

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КАДАНЦЕВА Наталя Борисівна

УДК78.03:782(477.74-25)

ДИСЕРТАЦІЯ

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ГЕНЕЗА ТА ЕВРИСТИКА ОПЕРНОЇ
ТВОРЧОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ РЕПЕРТУАРУ ОДЕСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ)**

Спеціальність 025 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

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

Н.Б.Каданцева

Науковий керівник -

МАРКОВА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА,

доктор мистецтвознавства, професор,

заслужений працівник культури України

ОДЕСА – 2021

АНОТАЦІЯ

Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару Одеського національного театру опери та балету). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню поетико-інтонаційних особливостей вокального мистецтва ранньої оперності та її відображень у музичній сучасності на матеріалі постановок опер XVII–XXст. в Одеському оперному театрі, у тому числі за участі автора дослідження.

Вперше в українському музикознавстві введена і апробована теоретична ідея генетичної обумовленості оперного й камерного співацького мистецтва салонно-камерною генезою опери від її початків в літургійній драмі. Також уперше заявлена й аргументована концепція опери-містерії С. Ланді у функції християнського міжконфесійного втілення містеріальних проєкцій в оперно-співочий континуум вистави із висуненням юродствующого героя як співвідносного із ранньохристиянськими проправославними установками шанування святості самозневаги.

Розроблені класифікаційні стилістичні показники аналізу дотичності дохристиянського містеріального витоку опер Х. Глюка, В. Губаренка, С. Гулака-Артемівського, Ф. Надененка, Г. Перселла. Поглиблено уявлення про специфіку постановочного рішення творів названих та інших авторів на сцені Одеського національного театру опери та балету як втілення необарокових тенденцій першості візуального ряду вистави.

В розвиток позицій метафізики музичної історії, представлених у працях О. Маркової, висувається концепція композиції опери-балету як нового етапу розвитку еволюційних надбань українського національного оперного типу «співогри» із залученням вокальності українського співу в

композиціях М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, ін. в контексті необарокових зрізів постановочних рішень вистав.

В дисертації виділені історично камерно-вокальні застави оперного дійства, які через суть життєвого процесу поставили саме «малу» оперу у центр новаційних зсувів оперного репертуару в останні десятиліття. При цьому аналіз реальних витоків оперної камерності вивів на містеріальний «нерв» оперного реформування, в якому уславлені реформаційні здійснення Х. Глюка і Р. Вагнера є певними наслідками тогочасного поштовха, який видала у XVII ст. Контрреформація. Остання, попри прийняту прогресистами традицію розгляду її у суто негативному ракурсі, в даному дослідженні подається в ракурсі релігійно-ідеологічного налаштування на контактність Церков Заходу і Сходу. А це вже виводить на релігійно-освітні події України, для якої західноруське православ'я і Греко-Католицька Церква складають дещо національно значуще.

Висувається концепція опери-містерії С. Ланді у функції суттєвого чинника наступних етапів «містеріалізацій» опери, з яких вражаюча реформа Р. Вагнера постає як «варіація на тему», задану одиничним і неповторним відкриттям С. Ланді. Звідси заявляється евристичне твердження про перспективи впровадження цього твору в репертуар оперного театру Одеси. Прем'єри, які склалися в руслі містеріалізованих «малих» опер, засвідчують бажаність і успішність постановки цієї *італійської* опери, де головний персонаж втілює юродивого, Божу людину, що відповідає як старокатолицьким, так і традиційним православним ідеалам релігійного Служіння.

Вибрані для аналізу вистави з репертуару Одеського національного театру опери і балету зазначили сьогоденно-новаційні орієнтири постановочної роботи в театрі, яка відверто тяжіє, по-перше, до камерності історично ранніх оперних побудов, а по-друге, до *візуалізації* оперного дійства. Останнє піднімає забутий важіль барокової вистави: на першому плані – пишність зорових вражень. І це принципово співвіднесене із камерно-оперними

постановками, що йдуть від начал оперної виразності взагалі, в якій камерний вокал, народжений у практиці мадригального мистецтва і спеціально розвинений у бідермайєрівській хвилі першої половини XIX століття, зайняв спеціальне місце. В дослідженні підкреслено, що розуміння камерного вокалу невідривне від духовного вираження і спирається на позиції мадригальної техніки звуковидобування.

Для оперного бароко показове різноманіття живописних розкошів просторового оформлення сцени і багато прикрашеного зала, тоді як сучасна «опера наочність» – строката суміш кінематографічно оформлених сцен, часто не співпадаючих із музичним фразуванням. Так засвідчується присутність поставангардного «мозаїчного плюралізму» як в деталях, так і в цілому, що переважно уникає засвідчення цілісності композиційного завершення дії.

Аналіз найбільш показових на сьогодні вистав оперного театру Одеси продемонстрував готовність творчого колективу до гнучкого реагування на «замовлення часу», причому у формах *мінімалістського* підходу до сценічного рішення, відтворюючи ту «пустотність» барокової сцени, яка психологічно применшувала фігуру співаючого актора, висуваючи на перший план сприйняття слухачем-глядачем пластично-зображально вирішених фігур-образів.

В результаті оперна сцена, тим більше така емблематично-символічна як вибудована за високим віденським зразком кінця XIX ст. псевдобарокова, *прекрасна* у своїх наслідувально-еклектичних поєднаннях споруда Одеської опери (яку, на жаль, поважні довідники не вносять у престижний ряд описів знаменитих оперних театрів), – стає суттєвим компонентом візуального подання вистав. А вистави, представлені в такому театрі, покликані відповідати широті ідеологічно-естетичних переваг сучасності, не втрачаючи художньо-естетичної домінанти, закладеної в семантику барокових нагромаджень архітектури, палацового інтер'єру театру – і сакральної

асоціативності, яка закладається дистанціюванням величної сцени і потужного залу для публіки.

Постановки за операми XVII–XVIII ст. на сьогодні відверто *містеріалізували* вистави, складається певна перспектива наближення сукупної виконавської роботи до опер-містерій. І з якого б національного обігу їх не брали постановники, не оминати їм вітчизняного вшановування православ'я, візантійсько-грецька батьківщина якого виведе на суттєві і дорогі ідеї-образи, закладені вірою й естетичним смаком. Бо це сформоване в Одесі самим народженням своїм на березі Руського, як його називали древні греки, моря, стверджуючої християнський оплот на межі європейської ойкумени і наближеного історичним свавіллям Сходу.

У вигляді підсумку дослідження пропонується таке визначення сучасного *необарокового* стильового принципу постановочних побудов оперних вистав:

Свідоме тяжіння до містеріального «двоєсвіту» буттєво-життєвих деталізацій у єдності з умовно-символічними, із широким залученням візуально-пластичних наповнень сценічної дії, втіленнями соціально значущої ідеї – на тлі вокальної щедрості подання сольних, ансамблево-хорових партій за композиторським текстом.

Вказане визначення оперує до *неосимволічних-неоготичних* вимірів сучасного поставангардного і пост-поставангардного буття сценічного мистецтва, в якому симулякрова «правда життя» у вигляді популістських шарів вираження чи то у звучущому, чи у візуальному поданні засвідчує *актуальність* здобутків академічного мистецтва в неадекватних умовах *мозаїчних методологічних і стильово-творчих пошуків сучасного культурного роздоріжжя*. Точність такої трактовки музично-творчого сьогодення засвідчена прийняттям широкою публікою слухачів-глядачів Одеського національного театру опери і балету його репертуару, в якому вказані вистави за композиціями Г. Перселла, Х. Глюка, С. Гулака-Артемовського, В. Губаренка демонструють актуальні стильово-значущі

засади комунікативного єднання артистичної еліти Одеси – і Її Величності Публіки у представництві найкрупнішого міста України і культурного центра українського Півдня.

Ключові слова: метафізика музичної історії, вокал, містерія, літургічна драма, необароко, неоготика, камерний спів, оперні жанри.

SUMMARY

Chamber-vocal genesis and heuristics of opera creativity (based on the repertoire of Odessa National Opera House). – Qualifying scientific study as a manuscript.

The thesis for the academic degree of Doctor of Art History (Doctor of Philosophy) in the major 025 –“Musical Art”. – Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The thesis is devoted to the study of poetical and intonation features of the vocal art of early opera and its reflections in the musical present based on opera performances of the XVIIth–XXth centuries performed in Odessa National Opera House with the participation of the author of this study.

For the first time in Ukrainian musicology was introduced and tested the theoretical idea of the genetic conditioning of the opera and chamber singing art of the salon-chamber genesis of opera from its origins in liturgical drama. Also, for the first time the concept of S. Landi's mystery-opera was announced and argued in the function of Christian interfaith reincarnation of mystery projections into an opera-singing continuum of performance with the advancement of a foolish hero as correlating with early Christian pro-Orthodox attitudes of reverence for the sanctity of self-disrespect. It was performed the classification of stylistic indicators of the analysis of the contact of the pre-Christian mystery leakage of operas by H. Gluck, V. Gubarenko, S. Gulak-Artemovsky, F. Nadenenko, G. Purcell. The idea of specifics of staging of the works of the said and other authors on the stage of Odessa National Opera Houser is deepened as the embodiment of the neo-baroque tendencies of the primacy of the visual series of the performance.

In the development of positions of the metaphysics of musical history presented in O. Markova's works, the concept of opera-ballet composition is put forward as a new stage in development of evolutionary achievements of Ukrainian national opera type "songs-playing" through involvement of Ukrainian vocal singing in compositions of Lysenko, M. Leontovych, K. Stetsenko and other composers in the context of Neo-Baroque sections designated for performance solutions.

The tesis singles out the historically chamber-vocal headpieces of opera action, which, by the very essence of the life process have placed in recent decades the "small" opera at the center of the innovative shifts in operatic repertoire. At the same time, an analysis of the real origins of operaticism led to the mystery "nerve" of operatic reform, in which the glorified reformatory actions of H. Gluck and Wagner are certain consequences of the powerful impetus that the Counter-Reformation implemented in the XVIIth century. The latter, despite the traditions adopted by the progressives of viewing from a purely negative perspective is presented in this study in its essential religious and ideological setting for reaching the contact between the churches of the West and the East. And this is already entering the direction of religious and educational events in Ukraine, for which Western Russian Orthodoxy and Greek Catholic Church constitute something of national significance.

Since then, the concept of S. Landi's mystery-opera has been put forward as an essential factor in the next stages of the opera's "mystericalizations", of which Wagner's impressive reform appears as a "variation on a theme" given by S. Landy's single and inimitable discovery. Hence, a heuristic statement is made about the prospects for introducing this work into the repertoire of Odessa National Opera House.

New productions created in line with the mystericalization of "small" operas, testify to the desirability and success of staging this Italian opera, where the main character embodies a holy fool, a man of God that reflects both Old Catholic and traditional Orthodox ideals of religious service.

The performances selected for analysis from the repertoire of Odessa National Opera House showed the current innovative landmarks of staging work in the theater, which, firstly, openly gravitates to the intimacy of historically early operatic constructions, and secondly, to the idealization of opera performance. The latter raises the forgotten lever of Baroque staging: in the foreground is the splendor of visual impressions. And this is fundamentally correlated with chamber opera performances, which originate in operatic expressiveness in general, in which chamber vocals, born in the practice of madrigal art and specially developed in the Biedermeier wave of the first half of the XIXth century, took a special place. The study emphasizes that the understanding of chamber vocal is inextricably linked with spiritual expression and is based on the position of the madrigal technique of sound production.

For the operatic Baroque, the variety of pictorial luxury, the spatial design of the stage and the richly decorated hall is indicative, while the modern “operatic visualization” is a motley mixture of cinematic scenes, often coinciding with musical phrasings. This is how the presence of post-avant-garde “mosaic pluralism” is manifested both in details and in general, which, most likely, avoids the manifestation of the integrity of the compositional completion of the action.

The analysis of the most significant performances of Odessa National Opera House demonstrated presently the readiness of a creative company to respond flexibly to the “demand of the time”, and in forms of a minimalist approach to the stage solution, reproducing the “emptiness” of the baroque stage, which psychologically diminished the figure of the singing actor and highlights the perception the listener-viewer of created plastically depicted figures-images.

As a result, an opera stage, all the more so emblematic and symbolic as a pseudo-baroque, created according to the high Viennese models of the late 19th century, the construction of Odessa National Opera House which is beautiful in its imitative-eclectic combinations unfortunately not included by important reference books in the prestigious series of descriptions of famous opera houses, is becoming an essential component of the visual presentation of performances. And the

performances shown in such a theater are designated to correspond to the breadth of the ideological and aesthetic advantages of the present time without losing the artistic and aesthetic dominant inherent in semantics of baroque architectural elements, the palace style of interior of the theater - and sacred associativity which is emphasized by the distance between the majestic stage and the powerful auditorium for the audience.

The performances of operas of the XVIIth–XVIIIth centuries openly mystified today performances, and a certain prospect is emerging that the aggregate performing work will be closer to mystery operas. And no matter what national appeal the directors draw from, they will not be able to escape the native celebration of Orthodoxy, whose Byzantine-Greek homeland will lead to significant and expensive ideas-images laid down by the Faith and aesthetic taste, since it was created in Odessa, by its very birth on the banks of the Russian Sea (like it was called by ancient Greeks) which affirms Christian stronghold on the border of European ecumene and the East which is close to the historical arbitrariness.

As a result of this study the following definition of the modern neo-baroque stylistic principle of staged constructions of opera performances is proposed:

Conscious gravitation towards the mysterious “double world” of existential-life detailing in unity with conventional-symbolic, with a wide involvement of visual-plastic content of the stage action, the embodiment of a socially significant idea against the background of vocal generosity, the presentation of solo, ensemble-choral parts according to the composer's text.

This definition deals with neo-symbolic and neo-Gothic dimensions of the modern post-avant-garde and post-avant-garde life of performing arts, in which the simulacral “truth of life” in the form of populist layers of expression whether in sound or visual representation, shows the relevance of achievements of academic art in inadequate conditions mosaic methodological and stylistically creative searches of modern cultural crossroads.

The accuracy of this interpretation of the musical and creative present, confirmed through acceptance of its repertoire achievements by the audience of Odessa National Opera House, in which are shown performances based on the works of G. Purcell, H. Gluck, S. Gulak-Artemovsky, V. Gubarenko and demonstrates stylistically significant foundations of the communicative unity of the artistic elite of Odessa – and Its Majesty the audience, represented in one of the largest cities of Ukraine that is considered the cultural center of Ukrainian South.

Key words: Metaphysics of musical history, vocals, mystery, liturgical drama, neo-baroque, neo-gothic, chamber singing, opera genres.

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в фахових наукових виданнях, затверджених МОН України

1. Каданцева Н. Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн.* Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 458–468.
2. Каданцева Н. Камерный генезис оперного жанра в определении выразительной специфики «Дидоны и Энея» Генри Пёрселла. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36, № 1. С.47–53.
3. Каданцева Н. Женские персонажи оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского и их судьба в постановках одесских музыкальных театров. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С.165–169.
4. Каданцева Н. Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя. *Українська музика: наук. часопис.* Львів, 2018. Вип. 1 (27). С. 98–103.
5. Каданцева Н. Герои Гоголя в музыкально-сценическом воплощении в спектакле «Вий» Одесского национального академического театра оперы и балета. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 392–402.

Статті у міжнародних виданнях

6. Каданцева Н. «Св. Алексей» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени. *European Journal of Arts Scientific.* 2020. № 3. С. 74–80. Section 3. Music 74. URL: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-70-76>

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

7. Каданцева Н.Б. Камерний спів як «театр одного актора» і засіб самовиховання для артиста. Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: Міжнар. наук.-творча інтернет-конф., Одеса 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса, 2020. С. 233–234.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП	12
РОЗДІЛ I. КАМЕРНА ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ В ЇЇ ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ І ЗАРУБІЖНІЙ ТРАДИЦІЇ XVII–XX СТОЛІТЬ	21
1.1. Спеціальна література про камерний спів та історичні дані як джерело й стимул осмислення оперного співацького мистецтва.....	21
1.2. Арія-пісня в оперній творчості композиторів Нового часу й передодня Новітньої історії.....	48
1.3. Специфіка камерної вокальної творчості у слов'янських країнах і в Україні у взаємодії з оперністю.....	61
Висновки до Розділу 1.....	89
РОЗДІЛ II. КАМЕРНА ОПЕРА В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВЕЛИКОГО ОПЕРНОГО ВОКАЛУ Й КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ XVII–XX СТОЛІТЬ	93
2.1. Від «Св.Алексія» С. Ланді до «Летючого Голландця» Р. Вагнера: еволюція опери від камерності до нової опери XIX століття.....	93
2.2. Оперно-сакральні джерела вокального циклу: від камерно-вокальної лірики Дж.Россіні до творів Ф. Надененка.....	112
2.3. Репертуарні надбання Одеського оперного театру останніх десятиріч по втіленню камерності і принципів «великої» опери.....	137
Висновки до Розділу 2.....	165
ВИСНОВКИ	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	173
ДОДАТКИ	188

ВСТУП

Актуальність вибраної теми визначена вокальною практикою професійного співацького мистецтва, в якому апробація нових ідей, нової техніки, тематики творчості здійснюється часто на базі камерного вокального мистецтва, що історично існує в нерозривному зв'язку з партіями великої оперної сцени. Таким є положення в знаному Одеському національному академічному театрі опери і балету, в стінах якого за останні десятиріччя накопичені неабиякі здобутки оперного мистецтва, достойні його величного начала у представництві музичного театру третього міста імперії.

Сьогодні надзвичайно актуалізувалися уявлення про початок опери, коли камерно-салонні проби високоосвічених гуманістів відтворили в колі ученої співдружності містеріальні дійства візантійської традиції, сприйняті ними як моделі античного театру і які, за справедливим спостереженням Г. Кречмара [69, с. 27–31], є прямим продовженням церковної літургічної драми.

Знову затребуваними стають опери-містерії С. Ланді, камерний зміст яких захищав від втручання церкви містеріальні композиції, у майданному втіленні заборонені Контрреформацією в XVI сторіччі. Містеріальний принцип відрізняє й твори А. Скарлатті, у яких сформувалася класика оперної аріозності та відбулася кристалізація *bel canto*. А в антитезі італійському класицизму, у «передреволюційних» операх Х. Глюка завершилася підготовка до «великої» опери XIX ст., яка розірвала з камерністю простору оперних театрів XVIII століття і виділила у самостійну лінію камерний спів у вигляді концертних циклів на культурно сакралізовані тексти великих поетів або перлин народної творчості.

У слов'янських країнах, в Україні насамперед, простежується увага до вокальної виразності, що створює, крім оперного шляху, самостійну лінію камерного мистецтва, у нашому дослідженні втілене творчістю В. Губаренка і Ф. Надененка. Репертуарний розмах творчості А. Нежданової, ім'я якої стало

емблематичним для вокальних основ одеської вокальної школи, поєднує нитки класичної «великої» оперності й камерного мистецтва, втілюючи відмінності й перетини цього роду тенденції просування завітів *bel canto* у сучасність.

У спеціальній літературі немало місця приділено й історії Одеського оперного театру (див. роботи викладачів Одеської консерваторії)[106; 107], міста [117], немало й музично зацікавлених істориків, що присвятили свої дослідження рідному місту таїн. Але аспект взаємодії камерної і «великої» опери у надбаннях театру як відображення історичної еволюції цього виду оперного мистецтва, як втілення сьогодні затребуваних видово-стилістичних рис музично-театрального мислення – опинився поза зоною дослідницької уваги в Україні та інших країнах. А це зумовило актуальність та наукову перспективність дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами

Дисертацію виконано на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради академії (протокол № 7 від 29.01.2021 р.) відповідно до теми №2 «Історія та теорія музично-виконавської діяльності» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2021 рр.

Мета роботи – виявлення поетико-виразних особливостей співочого мистецтва ранньої оперності та її відображень у музичній сьогоденності на матеріалі постановок опер XVII–XXст. в Одеському національному академічному театрі опери та балету, у тому числі за участі автора дослідження.

Задачі роботи:

– дослідження особливостей еволюції камерної опери в її входженні у «великий» вокал нових оперних театрів XIX сторіччя і звершень минулого віку і сучасності;

- визначення камерно-вокальної специфіки співу як відгалуження оперного мистецтваз виявленням еволюційних видових знаків у виконавських поданнях циклу Ф. Надененка та ін.;
- дослідження на матеріалах опер XVII–XIX ст.з репертуару Одеської опери специфіки регіонального культурного реноме переплетінь камерної і великої опери;
- усвідомлення історичних шляхів слов'янського й українського співочого мистецтва в їхній наслідуваності начал *bel canto* із виділенням специфіки українського втілення камерності у великій опері (на прикладі вистав ОНАТОБ);
- узагальнення відомостей про роль, місце й значимість вокальної спадщини першооперних митців в репертуарі Одеського оперного театру як тих, що визначають сенс актуально-сучасних вистав;
- формулювання стильового принципу сучасних втілень вистав Одеського національного театру опери та балету на матеріалі першооперних надбань як зосередження стильових показників пост-поставангарду творчого сьогодення.

Об'єкт роботи – камерно-вокальна й оперна творчість як генетично пов'язані паралелі прояву оперного мистецтва в його наступності від візантійської співочої церковності.

Предмет роботи – жанрово-стилістична й образно-сміслова специфіка камерно-вокального й оперного прояву співацького мистецтва в їх виявленні в репертуарі Одеського театру з висуненням ранньооперних композицій і «малих» жанрів в ряд визначних оперних надбань українського Півдня.

Хронологічні межі дослідження постановочних рішень вистав Одеського національного театру опери та балету визначаються кінцем ХХ – початком ХХІ століття, – тобто часом роботи представників покоління останнього тридцятиріччя, що співпадає зі власним досвідом виступів автора дослідження. Що стосується хронології використаного матеріалу композиторських творів – XVI–XX ст., то це зумовлено широтою стильових

затребуваних шарів в постановочній діяльності оперних театрів сьогодення, а також актуалізацією, за установленнями метафізики історії, шарів пограниччя Ренесансу і Нового часу у сучасному культурному вжитку.

Матеріалом дослідження є виконавські втілення вистав за творами авторів широкого історичного періоду переважно камерно-оперного призначення. Залучаються до аналізу опери авторів XVII–XXст., включаючи саме оперних композиторів (Р. Вагнер, Х.Глюк, С.Гулак-Артемівський, В. Губаренко, С. Ланді, Г. Перселл, Дж. Россіні, ін.), а також авторів камерних циклів (Ф.Надененко, Ф.Шуберт, Р.Шуман та ін.).

Методологічною базою роботи є інтонаційна концепція в ракурсі інтонаційно-стилістичного, історико-компаративного, етимологічного аналізу, спадкоємних від Б.Асаф'єва [9,с. 376] і його послідовників в Україні. Загальні естетико-теоретичні й історичні аспекти дослідження почерпнуті в роботах Р. Барта, О. Лосева, І. Ляшенка, В. Шульгіної; позиції метафізики музичної історії, розроблені в роботах Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської [52; 84; 9]. Спеціальні позиції розробок взаємодії камерного і великого оперного вокалу спираються на праці Т. Булат, В. Васіної-Гроссман, Л. Горелік, І. Зінків, О. Козаренка, Ю. Малишева, І. Нестьєва, Ю. Олейнікової, М. Овчиннікова, І. Подобас, Н. Сиротинської, А. Терещенко, Н. Шахназарової, ін. Методи: аналітичний, системно-біографічний, музично-семіотичний, герменевтичний, стильово-компаративний, музично-культурологічний, міждисциплінарний – задіяні в роботі з опорою на праці названих науковців.

Теоретичну базу дослідження становлять фундаментальні роботи з різних галузей знань, які висвітлюють проблеми семіотики (У. Еко, Ю. Лосев), естетики і музичної естетики (С. Артамонов, О. Афоніна, С. Канарський, С. Маркус, О. Маркова, Т. Чередниченко), інтерпретології та музичної інтерпретації (Л. Зима, Р. Ингарден, Н. Корихалова, В. Медушевський, І. Присталов, О. Рощенко, В. Холопова); досліджень в галузі теорії та історії вокального мистецтва (С. Аспелунд, С. Багадунов,

Т. Захарчук, О. Стахевич, У Голін, ін.), індивідуальних виконавських стилів (Д. Андросова, О. Сокол, А. Чехуніна, О. Чумаченко, Б. Яворський), музичної психології (Л. Виготський, О. Костюк, О. Самойленко), а також проблем метафізики історії (П. Валері, Лю Бінцян, В. Личковах, О. Маркова, О. Муравська) та ін., які певною мірою торкнулися проблем постановочно-артистичної і концертної діяльності музиканта-вокаліста.

Виділення і вивчення вокального феномена сценічного мистецтва як самостійної наукової проблеми стимулювали залучення фундаментальних праць Р. Барта, М. Бахтіна, С. Канарського, М. Конрада, О. Лосєва, О. Яковлева, які розробили концепції компенсативної генези культури й мистецтва, а також О. Маркової, яка розглядає у своїх працях стильові надбання музичної історії у ракурсі метафізики ренесансних повторюваностей в історичному плині художніх феноменів як синергійного надіндивідуального контактування стильово-мислительних даностей, територіально і часово несумісних. Це виводить на герменевтичні засади історико-стильових розробок і музичну евристику, започатковану в музичній соціології Т. Адорно, А. Луначарського, Ж.-Ж. Руссо, але музикознавчо інтерпретованих в останні десятиріччя у працях О. Козаренка, О. Маркової, І. Навоєвої, О. Рощенко.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у розширенні уявлень про сучасний стильовий напрям виконавських втілень класичної музики, а також в тому, що вперше стильова позиція вокального, сценічного і концертного виконавства стає предметом спеціального дослідження у смислово-цілісному історичному поданні структурованої метафізики музичної історії.

Нами висунуті такі іпозези:

– стиль сучасного оперного і камерного вокалу, зумовлений історичною генезою напівкамерного (літургічна драма) і салонно-камератного вирішення вистави (флорентійська першоопера), спрямовується необароковими складовими, які спричинені поставангардним спиранням на

межуючі з Ренесансом культурно-стильові етапи, оскільки висунутий і апробований життям принцип неоренесансного значення культури ХХ ст. засвідчений концепцією системи Леонардо да Вінчі, П. Валері та ін.;

– сучасні соціокультурні умови поставангарду актуалізують стильову різноспрямованість вокальної практики, в якій засади церковного співу, його мадригальні переломлення вирішують долі виконавських подань класичногохудожньо самозначущого музичного репертуару.

Отримали подальший розвиток:

– теорія метафізики музичної історії;

– теорія виконавського стилю в його зумовленості «духом часу».

Теоретичне значення дисертації полягає у створенні оригінальної теоретичної концепції стильової визначеності мистецької сучасності в умовах вокальної практики оперно-сценічного і концертного мистецтва в їх жанрово-комунікативних і інтерпретативно-стильових показниках, в тяжінні до візуальної щедрості оснащення виступу, у тому числі в мінімалізмі костюмного втілення персонажів на сцені та ілюстративно-наочного подання елементів виступу у камерному співі.

