їх різноманітна, але одну свою особливість вони зберігають завжди: дані обряди мають на увазі жертву, яка й забезпечує необхідний ефект очищення. У прадавніх громадах такі жертви спершу з'являються «винуватцями – вигнанцями», сам вибір яких вже є покладання на них відповідальності за все погане, що відбулося або може відбутися з родом (або в природі, як, наприклад дощ, що довго йде, або відсутність дощу й таке інше). Якщо провина подібних жертв виявляється вигаданою, то подальша їх доля пов'язана з цілком реальною жорстокою

розправою з ними: їх з ганьбою виганяли за межі поселення й там убивали - забивали камінням або ціпками.

Від цієї досить кровожерливої першої форми жертвності обряди очищення піднімаються до другої: з'являються жертви-обранці, жертви-рятівники. Якщо індивід, який бере на себе відповідальність за долю роду, гарантує цьому роду чистоту й безсмертя у всіх його справах надалі, то він стає постаттю, яку можна почитати, перед якою слід схилитися. Ритуальне вбивство такої жертви, яке однаково ще зберігається, створює нову проблему скверни для роду – тому що вбили вже не носія «нечистоти», а носія «чистоти»; так обряди очищення створюють досить вагомі передумови трагедії.

Третя історична форма очисних обрядів пов'язана з третім типом жертви, який може розглядатися як далекий прототип художньо-естетичного розуміння жертвності – як причетності до духовного сакрального знання, представлені жертвами-свідками, людьми, які в силу особливої духовної обдарованості, говорячи словами Павла Флоренського, «здатні свідчити істині» і боротися за неї за всяку ціну, боротися радісно, не побоявшись віддати власне життя. Таке розуміння жертвності надалі перейде до християнської релігії, але воно переходить і до античної грецької ідеї долі, що визначає головний зміст прадавньої трагедії.

Зв'язок ідеї долі з уявленнями про долю світового Розуму – Нуса – підкреслює доцільність ноологічного трактування катарсису, запропонованого О. Лосєвим і найбільш близького, як здається, до символічної складності цього поняття. Лосєв зауважує, що поняття про очищення в Аристотеля тісно пов'язане з уявленнями про саморозвиток Нуса, а звідси й з поняттями про мімезис (наслідування, ключове для всієї естетики Аристотеля), благо, радість, самодостатню насолоду (блаженство, яке є вищим за всі доступні людині почуття, оскільки дароване дотиком до Нуса). Головне в ноологічній версії катарсису, за Лосєвим, те, що ланцюг трагедійних подій – власне трагедія – виявляється лише одним епізодом,

одним етапом у катартичному саморусі Світового Розуму [88]. Одночасно, увесь світ виявляється трагічним цілим, і від трагічного в широкому його розумінні просто нікуди піти... Людина існує «у зоні постійної напруги», «між Вічністю й життєвою детермінованістю смертної людини» (М. Бахтін [14]). Це і є доступний людині естетичний, духовно узагальнюючий досвід. На трагедійному етапі Нус саморуйнується найбільш важкими й суперечливими реаліями життя; але це саморуйнування – викривлення початкової чистоти Нуса – стає передумовою нового знаходження цілісності й чистоти. Із цього (трагедійного) моменту, як з крапки найглибшої втрати себе, починається повернення Нуса до самоцінного блаженства та катартичного відновлення.

Ноологічна концепція катарсису дозволяє зрозуміти, що складний символічний зміст «очищення» не можна знайти тільки в самій трагедії. Катарсис підготовлений трагедією, але відбувається за її межами, можна сказати, навіть всупереч трагедії. Невипадково його зміст визначається такими естетичними категоріями, як Прекрасне (Краса), Добро, Світло, Гармонія, що виступають опозицією катастрофічній розв'язці трагедії. Дані категорії самі по собі є символічними утвореннями, що робить їх предметом постійних суперечок естетиків. Подібна символіка виражає завершеність ціннісно-естетичного відношення як актуально-прекрасного (Г. Гадамер) у широкому ноологічному значенні останнього.

За спостереженням М. Бахтіна [15], ми маємо право поводитися щодо досвіду чужих культур досить вільно: задавати чужій культурі власні питання, більше того, знаходити в ній такі питання, які вона в собі й не підозрювала. Це і є широка форма діалогу; такими є запитально-відповідні відносини, які визначають структуру духовного досвіду людей, і визначають лише тому, що мають символічну призначеність. Якби не символічна відкритість духовного змісту кожної культури, то між окремими етапами розвитку людської духовності встали б глухі стіни.

Принципова незавершеність, відкритість найважливіших духовних питань, до яких відноситься й питання про особистісно-сміслові прояви катарсису, є гарантією їх довговічності. Так, резонансно, формується і теорія трагедії, що виникає як свого роду відповідь – на колосальній відстані – на запитання, яке було поставлено античною філософією й на яке потім багато століть намагаються відповісти ті, хто успадковує смислове покликання.

Суперечливість фінальної розв'язки трагедії, одночасно, її підкреслена катартична спрямованість пояснюються фактом загибелі кращих з героїв, на необхідності якого для трагедійного впливу наполягав Аристотель. Загибель цих героїв мимоволі сприяє прихованню Істини, заради якої вони жертвують собою; Істину оточує невисловленість – непідвладність слову, тому що вона «... звук не для земних вух». Така інтерпретація теми Істини наближає образи Едіпа і Гамлета, так само як і фінальні епізоди обох трагедій. В «Едіпі» Софокла Істина пов'язана з внутрішньою пильністю, уважністю до всього, що відбувається навколо, з умінням проникати далі поверхневої зв'язки подій. Пильність приходить до Едіпа тоді, коли він стає фізично сліпим, добровільно відмовляючись від зору (виколуючи собі ока). Тим самим, зрівнюючи себе зі сліпим віщуном Тіресієм, Едіп протиставляє здатність бачити, тілесну обмеженість – і духовну волю. Сліпий Едіп у другій частині трагедії починає поступово прозрівати, опановуючи внутрішнім баченням. Самотній шлях Едіпа – шлях свідка-жертви, що веде свою Битву на самоті, затверджуючи її як героїчну дію очищення від егоцентризму. Примирений з богами, з Долею як космічною справедливістю, для якої немає розподілу на добро й зло, прийнявши її, розширивши свідомість до порівнянності з нею, Едіп відкриває таємне знання, яке може передати тільки одній людині, герою Тезею. Своїх дітей він не бере до уваги, оскільки вони занадто слабкі. Момент смерті Едіпа підкреслює таємниче значення його відходу, ще більш посилюване тим жахом, який охоплює Тезея, який залишився на самоті. Слів Едіпа, у яких він передав своє знання Істини Тезею, у трагедії немає. Їх зміст, з одного боку, прихований Едіпом,

для якого немає повернення, з іншого боку – назавжди буде збережений у таємниці Тезеєм, що постає Свідком... Здається, що саме ця кінцівка надихнула Шекспіра, коли він закінчував свого «Гамлета» словами: «Подальше – у мовчанні». Незважаючи на всю монологічну балакучість Гамлета, наприкінці трагедії він журиться про те, що «так багато чого міг би ще сказати»; не стільки багато чого – скільки головне, але «подальше – у мовчанні...». Підкреслимо особливе значення тихих кульмінацій в трагедії, що потім своєрідно продовжуються в музичній творчості, що надихається ідеями метафізичної реальності. За словом Істина – символами Істини – завжди наступає тиша, оскільки це та таємнича духовна дія, яка повинна відбуватися як катартична, сягаючи внутрішньої тиші.

Прагнення до катартичної символіки як до знаку досягнення смислу обумовило виникнення в музиці ХХ століття особливої сфери – «музики тиші». Її семантичними складовими, що переводять трагедійне запитування до посттрагедійної відповідності катарсису, можуть ставати особливі прийоми вокального інтонування. З прагненням втілити катарсис засобами музики пов'язані нові програмні тенденції в композиторській творчості другої половини ХХ століття, у тому числі інтерес до музики як до актуально-прекрасного звучного феномена. Вони виражаються, зокрема, у поверненні до молитовних призначень музики; у розвитку її сонорно-сонористичних властивостей; у неокласичних орієнтаціях (алюзіях, стилістичних синтезах); у перетворенні функціонально-гармонійних основ музики, у взаємній емансипації дисонансу та консонансу.

У цілому, історичне та типологічне жанрове значення опер на тексти «маленьких трагедій» О. Пушкіна визначається на декількох рівнях оперної композиції. По-перше, в цих операх вокально-декламаційний тип викладу стає основним та переважаючим, приймає дві тенденції – дві тематичні та семантичні модальності: розмовно-розповідальну та психологічно-експресивну, сприяючи розподілу інтонування на епічно вирівняне, врівноважене та мелодійно вільне, схвильоване, лірично загострене до

трагічного емоційного виплеску. Таким чином підтверджується значущість вокально-декламаційних форм з боку тих музично-словесних жанрів, що у своєму становленні виходять з первинної синкретичної єдності лого- і звукоформ, поступово розділяючись на різні художні структури, котрі набувають якостей «літературності» і «музикальності». Проте названі форми зберігають тяжіння до взаємодії, тому що літературне слово потребує насичення музичною сугестією, а музичне звучання прагне логічно-поняттєвої визначеності та конкретизації.

По-друге, дані твори започатковують той тип камерної опери, що стає домінуючим у композиторській творчості наприкінці ХХ століття, свідчить про певне долаття меж між камерно-вокальними циклами та «маленькими» трагічними (драматико-ліричними) операми. Вони також примушують замислюватися над питаннями принципової різниці між стилістичними засадами камерно-вокального циклу та камерно-психологічної опери, так само, як і над їх єднальними чинниками, умовами. Вивчаючи звернення композиторів-романтиків до музично-поетичних логоформ, можна зазначити, що головним чинником виступає намір проникнути до інтимної сутності свідомості, що завжди залишається трансцендентальним феноменом для людського пізнання. Мова музики, яка спрямована до її відображення, також постає зашифрованою, такою, що уникає звичної предметно-поняттєвої визначеності. Для того, щоб зробити її зрозумілою, необхідне додаткове тлумачення – зазвичай у словесній формі, у якій переважає раціональна сторона логічних побудов, котра є загальноприйнятою. При цьому словесне визначення спроможне набувати певної лапідарності та абстрагованості, виступати додатковою метафорою музичного змісту. Від поетичного слова до музично вираженого смислу та від нього до словесної форми, але вже іншого типу й призначення: такою є формула історичної естафети від камерного співу до оперного, що передбачає і зворотний зв'язок.

Вокальна музика в різних варіантах її внутрішніх жанрових можливостей ставала необхідною основою творчого методу композитора

(зокрема оперного) тому, що припускала деталізовану аналітичну роботу зі словом, вслухання до поетичної інтонації, сприяла розвитку прийомів типології людських характерів з психологічним зануренням до них, до чого особливо була скерована романтична опера. Інший напрям взаємодії музичних та словесних логоформ передбачає превалювання уваги до узагальненого образу та вслухання в музичну ідею, що передбачає укрупнення словесного значення та підсилення умовно-риторичного значення висловлення. Дані дві тенденції у стилістичному вимірі можуть позиціонуватися як речитативна та мелодійна, з обов'язковим залученням декламаційного типу інтонування до обох. В російській музиці XIX століття обидва два даних шляхи реалізуються в надрах «пушкінської теми», що і у вузькому композиційному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах виявилася основою російської композиторської творчості дев'ятнадцятого сторіччя. Обидві тенденції взаємодії словесних і музичних логоформ – і убік вербального усного начала та деталізованого поетичного слова, і убік музично-поетичного узагальнення та високого риторичного стилю – були повністю апробовані творчістю О. Даргомижського, М. Мусоргського, П. Чайковського. Російські композитори, зокрема, П. Чайковський, відзначали надзвичайну *музикальність* пушкінського слова, його здатність «проникати вглиб душі», незалежно від того, що Пушкін викладає у формі вірша. Це вказує на особливу музичну смислову глибину та естетичну широту та «доброзичливість» пушкінського поетичного слова. Але не менш «музично насиченою» є пушкінська проза, яку відрізняє чітке й послідовне композиційне проведення основних образів, ясне розуміння смислової мети й відновлення моральної гармонії, турбота *про досягнення катартичного результату* за допомогою словесної форми.

**У висновках до Розділу 1** відзначається, що семантичний діалог оперних словесних та музичних логоформ, котрий відбивається у змісті опери, веде до формування специфічних різновидів оперного слова та



способів його інтонування. Музика і слово репрезентують два головних напрями мовного вираження людської свідомості, які насамперед пояснюють загальні семантичні передумови оперного розуміння та інтерпретації соціальної та художньої дійсності.

Дослідження опери як складно-синтетичного тексту пов'язане з вивченням специфічної природи художньої форми опери, у зв'язку з нею – історичної поетики опери та шляхів її адекватного теоретичного категоріального відтворення, що дозволяє вбачати в оперній творчості окрему жанрову систему, яка успішно поєднує риси первинної та вторинної жанрових типологій. Центральним предметом вивчення при цьому стає музична сторона оперного змісту, музична оперна стилістика як особливий мовний феномен, у якому фокусуються всі специфічні властивості оперної поетики. Виділяючи основні мовні властивості опери, виявляючи їх текстологічні функції, необхідно враховувати історичну динаміку оперного змісту, у тому числі сюжетно-образний тезаурус оперної творчості. Тому в якості відправного пропонується підхід до історії опери як до *історії музичної драми*, у якій усі стилістичні засоби покликані служити естетико-психологічній значимості музики, а в силу цього міняють свої функції прийоми взаємодії слова та музичного інтонування в тексті оперного твору, тобто ті прийоми, які повинні сприяти виникненню *особливої оперної словесно-музичної поетики*.

Входячи до системи оперної виразовості, слово повинне відповідати образному завданню відновлювати та репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватися на показану на сцені подію психологічно цілісно, включатися до неї з певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти оперної дії.

Досвід усних словесних логоформ відбивається в прозаїчних способах висловлення та в процесі «прозаїзації» літературної мови, літературних образів, який протікає в руслі романної творчості, стає показовим для духу вивільнення та особистісної акцентуації, притаманного літературі

романтичного періоду та, певною мірою, й двадцятого сторіччя. Умовне фіксоване усвідомлено-риторичне слово покликане передавати специфіку поетичної мови, поетичного ладу почуттів з його відмінністю від буденно-прозаїчного; воно піднімає, узагальнює та образно зближає творчі тенденції людської свідомості. Для оперної творчості та процесу оперного інтонування, включаючи вокальну декламацію, однаково важливі обидва напрями семантизації словесних форм, а найбільш важливою постає їх взаємодія та функціонально-образне об'єднання з музичними в певних історично-стильових різновидах, зокрема в романтичних взірцях оперної поетики.

У цілому, зазначається, що звучання оперної мови, у цілісності її музичних (вокальних та інструментальних) і літературних (як поетичних, так і прозаїчних) витоків репрезентує феномен *оперної риторики*, який виходить за межі однієї мовної системи, набуває узагальнюючого сценічно-дієвого образно-симультанного характеру й значення. Маємо на увазі спільну дію усіх чинників художньої виразовості, що включені до тексту оперної вистави, але найбільше, звичайно, зміст та спосіб впливу *музичного мовлення*, що базується на словесно-поетизованих синтагмах та виробляє особливий *оперний тип інтонування*. Базовою рисою даного інтонування виступає піднесеність та укрупненість мовленнєвих зворотів, їх динамічне підсилення, як зовнішньо гучнісного, так і внутрішнього психологічного походження. Образи оперного твору, так саме, як і персоналії, пов'язані зі змістом твору, постають мовби «на котурнах», завжди нагадуючи про первісну спорідненість оперної творчості з жанровою формою античної трагедії. Від генезису оперної поетики йдуть і такі сутнісні її риси, як емоційне форсування образу та мови, наділення навіть простих словесних фраз музичними розспівами, й навпаки, обов'язкова опора музичного звучання на рельєфний словесно-фонемний контур. Декламаційна вимова найбільше відповідає даним риторичним потребам оперного мовлення, маючи в основі

власного походження первісну єдність словесного та музичного звучання й діяння.

Зі словесно-мовних жанрів (як усних, повсякденних, так і письмових, літературно «оброблених»), здатних вплинути на розвиток оперних декламаційних лексикодів, виділяються духовна словесність та епідейктична, тобто хвалебно піднесена та морально-оцінна, національна ораторика.

Затверджувана декламаційно-риторичним шляхом оперна семантика сприяє оперному внутрішньому портретуванню людини з нових естетико-психологічних позицій, як вільного «володаря долі». Таким чином, декламаційний тип викладу музичного матеріалу, поєднуючись з «прямим» вокальним мовленням, утворює найбільш вагомі «силові лінії» в семантичному полі оперного тексту.

## РОЗДІЛ 2

### СТИЛЬОВІ РІЗНОВИДИ ОПЕРНОЇ ДЕКЛАМАЦІЇ

В 4 підрозділах Розділу 2 здійснюються історіографічна та текстологічна оцінки еволюції форм та засобів оперної вокальної декламації.

#### **2.1. Історичні джерела та напрями розвитку музичних форм оперної декламації**

Витоки оперної декламації є і давніми і широкими водночас. Вони поєднані з формуванням й розвитком художньо-риторичного слова, тобто з розвитком художніх функцій словесного висловлення, спочатку як додаткових, потім вже як провідних і визначальних. Отже вони є синкретичними та прагматичними за виразовими складовими, хоча опорним матеріалом виступає слово, адже воно є найбільш предметно сталим знаковим засобом. З іншого боку, важливе та змістово відповідальне слово потребує спеціального підсиленого інтонування, може з'являтися у музичній оболонці (особливо як слово ритуальне), тому специфічне інтонування – озвучання відразу входить до мовного комплексу декламації. Взагалі соціально значуще слово, що звучить, оскільки є і довго залишається усним, невіддільне від такого звукового інтонування, що може позиціонуватися як музичне. Тому навіть не варто стверджувати, що «спочатку було слово»; спочатку, найімовірніше, був звук, що виражав стан та відношення людської свідомості, тому ніс у собі потребу інтонування – осмисленого озвучання. Таким чином, не лише декламація зароджувалася у спільних зусиллях озвучання – вербалізації: музичне інтонування, пов'язане з людським голосом, тобто у його найбільш природній вокальній формі, сам по собі факт музичного, тобто знаково визначеного, семантизованого звуку, є пов'язаним з декламацією як способом соціального звернення та міжсуб'єктної комунікації.

Тут треба визнати ще декілька обставин зародження декламаційного співу або вокального декламаційного висловлення. По-перше, виникаючи зі звичаєвої ужиткової практики, воно призначене для підняття над нею, на узагальнення повсякденного досвіду та відзначення його найбільш значущих моментів; йому завжди притаманні певна виокремлення, урочистість, засоби привертання уваги. По-друге, декламаційне інтонування є емоційно виразовим, навіть афектованим, бо прагне сугестії й психологічної результативності, є формою впливу однієї людини на іншу, причому форсованого та цілеспрямованого впливу. По-третє, особистісний компонент (навіть на ранніх стадіях соціального функціонування, коли особистісні чинники не є ще яскраво вираженими) відрізняє декламацію, чим далі, тим більше, від споріднених з нею речитативних форм, що пізніше утворюють власне коло речитативних засобів. Втім повного розділення декламаційного та речитативного способів інтонування не виникає. Ці два способи висловлення та музичної нарації завжди йдуть пліч-о-пліч один одного, але декламаційний ценз виростає там, де увага зосереджується на індивідуальних потребах людини, де головним є її власний голос, як голос особистісної свідомості, якою б вона ще не була. Розвиток речитативу більше зумовлюється вербальною формою та словесною інформацією, речитатія виражає узагальнені «хорові» почуття, тоді як декламація, хоча й має передумови образного тлумачення у хоровій давньогрецькій трагедії, найвищого самоздійснення досягає музичним шляхом.

Нарешті, як вже зазначалося, опера у її поетично-музичному задумі доби ренесансу – раннього бароко, оперний стиль як антропоцентричний та покликаний виражати внутрішній світ людини замислювалися зі спиранням на *особливу знакову єдність людського голосу та звуку, що йде і від словесної вимови, і від вільного музичного інтонування*. Іншими словами, опера за своїми іманентними мовними обставинами вибудовується як декламаційно-речитативний феномен, причому визначальні сторони оперного жанру,

оперної композиції виявляються пов'язаними саме з декламаційними виразовими засобами, зі смисловим феноменом вокальної декламації.

Передоперні різновиди декламації, як і речитативу, зосереджені у сфері епосу, тобто в сфері первинних жанрів з їх обрядово-ритуальною спрямованістю, призначенням для колективної соціально значимої дії. Як передумова художнього відокремлення декламаційних форм виступають ранні види поетичної лірики (і сольної, і хорової), представлені культурою античності та середньовіччя, що зберігають ознаки прагматичних службово-соціальних первинних жанрів. Джерела оперного декламаційно-речитативного вимовляння відкриваються також у давньогрецькому театрі, що є історичним попередником оперного театру, ідеї, образи, інтонаційні відкриття якого залишаються метапарадигмою історії оперної творчості.

Відомо, що розгляд проблеми трагічного у філософії тісно пов'язаний з історією мистецтва, зокрема з питаннями походження музичного театру та однієї з його провідних жанрових форм – опери. З одного боку, трагічне як філософська категорія відбиває основну антиномію людського буття, антиномію життя – смерті, яка інтерпретується і як антиномія смерті – безсмертя (вічного життя). З іншого боку, у якості мистецтвознавчої категорії трагічне пов'язане з особливим сюжетно-тематичним, образним змістом художнього твору, що передає драму долі, з особливою побудовою такого твору. І в тому й в іншому своєму значенні трагічне вперше втілилося в давньогрецькій трагедії, яка не випадково оцінюється як джерело європейського мистецтва. Тому теорія античної трагедії – її поетика, уперше описана Аристотелем (у класичній праці «Поетика» [6]), може бути розглянута як фундамент наукової теорії мистецтва, філософії музики. Зв'язок проблеми трагічного з проблемою генезису опери, що відкривається при вивченні античної трагедії, спонукав Ф. Ніцше до створення праці «Народження трагедії з духу музики». Головним своїм завданням у цій праці філософ вважав «глянути на науку під кутом зору художника, на мистецтво ж – під кутом зору життя...» [107, с. 36] Перефразовуючи цю думку, можна

сказати, що головне при дослідженні трагічного в контексті проблеми виникнення й розвитку опери – глянути на філософію під кутом зору музикознавця, а на музику (оперу) – під кутом зору історії як *життя* опери в культурі. Крім того, ідея Ніцше про «походження трагедії з духу музики» справедливо доповнюється ідеєю О. Лосєва, яку можна сформулювати як «походження музики з духу трагедії», розвиненою в праці російського філософа «Будова художнього світовідчування», частина друга – «Музика, релігія, трагедія» [88]. Зв'язок двох названих феноменів – музики та трагедії – виявляється в процесі перетворення язичницького античного міфу у сюжет трагедії, й далі, в образну структуру оперного твору. Даний процес знайшов висвітлення в роботі швейцарського вченого А. Боннара «Грецька цивілізація» [19], яку оцінюють як найбільш повну, художньо й філософськи осмислену картину грецької культури.

Трагічне стає метасюжетом мистецтва та стійкою семантичною моделлю опери. Трагедійна опера є центральним жанровим різновидом опери, на її основі може бути запропонована історична й семантична типологія європейської опери, вона так чи інакше завжди направляє еволюцію жанрової форми опери. Антична трагедія стала джерелом опери за багатьма ознаками: образно-смісловими змістовними, структурно-композиційними, виконавськими сценографічними. Але головне, що пов'язує античний театр і музичний театр Нового часу – це ідея боротьби людини за владу над часом, що означає – і за владу над світом. Загальне значення античної культури для наступних епох полягає в тому, що культура Стародавньої Греції утворює перший історичний етап у розвитку європейської гуманістичної культури, і саме в ній слід шукати джерела європейського мистецтва, художньої поетики, а в основному жанрі давньогрецької культури – античній трагедії – були закладені передумови формування одного з центральних жанрів західноєвропейської культури – опери. Крім того, дистанціювання погляду на античність дозволила своєрідно естетизувати, ідеалізувати дохристиянську культуру, представляти її як

еталон духовності. Тому відродження інтересу до античної теми у двадцятому столітті виявилось пов'язаним з пошуком «вічних», архетипових сюжетів і образів у мистецтві, що й античну тему змусило розуміти як ту, що апелює до цих сюжетів, образів.

Проблема античності в широкому її розумінні може розглядатися (і такі тенденції існують у провідних мистецтвознавчих працях по даній проблемі) з двох основних позицій: історичної (історико-хронологічної) і культурологічної (семантико-типологічної). Вже завдяки першій позиції «античну тему» зв'язують не тільки з використанням певних міфологічних сюжетів, вперше замічених прадавніми авторами, але й з більш загальними явищами взаємодії поезії й музики, з філософськими ідеями та традицією гуманістичної думки в цілому, з ідеями гармонії-калокагатии і т. д. Інша позиція дозволяє виявляти зв'язок античної теми, як історично тривалого культурного феномена, та явища трагедійності. З музикознавчих позицій помітно, що у виникненні і розвитку опери найбільшій важливості набуває поєднання міфологічного сюжету та трагедійної інтерпретації. Завдяки цьому в європейську музику в цілому входить тема долі, що успадкована від античної трагедії завдяки синтезу в ній міфологічної форми й психологічно загостреного змісту. Останнє особливо цікаво для опери як музичного жанру, сприяє становленню різних типів оперної композиції, музично-інтонаційної виразовості, а також є взаємозалежним з різними стильовими тенденціями в еволюції жанрової форми опери.

У зв'язку з визначенням основних тенденцій взаємодії античної теми як трагічної з композиційно-стильовими умовами опери виникає необхідність визначення рис і тем грецького театру в цілому – тих, котрі згодом отримали визначення «класичних», навіть вічних, будуть інтерпретуватися в трагедійному руслі й переломлюватися в жанрі опери

При виявленні особливостей античної драми слід виходити з такої важливої її особливості, як подвійність, наявність двох шляхів розв'язку конфлікту. Визначення цієї подвійності, розкриття особливостей кожної з



двох тенденції трагічної інтерпретацій, простежування їх наступного розмежування шляхом узагальненої характеристики ранньої барокової опери (від *seria* до Х. Глюка), а також шляхом більш детального аналізу оперних творів К. Монтеверді, Г. Перселла, композиторів російської школи суттєво поглиблює й робить більш достовірним вивчення жанрової форми опери в її історичному становленні.

Цікавою, у чомусь знаменною рисою еволюції семантичної моделі трагедії стає зближення двох названих шляхів трагічного в мистецтві, зокрема в музиці опери-ораторії. Прикладом подібної симбіотичної моделі трагічного є «Цар Едип» І. Стравінського, твір, що ближче інших підводить до семантичної моделі античної трагедії.

Музична культура Стародавньої Греції утворює перший історичний етап у розвитку музичної культури Європи. Разом з тим вона є вищим вираженням культури Прадавнього світу, у ній слід шукати джерела європейської цивілізації, зокрема художньої. Саме цікавість до неї пояснює звернення флорентійської камерати до античної моделі театрального дійства, що дало поштовх руху від *dramma per musica* до *opera*.

Як указує Т. Ліванова, давньогрецька трагедія «стала свого роду зразком для музичної драми в підсумку епохи Ренесансу, ідеалом для реформ Глюка, нею надихалися багато драматургів і композитори різних часів» [85, с. 14]. Занепад античної культури в епоху розкладання рабовласницького ладу сприяв успішному розвитку християнського мистецтва, багато в чому конфронтуючого естетиці й музичній практиці попередніх століть. Визнаючи наявність культурних зв'язків між пізньою античністю й початком середньовіччя, Ліванова відзначає їх принципову відмінність: «В античному мистецтві втілені любов і воля до життя, земний драматизм, переконаність у гармонійності прекрасної людини. У мистецтві раннього середньовіччя – дидактичне заперечення всіх цінностей земного життя заради відплати після смерті, проповідь аскетизму» [85, с. 27].

Співвідношення Середніх століть і Ренесансу по-різному оцінюється істориками мистецтва: одні заперечують навіть існування рубежу між ними, інші, навпаки, схильні ігнорувати які б то ні було зв'язку між культурою Відродження й попередніх століть. Наприклад, В. Конен відзначає відособленість проблеми античності для музики епохи Ренесансу, другорядність впливу класичних зразків античності на музику Відродження. «Основна причина того, що музична культура епохи Ренесансу розбудовувалася в цілковитому відриві від античного мистецтва – відсутність художніх зразків, які музиканти Ренесансу могли б реально протиставити аскетичному християнському ідеалу». Виходячи зі сказаного, розробка проблем античної музики могла носити суцільно теоретичний або досить умовний характер. Однак В. Конен визнає і наявність точок дотику з античною культурою. «У результаті двовікового розвитку музики на основі національної світської поезії (починаючи з *Arg nova*) виявилось ясне тяжіння до мелодійного стилю та до синтезу музики й поезії» [70, с. 39].

Про це ж говорить і Т. Ливанова, відзначаючи, що «не тільки теоретична спадщина Прадавньої Греції і зовсім не зразки самої музики, настільки нечисленні й розрізнені, але насамперед прогресивні художні ідеї, пов'язані з синтезом мистецтв у грецькій трагедії, з нерозривною сполученістю музики й поезії, в остаточному підсумку, набули значення» [85, с. 24]

Творці *dramma per musica* у своєму прагненні викликати до життя дух античної трагедії, сприйняли її синкретичний характер, тяжіння до міфологічних сюжетів. На думку В. Конен, «це єдине, що зв'язувало зрілу оперу XVII – першої половини XVIII століття з ідеалами гуманістів» [70, с. 40]. Створений же ними тип музично-драматичного спектаклю перетворився на інше естетичне явище. Наслідки діяльності гуманістів полягали в тому, що «доля всієї професійної музики Західної Європи впродовж, принаймні, двох наступних століть, виявилася вирішальним образом пов'язаною з театром» [70, с. 41], як справедливо відзначає В. Конен.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можна вибудувати жанрову послідовність: антична трагедія – *dramma per musica* – опера. Якщо ж урахувати недовговічність, явно перехідний характер, композиційно-стильову нестійкість *dramma per musica*, опера та антична трагедія виявляються зв'язані самим тісним образом. Якою є природа зв'язку настільки історично віддалених один від одного жанрів?

Щоб відповісти на це питання необхідно з'ясувати, у чому полягає естетична й жанрово-семантична своєрідність давньогрецької трагедії.

Ранні зразки трагедії існують як синкретичні, ритуально-художні. Класичні риси визначаються відносно своєрідності грецького театру в цілому й тих його тем, які згодом будуть одержувати тлумачення в трагедійному руслі. Синкретизм проявлявся в тому, що трагедія поєднувала різні родові й жанрово-видові ознаки мистецтва. Театр виник з цілої серії взаємозалежних феноменів, обумовлених моральним і історичним рівнем розвитку суспільства, його здатністю до художнього освоєння життя, актуальними фольклорними традиціям. Наприкінці минулого століття Ф. Ніцше висловив думку, сформульовану їм у назві відомої роботи «Народження трагедії з духу музики». Але філософ не міг не знати, що театр виріс, насамперед, на фундаменті язичницької релігії, його джерела ведуть до конкретного культу конкретного божества.