Практичне значення дисертації зумовлено можливістю використання її матеріалів у практиці сценічної роботи, а також у курсах теорії та історії виконавства, теорії виконавської інтерпретації, вокальної методики, у спеціальному класі вокалу для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України, а також для концертуючих вокалістів.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Обсяг основного тексту –172 сторінки, бібліографія включає 182 найменування.

**НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ
ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за
напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до
міжнародних наукометричних баз даних**

1. Каданцева Н. Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 458–468.
2. Каданцева Н. Камерний генезис оперного жанру в визначені виразної специфіки «Дидоні Енея» Генрі Перселла. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36, № 1. С. 47–53.
3. Каданцева Н. Жіночі персонажі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і їх доля в постановках Одеських музикальних театрів. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С. 165–169.
4. Каданцева Н. Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2018. Вип. 1 (27). С. 98–103.

Статті у наукометричних та міжнародних виданнях

5. Каданцева Н. Б. Герої Гоголя в музично-сценічному втіленні в спектаклі «Вій» Одеського національного академічного театру опери і балету. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 392–402.
6. Каданцева Н. Б. «Св. Алексій» С. Ланді в контексті культурно-художніх ідей його часу. *European Journal of Arts Scientific*. Section 3. 2020. № 3. Р. 74–80. URL: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-70-76>

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

Додаткові (тези)

7. Каданцева Н.Б. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. *Захід – Схід: культура і мистецтво*: матеріали міжнар.наук.-творч. конференцій. 30 квітня – 2 травня, 2019;Одеса: Астропринт, 2019. С. 28–32.
8. Каданцева Н.Б. Камерний спів як «театр одного актора» і засіб самовиховання для артиста. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*:Міжнар. наук.-творча інтернет-конф., Одеса 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса, 2020. С. 233–234.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на конференціях.

Міжнародні:

Мистецтво і наука третього тисячоліття:Міжнар. наук.-творча конф. 3–4 лист., 2012 р. Одеса–Симферополь; Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід (до 50-річчя професійної діяльності доктора мистецтвознавства, професора О. М. Маркової): Міжнар. наук.-творча конф.4–5 грудня 2015 р. Одеса; Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність:Міжнар. наук.-творча конф. 24–25 квітня 2017 р. Одеса; Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід:Міжнар. наук.-творча конф.21–22 листопада 2017 р. Одеса; Трансформація музичної освіти: культура та сучасність:Міжнар. наук.-творча конф. 30 квітня – 2 травня 2019 р. Одеса; Захід – Схід: Культура і мистецтво: Міжнар. наук.-творча конф. 25 – 26 вересня 2019 р. Одеса; Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність.Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень:Міжнар. наук.-творча інтернет-конф. 30 квітня – 2 травня 2020 р. Одеса:Захід – Схід: Культура і сучасність:Міжнар. наук.-творча конф. 26–27 вересня 2020 р. Одеса.

Всеукраїнська:

Культурний вектор розвитку України XXI століття: реалії і перспективи:
Всеукр. конф. 10–11 листопада 2016 р. Рівне.

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження висвітлено у 7 наукових публікаціях: 4 публікації у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові, та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних; 2 статті у наукометричних та міжнародних виданнях; 1 стаття в інших наукових виданнях.

РОЗДІЛ І

КАМЕРНА ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВІЇ ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ І ЗАРУБІЖНІЙ ТРАДИЦІЇ XVII–XX СТОЛІТЬ

1.1. Спеціальна література та історичні дані про камерний спів як джерело й стимул осмислення оперного співочого мистецтва

Камерний спів становить джерело оперного мистецтва, якщо вважати початком опери зроблені Я. Пері й Дж. Каччіні «розспівування» на тексти О. Рінуччіні, що усвідомлювався сучасниками саме автором тих опер. Адже перші опери 1596–1600 рр. були написані для камерат-салонів, де дистанція була мінімальною як просторово, так і в співочій навченості між виконавцями й слухачами-глядачами тих вистав. Згодом, з появою від кінця XVIII в. великих оперних театрів, що були суперниками храмів за розмірами, звукоподання в камерно-салонному мистецтві й опері за вимірами новаційних побудов XIX ст., – різко розійшлися. Хоча джерелом усього цього залишався вокал, тобто той тип інструментального в голосі церковного співу, що був зароджений візантійською *калофонією* XI–XV ст.

Це церковне джерело оперності особливо підкреслював у своїй «Історії опери» Г. Кречмар, який наполягав на початку опери у *літургичній драмі* XII–XIII ст., яка розраховувалася на вистави у приміщенні храму [69, с. 27–31], тоді як *напівлітургична драма*, що виникла у наступні століття, призначалася для розігрування її на паперті. Остання, будучи розігрованою поза приміщенням церкви, зближалася з містерією, але відрізнялася від неї як *вистава, цілком оформлена співом, як і літургична драма*. Відповідно «скромний» тип співу, прийнятий у церкві, не міг бути буквально відтворений у напівлітургичній драмі, тоді як містерія включала буттєві, у тому числі вербально-мовленнєві тексти, нерідко із танцювальними сценами.

Зі сказаного ясно, що акцентування, за Г. Кречмаром, витоків опери з літургічної драми – теж виводить на *камерний* спів, основою якого була декламація у дусі церковної псалмодії, як це мало місце і в оперних спробах кінця XVI – початку XVII ст. Ця камерність передбачала не тільки «скромність» динамічного показника звукоподання, особливо що стосувалося показу високих нот, але й особливої гнучкості голосу, якому була притаманна реактивність на нюанси риторичного «розцвічування» тексту у співі.

В роботі Е. Симонової, присвяченій специфіці формування співацької школи у Франції, маємо показове узагальнення вимог знавців співу відносно практики його втілення:

«Особливе обурення Конрада викликають форсовані високі звуки, і він жадає від півчих уподібнити своє звучання звучанню органних трубок з тим же принципом реєстрового поділу: нижні труби формують потужні басові звуки, середні – звуки середнього реєстра, а маленькі трубки органа – легкі, світлі й високі звуки. Вокальний принцип Конрада «чим вище, тим легше й тихіше» підсумував чисто топографічну, середньовічну теорію «поверхової» будови голосу, що опирається на принцип трьохреєстрового звучання співочого апарата, який теоретики, починаючи з Іоанна Мурсійського (1290–1351), виводили з так званого потрійного розподілу дихального горла або трахеї»[125, с.25].

Суттєве те, що літургічна драма виступає якщо не початком, то прямою предтечею опери. Цей церковний музичний театр виник у Франції, що зберігала у XII–XIII сторіччях вірність православ'ю і пишалася прямим наслідуванням візантійської традиції, де навик *калофонії* були позначені особливою вишуканістю. В книзі Г. Кречмара підкреслюється передування літургічної драми опері, а також спорідненість їх з християнськими містеріями, що були започатковані у Візантії від VII ст.:

«...Різдяні й на Великдень містерії, що представляли в театрі життя святих, так само, як і пародії на літургічну драму – свята дурнів, чортів і

ослів, – подібні до опери тим, що вони *цілком співалися* (курсив мій. –Н. К.). Це безумовно вірно, принаймні для тих сторіч, від яких збереглися достатні документальні дані. З XV століттям поступово відмирають всі члени великого кола літургічних урочистих вистав. Утримуються лише «Passion» (Страсті) у стилі й побудові «Choralpassion»... [69, с.29].

В роботі О. Панаскіна маємо цінне узагальнення наведеного спостереження Г. Кречмара:

«У даній цитаті задіяні посилання на оперні витоки, які укорінені в літургічній драмі, що саме по собі цінне в контексті уникнення в навчальній літературі акцентування *духовних підстав самої ідеї оперності*» [113, с. 6] (робота Панаскіна написана у 2004 р., але в учбовій літературі нічого не помінялося стосовно характеристики витоків опери).

Але щодо уточнення і висновків О. Панаскіна і коментаря до матеріалів Г. Кречмара: містерія, що «відмирала» в Західній Європі і була заборонена як Католицькою Церквою, так і галліканами у боротьбі з Реформацією у середині XVI ст., на Русі продовжувала візантійську традицію – аж до середини XVII ст. А взагалі для православної Русі, з центрами у Києві, Новгороді, Москві, довго авторитетним був зв'язок із православною, згодом, від середини XIII століття, галіканською Францією, чому свідомством є діяльність Петра Могилы, який збирав матеріали для своєї реформи руського православ'я саме у Франції.

Ясно, що літургічна драма, яку розігрували на свята, була відносно камерною, особливо коли це стосувалося вистав у великих храмах-соборах. Хоча наявною була *камернізація літургічної драми* – порівняно з розіграваними на площах християнськими містеріями, з яких виділилася літургічна драма. Однак не забуваємо, що містерія не була співом від початку до кінця, там мали місце і розмовні епізоди, і комічні сцени, і танці.

Адже ранньохристиянська Нерозділена Церква, православна за своєю суттю, передбачала танці у храмі, залишком яких у сучасних церквах є пластика жестів і ходи священників, яких спеціально вчать плавним і то

швидким, то вкрай уповільненим рухам, в залежності від суті богослужбової конкретики (див. дані книги Т. Акіндінової та А. Амашукелі [1]).

Вказані особливості ранньохристиянської практики, до іконоборства, пояснюють, як пишуть згадані автори, «сюжети танців ангелів і святих в зображеннях Страшного Суду епох Середньовіччя та Відродження», що «ведуть своє походження від святкових літургічних танців і процесій епохи раннього християнства» [1, с. 216]. Не дивно, що й у містеріях танцювальні сцени допускалися, тим більше, що мета містеріальних вистав – наблизити Священну *історію* до конкретики світосприйняття часу, в якому відбувалося торжество.

Саме у Галлії-Франції, яка стояла осторонь від іконоборських пристрастей VII–IX ст., збереглася традиція танців у церкві аж до XVIII ст., сакральність танцювального дійства підкреслювалася участю королів (які прекрасно були цьому навчені як глави церкви у своїх країнах – за прикладом візантійських імператорів), духовні витоки породили балет, балетні номери стали органікою французької опери від Ж. Люллі до Ф. Рамо, що справило вплив на форми французького інструменталізму, принципово відмінного від італо-німецьких зразків.

У довідковій літературі (див. матеріали К. Дальхауза й Е. Брокгауза [168, с. 195] відзначається, що літургічна драма й містерія, точніше «містеріальна гра», ігрове містеріальне дійство, являються собою не тотожні, але генетично споріднені акції за їх *духовною* призначеністю, відомі в Західній Європі від X ст. (у Візантії, як відзначено у книзі Т. Акіндінової та А. Амашукелі [1, с. 75], «містерія була поширена»). Відомості з видання К. Дальхауза й Е. Брокгауза мають зв'язок із цими, порівняно недавно відкритим матеріалами, оскільки в них, як на початок містерій і літургічних драм, вказано – на «східний троп», представлений Туотилло (Тотило) у монастирі Сен-Галлен. Тобто йдеться про візантійську вченість, пропаговану в Західній Європі ірландськими ченцями, вихідну – з Константинополя.

В цьому плані літургична драма й християнська містерія виявляються у зв'язку й із джерелами українського фольклорного театру («Вертепу»), містеріальний корінь якого наочно відбито у «верхньому» шарі представленої в ньому вистави.

Саме у Франції народження опери склалося у протиставленні салонному, істинно камерному мистецтву, в якому інструментальна гра поєднувалася нерідко зі співом арій (місце народження цього жанру міцно пов'язане з галліканською Францією [7, с.204]), призначення яких – засвідчувати одухотворену уподібненість цих зібрань спільнотам Галлії Меровінгів IV–VI ст. [8, с. 190-193], тобто Галлію в повноті представництва «древньозахідного» православ'я [168]. Саме у Франції утвердилося розуміння театру як Академії музики (цей надпис від початку і досьогодні красується на фронтоні Паризької опери), тобто високого навчання високим уподобанням, і тому (тільки у Франції в XVII ст.!) будівля театру співвідносна з величними спорудами храмів, в якій у виставі певною мірою бравучасть король, він же глава галліканської церкви, – зверненість до широкої театральної аудиторії, як і в храмі, протистояла замкненості простору салону.

Салон – шляхетне, релігійно натхнене уподібнення пастирським єднанням ранньохристиянської спільності (тому часто одягалися учасники як пастухи і пастушки), в якій долалася неправда людських пристрастей, а уникнення життєподібності витримувалося заради побудови «маленького раю на землі», що й складало мету такого роду зібрання. От у яких словах пояснюється головна ідея салонних зібрань, маючи на увазі життєві реалії майже безперервних воєн і відповідних їм поведінкових типологій в могутній Франції часів Людовика XIV:

«...Огрубіли смаки, мова, вдачі... і як реакція на це загальне здичавіння виникла штучна, нарочито відсторонена від реальності, замкнена стінами фешенебельних палаців аристократична культура, тому що тільки аристократи могли собі дозволити таку розкіш...» [8, с. 196].

Італійські камерати – паралель французькому салону (до речі, салон – італійському *sale*, тобто зал, простора кімната), духовний зміст тих зібрань, в яких «відроджували античний театр», добре пояснюється в дисертації В. Осипової [111], де вказується на *християнську* символіку імен головних героїв опер Я. Пері та Дж. Каччіні (Аполлона й Орфея) і безпосередньо втілювані богословські абстракції в опері В. Кавельєрі «Вистава про Душу і Тіло» (її називають і ораторією, і містерією). Привнесення поміркованої декламації з елементами мовленнєвої виразності спирається на досвід церковної псалмодії і на мадригальний спів, який також черпав із церковного витоку, а мадригальні витоки стильової вокальності перших *італійських* опер стали предметом дослідження Л. Горелік [35].

Сказане підкреслює чітке розмежування театрального і камерно-салонного співу у традиціях Франції – і особливого роду єднання цих принципів в італійській школі XVIIст. При цьому особливо підкреслюємо духовні підстави салонно-камерного мистецтва, зосередження у ньому успадкувань церковної «калофонії», які очевидні й у «музичній драмі»-*seria* А. Скарлатті, тоді як театральний принцип опери, від пори пізнього й революційного класицизму (Х. Глюк, Л. Керубіні) і особливо романтизму XIX ст., засвідчує протистояння церковності у самому принципі відсторонення «світлого співу» кастратів-фальцетистів і розгортання форсованого верхнього регістру, покликаного наповнювати великі оперні театри, вибудовуванні з кінця XVIII до початку XIX ст.[131, с. 100–117].

Навіть *певне* («половинне») відновлення оперного вокалу в нерозривності з камерно-мадригальною манерою звукоподання у роки Реставрації в «россінєвських» голосах, де міць низького регістру у сопрано різко протистояла «легкості» верхнього регістру, дало й «половинне» повернення *bel canto* (що є італійським перекладом згаданого візантійського терміна «калофонія»), зробленим захисником церковності співу Дж. Россіні) у жанрі, випестуваному висуванцями Россіні В. Белліні та Г. Доніцетті,

semiseria (буквально «напів-seria», «напівсерйозна», а за змістом – «напівцерковна»).

Але вже у раннього Дж. Верді в межах *semiseria* й особливо у французькій романтичній великій опері Обера – Мейєрбера – Галеві патетична декламація підкорює собі белькантову фігуративність, тим самим відсторонюючись від залишків церковної «стриманості», яка на змістовному рівні усвідомлюється як «безстрастя», яка трималася в межах *bel canto* і в «половинному» успадкуванні її в *semiseria*.

Камерний спів, що категорично відкидався жанрами великої опери (тобто з хорами й балетами) класицизму й романтизму, опинився в більшій затребуваності в «малому» оперному жанрі *комічного* його різновиду. Комічна опера, заявлена у 1731 р. Дж. Перголезі в його «Служниці-пані», дає певне «осміяння» голосів, святих для *seria* як успадкованих від церкви. Тобто йдеться про голоси кастратів-фальцетистів і «відбитки» того фігуративного співу у баса-кантандо («співучого» баса), які рекомендувалося виставляти на партії кастратів-фальцетистів, якщо не було цього роду майстрів у театрі, у ліричних тенорів і фігуративно співаючих сопрано. Провідним виявився бас-буфо, для якого «стакатний» швидкий спів був запереченням кантилени-кантабіле, на яких трималася оперна, похідна від церковності аріозність.

З 1760-х років італійський варіант буфа і народжена у 1750-ті французька комічна опера, а згодом і німецький зінгшпіль у різновиді австрійського («південного») його зразка активно вбирають ліричні образи й аріозність. І це дозволило В.Моцарту гордо відповісти імператору у 1781 році про «множинність нот» у «Викраденні з сералю». Переважно «малі» за соціальним станом персонажі комічних опер не могли змагатися з провідними персонажами «великих» жанрів у відточеності фігуративного співу, оскільки кастрати-фальцетисти виключалися з участі у таких виставах.

Але жіночі і басові партії явно переходили межі типологічних розподілів, наближуючись до процерковної майстерності, згодом названої белькантовою: витонченого розспіву й пасажності як втілення висот

алілуйного співу. І якщо В. Моцарт саме партію Цариці Ночі наділив високою фігуративністю в обох її аріях – то це вже таємниця співвіднесеності із сюжетними прив'язками, але музично саме ця ніби негативна героїня наділена повнотою вокальної святості, і це вже зрізи *протосимволізму* В. Моцарта як сучасника У.Блейка [68, с. 31–36]. І це ж стосується партій у «Весіллі Фігаро», де провідні партії – без тенорів, а обидва провідних чоловічих персонажі (Фігаро, Граф) басы, причому жоден з них не наближається до буфо, а от ознаки баса-кантанде очевидні.

«Малий» жанр комічної опери в добу романтизму явно претендує на суперництво з великою оперою, на деяких поворотах навіть «перевершує» її в ознаках серйозності вокального вираження і навантаженості хоровими номерами. Перш за все це стосується комічних опер Дж. Россіні, в яких, за логікою мистецтва Реставрації, тобто відтворення винищуваних революцією форм релігійного вираження і відповідних мистецьких акцій в прийнятних для післяреволюційних подій формах, відновлювалися традиції, історично неможливісьогоднів адекватних формах.

Таким було мистецтво кастратів-фальцетистів, категорично відкинуте «прогресивними» втручаннями Наполеона в мистецькі справи – аж до закриття *усіх* італійських консерваторій (як «прицерковних»!) у 1800–1802 роках [13, с. 83]. Ініціатива Россіні в наданні фігуративному генетично церковному співу звучної назви *bel canto*, який переклав, як відзначалося вище, з візантійсько-грецького терміна «калофонія», але, головне, він транспонував техніку носіїв калофонії – *bel canto* у *жіночий* спів, народивши так звані *россінієвські сопрано*.

В роботі О. Стахевича [131, с. 110–117] детально й аргументовано представлена панорама цієї творчої реконструкції загиблого прекрасного мистецтва в умовах неадекватних, оскільки консерваторська підготовка кастратів, в якій найважливішим було володіння музичною риторикою і вмінням розставляти відповідні мелодичні фігури попри подання композиторського тексту, – не було відтворюване для виховання жіночих

голосів у ХІХ ст. (і в наступних теж – і не тільки жіночих). Дж. Россіні випишував у нотах усі потрібні фігури, маючи те «дореволюційне» виховання в Неаполітанській консерваторії, яке дозволяло йому осмислено і символічно точно втілювати смисли, які не уловлювалися слухачами й аналітиками, що не мали стосунку до цього роду навичок.

Комічні опери Россіні, починаючи зі славетного «Севільського цирульника» (до речі, спрямованого проти прореволюційно налаштованих текстових елементів Бомарше, див.: [167, с. 53–55]) і закінчуючи іронічно-трагедійними акцентуаціями «Подорожі до Реймсу» (ставлять як оперу, хоча це політична *сценічна кантата*), насичені фігуративною розкішшю белькантової розспіваності, – мають релігійно-політично забарвлений контекст, який прямолінійно-просто подається у А. Хохловкіної стосовно знаменитої арії героїні в «Італійці в Алжирі» [143, с. 249–250].

Россінієвські голоси щедро задіяні у його спадкоємців В. Белліні і Г. Доницетті (про це детально в дисертації Т. Бояренко: [15]), їх придатність у виконанні опер М. Глінки є самозначимою якістю з огляду на глибоку пошану до Россіні та італійського вокалу у класика російської опери і шанувальника українського пісенного спадку, генетично тут бачимо джерела одеської вокальної школи оперного співу.

В нашому дослідженні звертаємо увагу на «зіставленість» тієї тембрально-динамічної єдності діапазону, що називають россінієвським сопрано, в якому верхня його складова регулювалася законами мадригальної «колоратурної легкості», що згодом спричинило ніби «відсічення» у самостійну темброву якість «ліричного» чи «легкого» сопрано – в ліричній опері.

Таким чином, мусимо позначити той поріг, за яким засоби *великої* опери-драми і *малої* комічної немов зійшлися: це відкриття *ліричної* опери Ш. Гуно, в типології якої виділяється одна, написана на сюжет, що живив романтичну оперу Н. Ваккаї і В. Белліні, – «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра. Показово, що Ш. Гуно вводить в один з номерів цієї опери – *один раз за все*

XIX ст.! – жанр *мадригалу*, невідривний від мадригально-камерної манери співу. Судячи з цього композиторського акту, автор, будучи священником і настроєним на відновлення церковних чеснот в народному побуті, усвідомлював певне повернення великої опери *XIX ст.* до «переплетіння» камерності першоопер і театральної масштабності класики Нового часу.

Знову звернемося до подій музичної Франції, з якою пов'язані і народження арії в її духовній іпостасі й у пограниччі придворного співу саме до церковного і світського, і кристалізація салонності-камерності як принципу, що стимулював народження в камератах Італії того, що ми називаємо першими операми. Одухотвореність французького камерного-салонного мистецтва в його антитезі театральності й у зверненості обох ланок мистецького розвитку до церкви і духовних народних основ мислення виявляється у тому, що навіть висота *ліричної трагедії* французької оперної класики XVII–XVIII ст. склалася через спирання на типології «розспівування слів» на основі прийнятих мелодій, що мало паралель у техніці *timbres*, яка склалася в популярній сфері та забезпечувала функціонування *народного музичного театру водевіля* («вуа-де-віль» – «голоси міста») [162, с. 58].

Вторинність італійського музичного мислення, у тому числі в опері, відносно французької школи ілюструється багатьма факторами. По-перше, це відзначена вище першість галліканської Франції у висуненні співочого від початку до кінця вистави варіанту містерії у вигляді літургійної (і «напівлітургійної» як розіграної не в храмі, а на паперті) драми, яку за певними ознаками слід вважати початком опери. По-друге, це класифікація Х. Ріманом національного лідерства у європейському професіоналізмі, де першим ступенем є французька школа (від XII–XIII ст.), і тільки з XV ст. виділяється італійська школа, яку від XVII ст. змінює німецька [174]. По-третє, саме у Франції складається вперше у європейському музично-фаховому вжитку концепція автора-композитора – Г. де Машо, XV ст. По-четверте, очевидна наслідуваність італійського й так званого англійського (насправді британсько-кельтського) мадригалу від дискантової трирядковості і

від кельтської духовної традиції чернецької поезії. Відносно мадригальної наслідуваності дисканту, де спів йшов за «тенором», тобто головною мелодією, яку співав природний чоловічий голос (бас в широкому значенні басу-кантанте), мадригал, як показує його назва (від *mater*, тобто від «материнського» наспіву, пор. з руською «трирядковістю» зі співом за «шляховою» мелодією) складав генетично триголосну фактуру із основною лінією чи у то у басі, чи у верхньому голосі.

Цей кантовий фактурний знак у музичній частині мадригалу у вигляді «раннього», від XIII–XIV ст. зберіг англійський мадригал аж до XVII ст., оскільки «пізній» (XVI–XVII ст.) демонстрував вишукане багатоголосся із надзвичайно складною поліфонічною фактурою – у паралель до церковності франко-фламандської школи і Палестрини. В. Конен вказує на «залишковість» церковної поліфонії у мадригалі, яка буцімто «відставала» від світськості свого текстового «проренесансного» наповнення [70, с. 23–40].

Але справа було не у відставанні, а у цілком ренесансному способі ствердження богоподоби людини-творця – у сполучені церковного музично-фактурного «одягу» мадригала і *ритуалізованого ліризму* тексту, який писався не поетом, але *гуманістом*, ототожнюваним з ченцем в чистоті його Служіння культурним надбанням (типу поліглотства, енциклопедичної обізнаності у науках-мистецтвах і т.п.).

Щодо ритуалізації мадригальних текстів, то тут висувалися дві основні сюжетні лінії: оспівування природи і нещасного кохання-страждання. Перша з них продовжує класику вченої чернечої поезії Ірландії-Британії [39, с. 88–112], яку розвивали і галльська церква, і поезія трубадурів. Що ж до відзначеної стражданням любові – то це також християнський знак ціннісного виділення обраного мучеництвом предмету. Мадригал члени флорентійської камерати свідомо протиставляли народженій ними опері, відсторонюючись від поліфонії як музичного знаку церковності на користь монодії сольного *акомпанованого* співу.

Мадригал, в якому сенс жанрової типології тримався на ренесансному «двоєсвіті» церковного в музиці і позацерковного в тексті, мав свою французьку паралель у мотеті (у *ранньому*, до XV ст. мотеті, бо пізній мотет, як і мадригал, демонстрував суто церковну *контрастно-поліфонічну* фактуру), тільки текстові навантаження у мотеті, згідно з його назвою, були більш самозначущими, оскільки «накладалися» тексти саме канонічні-церковні і позацерковні.

Оперні сольні виступи, у тому числі з аріями (які усталилися в значенні духовного і церковного співу від XV ст.), щедро оточувалися мадригально-ансамблевими побудовами. А у кінці XVII ст. в умовах штучно-культурної *британської* Реставрації в країні, яка етнічно вже стала Англією, народилася цілком оригінальна, у світлі вказаних історико-стилістичних розкладів, *мадригальна опера Г.Перселла*.

Вибрані для перших флорентійських опер Я.Пері, Е.Кавальєрі, Дж.Каччіні сюжети, поетично оброблені О.Рінуччіні (якого члени камерати вважали автором опер Пері і Каччіні), тонко відтіняють пов'язаність вистав із церковним театром і одночасно вольові намагання «відірватися» відхрамового лона. Як вже відзначалося, ідентифікація від першохристиянських часів Ісуса і Орфея [171, с.90], Бога-Отця і Аполлона, була підтримана «музичним ренесансом» IVст., коли аполонійський гімноспів був втягнутим у спів школи в християнському храмі [66, с. 40]. І все це надавало для сучасників недвозначний сенс історіям Дафни, що «біжить від Аполлона», Евридики, що «не слухає Орфея», – похідність від церковності і розставання з нею.

Так емблематизувалося мистецтво, подібно до заборонених тоді (заборонених на християнському Заході – на Русі ставилися аж до Нікона, тобто до середини XVII ст.) містерій, ідея яких віддалялася від церковності, не в змозі порвати з нею. І в цьому ж роді розігрувалася «Вистава про Душу і Тіло» Е.Кавальєрі, в якій демонстративно опускалася найсуттєвіша і вирішальна ланка тріади: Дух – душа – тіло. Ясно, що і музичне наповнення

композицій, що апелювало до монодії, неспроможне було «відриватися» від ансамблево-хорового оточення-оздоблення, яке засвідчувало сакральний принцип спілкування інтелектуалів-гуманістів, що усвідомлювали себе щирими шанувальниками церкви і церковних чеснот.

Як бачимо, камерний тип співу від початку надихав італійську оперну школу, складаючи аналогію мадригальній культурі, тоді як у Франції камерний спів салонного типу тяжів до *арії*, яка могла бути одноголосною чи багатоголосною, тобто наближеною до оперної монодії (й у французькій *ліричній трагедії*), чи зберігаючи пряме наслідування від мотета – як секуляризованої проекції дискантового триголосся (див. вище).

Органіка камерного співу для пори Ренесансу і постренесансної доби підкріплювалася й тим, що творча практика співу аріозного і багатоголосного співу охоплювала популярну сферу, змикалася з народною традицією, у тому числі народного театру, що мав принципові перетини з церковним, оскільки був звернений до релігійно глибоко вихованих людських мас. Розспівування текстів за типовими, за канонічними церковними наспівами було широко задіяним у народному мистецькому вжитку, який аристократи салонів і камерат наділяли рисами вченості і витонченості, але їх глибока релігійність відсторонювала від індивідуалізму як особистісного, так і корпоративного.

Тільки для народного театру базою були мелодійні-пісенні структури, тоді як в опері опорою стали псалмодично-декламаційні обороти, пов'язані з практикою церковного співу священних текстів. Безпосередньо це демонструє французький музичний театр, який і у високому оперному варіанті, і в народній версії звернений до техніки типових мотивів, що з'являються у конкретиці реакції на тексти, надаючи цим текстам *висоту узагальнення*, що *піднімає* сукупний зміст *над* сюжетними деталями життєвих аналогій.

Щось подібне – у китайській опері, особливо це стосується Юаньської куньцюй, також Пекінської опери цзінцзюй, у яких, у паралель до французького театру, споконвічно поряд з вокальними *аріозними* співочими

номерами широко використовувалися танцювальні вставки, у китайському варіанті, особливо в Пекінській опері – і з підкресленими елементами акробатики. Балетна основа мислення Ж.-Б. Люллі, творця жанру «ліричної трагедії», визначена історичними етапами становлення французького театру: спочатку Люллі в 1660–1670-ті роки вибудував класику балетного мистецтва, а потім, на досвіді оформлення сценічних балетних вистав, відбулося компонування (у 1680-ті!) опер цього композитора.

Від кінця XVIII століття, знаменням чого є приїзд у Париж в 1770-ті роки Х.Глюка, на французькій сцені затвердився *німецький* симфонізований стиль, що знаходимо й у Л. Керубіні, й у Г. Спонтіні. Ще більш відверто «германізується» французький музичний театр в епоху Г. Берліоза, несамовитого «бетховеніанця» і прихильника німецької інструментальної позиції в театрі – його останні опери типу циклу-диптиха «Троянці» («Падіння Трої», «Троянці в Карфагені») стали відтворенням знаменитого оперного диптиха Глюка – «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді». Німецький тонус стилістики затвердив в опері Франції Дж. Мейєрбер, виходець із Німеччини, що усвідомлював свою опору на завоювання німецького симфонізму в будівництві «великої» романтичної опери, об'ємність якій надавали багатолюдні виходи на сцену, у тому числі з обов'язковими балетними номерами.

Ця культурна «німецька навала» у музиці Франції, що здійснена була на хвилі революційних акцій, спрямованих проти традицій монархії й галліканської церкви, що її підтримувала, до середини XIX сторіччя стала вичерпувати себе. І знаком прийдешнього відновлення і відтворення глибинних національних традицій стала *лірична опера* (звертаємо увагу на співвіднесеність із назвою «лірична трагедія» – як усвідомлено зберігався зв'язок зі старою оперою *seria* у романтичної *semiseria* в італійському варіанті).

Це жанрове відновлення французької опери, за яким стояло повернення до деяких базисних виразних показників художньої творчості цієї країни,

відбулося в паралель до пошуків у вокально-тембральній сфері, що відновила в значимості провідних оперних партій звучання *освячених церковністю чоловічих голосів – типу баса і ліричного тенора, а також відтворення у жіночому тембрі «легкого» сопрано, дитячої «дзвонності» французького церковного дискантового співу.*

Відзначимо, у Франції ніколи не практикувалося мистецтво кастратів і фальцетистів, від епохи хорової готики XII–XIII ст. провідним був *тенор як головний голос, під яким розумівся будь-який природний чоловічий тембр.* В опері епохи Революції, що виявилася в характерному жанрі «спасіння» [20, с. 78–83], у творі, що став класичним зразком цього жанру, композиції Л. Керубіні «Водовоз» (1796), головний герой, що виявляє високу мужність і скромність як показник його соціального статусу й поведінкового принципу, представлений тембром баритона-баса. Як бачимо, нічого подібного до комікуючого баса італійської буф в опері «спасіння» немає, хоча наявність розмовних сцен прямо вказувала на наслідуваність комічної опери, яка у Франції, з подачі Ж.-Ж. Руссо, відмежувалася від наскрізного співу італійської буф (можливо, заради відмови від літургійної драми, історична пам'ять про яку живила народні уявлення про красу оздоб галліканської церкви, яку енциклопедисти прирекли на загибель).

Однак у цілому в пору розквіту романтизму в першій половині XIX сторіччя, коли провідні оперні партії призначалися переважно для жіночих голосів («россінієвський етап»), причому таких, які мали діапазон і силу чоловічих голосів типу вокалу кастратів-фальцетистів (М. Малібран, П. Віардо, Дж. Паста, ін.), «французькою опозицією» цьому «жіночому засиллю» стало тембральне відкриття Жильбера Дюпре. Цей співак у 1840-ві роки поклав початок типу «драматичних» – «баритональних» – тенорів, відмовившись від чистого фальцетування тенорів у високому регістрі, що було традицією церковного співу й широко використовувалося в опері Європи.

А поряд з «драматичними тенорами» не меншу значимість знайшли «драматичні баритони», – у книзі О. Стахевича наводиться термін, що вказує

на створену від кінця XVIII століття класифікацію: «низький тенор» (баритон), з яскравими «теноровими» верхами [131, с. 106]. Так відкидалася сформована практика м'якого нефорсованого співу чоловіків в оперній традиції попереднього історичного періоду (див.уЄ. Русакова [123, с. 3–4]), так відбувся розрив із залишками камерної традиції, що мали місце в європейському оперному співі.

Відкриття Ж.Дюпре збіглося з «пошуками вокального реалізму» в італійській опері, у якій тембральний знак, вибудований французьким співаком, отримав назву «вердієвського тенора» (хоча сам Дж. Верді не схвалював цього роду тембр-якість, надаючи перевагу «сопрановому» тенору Ф. Таманьо) і широко увійшов у вокальну практику спадкоємців Дж. Верді, оперних веристів на чолі із Дж. Пуччіні. «Протоверистські» ефекти у співі знаходили в операх Верді 1850-х років, вони виявлялися і в партіях ряду французьких композиторів у другій половині XIX століття – в операх Ж. Бізе, Ж. Массне та ін.

Однак провідною виявилася інша лінія розвитку тембральної оперної стратегії використання чоловічих голосів: повернення до лірично-гімнічного принципу трактування провідних оперних партій, звернених до виразності співочих можливостей природних чоловічих голосів. Не випадковий той факт, як вже відмічалось, що творцем жанру *ліричної опери* став Ш. Гуно, композитор, що мав духовне звання й, природно, тяжів до відновлення церковних основ оперної співочої традиції у формах, показових для Франції XVII–XVIII ст. Першою в ряді оперних композицій, що визначили новий жанр *ліричної опери*, стала опера «Фауст», у якій всі головні чоловічі персонажі – персоніфікують ідею Вірності, реалізовану у співі номерів славильно-гімнічного складу: *Каватина Валентина*, *Каватина Фауста*, *Романс Зібеля* (у виконанні акторки-травесті).

Зіставлення зазначених номерів дозволяє виявити в них дещо спільне: див. тему *Каватини Валентина* – тему *Каватини Фауста* – тему *Романсу Зібеля*. Звертаємо увагу на інтервальний «злам» всіх наведених мелодій-

образів: наявність опорного інтервального показника у вигляді мелодійного обороту із септимою (Каватина Валентина), фонізм септими по вертикалі як ускладнення до децимакорда тоніки від As (Каватина Фауста, т. 1–2), мелодійний септимовий обсяг теми (Романс Зібеля). Також має місце підкреслення квартових ходів.

Названі інтервальні ознаки надають ритмічно *простим наспівам глибину зв'язку зі стародавніми духовними мелодіями* з ефектами прихованої поліфонії: лірика оспівування краси Любові, що в ситуаційно конкретному сюжетному прояві містить музично виражене посилення на високі церковно-моральні підвалини прояву любовного почуття.

Опера Ш. Гуно, що містить дієві хоріві сцени й ефектний балетний акт «Вальпургієвої ночі», тобто видимі ознаки зв'язку із *великою оперою*, все ж повертає нас до суттєвості ефектів камерного співу. Тим самим воскресала пам'ять про міраклі та літургійні драми, які містили релігійні повчання й органічно звучали у звуженому просторі церкви чи принаймні на паперті. Релігійну спрямованість мала вибудова лібрето Ж. Барб'є й М. Карре за Й. Гете, але зі зняттям з образу Фауста «героїчного» німбу паралелі з Ісусом Христом. І високе значення було надано образу Маргарити, що відмовляється від сатанинської допомоги Мефістофеля й Фауста, спасаючи і свою душу, і даруючи можливість спасіння своєму обранцеві.

Про «легке сопрано» партії Маргарити – розмова особлива, але спеціально відзначаємо відкриття «легкого» сопрано, що наближувало жіночий голос до дитячого й церковного співу в цілому, одночасно вводячи співвідношення із *камерним співом*, оскільки *силові ноти драматичного сопрано виключаються* в опері Ш. Гуно. Камерний процерковний колорит обіймає партії Фауста і Зібеля, оскільки волевиявлення як підстава розкриття «голосногласних» нот у вираженні героїв відсутнє у стратегії подання цих персонажів.

І в цьому ж характері «полегшеності-дитячості» виступає спів «легкого сопрано» в партії Джульетти в опері за трагедією У.Шекспіра (див.

спеціально про це: [25, с. 157–176]). Цей колорит «камернізації», у цілому «великої» опери знаходимо у творах М.Римського-Корсакова, починаючи зі знаменитої «Снігуроньки», де «легке» сопрано головної героїні вносить у могутні обрядові сцени композиції самостійну виражальну лінію.

Що ж до «малого» жанру комічної опери, то, як це витікає із долі типології «спасіння» часів Французької революції, ліризація-драматизація наближає цю оперу до масштабів «великого» жанру, що й виявляється в «Медеї» Л. Керубіні, підготовлюючи ґрунт до «надвеличних» розмірів і сенсу опери-ампір Г. Спонтіні. Як і в італійській опері, у французькій комічній оперній версії на етапі торжества романтизму проявляється відверта тенденція «змішувати» її з виразними можливостями «великої» опери, віддзеркалюючи соціальні тенденції ствердження образів соціальних низів, які є допустимими і органічними в цьому жанровому виявленні.

Вказаний принцип найбільш відверто спрацьовує в німецькій романтичній опері, так званій «лицарській німецькій романтичній опері», оскільки її виростання із зінгшпіля з розмовними і підкреслено соціально «зниженим» поданням персонажів досить напружено поєднувалося із лицарським статусом провідних персонажів. Парадоксальною реакцією на це виступають опери Р. Вагнера. Відсутність хорів (часткова чи абсолютна) в його знаменитих реформаторських операх і тим більше балетів («Тристан», «Перстень Нібелунга») ніби провокує «камерність» (звідси в тому числі вказівка німецьких дослідників на «бідермайєрівський» почерк Р. Вагнера [168]), однак останнє «заперечує» громогласність оркестру і вольово-напружений спів у відповідності з оркестровою надмірністю.

А от відверто комічна опера («Нюрнберзькі мейстерзінгери») базується майже *виключно* на хорових номерах і відкрито навантажена ознаками «великої» опери. І такий поворот виразності має спеціальну угрунтованість в християнсько-соціалістичних позиціях філософії Л. Фейербаха, яка надихала композитора і спонукала його «соціально мале» ремісничого прошарку

підняти на височінь вираження, вибудовану в опері у цілому на уславлення героїв від соціально-привілейованих верств.

І все ж долі камерного співу якраз у німецькому музичному світі пов'язані найбільшою мірою із сольним, але за усіма ознаками опонуючим театральності *домашнім* співом в умовах мистецтва ґрунтовно німецького складу – бідермайера. Не меншою мірою, ніж вальсами і циклами «вальсових вінків», уславилася німецька культурно-художня сфера оригінальністю піснi-Lieder «пісенних вінків-циклів», зразками яких виступають творіння Ф. Шуберта, Р. Шумана. В них в національно переконливій формі в епоху Реставрації 1813–1848 рр. відновлювалася у колах міщан-бюргерів переважно одухотворена-салонна манера спілкування, живлена, правда, не надмірною освіченістю гуманістів чи аристократів оточення Людовика XIV, але щирою віросповідальністю, ніби відновлюючою у скромних домашніх умовах православно-першохристиянську кротість і довіру до релігійного наповнення музики (див. про це у О. Муравської: [97, с. 145–176]. Італійський, французький, український, російський, польський бідермайер відверто спирався на культуру національного салонного типу з наочними рисами «неорококо», тоді як німецький бідермайер зазирає чи то в історичну компенсацію колись германцями відіснених і просто знищених нащадків короля Артура, високо здіймаючи «кельтську хвилю», що накрила усю першу половину XIX, сторіччя, відштовхнувшись від публікації Дж. Макферсоном у 1760-ті «Поем Оссіана». Щодо сутності «кельтської хвилі» нагадуємо її зміст, посилаючись на енциклопедичне довідкове видання:

«На рубежі XVIII–XIX сторіч Європу захлеснула справжня ‘кельтоманія’: всі інтелектуали, всі освічені люди того часу вважали своїм обов'язком привселюдно виявляти інтерес до кельтської спадщини, захоплено вивчати кельтські ‘дивини’, вести гарячі диспути про те, кого саме вважати кельтами – чи відносити до них, наприклад, скандинавів і древніх фракійців. Цей сплеск кельтоманії був викликаний публікацією знаменитих

‘Поем Оссіана’ Дж. Макферсона – твору, що заволодів розумом читачів спочатку в Британії, а потім і у всій Європі...» [157, с. 525].

Особливо значущим є те, що захоплення «кельтськими дивинами» зросло на хвилі підйому престижу руського православ'я, а в музичному плані позначене світовим сходженням зірки *салонного* піанізму англійця за громадянством, ірландця за національністю та москвича за місцем проживання і упокоєння Дж. Фільда. Відзначаючи німецьке відкриття вальсу, що дало поштовх розвитку романтичної ідеї в музиці і що традиційно пов'язують із проекцією на бальну хореографію німецького лендлера-дрейера і близьких до нього формул, ніби не помічають, що вальс змінив хореографію, і не за рахунок привнесення національно-німецьких хореографічних елементів, але впровадженням в німецький «каркас» парного танцю *рис ірландського танцю на носочках*: з появою вальса бальні туфлі і для жінок, і для чоловіків стали «пласкими», тоді як попередні бальні вбрання (так було і в балеті) передбачали туфлі на невеликих стійких підборах.

Зі сказаного випливає, що «кельтський знак» позначив вальс, – а те, що в балеті пуанти з'явилися під впливом кельтського-ірландського танцю, це засвідчує сюжет балету, в якому М. Тальоні вперше стала на пуанти: «Сильфіда» (тільки у кельтів у фольклорі маємо тих «повітряних духів», тоді як «земні» ельфи є й у германців, і в деяких слов'янських казках). В даному випадку загострюється увага на кельтських танцювальних ознаках, оскільки вальс і вальсовість зайняли дуже важливе місце у вокальній сфері – аж до «опери вальсів» в «Травіаті» Дж. Верді і вальсових аріозних мелодій у Г. Доніцетті, типу знаменитої теми дуету кохання з фіналу Пролога «Лючії ді Ламмермур».

Виділяємо спеціально *семантику вальсу і вальсовості*, в яких дивно поєднані усамітненість-камерність (кружляння *пари*) і публічність-масовість (кружляння *в натовпі*). І ця ознака виразності вельми надихала жанровий вальсовий злам у зазначених оперних творах: усамітнено випестуване

почуття кохання невідривне від соціально-жорсткого «кружляння в натовпі». Вальс став знаком романтичної музики, перш за все німецької, але, як бачимо, щедро освітленої «духом часу» [28], що прийняв образ кельтської мистецької «дематеріалізації», «польоту в нікуди».

Камерна вокальна музика Ф. Шуберта і його спадкоємців має відверті зв'язки з народною німецькою традицією, але вказують і на вплив швейцарських (тобто гельських-кельтських) йодлерів з їх «прихованою поліфонією» у співі, в якому демонстративно виявлені переходи з регістра в регістр. Але Пісні Шуберта не передбачають народної швейцарської манери співу, а академічне подання широко задіяної у Шуберта прихованої поліфонії виводить на стильові цитати з Й. С. Баха, підкріплені прямим цитуванням, як це маємо у «Двійнику» за текстом Г. Гейне (тема *cis-moll'*ної Фуги з I т.ДТК) й ін.

Сказане ілюструє глибоку *одухотвореність* і внутрішню складну *складеність* мелодійних побудов Шуберта, як це, приміром, демонструє покоряюче красива «Серенада», мелодія якої, не менше, ніж у гельського-швейцарського йодлера, але в академічній манері співу, побудована на зіставленнях мотивів, віддалених секстою – як високим духовним знаком досконалості (оскільки секста історично усталилася як інтервальний обсяг григоріаніки і, до речі, *знаменого* співу). Вражає простота в архітектонічному вирішенні (строфа–куплет), але вишуканість ладо-фактурного подання, а також висока духовна символіка в текстах, ніби «просто–невигадиво» підібраних, але насичених архетиповими «вставками», біблійними паралелями і т.ін.

У вказаному сенсі багато чого варта назва «Форелі» Шуберта, якщо пам'ятати, що риба – символ Христа, а форель – це цар-риба в кельтській міфології (яка була у центрі уваги культурних кіл оточення Шуберта). А яка тонка робота з текстом прослідковується в тексті Ф. Мюллера у циклі «Прекрасна мельничиха», коли саме прізвище автора тексту (з німецької – «мельник») надає подвійний смисл ремісничому прізвиську головного героя,

а фольклорний флер «демонізму», який пов'язується з млином і його обслугою, натякає на мельника-невдачу, що поступається в силі мисливцю. Передостання пісня циклу – «Мельник і струмок» – раптом *монументалізує* непомітний, але «дороговказний» за сюжетом струмочок, а в останній «Прощальній пісні струмка» натяк на смерть героя на...дні струмка – надає скромному водному потоку ознаки міфологічної «світової ріки».

Ці та інші Пісні Ф. Шуберта засвідчують те, що прийнято було називати високим бідермайером, маючи на увазі художню вагомість створюваного, хоча релігійно осмисленими були й дії в ракурсі «тривіального» бідермайера, буття якого дало привід Д. Сарабьянову назвати цей мистецький пласт «стиль без імен і шедеврів» [123]. І в цьому плані складові високого і «тривіального» бідермайера відтворювали установлення релігійної філософії Середньовіччя, де вихідною й вирішальною формулою була надана в концепції Ансельма Кентерберійського: «Вірую, щоб розуміти» [127, с. 61]. Підхід філософа-августинця – шляхи до Істини-Бога, які двоїчно охоплювали «простоту серця» віри й вишуканість розумових зусиль інтелектуала. Єднання цих різних розумових наповнень – у повноті прийняття Божественної сутності.

Сплеск релігієшанування в німецькому бідермайері після несамовитої викривальності Ф. Шіллером церковності, а особливо щодо віросповідання традиційної церкви, після нищівних протиставлень, вустами І. Канта, віри і розуму у XVIII ст., – був несподівано могутнім і всеохоплюючим. Правда, стараннями «прогресивних кіл» після 1848 р. бідермайер вперто таврували завтілення консерватизму мислення і за«контрреволюційність» (і це не було неправдою).

Однак від XIX ст. і від епохи бідермайера виходить відродження цінності релігійних надбань (наприклад, православне відродження в XIX ст. в Україні і Росії), а значить, і цінності середньовічних накопичень, яке антицерковне Просвітництво XVII–XVIII ст. пов'язувало з «безчассям»

ніяких, а тому «середніх» віків, затаврованих прореволюційно налаштованими енциклопедистами на чолі з Ф. Вольтером як «мракобісся».

Сьогодні такий підхід, м'яко кажучи, є анахронізмом, відповідно значущість усього, що пов'язане з бідермайєром і його релігійно-середньовічними тяжіннями, приймається у позитивному ключі. І тому посилення на схоластичну філософію, яку довго називали «відірваним від життя марним міркуванням» [135, с. 288], не може сприйматися негативно. Об'єктивно схоластика (від грецького *scholasticos* – шкільний, учений) – «тип релігійної філософії, що характеризується поєднанням теолого-догматичних підстав з раціоналістичною методикою й інтересом до формально-логічної проблематики» [135, с. 288].

Схоластику прийнято протиставляти вченню гуманістів, хоча в основі гуманізму – та ж подвійність теологічних посилок і раціоналістичних, з тяжінням до емпіричних методик, які засвідчували пограниччя богослов'я-теології й автономізованої від релігії філософії, що стала основою знання Нового часу. Але найбільш показові ознаки єдності цих розумових підходів – у гармонії віри й розуму, що надихала висоту умотворень готики й творчу надмірність уподібненої Богові цим творчим Служінням людини. Це – певний ракурс прийняття ренесансного «двосвіту», на чому в свій час наполягав О. Лосєв [81, с. 12–13] і що цілком доречно в осмисленні «ривка» бідермайєра до релігійності готичного типу.

Високий і «тривіальний» бідермайєр явно засвідчував два шляхи до Істини, з яких перший, вишукано-мистецький, інтелектуальний, позначений участю в його формуванні найкрупніших митців від Ф. Шуберта до Р. Вагнера, а інший – непомітний в мистецько-високих вимірах, але творчий у культурно-релігійному насиченні побуту і вкладенму в нього бутті. З цього виходить дуже важлива для нашого огляду позиція: мистецька значущість високого бідермайєра засвідчена величчю генія Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона і т. п. – і культурна просторовість «тривіального» бідермайєра відзначена виявленнями «в архітектурі і декоративному

мистецтві», з «перероблянням» форм «ампіру у дусі інтимності і домашньої затишності» [164].

Але головне в цій «інтимності» і «домашності» – релігійна щирість і довіра до ранньохристиянських і православних установлень. Звідси – культ малої форми в мистецтві, яка оцінювалася за її красу і художню досконалість, і відверте порівняння із шануванням *ікони* в ранньохристиянській і православній традиції: шанування «не за те, що вона велика» [94, с. 174].

Такий підхід стихійно й усвідомлено відновлював дієвість релігійного стилю співу з рисами дооперної, мадригальної манери в ньому, в якому значима не театральність, з її контрастами, динамічно-фактурними співацько-стилістичними, але одухотворена «вирівняність» вираження, подання сюжетно-образного повороту *натяком*, а не «акцентом». І все це стало в нагоді у виконавській практиці і викликало виходи на певну виразну паралель до «великого» оперно-театрального подання, в якому, і це вже відзначалося вище, від 1850-х років принципово виділялися «оазиси камерності» як за сюжетно-сценічними ситуаціями, так і за вживанням тембрально-виразних прийомів.

Бідермайєрівські настанови живили протомодерн – протосимволізм кінця XIX ст., що наочно демонстрували угруповання «прерафаелітів» у живописі, «парнасці» на чолі з Ш. Бодлером в літературі, нарешті купкисти і український, московський «провінційний» салон, з якого безпосередньо виходить найраніший у Європі музичний модерн 1870-х – 1880-х років. Це зафіксував Г. Адлер у 4-томному «Довіднику з історії музики», де опис витоків європейського модерну починається з називання нової російської школи, а потім норвезької, німецької, французької і т.ін. [161, с. 901].

В узагальненні сказаного відзначимо:

По-перше, ліризм як атрибут сакральної музики є витоком музичного вираження, відповідно закладаючи *синкретизм камерності і публічності*, щосамостійними шляхами розвивала церковна і позацерковна музика,

виходячи на спів у *літургічній драмі*, в якій церковна вистава *камернізувала* постановки містерій, розрахованих на майданний показ і в яких спів не мав самодостатньої цінності. Саме в церковній богослужбовій практиці викристалізувався *вокал* як особливого роду «інструменталізм у голосі», що дозволяло відійти від мовленнєвої інтонаційності з притаманною їй емоційно-буттєвою забарвленістю.

По-друге, камерність-салонність, виділена із церковної синкрети просторового обмеження храму, осмисленого як *вселенська* якість, що привело з часів готики-Ренесансу до «реалізму» величних-величезних споруд, – в умовах раціоналістичної культури відокремлення якостей і відповідної предметності видала концепцію спочатку «театру» Візантії як прообразу салону-камерати, а згодом в успадкуванні в Галлії-Франції візантизму – класику камерності-салонності як спосіб духовного спілкування і його мистецької проекції.

По-третє, опера в прийнятому розумінні в Європі народилася як *камерне* мистецтво, з усіма ознаками символіки і християнсько-алегоричних відсилок, які склалися через наслідування мадригальності і містеріальних прикмет вистави, аж до появи «опер-містерій» С. Ланді і опери-seria, «серйозність» якої буквально за сенсом є «церковність», оскільки базувалася ця опера на аріях, що мали церковно-духовне походження від XV ст., і спиралася на спів кастратів і фальцетистів, які володіли риторичною технікою *фігурацій*. А все це згодом Дж. Россіні назвав *bel canto*, переклавши італійською візантійсько-грецький термін «калофонія».

По-четверте, «родова» ознака камерності, що відзначила генезу опери, чи то у варіанті літургічної драми, чи у мистецтві флорентійської камерати, стала постійною рисою оперної виразності й на рівні створення «великої» опери у XVIII ст. і «надвеликої», з грандіозними театральними будівлями у XIX ст.: ліризм і відповідне тембральне-динамічне звуковедення, народжене камерністю храму й салону, складала і складають значне достоїнство оперної

майстерності вираження, базовий принцип кантлени, поза якою академічний спів неможливий.

По-п'яте, поява у середині ХІХ ст., в апогеї романтичного оперного гігантизму (Дж. Мейєрбер і вокальна революція Ж. Дюпре) стає «злом» величної «великості» оперної вистави і оперної патетики вираження – на користь «спрощення» композиції у напрямі звернення до релігійних основу Ш. Гуно і його сучасників у Франції та в інших країнах Європи і світу. «Роздроблення» виразності співочого діапазону, який у варіанті співу кастратів-фальцетистів, у басів-кантанде, а згодом «россінієвських» жіночих голосів, вміщав «дворегістровий», а точніше, «трирегістровий» спів з відповідними тембрально-динамічними навантаженнями і церковною за основами прихованою поліфонією регістрових зіставлень, – був відсунутий з появою «спеціалізованих» голосів типу сопрано «ліричного» і «драматичного», басів і тенорів у відповідних різновидах. Спеціалізація на «ліричному» тембрі-амплуа (спів жінки-дівчинки у сопрано, юного хлопця у тенорів і т. ін.) вводила камерно-виразні компоненти за «кількісним» (стриманість у входженні в драматичні кульмінації) і якісним (слабкість характеру персонажа) показником у драматургічне тло оперної вистави.