Пантеон язичества був перенаселений, і багато його божеств могли б послужити символом театру, що зароджується. Але з усього сонму язичницьких богів театр вибрав Діоніса й почав свій шлях від культових «великих Діонісій». Швидше за все, коли Ніцше говорив про виникнення трагедії з духу музики, він мав на увазі якусь об'єднуючу її роль. Насправді, за думкою Є. Герцмана, релігійний діонісійський екстаз, поезія народних переказів і танцювально-мімічне начало могли бути об'єднані в єдину художню форму тільки музикою, здатною наблизити у художній дії порівняно відособлені форми художнього мислення. Така об'єднуюча функція музики багато в чому визначила її верховенство. «Будь-який союз

різних мистецтв не є співтовариством рівноправних, а утворює своєрідну ієрархічну систему, де заради існування самої системи влада добровільно віддається якомусь з мистецтв. При народженні театру таким гегемоном виявилася музика» [34, с. 179]. Культ Діоніса у свідомості стародавніх греків втілював живий світ, що змінюється, природу, її зародження й руйнування, процес відновлення буття, що не припиняється ані на хвилину. Музичне оформлення цього культу повинне було звертатися до звукових послідовностей, що виражали патетику метаморфоз природи. Найбільш повне втілення така музика одержала в дифірамбі. Сюжет дифірамба спочатку був присвячений тільки подіям, пов'язаним з Діонісом. Емоційна мелодія, бурхливий ритм, стрімкий танець створювали неповторну оргіастичну атмосферу дифірамба. Учасники ритуального дійства знали лише схему обряду: сюжет, послідовність обрядових подій і танцювальні фігури, що супроводжували його. Усе інше залежало від художньої фантазії виконавців. Тому не дивно, що з загального ансамблю виділилися як пасивні, так і активні учасники. Найбільш талановиті брали ініціативу у свої руки. Аристотель називає їх екзархами (грец. зачинателі, керівники хору) [6, с. 234]. Хор супроводжував їх спів своїми вигуками, репліками, передбачався словесно-музичний, співочий діалог. Так у дифірамбі, разом з розшаруванням на корифея та хор, виділяється декламаційно-мовленнєвий спосіб висловлення, що було значним кроком уперед у формуванні естетичної форми музичного театру. Одночасно з цим у сюжет, який колись був присвячений винятково Діонісу, стали вторгтися й інші герої. На початку шостого століття до н. е., поряд з пісенно-танцювальними й розмовними побудовами, у дифірамбі стали поступово використовуватися вірші. Такий «збагачений» дифірамб існував у Коринфі. Аналогічні події відбувалися в Аттіці, де до прадавніх свят, присвячених Діонісу – Малих Діонісій – додалися грандіозні торжества, названі Великими Діонісіями. Значна роль приділялася тут виконанню «головної пісні» Діоніса – дифірамба. Але тепер він вже мало мав спільного з тою прадавньою

обрядовою піснею-танцем, який виконувався колись усіма учасниками релігійної церемонії. «Перед новими поколіннями постало небачене раніше видовище, у якому люди жили й умирали, любили й ненавиділи, страждали й раділи. Тут шляхетність сусідила з низькістю, щирість з підозрілістю, щастя з прикрістю й розчаруванням» [34, с. 185].

Важливість вибору Діоніса як головного «героя» обряду, особлива культурно-семантична функція діонісійського начала змусили Ф. Ніцше розглядати діонісійство в гранично широкому онтологічному значенні. У концепції Ф. Ніцше природа трагічного й сутність античної трагедії обумовлена протистоянням аполонічного та діонісійського начал: «ці два настільки різних прагнення діють поруч одне з іншим, найчастіше у відкритому розбраті між собою й взаємно спонукуючи один одного до нових і могутніших породжень, щоб у них увічнити боротьбу названих протилежностей, тільки очевидно з'єднаних загальним словом «мистецтво»; поки, нарешті, чудодійним метафізичним актом еллінської «волі» вони не з'являться зв'язаними в деяку постійну подвійність і в цій подвійності не створять нарешті настільки ж діонісійського, як і аполонічного твору мистецтва – античної трагедії» [107, с. 50]. Отже, за Ніцше, діонісійське та аполонічне утворюють вихідну антиномію трагедії і два основні плани її змісту, при цьому аполонічним філософ називає мистецтво пластичних образів, а діонісійським – непластичне (тобто незриму, не представлене в зовнішніх матеріальних формах) мистецтво музики [107, с. 50]. Тим часом, Ніцше пише й про «музику Аполлона» (який був, як відомо по міфах, неперевершеним музикантом, співаком-кифаредом і кифаристом), але як про таку, з якої «ретельно усувався, як неаполонічний, той елемент, який головним чином характерний для діонісійської музики, а разом з тим і для музики взагалі – приголомшлива могутність тону, однаковий потік мелосу й ні з чим не порівнянний світ гармонії. Діонісійський дифірамб спонукує людину до вищого підйому всіх її символічних здатностей, коли щось ще

ніколи не випробуване шукає свого вираження – знищення покривала Майї, єдності буття...» [107, с. 60].

Таким чином, Ніцше вказує на два роди самої музики як на виражені різні типи свідомості, причому ці останні відбивають різні «світи» – сфери буття: титанічну надмірність, екстатичність і стихійність діонісійського та особистісну індивідуацію зі збереженням границь та ознак індивіда, урівноваженість і законослухняність аполонічного (див. [107, с. 69–70]). Символом діонісійського збудження Ніцше вважає хор грецької трагедії, причому хор саме дифірамбічний; він є провідником ліричного начала. Лірика ж найбезпосереднішим чином підводить до музики: «лірика настільки ж залежна від духу музики, як сама музика у своїй цілковитій необмеженості не має потреби в образі й понятті, але лише виносить їх поруч з собою... Світову символіку музики жодним чином не передати тому на вичерпний лад у слові, тому що вона пов'язана зі споконвічним протиріччям і споконвічною скорботою в серце Першоєдиного й тим самим символізує сферу, що стоїть вище всіх явищ і передує всякому явищу» [107, с. 83–84].

На відміну від Ніцше, Лосєв, насамперед, розробляє категорію трагізму й визначає відмінності трагічного від драми (трагізму від драматизму). За його думкою, «драматизм є характеристика ступеня особистої актуальності, – незалежно від характеру цієї останньої. Трагізм же визначається внутрішнім змістом цієї актуальності... Трагізм... не є форма. Це поняття насамперед етичне, і воно визначає собою саму суть переживань, тобто предмет, що й уловлюється їм. От чому не тільки можливий, але й завжди існує в поезії трагізм не тільки драматичний, але й ліричний і епічний» [88, с.312]. О. Лосєв погоджується певною мірою з розумінням і поясненням трагічного Ф. Ніцше, називаючи підхід німецького філософа естетичним; більше того, він звертається до питання про походження трагедії з духу музики та не заперечує його.

Так чи інакше, але філософська рефлексія проблеми трагічного підтверджує те спостереження, що трагедійність є жанрово-стильовою

парадигмою в європейській культурі, від античності до Нового часу. Шістнадцяте століття – період завершення і вищого прояву ренесансних явищ у культурі й мистецтві західноєвропейських країн, період кризи вузько ритуальних церковних жанрів і формування художньої культури нового, світського типу надає цьому екзистенціальному інтересу до трагічного жанрового завершення й оформлення в музиці. Першим класиком світської музичної культури В. Конен називає Клаудіо Монтеверді. «Центральне місце у творчості Монтеверді займає тема страждання й жалю. З усього багатства психологічних і зовні жанрових мотивів, розкритих композитором, саме образи трагічних переживань були розроблені з найбільшою досконалістю» [69, с. 23]. Можна сказати, що Монтеверді став основоположником трагічної поетики в музичному мистецтві, як того своєрідного естетичного джерела, що має невичерпну кількість ідей та образів, залишаючись чітко визначеним в основних пізнавальних позиціях. Саме він «відкрив» справжню оперу – провідний музичний жанр епохи класицизму та один з найважливіших у музичній культурі наступних століть у цілому. У його творчості беруть джерела майже всі виразові елементи опери і більшість сучасних музичних форм. Зокрема, остання опера Монтеверді – «Коронація Поппеи» – «не тільки вінчає його власний творчий шлях, але безмірно піднімається над усім, що було створено в оперному жанрі до Глюка» [69, с. 55]. Звертаючись до античного сюжету, Монтеверді прагнув зобразити в музиці реальне людське почуття в його трагічній колізії. І в такій інтерпретації античного міфу він розбудовує естетичний пафос античної трагедії та трагедійність як естетичний принцип, наближається до створення справжньої «чистої» трагедії, яка була б рівною за етичною силою античному театру. Втілюючи трагічні колізії, композитор вдається до допомоги риторичних фігур і відкриває їх нові художні можливості. Причому Монтеверді розбудовує сам принцип побудови музично-риторичних фігур, проявляючи при цьому творчу індивідуальність і винахідливість. З авторської риторики Монтеверді випливають передумови виокремлення декламаційного способу вокального

інтонування, що найбільше відповідає ідеї «схвильованого стилю», як саме стилю вокального висловлення.

З іншого боку у барокову добу до мовного стилістичного середовища декламації – речитативу підводять позатеатральні хоріві та сольні-хоріві жанри, що роздвоюються на церковний та світський напрями, причому як у загальній своїй змістовій основі, так і в контексті вже композиційно відособленої й з власними образно-тематичними пріоритетами жанрової форми ораторії. Саме поняття про ораторію та ораторіальність обумовлене спробами музичного відтворення молитовної мови, зверненої до сакралізовано-духовних уявлень про людину та її життєве призначення. Вже досвід перших римських ораторіальних зборів свідчив про прагнення надати спеціального характеру спілкуванню найбільш упереджених прихильників ідей християнської релігії, отже виражав соціокультурні потреби, пов'язані з системою правил церковної поведінки, зі службовим ритуалом, у той же час, розбудовував більш вільне, індивідуально-творче відношення до змісту католицької служби [85]. Звертає на себе увагу і той факт, що зміст і форма перших італійських ораторій, у тому числі музичні, мало чому відрізнялися від семантичних і композиційно-стилістичних ознак ранніх опер; обидва дані жанру виникали поблизу релігійно-міфологічної тематики – і один одного. Обидва йшли по шляху ліричного поглиблення (в основному, завдяки музично-поетичному вираженню) епічного общинного начала, стаючи новими художніми еквівалентами обрядової релігійної практики.

Епічна домінанта ранньої оперно-ораторіальної творчості обумовлює провідну роль у ньому слова й пильну увагу саме до слова як фактору становлення нових жанрових форм. Це слово не могло бути випадковим або довільним; воно повинне було зберігати високий лад латинізованої мови культового призначення, відбивати ті уявлення про побудову світу, які можуть лягти в основу соціального порядку, тобто зберігати епічні риси, у той же час, характеризувати способи особистісного відчуття, переживання



даного порядку, тобто внутрішній емоційно-психологічний регламент людської свідомості.

Не випадково творці флорентійської камерати прагнули вивчати античне поетичне мистецтво, що зберігає узагальнений характер навіть у зразках сольної лірики, тим більше в хоровій виставі античної трагедії. Але їх головним завданням стало відтворення давньогрецької сольної-хорової лірико-трагедійної риторики в принципово нових, ренесансних музично-поетичних сценічних формах.

Творчість італійських композиторів раннього бароко, які належать до флорентійської, римської й венеціанської шкіл, ясно виявляє та обставину, що в опері виникає й разом з нею розвивається особлива форма мовного спілкування, що скеровується насамперед принципами музичної вимови. Одночасно естетичні обґрунтування даної творчості, її образно-сміслові константи дозволяють говорити про те, що саме потреба в новому художньому словесно-музичному спілкуванні, обміні ціннісними ідеями виступає однією з головних причин появи оперного жанру й супутнього йому ораторіального співу в Італії. І хоча виникає дана потреба з перенесення гомілетичної функції словесної форми – як форми усного слова – із церковної сфери до світської, новий оперно-ораторіальний стиль створює потужну семантичну антитезу формі храмового ритуалу, риториці церковного слова, зміцнюючи художній авторитет музично-театральної форми.

Італійські майстри раннього оперного жанру визначили головний напрям пошуку музично-поетичної мови як перехідної, медіальної, що перебуває між словесним і музичним способами інтонування, відкриває особливі виразні властивості саме завдяки цій своїй міграційній природі. Така мова виявляє значно більшу психологічну глибину, ніж і словесне повсякденне спілкування, і узагальнений, усупільнений мелодійний зміст фольклорних пісенних зразків.

Однак визначити, до чого саме здатна дана мова як особливий художньо-психологічний феномен, вдалося тільки К. Монтеверді. Знаменною рисою його оперної творчості стає те, що *вибрана й удосконалена ним риторична система базується на декламаційно-речитаційних стилістичних підставах.*

Клаудіо Монтеверді – композитор, що став одночасно й останнім великим класиком мадригального письма, і першим класиком оперного мистецтва. Тема страждання, розроблена в його мадригалах, їх схвильована лірична атмосфера, трагічний колорит у великій мері перейшли до його оперної творчості. І хоча Монтеверді використовував міфологічні сюжети, що отримали широке поширення в період виникнення опери й ораторії, звертаючись до них, він прагне виразити в музиці реальне людське почуття в його трагічних колізіях.

Музика Монтеверді здатна до передачі гострих протиріч, трагічного змісту. Але, втілюючи трагічні колізії, Монтеверді немов піднімається над ними, прибігаючи до допомоги декламаційних формул, відкриваючи з їх поміччю нові художні можливості риторичних фігур. Відбувається це не в результаті беззастережного підпорядкування встановленим зразкам, а завдяки численним відхиленням від них, порушенням існуючих норм. Монтеверді сам використовує принцип побудови музично-риторичних фігур, проявляючи при цьому творчу індивідуальність і винахідливість. Музична мова опер К. Монтеверді дозволяє виявляти, яким чином музично-поетична риторика мадригального жанру трансформується у мову оперних персонажів. Так, уже в мадригалі, пов'язаному з оперою «Аріадна», мало зразків застосування композитором музично-риторичних фігур у нормативному виді. Усі виявлені музично-риторичні формули є (по існуючих канонах) фігурами «сумних» афектів. Така незначність буквального використання фігур пояснюється саме тим, що «Плач Аріадни» був написаний як оперна арія. Тому, оперна «воля» музичної виразності панує над мадригальною обмеженістю. Гармонійна мова менш стоншена, мало твердих дисонансів,

хроматичних послідовностей – тобто того, що характеризує багато музично-риторичних фігур, котрі були невід'ємною частиною жанру мадригалу. Але мелодійні побудови тут більш рельєфні, виразні. Вільна форма, що відбиває різні відтінки почуттів героїні, створює враження цілісності – за рахунок єдності інтонаційного складу.

Найбільш характерні для всього циклу мадригалів, пов'язаних з оперою «Аріадна», мелодійні звороти, що, при різних відтінках, втілюють один пануючий стан страждання. Це: мелодійні звороти, які засновані на різних спадних інтервалах, які в інших мадригалах також застосовувалися для вираження образів смерті й страждання; спадний малосекундовий ламентозний зворот; спадний терцієвий зворот – інтонація «жалібного благання», стогону, не менш виразна, ніж попередня; висхідний поступеневий рух, часто з багаторазовим повторенням окремих щаблів; висхідний секундовий оборот, що звучить так само скорботно, як і в спадному русі; ходи на широкі інтервали – кварту, квінту – у різних комбінаціях, що підкреслюють сумний зміст окремих слів; інтонації схвильованої людської мови, благання, що представляють собою чи скорботну, чи гнівну речитацію.

Чим більш зростають гнів і страждання покинутої Аріадни, тим виразніше інтонації голосіння перетворюються на гнівну, збуджену мову людини, що жадає мести, тобто *на індивідуалізовану декламацію*. У такі моменти ритміка стає гостріше, з'являються висхідні квартові обороти. Прикладом того служать гнівні питання Аріадни, що відрізняються пунктирною ритмікою: «*Son queste le corone onde de m'adorni il crine?*» («Де блиск моєї корони, пишність, велич трону?») з третього мадригалу циклу; звертання до грізної стихії: «*O nimbi, o venti, o turbi sommergetelo*» («О бури, грози, вітер, я молю вас») з проханням покарати жорстокого коханого з останнього мадригалу «*Ahi ch'ei hon pur zis ponde*» («Ні, не тебе прошу я»). І навіть інтервал терції, що перемежує речитацію на одному звуці, сприймається тут аж ніяк не в значенні «м'якого».

Терцієвий жалібний зворот перетворюється тут за рахунок ритму. У цьому мадригалі виникає протиставлення двох терцієвих мотивів, коли одна й та сама інтонація виражає два різні стани, набуваючи тим самим значення моноінтонації циклу. Таким чином, мова йде про ті виразові прийоми, які провіщають музичну мову наступних оперних творів Монтеверді.

Як бачимо, усі засоби музичної виразовості, використовувані композитором в «Плачі Аріадни», указують на тяжіння, що зростає, композитора до мовленнєво-індивідуалізованої музично-інтонаційної сфери, свідчать про кристалізацію оперної мови в семантиці мадригалу. І якщо в традиційно витриманих мадригалах Монтеверді є досить нормативним у використанні риторичних фігур, то в оперних, одним з яких був «Плач Аріадни», він «винаходить», шукає, прагнучи перетворити принципи багатоголосного мадригалу на новий мелодійний гомофонно-гармонійний склад, розширити й об'єднати у композиційне ціле всі інтонаційно-риторичні формули.

Найбільш довершеним зразком зрілого стилю Монтеверді, що увібрав все показове для його оперної мови, є опера «Коронація Поппеї» (1642 р.), останній твір композитора. В європейській музиці «Коронація Поппеї» – перша опера на історичний сюжет; одночасно це й перша музична драма, у якій «з воістину шекспірівською міццю обрисовуються живі, реальні люди, наділені сильними суперечливими характерам, і в результаті їх зіткнень виникають гостротрагічні конфліктні ситуації, а розвиток дії протікає надзвичайно напружено, вибухово» [69, с. 85].

Даний твір підтверджує, що принципи декламації важливі для Монтеверді як шлях до встановлення авторського стилю оперної творчості; у зв'язку з цим він створює різні ступені семантичної рухливості однієї й тієї ж виразової формули. У створюваній ним оперній музиці встановлюється особлива рівновага між канонізацією виразових засобів (мелодії, гармонії, ритму, поліфонії) і свободою у застосуванні речитативних формул – для того,

щоб визначити ступінь самостійності й дієвості музичних характеристик, пов'язаних з матеріалом декламації.

К. Монтеверді досить широко використовує в опері «Коронація Поппеї» прийоми, що запозичені з музично-риторичної системи; вони утворюють дві значні групи, що поєднують у собі фігури, котрі виникають у результаті проходження за встановленими канонами; музичні прийоми, що належать самому Монтеверді і лише опосередковано пов'язані з риторичними формулами.

У першій групі у великій кількості представлені музичні прийоми, що належать до зображальних фігур. Перевага спадного руху в мелодійній лінії (у партії Сенеки) пов'язана з думкою про наближення смерті й готування до неї. Висхідний поступеневий рух (фігура *anabasis*) виникає на словах Арнальти, що радіє своєму підвищенню («попанувати трапиться можливість»). Аналогічний приклад (також у партії Арнальти) – фігура *anabasis* на словах: «Раба я родом, а от помру матроною». Відповідно до прийнятих правил використані й фігури тирати; так, наприклад, тирата з'являється в супроводі слів про жорстокість стихії, яку повинна випробувати відкинута Нероном Октавія. Зустрічається також симультанна комбінація двох фігур, наприклад, *catabasis* (в оркестру) і фігури подиху у вокальній партії Нерона. Часто зустрічаються в опері фігури, що відносяться до групи фігур-оздоблень або *Manieren*.

Поряд із зовнішньою функцією прикраси, *Manieren* часто є важливими виразовими прийомами підкреслення слів зображальним способом. Так, у діалогічній сцені Поппеї та Оттона, коли останній заздрить щасливому супернику, слово «щасливець» виділене за рахунок використання фігури прикраси. У такий же спосіб виділене слово «*lieta*» у партії Сенеки («До тебе мій дух летить у світлому, світлому пориві»): коли посланець Олімпу Меркурій повідомляє Сенеці про майбутню останню дорогу до царства небожителів, його партія насичена ювіляціями. Аналогічний приклад – пісня Нерона, який оспівує красу своєї улюбленої; фігури прикрас виділяють у

дуєті Нерона й Лукана слова «cantiam», «amoroso», «ridente», «gloria» і інші; радість Друзилли з приводу знову знайденої любові Оттона також виражена в музиці завдяки надлишку інтонаційних прикрас.

Кількість подібних прикладів можна було б примножити, але серед них є й дещо відмінні від інших: у деяких випадках зазначена фігура виконує суто ситуативну характеристичну функцію, як, наприклад, у наслідуванні сміху.

Головне тут: за допомогою декламаційних за інтонаційним малюнком формул композитор підкреслює зміст сцени, а із загального контексту виділяються ключові слова – провідні значення. Квінтіліан називав такі риторичні прийоми «прийомами збільшення предмета». Коли філософ Сенека міркує про тлінність земної величі та про смерть, як перемогу людини над земними мученнями, в оркестрі багаторазово повторюється незмінний двотактовий мотив, одна частина якого нагадує секвенцію «Dies irae». У сцені Октавії з Оттоном (наказуючої йому вбити суперницю) використана, на наш погляд, досить своєрідно, комбінація фігур повторення та запитання.

В іншому місці фігура повторення сполучається з фігурою прикраси – на слові «Amor» у партії Поппеї. В епізоді обвинувачення Друзилли фігура повторення сполучається з фігурою запитання. Цей прийом сприяє як передачі загального настрою «обвинувачів» (та сама фраза повторюється в партії різних персонажів), так і напруженості ситуації, її емоційній нестійкості, завдяки запитальному характеру повторюваної декламаційно-мелодійної фрази.

Широко застосовуються в опері декламаційно-речитативні фігури, відмітною ознакою яких є особливості інтонаційного проходження за словесною фразою. Так, неодноразово використана фігура *interrogatio* (запитання), що припускає хід мелодії на секунду нагору наприкінці пропозиції. У такому виді фігура запитання звучить у зверненні Сенеки до Меркурія: « За що, скажіть мені, я удостоївся честі бачити вас?».

З фігурами запитання Монтеверді поводитья вільно, тому що застосовує різні інтервали, що завершують мелодійну фразу. Так, питання одного з солдатів завершене спадною квартою, а питання Оттона: «Але, що зволікаю, що барюся?», яке він задає сам собі, наміряючись убити Поппею, зображене за допомогою інтервалу спадної квінти. Коли Оттон виявляє зраду Поппеї, його скорботне питання: «Але... що бачу я, нещасний?» передане за допомогою інтервалів висхідної збільшеної квінти і висхідної малої секунди. В іншому місці питання передається інтонацією спадної секунди й терції – на словах: «Де я? Що зі мною? Невже то правда?» А в сцені Октавії з Оттоном схвильовані питання Оттона, враженого жорстокістю імператриці, передані за допомогою інтонацій висхідної терції (малої, потім великої), що завершує секвентно повторювану фразу.

Із цієї ж групи мелодійних фігур використовується також фігура *passus duriusculus* (жорсткий хід), найхарактерніша для музики бароко, що не має строгих взірців у риторичних таблицях, лише припускає наявність хроматики у вигляді відрізків хроматичної гами або хроматичних інтервалів (зб. 2, зм. 4). Застосовується також споріднена з нею фігура *saltus duriusculus* (жорстковатий стрибок), що представляє собою стрибок на широкий, часто хроматичний інтервал з метою підкреслення певного слова.

Як видно з характеристики фігури *passus duriusculus* і похідної від неї *saltus duriusculus*, вони не були жорстко регламентовані. Риторична норма містила в собі, у цьому випадку, свободу вибору. Композитору надавалося право самовизначення та самообмеження – у досить широких межах виразових прийомів, носіями яких були фігури певної групи. Приведемо приклади застосування фігури *passus duriusculus* на словах «Імператриця наша вся спливла сльозами», «на яке катування ви мене засудили», «Як юним мені гинути?». В одному випадку в оркестрі звучить спадний хроматичний хід від звуку мі-бемоль до до, йому відповідає текст: «жалю сльозою ранню могилу зроби мені». Дані фігури використані в тих випадках, коли необхідно було відбити в музиці напружену скорботу, що охопила героя.

Цілком відповідно до норм використана фігура *passus duriusculus* і на словах Оттона: «мої моління почуло серце, перлинами сліз їх прикрашаючи». Тема поліфонічного хору домочадців, що прощаються з Сенекою, відповідна до слів «*non mori*», будується цілком на поступневих хроматичних інтонаціях і є типовою фігурою *passus duriusculus*. Яскравий зразок фігури *saltus duriusculus* зустрічається також у партії Сенеки, що викриває імператора-тирана – на словах: «Але й моя погибель не наситить Нерона»; відзначимо також фігуру *catabasis*, що передує в даному прикладі фігурі *saltus duriusculus*.

Для озвучування слів, що означають стан гніву, обурення, рішучості, використовуються ходи на різні інтервали. Зустрічаємося також з використанням фігури *passus duriusculus*, що відбиває стан любовного томління, млості на словах: «і поцілунки їх відчуваю».

Риторична система містила можливість різного ступеня таких змін – і буквального використання зразків, що були в ній, нормативного музичного письма, і вільного переосмислення фігур. Звичайно, деякою мірою при виборі музичних прийомів (на різних рівнях музичної мови опери) Монтеверді керувався етичною значимістю персонажів. Характеристика Нерона, Поппеї, Арнальти часто виявляється пов'язаною з точним, підкреслено нормативним використанням музично-риторичних фігур. Наприклад, рясними прикрасами, імітаціями наповнений любовний дует Нерона і Поппеї; радість, що охопила Поппею при звістці про її сходження на престол, також виражена за допомогою прикрашаючої орнаментики. Це й використана в партії Нерона фігура *catabasis*, вона ж у партії Поппеї; фігура *anabasis* в Арнальти, що мріє про владу, завдяки своїй близькості до Поппеї. Нормативно озвучене слово «Вибачай» у сцені розставання закоханих Нерона та Поппеї супроводжується фігурою *saltus duriusculus*.

У цілому, для інтонаційної сфери Поппеї та Нерона більшою мірою характерна діатонічність, хоча зустрічаються й фігури, пов'язані з хроматичними відхиленнями. Так традиційно застосована в партії Поппеї



фігура *passus duriusculus* для озвучування слів: «так, загибель мені своїм лише звуком». Нерон – імператор, що керує долями своїх підданих, охарактеризований за допомогою різних, похідних від фігури *passus duriusculus*, комбінацій з інтервалом кварта, а також терцієвими оборотами – у момент, коли гнів його стосовно Друзилли пом'якшується і кварта поступається місцем терції.

Характеризуючи перший план персонажів, Монтеверді здебільшого обирає ті риторичні формули, які були самі по собі більш нормативними й стійкими. Але оскільки й ці образи перетерплюють розвиток, зміни, він уникає однозначності, значеннєвої спрощеності в їх музичному окресленні.

Щодо цього особливо цікаві прийоми, використовувані Монтеверді для створення образу Поппеї. У цілій низці випадків він використовує нормативні риторичні фігури. Але тому що Поппея лицемірна, нею володіє лише одна пристрасть – честолюбство, яке стає причиною життєвих драм, «психологічних дисонансів» багатьох героїв опери (наприклад, страждань закоханого в неї Оттона, ревнощів, страждань, вигнання з Рима законної дружини Нерона Оттавії, смерті Сенеки), то в музиці, що її характеризує, часто використовується прийом невідповідності змісту традиційних риторичних формул наявній емоційній ситуації, а також прийом перебільшеного вираження почуття, заснований на підкресленому, перебільшено старанному, дотримуванню риторичних правил.

Наприклад, Поппея вихваляє Нерона, і на словах «найславніший зі славних» звучить фігура *saltus duriusculus*, яка, хоча допускала різне використання, але в цьому випадку явно не відповідає нещирому висловленню Поппеї, і тому викликає сумнів у гідностях Нерона. На словах Поппеї «так, загибель мені своїм лише звуком» музичний супровід указує на показний характер її страждань.

Прийом невідповідності характеру музичного вираження почуттям героїні, суперечливе використання фігури *catabasis* застосовується в сцені радості Поппеї у зв'язку з клятвою Нерона взяти її в дружини. Ця фігура, що

звичайно виражає стан суму, пригніченості, у цьому випадку «обвинувачує» Пoppею. Любов Пoppеї та Нерона несе горе, морок для інших героїв, саме цей її фатальний характер відбиває фігура *catabasis*. Аналогічна невідповідність виникає при використанні фігури *catabasis* у сцені тріумфу Пoppеї та Нерона на словах «але так буде у твоєму тріумфі найкращим і найціннішим трофеєм, дорога Пoppея, любов Нерона». Таким чином, Монтеверді створює справжній контрапункт емоційних станів засобами комбінації таких інтонаційних побудов, умовно-риторичних стилістичних фігур, які *найближче підходять до декламаційного типу викладу, містять характерні й характерні інтервальні ходи, що дозволяють деталізувати інтонаційно-артикуляційну форму.*

Імператор Нерон підвладний скороминущим страстям. Поряд з іншими прийомами музичної характеристики, музично-риторичні фігури також беруть участь у передачі протиріч його характеру. Так, освідчення Нерона в коханні супроводжується дисонуючими гармоніями; в іншому місці фігура *tmesis* (відділення, розрив) покликана передати гнів, лють, що охопили Нерона в суперечці з Сенекою. Для характеристики персонажів, що є постраждалими (а також Оттона – нестійкої особистості, але спроможної викликати співчуття силою свого страждання), Монтеверді також часто прибігає до речитативних формул. Але у більшій мірі саме при створенні цих образів, зв'язок з риторичною системою стає досить опосередкованим, важко вловимим; зустрічаються такі приклади, для яких важко запропонувати конкретні значеннєві аналогії серед традиційних музично-риторичних фігур. Таким чином, Монтеверді приходить до своїх власних, цілком оригінальних музично-мовленнєвих прийомів, що поєднуються у систему авторської оперної риторики як авторського декламаційно-речитативного стилю оперного висловлення.

Багато прийомів вокального голосоведення в опері «Коронація Пoppеї» є власними винаходами (*inventio*) Монтеверді, і важко іншого разу вказати на

визначену музично-риторичну фігуру, що послужила джерелом створення того або іншого нововведення.

Власні декламаційно-мелодійні фігури, інтонаційно пов'язані з мадригальною риторичною таблицею, винайдені композитором для передачі певних почуттів, станів – убоління, суму, страждання, розпачу, з одного боку, і гніву, мстивості, героїчній рішучості, наполегливості, душевного підйому, піднесеної радості, з іншого. Так, у великій кількості використані в опері інтонаційні обороти, що асоціюються з різними відтінками почуття вбоління, співчуття. Ними насичені партії найбільш трагічних персонажів опери: Октавії, Оттона. Знедолений обманутий Оттон, покинута чоловіком заради нової коханої імператриця Октавія зображені в музиці подібними засобами. Поряд з вищезгаданим застосуванням різного роду музично-риторичних фігур (подиху, питання, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*) для їх характеристики, як найбільш вражених переживаннями персонажів, використана хроматика, що протистоїть діатоніці.

Така, по перевазі, інтонаційна сфера Октавії – множина малосекундових «скорботних», «плачучих» інтонацій-речитацій. Особливо стало виражена в характеристиці Октавії тенденція до спадного мелодійного руху в різних інтервальних комбінаціях, серед яких панують мала секунда, ходи на зменшені інтервали. Ще один дуже виразний прийом – скорботна речитація на одному звуці – в характеристиці Октавії відображують її розпач, безвихідність її положення.

У цілому, для створення скорботного образу Октавії Монтеверді використовує хроматичний рух, часто в комбінації зі спадною мелодією, стрибками на зменшені інтервали і фігурою подиху при гнітючому пануванні мінорного ладу як обов'язкового компонента виразності в цьому випадку; сукупність цих елементів передвіщає класичну арію *lamento*, що має в основі, як інтонаційне ядро, декламаційну риторичну фігуру. Якщо ми зрівняємо авторські музичні прийоми Монтеверді з музично-риторичними фігурами, покликаними передавати аналогічні почуття (болісного переживання,

пригніченості, розпачу, бажання смерті, страждань від нерозділеної любові), то стане очевидною їх спільність. Хроматичні зміни припускає фігура пропозицій *parrhesia*, фігура *passus duriusculus*, фігура *patoroja*, ходи униз на хроматичні інтервали становлять суть фігури *saltus duriusculus*. Секундові інтонації характерні для фігур питання, подиху.

Таким чином, основи вокальної декламаційно-речитативної сфери як фундаменту мелодійно-тематичного матеріалу опери, що не лише межує з арією, а й визначає її інтонаційний склад, закладаються у творчості Монтеверді в процесі комбінації та переосмислення особливих музичних фігур, визначених спільним досвідом поезії та музики, що отримав назву риторичного.

На підтвердження цього висновку пошлемося на книгу В. Конен «Театр і симфонія», у якій вона прослідковує на великій кількості прикладів становлення різних типів оперних арій, а тому числі і арії *lamento*. Відзначимо, що в якості одного з першовідкривачів виразових прийомів арії *lamento* вона називає Монтеверді, і в нотних прикладах часто посилається на його твори, у тому числі, і на аналізовану оперу. Зокрема, про останній монолог Октавії (в сцені прощання з Римом) Конен пише: «З цього останнього *lamento* черпали ідеї багато майбутніх оперних композиторів, не лише до Перселла й Генделя, але аж до Глюка й Моцарта» [70, с. 301–302].

«Коронація Поппеї» – остання опера Монтеверді, тому природно, що в ній узагальнені досягнення всієї його творчості, а у використанні тих або інших зворотів, мотивних фігур підсилюється емоційно-психологічна спрямованість. Музичні прийоми, пов'язані з емоційними сферами переживання (страждання та співчуття) та героїки, поступово канонізуються і стають еталонами в його власній творчості, а пізніше у творчості наступних за ним оперних композиторів.

Виниклі спочатку в результаті буквального й часткового, опосередкованого запозичення риторичних фігур, на основі риторичних формул *inventio* (відкриття), розбудовуючись і удосконалюючись, дані



ті, що стали «класичними» *типові італійські арії*, а саме – *lamento* (по-італійському – плач, скарга) – скорботні арії, арії патетичні (жагучі), побутові, ліричні, бравурні (гучні, бадьорі), буфоні, арії помсти – мають декламаційно-риторичний стрижень, тобто ті, специфічно підсилені інтонаційні звороти, що визначають «семантичне ядро» арії (як секунда, що сходить та стогне, в арії-*lamento*, або ритмічно активна квартова або секундово-терцієва інтонація в героїчній арії, завзяте вдовбування одного звуку зі швидким «проказуванням» слів в арії помсти і т. д.)

Все ж таки, найбільшого значення для оперної семантики набувають властивості декламаційної оперної вимови відрізнити, відокремлювати характери персонажів, поглиблювати їх індивідуальність. У цьому напрямі розвиває стилістичне градування музичної мови опери Г. Перселл. Музично-декламаційне піднесення образу Дидони стає передумовою протиставлення двох полярно розведених образних сфер, відтак одним з основних способів втілення трагічної антитези, що виникає на основі діалогізації емоційного змісту, в опері Г. Перселла «Дидона і Еней».

«Двопланова» виразність музики стає індивідуальною рисою стилю Г. Перселла. Одне яскраво виражене джерело його творчості – фольклорно-жанрова сфера, незмінно пов'язана з настроями веселощів. Але більш гостро та оригінально-авторські втілена в його музиці сфера витончених скорботних образів, розроблена в мистецтві англійських мадригалістів та відновлена в опері «Дидона і Еней». Тут переплітаються два плани: перший утворює трагічна психологічна лінія, виражена наскрізною дією; другий план відтворює музично-подієву фольклорно-пісенну й моторно-інструментальну лінію вистави, що відтіняє центральний трагічний конфлікт. Це – фантастичні картини (печера відьом), образи природи (буря), жанрово-комічні сценки (пісня матросів) і т. п. Дивне вторгнення народно-казкового образу відьом у сферу античної міфології вносить в епос елементи комедії або навіть гротеску, вказуючи, тим самим, на те, що причина трагедії корениться в самій людині.

Основний конфлікт у змісті опери породжується психологічною ускладненістю внутрішнього світу героїв і проектується на зовнішнє буття. Трагічна лінія представлена образом Дидони, музичне втілення якого містить відповідний набір атрибутивних виразових засобів, зокрема, її партія насичена спадними малосекундовими інтонаціями. Квінтесенцією скорботних інтонацій подиху є тема баса з заключної арії вмираючої Дидони. Цей, що вже став хрестоматійним, приклад варіацій на *basso ostinato* за структурою ясно передбачає хор *Stucifixus* з сі-мінорної меси Й. Баха, аж до майже повної тотожності мелодії остинатного баса.

Крім того, ритмічний малюнок теми в спадному мелодійному русі змушує згадати про «мотив бичування» з «Страстей по Матфею». Арія Дидони є епізодом вищого духовного самовираження й самовідданості, жертвовності героїні, причому в музичній характеристиці Енея такий епізод відсутній, а його образ виявляється формалізованим і трохи перебільшеним. У його партії можна знайти штучну віртуозність, псевдопатетичність, відсутність ліричної емоції. Єдина скорбна героїня цієї опери, що справді здатна на пасіонарні відчуття та вчинки, це Дидона, і вже перша її арія свідчить про це.

Г. Перселл своєрідно сполучає два шляхи втілення трагічного в опері, розкриваючи, з одного боку, глибину конфлікту, переживаного Дидоною, тобто в її образі йдучи по трагедійному шляху, а з іншого – підкреслюючи ігровий характер, що відкривається в зовнішньому плані – у відносинах між персонажами. Досить згадати, що відьми танцюють, обіймаючись з матросами; в їх образі немає нічого інфернального – це побутові персонажі. «Високі» мотиви трагедії, таким чином, дещо профануються. Різкий контраст піднесених почуттів, сакральних переживань і профанних дій, подій обумовлює унікальність інтерпретації античного міфу Перселлом.

У цілому, жанрово-естетичний і стилістичний зміст опери «Дидона і Еней» дозволяє Г. Перселлу впроваджувати в партію Дидони у її аріях

lamento декламаційні інтонації, і саме їх індивідуально-мовна музична виразність забезпечує трагедійну семантику і даного образу, і опери в цілому.

Поглибленню трагедійної сторони музичної декламації та декламаційно-речитативної сторони оперного співу присвятив свою реформу Ж.Б. Люллі, якого вважають творцем еталонного стилю «великої» французької опери [85–86]. У його творчості особливо явно виявляється *ораторіальне значення піднесеного декламаційно-речитативного вокального складу*, обумовлене наслідуванням драматичній декламації відомих театральних французьких акторів, що й стає композиційним музичним центром оперного спектаклю.

Ідея «ліричної трагедії» історично транслюється від Люллі до Х. В. Глюка остільки, оскільки пов'язана з перетворенням опери в акумулятор соціально-психологічних потреб і оцінок людину. Досить показово, що Глюку вдається зробити свою оперну реформу – і добитися її визнання – саме у Франції, на естетичному ґрунті французької культури, у складному діалозі з традицією італійської опери *seria*, яка вже в першій половині XVIII століття потрапляє до стану жанрової кризи, що, втім, не заважає їй зберігати своє значення як носительки стильових еталонів оперного співу. Культура *bel canto*, тісно пов'язана з музично-словесним відбиттям психологічних модуляцій і типових почуттєвих станів людини, що сприяє стійкій позитивній оцінці морально-естетичного досвіду особистості, нагромадила різновиди цієї оцінки у своєму стилістичному змісті завдяки культивуванню співочих здатностей людини, тому у багатьох відносинах стала сприйматися як суцільно музично-виконавська традиція.

Цьому сприяв дійсно надзвичайно активний розвиток її вокально-виконавських сторін, так само як відокремлення постаті музиканта-виконавця в якості професійно самодостатньої. Звідси й адресовані опері *seria* дорікання за те, що, замість того щоб бути драмою, зміст якої розкривається засобами музики в органічній комбінації зі сценічною дією, вона перетворилася на змагання майстрів вокального мистецтва, в «концерт



у костюмах». Хоча не можна не визнати слушним судження музикознавців, котре вже отримало значення «загального місця», що сюжети опери *seria*, запозичені з античної міфології або прадавньої історії, зайвим чином стандартизувалися, вишикуючись за єдиною драматургічною схемою, відповідно до канонів офіційної (придворної) естетики (див., напр.: [75]).

У музикознавчій літературі відзначається, що деякі композитори намагалися у своїй оперній творчості подолати цю кризу. Г. Гендель, окремі італійські композитори (Н. Йомелли, Т. Траєтта й інші) прагнули до більш тісного взаємозв'язку між драматичною дією та музикою, до знищення порожньої віртуозності у вокальних партіях [85]. Але успішне реформаторське зусилля стосовно жанрових обмежень опери *seria* вдалося здійснити саме Глюку, причому в період створення його кращих творів, тобто в період боротьби за нові декламаційно-речитативні якості оперного співу.

Усе компоненти оперної реформи Глюка тісно зв'язані між собою, оскільки головним предметом його перетворень була мелодійна мова опери, тобто її мова сприймалася як переважно музична, але насичена драматичною виразністю, діюча та глибоко емоційно вражаюча. Тому зміни в декламаційній сфері, передбачені ним, вели до трансформації аріозного стилю, а даний стиль відкривав нові можливості взаємодії з інструментально-оркестровим змістом оперного твору.

Речитатив з декламаційними рисами виявився в центрі реформаторських інтересів Глюка остільки, оскільки був *найбільш відповідальним та суттєвим показником жанрової самобутності музичної мови опери*.

Узагальнюючи вищевикладене, резюмуємо, що творці флорентійської камерати прагнули вивчали античне поетичне мистецтво заради відтворення синтезу поетичного та вокального інтонування, що неминуче набувало декламаційного характеру. Стилістична естафета відродження музично-поетичної риторики в принципово нових театральних формах транслювалася

до кантатно-ораторіальних та мадригальних жанрів, але локалізувалася найбільше в музично-драматичній, оперній сфері, вже за межами італійської школи, зокрема у стилістичному змісті опери «Дідона і Еней» Г. Перселла та у музичній декламації й декламаційно-речитативній розробці оперного мелосу Ж.Б. Люллі, надалі – в оперному мелосі Х. В. Глюка. Культура *bel canto*, тісно пов'язана з музично-словесним відбиттям психологічних модуляцій і типових почуттєвих станів людини, у своєму стилістичному змісті фіксує вокально-декламаційні звороти як необхідні засоби підсилення художньої експресії оперного висловлення.

В операх західноєвропейських композиторів (з середини дев'ятнадцятого сторіччя) вокально-декламаційні комплекси підсилюють інтонаційні контрасти всередині оперної мелодійної мови, водночас виявляють тенденцію семантичного протистояння аріозній кантилені, також виробляють власні семантичні градації, тобто ускладнюються й диференціюються.

## **2.2. Еволюція музично-декламаційних засад романтичної опери: від Дж. Верді до С. Барбера**

Важливим етапом визначення специфічної оперної семантики декламаційного типу інтонування, розвитку декламаційної стилістики як способу розрізнення та укрупнення людських характерів в оперній дії постає творчість Дж. Верді, що дійсно є вершинно-кульмінаційною не лише для історичного шляху італійської оперної школи, а й у контексті становлення європейського оперного мовлення як автономного художньо-виразового компендіуму. Не останню роль в глибині створених Верді оперних сюжетів й характерів відіграє його власна натура, особистісні психологічні якості. Не зацікавлений у тому, щоб служити будь якій ідеології, Верді намагався підходити до людини з її постійними життєвими проблемам без упередженості та засудження, з розумінням та емпатією. Звідси та постійна

рівновага образних сил, котра становить своєрідність сюжетної палітри його опер, у тому числі повна відсутність містики, визначеність, ясність оцінних підходів, чіткість драматургічних ходів. Для Верді характерне поглиблення аналітичної психологічної сторони оперного змісту, акцентуація соціальних мотивів у поведінці та світовідчутті героїв. Він живе й творить в епоху Рисорджименто, його хвилюють цивільні мотиви, реальний людський досвід у всьому його драматизмі – і в цьому Верді виступає історичним спадкоємцем Монтеверді, виявляючи, таким чином, громадянську піднесеність, пафосність, підвищену емоційну експресію (афектованість), що зумовлює активну роль особистісного начала, реалістичність конфлікту й деяке інше, як сталі національні показники італійської опери [96].

Національно-стильові пріоритети Верді особливо помітні при порівнянні його підходу до опери з вагнерівським. Обидва композитори прагнули до музичної драми. Але музичні драми Вагнера і Верді дуже різні, особливо в трактуванні ролі оркестру, у співвідношенні вокального й інструментального планів, у використанні лейтзасобів, засобів об'єднання, цілісності твору й багато іншого. Одна зі спільних рис стилю – тяга до народних джерел: Вагнера – до легенд і сказань (яскраво виявилось в «Кільці нібелунгів»), а Верді – до фольклору (можна згадати образ Герцога, який охарактеризований типовим складом італійських канцонет, витончених і невимушених пісеньок). І Вагнер і Верді починали написання опери з чіткого складання плану, з ретельної роботи над лібрето, приступали до музики тільки після розробки повного літературного тексту. Верді наполягав, щоб лібрето було стислим і підкреслювало основні конфлікти. Обох композиторів відрізняє також гранично чітка робота з виконавцями. Вагнер висував тверді вимоги до вокальних і акторських даних; Верді досить часто втручався в роботу диригента. Обом композиторам властиві інтерес до трагічного, типово романтична ідея недосяжності щастя (звідси – численні смерті центральних персонажів і їх спокутне жертвне значення, як, наприклад, у фіналі «Кільця» або «Аїди»). Головний герой або героїня у Вагнера й Верді

часом вже заздалегідь приречені: адже вже у вступі до «Травіати» звучить лейтмотив приреченості головної героїні. Жіночі образи часто є вираженням ідеального, непорочного начала (Джилда, Сента) і саме любов стає спокутою гріхів (Аїда, Сента). Але жіночі образи й рухають, змінюють хід дії, зав'язують конфлікт (Джилда, Брунгильда).

Реформа складалася й розбудовувалася у творчості обох композиторів поступово. Перша найбільш яскрава реформаторська опера Вагнера – «Лоэнгрін». У цій опері остаточно переборена структура закінчених номерів, уся дія проходить в великих драматичних сценах на основі наскрізного розвитку; розповідь, розповідь, монолог або діалог заміняють традиційні арії й не дроблять оперу, а становлять її органічну частину; речитативи й аріозний спів зливаються в межах однієї сцени, часто обидва вокальних принципи поєднуються в одному музичному потоці, тоді *декламаційні лейтмотиви* скріплюють музичну тканину, створюючи її інтонаційну єдність. Відтак *драматизація змісту опери* приводить Вагнера до переваги *декламаційного начала над іншими стилістичними інгредієнтами музично-тематичної побудови оперної композиції*.

Дж. Верді знайомиться з принципами оперної реформи Вагнера та з його творчістю у 60-ті роки. Він вважає, що італійські композитори не дають нічого художньо значного, що найбільш талановиті з них, як Д. Бойто, виявляють цікавість до «шкідливих» впливів. Верді почуває себе єдиним і найбільш відповідальним з композиторів, відповідальним за майбутнє італійської національної опери. 60-ті роки – це роки завзятої підготовки композитора до боротьби, його озброєння новітніми досягненнями музично-драматургічної техніки. «Аїда» і «Отелло» – підсумок цієї підготовки. У зв'язку із загальною ідейною еволюцією Верді, зріс інтерес композитора до викриття негативних життєвих явищ, до «зла»: з ним зв'язані жерці в «Аїді», інквізиція в «Дон Карлосі», Яго в «Отелло». Сили зла й жорстокості Верді показує типовими для себе засобами: одноголосна мелодія, позбавлена супроводу, рухається розмірними, прямолінійними кроками, часто

унісоном, часом будується канонічно, створюючи враження, що невблаганно насуваються ворожі сили (Хор жерців). Певне мелодійне спрощення компенсується семантичною насиченістю ораторіальних кроків, що приймають декламаційно-речитативний нахил.

Найбільш рання реформаторська опера Верді – «Дон Карлос». Вона підготовляє всю наступну його творчість, будучи завершеною психологічною драмою. Верді вже не ділить оперу на номери, надаючи їй, подібно Вагнеру, наскрізного розвитку. Продовжує реформаторські знахідки Верді опера «Аїда». Тут композитор вже широко користується лейтмотивами, але не просочує ними всю музичну тканину, а користується ними як характеристиками персонажів, що звучать з їх появою або ті моменти дії, коли виробляється ставлення до них.

Один з усіх європейських композиторів, Верді виявився в змозі, спираючись на міцні основи класичної національної музично-драматичної культури, протиставити щось реальне й позитивне реформі Вагнера. Верді теж створює оперу наскрізного розвитку, але зберігає номер як опору драматургії: він має розімкнуту форму й не зупиняє дії, що виявилось в «Аїді» у повному обсязі. У даній опері Верді поєднував кращі риси декількох оперних шкіл, зберігши при цьому її національну основу, у том числі, поглиблюючи семантичні відмінності та сталі функції оперних вокально-стилістичних комплексів.

В «Отелло» Д. Верді знайшов ідеальне співвідношення між декламаційним і пісенно-аріозним початками, обмежуючи переходи від речитативних форм до аріозних, підсилюючи наскрізну монологічність як психологічну та драматургічну якість оперної дії. Вагнер повністю відкидав хори, Верді ж від хорів не став відмовлятися й широко їх використовує в «Аїді», що не скасовує його інтересу до ансамблю, наприклад, до септету в «Отелло», або до вільної монологічної форми, що є близькою до вагнерівських декламаційних побудов (Аїда, Яго).

Гармонія Вагнера досягла вершини свого розвитку в «Тристані та Ізольді», але ідея вуалювання (запобігання) тоніки виявила себе вже в «Лоенгрині». На думку Вагнера, тональна стійкість зупиняє, дробить музику – звідси вагнерівська «нескінченна» мелодія. Верді ж довго не міг відмовитися від класичних функціональних відносин, квадратності й періодичності. Але в пізній період творчості його гармонійна мова стає помітно більш гнучкою та яскравою, тональний рух – більш різноманітним. Так, в «Аїді» Верді чуйно відтворює характерні ладові риси орієнтальної музики, використовуючи знижені II і VI ступені (молитва Великої жриці). Колорит створюється й засобами тембрової виразовості: у картині ночі на березі Ніла (початок III акту) Верді використовує флейти із скрипками з сурдиною, піцикато альтів і флажолети віолончелей. Стаючи колоритніше й різноманітніше, починаючи з 50-х років, оркестр Верді, не втратив, однак, своїх індивідуальних якостей: соковитого й мужнього звучання, «чистих» тембрів, яскравих зіставлень контрастуючих груп, світлого й прозорого колориту, потужної динаміки.

Оркестр Р. Вагнера часто є більш потужним, аніж вокальні голоси, які прирівнюються до інструментів, особливо коли музична тканина вся пронизана лейтмотивами, а вокальний голос йде в контрапункті з ними. Верді ніколи не позбавляє оперне звучання (оперне мовлення) його вокального походження як основного, вокалізація мелосу у всіх його різновидах виступає пріоритетною стильовою рисою його творів. У пізніх операх Верді оркестр придбав значення рівноправного учасника подій і тією самою мірою переймається мелодійністю-розспівністю, у який вокальна партія – декламаційністю [108; 113]; при тому вокальне начало не втрачає остаточно свого зв'язку з традицією *bel canto*.

Таким чином, творчість Верді йде по власному шляху, є показовою саме для іманентних мовних потреб оперного жанру, тому залишається взірцем опанування усіх специфічних рис оперного мислення. Своєрідність оперного методу Верді визначається також його літературними

уподобаннями, як безпосередньо сюжетними, так і узагальнено стильовими, коли найбільш близькою до типу створеної композитором психологічної оперної драми виявляється шекспірівський трагедійний театр.

Опери на шекспірівські теми, написані попередниками й сучасниками Верді, якщо залишити осторонь питання про їх художню цінність, виявилися досить далекими духу мистецтва Шекспіра. Шлях до Шекспіра й для самого Верді був звивистим, довгим і важким. Цей шлях ішов через руйнування омертвілих традицій і умовностей старих оперних форм, засвоєння, поглиблення, а потім і подолання сучасної романтичної драми. Цей шлях – безперестанна еволюція виразових засобів, спочатку обмежених і не проникаючих углиб характеру, згодом же придатних для вираження найтонших відтінків руху душі й нескінченної різноманітності явищ дійсності. Шлях до Шекспіра вів через подолання схематизму оперної драматургії, що відбиває умовності сюжетів і образів, до насичення її життєвими контрастами, живими характерами, він знаменував естетичне та психологічне водночас поглиблення оперної семантики як передусім музичної. І шлях до глибин шекспірівських образів виявився пов'язаним з декламаційними поглибленнями, оздобленнями музичної мови оперних дійових осіб.

Робота Верді над шекспірівськими сюжетами охоплює кілька десятиліть. По визнанню самого композитора, Шекспір «один з моїх улюблених поетів, що були в мене в руках з ранньої молодості; я й тепер його читаю й перечитую» (з листа до Л. Ескюдье від 28 квітня 1865 р.[39]).

У творчості Шекспіра Верді підкорює глибоке знання життя, людей. Композитор віддавав перевагу Шекспіру перед усіма іншими сучасними і античними авторами. За словами Верді, гіперболізуючи реальність, письменник передбачає майбутнє й цим прилучає нас до істини життя. Саме в такому сенсі потрібно розуміти відомі слова Верді про творчий метод Шекспіра: «Списувати з дійсності, може бути, дуже добре, але видумувати дійсність краще, багато краще. Вам здається, що є протиріччя в цих словах

«видумувати дійсність», але запитаєте про це в тата (Шекспіра). Могло трапитися, що він зустрічався з яким-небудь Фальстафом, але важко представити, що він бачив навіч такого негідника, як Яго, і, звичайно, ніколи й ще раз ніколи він не зустрічав таких ангелів, як Імогена, Дездемона і т. д. і т. д., а тим часом вони такі правдоподібні! Списувати з дійсності – річ гарна, але це світлина, а не живопис» [23, с. 254]. Саме таким було мистецтво й самого Верді. Він теж був знавцем «людських сердець» і тому, «видумуючи дійсність», ще глибше пізнавав реальну дійсність, живі людські стосунки.

Художній діалог Верді – Шекспір формується як діалог стилів і культур, що виходить за межі жанрових і національних канонів. Важливо визначити музичну мету цього діалогу, з'ясувати, які з'являються новаторські прийоми в музичній мові, музичній формі, музичній драматургії і т. д. Можна говорити про особливий вердієвський художній метод, тобто розглядати його композиторське мислення в більш широкому контексті як художньо-естетичне світосприймання, як «стиль світогляду». Цікаве при цьому порівняння вердієвського художнього методу не лише з вагнерівським, а й з берліозівським та з принципами ліричної французької опери. Але найголовніше для нашого дослідження виявити модель оперного метасюжету як єдиного принципу організації часу й простору в опері, тобто як певної системи хронотопів. У зв'язку з цим виникає паралель між хронотопом в романній прозі (за теорією М. Бахтіна) і в операх Верді: опера може бути уподібнена музично-сценічному роману. Романізація – провідна риса оперного мислення Верді, на відміну від міфологізації, епізації в музичному мисленні Р. Вагнера та Г. Берліоза. Близький до Верді Ж. Бізе, але в традиціях французької ліричної опери було прийнято переносити центр драматичної ваги на дію й словесний текст. У зв'язку з цим можна говорити про поліфонічність музичного мислення Верді як, насамперед, поєднання різних принципів естетичного відношення, а саме – трагедійного, ліричного, комедійно-гротескового. Важливо те, що всі ці принципи естетичного відношення втілюються у зв'язку з індивідуальними характеристиками героїв



або одного героя. Особлива властивість опер Верді – портретність, при цьому розділяються способи зовнішнього та внутрішнього портретування героя, тобто розділяються «зовнішня» і «внутрішня» іпостасі людини. Вони можуть не збігатися, і в цьому випадку образ підсилює свої трагедійні інтенції.

Верді створює свій образ людини епохи – «людини семантичної», як образ людини, стурбованої пошуками смислу життя, особистого існування, що прагне розуміння іншими людьми (відмінність вердієвських героїв від вагнерівських). Інтонаційна драматургія, музичний тематизм опер Верді пов'язаний безпосередньо з розвитком образів героїв. Одним з факторів нового розуміння образу героя стає автобіографічність, у цілому властива романному жанру. Автор завжди тією чи іншою мірою ототожнює себе з головним героєм. У зв'язку з цим можна виділити групу «шекспірівських персонажів» (героїв шекспірівського типу) – трагедійних образів, близьких шекспірівському розумінню трагічного. Їх єдність виявляється і як єдність музично-виразових, стилістичних прийомів, тобто як єдність їх музичної мови. Центральними серед жіночих образів у цій групі персонажів є Джильда, Аїда, Дездемона. Однак до них також належать головні жіночі образи й інших опер.

Зародження декламаційної мови оперного героя як людини сильних почуттів та нездоланих протиріч у свідомості пов'язане з першою оперою, що заслуговує назви шекспірівської, у поетиці Верді. Це опера «Макбет», створена Верді в 1847 році, котра є першим твором на сюжет Шекспіра. Ця трагедія імпонувала композитору сильними страстями, гострими драматургічними ситуаціями, тираноборчими мотивами. Привабливим новим завданням видалося втілення похмурих страстей героїв, спонукуваних могутніми поривами. Світ лиховісної, «потойбічної» фантастики, з такою потужною поезією відбитий у творі Шекспіра, забезпечував трагедії особливу атмосферу, особливий колорит, що й захоплював Верді. Це видно з того, як багато уваги приділив він саме цій сфері опери.

Трагедія сильної духом людини, що охоплена фатальною пристрастю, одна з центральних тем творчості Верді, що спонукає його шукати сюжети опер у драмах Гюго, Гуттьєреса, Шиллера й Байрона. Реалістична шекспірівська драматургія містила чудовий матеріал для психологічно глибокого розкриття цієї теми. В «Макбеті» показана сильна людина, свого роду ренесансний характер у розквіті всіх своїх душевних і фізичних сил.

Макбет – яскрава особистість з індивідуалістичною психологією. Вона й живить його честолюбство. В ім'я повноти щастя він прагне досягти необмеженої влади. У цьому змісті він протилежний Ліру, який позбавляє себе зовнішніх атрибутів влади, цілком покладаючись на силу своєї особистості. Станова ієрархія перешкоджає Макбету в його прагненні до звеличування. Протиріччя між природними даними й сковуючими їх суспільними умовами Макбет долає злочинним шляхом. Злий геній Макбета – його дружина, жінка з кам'яним серцем, жорстока й рішуча. Усіма її діями керує жадоба влади. Макбет вірить у винятковість своєї місії, роблячи все нові й нові злочини. Відьми, що колись передбачили його велич, це поетичний символ трагедії, наділений рисами реалістичності, адже в їх словах розцвіли таємні мрії Макбета. Макбет гине гордо, кинувши виклик усім, зустрічаючи смерть безстрашно. Макбету протистоять численні борці з боку «світливих сил»: син убитого Дункана Малькольм, Макдуфф, англійці. Отже, хоча «Макбет» і найбільш похмура з трагедій Шекспіра, у цій трагедії злу протистоїть велика кількість людей, що, безперечно, обнадіює. А головне – неоднозначно сприймається і образ самого Макбета та його дружини, що й відбивається у музичному рішенні опери Верді.

«Макбет» виникає на роздоріжжі творчого розвитку Верді. Тенденції психологічного реалізму, що поступово підсилювалися в музиці Верді до кінця 40-х років, з найбільшою силою позначилися саме в цьому творі. Він знаменує кінець героїко-патріотичного періоду творчості Верді й початок ери опер соціально-психологічної проблематики. На зміну героїки ранніх опер, трохи плакатної й зовнішньої, що веде до дещо схематизованих сценічних

образів, прийшло дійсно трагічне розкриття характерів, прагнення до відтворення життєвих конфліктів і психологічних переживань.

У лібрето Верді виділив і зберіг головним чином лінію розвитку долі самого Макбета й леді Макбет. Він виключив велику сцену, що є в трагедії Шекспіра, під Лондоном, у якій Малькольм, Макдуфф і Росс домовляються почати боротьбу з Макбетом – вбивцею Дункана й узурпатором, а також сцену в замку Макдуффа (вбивство його родини). Відсутність цих сцен визначила те, що в перших трьох діях Верді не торкнувся теми народної боротьби проти Макбета-Узурпатора, і вона вривається трохи зненацька в четвертій дії [113; 160]. Порівнюючи літературний сценарій опери Верді із шекспірівською трагедією, ми переконуємося, що в основі опери лежить недосконалий переклад, але композитору вдалося втілити в музиці багато справді шекспірівських строф, особливо в аріях Макбета й леді Макбет. Щодо цього примітна сцена сомнамбулізму, де текст піддався лише невеликим скороченням. Дух шекспірівської трагедії відчувається й у другій сцені (коли леді читає лист Макбета) трагедії, що зберігає подібність із відповідною сценою, навіть по композиції. Справді трагедійним характером, безсумнівно, відзначена вся сцена явища восьми королів; по-шекспірівськи багатогранна сцена бенкету в замку із зазоровною піснею леді, двічі перерваної галюцинаціями Макбета. Багато чого піддалося скороченню: зник ряд діючих осіб в опері, не показані сцени вбивства дітей Макдуффа, збіднені образи Макдуффа й Малькольма, спрощена лінія злочину. Нарешті, прекрасно звучить у четвертій дії хорова фуга, на відміну від розрізнених хорових сцен, а також хоровий апофеоз, що зумовлює позитивну, у цілому, естетичну розв'язку оперної фабули.