По-шосте, камерний спів у сучасному значенні як відокремлена від оперно-театрального буття ланка вокальної спеціалізації був виділений із салонного співу арій у мистецтві Реставрації, що найбільш виразно виявляється в німецькому бідермайєрі. В ньому пісенна майстерність Lied була наслідуванням духовного домашнього співу першохристиянських часів і спиралася, з одного боку, на конструктивну простоту строфічно-куплетних побудов, а з іншого – на глибоку значущість церковної і культурної символіки, що народило «значеннєву еkleктику» музики Ф. Шуберта і представників наступних поколінь. Бідермайєр в таких країнах як Франція, Польща, Україна, Росія та ін. мав відвертий нахил до «неорококо», тобто до відтворення салонності аристократичних-артистичних зібрань

дореволюційних часів, плавно вливаючись у русло символістського салону, що засвідчив «кінець часу музики століття романтизму».

Камерне вокальне мистецтво є спеціальною ланкою вираження, що протистоїть оперності, при тому що обидві – і оперна, і камерно-вокальна майстерність – мають спільний виток: церковний спів. Тільки оперна культура розвивалася за заповітами матеріалістичного-раціоналістичного мислення, нарощуючи фізично-масивний потенціал звуковедення, регульований величезними обсягами оперних театрів, як їх стали будувати від кінця XVIII, а в масі з початку XIX ст. Тоді як камерний спів усталився в одухотвореній «домашності» бідермайера, за яким стояв досвід сакрально усвідомлюваного Домострою (за О. Муравською [97, с. 146–150]), що передбачав гармонію (симфонію в церковному розумінні) влад Небесних і земних в їх охопленості Вітчизною Бога, правителя і батька/матері в сім'ї. Звідси – витончена *символіка* камерного співу, яка складає мистецтво «натяків», а не «показів», передбачає ту «гнучкість» голосу, яку цінували великі педагоги рівня П. Тозі і порівнювали звуковедення – із «тістом», з якого можна витягувати найтонші ниті чи збирати у щільну (але не «ударну!») масу звучання» [71, с. 6].

1.2. Арія-пісня в оперній творчості зарубіжних композиторів Нового часу й передодня Новітньої історії

Ставлячи у заголовку підрозділу арію у зв'язок з оперною творчістю, наполягаємо, і це відзначалося вище, на усвідомленні *духовної* генези цього жанру, який складає *високий* різновид пісенності, відмічений риторичною піднесеністю звучання, поданого чи фігуративно-мелодично, чи багатоголосно. Тим інваріантним показником аріозного типу співу, що виділяє *жанрову* самостійність цього жанрового утворення, *надіндивідуальне* начало в авторській композиторській позиції в генезі жанру, – виявляється *риторично* обумовлена «серйозність» вираження, пов'язана з високим моральним строем співу, духовного у своїй основі. *Віртуозність* арії у вираженні лірики уславлення Подвигу є сутність «стилю жанру» арії. І навіть у випадку комічного переломлення аріозності натхненність аріозних звучань надає деякого наджиттєвого ракурсу вираження, що не змішується з життєвою суєтою.

У фільмі 1977 р. «Незакінчена п'єса для механічного піаніно» використовується арія Неморіно з комічної опери Г. Доніцетті «Любовний напій» як осередок ідеального в людських душах. У фіналі фільму герої, що заплуталися в життєвих чварах взаємного нерозуміння, один раз прислухаються – до «вічного поклику» своїх душ, спрямованих до краси, до подвигу... Талановитий режисер фактично позначив стиль-зміст *арії* взагалі, *арії* як жанру: *кантилена* як основа й знак *Вічного, наджиттєвого Здіймання*.

Виходячи зі сказаного про ознаки жанрової специфіки арії, відзначаємо такі типологічні показники аріозного співу:

1) моральна серйозність вираження як опора на строгу кантиленність звучання й особливого роду «заокругленість» оборотів, що йдуть від божественної суті фігури rotation у церковному співі;

2) спів на «обпертому» диханні, що дозволяє створювати ілюзію «подолання фізіології вдиху–видиху», коли спеціально навчений співак здатний робити те, що в інших умовах доступне тільки хору з його «ланцюговим» диханням;

3) спів «не вдихаючи», відтворюючи у звуках ту «ангелоподібну» дію, що пов'язує зі славильним ліричним співом у цілому християнська традиція, – це стиль-мета аріозного навчання у співі, незалежно від того, на які типи голосів орієнтовані партії, оперний або позаоперний сенс має спів арії як такої.

Не забуваємо, що як би серйозно не «підживлювався» аріозний вокальний комплекс мовленнєво-емоційними проявами, специфікою аріозного співу виступає здатність «зупинити мить» ліричним оспівуванням того, що є вищим проявом людськості.

Арія як жанр досягла найбільшого розквіту в опері – але народилася поза оперою. Спів *арій* як пісень-гімнів, *високої* пісні, що вимагає для свого виконання вокальної виучки й майстерності, сполучився з акторськи-пластичним втіленням, що органічно перевело арію-пісню в театральне русло. Європейське надбання *аріозного кантиленного співу* зобов'язане за місцем народження Франції й історично пов'язаним з нею Італії, Англії, а за культурним «фреймом» – Візантійській традиції, до якої історично безпосередньо належали православна Галлія, греки Півдня Італії й Британія перших століть християнства. І в цій релігійній якості ці народи існували до XI–XIII століть, згодом Франція, аж до кінця XVIII століття, сповідувала галліканізм[27].

Термін «арія» у музичному слововживанні існує з XV століття, – і від початку розуміння її сенсу відбувалося за трьома напрямками: 1) «придворна» арія, 2) «серйозна» і 3) церковна [7, с. 204]. Перша з них, «придворна арія» або *airsdecour*, до останнього часу коментувалася як музика «суто світського», «куртуазного» характеру. Але публікації останніх років виявили кричущу історичну неточність такого розуміння: адже французький король у

православній державі, якою була Галлія Меровінгів, і це стало моделлю галліканізму для королів XIV–XVII ст., був главою церкви своєї держави й строго виконував відповідні духовні обов'язки.

Матеріали про візантійські-римські джерела концепції «співу», «голосу» знаходимо в роботі українського музикознавця О. Стахевича. Він виділяє зв'язок цих слів-термінів, із посиланням на трактат Ісидора Севільського (VII ст.), де перше (спів) називається «відхиленням голосу» [131, с.19]. А якщо пам'ятати, що всі голоси Ісидор із Севільї розділяв на «густі» та «тонкі», то тим самим, «спів» як «відхилення» уявлявся через вміння привносити «густоту» в «тонке» і «тонкість» – в «густе». В результаті Ісидор фіксував «штучну» сторону співочого вміння, відмінну від «природного голосу», що здійснює вербально-мовну комунікацію. Релігійний спів, церковна декламація-псалмодія містять принципові надповсякденні прийоми звукоутворення, що уникають уподібнення мовленню.

І от на ті відсторонені від мовленнєвої природності співочі голосові ознаки оперне вираження стало «накладати» мовленнєві компоненти, тим самим створюючи не просто «втілення радості або горя», «елементів болю, погрози» і т.п., але на основі *співу* вносилися у «мовну природність» вираження *надбуттєва* значущість дотичності до Вищого.

Вже зверталася увага на позицію Г. Кречмара, який початком опери вважав літургічну драму [69, с. 27], візантійську спадщину містерії, що практикувалася в ранньому державно прийнятому християнстві. Більше того, сучасні дослідники вказують на містеріальні риси ранньовізантійського Богослужіння, у якому спів-танець був природним компонентом релігійної християнської акції, – як вже відзначалося, зображення танців ангелів і святих у втіленнях картин Страшного Суду у Середньовіччя й Відродження є похідним від літургічних танців і процесій епохи раннього християнства, коли Василій Великий, один із засновників православної літургії, відстоював танцювальні компоненти у церкві [1, с. 216–222].

Створивши до початку XVII в. «прециозну» літературу і «світський» стиль скромного й гідного поведження [8, с. 193], французька «палацова-куртуазна» культура визначалася релігійною висотою ідей-образів. Саме до цього приходять й інші автори у своєму узагальненні, оскільки музичний тип *airs* співвідносять із *air* як «політ», «ширяться», «пісня» – останнє в спеціальному значенні «ученості-височинності», виділеної риторичними прийомами. Музична риторика від XV в. виражалася в «риторичних акцентах» поліфонічної фактури – «арія» і поліфонічний «шансон» синонімізувалися, у тому числі коли один голос співав, а інші актори грали на лютні.

У XVII ст. термін «арія» був синонімом до «кантати» [62, с. 698], багатоголосна фактура яких визначала наступність від церковного багатоголосся як знаку моральної висоти-серйозності. Риторична вишуканість образу арії визначалася її *інструменталізмом*, оскільки писалися арії для голосів, що були «досконалим інструментом» вираження – навчали співу під скрипку або флейту в Італії, а у Франції під трубу.

Отже до XVII століття у Франції, Італії, Британії й церковна, і світська співоча культура мала багаті традиції. Традиції першої історично були зобов'язані й «каролінгському ренесансу», і першій поліфонічній школі Нотр Дам, і всеєвропейським досягненням нідерландської поліфонічної школи, що захопила у свій ареал багатьох французьких півчих, що випускалися церковними метризами. Світська співоча культура тісно була пов'язана з церковним вжитком, оскільки спадкоємці візантійства у Франції не приймали жорсткого розмежування між церковним і світським (адже сам термін «світський» – від «світло», з яким завжди ототожнювалася церква).

Традиційний зв'язок французької, бриттської поезії з музикою йде від християнських бардів-філідів, що були носіями православних традицій аж до середини XVII ст., коли їх винищили. І ця наслідуваність від виконання бардівських пісень-поем, *chansonsde geste*, звернених до стародавнього світу кельтських героїв, до пасторальних ігор і до *art de trobar* провансальської

школи або блискучого менестрельного мистецтва, – не переривалася ніколи і проявилася в аріозно-пісенній культурі галліканської Франції.

Опис росту культури аріозного співу у Франції поданий у роботі Е. Симонової:

«І в наступних (після XVст. –Н.К.) сторіччях у французькій ліриці культивувалося сполучення слова з музикою, а значить музична й співоча обдарованість багатьох співаючих поетів була наявною. Імена поетів Алена Шартьє, Карла Орлеанського, Жана Моліне, вождя «Плеяди» П'єра Ронсара, її учасників Жана Антуана де Баїфа, Тібо де Курвіля – відмінних музикантів – говорять самі за себе. Розквіт у першій половині XVII ст. придворної пісні (*air de cour*), з її типово барочним сполученням куртуазності, бурлеску, гривуазності, супроводжувався появою множини імен як її створювачів, так і виконавців – частіше самих авторів збірників, одночасно співаків і лютнярів, але й численних придворних дилетантів» [125, с. 25–26].

Названі музиканти взяли участь в удосконаленні *air de cour*: вводили віртуозні «дублі» і каденції, шукали якісні художні тексти у поетів французького бароко. Популярною була й «вулична пісня» (*voix de ville*), якою захоплювалися відвідувачі вишуканого «Блакитного салону» маркізи де Рамбуйє, якій належить честь складання класики салонного спілкування і мистецької участі в ньому – заради створення «райського куточка» на землі. Багато вокальної музики звучало у французьких балетах: *recits* у розміреному співі (*les chansonsmises*), в них, монодичних і поліфонічних, викладався сюжет вистави, надаючи їй певну драматургічну цілісність. Практикувалися вставні *airsde cour* – застільні пісні, галантні (не забуваємо про первісний зміст поняття галантності як «милосердя») куплети, серенади та ін. Суттєвими були пісні для танців (*pourdanceraux chansons*), що носять назви куранта, сарабанда, пасакалія, бранль, вольта, буре. *Обов'язковими були airsde cour, що прославляли короля – духовну особу як главу галліканської*

церкви, ці арії мали підкреслено віртуозний характер і вимагали високої вокальної майстерності.

Суттєвими є факти, почерпнуті з матеріалів дослідження Е. Симонової:

«Стиль співу терпить значні зміни, зобов'язані насамперед одній із визначних фігур на вокальному небокраї Франції XVII ст. – П'єру де Нієру (1597–1682). Він, що змолоду в Римі відвідував оперний театр Барберіні й салон знаменитої співачки Леонори Бароні, що співав у придворних французьких балетах, що виховав європейських знаменитих співаків Анну де Ля Барр, Басійї, Мішеля Ламбера, Нієр став засновником французької вокальної школи Нового часу, основними рисами якої стали повага й увага до природної просодії, турбота про дикцію й рафінований, витончений характері співу» [125, с. 27].

В XVII сторіччі наступив розквіт *air de cour*, придворного балету зі співом, де свої перші арії в італійському й французькому стилі створив Ж.-Б. Люллі. А їх співали знамениті співачки Анна де Ля Барр, ИлерДюпої, Анна Бержеротті, Марі Обрі, Ля Варен та багато інших [125, с. 28]). У 1668 році з'явився перший французький вокальний трактат Беніньє де Басійї про співоче мистецтво, у якому *слух співака прирівнюється до його інтелекту. Саме з виховання слуху, здатного «очистити брудний, кепський, фальшивий голос, виправити його тремоляцію, зробити ніжним при вродженій брутальності; м'яким, коли він занадто голосний і занадто сильний»* [125, с. 28], – потрібно починати навчання співу, говорить у трактаті.

Звертаємо увагу на недолік – «занадто голосний і занадто сильний голос»: для оперного співака XIX ст. (і надалі також) ця ознака просто незрозуміла. Для великих оперних будівель, починаючи з віку романтизму, «занадто гучних» і «занадто сильних» просто не може бути: наповнення голосом простору без підсилюючої апаратури (як це робиться вже з середини XX ст.) потребує і голосності, і сили в голосі. Але вказані декларації вокальної досконалості цінні їх *камерно-вокальною* ознакою, спільною з *церковно-духовним* началом співу. І регулюючий чинник вокальної

майстерності – інтелектуалізм, що підтримується підготовкою в старих італійських, закритих у 1800–1802 рр., консерваторіях.

Усталена практика навчання з живого голосу вчителя спонукала Беніньє де Басійї подати портрет ідеального вчителя співу. Особливе місце в діяльності вчителя, як і для майстрів італійської фігуративності, – належить оволодінню технікою «прикрас», що засвідчується французьким терміном *disposition de la gorge*. Значне число сторінок свого трактату Басійї присвячує техніці артикуляції, особливо голосних. Так французька арія від початку сповнилася речитативністю особливо рівного звучання – що йде й від античної ораторської практики і від церковної псалмодії.

Естетика цього старовинного аріозного французького співу не була збережена оперою наступних епох: атака на *ліричну трагедію* як символ королівської культури йшла так несамовито (згадаємо ще раз гасло Вольтера про «гадину-церкву», яку треба тільки «розчавити» – а значить, і оперу, яка уславлювала короля як главу цієї церкви). На щастя, так буває в національній культурі (паралель – генетично князівське мистецтво бандуристів в Україні), що коли хвилею соціальних пертурбацій безпосередніх носіїв тієї традиції винищували, надбаня підхоплювалися іншими соціальними верствами – і тим зберігалася культура загиблих чи відсторонених від привілеїв аристократів нації.

За висновками дослідників, манера співу таких співачок в манері естрадного шансону як Іветт Гільбер або Мірей Матьє – ближче до аріозної практики XVII століття [125, с. 30]. І тому важливо нагадати про *духовні* основи культури шансону, як це відмічено у публікації О. Маркової і С. Подолян [80]: зіставлення явно однокорінних слів романської мови – шансон, кансьйон, канцона – вказує на похідність цього французького терміна від значення *канту* як різновиду духовного співу першохристиянських часів, коли виник *ієрусалимський кант* (за П. Джеффрі: [176]).

Повертаючись до джерел аріозного співу, що виділилися у Франції й Британії в розвиток стародавнього релігійного мистецтва, уточнюємо, що під «куртуазним» стилем було прийнято розуміти світську з ознаками еротичної відкритості вираження ввічливість у поведженні й спілкуванні. Але таке трактування ігнорувало той очевидний факт, що тепер, після публікацій праць С. Аверінцева, не можна так перекручувати історію аристократичної культури тільки за те, що вона була «контрреволюційною». Адже *придворний побут французьких королів зберігав традиції строгої релігійності Франції IV–VI ст., про які писав Серафим Роуз у зв'язку з публікацією в 1988 році біографій святих старохристиянської традиції, в тому числі Григорія Турського: «У цьому письменнику Галлії VI століття дихає сам дух православного Сходу...»*[175, с. 26].

І саме від цієї атмосфери «куртуазності» як «палацового стилю», у якому король був главою і держави, і церкви, що успадковує старохристиянські завіти Візантії, збережені аж до 1792 р., коли зі стратою Людовика XVI була знищена галліканська церква [27, с. 399], – похідним є «світський» стиль французької аристократії й *мистецтво співу арії*.

Таким чином, арії не відразу увійшли в оперу, оскільки їх відверто духовна генеза гальмувала позацерковні тяжіння сюжетів-образів. І тільки опера-seria, яка спеціально заявляла свою «церковність», упевнено висунула арію на положення провідного номера вистави. А церковність, як вже відзначалося, поєднана з камерністю, зі стійким *ліризмом* вираження, який відсторонював дієвість театрального дійства – а попри це всі шанувальники «оперного прогресу» схилилися до реформ Х. Глюка, підготовлених Г. Генделем у намаганні виправдати арію сюжетними перипетіями.

В спеціальній і учбовій літературі усталилися іронічно-розгромні характеристики так званих «пастіччо», тобто оперних вистав, складених із номерів різних авторів і нашвидкоруч скріплених сюжетом. Але такі «пастіччо» охороняли з позицій одухотвореного гедонізму практику співу,

зосередження на аріозному ліризмі як втіленні музичної сутності в театральній виставі.

Вокальний розвиток співочого мистецтва здійснювався з опорою також на жанри пісні-романсу, що неминуче сполучалися з арією в піднесенні значення серйозності й фактурної *розспіваності*.

Нагадуємо також, що сольний оперний спів сформувався в Європі на підставі професійної співочої *хорової* школи, у якій розрізнення «дисканта», «альта», «тенора» і «баса» стосувалося відмінностей партій, але не типів голосів [131, с. 20–21]. Професійний співак у хорі був зобов'язаний співати в потрібному регістрі, незалежно від природних даних тембру. При цьому цінувалися крайні – високі й низькі – голоси-регістри, що констатував на початку XVI століття німецький музичний теоретик Глареан, коли писав: «...Багато хто соромляться співати тенором, тому що це занадто звичайний голос» (цит. за: [131, с. 19]).

Такий підхід до оцінки співочого потенціалу типів голосів розділяв і Р. Челлетті, співак і педагог XVII століття: «Стилізовані й віртуозні голоси в XVII столітті – це голоси сопраністів і контральтістів, жіночого сопрано й *басів* (курсив наш. –*Н.К.*). Голоси, які вважалися звичайними, простонародними й грубими, – це тенори й жіночі контральто» [131, с. 35].

Зіставлення цих описів дозволяє зробити висновок про особливі естетичні уподобання у старій Європі до високих-фальцетуючих і низьких-басових звучань. На певному етапі розвитку в постренесансній Європі, як відомо, взяв гору естетичний критерій високого фальцетного регістра – вокалізації кастратів і співаків-фальцетистів. Такого роду спів, що затвердився у XVIII ст., став пороговим у розриві європейської культури із церковною традицією, ствердженні світського театру, апогей якого – революційний театр епохи Французької революції 1789–1798 рр.

Розвиток вокальної педагогіки в XVIII сторіччі привів до класифікації, пункти якої сьогодні звучать несподівано:

«Відбір голосів відповідно до хорової партитури не задовольняє оперне мистецтво, вносяться корективи в їхню диференціацію. *Виникає класифікація, обумовлена не регістрами, узятими окремо, а здатністю витримувати рівень теситури оперної партії... і розвиненим загальним діапазоном.* ...Між високими й низькими голосами до середини XVIII століття Аґрікола ставив *глибоке сопрано й глибокий тенор*. Марпург виділяв *низький тенор, інакше називаний баритоном*. Бавелвей ділив чоловічі голоси на *альт, тенор, тенор-бас і справжній бас*»(курсив наш. – Н. К.) [125, с. 64].

Наведені класифікації засвідчували стрімке просування світського мистецтва на самостійне місце в творчій сфері, відповідно й арія в типології XVIII ст. активно змінювала своє смислове та структурне тлумачення, але, так чи інакше, арія стала *театралізуватися*, відповідно арією стали називати також інструментальну п'єсу для одного або декількох голосів, що зосереджували в композиції ліричний тонус висловлення. Такі «арії» наповнюють середні частини концертного циклу А. Вівальді – «арії без слів». А згодом цю ідею підхопив Ф. Мендельсон, «спростив», протиставивши, відповідно до демократизованих тяжінь XIX ст., цьому риторично-аристократично вишуканому інструментальному співу – «пісню без слів». Ця маніпуляція зі «спрощенням» ідеї арії не була примітивізацією: усі «Пісні без слів» Ф. Мендельсона зібрані в «зошити», в яких впізнаються зв'язки із сюїтами-партитами-сонатами Й. С. Баха. Але головний напрямок перетворення арії на пісню – камернізація виразності.

Таким чином, на початок XIX ст. арія набуває принципового зрощення з оперно-театральним началом, головне, наповнюється *драматичними* ознаками – відтоді арією стали називати також вокальний твір, риторична побудова якого визначалася не тільки фіоритурами або багатоголоссям, але і циклічністю як єдністю змістовно доповнюючих одна одну частин [7, с. 204–205]. Тобто арія виявляла ті ж принципи вираження у вокалі, що й соната-концерт-«симфонія» в інструментальній сфері, які в генезисі

синонімізувалися, будучи «озвучуванням» (соната від *sonare* – звучати, озвучувати) високої пісні-арії [126, с. 193–194].

Усвідомлення духовно-містеріальних джерел оперної генези та її укоріненість у церковно-камерному співі, історія арій як духовних у своїх позаоперних витоках і розгорнутих на зближення з духовною піснею *Lied* в межах бідермайера ХІХ століття, – припускає в процесі навчання установку на морально відповідальне високе Служіння у здійсненні *подвигу віртуозного співу*. Оскільки саме таке *духовне напруження* лежить в основі вокалізації арій. А в ранніх італійських консерваторіях, що заклали принципи європейської системи музичної освіти, музичне навчання вважалося дієвим, якщо дитина, обдарована музично, була настроєна на віру [13, с. 37].

Саме підтримання співочої форми для вокаліста визначає жорстке самообмеження як у фізичному, так і в психологічному значенні: регулярний тренаж, зосередження на служінні Високому, а також – без цього неможливе все інше – постійна готовність до радості спілкування з вищим вираженням людського духа. Тому що тільки щире переживання піднесеного почуття прилученості дозволяє передати відповідний тонус публіці, заради прийняття якого люди й спілкуються із представниками мистецтва, музики в першу чергу.

Класи сольного оперного співу й камерного вокалу здійснюються в єдиній системі опори на досягнення *bel canto*, «прекрасного співу», як назвав Дж. Россіні завіти *фігуративного* вокалу, що виходив із глибин візантійської співочої традиції. *Фігуративність* як здатність гнучкої, здійснюваної у швидкому темпі вокалізації, що представляє «інструмент у голосі», утворює істоту Богохвалительного, *алілуйного* співу, представляє засоби вираження надчуттєвої радості спілкування з Вищим.

Тому міркування спостерігачів «збоку» навчання вокалістів, що констатують винятковий упор на *технологію* співу й не уловлюють «змістовності», що йде від життєвих буттєвих вражень у наповненні співів, – не враховують головного: *вокальна технологія – це шаблі осягнення*

алілуйності, тобто того змісту-призначення, заради якого існує мистецтво співу взагалі.

Розуміння генетичної задіяності камерності в аріозному співі взагалі привело до розробки камерного оперного дійства, основи якого, закономірно, усвідомлюються у мистецтві першоопер. Так, ознаками камерної – мадригальної – опери наділений твір Е. Кавальєрі «Вистава про Душу і Тіло», опера Г. Перселла «Дідона і Еней». Камерна опера як сценічно «мінімалізована» опера – це численні сьогодні моно- і дуоопери ХХ ст., у тому числі такі доленосні вистави як «Чекання» А. Шенберга, «Замок Герцога Синя Борода» Б. Бартока, «Людський голос» Ф. Пуленка та ін.

Камерна опера отримала значну підтримку збоку народженої у другій половині ХІХ ст. дитячої опери, в жанрі якої сталося відкриття високого дару Е. Гумпердінка і паралельно, незалежно від нього у М. Лисенка, згодом В. Ребікова та інших високих митців. Духовні начала знаменитої композиції Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель» ясні, одухотвореність «співогри», вибудованої у казкових операх М. Лисенка «Пан Коцький» і «Коза-дереза», також вказує на задіяність «розуму серця» у створених українським майстром композиціях. Щодо релігійно-одухотвореного сенсу «Ялинки» В. Ребікова, то вона є одним із найвищих досягнень «психодрами», ніби трансплантованої в межі дитячої опери, тобто демонструючи одне з найвидатніших відкриттів музики ХХ ст.

Камерна опера була активно задіяна представниками модерна-авангарда, які чи свідомо зверталися до релігійних начал (Ф. Пуленк), чи, заявляючи «нову духовність», відкрито апелювали до асоціацій з quasi-релігійним духотворенням у звуках (А. Шенберг, Б. Барток).

Отже, узагальнюючи, відзначаємо:

1) арія склалася із практики французького-бритського, південно-італійського храмового співу, який у ХV столітті зберігав традиції *фігуративної* вокалізації православної Візантії; арія визначилася в риторичній якості, у риторичній вибудованості виразу, що проявлялося або в

поліфонічному переломленні наспіву, або в багатстві орнаментованого наповнення звучання, долученого до релігійної символіки Високого;

2) класика оперного *bel canto* будувалася на базі камерного вокалу салонного-камератного мистецтва, що відтворювало в цих штучних умовах завіти християнської містерії, які тільки до кінця XVIII – початку XIX століття у публічній театральності вистав у нових величезних оперних театрах певною мірою відбили масштабність спектаклів давньогрецького театру, на який орієнтувалися творці опери XVIIст.;

3) церковно-містеріальна генеза оперного вокалу (з урахуванням вокально-співочого прояву *літургічної драми* як початку опери, за Г. Кречмаром) визначає в методології навчання спеціальну ставку на морально високу поведінково-розумову установку тих, хто навчаються, покликаних усвідомлювати *алілуйні* принципи вокалізації як головний значеннєвий комплекс музичного звуковиробництва;

4) спів на обпертому диханні, що мобілізує сукупні тілесні дані й замиловану настроєність співаючого, підтримання «високої позиції» голосу в процесі звукоподання спричиняють єдність фігуративної здатності, що виходить із церковно-камерних джерел вокального «інструменталізму», і ораторської сили звуковедення театральних-публічних виступів;

5) методологія навчання вокалу ґрунтується не тільки на фізичному самообмеженні й психологічній готовності до досягнення віртуозності, але й на усвідомленні тими, хто навчається, певного морально-альтруїстичного устремління на радість Служіння, поза якою специфічно музична «польотність» співочої акції втрачає головний зміст і призначення;

6) існування арії у складі опери «голосноголосового» співу відділило цей жанр від його камерно-духовного начала, тоді як пісенність, створена релігійним горінням бідермайєрівського мистецтва, наповнилася первинною аріозністю, в якій мадригальні принципи звуковидобування, йдучи від церковного співу, наділяють цей жанр виразністю того «розуму серця», який виник у глибинах християнського віросповідання;

7) камерний вокал засвідчує оживлення «родового тла» аріозності, в якому церковні знаки реальної або прихованої поліфонії складають дещо принципово значуще у становленні й успадкуванні співацької майстерності у цілому, що зумовило виділення з «малого» жанру комічної опери – опери камерної, за сюжетом і сценічними положеннями вельми дистанційованої від комізму і скерованої на втілення душевно-духовних цінностей буття.

1.3. Специфіка камерної вокальної творчості у слов'янських країнах і в Україні у взаємодії з оперністю

Істиною історичного буття Європи є те, що церковний спів і церковне мистецтво визначило шляхи *виконавської героїки сольного вокалу*. Створена хором «ланцюговим» диханням «нескінченна» кантилена, що символізує вічне життя, визначила техніку «нескінченного дихання» вокаліста-соліста. І таким способом передавалися чуттєво ідеальні уявлення про Високе за допомогою демонстрації *надмовленнєвих і позамовленнєвих* регістрів і діапазонів звучання – на особливого роду штучному «диханні без вдиху».

Сказане дозволяє зробити певні узагальнення про те, що саме хоровий спів створив природне джерело співочої практики, відповідно хорова класифікація голосів у європейському багатоголоссі визначила вокально-класифікаційні підходи. Більше того, тембрально-регістровий поділ голосів у хорі виділив, як найбільш *розспівуючі голоси-регістри високі (сопрано) і низькі (баси) звучання*, визначаючи інші як «занадто звичайні» (тенор, контральто) тембри-регістри. Нарешті, оперне достоїнство вокалу на «нескінченному диханні» без видимого вдиху в культурно-штучній формі перетворення фізіологічно доцільного чергування вдих–видих *втілило в сольному співі ефект «нескінченної» кантилени* хорового звучання на «ланцюговому» диханні, що символізує Вічне.

При цьому зауважимо, що уявлення про хорове звучання у церкві невідривне від камерно-ансамблевого, оскільки повсякденна практика християнської служби здійснювалася часто у «звуженому» розумінні. А вже із введенням школи в церковний спів – це сталося з державною легітимізацією християнства – наявність великого складу на свята чергувалася з більш скромною участю у буденних Богослужіннях. А сама концепція *скромності* церковного співу не дозволяла й великим хоровим масам перевершувати уявлення про людські можливості досягти ангелоподоби.

Нагадування про церковний виток оперного мистецтва як народженого хоровим проявом *соборності* общинного співу християнських спільнот є суттєвим для розуміння концепції вокальності і камерного її прояву у слов'янських країнах і в Україні особливо.

Відзначення церковних складових опери важливо ще в тому плані, і це також суттєва торкається специфіки співу в Україні, що церковністю визначалося *суто чоловіче* орієнтування вокалу: аж до ХХ століття жіноча участь у церковних хорах було жорстко обмежена, а до ХІХ сторіччя участь жінок в оперних спектаклях усіяко гальмувалася. І тут, крім морально-релігійних заповітів, діяв ще й принцип звуковидобування: співати треба було стоячи прямо, «з колом у спині», тобто з по-чоловічому вип'ятими грудьми на прямих плечах, тоді як типово жіноча позиція – з опущеними плечима. В опері існує негласна заборона на сюжети з участю жінок-персонажів, що тримають дитя на руках – цей тип співочих ролей виявляється тільки в опері-модерн, у якій допускається відступ від класики звуковедення *bel canto*.

Все це має особливе значення для співацької традиції в Україні, де православ'я в наслідуванні Візантії було особливо чутливим до басового звучання, хоча згодом і «солодкий спів» ліричних тенорів з фальцетними високими нотами склав відзнаку української співацької церковності. Більше того, виділилася тенденція церковного застосування чоловічих голосів з

принциповим басінням, тоді як у позацерковному співі чоловіки старалися співати у середньому й високому регістрах.

Саме з України пішов по Русі кантовий спів і партес, який, з однієї сторони, співвідносився з польськими протестантами (звідки і хрестоматійна довідка про польське походження партесу), але треба пам'ятати, що в слов'янському світі протестантизм відверто солідаризувався з православ'ям (що швидко припинило існування цієї конфесії в Польщі). Не можна недооцінювати і контакти України і Запорізької Січі з галліканською Францією, як про це свідчать матеріали книги Г. Л. де Боплана [18], а також особисті контакти великого діяча Православної Церкви Петра Могили, який працював у Парижі 5 років, збираючи матеріали для своєї реформаторської діяльності і широко черпаючи у *візантійських* основах галліканізму [82], з якого охоче запозичувала музичні оздоби служби і Католицька Церква (про це див.: [97, с.180–186]).

Саме Україна стала в кантовому співі осередком камерності, спорідненим з ансамблевою основою дисканту, який став відмітною рисою національного тлумачення цього всеєвропейського типу готично-ренесансного співу. Нагадуємо, що тільки в Україні і в Московській Русі кантовий спів зайняв художньо значиме місце в національному мистецькому вжитку. Але російський кант з кінця XVII ст. набуває рис, які спонукали той національний кантовий різновид назвати «віватним» кантом і пізнавати його якості через хорово-мілітарні оздоби [9, с. 286].

Що ж до українського канта, то він, як відомо, відзначений постійним епітетом: «ліричний», – оскільки тяжіє не стільки до хорового, скільки до ансамблевого втілення, а його показове триголосья (що співпадає за фактурою та інтервальним складом із італійською канцоною, де коренева значення вказує, як вже показано вище, спираючись на типологію канта) базується буквально на тричленній участі співаючих. Ця кантова лірична основа, яка склалася в Україні, запліднила ліричну пісенність, надаючи останній відзначений вище *мадригальний* колорит: текст від першої особи

«розспівується» на 2–3 голоси, підтримуючи церковні ознаки вираження, тоді як лірика тексту може проявлятися в позацерковних відхиленнях.

Тобто йдеться про кантове проникнення у ліричну пісенність України, а її мадригальний «зріз» суттєвий своєюцерковністю, за рахунок багатоголосся, тоді як авторами текстів були гуманістично (в ренесансному розумінні слова) освічені особи, як то бачимо в думках-баладах Марусі Чурай та інших авторів. Але в українському варіанті тих мадригалоподібних співів виконавська реалізація не відокремлюється від народної манери звуковидобування, а від XIX ст. виходить на салонно-романсовий жанровий типологічний базис.

Саме український кант, на відміну від російської *стверджуючої* віватності, пронизаний *повчальністю*, демонструючи принциповий контакт із проповідницькою активністю носіїв національних чеснот. Український кант, як і російський різновид, стає основою національної *романсової* лінії в камерній сфері, яка надзвичайно активно охопила ліричний масив співу – і спеціально у *камерному* різновиді, витісняючи і заміщаючи арію в українській помісно-салонній сфері.

Такий поворот у жанрових різновидах співацької продукції України суттєвий у перетворенні *думної* спадщини козацтва, генетично воїнськи-проповідницького плану, пов'язаної із надбаннями «київської князівської поезії» спадкоємців культури аристократії Київської Русі [40, с. 329]. Ліричний тонус українського епосу – безумовний і цим безумовно відрізняється від епічних пластів поезії інших європейських націй. Але ліризм цей – надіндивідуального типу вираження, і в цьому також маємо принципове відмежування від лірично-індивідуалізованого напряму виразності у західноєвропейському співочому ареалі.

Але говорячи про думний епос, не можна не виділити *думку*, тобто пісню-баладу літературного походження, яка зайняла чільне місце і в українському, і в польському музичному вжитку [40, с. 331]. Інструментальний супровід дум – бандура-кобза, тобто це був чоловічий

козацький спів, причому гра на бандурі вказувала на більш високий соціальний статус суб'єкта вираження. А от думка є значно лабільнішою ланкою у виразовому плані: ліризм тут домінує, хоча індивідуалізація виразності проявляється стримано, а інструментальний супровід коливається в діапазоні від ліри до торбана (інструмента гетьманів і Т. Шевченка), що має назву «панська бандура», фіксуючи належність до кола найвищих верств населення.

Тому саме в думці ми в окремих випадках маємо наближення до арії, але обов'язково в підкресленому зв'язку з романсовою «зоною виразності».

Нагадуємо, що романс (іспанське *romance*, буквально – «по-романськи», тобто по-іспанськи) – камерний музично-поетичний твір для голосу з інструментальним супроводом. Саме так цей жанр визначається у більшості енциклопедичних видань [119, с. 694–695]. Походження терміна «романс» звичайно пов'язують із музичною культурою Іспанії, де він спочатку означав пісню іспанською мовою («романською»), що виникла на противагу церковним наспівам, для яких традиційною була латинь. Цей жанр від початку припускав особливого роду союз музики й поезії, зміст якого – «мелодія більш деталізовано, ніж у пісні, пов'язана з віршем, відтворюючи не тільки загальний його характер, тип строфи, поетичного розміру, але й окремі поетичні образи, їх розвиток і зміну, ритмічний та інтонаційний малюнок окремих фраз» [119, с. 695].

І ще одна надзвичайно важлива деталь будови романсу: «Інструментальний супровід у романсі має важливе виразне значення і часто є рівноправним учасником ансамблю» [119, с. 695]. Ця ознака зумовила велику увагу до жанру у пору романтизму-реалізму в Європі, коли наповнення *мовленнєвою експресією* вокалу і в опері, і в камерному співі спонукало широко використовувати можливості цього жанру для змістовного оновлення камерно-пісенного мистецтва. Звідси – пісні й *романси* у Ф. Шуберта, Р. Шумана, у М. Глінки, О. Даргомижського і у багатьох інших авторів.

В статті В.Васіної-Гроссман в «Музичній енциклопедії» лаконічно і сумарно повідомляється щодо романсу: «Термін романс став зазначати, з однієї сторони, поетичний жанр: особливо наспівний ліричний вірш (а також вірш, призначений для музики), а з іншої – жанр вокальної музики» [121, с. 695]. Однак в «Літературній енциклопедії» знаходимо дещо набагато складніше і цікавіше: початок романсу в Іспанії – «кантарес де хеста», героїчні пісні про події Реконквісти – і це називали «старими романсами» (*romances viejos*), що стали нажбанням XVст. Далі – «менш різкий» варіант (від другої половини XVI ст.) як «ранні романси» (*romances antiguos*), що складають – в Іспанії – «основу масу романсів» [119, с. 368].

А далі склався «третій етап» романсової путі – «артистичні або нові романси» (*romances artísticos nuevos*), які входять у мистецький вжиток у XVII ст. і пов'язані з творчістю Ф. Лопе де Вега-і-Карпьо і Л. де Гонгори-і-Арготе, а згодом стали суттєвою стороною поезії Ф. Гарсія Лорки. Четвертий тип – «простонародні романси» (*romances vulgares*), тобто фольклорні, їх вважають такими, що мають «меншу художню цінність», але виняток – романси про Громадянську війну в Іспанії 1936–1939 рр. [там само]. Це перелік текстових різновидів за історичними етапами, але якщо пам'ятати, що саме в романсі «мелодія більш деталізовано, ніж у пісні, пов'язана з віршем», то уявлення про вказану історичну романсову типологію досить суттєве.

Але окрім вказаної класифікації за історично-часовими періодами, іспанський романс має ще змістовну жанрову класифікацію – також чотиричленну: «історичні» (*romances históricos*), пов'язані з «кантарес де хеста), а, значить, тематикою Реконквісти, далі «романси пограниччя» (*romances fronterizos*), присвячені завершальним етапам Реконквісти, «мавританські романси» (*romances morescos*), написані ніби від імені мавра, нарешті, «романтичні і любовні романси» (*romances novelescosy amatorios*).

Цей поліжанровий склад всередині романсового різновиду як сукупної типології складає певну паралель оперному жанру, внутрішня улаштованість

якого передбачає не тільки сукупні розділи «великої» і «малої», згодом камерної, але вибудованість кожного з підвидів з арій, ансамблів, хорів, монологів-сцен і т.д.

Історичний шлях розвитку романсу в європейській музичній культурі, за свідченням дослідників, нерідко перетинається з еволюцією іншого роду вокальної музики – пісні. Підтвердженням сказаного можна вважати мовну й композиторську практику європейської культури минулих сторіч, відповідно до якої романс і пісня нерідко позначаються одним словом: у німців – це Lied, в англійців – song. У Франції термін «романс» застосовувався поряд з терміном shanson у XVIII і на початку XIX ст., потім його замінило поняття melodie, уведене Г. Берліозом як жанрове позначення вокального твору із супроводом. У Росії термін «романс» від початку застосовувався винятково до вокальних творів, написаних французькою мовою, хоча б і російським композитором (у той же час аналогічні твори російською мовою позначалися до XIX ст. як «російські пісні», у чому очевидно проявилася термінологічна диференціація камерних вокальних композицій за національною ознакою).

Для Росії іспанський романс утворив, зрештою, самостійну жанрову підгрупу у сукупній романсовій типології – «іспанський романс» як частина російського романсу. Таке безпосереднє проникнення у колорит іспанської музики мало під собою історично-релігійний ґрунт: тільки Іспанія і Росія вели з Наполеоном релігійну народну війну, як з «антихристом», тому що, взявши титул імператора, взявши корону, він заявив себе главою галліканської церкви, що формально так і було, і, використавши узурповану владу, передав церкву Риму. Цей хід зради церкви, яку вважали спадкоємницею Візантії, болісно пережили країни, які себе також вважали у релігійно-державному плані візантійськими послідовницями, – Іспанія і Росія.

В музичному плані таке міркування підтримується існуванням специфічно *іспанського* різновиду іспанського романсу у цілому: «кантарес де хеста», він же «історичний романс» за другою класифікаційною шкалою.

Сама назва цього найстарішого і найспецифічнішого різновиду (буквально «спів із рухом») стикується із французьким «шансон де жест», а також, і це відмічається у цитованих довідкових та інших виданнях, складає паралель «англійській баладі».

Остання так називалася за географічною ознакою, ствердженою від XVIII та початку XIX ст., коли Британія, названа так тому, що її населяли британці-брити, які були кельтами, мовно-культурно спорідненим із Францією та Іспанією і які були в масі винищені в громадянських і релігійних війнах XV–XVII ст. англами, вихідцями зі Скандинавії, протодатчанами. За час становлення «кантарес де хеста» (XV–XVI ст.) англійської балади як балади англів не існувало в самостійному значенні, а з узурпацією англами культурної першості все британсько-кельтське стали автоматично називати англійським.

Все це наводимо заради того, щоб нагадати про етнічну спорідненість британського-кельтського й іспанського як зберігачів саме візантійської традиції. Дещо дивно й антиісторично звучить репліка деяких авторів про «відсутність будь-якої релігійності» в іспанському і особливо кастильському романсі, народженому Реконкістою, тобто відстоюванням християнської ідеї проти могутньої ісламської навали [119, с. 368]. Саме заради пошуку слідів давньоруського-давньохристиянського багатоголосся здійснив подорож до Іспанії (йдучи шляхом апостола Павла) російський композитор М. Глінка, який, маючи польські й білоруські корені у родині, уважно прислухався до українського пісенного ареалу, що й засвідчують його українські пісні й спроба написати Козацьку симфонію за українськими мелодіями.

За сказаного виходить, що суттєве значення іспанського романсу і його аналогів у пісенній сфері в різних національних школах тримається на особливого роду активній взаємодії в цьому жанровому типі музики і слова у цілому, причому музики, пов'язаної з рухом, у тому числі це «романси в танцювальних ритмах» [119, с. 695]. Крім того, романс вступає в синтез із іншими самостійними жанровими утвореннями, надаючи їм певного

виражального нахилу: романс-елегія, романс-балада, романс-баркарола, вже згаданий «романс в танцювальному ритмі» [там само].

Питання про специфіку співвідношення в романсі й пісні музичного і поетичного начал стосується як поєднуючих ці жанри рис, так і відповідно диференціюючих їх. Підтвердженням стає вся європейська музично-історична традиція, в якій ці жанри розглядаються то в принциповій «замінності», то в не менш послідовному їх протиставленні. Так пісні властивий особливий тип зв'язку музики й слова, при якому мелодійний матеріал найчастіше є узагальненим, підсумковим вираженням образного змісту тексту в цілому. У романсі ж мелодія більше, ніж у пісні, деталізована зв'язком з віршем, не стільки відбиваючи його загальний характер, скільки реагуючи на тип строфи, на поетичний розмір, на окремі поетичні образи, їх змінність і розвиток, на ритмічну та інтонаційну окресленість фраз і навіть окремих вигуків-складів.

Роздумуючи про типологічну своєрідність пісні й романсу, Ю. Малишев в одному з нарисів книги «Солоспіви» надає і певні визначення пісенності й романсовості як двох основних принципів музичного втілення поетичного тексту. При цьому «пісенність» визначається наявністю мелодично *узагальнюючого* характеру музики, що відсторонюється від деталей тексту – заради підкреслення головної ідеї загального образуналаштованності. Сутність же «романсовості» автор вбачає в *деталізації* всієї системи образів і поетичних нюансів тексту в музиці шляхом розвитку музичного матеріалу і його симфонізації з метою проникнення у світ подій і дій ліричних героїв текстової оповіді.

Недарма знаходимо у збірниках «романсеро», тобто сукупності народних іспанських романсів, зіставлення з «кансьонеро», тобто з *пісенниками*. Романсеро, що утворювали цикли, зв'язані тематично-персонально (романси про національного героя Сіда – *romancero del Cid*), мали «продовження» у циклах етнічно витриманих (каталонські,

португальські, єврейсько-іспанські романсеро), а Ф. Гарсія Лорка у ХХ ст. написав «Циганський романсеро» [119, с. 367–368].

Зі сказаного випливає надзвичайно важливий висновок про *театралізованість* романсу в межах його домінуючої специфіки, тоді як пісня – і арія як *висока пісня* з риторикою – тяжіє до чистоти ліричного виявлення. З цього напрошується формула: пісня концентрує *естетизм*, тут маємо більше *надіндивідуального ліричного вираження*, тоді як романс оперує *художніми показниками життєподоби*, зіставляючи моменти індивідуалізованості й об'єктивованості в ліричному виразі, різноперсонні характеристики й т.ін. Тим більше це стосується «кантарес де хеста» і романсів на танцювальні ритми.

В описах романсів недарма зустрічаємо неодноразове зіставлення з баладою, виділяючи в самому романсовому типологічному струмені відповідне відгалуження романсу-балади. Відомо, що у самій баладній сфері маємо розділення на франко-італійську *танцювальну* баладу (від слова: ballo – танцюю) і англо-кельтську як діалогізовану-драматизовану, особливо що стосується «чорної» балади про вбивство [14] (пор.: «Балада Редінгської тюрми» О. Уайльда, яка починається словами: «Ведь каждый, кто на свете жил, – Любимых убивал...»).

З цих класифікацій випливає, що «старовинні» романси типу «кантарес де хеста» максимально наближені до англо-кельтського варіанту, що відповідає історичним відомостям про присутність у становленні іспанської нації древніх іберійців у спілкуванні з готами-германцями, з кельтами-бретонцями (тобто кельтами півночі Франції, найбільш спорідненої з бритами). Цей етнічний аспект проявився у класі «романтичних і любовних» романсів («romances novels cosyas motorios»), де виділяються «лицарські бретонські» романси [119, с. 369].

Таким чином, історичні шляхи розвитку романсу й пісні як базових камерно-вокальних жанрів свідчать як про автономність, так і про реальність взаємодії цих типологій. І якщо джерела пісні йдуть у глибоку давнину,

диференціюючись на народну й авторську, то балада і романс є супутниками Середньовіччя й Ренесансу, вони виникли на літературному ґрунті і знаходяться у певних хронологічних співвідношеннях із ранньо-театральними пробами. Тому, за спостереженнями В. Васіної-Гроссман, пісня стала предметом розробок переважно фольклористів, тоді як романс і балада переважно є осередком вивчення істориків музики, теоретиків, які аналізують авторську, професійну лінію жанру.

У числі її зразків згадують і синкретичну музично-поетичну спадщину Античності, і творчий внесок трубадурів, труверів, мінезінгерів, мейстерзінгерів, зразки італійських лауд, іспанських кантигас як прикладів одноголосих пісень. В цьому переліку до сьогодні бракує уваги до британсько-кельтських витоків лицарської поезії й мелодієтворчості складачів лицарського мистецтва, оскільки «Поєми Оссіана», опубліковані Дж. Макферсоном у 1760-х, мають часом свого виникнення оточення короля Артура, тобто події V–VI ст., коли «Артур, знатний вождь кельтів-бритів був у кінці V – на початку VI ст. одним із проводирів їх боротьби проти англо-саксонського вторгнення у Британію» [94, с. 61].

Як бачимо, за хронологією початок Реконквісти (VII ст.) є прямим продовженням подій кельтського світу, який був носієм Візантійської традиції у вигляді «древньозахідного православ'я» [168], а наявність, за легендами, Чаші Грааля в зібраннях лицарів Круглого столу вказує на похідність від оточення Іосифа Аримафейського, який реліквії Списа і Чаші вивіз з Єрусалима і заснував у Британії першу поза Єрусалимом християнську громаду.

Розквіт мистецтва романсу і балади – готика і Ренесанс – співпадає із розвитком літургійної драми, що склала відгалуження містерії у *православній Франції* XII–XIII ст. (див. вище). Це перетини баладної-романсової і театральної активності національної культури, які спостерігаються в Європі у XV–XVII ст., а згодом дають нові хвилі інтересу до них у XIX–XX ст., підтверджується паралелями...до Китаю. У книзі Лю Бінцяна наводяться

приблизно ті ж хронологічні межі у вияві китайських балад джугундяо і китайської опери, відповідно, від XV, а згодом у XIX ст. [84, с. 85–92].

Ці паралелі з різних культурних світів засвідчують близькість виразності *баладних форм, романсів* у тому числі до *театральних* виявлень, причому театральні вистави сприяють вилученню і балад, і романсів із єдності їх і з піснею, і з мадригалом:

«Музичний жанр романсу сходить до Середньовіччя і Ренесансу, але розквіту досягає у кінці XVIII ст., коли відтісняє й більш ранні народні форми *пісні*, і тим більше салонні форми *мадригалів*» [119, с. 367].

Зі сказаного виходить уявлення про те, що «твердих жанрових ознак романс не виробив; звичайно це невеликий ліричний твір, строфічний, із віршами середньої довжини». Підкреслюється, що у західноєвропейській поезії були популярними романси Ш. Мільвуа, Е. Парні та ін. «Романси без слів» – так озаглавив свій збірник П. Верлен у 1870-х. Як вже відзначалося, романс у російських, українських поетів і музикантів зайняв значне місце зісторично-релігійних причин. І якщо національною співочою ознакою для цих національних умов була довіра до *кантової* повчальної, надособистісної лірики, то саме з кантового витоку музиканти ведуть родовід російського й українського романсу, ознаки якого знаходять у творах О. Дубянського та Й. Козловського.

Класиками російського романсу називають О. Аляб'єва, О. Варламова, О. Гурильова, українського – О. Дюбюка, а згодом романсова продукція наповнила композиції усієї нової російської школи, а в Україні – авторів від П. Сокальського до М. Лисенка та С. Людкевича.

На європейському Заході розвиток романсу пов'язують із прикладами вокальних творів з інструментальним супроводом поліфонічного або гомофонного складу (фротоли, віланели, канцонети й ін.). Предметом особливої уваги істориків стає західноєвропейська духовно-пісенна традиція, пов'язана з епохою Реформації (гуситські гімни, гімни гугенотів, протестантські хорали й ін.), а пізніше – Великої Французької революції, що

породжує жанр масової революційної пісні. Остання як самостійна жанрова область отримує інтенсивний розвиток в XIX–XX ст.

Друга половина XVIII ст. відзначена також кристалізацією камерної «пісні-романсу» із супроводом, що існувала і як самостійний твір, і одночасно була затребувана в опері й у близьких їй драматичних музично-театральних жанрах.

Епоха романтизму, що характеризується високим розквітом ліричних форм мистецтва, глибинним інтересом до музичного фольклору, інтенсивним розвитком камерної вокальної лірики, приводить до остаточного розмежування пісні й романсу, що, втім, не виключає їхньої подальшої взаємодії й взаємовпливу.

Історія романсу не настільки тривала як еволюція пісні та її жанрових варіантів-аналогів. Як синтетичний музично-поетичний жанр він починає розвиватися, як відзначалося вище, лише в другій половині XVIII в. За свідченням В. Васіної-Гроссман, шанованої дослідниці цієї жанрової сфери у вітчизняному музикознавстві, – його базис закладається вже у творчості композиторів берлінської школи (М. Агрикола, Ф. Е. Бах, Ф. Бенда й ін.), а також у ряду французьких авторів – Е. Мегюля, А. Бертоне, Н. Далеїрака. Російська композиторська школа в особах А. Дубянського й Й. Козловського також продемонструвала інтерес до цього жанру.

XIX століття знаменує собою новий етап еволюції романсу та його аналогів, розширюючи образно-значеннєву й інтонаційно-виконавську сфери жанру. Немалозначущу роль у цьому процесі відіграло формування національних композиторських шкіл – австрійсько-німецької (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Х. Вольф), французької (Г. Берліоз, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне), російської (М. Глінка, О. Даргомижський, М. Балакірєв і «купкисти», П. Чайковський, С. Рахманінов, а також української, що заявила про себе в другій половині XIX ст. (П. Сокальський, М. Лисенко).

Розвиток жанру і його оформлення в класичних зразках у названу епоху істотно доповнюється також іншою його лінією, орієнтованою на

побутове, аматорське музикування, наближене до пісенного жанру. У числі його найбільш яскравих репрезентантів дослідники звичайно виділяють насамперед представників російської школи, безпосередніх попередників М. Глінки – О. Аляб'єва, О. Варламова, О. Гурильова, П. Булахова, О. Дюбюка й ін.

Українська музична культура середини ХІХ ст. у цьому жанрі представлена іменами Н. Вербицького, П. Сокальського, М. Маркевича, А. Рубця й ін. Їх камерно-вокальна творчість також характеризується найтіснішою взаємодією пісенної й романсової сфер, узагальненою в українській музично-історичній практиці терміном «солоспів». За спостереженням Ю. Малишева, «солоспів» – слово, що має свій неповторний відтінок, аналогів якому в російській мові немає; воно ближче всього за значенням до німецького Lied, що означає, як відомо, не тільки пісню, але також і романс. «Солоспів» – термін, що узагальнює й містить у собі обидва поняття, що існують одночасно з ним: це взагалі сольний вокальний твір з інструментальним супроводом [85, с.28].