Шекспірівський сюжет містив багато можливостей для створення ефектних сценічних ситуацій. Так, таємничістю й драматизмом пронизані кращі епізоди опери: дуети Макбета і леді Макбет (перша, друга й третя дії), сцена явища привида Банко (друга дія), хід восьми королів (третя дія); сцена сомнамбулізму (четверта дія) – найбільше «шекспірівська сторінка» опери.

Особливі труднощі представляла проблема оперних героїв з їх складними й суперечливими характерами, динамікою розвитку. Верді вперше написав оперу, у якій не було любовної інтриги. Замість неї довелося втілити драматизм виняткових почуттів і злодіянь, пов'язаних з боротьбою за владу. Музика його ранніх опер говорить мовою драматичних ситуацій, аж ніяк не поглиблюючись у них. Ті образи й побудови, які композитору доводилося втілювати, були характерними для італійської опери, їх Верді шукав в сфері звичних інтонаційних узагальнень – *стилістичних канонів*. Однак традиційний тематизм виявився по суті неефективним, малоприслужним для пасіонарного змісту шекспірівської драми. Тому образи головних героїв опери виявилися суперечливими.

Безсумнівно, леді Макбет – центральний образ опери. У її музиці з найбільшою силою зустрічаються нові устремління Верді до психологічного реалізму й канонічні форми італійської опери. Перша поява леді Макбет в оперній дії – читання листа, відразу свідчить про суттєве оновлення мовлення героїні за рахунок підсилення декламаційного складу. Декламація ця зненацька обривається, немов леді Макбет намагається відігнати нав'язливу думку. У ланцюзі акордів, що нерішуче повзуть по хроматичному звукоряду, відбилася складна психологічна боротьба.

Однак у каватині, що випливає за декламаційним епізодом, ми відчуваємо певний розлад між словами й музикою. У тексті добре передані головні риси героїні – її пристрасність і властолюбство, воля й рішучість: «Іди, поспішай! Я запалю твоє холодне серце! Я додам тобі сили...». По музиці це – типова італійська канцонета, з гарною протяжною мелодією, яка скоріше підійшла б для передачі людських почуттів, прекрасного начала, що не відштовхує, а залучає. У наступній за каватиною героїчній кабалетті втілена рішучість леді, її жорстока непохитність. У динамічній темі кабалетти – ритмічний імпульс, що підхльостує, віртуозні рулади, стрімкий темп «Ніч, огорни нас глибоким мороком...». У другій дії образ героїні розбудовується активніше й цікавіше, зі справжньою психологічною

правдивістю, коли у зосередженій декламації та рвучких наростаннях арії, у бравурному русі й у затаєному шепоті речитативів відбита її лиховісна рішучість. Леді Макбет марить про велич, і її арія наповнена нетерплячими почуттями. Початок арії звучить широко й урочисто. Поступово мова тьмяніє. За патетичним вигуком «Необхідний новий злочин» впливає хорал у зосередженому характері, до якого залучені напружена гармонія, барвисте півтонове зрушення. У заключному розділі арії знову проривається героїка, активна мелодія виражає бурхливий порив, який на якусь мить змінює шепіт, однак незабаром жагуча мелодія затверджується. Стислі, енергійні мотиви висхідних вокальних фраз сполучаються з повнозвучною гармонією оркестру, що містить виразні терцієві звороти, акценти.

Мелодія застільної «Коли кубок наповнений...» більш проста, і цій простоті не перешкоджають різкі динамічні акценти й драматизм самої ситуації. У третій дії – до характеристики героїні додається жорстока енергійна музика, у якій виражена та одержимість, яка перетворила життя героїв у вакханалію вбивств. Завершальний акорд у розвитку образу леді Макбет – сцена сомнамбулізму з четвертої дії. У цій сцені жагуча, гнівна партія леді Макбет викликає аналогії з партією скорбної Амнерис. Верді трансформує шекспірівську трагедію, міняє не тільки колорит сцени, але й сутність образу героїні. Безвихідною тугою пронизана вся музика сцени. Потворні химери, зла кров, що червоніє, яку не зможуть змити «усі пахощі Аравії», страх за долю чоловіка, привиди мертвих – такою є жахаюча реальність життя героїні. Інтонації сумних подихів і стогону (півтонові щемливі зрушення мелодії) символізують страждання леді Макбет, офарблюють сцену в скорботні тони. З її партії зникли патетична бравада грізних кабалетт і лють енергійного натиску. Чистий струмок каяття вносить до цієї сцени піднесену поетичність. Партія, написана в тональності b-moll, звучить як елегія, а особистісна біль є пронизливою та викликає навіть співчуття. Дані музичні перетворення образу відбуваються на основі

збагачення вокальної партії виразними декламаційно-мелодійними зворотами, підсилення її ліричної експресії.

Образ Макбета композитор витримує у відносно похмурому, суворому колориті. Хоча вокальна партія леді більш багатобічна, в образі Макбета більше єдності й рідше порушується гама фарб. Не випадково, що декламаційно-речитативний стиль особливо широко представлений у його партії, проникаючи навіть в аріозні форми.

У мелодиці Макбета значну роль відіграють хроматизми, неспокійний ритмічний малюнок, немов блукає думка Макбета, хитка й нестійка, що терзається сумнівами, а іноді жахається кривавих примар. Подібні моменти розкриваються в першій дії – міркування Макбета перед убивством короля Дункана, дует Макбета і його дружини. У першому епізоді Макбету ввижається закривавлений кинджал. Партія наближена до речитативу з розвиненим інструментальним супроводом. Оркестрова партія має тут самостійне значення (пізніше той же музичне прийом спостерігаємо в опері «Отелло»). Так, наприклад, у хоралі мідних і дерев'яних інструментів нерідко виникає ритм похоронного ходу, що символізує фатальний результат драми. Стрімкі зльоти коротких пронизливих мотивів струнних відбили нав'язливі думки, що переслідують героя.

Нерішучість Макбета, блукання його думки, заціпеніння й болісні зусилля вирватися з-під влади примар відбиті й у фактурних коливаннях тембрів, що мерехтять, коротких мотивах скрипок, їх повзучих хроматизмах. В дуеті подружжя, що йде за сценою вбивства Дункана, страх Макбета переданий ще більш вражаючими засобами: він увесь у владі кривавих образів, а його партія відрізняється патетичною виразністю, її мелодійний контур порушується тривожними вигуками.

Трагедія Макбета – трагедія сильної особистості – з найбільшою глибиною відбита в другій дії, у сцені явлення привида Банко. Музика народжується з мови Макбета, якому начебто не вистачає повітря. Контрастом до партію Макбета вплітаються репліки леді Макбет. Страх і

розпач Макбета також показані у сцені ходи восьми королів. Його вокальна лінія передає стан афекту: стрибки на широкі інтервали, ритмічний пульс частішає, мелодійна лінія втрачає чіткість контурів і стає асиметричною. Гармонія загострюється завдяки настійливому впровадженню зменшених септакордів в оркестровій партії. Музика має нестійкий, тривожний характер.

У сценах з привидами та ходи восьми королів моменти збудження, палких заклинань переміняються пригніченістю. Мелодія застигає, а неспокійний ритм втілює фатальне начало. До речі, у цих епізодах мова Макбета наближається до мелосу віщих відьом у першій дії. У фіналі третьої дії показаний підйом душевних сил у Макбета. Арія Макбета в четвертій дії підкреслює похмуре почуття відторгнення й самотності, виражає скорботу людину, яка прогнала все. Однак у ній немає справжнього драматизму, а «кантабіле», емоційна наповненість плавних інтонаційних ліній роблять арію досить привабливою. Навіть можна сказати, що у ній композитор наближається до мелодики Белліні – елегійної та безпосередньої.

Образ народу як діючої маси розкритий в опері нечітко, адже відсутня яскраво виражена протидія. Незважаючи на це, в арії Макдуффа на початку четвертої дії показана скорбота про дружину й дітей, розкривається тема трагедії батьківщини, сприймана як особиста катастрофа.

Різноманітно й широко втілений у музиці опери Д. Верді фантастичний світ. Джерела цього незвичайного й цікавого показу йдуть ще від Перселла з його оперою «Дидона і Еней». У цьому випадку, віщі відьми – глибоко поетичні, символічні образи трагедії Шекспіра. В їх вчинках і жорстоких висловленнях – злий початок, стихія, що лежить поза логічними законами.

Музичні прийоми створення образів «зла» досить традиційні. Це гармонія зменшених септакордів – риси таємничої невизначеності, оркестрові пасажі, гармонії дисонуючих акордів із застрашливими контрастами. У мелодії часті моменти іронічно звучних тремоло й трелей. Швидка зміна тем, темпові та ритмічні контрасти також сприяють створенню фантастичного колориту. «Музика відьом» за своїми жанровими

особливостями тісно пов'язана з побутовою музикою, а саме, танцювально-пісенною й, загалом, є досить наївною. Таким є, наприклад, хор відьом з першої дії. Елементарна музика «учуднюється» вереском трелей, різкими поворотами мелодій, стрибками на дисонанси. Мало того, що музика хороводу відьом позбавлена таємничої демонічності, їй доданий якийсь комедійний відтінок. Цей комедійно-побутовий колорит зберігається в характеристиці відьом і в третій дії. Однак самі епізоди хороводу й танців є значним місцем у композиції дії. Вже в оркестровому вступі звучать дві теми – одна з них декламаційно-кутаста, подібна заклинанням, інша – стрімка, танцювальна. Ці звукозображальні ефекти досягнуті за допомогою стрімкості пасажів струнних і дерев'яних, пронизливістю мотивів, що миготять на гармонії зменшеного септакорду.

«Музика відьом» носить загрозливий характер у двох епізодах речитативно-декламаційного складу. У першій дії хор відьом «Так здрастує Макбет!» звучить зловісно-урочисто на тлі «застиглого оркестру». У мелодії – ланцюг терцій. У третій дії, до появи Макбета, відьми віщі й величні, у їх голосах чується похмура таємничість. Драматизм епізоду ходи восьми королів підсилюється завдяки зіставленню декламаційності мови Макбета з характеристиками відьом.

Звернемо увагу ще на декілька особливостей оперної композиції як музичного тлумачення сюжету: сцена вбивства Банко наповнена похмурим драматизмом, однак не може досягтися бажаного ефекту через попередній хор убивць, який побудований на лейтмотиві привида й нагадує музику викрадення Джильди з опери «Ріголетто». Досить традиційним є фінальний ансамбль першої дії, у якому учасники мовби охоплені єдиним поривом, а музика нагадує «скорботно-героїчні» клятви з ранніх опер композитора («Навуходоносор», «Ломбардці»). У фінальному квартеті з другої дії тривога Макбета виражена за допомогою остинатних прийомів. Різноманітність тем, що зіставляються, їх певна характерність, поступове нагнітання напруги визначають драматизм цього епізоду.



«Макбет» – важливий етап в еволюції драматичних принципів Верді. Об'єднання в одному творі реальних і фантастичних епізодів, інтимних і масових сцен потребувало гнучкості виразових засобів. Верді надав динаміки оперній формі за допомогою безперервної дії та загальних сюжетно-образних імпульсів розвитку. Це яскраво видно на прикладі наскрізної дії в сцені королів. Появі духів передуює похмура мелодія оркестру, що доноситься здалека, яка після закликів відьом перетворює на хорал. У продовженні цієї сцени речитатив Макбета чергується з цією темою, що звучить то люто, то похмуро, то поступально, то в характері похоронної ходи: вона прошаровує арію Макбета подібно остинато. Чим сильнішим стає страх Макбета, тим зловісніше звучить ця тема. Ця тема звучала раніше (остинатні тріолі) в увертюрі, як символ фатальної долі. У сцені, де Макбет просить дух вирішити загадку майбутнього, цей матеріал є посередником між злими силами й тематично розрізненим речитативом Макбета.

У четвертій дії виділяється хор – краща сторінка серед скорботно-патріотичних епізодів. У ньому можна підкреслити дві семантичні тенденції, а саме, благання і скорботу (відгомін похоронної ходи). У першому епізоді «Пригноблена вітчизна, ти не можеш носити солодкого імені матері...» - щемливі спадні секундові інтонації. У другому епізоді «Вітчизна волає до нас...» – хорова героїчна кабалетта, енергійна, мужня. Міст до заключного хору – fuga. На її тлі «розігрується» епізод зустрічі Макбета та Макдуффа, що передуює заключному хору, з карбованим похідним ритмом, рельєфною мелодикою. Від мінору до мажору, від маршу до протяжної мелодії, від зосередженості до радості – таким є апофеоз опери. Образ Макбета та його дружини – на віддаленні, і в цій віддаленості – знак перемоги над тиранією; таким чином Верді підсилює соціальне звучання й значення фіналу трагедії Шекспіра.

Досвід оперної творчості Д. Верді, взятий у контексті оперних інновацій його доби, дозволяє переконуватися у тому, що оперна стилістика, так би мовити внутрішній мовно-мовленнєвий тезаурус опери, розвивається

шляхом функціонального розширення, семантичної множинності, що дозволяє декламаційній сфері «проростати» в інші види інтонування, способи висловлення, «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, набувати рис універсальності. Даний процес виявляє не лише італійська, західноєвропейська, а й російська опера класико-романтичного періоду; у цьому виражається її своєрідність, обумовлена, у тому числі, енциклопедичним нагромадженням різних форм словесно-поетичної та музично-жанрової мови, а також орієнтацією на психологічне поглиблення образу людини як соціально значимої, «великої» особистості.

Досить широким є той напрям еволюції оперного мовлення з притаманними йому декламаційно-речитативними диференціаціями та семантичними уточненнями, що проявляється в операх західноєвропейських композиторів (наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя), які обирають контрастний тип оперної мелодійної мови, прагнуть підсилювати мелодраматичні (афективно-сугестивні) способи оперного впливу. У цьому випадку декламаційно-речитативні побудови концентруються, функціонально локалізуються, виявляють тенденцію семантичного протистояння аріозній кантилені, що дозволяє знаходити особливі градації, семантичні «щаблі» у стилістиці вокальної декламації. Особливе місце щодо цього займає оперна поетика П. Чайковського, який мелодійно поглиблює всі тематичні засоби опери, а за їх за допомогою – і симфонічного розвитку, спирається на узагальнено-образне відтворення змісту поетичного тексту, тобто мислить суцільно музичним шляхом, залучаючи словесний ряд як додатковий засіб, що узгоджується зі змістовною функцією оперного слова на рівні сюжетних умов і загальних характерологічних завдань.

Але й він прибігає, скоріше, до відокремлення декламаційно-речитативних фігур (речитації, псалмодії, вигуків-реплік і т. п.) у якості афективних знаків граничної емоційної напруги, щодо цього виявляючи стильову й методичну спільність з поетикою французької ліричної опери.

Слід уточнити також, що при всіх виявлених оперною жанровою формою тенденціях національної стильової своєрідності, у процесі еволюції вокальної декламації як музичного феномена дані тенденції не стають вирішальними. Так, наприклад, К. М. Вебер, що є основоположником німецької національної опери та відкриває її музично-стильові й стилістичні ресурси, дуже близький у розумінні семантичних функцій декламаційної оперної стилістики до італійських та французьких майстрів. Мова йде не про дописані пізніше Г. Берліозом речитативні зв'язки, що замінили традиційні для зінгшпіля словесно-розмовні епізоди, але про використання мелодраматичних прийомів всередині музичних сцен та про надбання ними спеціальних композиційних функцій.

У розвитку стилістики вокальної декламації, включаючи її поглиблення та розшарування за різними способами артикуляції, можна знайти деякі національно-стильові показники, але й вони, скоріше, обумовлені тими жанровими парадигмами європейської опери, котрі мають міжнаціональне, загальноісторичне значення, тобто визначені розумінням жанрових завдань і можливостей жанрової форми опери у її цілому. Одним з таких завдань стає посилення універсального художнього значення оперної форми завдяки відтворенню її засобами так званих «вічних» тем і образів.

Специфіка оперного розуміння вічних, високих літературних сюжетів є дуже значною. Так, з'єднання у творчості Ш. Гуно образів І. Гете й В. Шекспіра не означає перевагу в ньому теми «високої трагедії». Напроти, композитор знаходить власне ліричне, психологічно актуальне розв'язання тих образних колізій, що запропоновані літературним першоджерелом, разом з лібретистом вносить у нього істотні зміни, іде за суто оперною ідеєю розкриття контрастних музичних характерів. Гетевський «Фауст» – глибоко національна драма, аналізуючи яку ми виявляємо її відмінність від творів попередників поета. Новим у Гете є те, що поет звільняє долю Фауста від зумовленості, залежності і від божественного, і від диявольського начал. В опері Гуно Фауст стає ще більш вільним – у сфері вираження особистісних

почуттів та у свого роду єдиnobорстві з Мефістофелем, у якому програш обертається перемогою, але не стільки Фауста, скільки сили людської любові, зосередженої в образі Маргарити.

Мефістофель – образ-каталізатор, символічне втілення протиріч людської душі, тому його не можна розглядати тільки з негативної точки зору. На перший погляд – він посланець пекла, чорт, посланий спокусити Фауста і відвернути його від шляху істини; таким він був у народній книзі про чорнокнижника Фауста – живе втілення заперечення всіх цінностей. З іншого боку, можна сказати, що йому відкрита певна сторона істини – усе те, що в житті безглуздо й нерозумно. Цим образ, створений Гете, відрізняється від чорта в народних легендах, що купував душу Фауста. Мефістофель – носій повного заперечення, але сам він не «негативний персонаж» у звичайному змісті слова. Якщо одну сторону істини виражає Фауст, то іншу – Мефістофель. Він теж носій ідей, що хвилювали Гете. В образі Фауста втілений гарячий порив, ентузіазм, прагнення до високих цілей. Мефістофель, будучи по-своєму не менш розумним, дивиться на світ із зовсім протилежної точки зору. Це протиставлення тонкою ниткою проходить крізь усю драму Гете [24].

В опері Ш. Гуно, яка в первісній редакції йшла з розмовними діалогами (в 1869 р. Гуно замінив їх речитативами й додав також балетні сцени), літературне джерело (перша частина однойменної трагедії І. Гете) докорінно переосмислена, що цілком зрозуміло, враховуючи специфіку романтичного оперного жанру: замість авторського філософського рефлексивного тексту в центрі композиції виявляються ліричні міжособистісні відносини, що розгортаються на широкому життєвому тлі. Центральним персонажем при такому підході до сюжету поеми стає Маргарита. Прийнято вважати, що Гуно інтонаційно обновили французьку оперу, звернувшись до мелодійного ладу сучасного побутового романсу, однак мелодійне новаторство образу Маргарити пов'язане не тільки з цим. Усю оперу в цілому можна назвати

«драмою Маргарити», чому сприяє декламаційно-мелодійна концепція даного образу.

У сцені з Фаустом у саду (друга дія, кuartет і дует) у музичному мовленні Маргарити з'являються жагучі й схвильовані інтонації речитативно-декламаційного малюнка. Дует Фауста і Маргарити – драматургічна кульмінація опери. Він належить до кращих досягнень не лише лірики Гуно, а й усієї оперної драматургії. Музика дуету розкриває все різноманіття душевного стану героїв: в оркестрі все наполегливіше й сильніше звучить тема любові Фауста і Маргарити, яка зароджується у флейт і могутньо підхоплюється всіма інструментами, поступово стаючи м'якше, а потім у декількох трепетних акордах зникаючи зовсім. У такий спосіб ми спостерігаємо зміну психологічного стану героїні – Маргарита відчула всю повноту життя й щастя бути коханою. Це обумовлює інтонаційну трансформацію її вокальної партії, переводячи художню виразність до іншої площини; вокальна кантилена набуває нових експресивних рис, завдяки декламаційним загостренням, акцентуаціям.

Величезної сили та переконливості досягає композитор у зображенні страждань та божевілля своєї героїні (третя й четверта дії опери); музика, що характеризує Маргариту, глибоко драматична і також свідчить про зростання декламаційного начала. На початку третього акту репліки Маргарити «коментуються» хоровими вуличними вигуками жінок, що сприймаються як голос народної моралі, котра засуджує моральне падіння героїні й насміхається над нею. Розгорнута арія Маргарити, що передає її страждання, змінюється ліричним романсом Зибеля.

Протиставлення декламаційності партії Маргарити та романсових інтонацій Зибеля виконує драматургічну функцію контрасту між повсякденною зовнішньою та психологічною внутрішньою ситуаціями. У цій сцені переважає похмурий колорит: напружений речитатив, поступеневий рух і плавність мелодії позбавлені інтонаційної виразності й звучать якось мляво. І тільки наприкінці арії, при спогаді про колишнє щастя, Маргарита

пожвавлюється: мелодія звучить переривчасто та збуджено. Однак цей короткий сплеск обривається монотонним «дзижчанням» оркестру.

Масштабна діалогічна сцена Маргарити й Мефістофеля, з включенням хорових епізодів, що персоніфікують потойбічні сили (хор демонів), складається з різнохарактерних фрагментів, відбиваючих поступове емоційне нагнітання. Звуки органу й спів людей, що моляться, терзають серце Маргарити: раптові крещендо, хвилювання й пориви на тлі сумних нашіптувань демона, аж до прокльону-заборони, у якому грізно лунають мідні.

Четвертий акт стає заключним етапом розвитку драматичної дії: образ Маргарити досягає своєї кульмінації. У розгорнутій дуетній сцені представлений підсумок розвитку образу Маргарити: вражає психологічна правдивість оперного портрету героїні, що втратила розум. У партії оркестру звучить спочатку тема вальсу, потім – обидві теми любові. Невелике аріозо Фауста пронизане болем і жалем, відтіняється безтурботністю щастя на початку дуету Маргарити і Фауста «Ти знову із мною». Танцювальний мотив – чарівне воскресіння щасливих днів – створює в похмурій темниці, навколо присудженої до смерті героїні, ореол незаплямованої чистоти. Героїня виконує жагучий гімн-моління, і її мова насичена справді *трагедійною декламацією*. Піднесено ствердно звучить мелодія в розмірено плавному русі з широкими інтервальними ходами та великим діапазоном фраз. У наступному терцеті Мефістофель і Фауст призивають Маргариту до втечі, але вона відкидає допомогу пекельних сил, доводячи тим самим свою моральну перемогу [153].

Музично-тематичний сценарій «шекспірівської» опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» визначається двома образними групами тем і трьома основними інтонаційними комплексами. Першу образну групу утворюють мотиви й теми, що передають рух, зовнішню динаміку подій, так сказати жестикулятивну сторону музично-сценічного руху. До такого роду тем слід віднести характеристики Меркуціо та Тибальта, почасти Ромео, коли він бере

участь в ансамблевих сценах; з таким тематизмом пов'язана й значна частина речитативних реплік: вони не характерологічні, а сюжетно-ситуативні або наративні, тобто описового призначення. Особливе місце в даній групі тем займає вступний мотивний комплекс долі (у ре-мінорі), у якому виділяється остинатний репетитивний мотив, тобто речитація на одному звуці – знак повного припинення руху, отже, припинення життя.

У музичному тексті опери даний репетитивний мотив буде багаторазово повторюватися, починаючи з партії вступного хору, придбає різні сюжетно-ситуативні функції, але його головною осмислюючою функцією буде залишатися початкова, вказівка на фатальний смертельний результат любові Ромео і Джульєтти. У даній якості цей мотив проникає почасти й у партію Джульєтти. Але особливо важливий він як складова частина музичної характеристики падре Лоренцо, образ якого через це здобуває ту подвійність, якої він відзначений і в симфонічній увертюрі П. Чайковського. Даний образ стає носієм смертельного результату, мимовільним каталізатором трагедійної долі героїв, що й відзначене в його музичній характеристиці.

Друга контрастна група тем пов'язана з передачею почуттів, переживань, емоційних відносин героїв, тобто вона створює ту особливу музичну «мову почуттів», яка забезпечує художній успіх опер Гуно. Дана сфера музичного матеріалу зароджується в №4 опери, мадригальній дуетній сцені Ромео і Джульєтти, зростає у своїй експресії в другій дії, в №9. Її відмітною ознакою стають широкі інтервальні кантиленні ходи у вокальних партіях, окличні інтонації, контрасти гучнісної динаміки, а також широке мелодійне голосоведення в оркестрі, велика кількість орнаментально-підголосково збагачених форм руху в оркестровій партії.

Найбільш розгорнуто дана група тем представлена в завершальних четвертій та п'ятій діях, які є й вищим щаблем розвитку почуттів героїв. Причому саме тут зароджується новий мелодійний різновид «тематизму любові»: висхідна гімнічна тема в партії Джульєтти на словах «Любов, будь

мені тепер рятунок» (№17 четвертої дії), яка проводиться двічі й надає образу Джульєтти нового, піднесено-активного, навіть героїчного характеру. Передумовами даного гімнічного тематизму служать «мотиви довіри та клятви» Джульєтти й Ромео в другій дії, що звучать у Мі-бемоль мажорі й Си-Бемоль мажорі. Даний гімнічний тип тематизму з показовими для нього тризвучними ходами стане основою «дуєту згоди» юних героїв у п'ятій дії, коли вони прославляють милість бога в мить ілюзорного досягнення щастя. Пісенно-гімнічна мі-бемоль мажорна тема, щоправда у супроводі «фатальних» тремоло й тризвучних репетицій, завершує всю оперу, будучи проведеною в оркестрі.

Таким чином, пісенно-гімнічний тематизм є тем музичним полюсом опери, який затверджує красу та вічність почуття любові, здатності людини любити, є відповіддю на «фатальні» інструментальні питання вступу та речитативно-репетитивні побудови, що утворюють полюс смерті.

Відзначимо, що є й третій комплекс мотивів і інтонацій, що служить переходом та сполучною ланкою між двома вищевказаними. Він пов'язаний з ліричною танцювальністю, а саме – з тією вальсовою сферою, яка може вважатися лейтінтонаційною, лейтритмічною (тридольність) сферою Джульєтти, але проявлений не лише в її партії, транслюється в партії інших персонажів, насамперед, Ромео, що, властиво, і виявляє провідне в буквальному значенні цього слова музичне положення образу Джульєтти. Вальсова стилістика, настільки улюблена у творчості романтиків, відрізняється саме тим, що поєднує моторику танцювального руху з плавністю, заокругленістю, розспівністю інтонаційного контуру умузичненого руху. Іншими словами – вона може бути вокалізованою, співаною, що й дозволяє Гуно зробити її тим містком між сферою руху та сферою переживання, між зовнішнім та внутрішнім світами трагедії, по якому проходить – переходить свій життєвий простір – образ Джульєтти.

Необхідно звернути також увагу на тональну драматургію опери, у якій дієзна мажорна сфера оточує образ Джульєтти, а лейттональністю



героїні стає Ре-мажор. Невипадково фатальний мотив на початку опери викладається в ре-мінорі: Джульєтта персоніфікує життя, тіньовою стороною якого є смерть (однойменний мінор). Бемольна сфера (тональності Фа-мажор, Сі-бемоль мажор, Мі-бемоль мажор) показові для пасіонарних епізодів, тобто для моментів вищого підйому почуттів головних героїв. Знаменне те, що в розв'язці, у завершенні п'ятої дії, Гуно показує всі основні тональні фарби, поєднує всі основні мотиви, залишаючи в якості остаточних катартичних Мі-бемоль мажор і висхідну пісенно-гімнічну тему. У такий спосіб момент смерті прояснюється та підноситься, він є мажорним, і це стає вказівкою на торжество любові, а у використанні декламаційно-речитативного стилістичного комплексу проявляються катартичні функції.

Отже, сумуючи основні аналітичні спостереження, зазначимо, що історія романтичної опери засвідчує залежність розвитку вокальної декламації від семантичного ускладнення, смислової поліфонізації змісту оперного твору, зокрема внаслідок нарощування трагедійних ракурсів музично-театральної концепції. Як знак найвищої психологічної напруги та передбачуваної катастрофічної ситуації, вокальна декламація майже повністю звільнюється від словесної залежності, перероджується в суто музичний феномен – в емотивно-семантичному плані та емоціологічному тлумаченні, приклади чого надає творчість Дж. Верді, схильна до афектів й пасіонарності італійська школа. Але і в випадках літературно-філософських рефлексій декламаційному інтонуванню надається значення особливого музично-кульмінаційного засобу, що зумовлює інтонаційну драматургію опер Ш. Гуно. Гуно дійсно стилістично оновив французьку оперу та здійснив справжнє мелодійне новаторство завдяки запровадженню до музичних характеристик провідних героїв інтонацій речитативно-декламаційного типу, що допомагає розкривати різноманіття душевного стану персонажів, причому декламаційного складу мелодійні звороти звучать не лише в вокальних партіях, а й в оркестрі.

В опері «Фауст» надання декламаційності партії Маргарити виконує суттєву драматургічну функцію контрасту між різними психологічними характеристиками. В опері «Ромео і Джульєтта» особлива група тем призначена виражати стан почуттів головних героїв, має зростаючу експресію, виражену через широкі інтервальні ходи у вокальних партіях, окличні інтонації, контрасти гучнісної динаміки, а також широке мелодійне голосоведення в оркестрі, орнаментально-подголоскове збагачення форм руху в оркестровій партії; таким чином, тематичний матеріал інкрустується декламаційними зворотами.

### **2.3. Естетичні і композиційні передумови декламаційно-мелодійної і декламаційно-речитативної стилістичних сфер опери С. Барбера «Ванесса»**

Вивчивши творчу біографію С. Барбера, можна відзначити, що в процесі становлення композиторської особистості він пробував себе в різних жанрах, зазнав впливу від різних стильових течій – романтизму, експресіонізму, неокласицизму, але обрав свій власний шлях, не боячись звертатися до пізньоромантичного розуміння музичної поетики, до деяких настанов традиціоналізму [185]. Завдяки цьому, мабуть, він і зайняв достойне місце серед тих американських композиторів, які здійснили суттєвий вплив на музичну культуру ХХ століття, перш за все, як «композитор яскравого ліричного дарування». Різноманітні судження про нього є рівною мірою позитивними. Так, за думкою І. Мартинова, «Барбер – багатосторонньо обдарований композитор, що привертає й проникливістю ліричних сторінок, і бурхливим динамізмом, і соковитим гумором. Його музична мова свіжа й оригінальна, часто нарочито загострена. Сильною стороною його творчості є яскравий і пластичний мелодизм» [99, с. 284]. Як зазначає В. Дельсон, «Барбер – автор численних творів різних жанрів. У його ранніх фортепіанних

творах проявляється вплив романтиків і С. Рахманінова, в оркестрових – Р. Штрауса. Пізніше сприйняв елементи новаторського стилю молодого Б. Бартока, раннього І. Стравінського й С. Прокоф'єва. Зрілий стиль Барбера характеризується комбінацією романтичних тенденцій з рисами неокласицизму...; кращі твори Барбера відрізняються майстерністю форми й багатством фактури; оркестрові твори – блискучою технікою інструментування (виконувалися А. Тосканіні, А. Кусевицьким і іншими найвидатнішими диригентами), фортепіанні – піаністичністю викладу, вокальні – безпосередністю образного втілення, виразністю розспіву й музичної декламації» [45]. Знаменно, що навіть в узагальненій характеристиці творчості Барбера наголошується його увага до мелодичної сторони музичного твору та до декламаційного типу викладу у вокальній музиці. У поєднанні з ліричним нахилом естетичної концепції, дані риси зумовлюють тлумачення жанрової форми опери даним автором, також пояснюють передумови, за якими Барбера можна вважати одним з найзначніших новаторів оперної композиції у ХХ столітті.

На жаль, на сьогоднішній день існує досить обмежений матеріал, у якому висвітлюється життєвий і творчий шлях композитора. У роботах російських музикознавців, таких як «Історія зарубіжної музики» І. Мартинова, «Портрети американських композиторів» Г. Шнеєрсона позначені лише загальні риси життя й творчості Барбера. Основні відомості та оцінні позиції щодо цього композитора можна представити наступним чином.

Пошук нових засобів музичної виразовості став основою професійних пошуків композиторських шкіл у ХХ столітті. Погоня за новим, зневага загальноприйнятими поняттями про цінність музики, заперечення всього традиційного – це те, що стало характерним для представників нової та новітньої музики. Композиторів, чий погляд розходився з радикальними віяннями даного періоду, називали консерваторами, а їх музику – застарілою та навіть старомодною. Цікаво, що й сам Барбер спочатку був прихильником

догми «добре те, що є новим». За спогадами композитора, одного разу, у студентські роки, він зі своїми друзями слухав в інституті Кертиса прем'єру твору С. Рахманінова, виявляючи при цьому своє презирство. «Яким же дурнем я був» – пізніше говорив Барбер. Названий на честь свого діда по батьківській лінії Семюель Осборн Барбер народився дев'ятого березня 1910 року в Уест-Честері (штат Пенсільванія) у музичній родині. Сестра його матері – Луїза Хомер – видатна американська оперна артистка того часу. Мати Семюеля Барбера – Маргарита Бітті (Marguerite Beatty), відома як Дэйзі (Daisy), викладала в недільній школі пресвітеріанської церкви. Саме вона прищепила сину любов до музики; будучи музично обдарованою та володіючи грою на фортепіано, допомагала сину в його перших творах.

Батько композитора – Семюель Ле Рій Барбер (Samual Le Roy Barber) – був шановним лікарем, президентом піклувальної ради Першої пресвітеріанської церкви Уест-Честера, мав власні плани відносно майбутнього свого сина. «Я повинен був стати лікарем. Я повинен був поїхати в Принстон. І все, що я повинен був зробити, я не зробив»<sup>1</sup>, згадував пізніше композитор [194, с. 11].

Вест-Честер був простим, тихим містечком, що нічим не виділяється серед безлічі інших. Переважаючий моральний і культурний консерватизм відзначав суспільне й сімейне життя мешканців Вест-Честера. Цьому явищу швидше за все посприяв вплив колись домінуючого Квакерського населення, що дотепер існує в місті. «Вест-Честер був самим спокійним, відокремленим містом, яке ви тільки могли собі представити. Навіть дома, видавалося, віддаляються від людських очей за важкими кленовими деревами. На вулицях було так тихо, що якщо хтось захотів пройтися, то хода його була м'якою, а якщо потрібно було заговорити, то говорили ледве чи не пошепки...» [194, с. 15].

Семюель Осборн Барбер ріс пліч-о-пліч зі своєю сестрою Сарою, яка була молодша за нього на три роки. Володіючи гарним голосом, Сара

<sup>1</sup> Interview by Robert Sherman, WQXR, 30 September 1978.

виконувала деякі з ранніх пісень брата, написані спеціально для неї. У сім років Барбер створив свої перші твори. У період з липня по грудень 1917 року він написав два твори для фортепіано – «Сум», оп. 1, № 1 («Sadness»), і «Мелодія у фа-мажорі» («Melody in F»), де основна тема проходить у лівій руці; а також пісню, присвячену матері «Коли-небудь» («Sometime»). Серед десяти ранніх творів Барбера (період з 1917 по 1919 рр.) половина написана для голосу (співвідношення, яке зберігається протягом усього творчого шляху композитора) на вірші популярних поетів того часу.

У безлічі інтерв'ю, коли мова йшла про становлення композиторської кар'єри, Барбер любив згадувати одну знакову подію в його житті. У віці дев'яти років він залишив записку на своєму столі, у якому говорив про наміри стати композитором: «Дорога Мама, я прагну повідати тобі дещо дуже важливе. Не переймайся, довідавшись про це, тому що в тому, що я збираюся розповісти, немає ані твоєї, ані моєї провини. Думаю, що я зобов'язаний розповісти тобі все без натяків. Я ніколи не мав намір стати спортсменом. Певен, що мені призначено стати композитором. Я прошу тебе лише про одне – не намагайся переконати мене. Іноді, через це я починаю хвилюватися й навіть злюся (але не сильно). З любов'ю, Сем Барбер II [194, с. 7].

В 1919 році батьки Семюеля наймають для занять гри на фортепіано кращого вчителя у Вест-Честері – Вільяма Хаттона Гріна. Грін відіграв важливу роль у музичному житті міста. Він часто давав сольні концерти, а також акомпанував Луїзі Хомер і іншим видатним співакам, що виступали у Вест-Честері. Барбер вчився в Гріна до вступу до Кертісу в 1924 році, однак і надалі підтримував з ним дружні відносини. Барбер брав участь у концертах учнів Гріна з дев'яти років і там іноді виконував власні твори. Як відзначали місцеві газети з приводу одного з його виступів: «Сем був у своїй найкращій формі...; його гра раз за разом викликала все більшу зливу оплесків»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> West Chester Daily Local News, 10 April 1910. A year later at the Art Alliance in Philadelphia on 25 May 1911 Barber performed three works for piano from Leo Ornstein's Nine Miniatures. The program and all other programs

У ранніх творах Барбера відчувається (що не дивно) подібність із творами, досліджуваними ним на той період (в «Allegretto on C» – із сонатиною Op. 36, No1 М. Клементи, з її фігураційним басом та рясною мелізматикою), проте у них вже можна помітити зародження творчої індивідуальності юного композитора. Більшість ранніх творів були написана в простій формі, з кодами в складному метрі й чітко вивіреною діатонічною мелодією, звичайно поміщеною у праву руку, яка звучала на тлі тризвуків, що акомпанують, з характерною для кадансів гармонією. Проте музичне мислення юного композитора базувалася не на лінійній, а на вертикальній логіці.

Назви творів цього періоду відбивали їх образний зміст: «Сум», «Військова Пісня», «У сутінках», «Колискова». Це говорило про те, що із самого початку навіть абстрактна музика для Барбера була сполучена з вираженням певних почуттів. Особливу увагу Семюель приділяв жанру пісні, і багато його інструментальних творів були, по суті, «піснями без слів». До одинадцяти років Барбер проявляє успіхи в грі на органі (у Першій пресвітеріанській церкві Уест-Честері), а певний час по тому його найняли органістом у Вестмінстерській Церкві. Однак служба його була недовгою: менше ніж через рік Семюеля звільнили за невиконання вказівок щодо його гри (він відмовлявся витримувати фермати в гімнах і респонсоріях). Серед творів для органа цього періоду – «Sacred Solo» і «To Longwood Gardens». Барбер присвятив їх родині Дюпон, які були власниками чудового органа й надавали можливість Барберу практикуватися на ньому. Можливо, найважливішими особистісними відносинами, які визначили становлення композиторської кар'єри Барбера, були його відносини з дядьком – Сіднеєм Хомером, який виступав його наставником впродовж усього творчого шляху композитора. У віці чотирнадцяти років Барбер був прослуханий керівником консерваторії Х. Рендолфом, котрий порекомендував йому робити

професійну музичну кар'єру. І в 1924 році Семюель поступає до інституту Кертиса – до престижної консерваторії США. Протягом дев'яти років Барбер займався грою на фортепіано, вокалом і композицією, а також брав уроки диригування у Ф. Райнера. У тому ж інституті вчилися Леонард Бернстайн і Джанкарло Менотті. Перший успіх Барберу принесла його скрипкова соната, відзначена в 1928 році премією Колумбійського університету. Тієї ж премії композитор удостоївся в 1933 році за Увертюру до комедії Р. Шерідана «Школа лихослів'я». В 1935 році Барбер одержує Пулітцерівську стипендію, що надає йому можливість відправитися на два роки до Європи. У Римі він створює свою Першу симфонію, яка була виконана там же під керуванням Б. Молінарі. В 1937 році твір пролунав на Зальцбурзькому фестивалі.

Багато рис «музичного характеру» Барбера рельєфно виявилися вже в його ранній Увертюрі до комедії «Школа лихослів'я», написаній в плані сонатного алєгро. Одночастинна Перша симфонія Барбера являє собою «синтетичне трактування класичної чотиричастинної форми» [185].

Під час Другої світової війни Барбер служив у військово-повітряних силах США, перебуваючи на території країни, виконуючи обов'язки офіцера, відповідального за культурне обслуговування авіаційних частин. На замовлення ВВС він написав свою Другу симфонію – програмний твір, з використанням звукозображальних прийомів. Прем'єра Другої симфонії відбулася в 1944 році; твір був виконаний Бостонським симфонічним оркестром під керуванням Сергія Кусевицького. Через рік Барбер був вибраний почесним членом Меморіального фонду Дж. Гуггенхайма.

В 1964 році композитор отримав замовлення на оперу «Антоній і Клеопатра» по трагедії В. Шекспіра. У створенні її лібрето композитор співробітничав з режисером Ф. Дзеффиреллі. Прем'єрою цього твору було ознаменоване відкриття 16 вересня 1966 року нового будинку нью-йоркської Метрополітен-Опера. Під час репетицій опери перед прем'єрою через перевантаженість декораціями відбулося часткове обвалення сцени, що змусило адміністрацію театру терміново переглядати художнє оформлення й

мізансцени низки спектаклів нового сезону. Успіху нова масштабна опера композитора, на відміну від «Ванесси», не мала.

До творів зрілого періоду творчості композитора (40–50-ті роки) відносяться: «Кеприкорнський концерт» («Carpicorn Concerto») для флейти, гобоя, труби й струнного оркестру; концерт для віолончелі; концерт для фортепіано, Соната для фортепіано. Балет «Медея» (інша назва «Печера серця»), замовлений Барберу Мартою Грэхем, що дотепер користується найбільшою популярністю серед його театральних композицій. Оркестрова сюїта з цього балету вперше пролунала в 1947 році у виконанні Філадельфійського оркестру під керуванням Ю. Орманді. Однак все-таки вершиною позначеного періоду є опера «Ванесса», за написання якої композитору була присуджена Пулітцерівська премія. На жаль, даний твір все ще недостатньо затребуваний у вокально-виконавському колі, хоча належить до найбільш успішних прикладів музично-театрального експресіоністського стилю.

За думкою Н. Гаврилової, «експресивна природа музичного дарування Барбера – в основному романтична, лірична. Саме тому в період творчого становлення його не залучила жодна з «систем», що виникли в музиці ХХ століття – ані неокласицизм Стравінського, ані атоналізм, ані додекафонія Шенберга. Барбер віддав перевагу виразним засобам ХІХ століття, і на цій основі рано зумів виробити технічно довершений стиль, головними ознаками якого можна вважати об'єктивність і нейтральність» [28, с. 495]. Цікаво, що пошуки підходящого лібрето зайняли в Барбера близько двох десятиліть. Коли його запитували, чому він так довго відкладав створення своєї першої опери, композитор відповідав: «Усі тридцять років, протягом яких я відвідував оперний театр, я всерйоз замислювався про створення своєї власної опери. Але перш ніж її написати, я прагнув ретельно підготуватися, а саме – освоїти прийоми письма, необхідні для створення опери. Як писати для оркестру, як писати для хору й балету, як писати для голосу й оркестру? Лише відповівши собі на ці питання, я був готовий» [194, с. 375].



Опера була замовлена талановитому та успішному на той час, вельми визнаному американському композитору директором Метрополітен-опера. В 1942 році Барберу запропонували комісійні для створення двох опер, однак від однієї з них він відмовився, тому що в Метрополітен-опера наполягали на використанні лібрето Кристофера Ла Фаржа, яке Барбер знаходив «не надихаючим» [194, с. 378]. Барбер запросив у співавтори для складання лібрето свого друга – композитора Менотті, який мав літературний дар і писав тексти до своїх власних опер. В основу сюжету лягла книга неординарної датської письменниці Карен Бліксен «Сім готичних оповідань», видана нею в 1934 році під псевдонімом Ісаак Дінесен.

Прем'єрі опери С. Барбера «Ванесса», яка відбулася 23 січня 1958 року, передувала великий ажітаж – це була перша постановка американської опери в Метрополітен-Опера, починаючи з 1947 року, і тільки двадцять з моменту відкриття оперного театру в 1883 році. Склад виконавців на прем'єрному показі був воістину зоряним: партію Анатолія співав Н. Геда, в інших ролях блискуче виступили Р. Еліас (Ерика), Р. Резник (Стара баронеса) і Д. Тоцці (Доктор). Передбачалося, що головну роль виконає М. Каллас. Але примадонна відмовилася від ролі, вважаючи, не без підстав, що призначений їй образ може померкнути перед іншою героїнею – більш молодого Ерікою. В останній момент також зірвався контракт з хорватською співачкою С. Юринаць, і головна роль була доручена Є. Стібер. Постановку здійснив Дж. Менотті, а за диригентським пультом стояв прославлений маестро Д. Митропулос. У тому ж році твір був виконаний на Зальцбурзькому фестивалі. Склад провідних виконавців був той же, що в Нью-Йорку, за винятком ролі Старої баронеси, яку виконала відома австрійська співачка українського походження І. Маланюк.

В 1961 році відбулася італійська прем'єра на «Фестивалі двох світів» у Сполето, а через чотири роки опера була відновлена в Метрополітен, однак успіх був нетривалим, і незабаром «Ванессу» перестали виконувати. Лише наприкінці ХХ століття інтерес до неї знову підсилювався, особливо в США, де

вона стала часто з'являтися на сценах театрів у Вашингтоні, Канзас-Сіті, Сіетлі й ін.

«Ванесса» викликала неоднозначну оцінку критиків. Одні дорікали композитору в космополітизмі, відсутності власне американських рис в опері. Інші ж щиро захоплювалися творчою уявою Барбера. Так, Уінтроп Сарджент, музичний критик журналу «New Yorker», стверджував: «Пан Барбер показав, що американський композитор з достатніми знаннями й почуттям великої міжнародної оперної традиції може створити шедевр у цьому жанрі, використовуючи весь чудовий вокальний і драматичний потенціал сцени оперного театру»<sup>3</sup>.

Спочатку опера-мелодрама складалася з чотирьох актів, але пізніше (в 1964 році) була скорочена до трьох. Дія відбувається в Північній Європі в 1905 році. Історія розгортається навколо двох жінок: Ванесси, «леді надзвичайної краси», що чекає щозими протягом вже двадцяти років повернення своєї єдиної любові – Анатолія, та її прекрасної молодшої племінниці Еріки. Зненацька з'являється син обранця Ванесси, також Анатоль, і повідомляє про смерть батька. В нього починається роман з Ерікою, яку він спокушає, але потім, захопившись Ванессою, кидає та їде з Ванессою до Парижу. Еріка в розпачі, адже вона розуміє, що тепер має пережити таке ж випробування очікуванням, яке випало на долю Ванесси.

Досить складним завданням є визначення жанрового типу опери Барбера. Н. Гаврилова вважає, що «опери Сусанна Флойда й Ванесса Барбера коріннями йдуть до жанру ліричної опери XIX століття, виявляють приклади психологічної драми з мотивами самотності й нещасної любові» [28, с. 495]. Дійсно, за типом сюжету, кількістю персонажів «Ванесса» відповідає жанру камерної психологічної опери, однак водночас вона вирішена в стилі масштабної симфонізованої композиції. Так, композитор використовує традиційний четвертий склад оркестру (флейта пікколо, 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторни, 3 труби, 3 тромбона, туба,

<sup>3</sup> «Miracle on 39th Street» Opera News (2.7 January 1958). P. 15.

литаври, перкусії, арфа й струнна група). Неоднозначність у визначенні жанрових особливостей «Ванесси» виникає також через її масштабність. Опера складається з трьох дій і чотирьох картин (дві картини в першій дії, дві картини в третій дії). Найбільш тривала дія – перша, кожна картина якої рівнозначна по масштабу двом наступним діям.

В опері використовується наскрізний тип розвитку. Кожна частина має свою індивідуальну інтонаційну сферу, у межах якої будуються вокальні монологи і діалоги. Дана сфера також є стрижневою для усієї оркестрової партії. Поряд з такими інтонаційними сферами існують інтонації-емблеми, що проходять крізь усю оперу.

Вокальний стиль «Ванесси» відповідає типу камерної речитативної опери, де особлива роль приділяється мелодраматичному началу. Цікавий факт, що незважаючи на споконвічно задані тембральні відмінності партій Ванесси та Еріки (сопрано і мецо-сопрано), у конкретному музичному втіленні ця різниця «згладжується», тим самим композитор «знімає» відособленість цих героїнь, тісно зв'язує їх одну з одною.

У цілому, для опери характерний переважно активний темпоритм, яскраві контрасти, часта зміна розміру, темпу, використання політональності; між консонансами й дисонансами відсутні функціональні протиріччя. Композитор використовує традиційні риторичні прийоми (*passus duriusculus*, *catabasis*, інтонації *lamento* і ін.) Також немаловажними є звукозображальні прийоми (дзенькіт бубенців у першій дії). В оперному стилі Барбера відчувається вплив таких видатних майстрів, як Р. Вагнер (з його розвиненою лейтмотивною системою), Дж. Верді, Дж. Пуччіні.

Дія відбувається в заміському будинку Ванесси в північній країні: «Ніч на початку зими в розкішній вітальні Ванесси. Накритий невеликий стіл для вечері (на сцені праворуч). Усі дзеркала в кімнаті та велика картина над каміном завішені тканиною. Широке французьке вікно відкриває вид у затемнений зимовий сад. Ванесса сидить у каміна, її обличчя покриває вуаль. Баронеса сидить перед нею й залишається нерухомою протягом усієї

картини. Група слуг у середині кімнати на чолі з Ніколасом, мажордомом, стоїть перед Ерікою; вона дає їм розпорядження. На вулиці заметіль» (вказівка в партитурі).

Досить цікавим представляється оркестровий вступ, де вже початкові п'ять тактів утворюють лейттему, що в першій картині першої дії входить до музичного комплексу образу Ванесси і є основою її вокальної партії. Із цієї теми виокремлюються певні мотиви, що становлять інтонаційний кістяк для подальшого музичного розвитку. Дані три головні мотиви являють собою квінтесенцію музичного тематизму не тільки першої картини, але й усієї опери в цілому. Лінійно пролунавши, ці мотиви згодом сполучаються вертикально, утворюючи декілька шарів. Так, у шостому такті, паралельно звучать перший мотив А (у контрабасів і туби) і мотив С (третій, мінімалістського характеру у кларнетів). При цьому відбувається своєрідна «гра тембрів», де різні інструменти обмінюються темами між собою. Мотив С безупинно переходить від першого кларнета до другого й навпаки, потім звучить у бас-кларнета та віолончелі. Далі цей мотив проходить у перших і других скрипок у первісному викладі (за аналогією з перекликами між першим і другим кларнетом), одночасно – у дерев'яних духових, у ритмічному збільшенні на малу секунду вище. Таким чином, Барбер винахідливо використовує прийоми поліфонічного письма (включаючи поліфонію пластів), завдяки чому створює з коротких мелодійних поспівок багату оркестрову тканину. Закінчується оркестровий вступ прозорим акордовим звучанням у скрипок – однією зі складових музичного комплексу Еріки. Так, у вступі експонуються основні мотиви опери, які залежно від контексту характеризують стан того або іншого персонажа (мотив А і мотив В – знаки підвищеної експресивності; від початку входять до музичного комплексу Ванесси).

Ванесса є у стані нетерплячого очікування, прагне, щоб усе було в ідеальній готовності до моменту прибуття довгоочікуваного гостя; вона вносить корективи до підготовки вечері, якою займається Еріка. В оркестрі

одноманітне звучання: піццікато в низьких струнних і короткий моторний мотив в обсязі терції в кларнетів відбивають зовнішню метушню слуг. Далі звучить розгорнутий діалог Ванесси і Еріки. Починаючи з першої репліки Ванесси («No, I cannot understand»), вокальну інтонаційну основу її партії утворює тема-емблема із вступу – мотив В, що дає уявлення про стан героїні. Ванессу терзають суперечливі почуття – вона чекає з нетерпінням свого улюбленого й одночасно боїться, що з його поверненням нічого не буде «як колись»: раптом він її розлюбив? Її тривожні думки «підхоплює» оркестр.

Наступна репліка Ванесси («Has no message come?») побудована на мотиві А, оркестр потім завершує її лінію мотивом В, таким чином, вокальна і оркестрова партії в єдності втілюють лейтмотив зі вступу.

Сильна динаміка (f), прискорення темпу (with motion), часта зміна розміру й ритмічного малюнка – це ті засоби, що відбивають психологічний стан героїні, її емоційну збудженість, занепокоєння. Ванесса стривожена й не може зрозуміти, чому її обранець ще не прибув? Еріка намагається заспокоїти тітку: «Вони покинули село на світанку; можливо, вони зупинилися на своєму шляху доти, поки не втихомириться буря». В оркестрі – акордова педаль у струнних (теж з вступу, мотив Еріки, декламаційно-аріозна побудова, діатонічна). Знову репліка Ванесси (з незмінним мотивом В, але вже на малу секунду вище). Далі в оркестрі використовуються ті ж прийоми, що й раніше – той самий мотив у різному висотному й ритмічному положеннях (у цьому випадку мотив С).

Ванесса не може більше чекати. Відчуття нагнітання здійснюється за рахунок димінуцій, поспівок в обсязі малих секунд. Зменшення тривалостей, стрімкий темп створюють майже фізичне відчуття нетерпіння головної героїні: «Чому він ще не прийшов?». Ванесса бажає спокійної ночі Баронесі (та залишається в мовчанні) і велить Ериці лягати спати («I shall wait along»).

Далі впливає арія Еріки «Must the winter come so soon?», одна з яскравих ліричних кульмінацій в опері. На тлі відзначеного раніше музичного комплексу, характерного для Еріки (акордова педаль у струнній

групи), звучить діатонічна кантиленна мелодія – усе це створює психологічний портрет юної романтичної дівчини, що одночасно співчуває і сумує. Зненацька, в оркестрі виникає новий музичний матеріал – зображальна тема, яка відображає поступово наростаючий дзенькіт бубенців, що сповіщає про наближення мандрівника. Звучить невеликий оркестровий епізод, заснований на мотиві С. Ванесса перебуває на піку хвилювання перед зустріччю з Анатолем. Вона звертається до Еріки з проханням: коли він прийде, залишити їх наодинці. У півморку з'являється фігура Анатолія. Ванесса зі стриманим хвилюванням, не дивлячись і не підходячи, звертається до нього: «Do not utter a word»: ця її перша арія побудована по типу арії *da caro*, пронизана хроматизмами і є контрастною стосовно інтонаційного комплексу Еріки. У першому розділі звучить тема хреста, мелодія розбудовується секвенційно, і даний декламаційно-мелодичний зворот пройде крізь усю оперу. Для першого розділу характерний спокійний темпоритм; загальний комплекс музичних виразних засобів є тим самим, що і в музичній сфері Еріки (використання арфи як наслідування музичній характеристиці Еріки). Другий розділ – «oh how dark!» – швидкий і схвильований, носить яскраво експресивний характер. Ванесса згадує про двадцять болісно тривалих років, які вона провела в безмовності й самотності, очікуючи Анатолія. Третій розділ – «unless you still love me» – знаменує репризу; Ванесса вперше обертається й, побачивши незнайомця, жахається: «Ах, немає! Хто ви такий? Самозванець! Допоможіть мені!». Вбігає Еріка й веде з кімнати свою тітку, що майже втратила почуття, до виходу. Мотив В із вступу інтервально видозмінюється, носить більш похмурий характер.

Еріка проводить Ванессу до її кімнати; далі впливає діалог Еріки та Анатолія. Вона схвильована й просить незваного гостя покинути маєток. У партії Еріки різко порушується діатоніка – свого роду ознака черги подій, пов'язаних з Анатолем, які згодом змінять її вигляд. У свою чергу неочікуваний гість говорить, що не збрехав – його й справді кличуть Анатолем, і він приїхав сюди незабаром після смерті батька. В аріозному

епізоді – «Усю свою юність я чув це ім'я: Ванесса» Анатоль оповідає про свою сумну історію: «мій батько втратив цілий статок, мріючи, а мати купила отруту й зруйнувала його мрії. Тепер я можу пити тільки чужі вина...»

Закінчується перша картина оркестровим епізодом з виділеним твердим ходом у флейт, що знаменує трагічну згодом розв'язку для Еріки.

Отже, в оркестровому вступі експонуються теми, які в першій картині першої дії стають лейттемами Ванесси; короткий мотив наприкінці оркестрового вступу (педаць у струнних) – музична характеристика Еріки. Центральним персонажем першої картини, на наш погляд, є Ванесса через домінування її інтонаційного комплексу. Сфери Ванесси та Еріки на початку чітко розмежовані, яскраво контрастні по відношенню одна до одної. речитативні та мелодійні теми будуються на основі декламаційних оркестрових тем (що пролунали у вступі), а в аріозних епізодах вводиться новий тематичний матеріал. Наприклад, у сцені діалогу Еріки та Ванесси вокальна декламація будується на основі мотивів В і С, у той час як арія «*Must the winter come so soon*» запроваджує новий музичний матеріал.

Друга картина розгортається у попередньому сценічному просторі. Але за сценічним часом вже минув місяць; на фоні сніданку, накритого у зимовому саду в сонячний недільний ранок, звучить діалог Еріки та Баронеси. З перших тактів з'являється лейтмотив Еріки, що яскраво контрастує з її музичним комплексом з першої картини, набуваючи явно схвильованого характеру. Еріка розповідає Баронесі про те, що відбулося в ту ніч, коли прибув Анатоль. Він змусив її випити занадто багато вина, і вона залишилася з ним. «Що ти знайшла в такій людині, як він?» намагається зрозуміти її Баронеса; «чи зробить він шляхетний учинок?». Еріка зізнається, що Анатоль готовий одружитися з нею, щоб врятувати її честь, однак його серце не палає любов'ю до неї. З'являються Анатоль, Ванесса й Доктор. Усі збираються в церкву на службу. «*Under the willow tree*» – лунає пісенька Доктора, яка символізує образ зовнішнього радісного й безтурботного світу. Дана тема буде використовуватися в сцені балу з другої дії, у якій

протиставляються навколишній світ та внутрішній мир героїні (Еріки) з її сильними переживаннями. Ванесса ділиться з Ерікою своїми почуттями, говорить про те, яка вона щаслива: Анатоль – саме той, кого вона чекала, для кого зберігала свою молодість («він надіслав молодого себе»). Ванесса виходить з вітальні до зимового саду, залишивши Еріку й Баронесу; з'являється ще одна лейттема Еріки у струнної групи. До кімнати входить Анатоль – Еріка дорікає йому за те, як він швидко забув її. Анатоль зізнається їй у симпатії, однак обіцянку вічної любові він не має сил дати, хоча знову просить її руки й серця. З'являється Ванесса й просить усіх поквпитися: «Давайте не будемо змушувати пастора чекати». Еріка відповідає, що приєднається до всіх пізніше; залишившись одна, вона вигукує: «Ні, Анатоль, моя відповідь – «ні». Нехай ти будеш належати Ванессі, тій, яка чекала так довго, щоб одержати так мало!». Завершує другу картину інструментальний епізод, у якому взаємодіють теми Ванесси (тема хреста з першої дії, тема любові) і Еріки (перший лейтмотив). Тема-емблема (мотиви А та В) відтепер стає характеристикою вже не Ванесси, а Еріки.

Швидше за все, центральним персонажем другої картини можна назвати Еріку, адже з перших тактів звучить її лейтмотив. З другої картини першої дії починається «обмін» музичних характеристик Еріки й Ванесси (мотив А трансформується, стає показовим вже для Еріки). Друга картина менш драматична, але має власну емоційну напругу, більш інтровертована в порівнянні з іншими картинами.

Друга дія розпочинається сценою балу, на якому Ванесса та Анатоль збираються оголосити про свої заручини. Еріка ж зважується на розпачливий крок, намагаючись позбавитися дитини. В оркестровому вступі представлені дві контрастні сфери. Лейттемі Еріки з її особистісною драмою протиставляється танцювальна тема, яка є відбиттям зовнішньої оточуючої атмосфери, що проникнута безтурботністю. «Наскрізним» персонажем другої дії можна назвати Доктора. Він «розряджає» психологічну напруженість, вносить риси сміхового, буфонадного (включаючи іронічні



передражнювання). Яскравим ліричним епізодом, що контрастує з загальною напруженою атмосферою другої дії, є дует згоди Ванесси та Анатолія. В Анатолія звучить тема любові (з другої картини), в партії Ванесси оновлюється інтонаційна сфера Еріки.

Третя дія містить дві картини. В першій з них показаний світанок та спальня Еріки. Баронеса, Доктор і Ванесса в глибокому сум'ятті: Еріка пропала, але група людей на чолі з Анатолем незабаром знаходять її. Доктор просить усіх покинути спальню, щоб дати Ериці відпочити. Вона кличе Баронесу у свої покої та розповідає про свій трагічний вчинок, після чого Баронеса навечно замовкає. У вступі до третьої дії звучить лейтмотив-емблема з першої дії, таким чином, створюється ефект обрамлення, який надає відчуття цілісності всій музичній композиції.

У діалозі Ванесси і Доктора Ванесса говорить про свої теплі почуття до Еріки, характеризує своє відношення до неї як відношення матері до своєї рідної дочки.

Друга картина змальовує від'їзд Ванесси та Анатолія до Парижу, у зв'язку з чим Ванесса заповідає маєток Ериці. Еріка дає розпорядження мажордомові закрити ворота, завісити всі дзеркала в будинку. Вона розуміє, що тепер вона примушена повторити життєвий шлях Ванесси, зануритися у стан очікування. Цікаво, що в інтонаційній сфері Еріки в третій дії використовуються ті ж самі музичні засоби, які були спершу характерні для Ванесси. З іншого боку, лейттеми Еріки, починаючи з другої картини першої дії, переосмислюються та перетворюються на лейттеми Ванесси, у третій дії остаточно закріплюються за нею. Таким чином, лейтмотиви є не портретними характеристиками, а відбиттям відношення, причому навіть не між персонажами, а, скоріше, до смислу буття, тобто вони є екзистенціальними показниками. Своєрідна «естафета» між образами, діалог між двома жіночими образами, які міняються місцями, несвідомо заміщають один одного, пояснюється саме тим, що змінюється ставлення персонажів до свого місця у бутті.