Таким чином, розгляд деяких еволюційно-історичних і типологічних аспектів романсу й близьких до нього жанрів у європейській музичній культурі, орієнтованій в різний час на пріоритетність «мелосу і співу» [119], дозволяє виділити такі позиції:

- романс, за етимологією терміна, народжується в якості певної світської відгалуженості від духовно-співочої традиції європейської культури, хоча сама ідея відстоювання християнства в Іспанії VII–XV ст. співвідносила цю жанрову якість із процерковними жанрами мадригалу, лауди, поліфонічного шансону, в українському, російському переломлені – це зв'язок із культурою канта;

- еволюція цього жанру, таким чином, найтіснішим чином пов'язана з родинними йому жанровими типологіями, зокрема з піснею, що відбито у лінгвістичній і композиторській культурно-історичній практиці, відповідно до якої романс і пісня нерідко позначалися тими самими термінами, а це

обумовлено не тільки паралелізмом, але й перетином шляхів їх розвитку; але при цьому пісенний жанр завжди розглядався як більш древній, у той час як формування музично-типологічних якостей романсу відмічається рамками другої половини XVIII ст.;

– романс як пограничний жанр поетичної й музичної сфер художнього вираження, поряд з піснею й іншими аналогами камерно-вокальної сфери, припускає особливого роду союз музики й поетичного тексту, характеризується деякими дослідниками як «відповідність один одному двох автономних мистецтв»; при цьому специфіка співвідношення музичного і поетичного начал поєднує названі жанри й водночас їх диференціює – в пісні більше узагальнення в поданні поетичної ідеї, а романс частіше орієнтований на її більш деталізовану інтерпретацію.

Загальновідома виняткова роль, яку відіграв романс у розвитку *російської музичної культури*. Особливі якості романсу, що поєднав музику й поетичне слово, жанру демократичного за природою, що володіє високим ступенем художнього узагальнення, сприяли інтенсивному розвитку й значному його поширенню в атмосфері «шаленого музикування, у якій народжувалася дійсно російська музика» [120]. Він завжди був «барометром» почуттів і умонастроїв епохи, відгукувався на передові ідеї свого часу.

Мотиви громадянські, загальнозначущі займали в ньому не менш важливе місце, ніж особисті, інтимні, так що в цьому плані романс нерідко випереджав інші сфери творчості, виконуючи роль не тільки самодостатнього жанру, але й «творчої лабораторії» для більшості російських музичних класиків XIX ст. Одночасно саме в романсі кристалізувався «інтонаційний словник епохи» (Б. Асаф'єв), склалися найважливіші музично-виразні закономірності, що визначали також неповторний вигляд і своєрідність російської музичної культури зазначеного періоду в цілому.

Генеza камерно-вокальних жанрів і зокрема російського романсу кінця XVIII – початку XIX ст. давно стала предметом дослідження і серйозних

наукових пошуків. Одне з перших місць в них займає робота В. Васіної-Гроссман, присвячена російському класичному романсу XIX ст.[24], у якій детально простежуються джерела жанру, аналізується його велика бібліографія, початок якої було покладено ще в XIX ст. Історія жанру представлена тут не тільки в загальних естетико-художніх оглядах епохи, але й у творчій діяльності конкретних авторів, що стали класиками російського романсу, – М. Глінки, О. Даргомижського, представників «Могутньої купки», П. Чайковського, С. Рахманінова й ін.

Ця проблематика також стає предметом дослідницького інтересу Б. Асаф'єва, що розглядає російський романс XIX ст. у контексті загальних історико-еволюційних процесів світової культури зазначеного періоду [10, с. 55–100]. Його спостереження і висновки істотно доповнюються узагальненнями, представленими в останньому виданні «Історії російської музики», що враховує дослідження й розробки в цій області, здійснені аж до середини 80-х років минулого сторіччя [47–49]. Значна частина робіт з історії російського романсу сполучена з аналізом творчості його великих представників, становлячи або частини монографій, або окремі дослідження.

Сфера камерно-вокальної творчості, представлена пісенністю і романсом, характеризувалася спільністю їх завдань у рамках культури цієї епохи. Якщо опера, що привертала увагу корифеїв російської композиторської школи вже наприкінці XVIII ст., стає осередком професійної культури, то романс і пісня як загальнодоступні, популярні жанри, однаково затребувані в різних соціальних шарах російського суспільства. «Народна пісня в селянському побуті, канти в міщанському міському середовищі, сентиментальна або галантна пісенька “на голос менуету” у колі столичного дворянства – такий далеко не повний перелік пісенних жанрів XVIII ст.» [120, с. 193–194]. Показово, що у 1750-ті роки Г. Державін називав вік першої технічної революції, активного державобудівництва зі значною опорою трону на діяльність українців і взагалі вік світського Просвітництва, – «століттям пісень».

Як вже відзначалося, в числі найважливіших джерел вокальної лірики цього періоду називають старовинний кант, змістовна сфера якого охоплювала теми-образи від релігійної споглядальності до світлої любовної лірики і, само собою, державостверджуючої славильності. Його виразність істотно доповнювалася зростаючими в цей час естетичними прикметами сентименталізму, «чуттєвого» стилю. Прикладом «перехідної» стадії розвитку пісні-романсу можна вважати діяльність Г. Н. Теплова і його збірник «Між справами неробство, або Зібрання різних пісень з прикладеними тонами на три голоси» («Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса», 1759), а також надруковані пізніше збірники російських пісень В. Трутовського, І. Прача й ін. Їх зразки, за словами Б. Асаф'єва, «...поступово отримують свій відбиток і перетворюються в новий своєрідний мелодійний сплав – у пісенний романс або в романсного характеру пісню з інструментальним супроводом» [10, с. 55–56].

У 1760–1780-ті роки у творчості професійних композиторів і музикантів-аматорів поступово складається той ліричний жанр сольної пісні, що згодом (в ХІХ ст.) буде йменуватися романсом. У цей період він визначається як «російська пісня» (тобто пісня з російським текстом), у той час як романсом частіше визначали вокальну лірику, пов'язану із французькими текстами (див. вище). «Російська пісня», що передбачила розквіт саме російського романсу на початку ХІХ ст., представлена широким колом жанрових різновидів – любовно-ліричною піснею, ідилічною «пастушеською піснею» з танцювальною ритмікою, застільною піснею, повчальним «філософічним» гімном та ін.

Інтенсивний розвиток цієї сфери вокальної лірики в чималому ступені пов'язаний з розквітом російської сентиментальної поезії, для якої жанр ліричної пісні стає одним з основних (І. Дмитрієв, Ю. Нелединський-Мелецький, О. Мерзляков). Діяльність поетів-сентименталістів склала базис камерно-вокальної творчості Ф. Дубянського та Й. Козловського, що стали

творцями нового роду «російських пісень», мислимих уже як сольний камерно-вокальний твір з розвиненим фортепіанним супроводом, що безпосередньо передбачає типологічної якості російського романсу.

XIX ст. відзначене могутнім підйомом російської музичної культури, досягненням нею творчої зрілості й кінець кінцем завоюванням світового визнання. Складовою частиною цього грандіозного «культурного стрибка» можна вважати й розквіт сфери камерної вокальної творчості.

Перша половина сторіччя відзначена інтенсивним розвитком міської побутової пісні й тісно з нею пов'язаного побутового романсу. Становлення останнього також невіддільне від еволюційних процесів, збирання й вивчення інших фольклорних жанрів – солдатських, рекрутських пісень і вокально-хорової культури циган, про що свідчить діяльність І. Рупіна, Д. Кашина й ін. На базі багатогранної народно-побутової пісенної лірики зароджувалася й розвивалася романсова творчість першої половини XIX ст.

Найважливішою складовою цього процесу безумовно є високий підйом російської поезії в передпушкінську й пушкінську епоху, представлені блискучими іменами В. Жуковського, К. Батюшкова, Е. Баратинського, О. Дельвіга й у першу чергу О. Пушкіна. Їхня поетична діяльність – предмет інтересу плеяди талановитих російських композиторів-романсистів – М. О. і М. С. Тітових, М. Яковлева, М. Віельгорського, І. Генішти, О. Верстовського, О. Аляб'єва.

У творчості названих авторів кристалізуються типологічні ознаки тих різновидів російського романсу, які пізніше отримають високе втілення у композиторів-класиків. У числі найважливіших жанрів російської камерної вокальної лірики насамперед виділяють *романс і «російську пісню»*. «Російська пісня», що розвивалася під серйозним впливом поетичного й музичного фольклору, а також ліричного канта, стає відтепер своєрідною «стилізацією» народнопісенної лірики, близької до побутової традиції й відображаючої творчий досвід осягнення специфіки національного мелодизму.

Особливу значимість у російській музиці 1830-х років набуває лірико-філософський різновид «романсу-роздуму» – *елегія*. Її зміст традиційно пов'язується із сумними роздумами про не здійснене, про смерть або безповоротність надій. Таким було смислово-змістовне наповнення жанру ще в Древній Греції. Пізніше воно було відроджено в англійській поезії XVIII ст. Нове тлумачення цей жанр одержав у російській поезії початку XIX ст. (В. Жуковський, К. Батюшков, Е. Баратинський, М. Язиков, Д. Веневітінов, О. Дельвіг), став якістю російського світовідчуття.

Відкинувши декларацію зв'язку з «кімвальними» одами, відсторонившись від громадянсько-актуального смислу, елегія подала ніжні і замислені вірші, в ній вийшло на світ Божий сокровенне, таємне: смутне й радісне одночасно, те, в чому зневірилися, і те, на що сподіваються, самотність й серце, що б'ється в такт із усім світом: «Мне грустно и легко, печаль моя светла...» [120, с. 170–171]. Така, на думку дослідника, семантична й духовна сутність елегії, що володіє, на відміну від її західних зразків, «благодатною силою преображення (подолання страждань)» [120, с. 176], відбитою не тільки поетичним генієм, але й камерно-вокальною спадщиною М. Глінки і його сучасників.

Нові романтичні тенденції російської поезії й камерної вокальної лірики народжують потребу в освоєнні й музичній інтерпретації національного колориту інших народів, – і це має, як показано вище, паралель до етнічно-національних різновидів іспанського романсу. Виникають різні типи *романсів національно-жанрового плану*: вони охоплюють східну тематику, імітують стиль «солодких» італійських баркарол, сициліан, відтворюють іспанські серенади або героїчний колорит «лицарських» романсів у ритмі маршу або полонезу, відбивши тим самим живе сприйняття російським музично-поетичним генієм інших національно-культурних і жанрових традицій.

Вплив романтизму особливо наочно позначився в жанрі *балади*, що істотно розширив сферу камерно-вокальної творчості. Драматична

оповідальність, що вигадливо сполучає реальність і фантастику, вільна форма побудови, що нагадує розгорнутий драматичний монолог, мальовничо-образна й технічно ускладнена природа фортепіанного супроводу в цьому жанрі – все це в сукупності виводить баладу за рамки камерно-побутової романсової лірики. Це очевидно у спадщині О. Верстовського – творця балади в російській музиці. Епоха декабризму й властивий їй пафос суспільних визвольних ідей, любов до свободи, високе почуття вільності товариства народжують жанр *застільної пісні*, представленої у творчості О. Аляб'єва, М. Глінки й ін.

Отже, російська камерна вокальна лірика у всьому її жанровому різноманітті, що остаточно склалася на початку XIX ст., багато в чому визначила особливості й неповторний колорит російської музичної культури цього періоду в цілому й вокально-пісенну «домінанту» її стилістики. Своєрідним підсумком-узагальненням жанру камерної вокальної музики першої третини XIX в. стала творчість М. Глінки.

Будучи видатним співаком, педагогом-вокалістом, М. Глінка написав твори, що характеризуються пріоритетною роллю співака й концентрацією основного змісту в узагальнюючому мелодійному образі. Охопивши у своїй спадщині практично всі відомі сфери камерної вокальної лірики, композитор на високому художньому рівні заявляв її особливу перспективність як у творчому, так й у виконавському плані, стверджуючи, що у музиці, особливо вокальній, ресурси виразності нескінченні.

Інша грань можливостей камерної вокальної лірики відкривається у творчості О. Даргомижського, для якого цей жанр став одним з визначальних у творчій спадщині. Позиції критичного реалізму в російському мистецтві 1850-х років, близькість до естетичних принципів «натуральної школи» – все це в сукупності визначило новаційний підхід О. Даргомижського до сфери камерної вокальної творчості, що стала для композитора своєрідною творчою лабораторією з перетворення музичними засобами інтонацій людського мовлення. І тут виділяється винайдена ним «*драматична пісня*», *комічна та*

сатирична пісня й особливий рід ліричних романсів-монологів, романсів-роздумів, що визначили нові шляхи розвитку російської камерно-вокальної лірики.

Його досвід одержав творчий розвиток у вокальній спадщині М. Мусоргського, що виникла на базі органічного синтезу найрізноманітніших джерел – мовленнєвої інтонації, глибинного освоєння селянського фольклору, інтонаційних форм православного богослужбового співу. Одночасно більшість його пісень-монологів, пов'язаних із селянською тематикою й фольклором, принципово відмінні від традиційного для першої половини XIX ст. жанру «російської пісні», наповненої «побутовими інтонаціями, що носилися в повітрі... Пісні в народному дусі Мусоргського очищені від буттєвості», хіба що остання стає засобом сатиричного осмислення персони, ситуації, події. «М. Мусоргський прагне дати своє трактування жанру “російської пісні”, набагато більш складної, ніж народний прообраз, і в той же час пов'язаної із цим прообразом у всіх деталях» [116, с. 178].

Діяльність інших представників «Могутньої купки» також визначила різноманіття творчих виходів у названу жанрову сферу, обумовлену, з одного боку, пошуками нового, з іншого боку – свідомим успадкуванням суттєвих для національного вираження традицій російської камерної вокальної творчості першої половини XIX ст. Ці процеси сполучені у першу чергу зі зміною ієрархії жанрів в межах російської музичної культури другої половини сторіччя. У порівнянні з оперою і програмним симфонізмом, романс у цей період займає більш скромне місце, незважаючи на те, що в цьому жанрі продовжують створюватися видатні твори.

Характер змін засвідчений у такому спостереженні:

«У першій половині XIX ст. романс, побутова пісня-романс і пісня народна тісно стикалися між собою в музичному існуванні; грані між ними часто можна було провести лише умовно. У другій половині XIX ст. диференціація цих трьох видів російської пісенної творчості стає набагато

більш чіткою, і взаємопроникнення їх відбувається вже не постійно й не стихійно, а викликається в кожному окремому випадку усвідомленим наміром митця»[120, с. 139].

Крім цього, російська народна пісня в цей період стає вже не стільки предметом побутового музикування, скільки об'єктом збирання й серйозного наукового вивчення. Відзначимо, що аналогічні процеси відбуваються і в становленні українського романсу.

Різке розмежування в жанрі романсу «професійного» і «побутового» не тільки міняє їхнє співвідношення, але й формує диференційовану художньо-естетичну оцінку цих явищ російської музичної культури. «Якщо ні Глінка, ні Даргомижський не знаходили нічого принизливого для їхнього композиторського достоїнства в тому, щоб перекладати на два голоси романси композитора-дилетанта М. Яковлева або аранжувати циганські пісні, то ставлення, наприклад, Балакірева або Римського-Корсакова до подібних явищ було зовсім іншим» [120, с. 141].

Негативне сприйняття цієї «побутової» традиції російського камерно-вокального музикування 30-х років XIX ст. О. Серов «затаврував» презирливим терміном «варламовщина», що узагальнює, з погляду критика, «...вульгарність, нудність мелодійного характеру», що тяжіли над російським романсом цього періоду [14, с. 142].

Однак така позиція не була єдиною й самодостатньою. Без упередженості до побутової вокальної лірики ставився, наприклад, П. Чайковський, який високо цінував спадщину О. Аляб'єва. Лірико-мелодійне дарування композитора, що узагальнило кращі традиції російської мелодійної культури XIX ст., вповні відповідало емоційним запитам його сучасників:

«Якщо ж його, П. І. Чайковського, камерна вокальна музика не перетворилася у вкрай суб'єктивні, незрозумілі більшості людей сповіді й визнання у вигляді яких-небудь зовсім незвичайних звукосполучень і форм, – писав Б. Асаф'єв, – то не відбулося це внаслідок дуже простої причини–

засвоїм матеріалом і настроєм, за характером мелодики (задушевно елегійної) і вмінням широко й просто виражати почуття Чайковський у своєму романсі майже цілком вийшов з російського побутового, вірніше, «домашнього» романсу» [10, с. 78].

Таким чином, підбиваючи підсумок історичного огляду камерно-вокальної творчості в російській музичній культурі XIX ст. у всьому різноманітті її жанрових проявів, необхідно відзначити, по-перше, що романс в історії російської музичної культури виконував роль не тільки самодостатнього жанру, але й «творчої лабораторії» для більшості російських композиторів-класиків XIX ст. Одночасно саме в романсі кристалізувався «інтонаційний словник епохи» (Б. Асаф'єв), склалися її найважливіші музично-виразні закономірності, що визначили також неповторний склад і своєрідність російської музичної культури періоду в цілому.

По-друге, час зародження й становлення російського романсу припадає на другу половину XVIII ст. і характеризується найтіснішим зв'язком з жанром пісні, що відбито в провідних жанрах російської камерно-вокальної лірики цієї епохи – романсі – вокальному творі на французький текст, «російській пісні» як родинному творі на російський текст – і їхніх жанрових аналогах.

По-третє, еволюція творчості на початку XIX ст., пов'язана з найтіснішою взаємодією професійної композиторської, побутової і фольклорної сфер, визначила вокально-пісенну «домінанту» стилістики російської музичної культури цього періоду. Камерно-вокальна творчість її репрезентантів в особі М. Глінки і його сучасників стала базисом для остаточного формування жанрової системи творчої діяльності, представлені саме романсом (як ліричним твором уже на російський поетичний текст), «російською піснею», елегією, баладою, романсом національно-жанрового плану, застільною піснею й ін.

Специфіка взаємодії музичного і поетичного начал як одна з найважливіших у сфері камерно-вокальної творчості, зміна співвідношення професійної композиторської, побутової й фольклорної сфер музичної діяльності визначили провідні напрямки подальших етапів її історичної еволюції. І тут виникає тенденція іншого плану –*послідовне зближення зі стилістикою оперних арій і аріозо* (вокальна спадщина «купкистів»). Інший напрямок розвитку названої жанрової сфери пов'язаний з роботою над конкретністю втілення музично-мовної інтонації, що породила оригінальні вокальні монологи О. Даргомижського та «вокальний театр» М. Мусоргського.

Вказані ознаки тенденції опори на жанр романсу підхопили і російські радянські композитори і, перш за все, це С. Прокоф'єв. Його «Романси без слів» демонструють символічний вишуканий поворот у трактовці цього жанру, який виник як особливого роду реакція на тексти. Ліризм романсу склав тло для сарказму «Романсів на тексти з 'Крокодила'» Д. Шостаковича.

А от муза генія Г. Свиридова відродила в його «Пушкінському вінку» найглибинніші прикмети російської романсовості.

Пісенно-романсова сфера завжди займала одне з визначальних місць в *українській музичній культурі*, про що свідчать різні етапи її становлення. Сказане очевидно як для фольклорної, так і для професійної музичної традицій, що відбивають життя, формування національної самосвідомості українського народу, основні етапи його історії. За словами М. Максимовича, «інші народи в пам'ять важливих подій своїх карбують медалі, за якими історія часто розпізнає минуле, події козацького життя виливалися в дзвінкі пісні» (цит. за: [72, с.6]).

Особлива роль пісні в житті й світосприйнятті українського народу відбита також у його літературі, драматургії, поезії. Пісня нерідко визначає форму і зміст романів, повістей, розповідей, стає сюжетною основою досягнень драматичного театру. За влучним спостереженням Ю. Малишева, «саме слово 'пісня' в українських поетів часто звучить інакше, ніж іншими

мовами: воно означає й вірш, і поетичну творчість, і взагалі поезію, і часто стає символом всього найкращого, найблагороднішого в житті. ‘Хотіла б я піснею стати’, – ці рядки Лесі Українки надзвичайно характерні саме для української поезії (Г. Гейне в подібному за настроєм вірші прагне вилити свої почуття в ‘єдиному слові’» [72, с. 7]. Показово, що згаданий вірш Лесі Українки становить один з видатних зразків камерно-вокальної лірики Ф. Надененка.

Історія виникнення й розвитку української пісні й романсу в професійній композиторській творчості, так само як і в їхніх аналогах у західноєвропейській музичній традиції, досить складна й неоднозначна й неодноразово була предметом дослідницького інтересу. Огляд становлення камерно-вокальної жанрової сфери в контексті української культурно-історичної традиції зустрічаємо насамперед у різних музично-історичних виданнях [26; 32; 135].

Згідно з концепцією М. Грінченка [32], генеза й еволюція українського романсу зобов’язана його зв’язкам з *фольклорною й культовою* традицією. «Класичний» же період буття жанру охоплює середину й другу половину XIX ст. і репрезентований творчістю різних українських авторів і, у першу чергу, М. Лисенка, продовження якого – в українському романсі радянського періоду. І навіть в умовах особливих акцентів на соціал-політичній, класово орієнтованій тематиці констатується, що «...романс у своїх типових рисах камерності, інтимності, ліричної замкненості прийшов до нас від старої культури, для якої означені моменти є типовими» [32, с. 302].

В монографії Т. Булат [16] простежуються основні етапи становлення жанру, – в послідовності еволюції від «одноголосної пісні» через «пісню-романс» до власне «романсу». Вивчені й узагальнені також його типологічні жанрові ознаки, принципи формоутворення. При цьому, як і у Н. Грінченка, середина й друга половина XIX ст. усвідомлюється як час становлення українського романсу, представленого іменами П. Сокальського, М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового й багатьох ін. [16,

с. 13]. Особливо відмічається текстовий вибір українського романсу, в якому «лінія» Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка займає визначальне місце, хоча істотним виступає звернення до російської поезії й інших поетичних джерел. В інших роботах українських музикознавців, зокрема в дослідженні Б. Фільц [136], особливий інтерес проявлений до громадянської, соціально-класової, революційної тематики й репрезентуючих її жанрів (пісня-марш, масова пісня, патріотична пісня), що повертає до аналогій з іспанським «старовинним» романсом, для якого громадянська-патріотична тематика була основою.

А от у роботі В. Кузик камерно-вокальний жанр аналізується саме з позицій лірики, а опис романсів «втягується» в коло виразності «української ліричної пісні», яку вона вважає базовою у період Великої Вітчизняної війни, виділяючи спеціально патріотичну пісню [72, с. 6], знов-таки, виводячи на аналогії до раннього іспанського романсу XV–XVI ст. І виділяючи в українській ліричній радянській пісні «три основних типи ліричного переживання – лірики любовної-інтимної, пейзажної, громадянської» [72, с. 7], авторка фактично повертає нас до аналогій з мадригалом (пейзажність) і раннім іспанським романсом (громадянськість). І таке порівняння є тим більш доречним, що український романс, як і лірична пісня загалом, тяжіє до дуетного, а то і до трьохголосного подання (пор.з мадригалом), а іспанський ранній романс мав також багатоголосні варіанти втілення.

Сказане ставить під сумнів тезу роботи Ю. Малишева про «солоспів» в аспекті унікальності позначення через нього всієї української камерно-вокальної сфери творчості. Недарма цей автор підкреслює західноукраїнське походження цього терміна, зближуючи значення його із арією й аріозністю [85, с. 28–29]. Але арія й аріозність не завжди характеризуються «сольним співом» – арія, як «пісня з риторикою», від початку свого існування демонструвала дотичність до риторичної витонченості викладу використанням мелодичної фігуративності – і багатоголосного втілення [7, с. 205], а багатоголосні арії називали *кантатами* [62, с. 696].

Як бачимо, жанрове визначення українського романсу як «солоспіву» у Ю. Малишева потребує певної корекції, хоча такий підхід є слушним в спрямованості гранично розширительних трактувань з виходом за межі саме камерної вокальної лірики, вказуючи на дотичність до арій і аріозо з опер. Це знов-таки відсилає до історичних начал іспанського романсу, нерідко *багатоголосного*.

Тому, узагальнюючи матеріали й відомості з історії становлення й розвитку жанру українського романсу, у тому числі в різновиді «солоспіву», відзначаємо типологічні його риси:

– сфера творчості, що має генетичний зв'язок з народною і літературною пісенністю; останнє проявляється в перетинах з виразністю мадригалу і раннього іспанського романсу, в яких тематика пейзажу і громадянської честі, патріотичного служіння займала значне і достойне місце;

– жанрова еволюція, що охоплює XVIII–XX ст., являючи 3-етапність – від пісні-романсу XVIII – початку XIX ст., потім власне романсу (середина XIX ст.) строфічної і тричастинної форми, до загальноєвропейських паралелей у вигляді ліричної вокальної мініатюри наскрізного типу або речитативного монологу, у тому числі з торканнями аріозної виразності.

Класика українського романсу пов'язана з творчістю таких майстрів як П. Сокальський, К. Стеценко, Я. Степовий, Н. Нижанківський, В. Сокальський і М. Лисенко. Російський і український ареал тісно пов'язаний у цей час із розвитком пісенно-романсової сфери у слов'янських націях у цілому і, перш за все, із польською ліричною сферою. Адже неодноразово відзначений нами Й. Козловський представляє значною мірою і польську музичну ідею, оскільки на певному етапі розвитку російської державності наступ на Османську імперію згуртував різні слов'янські нації у відвоюванні Константинополя в Стамбулу. Пам'ятка про це – музичний внесок Й. Козловського, що написав гімн «Гром победы, раздавайся» на ритм

полонезу і з явними ознаками «віватного» канту, – який був прийнятий у якості офіційної музичної емблеми Російської імперії.

Романс поряд з піснею став надзвичайно прикметною ознакою не тільки української й російської, але і польської музики. Ці пісні й романси С. Монюшка, який створив 12 «Пісенників», поважні музикознавці рівня О. Серова, В. Конен називають «романсами» [120, с. 509–510]. Згаданий тут О. Серов безапеляційно писав щодо «Пісень» С. Монюшка:

«Для знаючих польську мову *романси* Монюшко – скарб. Я не задумаюся поставити їх поряд з найкращим, що є в музиці в цьому ліричному *пісенному* роді» (курсив наш. – Н. К.) [120, с.510].

Увагу до пісні-романсу висловив і К. Шимановський, камерно-вокальні цикли якого складають визначні сторінки світової музики. Цей жанр мав розвиток і в творчості В. Малішевського, й у В. Лютославського, у А. Пануфніка. Не забуваємо, що і К. Шимановський, і В. Малішевський пов'язані з культурою України й Росії, тому їх схильність до цього жанру має ментальне забезпечення.

Відмічена в роботах дослідників пов'язаність романсу із оперною арією й аріозо багато ілюструється «втягнутістю» цього жанру в оперні композиції – від М. Глінки й Дж. Мейєрбера (див., наприклад, Романс Горислави в «Руслані», Романс Рауля в «Гугенотах») до П. Чайковського (Романс Поліни з «Пікової дами»), Дж. Верді (Романс Радамеса з «Аїди») й П. Масканьї (Романс Сантуци з «Сільської честі») та ін. Відповідно і в операх українських авторів знаходимо номери у жанрі романсу (Романс Андрія в «Тарасі Бульбі» М. Лисенка, ін.).

Зі сказаного виходить, що зростання романсу із масштабністю оперної арії-аріозо, зближення українського радянського романсу із воєнно-патріотичною пісенністю своєрідно віддзеркалює іспанську генезу романсу як жанру у вигляді «старовинного» його типу, що мав у тому числі багатоголосне викладення у паралелі до святості і змістовної величі церковного багатоголосся.

Висновки до Розділу 1

В спеціальній літературі підкреслено, що камерний спів, наслідуючи церковну просторову замкненість вираження, зумовив салонні умови зародження й стимул оперного мистецтва у *синкретизмі камерності й публічності*, який спостерігаємо у *літургичній драмі*, що *камернізувала* майданні постановки містерій, а також в опері від композицій Флорентійської камерати аж до *seria A. Скарлатті. І вокал* як особливого роду «інструменталізм у голосі», що відлучав від мовленнєвої інтонаційності, є здобутком богослужбової практики як синкретизму камерності й публічності.

Камерність-салонність виділена із церковної синкрети просторового обмеження храму, спочатку в «театрі» Візантії як прообразі салону-камерати, а згодом класики салону-камерності у візантизмі галліканської Франції як способу релігійно-поетичного спілкування й мистецьких проєкцій останнього.

Синкретизм камерності й прототеатральної публічності знаходимо в мистецтві *арії*, яка мала церковне-духовне походження, а згодом спиралася на риторичний спів кастратів і фальцетистів, який був відзначений технікою *фігурацій*, а згодом Дж. Россіні назвав *bel canto* вперекладі італійською візантійсько-грецького терміна «калофонія».

Принципове розмежування оперності як публічно-масштабного співу і камерності як одухотворено-домашнього творення склалося на межі XVIII–XIXст., коли будівлі оперних театрів споруджувалися в антитезу величі храму, а домашнє музикування в руслі бідермайєра і відроджуваного в бідермайєрівських межах салонного мистецького спілкування надихалося зразками першохристиянської ревної щирості, у тому числі посиленнями на руське і древлезхідне православ'я.

Існування в опері прокамерної тенденції у вигляді «малої» – комічної – опери живило контрасти «великої» опери і підготувало «злам» виражальних засобів в останній через появу *ліричної* опери, в якій наявність хорово-

балетних номерів сполучалася із підкресленим відтворенням «домашності-інтимності» вираження і, головне, в ті камернізовані номери вкладалися моменти *депсихологізації*, відповідно пісенної *узагальненості* вираження.

Більше того, поява «ліричного сопрано» і реанімація «ліричного» тенора відсторонювала масштабність діапазону «россінієвських» сопрано і «драматичних-баритонізованих» («вердієвських») тенорів на користь одухотвореної «скромності» звучання сольних партій.

Внутрішні метаморфози виражальних засобів «великої» опери у ХІХ ст. зумовили зближення камерного співу, з однієї сторони, з арією, а з іншої, з романсом. І арія, і романс, маючи духовні витoki, змогли адаптуватися до умов «камернізації» оперного дійства, одночасно надихаючи просторовою масштабністю вираження зразки камерно-вокального співу як такого.

Романс у якості жанрової специфіки сольного номеру відмічає багато знаменитих епізодів опер величних майстрів ХІХ ст., включаючи імена М. Глінки, Дж. Мейєрбера, Дж. Верді, Ш. Гуно, П. Чайковського і багатьох інших. Спеціальний сенс для зближення аріозного і камерного співу в умовах ХІХ сторіччя мало збереження у камерному вокалі ознак *мадригального* звуковедення, що мало особливе значення в умовах просування української музики в оперно-романсову сферу.

Народжена камерна опера, що сконцентрувала інтелектуально-диференційовані співацькі виявлення, замінивши камерний потенціал «малої» – комічної – опери, енергійно просувалася до масштабності «великої» опери, досягши апогею «переродження» у «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» Р. Вагнера.

Значну сторінку в описах досягнень камерного вокалу віку романтизму складає класика жанру романсу, який отримав всеєвропейський попит, народившись в Іспанії як пісенність Реконквісти, тобто особливе відгалуження *духовної* пісенності. Оскільки йшлося, перш за все, про спасіння християнських основ європейської культури у боротьбі з ісламсько-

арабською агресією, опір якій на Південному Заході Європи відчайдушно чинили іспанці, що вважали себе не менше, ніж галлікани-французи і московіти, спадкоємцями Візантії.

Романс співвідносний з баладою, містить протееатральні діалогізації в тексті і в музичних засобах, перш за все, у співвідношенні голосу й акомпануючого інструмента.

Старовинний іспанський романс до середини XVI ст. був відзначений рисами багатоголосся і співвіднесенням з мадригалом. Останній надзвичайно сильно проглядає у впливі на український-російський кант, що мало наслідки у широкому прийнятті цього жанру у східнослов'янській сфері.

Українська пісня-романс насичена саме активністю в поданні мелодійного ряду дво- і (рідше) триголосного викладення, в радянському українському романсі дослідники слушно відмічають соціально-патріотичні мотиви. А це вказує на історичні перегукування українського романсу – із раннім «старовинним» романсом Іспанії часів Реконквісти.

Підйом камерно-вокальної творчості у слов'янських країнах у XIX сторіччі має своє виявлення у надзвичайно інтенсивній романсовій творчості російських композиторів – від М. Глінки й О. Даргомижського до П. Чайковського й С. Рахманінова, а згодом С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Г. Свиридова та ін. у XX ст.

Особливе значення має польський внесок у романсову сферу – від пісень-романсів С. Монюшка до вишуканих мініатюр К. Шимановського, В. Лютославського та ін.

Вбирання романсовою сферою аріозності надає відповідального відтінку камерній виразності вокалу в умовах розглянутого творчого ареалу: особливого роду взаємодія мадригально-камерного і театральньо-патетичного оперного співацьких стилів.

Багатостильове розгалуження співацьких показників сьогодення спонукає до чутливого й тонкого реагування на різножанрові виявлення вокалу, для якого полюси церковно-мадригальної камерності й аріозно-

патетичної оперності складають реальні резерви виразності у нескінченній комбінаториці акцентуацій кожної зі складових мистецтва вокалу, народженого в чуттєвій аскезі тонового виявлення.

РОЗДІЛ II
КАМЕРНА ОПЕРА В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВЕЛИКОГО ОПЕРНОГО
ВОКАЛУ Й КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ
XVII–XX СТОЛІТЬ

**2.1. Від «Св.Алексія» С. Ланді до «Летючого Голландця» Р. Вагнера:
 еволюція опери від камерності до нової опери XIX століття**

Початок опери традиційно співвідносять з появою «Дафни» Я. Пері у 1596 році, яка міфологічним сюжетом відмежовується від біблійних історій містерії і літургічної драми. Хоча, як це показано в матеріалах дисертації, асоціативний ряд значень ідентифікацій імен Бога-Отця й Аполлона, Сина Божого й Орфея надавав містеріальне-літургійне навантаження операм Я. Пері і Дж. Каччіні 1596–1600 рр., тим більше, що містеріальний альянз проступив у доленосному творі Е. Кавельєрі 1600 року «Вистава про Душу і Тіло». Це були композиції, налаштовані на демонстрацію їх у *салонно-камерних* умовах, з усвідомленням багатства контекстних смислів, уловлюваних високоосвіченими представниками «республіки учених», як себе називали спадкоємці гуманістів і інтелектуальної еліти візантійських зібрань «театру».

До речі, справедливо вказуючи на озирання флорентійців на античний театр, уявлення про демократичну всенародність і майданну публічність якого були абсолютно засвоєні вишуканими організаторами камерат, і коментуючи камерність їх зібрань соціальною неспроможністю відновити в повному обсязі милу їх серцям античність, – все ж дещо навмисними видаються замовчування спадкоємності до візантійського інтелектуалізму «театру».

Але саме салонна обмеженість в кількісному і якісному відношенні, суто *духовне* спрямування ідеї об'єднання (див. вище про містеріальні альянзи в сюжетах-образах вистав флорентійців), а також, і це, можливо, головне,

історично-географічна наближеність (аж до успадкування типу одягу від XIV до XVI ст. у Флоренції за візантійськими зразками) італійської культурної аури в цьому територіально-часовому прояві до візантійського витоку, – дозволяють акцентувати саме *візантійський «театр»* як провідний чинник камератних «театралізацій».

Щодо суті постановочних рішень флорентійських вистав, то тут важливі спостереження Т. Ліванової, присвячені саме сценічним втіленням оперних композицій:

«Творці опери, тяжіючи до цього («нового синтезу мистецтв з участю музики». –*Н. К.*) поєднання музики й поезії, мало думали про сценічне оформлення... вони роздумували про виконання своїх спробу камерній обстановці (в салоні, для вибраного кола освічених слухачів), вважали, що глядацький зал для оперних вистав повинен бути не надто великим, щоб кожне слово співака без надмірної напруги було почуто присутніми» [77, с. 394].

Далі автор пише про «невидимість» і «скромність» оркестру, про вокальне письмо, що відрізнялося «дивною стриманістю», «делікатністю інтонаційного штриха» і «майже інтимністю тону», – що покликане було аргументувати відмічену «салонність» і «камерність» умов вистав тих перших опер [77, с. 394].

Стає ясною бароково-ранньокласична «суміш» засобів виразності, які висували «камератисти», закликаючи до *монодійності й декламаційності*, які протистояли поліфонії Новокатолицької Церкви, тим самим і відроджуючи багатоголосну монодійність старохристиянського співу, і залучаючи буттєво-«знижені» мовленнєво-інтонаційні виявлення, які засвідчували їх притаманність життєвим реаліям саме пори їх створення. Але ці реалії флорентійці-камератисти ретельно обминали, вони стали надбанням римської школи.

Остання недовго проіснувала, але надала дивні стимули подальших дій, які частково реалізувалися у Венеції (це всі визнають), частково – в певному

замовчуванні цих торкань – в «серйозній»-«церковній» опері Неаполя, нарешті в *містеріалізованих* операх Р. Вагнера, який по-романтичному містифікував свої відкриття, парадоксально вказуючи на грецьку Античність як джерело свого оперного винаходу, але чомусь цілком ігноруючи візантійські і римські риси в його пошуках «нового німецького театру». Такий підхід певною мірою пояснюється «протестантоцентризмом» у мисленні прогресивних діячів культури Нового часу, оскільки раціоналізоване християнство протестантів, частково зближене з Новокатолицькою, тобто саме Католицькою у сучасному сприйнятті, Церкви, тоді як все, що йшло від староцерковності й «догматичності» старохристиянської традиції оминалося як небажаний «консерватизм».

На цьому етапі дослідницьких розробок таке розділення на «чистих» і «не зовсім» в історичній фактології недоречне, гордий консерватизм іспанців, які в цій якості протиставляли себе французам, достойний не меншої пошани, ніж позиція їх визнаних опонентів. Аналогічно розгляд усього того, що протистояло протестантизму, у тому числі схарактеризована як жорстоке «гальмування прогресу» Контрреформація не може тільки в такому ракурсі сприйматися сьогодні. Тим більше, що виявлення ідеології Контрреформації відзначене в історії музики *геніальними надбаннями Палестрини* і творами таких гігантів музичного світу як Дж. Б. і Дж. М. Наніно, В. Маццоккі, О. Беневолі, Н. Йомеллі, А. Скарлатті, Дж. Фрескобальді й ін.

Адже, крім протистояння народженим тоді Протестантським національним Церквам, Контрреформація, відкидаючи верховенство Ватикану, осмислено йшла на контакти з вселенським православ'ям, свідомо чого є події в Україні, Люблінська унія, виникнення Греко-Католицької Церкви і т. ін. Саме висунення в римській школі концепції *опери-містерії*, одинично представленої в «Св.Алексії» С. Ланді, –варте багато з огляду на заборону містерії як церковного жанру на Заході (до цієї

міри католицтва приєдналася і галліканська церква Франції, в цілому наближена до православ'я).

Але Східною Християнською Церквою така заборона не приймалася: містерії ставили на Русі аж до середини XVII ст. І тому сама заявка *опери-містерії* стала певним кроком до контакту з православ'ям, з традиціями загиблої, але культурно не забутої Візантії, що цікаве і саме по собі, і як свідомий крок до відновлення відкинutoї, але, як показали подальші історичні події, перспективної художньої лінії, достойної уважного розгляду. У книзі Т. Ліванової [77], в якій «пропущені» взагалі відомості про візантійський культурний окрес і навіть суто західні, але тісно з ним пов'язані творчі винаходи (бритсько-ірландське передування трубадурам у творчості християнських бардів і в чернечій ученій поезії), – ясно, що «візантизми» римської оперної школи з позицій щиро наслідуваного прогресизму пропущені.

В нашому дослідженні, в якому спеціальною темою студій виступають камерно-духовні аспекти першооперних постановок, вказаний ракурс суттєвий і оминатися не може. В цьому напрямі констатуємо, що недарма римська опера отримала подвійну назву опери-містерії, оскільки саме в ній здійснилося відновлене поєднання біблійної серйозності основної сюжетної лінії й комічно-карнавальних вистав, які були суттєвою композиційною прикметою християнської містерії.

Але все ж винахід С. Ланді як автора опери-містерії заслуговує особливої уваги, оскільки саме його концепція є найбільш дотичною до церковної традиції як містерії, так і літургійної, «напівлітургійної» драми, а сукупно до вітчизняної лінії містеріально-театральних втілень, які у залишковому варіанті дали музично-видовищний ексклюзив «вертепного» театру XVIII ст. В цьому плані пропонуємо саме виставу за твором С. Ланді можливою перспективою оновлення репертуару Одеського національного театру опери і балету, оскільки «проправославний» дух цієї опери-містерії

складає дещо органічне для втілення в умовах Одеси як форпосту християнства на межі його зіткнення з ісламістським світом.

Римська оперна школа часово безпосередньо наслідувала флорентійську, але у принципово нових умовах більш широкої публічності у порівнянні із салонно-камератною камерністю флоренційців. Кінець кінцем наскрізна співучість флорентійської опери наслідувала саме *літургійну драму*, але неодноразово тут відмічена її камерність і *декламаційність* віддаляла від більш широкої публічності *церковної* (у випадку *літургійної драми*) і тим більше *напівмайданної* (у випадку *напівлітургійної драми*) *вистави*.

Римська опера від початку тяжіла до «демократизму» палацово-церковної вистави, оскільки у 1620-х роках тут з'являється бароково-міфологічна опера Д. Маццокі «Ланцюг Адоніса». Але міф про Адоніса має певні паралелі до символіки міфів про грецького Діоніса, Боголюдини, уявлення про якого готувало маси до сприйняття місії Сина Божого.

Таким чином, Адоніс, як і Орфей, мав ідентифікаційні риси у посередництві Бога до людей – Ісуса Христа. І в такому зрізі логічно виглядає створення С. Ланді першої опери на сюжет «Смерть Орфея» (1619), де, на відміну від «Евридики» Пері і Каччіні, напряду вказується на християнсько-містеріальний аспект образу героя і співця Древньої Греції: мученицька смерть за одне Боже Служіння (Орфей поклонявся тільки своєму небесному отцю Аполлону).

Гуманістичний республіканізм відносин, який мав місце у Римі часів Контрреформації, був переданий певною мірою в умовах Венеціанської Республіки, оперна школа в якій вважалася і спадкоємницею, і значним розвитком ідей римлян [116, с. 630]. Як і в Римі, у Венеції був спеціально збудований оперний театр (але в Римі такий театр, в залежності від політики Пап, час від часу руйнувався). В такому театрі ярусність розташування слухачів-глядачів дозволяла вмістити досить значну кількість публіки. Це співвідносилось із умовами вистави літургійної драми,

що було, як вже відзначалося, певною «серединою» між камерністю візантійського «театру»-салону, його аналога у виставах Флоренції – і майданною виставою містерії.

Як і в літургійній драмі, в римській опері (згодом у Венеції, в Неаполі) самозначущим виступає художній принцип вираження через спів, що відрізняється від «двоскладовості» містерії, в якій речитація і спів змінювалися прозаїчними вставками і яка цим була уподібнена народному театру. Але наближення і до цього типу вистави продемонструвала римська опера: «Страждений нехай сподівається» (1639) В. Маццоккі і М. Мараццоли [116, с. 629].

Однак серед названих вистав надзвичайно виділяється «Св. Алексій» С. Ланді, в якій роль головного героя призначалася для автора-композитора, співака-кастрата: партія Алексія напряду відображала можливості співу знаменитої Римської капели. А от юродство Алексія, юнака зі шляхетної, освіченої за нормативами привілейованого шару соціуму людини, співвідносило героя із особистостями, показовими у віросповіданні Нерозділеної, тобто Православної Церкви, що також є важливим для розуміння сторін мистецтва Контрреформації.

Щодо цієї опери Г. Кречмар доречно вказував:

«“Alessio” Стефано Ланді цікавий переважно тим, що в ньому вперше з’являється комічний елемент, і друге нововведення цієї опери в тому, що головна чоловіча роль самого Alessio, виконується кастратом-сопрано. Так звані кастрати... співали сопранові та альтові партії повними грудьми і здавна займали видатне становище в *церковних* (курсив наш. –Н. К.) хорах. Але лише в опері, а саме в опері XVIII століття прийшла пора їх розквіту. Їм вельми охоче доручали героїчні та інші головні партії...» [69, с. 104–105].

Таким чином, саме в римській опері й у творі С. Ланді виділилися номери типу арій, що само собою виводило за межі декламаційності перших опер і зближувало з відверто церковним чи духовним позацерковним жанром

(див.: [7, с. 204]). Композиція «Св. Алексія» наближена до містеріальної і літургійно-драматичної рондальності: тільки рефреном виступає не хоровий *turbae* (як названо цей хоровий «приспів» у німецьких пансіонах, що моделювали без сценічного дійства структуру містерії), але висловлення Алексія. Що ж до хорових «втручань», як і виходів різних персонажів, то вони «епізодичні» в буквально-драматургічному значенні цього слова.

Що стосується підсумовуючого вигляду постановки римської опери і особливо відносно вистави розглянутої опери Ланді, то тут суттєвими є висновки Т. Ліванової, яка підкреслює, з одного боку, монументальність сценічного подання у декоративному оформленні світів земного і небесного, а, з іншого – «пустоту» сцени, майже відсутність аксесуарів, що візуально «зменшувало» фігуру співака і дії загалом у перспективі декоративного оформлення як «продовження» палацової пишності. Про постановку за ескізами Дж. Берніні дослідниця пише:

«Декоративне оформлення апофеозу було монументальним і передбачало навіть не два плани (хор на небесах і хор на землі) дії, а три (два з них небесні)... Що стосується музики в опері Ланді, то вона, можливо, і гармонувала із декоративним оформленням у врочистому хоровому апофеозі чи в ряді інших сцен, але в самому емоційному осередку, там, де розкривалася драма Алексія, вона була напружено-ліричною... Художні засоби ліричного драматизму чи трагізму цього порядку були вельми стриманими, “камерними”, масштаби арії – скромними, мелодія – простою і ритмічно однорідною, гармонія – ясною» [77, с. 400].

Т. Ліванова наполягає на стильовому визначенні «Св. Алексія» як «такого бароко», відсторонюючи в ньому «тотальну монументальність», яку ототожнюють з тим стилем на рівні пізнього німецького бароко Й. С. Баха й Г. Генделя.

Становлення венеціанської і неаполітанської оперних шкіл відзначене художньо-стилістичним насиченням, що «приглушує», але не оминає містеріальних ознак в образно-драматургічному плані вираження творів.

Показовим є набування суто барокових показників в оперному мисленні, яке відверто проступає у К. Монтеверді, оформлення опер якого вписувалося у декоративні принципи Дж. Тореллі да Фано, знахідки якого у вибудові барокової оперної декорації у середині XVII ст. служили зразком для всієї Європи. Грандіозність живописної перспективи в оформленні сцени не пов'язувалася напряму з художнім середовищем дії на сцені:

«Між загальним характером і розвитком музики у межах акта чи картини опери і декоративним оформленням виникав неминучий тоді дисонанс. Однак в окремих моментах, у часткових “точках співпадіння” музичний і зображальний образи ненадовго зближувалися» [77, с. 408].

Наведені і подальші описи підкреслюють як *барокову* прикмету вираз – грандіозність декоративного оформлення і «камерність» музичного ряду. Сукупна ж строката за представленими засобами виразності вистава, насичена чергуванням комічних-побутових чи повчально-замилуваних героїв демонструвала містеріальні ознаки в сюжеті і в загальному оформленні дійства. Але сприйняте від літургічної драми *наскрізне співацьке вирішення* дії висувало на перший план сприйняття *художньо самозначущий* шар, тоді як в Богослужінні музика трималася на естетико-символістських засадах світосприйняття.

Герой С. Ланді – юродивий, самотність якого *не вписується* у новокатолицьку концепцію віри, оскільки його поведінка єчимось принципово іншим, ніж корпоративність дій «героїв від народу», які згодом наповнили оперні лібрето італійських майстрів. Відзначимо, що сюжет твору Ланді унікальний у подіях *самотнього* подвижництва. Відповідно фігуративний спів типу того, що вкладений у вуста Алексія, має аналоги у венеціанській, згодом неаполітанській школах.

В центрі опери-бароко виділяється герой, який усвідомлює свій стоїцизм і *самотність* своїх дій у спасіння душі – а це рудименти православного «сліду» в католицтві епохи активності Контрреформації з її спробами «втягнути» православ'я у свою концепцію. Але у XVIII ст.

церковна політика міняється, торжествує так звана *німецька культурна ідея*, завдяки якій католицтво і протестантизм отримують умови значного зближення своїх віросповідальних принципів, що знайшло відгук у термінології сукупного їх зазначення як Західних Церков.

Музично таке зближення реалізувалося у підйомі віденської школи, у якій нарівні виступили представники як католицької Австрії (Й. Гайдн, В. Моцарт, Ф. Ресслер), так і протестантської Німеччини (Л. Бетховен). В основу розуміння національної позиції були покладені уявлення естетики І. Канта (Бетховен мислив себе «Кантом у музиці» [81, с. 294–295]) про надконфесійний «політ» мистецтва – див. програмний зміст «Оди до Радості» Ф. Шіллера – Л. Бетховена.

Але найбільш демонстративне виявлення віденської позиції у мистецтві представив Х. Глюк, значимість якого визнали у передреволюційній Франції, де якобінці свідомо піднімали шари протестантських гугенотських пісень як антимонархічних знарядь в політиці скидання королівської влади [155, с. 85–90] і знищення галліканської церкви, основи якої (згадаємо чудесне гасло Ф. Вольтера стосовно церкви, галліканської в першу чергу: «Розчавіть гадину!» – і «розчавили» у 1789 р.!) укорінювалися у візантійському православ'ї.

На фоні вказаних всеєвропейських соціально-релігійно-політичних перетворень ясною стає «несвоечасність» статичного стоїцизму не тільки проправославно-нілівської «неспроможності» в юродстві св.Алексія Ланді, але і героїв *seria* А. Скарлатті. Висміюються сакральні, від першохристиянських уподобань вихідні балетні виходи хорів з «ліричної трагедії» Ф. Рамо, обструкції піддається аріозність *seria*, тоді як достоїнством стає руссоїстське «слідування за текстом» і «природне» спирання та гармонічно-функціональні побудови [90, с. 280–287]. І піднесеними в достоїнство вищого порядку стають речитативи і «строгі» хорові масиви Х. Глюка, в яких акордова структура відверто спиралася на протестантсько-лютеранську хоральність.

І наслідувачем саме Х. Глюка виступає Р. Вагнер зі своїми реформаторськими операми, в яких містеріальне начало безпосередньо відтворює відкриття опер представників флорентійської і римської оперних шкіл, але на які з якихось причин не посилається автор «Парсіфаля», хоча його широка гуманітарна освіта не могла оминати ранньої італійської опери. Х. Ріман, висувуючи свою концепцію розвитку професійної музики в Європі і виділяючи *три етапи* головвання в ній спочатку *французької музики* (XII/XIII–XV ст.), згодом італійської (XV–XVIII ст.), нарешті німецької школи (XVII–XIX ст.) [174], тим порядком виростання німецького музичного світу з італійського заявив про необхідну в тій наслідуваності спільноти застав мислення.

Х. Глюк запропонував європейському світові – і це було прийняте – одухотворення-спрощення оперного дійства, підтягування його найбільш визнаних творів під містеріальні асоціативні показники (як це робили італійці у XVII ст.) у сюжетах й у виразних поєднаннях «акомпанованих» речитативів і арій. Щодо містеріальності в сюжеті «Орфея» докази наведені вище – через традиційну ідентифікованість Орфея та Ісуса Христа. Пасіонний ґрунт сюжету «Альцести», обох «Іфігеній» з містеріально висунутим «благодним» закінченням також не потребує спеціальних аргументацій.

Що ж до головного принципу реформи Глюка у «слідуванні за словом», то на нього, як відомо, нервово реагував В. Моцарт, підкреслюючи першість музики відносно слова в опері (і що так буквально реалізував моцартіанець М. Глінка у компонуванні вступної фуґи для хору у «Житті за царя», пишучи хор до того, як Розен склав до нього текст). Католицьке, з рисами старокатолицького (Зальцбург складає один культурний шар на німецькому Півдні, разом із Мюнхеном і Регенсбургом у збереженні візантійських культурних слідів) виховання Моцарта підказало особливу довіру до алілуйного, фактично безсловесного співу, який живив і вокальність *belcanté* опері *seria*. І саме протестантизм, спираючись на

грегоріаніку (аналог – знаменний спів у православ'ї), відстоював збіг склад-звук у формуванні музичних гімнів церковної музики.

Перемога «німецької культурної ідеї» у передреволюційному світосприйнятті у Європі в цілому у вигляді пропротестантської «германізації» музики і філософсько-естетичних засад мислення (вказані Х. Ріманом етапи панування німецької музики у XVII–XIXст. є і часом злету німецької *раціоналістичної* філософії) помітно за біографіями В. Моцарта і Х. Глюка. Перший, як монархіст і католик, тяжів до королівського оточення – і програв, напередодні революційного вихору 1780-х, його бажання переїхати до Парижа не здійснилося. Другий, апелюючи до прореволюційної «партії королеви», органічно-успішно увійшов у паризькі культурні кола.

«Речитативна реформа» Глюка була *втішною* для пропротестантської германізації музики, в першу чергу французької, що блискуче втілив у «революційному класицизмі» композитор Конвенту, італієць за походженням Л. Керубіні, на якого з пошаною озирався Л. Бетховен у симфонічній творчості. Апогеєм «глюкізму» у французькій музиці стала діяльність пронімецьки орієнтованого Г. Берліоза, що написав своїх «Троянців» у прямому наслідуванні «Іфігеній» Х. Глюка. І Глюк, і Берліоз були беззаперечними авторитетами в музичній реформі Вагнера, який щиро усвідомлював спорідненість їх позицій із заявленими ним намірами.