В опері «Ванесса» можна виділити трьох основних героїв – Ванессу, («леді незвичайної краси», in her late thirties), Еріку (її племінниця, молода дівчина років двадцяти) і Анатолія – гарного парубка (in his early twenties). Серед другорядних персонажів – Стара баронеса (мати Ванесси й бабуся Еріки), Доктор. Інші діючі особи – Николас, мажордом; Лакей, Молодий пастор, слуги, гості, селяни, їх діти, музиканти.

Еріка – романтична натура та ідеалістка – психологічно центральний персонаж, що перетерплює великі зміни в процесі розвитку подій в опері. На початку, будучи розважливою й спокійною юною особою, вона, проте, поступово поринає в безодню сильних і болісних переживань, наприкінці яких повністю переймає вигляд, характерний для Ванесси.

Ванесса являє собою невротичний тип особистості. Однієї з характерних рис героїні є постійна надмірна емоційна збудженість. Її сильні переживання винесені на загальний огляд, «зовнішній» образний план – у порівнянні з Ерікою. Ванесса – образ жінки, яка очікує узаперті, в ізоляції, зустрічі з великим коханням. Їдучи, вона тим самим «звільняє місце» для Еріки, яка несвідомо також завжди цього прагнула.

Анатоль – безтурботний, молодий, гарний, але, залишившись без статку, не позбавлений корисливості. Проте, яскраво негативні якості йому не властиві. Відкритий, чесний Анатоль, однак, не має почуття високого. Він – реаліст, матеріаліст, котрий не блукає в мріях, усвідомлює та приймає реальний світ, сучасність (як назвала його Баронеса – «сучасна людина, людина нашого часу, що шукає легких шляхів»). У даному контексті Анатоль є антиподом Еріки, як нейтральний персонаж – стабільний, урівноважений з відсутністю різких змін настрою, сильних емоційних переживань. Протиборчі почуття для нього не показові, на відміну від жіночих образів. Однак, життя Анатолія теж далеко не безхмарне. Свою сумну історію (мати отруїла себе й батька) він як би мимоволі розповідає Ериці.

Баронеса – «охоронниця» моралі, яка припиняє спілкування з людьми, що переступили моральні закони (після того, як у Ванесси був роман з одруженим чоловіком; або у випадку, коли Еріка позбувається дитини).

Три головні персонажі утворюють, на перший погляд, типовий любовний трикутник. Як відзначає І. Мартинов: «Зміст опери, що розповідає про долю дівчини, кинутої її коханим, нескладний й навіть банальний» [3, с. 285]. Однак нам представляється сюжет опери Барбера куди більш неоднозначним, не лише психологізованим, а наділеним екзистенціалістськими рисами, символічно поглибленим, що відбивається у тлумаченні музично-мовленнєвих засобів.

Саме декламаційно-мелодійний речитативний стиль є показовим для опери «Ванесса» С. Барбера. Композитор створив авторський різновид оперного речитативу, який сполучає у собі (або синтезує) два основні естетичні (а значить і семантичних) якості – наративність і експресивність. В опері практично відсутні звична диференціація: арія – речитатив, статика – динаміка, зовнішній розвиток дії й внутрішня переживання героїв.

В «Ванессі» речитатив стає глибоко психологізованим, таким чином розширюючи сферу композиційної дії. Він не обмежується функцією «двигуна сюжету», оскільки і сюжет, і дія уведено всередину психології персонажів, отримують мелодраматичні експлікації, тому збагачений декламаційними інтонаціями наративний речитатив описує не стільки зовнішній подієвий ряд, скільки динаміку внутрішніх особистісно-почуттєвих ставлень до нього.

Для створення реалістичності, природності втілення відносин персонажів Барбер використовує наскрізний музично-тематичний розвиток, при якому декламаційна стилістика виконує функції як опису дії (відтворюючи певні умови зовнішнього світу), так і розкриття суперечливих почуттів героїв (характеризуючи їх внутрішній світ). Зовнішні фактори, складові оточення (аж до обстановки кімнати) є або співзвучними стану героїнь, або нарочито контрастними, підкреслюючи відособленість

персонажа, його самотність в певному контексті, навіть відчуженість від життєвого процесу.

В оперній композиції внутрішній план реалізується за допомогою зовнішнього – не за рахунок окремих арій, у яких передавалися б емоційні стани персонажів, а завдяки практично безперервним діалогам (де міняються тільки його учасники) – «з'ясуванням відносин», що розкривають сутність характерів головних героїв, динаміку їх перетворення. Експресивність найбільше явно обумовлює мелодійний початок, наративність – епічний характер декламаційного музичного висловлення.

У якості прикладів, що підтверджують сказане, вкажемо на наступне: мелодизований речитатив зустрічається переважно в партії Ванесси, що пов'язане з гіпертрофовано експресивною природою даного персонажу («No, I cannot understand» з першої картини першої дії). Прикладом епічного речитативу можна назвати сцену діалогу Еріки та Баронеси з другої картини першої дії. Наративний стиль більш властивий у цілому для другорядних героїв, а іноді й зовсім виключає мелодійне начало, переходячи безпосередньо у словесне мовлення (в партії Доктора – сцена оголошення про заручини з другої дії).

За цілою низкою характеристик, опера «Ванесса» С. Барбера є знаковою для музичного театру не лише США (як перша постановка *американської* опери в Метрополітен-Опера в період з 1947 по 1958 рік), а й усього глобалізованого світового простору, глибоко опосередковує музично-словесний досвід європейської опери та його жанрові набуття. Про це свідчать її наступні риси (якщо узагальнити матеріал аналізу оперного тексту):

- за характером взаємин персонажів оперу можна віднести до типу психодрами (зі збереженням типових ознак мелодрами, поєднанням рис інтровертизованої камерної опери та симфонізованої великої форми);

- декламаційно-речитативні та декламаційно-мелодійні побудови визначають основні полюси не лише тематичного розвитку, а й образного

змісту, вони є наскрізними композиційними та цілісними текстовими утвореннями, оскільки розвиваються на основі і вокальних, і оркестрових тем, знімають інтонаційні відмінності між вокальним та оркестровим планами опери, сприяють мовній єдності усієї оперної композиції;

- використання прийомів поліфонічного письма розповсюджується не лише на технологію побудови твору, а й на процеси мислення й образного представлення музичних ідей, на рівні тексту воно дозволяє композитору з невеликої кількості коротких вокальних поспівок декламаційного походження (основних мотивів) створити багату симфонізовану тканину;

- змінюється драматургічне та смислове призначення лейтмотивів, котрі вже не є суто портретними характеристиками, або характеристиками зовнішніх відносин між персонажами; оперні лейтмотиви стають символічним музичним відображенням стану свідомості в його динамічності та континуальності, тобто умовно портретують «внутрішню людину», що завжди є найважчим завданням для митця;

- музична мова опера передбачає, водночас, і узагальнення, і деталізацією, за якою зростає семантичне навантаження окремих прийомів, «малих» засобів виразовості (притаманно для тенденції камернізації); так окремі семантичні позиції придбають у тематизмі опери С. Барбера квартовий комплекс і секвенційний розвиток; первісне розмежування музичних сфер Ванесси й Ерики здійснюється за допомогою протиставлення діатоніки (як показника врівноваженого емоційного стану, стабільності, умиротворення) і хроматики (втілення драматизму, напруженого емоційного стану);

- наративність та експресивність як загальні якості двох напрямів у залученні декламаційного вокального викладу виступають як естетичні та семіологічні функції оперного мовлення, причому безсумнівно визначальним для обох функціональних підвидів є музичне втілення, музичне оформлення та діяння.

У цілому опера С. Барбера «Ванесса» є яскравим підтвердженням стилетворчого призначення для оперної поетики вокальної декламації з двома її специфічними сторонами, наративно-речитативною та експресивно-мелодійною. У розвиненні декламаційного оперного стилю як синтетичного та перехідного виявляється найбільше авторське жанрове новаторство С. Барбера, яке дозволило йому створити складну образну гру персонажів, психологічну глибину оперних актантних характеристик, нарешті нові оперні художні ідеї.

Завершуючи даний підрозділ, ще раз підкреслимо, що творчість С. Барбера недостатньо презентована в роботах сучасних музикознавців, як українських, так і китайських, а серед робіт американських авторів, присвячених аналізу творчості С. Барбера, головним джерелом інформації донині залишається монографія Барбари Хейман «Сэмюэл Барбер: композитор та його музика», у якій докладно прослідковується життєвий і творчий шлях композитора, а також представлені різні матеріали з інтерв'ю з композитором, листи, спогади сучасників; проте аналітичний аспект у вивченні музичної спадщини композитора є недостатнім. Безсумнівним є той факт, що вершиною творчості композитора є опера «Ванесса», за написання якої композитору була присуджена Пулітцерівська премія, але вона все ще недостатньо відома у вокально-виконавському колі, хоча вже за умовами створення лібрето виявилась знаковою для процесу еволюції жанру як своєрідного змагання великої та малої оперних форм, поетичного та прозаїчного словесних текстів, вокального та оркестрового музично-тематичного змісту. Головне новаторство оперного твору Барбера полягає в тому, що речитативні й мелодійні вокально-декламаційні звороти утворюють провідний інтонаційний план та формуються на основі оркестрових тем, виявляючи обмін тематичним матеріалом між вокальною і оркестровою сферами опери як основний музично-драматургічний прийом. Лейттеми Еріки, починаючи з другої картини першої дії, переосмислюються у лейттеми Ванесси і до третьої дії остаточно закріплюються в її сфері. Таким

чином, лейтмотиви є не портретними характеристиками, а відбиттям різних сторін сумісної для цих героїнь психологічної дійсності; своєрідна «естафета» між образами, діалог між двома жіночими персонажами, які весь час міняються місцями, втілюється шляхом *музично-тематичного обміну*.

Композитор створив авторський різновид декламаційного інтонування, який сполучає в собі (або синтезує) дві основні естетичні (і семантичні) якості – наративність та експресивність. В опері практично відсутня звична диференціація на арію та речитатив, статику та динаміку, зовнішній розвиток дії та вираз переживання героїв. Тому музична декламація стає гранично семантизованою, насиченою психологічними особистісно-смісловими градаціями, що провіщає мову камерної опери кінця ХХ – початку ХХІ століття.

#### **2.4. Вокальна декламація як семантичний посередник між камерно-вокальною та оперною жанровими формами**

Розгляд явища вокальної декламації як специфічного оперного феномена, з іншого боку – оперного мовлення як джерела особливого вокально-декламаційного типу (стилю) висловлення залишиться неповним, якщо не звернутися до специфіки камерних різновидів оперної творчості у її порівнянні з камерно-вокальними циклами та способами їх компоновки, тобто якщо не дійти до ХХ століття, певної мірою, до найближчого до нас історичного контексту еволюції оперної вокальної декламації.

Виділяючи деякі взірцеві, на наш погляд, способи створення камерно-вокального циклу, виберемо ті з них, що, по-перше, дійсно є «подіями стилю», тобто є переломними у становленні стильових можливостей вокальної декламаційної сфери; по-друге, відповідають критеріям поетологічного підходу, спираючись на значущий поетичний матеріал, створюючи цілісний сумісний образ поета – композитора, як єдиного Автора синтетичного (синергійного) художнього твору.

Таким видається цикл С. Прокоф'єва «П'ять віршів Ганни Ахматовій», який можна розглядати в трьох аспектах: по-перше, у зв'язку з особливостями вокального інтонування в його обумовленості поетичним текстом, по-друге, у зв'язку з композиційною функцією фортепіанної партії, по-третє, в аспекті взаємодії вокального та інструментального планів даного циклу, оскільки кожний з них у достатньому ступені автономний і в той же час визначається своєю роллю в ансамблі. Загальним фактором семантики цього циклу варто вважати ремарки, динамічні вказівки, а також метроритмічні умови й принципи структурування музичного тексту. З цього погляду в прокоф'євському циклі немає принципових розбіжностей між вокальною та інструментальною партіями: у них виробляється єдиний композиційний ритм – як своєрідна метафора загального руху. З погляду на об'єднуючі композиційні умови даного циклу, провідними можна вважати наступні прийоми: по-перше, рух убік повільного темпу, тихої динаміки, деякої емоційної статичності – аж до «медитативного ліричного занурення» у завершенні другої половини п'ятого вірша (з характерною для Прокоф'єва ремаркою *dolcissimo*). По-друге, послідовне посилення фактурної активності фортепіанної партії, її стилістичне ускладнення, яке дозволяє в ній побачити основне джерело тематичних контекстів. По-третє, перевага наскрізного розвитку й, одночасно, наявність моноінтонаційних комплексів, які сприяють цілісності композиції; щодо цього ключові інтервальні й ритмічні ходи формуються у вокальній партії, як у головного «ініціатора» діалогу.

З погляду на вокальні «лексеми» (термін В. Холоповой) провідні виразові функції набувають реєстрове положення, інтервальна будова, тривалість або, навпаки, фрагментарність, розділення паузами вокальної лінії (широта, континуальність і переривчастість), ступінь контрастності ритмічних одиниць, співвідношення музичної й поетичної інтонації – буквально проходження голосу за словом і, у той же час, часове перегрупування слів за допомогою музичного викладу. Остання обставина дозволяє Прокоф'єву знаходити свої кульмінаційні зони, як у вірші в цілому,



так і в окремих строфах його. До специфічних виконавських прийомів, яких вимагає прокоф'євська семантика, відносяться проспівування тривалої фрази без зміни подиху (наприклад, в I, II, V віршах, у другій частині п'ятого вірша), підкреслено рівне ведення голосу ( без вібрато), що сприяє передачі особливого стану («позазнаходження») – оцінки, емоційного відношення до того, що відбувається, зі сторони, чому, зокрема, сприяє тиха динаміка. Важливість першого прийому – витриманості подиху від початку до кінця фрази – підсилюється тим, що Прокоф'єв пропонує своє інтонаційне об'єднання слів у строфу, що не збігається з поетичним. Так, наприклад, у другому вірші поетичний рядок завершується словом «не поплутаєш», а Прокоф'єв «доводить» думку до логічного завершення, пропонуючи цезуру тільки після слів «ні з чим». Крім того, у такий спосіб він музично виділяє, ритмічно розтягує, форсує слова «і вона тиха». Відому складність для виконання представляє збереження тихої динаміки на перехідних нотах. З цього погляду виділяються 2, 3 і 5 номери. Одночасно дані труднощі обумовлює особливий ефект інтонаційної напруги при тихій динаміці. Саме таке «тиха напруга» наповнює ахматівські вірші, для яких найбільше важлива семантика не-висловленого, не-справдженого, того, що не відбулося. Інтонаційній нарузі вокальної лінії сприяє й прийом музичного говоріння-голосіння (в 4, 5 номерах); використання цього прийому наприкінці циклу не випадково: він вносить деяку драматизацію, завдяки декламаційній експресії вокальної лінії.

Експресивність ахматівського слова забезпечує вокальній партії деякий смисловий пріоритет, незважаючи на стилістичну активність фортепіано, але саме в інструментальному викладі циклу виникає показова для Прокоф'єва прихована жанрова програмність, яка надає музиці риси «сюжетності», незалежно від наявності або відсутності словесного ряду. У якості опорних жанрових начал слід указати різні «моторні формули» (стилізовані під загальні форми рухи), а також ліризовану маршовість і етюдність, інтонації колискової, учуднену скерцозність, деякі інші. Зіставляючи початок першого

й завершення останнього номерів циклу, завдяки фортепіанній партії можна помітити, що музичний рух з відособленого чистого й світлого високого регістру (друга октава) іде до низького регістру, а у другій половині п'ятого номера майже повністю поглинається звучанням малої, великої і контрбасової октав. Даний фактурний рух відтворює образний «спуск» – рух життя героїні від ранкового пробудження до вечірнього прощання. Особливим фактурним прийомом стає контраст лінійно-унісонного й акордового малюнка фактури, що іноді набуває характеру імітації звучання мелодійної лінії з акомпанементом – як би в наслідування вокальної. У заключному епізоді другого номера використовується квазі-хоральне, гармонічно ускладнене (дисонуюче) чергування ритмічно укрупнених акордів з яркою та контрастною гучнісною динамікою (від FF до P). Відгомони цього епізоду як «знаки» душевної напруги можна помітити в третьому номері, зокрема, в останніх тактах. У четвертому номері відома імпровізаційність фактури покликана передавати стан пориву, спонтанності емоцій, безпосередніх психологічних реакцій і т. п. Саме в цьому номері в середньому розділі (номер написаний у вільній тричастинній формі) трохи дешифрується семантична функція багаторазових фортепіанних остинато, так само як і «тихої динаміки». Дані прийоми відповідають стану затаєної образи, що веде до замкнутості, відособленого переживання, «незустрічі» (останнє слово є частою метафорою в поезії Ахматової). Подібний образ своєрідно «звучить» і тим самим доступний для музичного відтворення, оскільки в поетичному тексті йому відповідають паузи, питання, лексичні розриви, мінливість ритмічного малюнка рядка й рими, тобто те, що не вміщається в словесні значення, але існує як інтонаційна атмосфера вірша. Саме щодо цього партія фортепіано набуває самостійності та важливості, виражаючи підтекст віршів Ахматовій, їх *несказаний* зміст, причому той зміст, який знаходить у її поезії Прокоф'єв.

З цього погляду слід розглядати й фактурну остинатність в останньому п'ятому вірші. Особливу семантичну функцію приймають унісонні прийоми

викладу (і те, що веде до них, спрощене голосоведення); вони також свідчать про психологічну відчуженість героїні (є її драматургічним знаком). Унісонно-остинатному малюнку фактури, у деяких випадках – гетерофонності, протистоять терцієві й тризвукові інтонації, які в Прокоф'єва свідчать про ясність, стійкість, гармонійність у сприйнятті життя. Саме тому терцієвий рух зазнає скерцозного переосмислення й потім учуднення скерцозної стилістики, хроматизації побудов у низькому регістрі в заключному номері циклу. Цікаво, що кода четвертого номера стає свого роду «прощанням» з терцієвою інтерваликою у вокальній партії, причому терцієві інтонації з'являються в опозиції тритону. Після даного заключного розділу четвертого номера, який сприймається як тиха кульмінація всього циклу, п'ятий номер стає свого роду післямовою, причому характер цієї післямови визначається відразу граничним аскетизмом фортепіанної фактури (двухоктавний унісон, репетиція на одному звуці «ре»). І семантика вокальної інтонації, і трохи формалізовані тріолі, відповідні до описового характеру поетичного тексту, повністю «відмовляють» слухачеві у відвертості. У зв'язку з цим хочеться відзначити ще одну загальну стилістичну рису циклу. С. Прокоф'єв зумів відчути об'єктивність, величавість, емоційну рівновагу поезії А. Ахматової, що суттєво відрізняють її вірші від лірики Цветаєвої, для якої характерні суб'єктивізація, сповідальність, емоційна відкритість і т. д. Особистісне саморозкриття, доведене до надриву, до несамовитості, Ахматовій зовсім не притаманне. До своїх переживань, до своєї долі вона ставиться як до заданого подієвого ряду, не стільки беручи участь, скільки спостерігаючи. Саме ці психологічні властивості поезії Ахматовій передає Прокоф'єв за допомогою прийому ритмічної уніфікації руху фортепіанної партії, ритмічній стійкості, опори на сильний і відносно сильний час, часте збільшення ритмічних одиниць у вокальній партії. Подібне трактування метроритмічної сторони циклу сприяє семантиці стійкості, спокою, незважаючи на сумний хід подій.

Звертає на себе увагу й те, що найбільш стійкі й визначені в тональному відношенні побудови написані в розширеному «мі» і «сі» мінорах, тобто в тих тональностях, які в класичній музиці заслуговують назви елегійних, інтроспективних. Сі-мінор (h-moll) також може бути названий патетичним. Номери циклу, що володіють більшою драматичною напругою, пов'язані з якимось тональним блуканням, дисонансним відсуненням тоніки. Прихід другого номера до паралельного мажору щодо першого номера, забезпечує діатонічно прояснений початок третього номера, у якому переважною залишається гармонія a-moll'я, що своєрідно перебивається F-Dur-Мі ознаками. Після відносного прояснення третього номера, четвертий «проривається» до D-Dur'у, але остинатний рух середнього розділу вносить модуляційні й хроматичні ускладнення, які перешкоджають затвердженню заключної тоніки, і результатом тонального розвитку стає h-moll заключного номера.

У порівнянні з іншими творами Прокоф'єва, у даному циклі досягається лаконічність стилістичного розв'язку, деталізованість прийомів та їх семантична конкретність і, звичайно, провідне значення фактурних прийомів у фортепіанній партії; дана партія є просторовою координатою музичного матеріалу, оскільки горизонтально-мелодійний план повністю відданий вокалісту. Втім, саме співвідношення фактурної та мелодійної координат забезпечує своєрідність часового композиційного розгортання циклу.

У цілому, декламаційно-інтонаційна докладність вокального мелосу циклу, так само, як фактурна деталізованість та семантична визначеність інструментального, зумовлюються тісною взаємодією уявлень поета та композитора, створенням спільного смислового поля між ними. Увага до окремих слів повністю скоординована з загальним змістом циклу, тому він набуває сюжетної розгорнутості, художньої подієвості, майже образної наочності.

Пошук нової вокальної мови – з оновленням артикуляційних деталей вокального вимовляння – відрізняє камерно-вокальні твори І. Стравінського,

представлені дев'ятнадцятьма найменуваннями; вони представляють порівняно скромну жанрову галузь у порівнянні з його оркестровими або музично-драматичними творами, однак для еволюції камерно-вокального співу та пов'язаної з ним речитативно-декламаційної манери їх значення важке переоцінити. Незважаючи на те, що деякі музикознавці вважають, що зв'язок між вокальними опусами Стравінського, написаними в різний час, виявити досить складно, стосовно камерно-вокального циклу його творчість утворює свою власну жанрову логіку (авторську жанрово-стильову парадигму). Загальна еволюція даної жанрової сфери у творчості Стравінського направляє від пісенно-романсових циклів до своєрідних сюїт, що опираються на *вірш* як на внутрішньо-композиційну одиницю. Втім, у назві циклів номінація «вірш» (що вказує, таким чином, на предмет композиторського інтересу в сфері вокальної мініатюри) є присутньою вже в ранній період. Такими є «Два вірші П. Верлена» і «Два вірші К. Бальмонта». Однак у стилістиці даних циклів ще переважає романтично наповнена багатозвучна фактура й кантиленна плавність, узагальнений характер вокального інтонування.

Найбільш повно *нова декламаційна специфіка* циклу, побудованого на основі «вірша з музикою», проявляється в пізній період – в 50-ті роки, а провісником даної інтерпретації камерно-вокального жанру можна вважати написані в 1915 – 16 рр. «Котячі колискові пісні». В останньому циклі в якості рівнозначних використовуються як російський, так і французький текст у перекладі Ш. Рамю. Загальною рисою трактування вокального циклу в даному («Котячі колискові пісні») і більш пізніх опусах (в «Трьох піснях з Вільяма Шекспіра» (1953), «Пам'яті Ділана Томаса» (1954) є те, що в них використані різні інструментальні ансамблі: три кларнети в «Котячих колискових»; флейта, кларнет і альт у шекспірівському циклі, струнний квартет і чотири тромбони в «жалобних канонах» по Ділану Томасу. Останній твір, як і наступна «Елегія» У. Одена, є меморіальним, відгуком на смерть відомої персони. Нові жанрово-стилістичні якості, які відкриває для

себе Стравінський у названих творах – камерність, доведена до афористичності, зближення інтонацій вокальної та інструментальної партій, достатня незалежність музичного матеріалу від словесно-поетичного ряду.

Проблема співвідношення слова й музики особливо важлива для розуміння «жанрового світу» Стравінського. Хоча авторами текстів його вокальних творів завжди є визнані майстри поетичного слова (Пушкін, Шекспір, Верлен, Городецький, Бальмонт), композитор залишається вірним своєму правилу – самостійності музики, яка, як він вважав, повинна існувати окрім слів. Словесно-поетична основа вокального циклу Стравінським розглядалася як фонематична, тобто інтонаційно та композиційно важлива своїми сонорними особливостями, а не художньо-понятійним змістом. Щодо цього Стравінський почасти успадковує стильові позиції М. Мусоргського. Треба відзначити, що найбільшу близькість до прозаїчної мовної манери Мусоргського, знайденої цим композитором у циклі «Дитяча», виявляють твори Стравінського другої половини російського періоду, коли композитор захоплюється фольклором. Щодо цього Стравінського можна назвати останнім представником російської класичної композиторської школи, яка розробляє фольклорний напрямок камерно-вокальної лірики. У даний період виділяється вокально-камерний цикл «Примовки» (1914), який задуманий для інструментального складу (вісім інструментів), але допускає виконання у фортепіанному перекладанні (авторському). Джерелом тексту даного циклу є «Народні російські сказання А. Афанасьєва», з яких композитором були взяті чотири епізоди. В основі змісту кожного з номерів – коротка, усна, навіть «говірна», що зберігає всі особливості діалектної мови, історія – «дрібничка» (вираження Б. Асаф'єва), яка привертає увагу, насамперед, безліччю алітерацій і близькою до поетичної розміреністю. Не тільки в сюжетній стороні цих історій, але й у музичному використанні їх Стравінським переважає ігровий початок. За народною традицією примовки й складаються в грі, причому шляхом складання тексту всіма учасниками при передачі від одного до іншого. Таким чином, випадковість, ігрова нісенітниця –

незв'язність визнаються необхідною рисою жанру примовок, що пояснює їх жартівливий характер.

У музичному тексті ігровий жартівливий початок проявляється в широких інтервальних ходах – стрибках, в уривчастій артикуляції, у напівпародійних каденційних побудовах (№№ 1-4), заснованих на повторенні одного й того ж самого прийому, фрази, у різких гучнісних контрастах і гіпертрофії темпових умов – то прискорення, поспішності інтонування, насамперед, у вокальній партії, то його розтягнутості в часі й невідповідності ритмо-одиниці (як в №4). Різні, включаючи парадоксальні, способи співвідношення темпу й ритму (що взагалі характерно для Стравінського) дозволяють йому створювати ефекти прискореного й уповільненого (розширеного) перебігу часу.

Мелодійний матеріал фольклорних циклів за їх інтонаційним змістом можна розділити на три групи: суто речитаційну, що акумулює розмовно-мовні фактори; інструментальну стрибкоподібну, яку можна було б назвати й жестовою, враховуючи інтерес Стравінського до моторної сторони виразності; нарешті, мелодично протяжну, власне кантиленну, питома вага якої зовсім незначна. Особливу увагу варто звернути на глісандо та на ті виконавські знаки, які «підказують» вільний в ритмічному відношенні виклад інтонаційних ліній. У цьому плані виділяються «Котячі колискові», які, з одного боку, приваблюють особливою простотою, а з іншого – є одним з найбільш складних для виконавського трактування твором.

Речитативно-декламаційне начало може набувати репетитивного характеру і при прискореному ритмічному викладі перетворюватися на скоромовку, як, наприклад, у кульмінації №3 з «Примовок». Даний епізод дозволяє помітити, що Стравінський схильний підкреслювати звукові достоїнства словесного тексту шляхом спрощення музично-інтонаційного малюнку. У цьому випадку спрощення стосується не тільки вокальної партії, але й супроводу, який зводиться до витриманих акордів у верхньому регістрі та репетитивного остинато в басовому. Таким чином, Стравінський підносить

словесний текст у якості головного звукового чинника, що особливо помітно при речитації на підвищених тонах у момент кульмінації. У кульмінації «Заспівної» з циклу «4 російські пісні» використовуються напружені вигуки, що не мають фіксованої висоти (даний цикл готує ряд стилістичних відкриттів «Весіллячка»). Крім того, в «Заспівній» відсутній і тактовий розподіл, що надає звуковидобуванню більшої виконавської свободи стосовно часу. Навіть у тих випадках, коли Стравінський опирається на протяжний тип мелодії, наближається до класичної традиції, він настільки обмежує мелодійний діапазон (звичайно інтервалом кварта або квінти), що безперервне варіювання інтонації у вузьких межах, багаторазова повторюваність нескладних мотивів сягає перебільшеного характеру навмисної стилізації. Саме цей фактор стилізації слід ураховувати, звертаючись до більшості камерно-вокальних циклів Стравінського. На всіх рівнях виразності він використовує прийоми учуднення, звичайно перебільшуючи значення того або іншого засобу. Так, у вокальних творах на фольклорні тексти виникає гіпертрофія остинатності та нерегулярної акцентності у зв'язку з метроритмічним варіюванням мелодійних побудов. Композитор зіштовхує два принципи метроритмічної організації – упорядкованість і нестійкість, причому у зв'язку зі співвідношенням словесного та музичного інтонаційних рядів. Так, наприклад, більша частина ударних складів припадає на метрично слабкі частки, а ненаголошені склади збігаються з метричними акцентами, у результаті чого виникає складна примхлива гра, заснована на нарочито створюваних композитором зонах ритмічної нестійкості – часової невідповідності словесних і ритмічних наголосів. Стравінський відкриває для композиторської творчості прийом «складової синкопи», пов'язаної з таким виспівуванням складу на два або кілька звуків мелодії, при якому перший припадає на слабку частку такту, а другий – на відносно сильну. Так чи інакше, співвідношення словесно-музичних ліній Стравінський підкоряє правилу фонічної й значеннєвої переакцентуації.



Хоча багато стилістичних формул були запозичені композитором з фольклору, вокальна мова Стравінського завжди залишається самобутнім, несподіваним і семантично ускладненим явищем. Найбільша складність, яку виявляє виконавець у камерно-вокальних творах Стравінського – суперечливе поєднання порядку й волі, строгої обмеженості, обдуманості композиційного розв'язку, стилістичного вибору й глибини смислового підтексту, що вимагає образної співтворчості виконавця. Іншими словами, музичний текст завжди відрізняється підвищеною інформативністю, складністю знакової природи – при видимій простоті, безпосередності, навіть спонтанності, ігровій випадковості «знакових фігур».

У цілому, як бачимо, для камерного вокального інтонування характерні деталізація та психологічна поглибленість прийомів, монологічність вокального плану, яка підкреслює, як це не парадоксально, здатність виконавця брати участь у діалозі, у співтворчості спілкування. Дану монологічність можна визначити як підкреслену, навіть демонстративну особистісну здійсненність у співі. У певному відношенні специфіка камерного співу полягає саме в тому, що виконавцю потрібно знайти образ самого себе, відкрити свою здатність до творчої рефлексії. Але і в оперній (музично-драматичній) творчості вокально-виконавський досвід пов'язаний, насамперед, з входженням у запрограмовану сюжетом психологічну ситуацію, яка може бути досить далекою від безпосередньо доступного виконавцю життєвого контексту, тому потребує поглибленої его-рефлексії. Для оперного твору і для камерно-вокального циклу рівною мірою важливо визначити рольове завдання, виявити можливості семантичного аналізу та психологічного синтезу художнього змісту, для цього – знати традицію, до якої належать компоненти твору, відчувати стильове завдання, що йде від цієї традиції.

Так, вокальний цикл Г. Успенського на вірші М. Цветаєвої можна вважати типовим образом циклу «вірша з музикою», що підтверджуються наявністю «своєї» стильової традиції в даному жанрі. По-перше, Успенський

спирається на власний вибір і розташування віршів Цветаєвої, формує цикл за своїм розсудом, виходячи з музичного задуму. По-друге, основне семантичне навантаження лягає на вокальну партію; риси вокально-декламаційного монологу гіпертрофовані, а фортепіанна партія трактується в чотирьох функціональних позиціях: у прямому діалозі з вокальною, тобто шляхом чергування інструментального й вокального висловлення (яскравим прикладом є 1 і 2 номери); як віддалений план і загальне тло для вокального голосу, створювані за допомогою акордової педалі (приклади знаходимо в 3-му, 5-му, 8-му і в деяких інших номерах); як близьке, навіть трохи настирливе тло – контекст, створюваний шляхом остинатних повторень однієї фрази (приклади дають 6, 7, і 9 номери, які відрізняються також функціональним різноманіттям фортепіанної партії); як активна моторика – «жваві», близькі до токкатних, фактурні обороти, що репрезентують об'єктивний хід життя, здатний поглинути, заглушити голос окремої особистості. Дана функціональна позиція фортепіанної партії створює такий ступінь активності інструментального контексту, що вокальний голос йому підкоряється. Фоновий матеріал набуває значення рельєфного тематизму.

По-третє, у вокальній партії на всьому протязі циклу витримується силабічний принцип у з'єднанні з ритмічною уніфікацією, що надає їй підкреслено речитативний характер. Але тем значнішими виявляються інтервальні кроки ширше терції, кварта. Композитор використовує подібну інтервалику для підкреслення ключових емоційних декламаційних моментів. Так, в номері 3 ходи на нону підкреслюють експресію початкового вигуку «ОХ». У номері 5 репризний третій розділ відкривається зсувом початкової експозиційної побудови на октаву вниз, що у вокальній партії створює хід також на октаву вниз. У номері 6 ключовою інтонацією стає висхідна мала нона в репризному проведенні поетичного рядка «Звідки така ніжність». Дана нона є своєрідною інтонаційною «гіперболою» малої секунди, що виникає в експозиційному проведенні. Стосовно даного номера, одного з найцікавіших у стилістичному відношенні, справедливо було б указати на

самостійну семантичну функцію одного тону – DES, поява якого обумовлює вищезгадані ходи й, у цілому, знаменує драматичну напругу. Можливість даної тонової семантики обумовлена загальною тональністю номера, стосовно якої DES виявляється другим зниженим щаблем, таким чином, вносячи елементи фрігійського мінору. Даний номер циклу є одним з найбільш лаконічних, навіть мінімалістським, за своїми стилістичними принципами.

Яскравим контрастом є 7-ий номер, який виступає генеральною кульмінацією всього циклу, що відбивається й у його обсязі, і в ритмічній активності вокальної партії, і у фактурній наповненості фортепіанного звучання, у динаміці цілого, в опорі на патетичний до-мінор. В 7-му номері зміст циклу приводиться до якоїсь «фатальної» риси: оголюється психологічний підтекст усіх попередніх номерів і виявляється трагедійний характер умовної героїні циклу.

Після кульмінаційного 7-го номера, 8-й і 9-й мають характер епілогу – прощання з надією на життєве земне щастя, навіть зі спогадами про прожите... Слід зазначити, що семантичну спрямованість кожного номера композитор досить ясно позначає за допомогою характерологічних ремарок і знаків динаміки. Тому загальна смислова логіка циклу стає зовсім ясною при зіставленні ремарок першого й останнього номерів: рішуче, енергійно, бадьоро, оповідно, *F*, *mf* (1-ий номер); не поспішаючи, смутно, у димку спогадів, *P* (9-ий номер). Трагічному характеру сприяє й відхід у багатозначну бемольну тональність.

В інших номерах послідовно використані наступні ремарки: неквапливо, молитовно (2); широко, вільно, з молодечтвом (3); жваво (4); схвильовано, молитовно (5); рвучко, ніжно (6); жагуче, з любов'ю (7); гучно (8). Найбільш активними та світлими номерами циклу є третій і четвертий; не випадково в четвертому номері, єдиний раз у циклі, показане дієзна тональна сфера *H-dur* (*dis-moll* наприкінці номера). У цілому, ладотональне нахилення мелодики досить ясне; можна навіть говорити про більшу схильність

композитора до діатоніки, що не виключає поліладові ефекти, ускладнену гармонічну вертикаль. Особливо типовою стає кварто-секундова будова вертикалі, впровадження секунди в терцієву структуру, що трохи відчужує звучання. Секунду, як більшу так і малу, можна вважати лейтінтервалом усього циклу, як у гармонійному, так і мелодійному викладі.

Четвертою, типовою для циклу «віршів з музикою», рисою музики Успенського є наскрізний композиційний розвиток. Він пов'язаний зі стилістичної гомогенністю (однорідністю) циклу, якій не перешкоджають динамічні та образно-семантичні контрасти. Але найбільшою мірою його обумовлює вільне трактування форми як безпосередньої демонстрації сутності вокального монологу. Композитор відходить від традиційної строфічної форми, але зберігає відчуття строфічної природи вірша шляхом повторення опорних фраз.

У деяких випадках форма наближається до двочастинної (номера 2,3), причому початок кожного розділу позначений інструментальним відіграшем, при цьому матеріал вокального голосу суттєво трансформується. До репризних побудов Успенський прибігає в тих випадках, які передбачає текст вірша: повернення ключової поетичної фрази обумовлює відтворення пов'язаного з нею музичного матеріалу. Відмітимо, що мова йде саме про вокальний мелос, який залишається головним провідником поетичного слова впродовж усього циклу. Репризними рисами, як вже відзначалося раніше, наділені 5, 6, 7, 8 номери. Найбільш розгорнутим виявляється 7-ий номер, що обумовлене масштабом і драматизмом вірша Цветаєвої. Структуру даного номера визначає троекратне проведення фрази «Мій милий, що тобі я зробила?», яке з кожним повторенням стає більш експресивним, і досягає кульмінації на границі третього розділу й коди номера. У цьому випадку початковою інтонацією фрази стає висхідний тритон. Наростання драматичної напруги позначається й за допомогою фактурного розширення – відведення фортепіанного звучання в гранично низькі й гранично високі регістри, росту сонорної експресії.

Композитор дуже чуйно ставиться до реєстрових властивостей фортепіано. Розташування музичного матеріалу в діапазоні великої – малої октав, або, на противагу їм, у другій – четвертій октавах набуває самостійного семантичного значення й може бути уподібнене «діалогу з долею» як протистоянню образу поетеси, її особистісних пошуків тим життєвим обставинам, у які утягнула її доля.

У деяких номерах фортепіанний супровід цілком уведений до високого регістру (номери 6, 8); в 7-му номері обмеження звучання високим регістрам використовується тоді, коли композитор прагне підкреслити самотність героїні, відчуження її голосу від різноманіття голосів життя.

Таким чином, у вокальній і інструментальній партіях циклу Успенського формуються специфічні для кожної виразові прийоми, метою яких стає створення драматургічної єдності всіх дев'яти номерів опусу. Композитор домагається функціональної визначеності, образної конкретності кожного стилістичного засобу. При цьому він зберігає простоту, ясність, навіть прозорість викладу музичного матеріалу й, поряд з лаконізмом, домагається класичної чистоти, рівноваги, гармонійності в образному ладі твору. Не настільки явно, як В. Сильвестров в «Тихих піснях», Успенський все-таки користується методом алюзії для того, щоб передати відношення до поезії Цветаєвої як до класично бездоганної сторінки історії вітчизняної літератури.

Цікавою композиційною рисою циклу є те, що в останньому його розділі ( 7-й – 9-й номери) підсилюється наскрізний розвиток, границі між номерами стають умовними, а в завершенні 8-го й в 9-му номерах композитор знімає розділювальні риси, натякаючи в такий спосіб на відкритий характер циклу в цілому: голос Цветаєвої, її поезія, створені нею образи продовжують жити й звучати й за межами даного циклу.

Зростання семантичного навантаження та обсягу художніх завдань у камерно-вокальних циклах композиторів ХХ століття роблять їх виконання наближеним до оперно-рольового; окрім цього, виникають такі нові якості

музичної мови, які є спільними для оперної та камерно-вокальної творчості другої половини ХХ століття, вимагають особливих інтерпретаційних зусиль від виконавців. Так, істотна зміна передумов виконавського трактування вокальних творів зв'язане з наступними обставинами. По-перше, сьогодні існує необхідність оновлених оцінок умовності музичної мови, яка вимагає нового відношення до сонорної природи музики в цілому, що парадоксальним чином відновлює деякі архаїчні, синкретичні властивості музичного інтонування. По-друге, композитори прагнуть до демонстрації незвичайних темброво-колористичних можливостей вокальних і інструментальних голосів в їх дещо штучній фактурній єдності. Дана скрутість композиційними рамками музичної форми є приводом для нарощування експресії як вокального, так і інструментального інтонування. Наприклад, у вокальній лінії допускається така афектація звуковидобування, яка відповідає виразності кожного звуку. По-третє, особливого значення набуває імпровізаційна свобода форми в цілому, яка, зокрема, виражається в автономії прийомів гучнісної динаміки, причому не специфічно-музичного (традиційного походження). По-четверте, нового значення, якщо й не тематичних, то жанрових знаків, сягають прийоми континуального (континуумного) звучання; це, зокрема, сприяє відокремленню семантики legato і staccato. В-п'ятих, у вокальному інтонуванні закріплюються в якості «своїх» прийомів вигук – шепіт як вираження граничних станів самодіалогу особистості: прорив назовні – занурення у себе. Дані прийоми з їх безпосередньої фонічної, динамічної сторони засвоюються інструментальними голосами. *Весь даний комплекс виразових деталей входить до «словника» вокальної декламації.*

Твори Я. Фрейдліна переконливо демонструють усі основні тенденції еволюції камерно-вокального циклу і своєрідні риси здійснюваного даним циклом виконавського діалогу. Так, цикл «Античний зошит» містить у собі шість віршів давньогрецьких поетів, формальна послідовність яких усередині циклу сама по собі ще не визначає смислової спрямованості твору. Дані вірші

хронологічно розрізнені, представляють різні історичні школи античної поезії й навіть різні жанри її. Так цикл, що завершує, «Гімн світу» Аристофана є уривком з комедії; «Твій приїзд» Сафо (№5) – зразок сольної лірики а «Вакхічна пісня» Алкея (№2) – хорової і т. п. Звертання до античного мистецтва носить для композитора самий загальний характер і, імовірно, у якійсь мірі символічно: адже досвід античної культури є винятковим у процесі розвитку європейської цивілізації й запам'ятовся в свідомості людства як урок моральної гармонії, епоха зародження естетичної свідомості й мистецтва, ідеал якого – калокагатія, тобто нероздільна єдність добра й краси.

У роботі композитора з поетичним першоджерелом у циклі на вірші Беранже помітне прагнення підсилити ті моменти поетичного змісту, які звернені до дій, конкретної подієвості, здатні викликати живі зорові асоціації, іншими словами, прагнення підсилити видовищність композиції. Не випадково цикл названий «Театр Беранже»... Приклади, що підтверджують сказане, знаходимо, насамперед, в «Людовику XI» і в «Мурахах». Композитор використовує не весь текст, а лише ті строфи, які безпосередньо обрисовують події й дії. Так, в «Людовику XI» опускається так звана «амурна лінія». Крім того, композитор використовує в основному ті строфи, у яких найбільше дієслів.

У цілому, вже вибір і розташування поетичного матеріалу в циклах Фрейдліна дозволяє помітити деякі риси спільності в їх будові й змістовій націленості. По-перше, перед нами саме цикли, тобто ряд п'єс, міцно пов'язаних загальною темою і загальним руслом образного становлення – вже в силу певного порядку віршів, установленого самим композитором, що й змушує припускати в якості головної художньої ідеї твору ідею музичну. По-друге, обидва цикли відрізняє лаконізм; більше того, вони включають рівну кількість віршів (по 6 у кожному), причому обидва композиційно спрямовані до фіналу як до резюме, що роз'ясняє загальний зміст твору. Обидва, також, містять елементи замкнутості (репризності): в «Театрі Беранже» «Хвала

бідності» (№2) як би й продовжується, і долається в «Хвалі природі» (№6). «Античний зошит» двічі дає відчуття гімнічного начала – в №2 і №6, останньому. По-третє, інтереси композитора явно спрямовані у русло загальних і універсальних ідей, уявлень, таких, як боротьба добра й зла, краси й потворності, життя й смерті й т. п., тобто тих культурних цінностей, які затвердили себе в ролі вічних, починаючи з античного мистецтва, і придбали особливий резонанс в епоху класицизму, а потім – вже ближче до наших днів – у неокласичних напрямках мистецтва ХХ століття.

Гуманність, жаль до людини та оптимізм – такими є морально-естетичні категорії, які породжені міркуваннями композитора про сенс життя, про істину, про діалектика добра й зла, життя й смерті, краси й руйнування й т. п. Вони в найбільш загальному плані визначають ідейно-образні межі циклів «Античного зошиту» та «Театру Беранже».

Стиль Я. Фрейдліна орієнтований на інтеграцію загальноєвропейських рис музичної мови; у той же час він і цілком індивідуальний. З однієї сторони він використовує універсальні загальноєвропейські установки жанру, з іншого боку – знаходить свій погляд на них, свій сплав драматургічних принципів. Стильовий досвід циклів Я. Фрейдліна узагальнює й підтверджує історичні канони жанру. Він пропонує міцний альянс вокальних і інструментальних форм, причому характерні для вокальної музики структури проявляються в межах окремо взятої частини циклу, тоді як композиційна організація в цілому перебуває під впливом закономірностей, що склалися в інструментальній музиці. Єдність циклу досягається завдяки, насамперед, однорідності поетичного матеріалу; в одному випадку це звертання до поезії однієї епохи («Античний зошит»), в іншому – вибір віршів одного автора («Театр Беранже»). Але й у тому, і в іншому випадку – перед нами приклад написання музики на вибрані вірші, коли й добір, і розташування матеріалу здійснюються композитором в ім'я його музичної ідеї.

Не можна не відзначити, що в творах Фрейдліна втілені всі ті драматургічні принципи, які вперше виявляються в бетховенському циклі



(«До далекої улюбленої»): композиційно-функціональне зближення з сонатно-симфонічним циклом, лейтмотивні зв'язки, фактурні й тональні зв'язки між окремими розділами циклу, репризність у широкому сенсі слова й на різних рівнях здійснення. Поетична інтонація в циклах у цілому підкоряється музичній; у взаємодії ж вокальної та інструментальної партій спостерігається або повна рівновага, взаимоперехідність, темброва рівнозначність («Античний зошит»), або підпорядкованість інструментального мелосу вокальному тематизму (що помітніше в «Театрі Беранже» і є характерним саме для цього циклу). Найбільший інтерес, імовірно, представляють результати зіставлення стильових принципів Фрейдліна й кола тих драматургічних прийомів, що склалися усередині жанру в романтичну епоху. Серед них основними виявилися: «сюжетність», тобто наявність наскрізних і стійких у своїх образно-сміслових значеннях інтонаційно-тематичних, фактурних і жанрових комплексів; театральність, прагнення до ігрового початку й до відкриття загальних законів інтелектуальної художньої гри, а також, сполучені з театралізацією музичного жанру прийоми персоніфікації, причому важливою ланкою персоніфікації стає темброва індивідуалізація й характеристичність тематизму; контрастність образної палітри й тенденція до психологічної поглибленості контрастів; ускладнена (діалогізована) монологічність викладу – як шлях до психологічного зосередження або до драматизації музичного образу; жанровість, що розуміється як широка опора на «первинний» жанровий матеріал, який володіє особливо міцними емоційно-асоціативними зв'язками; рясне використання прийомів учуднення, гротескової деформації образу; останнє зародилося в романтичній музиці, а по-справжньому «зазвучало» в музиці ХХ століття; втім, передумови були повністю закладені ХІХ століттям, досить згадати Р. Шумана, Г. Берліоза, нарешті, М. Мусоргського; нарешті, зближення семантичних функцій вокальної й інструментальної партій, одночасно їх автономізація та своєрідна «боротьба за першість» між ними.

До числа тільки Я. Фрейдліну властивих стильових рис, до його внутрішньо-жанрових відкриттів, можна віднести, по-перше, використання правила симетрії в драматургії циклу, у тому числі – дзеркальної симетрії, що приводить до створення концентричних образних і стилістичних кіл; по-друге, використання жанрових арок усередині циклу як особливого випадку репризності; по-третє, особливу значущість скерцозних елементів, що виступають в різних модифікаціях, але найчастіше адресовані негативному образному полюсу. Оригінальною авторською стильовою рисою виступає також звертання до *феномена гри* – і як до естетичного, і як до образно-тематичного, і як до стилістичного, що передає значення перших двох у конкретному художньому контексті. Присутність «ігрового» початку в циклах Фрейдліна забезпечено двома моментами: рясним використанням «учуднених» прийомів музичної мови, тобто деформації, пародіювання, порушення звичного «вигляду» стилю або жанру, і імпровізаційною природою тематизму та форми музичного твору.

Перше найбільше виразно презентовано в циклі «Театр Беранже», де гротеск переважає в трьох центральних номерах циклу; інше характерне для «Античного зошита» (особливо для партії флейти, а також для всієї композиції «Епітафії грекам») і по-своєму використане в загальній концепції «Ігри у бісер» («5 ігор-медитацій на вірші Г. Гессе»).

Вже назва цього останнього циклу звернена до образу Гри, причому задум композитора розрахований на активну ігрову співучасть слухачів: їм надана достатня воля у виборі приводу для власних медитацій. Вибраний же композитором «піджанровий» аспект – 5 медитацій – виявляється досить умовним. Властиво медитативною тут є лише четверта п'єса, а в інших частинах медитативний аспект створюється в партії віолончелі, що часто суперечить загальному матеріалу композиції. У цілому цей цикл залишає враження «вільних ігор з медитацією», погляду зверху на музичні можливості її втілення... Даний цикл є найбільш складним по семантиці, що обумовлюється символічною «загадковістю» його літературного

першоджерела – роману Г. Гессе «Гра в бісер». Поетичною основою циклу служать вірші, розташовані наприкінці роману – за його сюжетними межами, що є своєрідним «щоденником» – самодіалогом головного героя. За своєю сутністю, так само, як і за типами інтонування, даний цикл наближається до жанрової форми камерної опери. Тому, видається, що він може отримувати сценічне втілення, а вокальний стиль його – набувати оперної експресії. Чинником наближення способів камерного та оперного вокального декламаційного інтонування виступає і схильність до трагічної концепції, що може мати різні сюжетно-образні втілення, але все частіше поєднується з поглибленою ліричною рефлексією.

У напрямі до злиття трагедійної та лірико-філософської тематики здійснювалася оперна творчість В. Губаренка у сфері камерного жанру.

Так, опера «Листи кохання» («Ніжність») В. Губаренка виявляє близькість до трагедійного стилю по наступних параметрах: розмежування й закріплення музично-виразних засобів, прийомів за провідними образами; використання аріозності, ладотональної ясності як засобу характеристики позитивних сил дії, атональності (тональних блукань), гротеску, ритмічної й інтонаційної нестійкості, «ламаності» у характеристиці негативних образів; декламаційна свобода, незавершеність та несталість вокальної мелодики; часте використання в оркестровій партії зустрічного й протилежного руху в дисонуючий інтервал, тризвуками – як засобу створення образу страждання, розпачу; важливе значення поліфонії пластів («ліній»); звертання до проблеми протиставлення, доведеного до конфлікту, світу й душі людини, збереження в той же час віри в прекрасне у людині.

Якщо в даній камерній опері В. Губаренка структурною й смисловою основою композиції виступає діалогізований монолог, вірніше, діє правило діалогу ототожнення, коли двоє думають у реальності або в уяві те саме, те в «Монологах Джульетти», написаних в 1998 році, реалізується ідея монологізованого діалогу, коли свідомість героїні своєрідно роздвоюється, знаходить свою внутрішню опозицію, звучить на два різні голоси. Звідси й

зовні парадоксальна назва – «Монологи» – для опери, у якій беруть участь двоє діючих осіб – Джульєтта і падре Лоренцо. Особливостями інтерпретації шекспірівського сюжету в опері є також відсутність образу Ромео та ретроспективне розгортання дії, якому найбільше сприяє образ падре Лоренцо. Загальною рисою двох опер – «Ніжності» і «Монологів Джульєтти» – стає розгортання дії в минулому, отже в ілюзорній реальності, придбання персонажами примарності, символічності, для чого й убираються всі соціально-побутові сторони сюжету. Змістова перебудова сюжету на рівні персонажів – головних образів зажадала активного втручання в текст першоджерела (як у попередньому випадку звертання до новели А. Барбюса), пошуків нового складного текстового монтажу, що й було здійснено постійним співавтором і дружиною В. Губаренка відомим українським музикознавцем М. Черкашиною-Губаренко.

Оперу відкриває заключний монолог падре Лоренцо, у який вмонтовані розповіді – монологічні епізоди Джульєтти, причому останні побудовані на комбінації різних фрагментів шекспірівського тексту, у тому числі, передають через пряму мову те, що в трагедії було діалогом. Композиція в цілому заснована на чотирьох контрастних епізодах із вступом і висновком, причому вступ є інструментальним, а висновок можна вважати двоетапним: канонічна молитва переміняється монологом Лоренцо зі сцени 3 п'ятої дії трагедії. У першому епізоді об'єднані даний монолог (у такий спосіб композитор досягає тотальної репризи дії) і сцена Джульєтти під балконом; у другому епізоді зближені розповідь Лоренцо про вінчання й монологічний епізод Джульєтти після смерті Тибальта; третій епізод заснований на розповіді Лоренцо про заплановане вінчання з Парисом і сцені прийняття снотворного Джульєттою; в останньому четвертому, нарешті, персонажі буквально зустрічаються в діалозі в склепу, і ця зустріч стає крапкою катастрофи – вищою миттю трагедії.

Особливостями лібрето, що вплинули на композицію опери, є розширення монологів Джульєтти, ширше – монологічне перетворення її

епізодів, згущення трагедійності шляхом посилення теми смерті та редукування теми любові, введення мотиву потойбічного, ірреального, примарності спогаду, особливе значення образів ночі, крові, жаху склепу – поховання. Звідси й поява лейтмотиву спогаду – сну; його можна назвати й мотивом ілюзій – короткої поспівки з мелодійним фарбуванням і ритмічним малюнком колискової, яка пронизує музичний матеріал епізодів Джульєтти та з'являється також в оркестровому супроводі партії Лоренцо. Пояснити це можна тим, що, образ Джульєтти стає повністю умовним, ілюзорно-вигаданим, вона знаходиться поза дією, залишилася у царстві спогадів. У зв'язку з цим помітимо, що в першій сцені Джульєтти використовується алюзія прокоф'євського балету – музичного образу Джульєтти-Дівчинки, яка теж служить свого роду спогадом.

Вищезгадана лейттема виявляється і монотемою, оскільки перероджується в образно-смісловому та стилістичному відношеннях, набуває значення фатального символу, свого роду теми Долі, указуючи на те, що пробудження, справжнє обличчя реальності – страшні. Так, ця тема трансформується в партії оркестру, з'являючись у ритмічному збільшенні й у різних контрапунктах, тобто беручи участь у тематичних синтезах. Важливою стороною її розвитку стає темброва драматургія. У першому епізоді дана тема показана у вібрафона (ц. 15), що передвіщає її подальшу темброву модифікацію: у третій, найбільш трагедійній, сцені ця тема звучить у дзвонів і альту (після ц. 60) у ритмічному збільшенні на тлі тремоло струнних і стрімких пасажів у челести та вібрафона. В епізоді молитви лейтмонотема звучить у скрипки-соло у високому регістрі, виявляючи образ незбутньої мрії (ц. 89), однак і тут в її звучанні беруть участь тембри челести й дзвонів як знак загибелі надії.

Основний трагедійний конфлікт дуже яскраво реалізується на рівні тембрової драматургії; знову доводиться констатувати, що композитор обрав шлях симфонічного розвитку як переважного в даній жанровій формі опери. Так, особлива роль призначена в даній опері тембру литавр. Він уперше

з'являється в першій сцені Джульетти як психологічний контрапункт (ц. 21) і стає провідним у всіх драматичних кульмінаціях, особливо в третьому розділі, де активізується ударна група. Дана група персоніфікує дієве начало і ворожу реальність, тоді як струнні смичкові несуть семантику особистісного почуття, людського тепла. Тембром-Посередником стає орган – лейттембр падре Лоренцо й молитовного начала, що безпосередньо реалізує, ефект катарсису в музичному тексті опери. Про заключну молитву в опері знаходимо гарне спостереження в статті Н. Чірко. Вона пише наступне: «Молитва як «чужий текст» є несподіваною й, одночасно, підготовленою завдяки молитовним інтонаціям у партії Лоренцо, включенню тембру органа, що виступає символом вічного, містеріального. У цьому значенні поява молитви нагадує проведення теми після варіацій. Це своєрідний смисловий і тематичний підсумок... Одночасно, завдяки молитві, досягається прорив у нову якість, підкреслюється момент очищення, нарешті досягнутий катарсис» [177, с. 149].

Якщо скористатися думкою Чірко, то можна сказати, що й у музичному відношенні композиція опери ретроспективна, вона немов би розвертається від кінця до початку – від «варіацій» до «теми». Головне джерело музичного інтонаційно-тематичного матеріалу, музична ідея цілого показуються в завершенні всієї композиції. Така драматургічна розв'язка забезпечує особливу цілісність музичного тексту і його також особливу стрімкість – спрямованість до кінця як до полюсу смислового «магніту». Провісником фінального катарсису є в опері й тема, яку можна назвати темою любові – мрії про любов: не випадковим є завершення всієї опери саме цією короткою восьмитактовою темою з характерною тональною позицією Ре-бемоль мажору – ще одна алюзія, вже до теми любові з «Ромео і Джульетти» П. Чайковського. Як вважає Н. Чірко, дана тема показана в опері всього двічі – любов залишається поза досяжністю, поза основною фабулою опери; вона звучить на початку твору (ц. 6) і наприкінці (ц. 95), створюючи, таким чином, семантичну арку. Її темброве фарбування визначається звучанням струнних у

високому реєстрі разом з челестою і флажолетами низьких струнних, її інтонаційне нахилення визначається стилістикою хоралу. Проте, інтонації даної теми, її характерні обороти присутні в партії Джульєтти як наскрізні, тобто як моно-лейтінтонації, що виявляє зв'язок даної опери з «Ніжністю» В. Губаренка. Композитор явно мислить музичну побудову цих опер як єдине ціле, до того ж зі своєї позиції осмислення не стільки любові, скільки смерті.

Образи Лоренцо і Джульєтти презентують різні хронотопи – реальний й минулий життєві простори, які, проте, виявляють здатність до зближення – аж до трагедійної розв'язки. Перехід з простору одного героя до світу іншої героїні здійснюється музично за допомогою особливого тематичного матеріалу, який навіть графічно нагадує рух згортання: звивається один вимір сюжету, відкривається інший; також музично виявлений контраст образів Лоренцо й Джульєтти. Традиційно в партії Лоренцо використовуються псалмодичні та хоральні інтонації, превалує спокійний розмірений темпоритм, неконтрастне тематичне становлення, ясна акордова фактура, педальні звучання. Джульєтту характеризує аріозний тип мелодики й поривчастість, деяка прискореність темпоритму, інтонаційна насиченість і мінливість, особлива гнучкість, примхливість вокальної партії. Крім того, партії Джульєтти є притаманною танцювальність, та сама, що і балету С. Прокоф'єва й, одночасно, образу Наташі з опери «Війна і мир». Композитор віддає перевагу вальсовим і хоральним стилістичним рисам для втілення своєї стильової концепції.

Треба сказати, що для виконання вокальних партій у даній опері потрібно особлива вокально-мовна майстерність; дані опери повинні виконуватися тільки мовою оригіналу, і ця умова анітрошки не порушує принципів оперної поетики як синтетичного типу мистецтва, навпаки, навіть відкриває її нові можливості. У зв'язку із цим необхідно відзначити силабічну манеру подання музично-інтонаційного матеріалу протягом усієї опери як переважаючу, тобто декламаційно-речитативну манеру виконання як провідну. Для виконавців, чиє знайомство з першоджерелом є визначальним

чинником змісту, спосіб проголошення словесного тексту, тим більше, прозаїчного, може з'явитися вирішальним фактором інтерпретації.

Аспект драматизації-театралізації камерного вокального виконавства є особливо рельєфним, коли мова йде про психологічний синтез композиторського і поетичного задумів, про моделювання в музиці не змісту окремого вірша, але провідних творчих ідей, образу Поета як знайденого у співтворчому діалозі. Опері В. Губаренка «Листи кохання» і «Монологи Джульєтти» представляють сучасне трактування трагедійної психологічної теми на основі камерного різновиду оперного жанру, відкриваючи нові стильові можливості останнього, зокрема, як монологічного. Хоча в «Листах кохання» є присутнім один сценічний персонаж, а в «Монологах Джульєтти» – два, за сутністю обидва твори є монообразними, але даний образ є двоїстим, поєднує протилежні смислові та інтонаційні начала при наявності й загальних наскрізних тематичних елементів.

Зокрема, протягом опери вокальна партія гнучко іде за словесною інтонацією, відрізняється «дрібною» проробленням; деталізованість – основа вокального інтонування. Звідси й провідне значення декламаційних елементів у вокальному мелосі. Основні інтонаційно-тематичні узагальнення, «великі штрихи» доручаються оркестру, що й пояснює його важливу роль, на той же час, графічність оркестрового письма. Оркестрова й вокальна партія доповнюють одна одну, чергуючись, контрапунктуючи, демонструють нероздільну єдність двох музично-виконавських сфер опери.

Таким чином, проведений у даному підрозділі роботи аналіз дозволяє обговорювати психологічний синтез композиторського та поетичного задумів в камерно-вокальній музиці та в жанровій формі камерної опери, як феномен семантичного моделювання не змісту окремого словесного тексту, а цілісних творчих ідей, сукупного образу Автора. В низці камерно-вокальних циклів, також в оперній творчості В. Губаренка («Листи кохання» і «Монологи Джульєтти») декламаційні прийоми переростають у монологічні,



тобто насичуються новим особистісним змістом, що стає сталою рисою камернізації оперної форми в творчості сучасних композиторів.

Композитор успадковує ідею міфологічної Долі, непохитності її дії, але зосереджується на стані свідомості героїні, відображуючи його у музично-тематичному змісті опери. Емоційна експресія трагедії досягається в основному музичними засобами, завдяки наявності в кожній опері полярних комплексів любові (ніжності, мрії, любові) і смерті (загибелі, фатуму), при цьому в обох творах намічена музичними засобами і можливість катартичного вирішення – як ідеал, недсяжний у реальному людському бутті.

Від виконавців оперних партій вимагається вміння переходити зі співу на напівспів-напівговір (до речі, одна зі специфічних рис грецької трагедії), особлива манера сценічної поведінки з урахуванням умовного характеру втілюваних образів, розуміння їх трагедійного підтексту, вміння поєднувати природність сценічної поведінки з *символічною піднесеністю музично-поетичної мови*. Цілісність музичної презентації характерів героїнь залежить від ступеня проникнення до психологічного підтексту оперної дії, ототожнення з особистісним «Я» кожного з героїв (героїнь), також від вміння представляти «великий план» образу та витримувати його напруження впродовж всієї оперної композиції, відтак від вміння *укрупнювати семантичний контур музичної стилістики*.

**Висновки до Розділу 2** засвідчують взаємозалежність розвитку жанрової форми європейської опери та її музично-словесного матеріалу, як основи оперного мовлення з його цілісним інтонаційним змістом. У цьому процесі драматургічним інтегратором все частіше виступають декламаційні форми, як у вокальному, так і у оркестровому вираженні, але завжди з явною перевагою музичної семантики над вербальною.

Провідні положення даного розділу у їх концепційній послідовності можна зібрати й представити наступним чином. Перш за все, доводиться, що

музичне інтонування, пов'язане з людським голосом, тобто таке, що виступає у його найбільш природній вокальній формі, є фактом (артефактом) знаково визначеного, семантизованого звуку та пов'язане з декламацією як способом самовираження особистості та її потреби у спілкуванні. Саме особистісний компонент відрізняє декламацію, чим далі, тим більше, від споріднених з нею речитативних форм, хоча повного розділення декламаційного та речитативного способів інтонування не виникає, навпаки, ці два способи висловлення та музичної нарації розвиваються сумісно, але декламаційна сфера ширшає й набуває значення основної, узагальнюючої та типологізуючої, адже вона зосереджується на індивідуальних потребах людини, а образ людини, тип людської свідомості еволюціонує, ускладнюється, вимагає нових оцінних підходів тощо.

Опера за своїми іманентними мовними обставинами вибудовується як декламаційно-речитативний феномен, причому визначальні історичні сторони формування оперного жанру, оперної композиції виявляються пов'язаними саме з декламаційними виразовими засобами, зі смисловим феноменом вокальної декламації. Розвиток речитативу більше зумовлюється вербальною формою та словесною інформацією, речитатія більше виражає узагальнені «хорові» почуття, тоді як декламація, хоча й має передумови образного тлумачення у хоровій давньогрецькій трагедії, найвищого самоздійснення досягає музичним шляхом.

Зв'язок з трагедією та трагічним відношенням, також з феноменом катарсису є визначальним для розвитку вокальної оперної декламації – так само, як і для жанрової форми опери у її цілому. Так, втілюючи трагічні колізії, К. Монтеверді розбудовує музично-риторичну систему, разом з нею способи вокального інтонування, що найбільше відповідають ідеї «схвильованого стилю» – стилю вокального висловлення як декламаційного. Спочатку він та інші представники барокової італійської школи, потім інші європейські композитори (Р. Вагнер, Д. Верді, Ш. Гуно, деякі інші) відкривають власні прийоми декламаційно-речитативного стилю оперного

висловлення, затверджують переваги декламаційного начала над іншими стилістичними інгредієнтами музично-тематичної побудови оперної композиції. Зокрема, досвід оперної творчості Д. Верді дозволяє переконуватися у тому, що оперна стилістика розвивається шляхом функціонального розширення, семантичної множинності, що дозволяє декламаційній сфері «проростати» в інші види інтонування, способи висловлення, «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, набувати рис універсальності. В творчості Ш. Гуно жанрове та стилістичне оперне новаторство виявляється зумовленим декламаційним оновленням оперного мелосу, що дозволяє авторизувати музичну концепцію «вічних» тем та образів; зокрема, «Фауст» перетворюється на «драму Маргарити» завдяки декламаційно-мелодійній концепції даного образу.

На декламаційних засадах базується музично-тематичне новаторство оперного твору С. Барбера «Ванесса», у якому речитативні та мелодійні вокально-декламаційні звороти утворюють провідний інтонаційний план, організують обмін тематичним матеріалом між вокальною і оркестровою сферами опери; композитор створює авторський різновид декламаційного інтонування, який синтезує дві основні естетичні та семантичні якості – наративність та експресивність, завдяки цьому – знаходить власний авторський декламаційний оперний стиль, що визначає інноваційні якості оперної композиції.

В камерно-вокальній творчості ХХ століття, зокрема в циклах «віршів з музикою», музична декламація стає гранично семантизованою, насиченою психологічними особистісно-смісловими градаціями, що підсилює взаємодію даної жанрової галузі з новими камерними різновидами оперної поезики. Дієвим чинником наближення способів камерного та оперного вокального декламаційного інтонування виступає схильність до трагічної концепції, що може мати різні сюжетно-образні втілення, але все частіше поєднується з поглибленою ліричною рефлексією. Спираючись на ці два своїх «жанрових крила», камерно-вокальну лірику та камерно-психологічну

оперу, вокальна декламація набуває статусу авторського семантичного феномена, підіймається до рівня стильового композиторського мислення.

## ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до низки узагальнень та заключних резюме. Відповідно до *мети і завдань*, позначених у вступі до дисертації, їх можна викласти наступним чином.

*Вокальна декламація* є історичним феноменом, у виникненні й розвитку якого головну роль зіграли жанрові фактори музичної творчості, як вторинного мистецького, так і первинного, симультанно-прикладного походження. Її загальна природа обумовлена завжди притаманною людині потребою висловитися, причому виражаючи глибинні інтенції своєї свідомості та найбільш важливі почуттєві стани, відображаючи найбільш значущі, кульмінаційні моменти взаємин з оточуючим світом. Буквально втілюючи голос людини, вокальна декламація здатна ставати і своєрідним голосом емоційної свідомості, з її канонічними почуттєвими моделями та афективними спонтанними проявами. Поєднуючись зі словесними знаковими засобами, вона сприяє формуванню окремої музично-словесної поетики, предметна спеціалізація якої зумовлена виокремленням постаті-образу людини як усвідомлюючої та переживаючої істоти, що прагне саморефлексії та самовдосконалення. Тому найбільш повно та широко вокальна декламація здійснюється в оперній жанровій формі, надаючи останній особистісних смислових прямувань, психологічної дієвості та вокально-інтонаційної, звідси – музично-тематичної, експресії.

*Теоретична модель дослідження* в її завершеному вигляді виявляє низку базових положень.

Перш за все, явища оперного твору, музичного тексту, художньої синергії та музично-словесної поетики є тісно пов'язаними між собою у процесі народження інтонаційно-артикуляційного контенту оперного жанру, а музична оперна стилістика постає особливим мовно-мовленнєвим феноменом, у якому фокусуються всі специфічні властивості оперної

поетики. Синтез словесно-поетичної та музично-інтонаційної експресії в оперному декламаційному співі знаменує досягнення найвищої експресії, навіть трагедійної напруги, в розвитку сюжету, звідси – в долі героїв, відтак і у способах вокального інтонування; різні його способи та форми забезпечують функціональне розширення, семантичну множинність декламаційного типу інтонування, що дозволяє йому «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови.

У підсиленні словесного способу артикуляції проявляється психологічна виразність музичного оперного висловлення, але водночас відбувається і зворотний процес впливу музичного інтонування на сприйняття та втілення поетичного слова. В декламаційних формах опери відбиті найбільш суттєві функціональні сторони взаємодії слова і музики в оперній творчості, ті, поза якими неможливо здійснити інтерпретацію оперного задуму, у тому числі – вокально-виконавську інтерпретацію. З іншого боку, історіографічний та аналітико-композиційний ракурси вивчення оперного тексту необхідно доповнювати виконавським семантичним аспектом, як таким, що здатен ставати провідним у безпосередньому здійсненні оперного задуму, тобто в живому процесі художнього діяння опери.

Передумовою становлення та постійною історичною паралеллю словесно-музичної поетики оперного жанру є камерно-вокальна музика в різних її внутрішніх видових можливостях, оскільки безпосередньо освоює словесний і музичний способи інтонування, знаходить їх єдині виразові властивості. Зокрема, російські композитори, також сучасні українські майстри, відштовхуючись від камерно-вокального досвіду відкривають різновиди камерної оперної форми форму з тенденцією монологізації – як результат побудови тексту оперного твору на основі декламаційної семантики.

І з зовнішнього контекстного розгляду, і з боку внутрішніх змістових потреб оперна декламація виявляється тісно пов'язаною з трагедійними

факторами, що зумовлює необхідність розглянути її інтонаційну природу саме у річищі трагічного відношення. Тому союз аполонічного та діонісійського начал можна розглядати і як передумову диференціації музично-інтонаційних принципів оперної декламації, зі спробами типології її змісту, що має бути наскрізною, тобто йти від естетично-образної запрограмованості до стилістично-мовленнєвого втілення. Драматургічне використання декламаційного загострення інтонування покликане зазначати катаричні моменти, як у дії у цілому, так і у душевному психологічному стані героя, особливо, коли він призначений ставати трагічною жертвою.

Нарешті, саме у контексті поетологічного підходу виявляються специфічні композиційні та змістові функції, одночасно синергійний потенціал оперної декламації як форми оперного мовлення, а це підтверджує залежність художньої синергії опери від її словесно-музичної поетики.

*Підхід до вокальної декламації як художньо-естетичного феномена та типу оперного інтонування* дозволяє визначати, що її семантичні пролегомени зумовлюють домінування при її вивченні, поруч з історіографічним підходом, поетологічного та текстологічного методів, з їх взаємодією та естетичним збагаченням, адже на всіх етапах дослідження вокальної декламації вирішальною виступає її цілісна смислова природа. Як окремий семантичний жанровий феномен, вокальна декламація, по-перше, завжди має виконавську, тобто усно-мовленнєву, форму, по-друге, має високий рівень синергійного виразу й впливу, адже виражає інтенціональні властивості людської свідомості та прагне нової мовної єдності музичного та словесного начал.

Вивчення *музично-словесної поетики оперного твору як синергійного феномена, у зв'язку з нею – риторичних особливостей оперного слова* виявляє дві провідні тенденції образно-мовленнєвого оформлення емоційно-почуттєвої свідомості в оперному висловленні – узагальнення та деталізацію, рухи вгору та вглиб, до динамічної та до інтимно-психологічної кульмінації, з певним переважанням першої, як більш відповідної до відтворення

типового образу людини в оперному творі; саме в оперній вокальній декламації найбільш виразно виявляються специфічні ознаки та якості *оперного інтонування*, що створює власне коло риторичних засобів та емоціологічних показників.

Тому його характеристика потребує поглибленого розгляду *взаємодії вербальних та музичних чинників оперного інтонування, з виокремленням музично-інтонаційних параметрів оперної декламації*. Даний розгляд підтверджує подвійність тенденцій залучення слова до оперного тексту, як розмежування способів *музичної актуалізації письмового поетичного слова і поетизації усного прозаїчного слова в вокальному мелосі*, водночас їх тісну взаємодію в оперній формі; це дозволяє в останній знаходити проєкції не лише музичних первинних жанрів, а й різних типів літературної організації слова, включаючи форми повсякденної ділової комунікативної словесності, таким чином, вироблення спільних музично-словесних оперних лексикодів.

*Визначення історичних джерел та напрямів розвитку оперної декламації* спрямовує до знайдення *індивідуально-стильових та композиційно-стилістичних різновидів вокальної декламації в оперній творчості романтичної доби*, що свідчать про роль декламації як *семантичного посередника* між традиційною композицією опери та її камернізованими структурами, тобто між великою та малою формами опери, також про виокремлення декламаційно-мелодійного та декламаційно-речитативного напрямів розвитку оперного висловлення.

Значення цих підвидів оперної вокальної декламації розкривається у дослідженні *мовленнєвих засад романтичної опери на її шляху від Дж. Верді до С. Барбера*; зокрема при визначенні *провідних стилістичних сфер опери С. Барбера «Ванесса»*. У цілому, підтвердження висунутої щодо семантичного феномена оперного мовлення теоретичної гіпотези досягається аналітично-текстологічним шляхом як шляхом стильового і композиційно-стилістичного аналізу оперних творів тих композиторів, для яких вибір музично-словесного матеріалу та прийомів його залучення до структурної



логіки та тематичної організації оперного тексту є фундаментом оперної поезики.

Щодо оперного твору С. Барбера, як історичного значущого та жанрово переломного тлумачення стильових та стилістичних засад оперного тексту, визначається, що вокально декламація набуває у «Ванессі» семантично типологізуючих функцій, сприяє драматургічній взаємодії окремих персонажів, якнайглибше виражає узагальнюючу авторську ідею, водночас дозволяє деталізувати психологічні відносини між оперними дійовими особами, тобто стає провідним стилетворчим фактором. Це дозволяє виявляти в оперному речитативному стилі головне авторське жанрове новаторство С. Барбера, а також розкривати складну образну гру персонажів, психологічну глибину оперних актантних характеристик як обумовлену способами вокально-декламаційного інтонування.

Підсилення комунікативно-сміслових та композиційно-драматургічних функцій декламаційного висловлення обумовлюється тим, що внутрішній змістовий план оперної дії реалізується за допомогою зовнішнього вчинкового, завдяки практично безперервним діалогам (де міняються тільки його учасники) – «з'ясуванням відносин», що розкривають сутність характерів головних героїв, динаміку їх перетворення. Експресивність інтонування найбільше обумовлює мелодійне начало декламаційного викладу, інформативність-нарративність – стисло-речитативний характер музичного висловлення; не випадково виразно мелодизована декламація притаманна партії Ванесси, зумовлюючись гіпертрофованою експресивною природою даного персонажа, а речитативна наррація стає показовою для другорядних героїв, іноді зовсім виключає мелодійне інтонування, переходячи безпосередньо у вербальну мову (наприклад, у партії Доктора – в сцені оголошення заручин з другої дії; в діалозі Еріки і Баронеси з другої картини першої дії).

*Доведення значення вокальної декламації як семантичного посередника між камерно-вокальною та оперною жанровими формами здійснюється*

шліхом компаративного текстологічного підходу, дозволяє узагальнювати естетичний та композиційно-інтонаційний досвід європейських композиторів від романтичної доби до сучасності. Виявлені семантичні функції декламаційного музично-словесного мовлення свідчать про поступове і дуже симптоматичне для жанрової форми опери в її історичних витоках та проєкціях зростання трагедійних чинників словесного та музичного змісту, що поєднується з намаганнями створити єдину музично-словесну оперну мову, здатну долати національні та культурно-історичні межі, виступати голосом сукупного людства, уособленого в оперній дійовій особі, тобто способами оперної декламації висловити головні екзистенціальні питання людського буття.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. Упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін. К.: Дух і Літера, 1999. 460 с.
2. Адамян А. Статті об искусстве. М.: Госмузиздат, 1961. 430 с.
3. Аникст А. Гете и Фауст: От замысла к свершению. М.: Книга, 1983. 271 с.
4. Ангерт Г. 100 опер. М.: РТО, 1927. 277 с.
5. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–128.
6. Аристотель. Поэтика (об искусстве поэзии)ель. М.: Госполитиздат, 1957. 183 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1-2. Л.: Музгиз, Ленингр. отд.-ние, 1963.378 с.
8. Асафьев Б. О музыке Чайковского. М., 1972. 375 с.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
10. Асафьев Б. Орестея. Музыкальная трилогия С.И. Танеева: Анализ музыкального содержания. М.: Н.Г. Райский, 1916. 52 с.
11. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. 279 с.
12. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.245–247.
13. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Советская Россия, 1979. 318 с.
14. Бахтин М. Литературно-критические статьи. сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. М.: Худ. лит., 1986. 543 с.
15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
16. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.:

- Музыка, 1978. 332 с.
17. Богданов-Березовский В.В. Музыкально-выразительные средства оперы // Вопросы музыкознания. М.: Музгиз, 1956. С.253–290.
  18. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
  19. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. Т. I. 448 с.; Т. II. 446 с.
  20. Брехт Б. Театр. В 5 т. М., 1965. Т. 2. 546 с.
  21. Васина-Гроссман В. Речитатив // Музыкальная энциклопедия. М.: Музыка, 1978. Т.4. Стлб. 605.
  22. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
  23. Верди Дж. Избранные письма. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
  24. Вильмонт Н. Гёте. Критико-биографический очерк. М.: Гос. изд. худ. лит., 1951. 211 с.
  25. Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX века. М.: Музыка, 1979. 149 с.
  26. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 76 с.
  27. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
  28. Гаврилова Н. История зарубежной музыки. XX век. М.: Музыка, 2005. 571 с.
  29. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
  30. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова]. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
  31. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
  32. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: три мастера – три мифа. Пер. с нем. М.: Радуга. 1986. 480 с.

33. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Сб. статей. Киев, 1986. С. 18–28.
34. Герцман Е. Музыка Др. Греции и Рима. С-П.: Алетейя, 1995. 284 с.
35. Гиренок Ф. Патология русского ума. Картография дословности. М.: Аграф, 1998. 416 с.
36. Гозенпуд А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто. Записные книжки Римского-Корсакова. Избранные сочинения. М.-Л.: Советский композитор, 1971. С. 128–239.
37. Горович Б. Оперный театр. Пер. с польск. М. Малькова. Л.: Музыка, 1984. 224 с.
38. Го Цяньпин. Эстетические и композиционные основания декламационно-мелодического речитативного стиля оперы С. Барбера «Ванесса» // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 360–372.
39. Го Цяньпін. Взаємодія словесних жанрових форм в музичному тексті опери (на прикладі творчості М. Мусоргського) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 63–74.
40. Го Цяньпін. Природа та риторичні особливості оперного слова. // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 205–214.
41. Го Цяньпін. Вербальні та музичні чинники оперного інтонування: образна єдність // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 65–75.

42. Го Цяньпин. Музыкально-текстологические факторы современного опероведения. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №1–2. S. 15–22.
43. Григорьев А. Артикуляция бытия культуры // Теоретическая культурология: энциклопедия. Ред. кол. А. В. Ахутин, В. П. Визгин, А. А. Воронин, О. В. Гаман-Голутвина и др. М.: Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга; РИК, 2005. С. 210–220.
44. Гуманистическая и трансперсональная психология: Хрестоматия. Сост. К.В. Сельченко. Минск–Москва: Харвест – Аст, 2000. 592 с.
45. Дельсон В. Барбер. URL: <http://www.belcanto.ru/barber.html>
46. Джан Бибо. От литературного первоисточника к либретто: интерпретация исторических фактов в опере Дж. Верди «Трубадур» // Основні концептуальні підходи і тенденції модернізації педагогічної освіти в Україні: зб. наукових праць / за заг. ред. Г.Є. Гребенюка. Харків: Стиль-Іздат, 2007. С. 310–320.
47. Джан Бибо. Либретто как основа музыкальной драматургии оперы // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Друкарський дім, 2007. Вип. 8. Кн. 2. С. 43–53.
48. Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М.: Музгиз, 1962. С. 179–219.
49. Друскин М. Игорь Стравинский. Л.-М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
50. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 77 с.
51. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–348.
52. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. 1975. № 3. С. 99–106.

53. Зеленов Л. Курс лекций по основам эстетики. Горький: Горьк. инж.-строит. ин-т им. В. П. Чкалова, 1974. 180 с.
54. Зись А. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. 2-е изд. М.: Искусство, 1974. 447 с.
55. Зись А. Конфронтации в эстетике. Очерки о природе искусства. М.: Искусство, 1980. 237 с.
56. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем]. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
57. Ингарден Р. Исследование по эстетике; пер. с польского. М.: Иностранная литература, 1962. 572 с.
58. Интонация и музыкальный образ /Статьи и исследования музыковедов СССР и др. социалистических стран. Общ. ред. Б. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 354 с.
59. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы: сб. статей. М.: Искусство, 1975. 447 с.
60. История русской музыки: В десяти томах. М.: Музыка, 1984–1989. Т. 2. 336 с.; Т. 5. 519 с.; Т. 6. 383 с.
61. История русской музыки: В десяти томах. Редкол. Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева и др. М.: Музыка, 1994. Т. 8. 534 с.
62. Каган М. Музыка в семье искусств / М. Каган. – М., 1996. – 232 с.
63. Кандинский А. История русской музыки второй половины XIX века: Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1972. 280 с.
64. Келдыш Ю. История русской музыки. М.: Музгиз, 1954. Т. 3. 532 с.
65. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. 511 с.
66. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера // Вопросы современной музыки. – Л., 1963. С. 202–222.
67. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века: дис....канд. искусств.; спец.: 17.00.02

- музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2011. 215 с.
68. Кириллина Л. Драма – опера – роман // Музыкальная академия. Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1997. № 3. С. 3–15.
69. Конен В. Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
70. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
71. Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968. С. 41–56.
72. Кон Ю. К вопросу о понятии музыкальный язык // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
73. Констант Смес А. (К. А. Кузнецов). Пуччини и его опера «Богема». М.: Музгиз, 1936. 80 с.
74. Корабельникова Л. Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.
75. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора): автореферат дисс. ... канд. Искусствоведения; спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство. К., 2004. 19 с.
76. Косяченко М. Риторика как художественный канон в творчестве К. Монтеверди: дипломная работа. Одесса, 1984. 109 с.
77. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна. С. 28–34.
78. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4. 1024 с.; Т. 5. 976 с.
79. Кречмар Г. История оперы. Под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
80. Культурология. XX век: энциклопедия в 2-х томах; гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит. Отв. ред. Л. Т. Мильская. СПб.: Университетская



- книга, 1998. 440 с.
81. Кушнарев Х. О соотношении содержания и художественной формы музыкального произведения // О полифонии. М., 1971. С. 95–110.
  82. Левашева О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 525 с.
  83. Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М.: Музыка, 1968. 99 с.
  84. Леонтьев А. Потребности, мотивы, эмоции // Конспект лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1971. 38 с.
  85. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т.1. 462 с.
  86. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XII веков. М.: Наука, 1966. С. 264–289.
  87. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
  88. Лосев А. Форма. Стил. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
  89. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1975. 384 с.
  90. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. 95 с.
  91. Лотман Ю. Семиосфера, Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972) / Ю. Лотман. – С-П. : Искусство, 2000. – 704 с.
  92. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. – М. : Музгиз, 1952. – 300 с.
  93. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
  94. Мальцев С. Семантика музыкального знака: автореф. дисс. ...канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Вильнюс, 1981. 17 с.
  95. Маркези Г. Ш. Гуно: Фауст. // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 194–197.

96. Маркези Г. Джузеппе Верди // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
97. Марков М. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. М.: Искусство, 1970. 238 с.
98. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2-х тт. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 365 с.
99. Мартынов И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки. М., 1965. С. 283–286.
100. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
101. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
102. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
103. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. Сост. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1976. 462 с.
104. Мусоргский М. Литературное наследие: [кн. 1-2]; сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. М., 1971. 430 с.; 1972. 232 с.
105. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
106. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
107. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт–Петербург: Азбука, 2000. 208 с.
108. Нюрнберг М.В. Джузеппе Верди. 1813-1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.
109. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
110. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера; 3-е изд. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
111. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Зарубежная

- опера; 3-е изд. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 431 с.
112. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. Сост. [Л. Соловцова](#), [Т. Леонтовская](#), [Л. Полякова](#), [Г. Орджоникидзе](#). М.: Музыка. 1970. 424 с.
113. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.
114. Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Ленинград, Музыка, 1975. Вып. 14. С. 3–30.
115. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: курс лекций / Е. Орлова. М.: Музыка, 1977. 383 с.
116. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 702 с.
117. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.
118. Особенности музыкальной драмы Вагнера и Верди. URL: <http://www.stinfa.ru/?id=114309>
119. Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 608 с.
120. Проблемы музыкального мышления: сб статей. Сост. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. 333 с.
121. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957. 371 с.
122. Реформатский А. А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи. М.: Институт языкознания АН СССР, 1955. Вып. 1. С. 172–199.
123. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. 416 с.
124. Римский-Корсаков А. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М., 1937. Вып. IV. 354 с.

125. Римский-Корсаков Н. Исследования. Материалы. Письма: В 2-х тт. М.: Издание АН, 1953. Т. 1. 416 с.; Т. 2. 367 с.
126. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни Н. Римский-Корсаков. Изд. 8-е. М.: Музыка, 1980. 454 с.
127. Рубинштейн С. О сознании // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 47–55.
128. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М-Л.: Музыка, 1966. С. 65–110.
129. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере. СПб.: СПбГК им.Н.А. Римского-Корсакова, 1998. С. 7–136.
130. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор, 2002. 396 с.
131. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
132. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
133. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка, 1987. 184 с.
134. Савенко С. С.И. Танеев / С. Савенко. М., 1985. 175 с.
135. Серов А. «Травиата»: опера Верди // А. Серов. Избранные статьи. М., 1957. Т.2. С. 409–415.
136. Сиротинина, О.Б. Некоторые размышления по поводу термина «речевой жанр» и «риторический жанр» // Жанры речи. Саратов, 1999. 284 с.
137. Скорбященская О. «Что нам Вебер» или Мифы романтической историографии // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 183–186.
138. Скорбященская О. Чайковский и Вебер // Советская музыка. 1990. № 12. С. 101–105.
139. Смирнов А. «Ромео и Джульетта»: История сюжета и характеристика

- героев. М., 1989. 83 с.
140. Собинов Л. Верди в письмах // Советская музыка, 1951. № 5. С. 23–37.
141. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. Вып. 3. С. 8–16.
142. Сокол А. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах Б. Яворского // Трансформація музичної освіти та сучасність. Одеса: 1998 Перша частина. С. 57–63.
143. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: ОКФА 1996. 206 с.
144. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. М.-Л.: Искусство, 1946. 143 с.
145. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. М.: Музгиз, 1956. 165 с.
146. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
147. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини. М., 1958. 47 с.
148. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
149. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1973. С. 292–309.
150. Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1999. 288 с.
151. Стравинский И. Статьи. Письма. Воспоминания. М.-Л.: Музыка, 1972. 208 с.
152. Сусидко И. Опера seria: генезис и поэтика жанра: дис.... докт. искусств ; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2000. 409 с.

153. Таирова, Ф. С. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков): учебное пособие. Баку, 2008. 104 с.
154. Тигранов Г. «Отелло» Дж. Верди // Очерки по истории и теории музыки. М., 1970. Книга 2. С. 154–222.
155. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. К.: ЭП «Музинформ», 1993. 120 с.
156. Уайт Л. Наука о культуре // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. Т. 1. С. 141–156.
157. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: Пропилей, 2000. 200 с.
158. Успенский Б. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
159. Франкл В. Человек в поисках смысла; пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 367 с.
160. Ферман В. Верди и его опера «Травиата». Поздний Верди // В. Ферман. Оперный театр. Статьи и исследования. М., 1961. С. 238–261.
161. Фрид Э. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
162. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2-е изд. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1994. 260 с.
163. Холопова В. О прототипах функций музыкальной // Проблемы музыкальной науки: сб. статей; ред. коллегия: О. В. Соколов, М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. М.: Советский композитор, 1979. Вып. 4. С. 4–22.
164. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 457 с.
165. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

166. Целмс Е. Художественное переживание и его роль в процессе восприятия произведений искусства // Эстетические очерки: сб. статей. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 175–194.
167. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2010. 281 с.
168. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М.: Музыка, 1980. 296 с.
169. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
170. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971. 245 с.
171. Чайковський та Україна: Збірник статей та матеріалів. Упорядник О. Зінькевич. К., 1991.
172. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К., 1986. 254 с.
173. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. Ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 13–46.
174. Чжи Инь. Речитатив как фактор жанрово-стилевой эволюции оперного творчества // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 195–205.
175. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы: дисс.... канд. искусств.: 17.00.03 / Одесса, 2015. 186 с.
176. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века: дисс... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2012. 186 с.

177. Чірко Н. «Монологи Джульєтти»: ретроспекція часу та відчуження реальності // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 32. Кн. 4. Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 143–150.
178. Чистякова И. О жанрах русской словесности. URL: [http://asu.edu.ru/images/File/Publikatzii/O\\_Zhanrakh.pdf](http://asu.edu.ru/images/File/Publikatzii/O_Zhanrakh.pdf).
179. Шавердян Р. Мелодика Верди // Советская музыка, 1960. №6. С. 94–101.
180. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
181. Шестаков В. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. 358 с.
182. Шингаров Г. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. М.: Наука, 1971. 222 с.
183. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А.В. Неждановой, 2001. 296 с.
184. Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1981. 284 с.
185. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. М.: Музыка, 1977. С. 151–162.
186. Энциклопедия Кольера. URL: <http://www.вокабула>.
187. Яковлев В. Пушкин и музыка. М., 1957. 264 с.
188. Якушева Г. Фауст и Мефистофель. М., 1998. 177 с.
189. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л.: Гос. муз. издат, 1947. 242 с.
190. Ястребцев В. Воспоминания. 1866–1897. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1959. Т.1. 526 с.
191. Brown C.S. Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1963. 287 p.



192. Downes E.O. Secco Recitative in Early Classical Opera seria (1720-1780) // Journal of the American Musicological Society. 1961. Vol. XIX. P. 50–69.
193. Harrison J. Samuel Barber Discusses «Vanessa» // New York Herald Tribune, 12 January 1958. P. 6.
194. Heyman, Barbara B. Samuel Barber: the composer and his music. N. Y.: Oxford University Press, 1992. 586 c.
195. Mortelle R. Recitative and Dramaturgy in the Damma per Musica // Music and Letters. 1978. Vol. LIX. P. 245–267.
196. Neumann F.H. Die Ästhetik des Rezitativs. Strasbourg & Baden-Baden, 1962. 112 s.
197. New world encyclopedia. URL: [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Samuel\\_Barber](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Samuel_Barber)
198. «New York Acclaims Ванесса», London Times, 19 January 1958.
199. Parmenter Ross, «Met to Present American Opera» New York Times, 6 November 1956. P. 31.

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Го Цяньпин. Эстетические и композиционные основания декламационно-мелодического речитативного стиля оперы С. Барбера «Ванесса». *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданово*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 360–372.
2. Го Цяньпін. Взаємодія словесних жанрових форм в музичному тексті опери (на прикладі творчості М. Мусоргського). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданово*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 63–74.
3. Го Цяньпін. Природа та риторичні особливості оперного слова. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданово*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 205–214.
- Го Цяньпін. Вербальні та музичні чинники оперного інтонування: образна єдність. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданово*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 65–75.
4. Го Цяньпин. Музыкально-текстологические факторы современного опероведения. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №1–2. S. 15–22.

**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ:**

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової.

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.