Але між епохою Глюка і часом творчості Вагнера лежить пласт мистецтва, за його «консервативну» спорідненість із релігійністю надовго «викреслили» із учбової і довідкової літератури. То етап буття *бідермайєра*, супутника романтичного (і не тільки) стильового шару, у якому, у протилежність до романтизму, неможливі демонізми й егоцентричні самоствердження, оскільки йдеться про образ світу людини щиро віруючої і скромної.

Бідермайєр – від вигаданого прізвища «простосердного німецького обивателя», що стояло в заголовку віршів поета Л. Ейхродта, виданих у 1850 р. [97, с. 145–176]. У довідкових виданнях, на які посилаються

дослідники України [97, с. 145-176], підкреслювалося, що бідермайєр становить прояв ампіру – в умовах «домашнього комфорту». За бідермайєром довго не визнавалася художня значимість творчої продукції, оскільки підкреслювалася його роль як «стилю моди», «стилю меблів», відмовляючи йому в художній самостійності цього, як тепер визнали, впливового напрямку на етапі *раннього романтизму*, романтизму першої стадії.

У німецьких виданнях [164] вказується на другий етап («передмодерністський») прояву бідермайєра – в епоху Вагнера, у 1870-х [160, с. 423], а дослідження російської художньої культури кінця XIX – початку XX століття підкреслюють, що модерн «срібного віку російської поезії» багато чим зобов'язаний «бідермейєру» [97].

Зрозуміло, чому визнання бідермайєра йшло так непросто: основна сфера його прояву в сучасній термінології – дизайн, мистецтво інтер'єра й моди, що не усвідомлювалося мистецтвом як таким аж до 1970-х. Бідермайєр демонструє *комплексність* прояву в ранньому романтизмі художньої й позахудожньої діяльності, відповідаючи первісному змісту романтизму як «стилю поведження», – тому що повнота саме художнього виявлення романтизму досягається в так званій «зрілій» його період середини XIX століття.

Безумовно, «бідермайєрівською» є творчість Ф. Шуберта й Ф. Мендельсона, у яких явно помітна «камерна домашність» у поданні монументальних образів. «Пісні без слів» Мендельсона становлять своєрідну декларацію бідермайєра, змістом яких, як і в піснях Шуберта, є розміщення у формах «домашнього музикування» образів-ідей ємних і масштабних. Такою є церковна символіка в текстах і в бахіанській, зі схованим багатоголоссям мелодиці пісень Шуберта «Польова трояндочка» (троянда – символ Богоматері), «Форель» (форель – священна істота у кельтів, риба – знак Ісуса Христа) і т.д.

Аналогічно мендельсонівські «симулюючі домашність» п'єси «Пісень без слів» містять ознаки романтичного «ноктюрну» [130, с. 50] і романтичної балади (жанр, у якому «незвичайні події відбуваються зі звичайними людьми», тобто щось, що співвідноситься з Новозавітним Дивом).

Народження романтизму пов'язують із поезією Й. Гьольдерліна й У. Блейка 1790-х років, останній вважається й родоначальником символізму. Аналогічно іспанський художник Ф. Гойа, що створив свої «Капричос» в 1797–1798 рр. (пор. з «Каприсами» ор. 1 Паганіні, написаними в 1800-1801 роках), позначив перспективи романтизму – і одночасно символізму-експресіонізму (пор. із «карнавальними масками» бельгійського символіста-протоекспресіоніста Дж. Енсора кінця 1890-х рр. [68, с. 36–42]).

Цей аспект «невираженості» художнього методу романтизму на ранньому етапі зовсім не містить моментів «ущербності», оскільки від «високого», «зрілого» романтизму Г. Берліоза, Дж. Мейєрбера, Ф. Шопена, здійснюваного творчістю композиторів або композиторів-виконавців в одній особі, «ранній» романтизм відрізняється *стилістичною комплексністю* його прояву. До речі, звідси в музичному романтизмі єдність літературно-художньої – і суто музичної діяльності, причому з акцентом на літературній в ранньому романтизмі Е. Гофмана, на музичній і освітньо-публіцистичній діяльності у Г. Берліоза, Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера та ін.

Зазначимо, що ранній романтизм є *переважно виконавською* практикою (див. у кн. О. Маркової:[86, с. 41–42]). У сучасних виданнях називають Й. Гуммеля, К. Черні у якості представників бідермайєра, оскільки масштабний бетховенський піанізм перший реалізовував на «легких» фортепіано, а другий – в «домашньому-тренувальному» жанрі етюдів. І ця тільки що народжена оркестральність фортепіано була впроваджена в рамках «діамантового» стилю, у якому камерна «флейтоподібна» звучність сполучалася з багатоскладовою фактурою пізнього віденського клавірного стилю.

Таке сполучення – визначило феномен Шопена: quasi-мініатюризм його циклічних форм, створених з мініатюр або трактуючи теми-партії як жанрову мініатюру – у Сонатах, Баладах, ін. Цей «мініатюризм» був тим більш наочний, що виконувалися добутки класика польської музики у «легких» фортепіанних тембрах. Ранній романтизм в Італії – це насамперед співоче мистецтво Дж. Паста, М. Малібран [131, с. 226], здатних співати різними тембрами в різних регістрах і відтворювати «натуральність» поведження на сцені з витримуванням досконалості оперного віртуозного вокалу [31, с. 57]. Романтична опера «по-бідермайєрівськи» поставала через комічний жанр, тобто «малу» оперну форму: німецька лицарсько-романтична опера склалася на базі зінгшпілю й довго, аж до Вагнера, зберігала «родові» зв'язки (див. розмовні діалоги в операх Е. Гофмана, Л. Шпора, К. Вебера, А. Лорцінга).

Романтизм в італійській опері спочатку визначився в комічному жанрі – у Дж. Россіні в «Севільському цирюльнику», де «россінієвські», «величезні» голоси реалізовувалися...в «полегшеній» сюжетитці. Правда, з найсильнішими політичними випадками, тепер не помітними (російська народна пісня у фіналі «Севільського цирюльника»). Гімнічний пафос «Подорожі до Реймса» із цілком серйозною темою відновлення монархії й галліканської провізантійської церкви у Франції й т.п. щиро не помічався ні виконавцями, ні музикантами-науковцями аж до кінця 1970-х. Сам жанр «великої» італійської романтичної опери – *semiseria*, «напівсерйозна» – названий «половинчатістю» бідермайєра.

Стилістична комплексність раннього романтизму проявляється й у тому, що в єдності з його методологією й методом народжуваного символізму складалася від кінця XVIII століття до 1820-х реалістично-натуралістична школа. Саме М. Гоголь продемонстрував «протоверизм», написавши «діалектні» повісті «Вечори на хуторі поблизу Диканьки». Ранній німецький натуралізм – це творчість Я. Ленца й Г. Бюхнера, оцінені сучасниками як «провінційна» (у зневажливому тоні) література – такою

була й продукція В. Гоголя, батька великого письменника. І лише в ХХ столітті Я. Ленц і Г. Бюхнер зайняли самостійне місце в театрі.

Реалізм першої половини ХІХ століття – «критичний», тобто в ньому спільною з романтизмом була установка на неприйняття дійсності (пор.: «протиріччя ідеалів і дійсності» як формула романтичного погляду на світ). У музиці єдність реалізму-романтизму виявлялася – у постановочно-сценічній практиці створення *романтичних* опер з реалістично-історичним, тобто історично точним сценічним оформленням дії, у відповідності побутових деталей епосі здійснюваної вистави, що одержало назву «*оперного реалізму*».

Головною методологічною основою романтизму, на всіх етапах «раннього» (1840-ві), «зрілого» або «високого» (1860-ті) і «пізнього» (1850–1890) стильового виявлення, виступає «*романтична іронія*»: здатність до високо пафосного піднесення сюжетів-образів, органічних в іронічному їх прочитанні. «Романтична іронія» – явище художньо-штучне: у побуті пафос і іронія несумісні, іронія-осміяння вбиває пафос. Але в художньо-ілюзорному світі романтизму таке сполучення є органічним: неправдоподібні, безглузді з погляду історичної й життєвої правди сюжети типу «Норми» в лібрето опери В. Белліні, «Трубадура» Дж. Верді й ін. виявляються у сукупному з музикою поданні дивно пафосно, з логікою емоційної переконливості представлених композиторами героїв.

«Романтична іронія» органічна у прояві бідермайера: високе-масштабне «втискається» – на грані смішного, безглузлого – у форми подомашньому «простенького» мистецтва. Але не менш «іронічно» виявляється й пафос Ф. Ліста, Р. Вагнера на рівні «пізнього» романтизму, тільки в «інверсії», в «обігу» якостей: мале й просте наповнюється масштабністю й героїчним пафосом. Такі Рапсодії Ліста як обробки народних пісень, але створені *поемно*, із властивою поемності масштабністю. Опері Р. Вагнера, як відзначалося, – «камерні» за складом: без хорів, без ансамблів. Але виконуються на грандіозній симфонічній оркестровій основі – могутніми

«голосами» інструментів з виділеною міддю і з могутніми ж голосами, які покликані звучати поряд з міддю.

Але головна бідермайєрівська риса виразності – релігійна розгорнутість образів, що йде безпосередньо від церковної дотичності італійської опери XVII–XVIII ст. – від опер-містерій Е. Кавальєрі, С. Ланді, від опер-seria А. Скарлатті, semiseria В. Белліні й Г. Доніцетті.

Р. Вагнер явно свідомо замовчував моменти відвертої сакральної спрямованості суттєвих етапів італійської оперності, хоча жанровий тип його підсумкової стосовно усієї творчої спадщини опери «Парсіфаль» як *опери-містерії* прямо повторює жанрові визначення вистав Е. Кавальєрі «Вистава про Душу і Тіло» і С. Ланді «Св. Алексій». А релігійно-лютеранські основи образних узагальнень Р. Вагнера, включаючи уявлення про «благу смерть» із «Трістана», безумовно, живилися лютеранськи-протестантськими концепціями уникнення Страшного Суду у слідуванні душі померлого до Бога (про це в роботі О. Муравської: [97]).

Вказане втілення духовності в оперній музиці через хорово-вокальні масиви і в протиставленні танцювальності захоплює російську школу, де надовго, від опер М. Глінки, через О. Серова, О. Бородіна, аж до М. Римського-Корсакова встановлюється сценічний стереотип: «свої» співають, «чужі» – танцюють. І тільки високий зліт російського балету у ХХ ст. «поламав» той «органічний» стандарт в драматургії, що надихав геніїв російської музики епохи романтизму.

Однак наднаціональна значимість знайденого виразного кліше, започаткованого ідеологічними чинниками епохи Х. Глюка, проявляється у творчості великого італійця Дж. Россіні, в його останній, величній і певною мірою загадковій опері «Вільгельм Телль» (1829). Адже її жанрове визначення до цього часу залишається відкритим, оскільки прийняте трактування як «різновиду французької романтичної grand opera» звучить непереконливо: за рік до виходу вказаного твору Россіні написана була «Фенела, або Німа з Портічі» Ф. Обера, яку й прийнято вважати вихідною

точкою романтичної grand opera. Але в ній все «нове, як забуте старе»: головна роль (зосередження морального позитиву дії) призначена для *балерини* (написана спеціально для М. Тальоні), тоді як опоненти, представники іспанського вельможного панства, виявлені висотами вокалу.

В опері Дж. Россіні хоріві масиви представляють чесноти швейцарців-кельтів (все відбувалося в умовах «кельтської хвилі» 1820-х, коли першохристиянські стимули кельтської забутої, але відновлюваної культури були у великій пошані в культурних колах Європи). А от вороги Вільгельма Телля, германські вояки, керовані Гесслером, показані – танцюючими. При цьому сам вчинок Вільгельма Телля, який *один* йде у стан ворогів, намагаючись своїм шляхетним воїнським достоїнством схилити їх до чесного-мирного врегулювання конфлікту, відверто нагадує моральний стоїцизм і пасивну мужність християнських ідеальних поведінкових втілень в операх XVII – першої половини XVIII ст.

Россіні також увів у сюжетику опери поворот біографії Телля, життєво-історично невиправданий, але логічний в уявленнях про Диво релігійних історій: після свого знаменитого пострілу, коли стріла влучає у яблуко на голові сина, герой тут же посилає наступний постріл в Гесслера, – і дивом *спасається*. Заключна сцена – живий і неушкоджений Телль пливе у човні, а вогні, що загораються у горах навкруги місця дії, засвідчують підтримку одних за одним швейцарських кантонів заклику Телля до опору завойовникам.

Прийнята концепція трактування цього фіналу – символіка тираноборчої ідеї, гасло національного визволення від поневолювачів-іноземців (див. у прекрасній у своєму роді книзі А. Хохловкіної: [143, с. 252]). Але відомий також подив Дж. Россіні щодо революційного вибуху у Брюсселі після постановки «Телля» у 1830 р. І це у контексті щирого сповідання ним ідей Реставрації [167], яке з ідеологічних причин замовчувалося і вколишньому СРСР, і на Заході під впливом *прогресистських* поглядів на історію. І моральні основи мислення й

поведінки людства, яке не вписувалося в той «прогресистський стереотип, ігнорувалися, а для Россіні такий підхід був катастрофічним в розумінні творчих намірів. Свідомство –мовчання Россіні-композитора після «Вільгельма Телля» в опері, при тому що духовні композиції і здобутки салонної затребуваності успішно й щедро подавалися автором «Телля».

Повертаючись до творчості Р. Вагнера, який позиціонував своє неприйняття «легковажності» сучасної йому італійської оперної продукції й аргументував це соціально-національними переконаннями «німецького образу світу» порівняно з іншонаціональними виявленнями (див.повагу у Р. Вагнера до соціології Л. Фейєрбаха, в якій він солідаризувався з «істинно німецьким соціалізмом» Б. Бауера і М. Штірнера, справжнє прізвище якого Шмідт [128, с. 874]. І в цій позиції суттєвою виступає довіра, як це вже відзначалося, до цінностей лютеранського релігійного світобачення, в якому з часів «штюрмерів» увесь антирелігійний просвітницький пафос зосереджувався на критиці традиційної церкви і, перш за все, католициста.

Незнання церковної основи россінієвської і загалом італійської сучасної йому вокальної поетики *semiseria* для освіченого і вихованого у багатому артистичному оточенні Вагнера виключається. Тому саме лютеранські схильності, у злагоджені із свідомим фейєрбахіанством Вагнера, до неприйняття католицько-релігійного потенціалу белькантової виразності творів Россіні та його послідовників пояснюють дивні сьогодні випадки проти «легковажності» італійської опери.

За тією ж логікою антипротестантського підходу маємо і зазначене ігнорування автором «Парсіфалю» і «Лоєнгріна» містеріальних основ італійської опери XVII–XVIII ст. як витоку своєї реформи. А реальність тієї історичної залежності нами підкреслена – не тільки заради історичної правди подання музичних подій. Головне – усвідомлення *неперервності містеріального підживлення оперного шляху*, і навіть на тих часових відрізках, які корифеї містеріалізації оперних основ, Глюк і Вагнер, таврували як антитезу своїм позиціям.

У підсумку зробленого огляду історичних матеріалів з метою підкреслення в них особливої значущості *містеріальних* основ в еволюції опери зазначаємо наступне:

– усвідомленість містеріального начала опери XVII ст., що спеціально зазначено жанровим зрізом опери-містерії у її *салонно-камерному* поданні флорентійської і римської школи, що свідомо «локалізували» обсяг сценічної дії порівняно з відносною камерністю літургічної драми, що *співочим континуумом* була прямим попередником винаходу Пері – Каччіні – Кавельєрі;

– епохальне значення «Св. Алексія» С. Ланді, в якому визначені суттєві ознаки того, що реалізується на рівні жанрових розмежувань в опері *seria* А. Скарлатті («серйозна» дія зі співом кастратів-фальцетистів – і комічні «вставки»), але відверто показана подієва *строкатість*, споріднена з містерією, і саме у Ланді введений герой-юродивий, явно носій старохристиянської традиції послушницького жебрацтва, що не має прямих аналогій аж до героя «Св. Франциска Ассізького» О. Мессіана;

– суттєвість внеску реалізму, символізму, бідермайєра в оперну творчість епохи романтизму, в яку кожний з названих напрямів, включаючи романтизм мистецькому виявленні, давав свої версії «містеріального сліду» в концепції опери – музичної драми XIX ст.;

– усічений характер містерії в німецькому пансіоні отримав спеціальний інтерес у німецьких реформаторів опери, у Х. Глюка і Р. Вагнера, причому на основі соціал-революційних тяжінь, у Глюка проякобінських, у Вагнера профейєрбахівських; для першого з них (католика за народженням і вихованням) значимість хорових моралізуючих вставок явно нав'язана концепцією *turbae протестантського* пасіону, тоді як у Вагнера цю функцію бере на себе «безкінечна мелодія» оркестрового звучання.

2.2. Оперно-сакральні джерела вокального циклу: від камерно-вокальної лірики Дж. Россіні до творів Ф. Надененка

Містеріально-салонні витоки опери безпосередньо впливали на її подальший розвиток, в якому нова якість вираження йшла від «малих» форм популярної сфери, ілюструючи відомий вислів Г. Адлера: «Стили в музиці створюють не генії, але музиканти 'середньої руки'... Генії тільки узагальнюють і доводять до досконалості не ними знайдене» [157, с.2]. По суті та ж думка міститься у відомому афоризмі М. Глінки: музику створює народ, а ми, композитори, її тільки аранжуємо...

Салонний виток опери у кінці XVI – на початку XVII ст. не знімає динамізуючого впливу майданних запасів виразності містерії, які рухали на нові рубежі винаходи спочатку римської, венеціанської, а згодом неаполітанської шкіл. Соціал-політичні гасла Французької революції в музично-театральному оформленні не видавали нічого іншого, крім містеріальності, яку культивував лютеранський протестантизм. Останній нагородив реформу Х. Глюка спіраннями на спрощений (без «мадригальності» бахівських зразків) тип пасіону, тоді як оперна реформа Вагнера, за законами «романтичної іронії», декларувала спірання на давньогрецький театр (де головною діючою особою був *співаючий і танцюючий хор*, чого категорично бракувало вагнерівському реформаторству), а реальністю стало відтворення декламаційності італійських опер зламу XVI–XVIIст., тобто «камернізованих моделей» синтезу літургічної драми й містерії.

У цілому інтенсивне оновлення опери на рубежі XVIII і XIX ст. здійснилося через «уламок» промістеріального цілого *seria* – опери-буфо, варіюванням котрої стала французька комічна опера, які, «втягнувши» певний запас лірики *великої* опери, живленої літургійним тлом її буття, *замінили її* концепцією *semiseria*, французької *grandopera* і лицарської німецької романтичної опери.

На рубежі XVII і XVIII ст. сталося ще одне «відламування» від містеріального синкретизму християнської літургії: камерна лірика як камерний вокал музикування у пограниччі бідермайєра і раннього романтизму. І сталося це в умовах Реставрації 1813–1848 рр., політичний центр якої, ясно, укорінився у Франції, на місці подій, які повинні були викорчуватися і замінені збереженим від полум'я революції надбанням монархії. А художній центр Реставрації опинився у німецькому національному світі, в якому восторжествували ідеї спокути за гріх антицерковних акцій, у тому числі представників блискучої віденської школи. А наступний «поствіденський» крок музики – бідермайєр як «стиль без імен і шедеврів» [124], творення в прикладній сфері бальної танцювальності вальса, що народжує цикли «вальсових вінків» у паралель до культури «пісенних вінків» домашнього одухотвореного музикування.

Німецький внесок в культуру *пісенності*, оскільки названі бідермайєрівські «пісні» були навантажені релігійною й мистецько-риторичною символікою, представляв у композиційному втіленні моделі популярного мистецтва, тоді як сукупний сенс їх впливу був далеко не простим. В них ореол одухотвореного, quasi-церковного призначення їх виконання плюс тематично-образна символіка в текстах і в музичному мовленні вибудовували складну метафору, змістовно достойну порівняння з *musicapoetica* бароко.

При цьому слід нагадати, що німецька Lied тому й зайняла те виключно значне місце в історії камерного вокалу, що чуйно увібрала із сучасного їй музичного оточення іншонаціональні виявлення співу-вокалу Реставрації. А саме: безпосередні відновлення салонного аристократично-артистичного музикування Франції та Італії, Польщі і Росії, Іспанії та Греції, що дозволило згодом авторів оригінальних концепцій Lied Х. Вольфу писати, поряд зі збірками Німецьких пісень, також Іспанський, Італійський цикли.

Особливе місце у тих камерно-вокальних розробках належить творчості величного Дж. Россіні, який, будучи прекрасним співаком і

піаністом-віртуозом, став організатором відомого аристократично-артистичного салону, в якому демонструвалися його романси й п'єси для голосу і *легких* фортепіано. Останні представляють італійську клавірну школу в розвиток заповітів М. Клементі, через що їх сьогодні мало грають. А щодо вокальних композицій, то їх виразність у дусі рококо («неорококо ХІХ ст.») вимагає спеціальної уваги (див. про це: [4]). У даному випадку констатуємо пряму задіяність *оперного* вокалу у камерно-вокальному переломленні, причому вокалу «россінієвських» голосів, тобто з певною оглядкою на церковно-мадригальну стилістику белькантової техніки і текстових типологій.

Коли вже йдеться про жанр німецької Lied, то він усвідомлювався в якості репрезентанта народної духовної традиції – у формах академічного вокалу, тобто збагаченої оперною практикою традиції церковного співу. Ця традиція постає зі всіма атрибутами театралізації сюжетів тексту – не тільки «пісенні вінки» одного чи різних, але виразно близьких авторів, але і сюжетно розвинені тексти, які маємо у Ф. Шуберта і Р. Шумана. Але «ненаочність» заявлених у словесних текстах образів і ситуацій (яку вище було проілюстровано посиланням на *струмок* у циклі Шуберта, що на завершення «виростає» у «світову ріку», коли знадується про смерть героя...на дні цього скромного водного потоку).

В роботі О. Муравської [97] показані літургійно-житійні асоціації, викладені у знаменитих, ніби сучасно «біографічно-буттєвих» за текстом циклах «Любов поета», «Любов і життя жінки». Сказане відображає суттєвість духовних стимулів Lied, в яких абстраговано від самої сценічної дії подаються містеріальні ознаки змісту і засобів, серед яких, судячи з усього, велике значення отримує знаменита «трикутна динаміка» барокового вокалу, у зв'язку з чим виростає до самозначущої проблеми техніка співу високих нот діапазону.

У творчості представників бідермайера виразно проявляється зв'язок з іконописом, а звідси упередження символістського методу – у зображальній

сфері. В музичному вираженні ця тенденція зближення бідермайєра і символізму також складається на тлі оживлення культурної пам'яті про духовну пісенність, про духовне наповнення пісень мінне- і майстерзінгерів XII–XVI століть. І тут доречним буде посилання на творчі зусилля Р. Вагнера у відновленні зв'язку з шарами мінне- і мейстерзангу, що ним зроблене в операх «Тангейзер» і «Нюрнберзькі мейстерзінгери». Духовна база цих шляхетних і плебейськи-наближених співочих зразків спонукала у свій час М. Лютера до побудови співів своєї церкви на засадах спираючись на мейстерзанг.

І якщо Вагнер, виводить комічну й гидку фігуру Бекмессера як ортодокса мейстерзангу у напрямі мелодійної фігуративності, – то це вже на совісті генія німецької опери. Бо саме мелодійні «прикраси» співу мейстерзанга були прямим відбитком візантійської церковної *калофонії*, до якої схилився Лютер – і контакти ранньої лютеранської церкви з православ'ям затвердило введення Петром Могилою партесу у спорідненості з лютеранським хоралом. І не забуваємо, що черпали і перший, і другий з «ізоритмічного мотета» галліканської традиції, безпосередньої спадкоємниці візантійського православ'я (про контакти лютеран і православного світу див. у книзі О.Муравської: [97, с. 142]).

Про зв'язки раннього лютеранства XVI ст. з православною Руссю свідчить також поява «німецької слободи» у Москві XVI–початку XVII ст., про любов до якої писали М. Опіц («німецький Гомер, Вергілій, Горацій» [8, с. 202]) і П. Флемінг, його учень (обидва рано померли на пушкінській роковій межі 37 років). Наводимо Сонет, присвячений Москві «При спогляданні її золотих глав» (у вільному перекладі автора дослідження):

Цариця руських міст –
Шляхетна, вельми славна!
Розкішна, красна, нескінченна!..
Дивлюсь я на тебе,

На золото церковних глав твоїх –
 І розумію, що світліше злота, у співі, в торжестві
 Стоїш, сягаючи цілунків й пристрасті всієї моєї душі!

...Вона – для мене Пані, прекрасна поряд зі мною,
 Найкраща між чарівних міст предивних ойкумени!
 І ти ж є ідеал для тисяч руських, для дарунків серця,
 Бо незрівняний – в храмах спів її мистецтва!

[8, с. 202]

Але спирання на ідеали православ'я були суттєвими у цілому для німецької музики першої половини ХІХ ст. – і це проступило у «Парсіфалі» Вагнера, де гетерофонні хори явно віддзеркалювали уявлення про православно-візантійські основи співу оточення лицарів Граалю, тобто зберігачів цінностей православної Британії VII–VIIIст., часів короля Артура. В роботі Муравської слухним є посилання на сюжетний поворот славетного «Фрайшюца» К. Вебера, де у фіналі, коли світські власті негативно вирішують долю Макса і його вірної коханої, з'являється – пустинник-анакорет, неможливий у Новокатолицькій і тим більше Протестантській Церкві, але органічний для православ'я і старокатолицького віросповідання. І всі прислухаються до його слів, він подає диво преображення душ оточуючих, які вірно й благосно приймають стоїцизм головних героїв дії [97, с. 276].

Так в оперній практиці, в культурній аурі у цілому в німецькому мистецтві 1820-х проявляється концепція преображення, яка органічна для православної ідеї віри – і яка у вигляді культурного знаку була засвоєна в німецькому і в іншонаціональних мистецько-культурних колах Європи.

Зі сказаного ясно, що німецький феномен Lied, будучи формально-структурно зразком пісні і не маючи видимих прикмет духовної риторики арій у вигляді фігуративного мелодичного контуру (як це маємо у романтичному *ноктюрні*, що відтворював спів Заутрені у древлезахідній

Православній Церкві [133, с. 50]), – все ж втілював духовно-церковну місткість смислу. І найбільш показовим для німецької традиції став прийом побудови мелодики Lied за принципом *схованої поліфонії*. Вона виступала у Ф. Шуберта через «бахіанські знаки» в його «простих» піснях, вона надихала й Р. Вагнера в його моделях пісень міннезінгерів і творів майстерзангу у відповідних оперних опусах.

І якщо автори досліджень шубертової спадщини справедливо вказують на вплив «дворегістрового» співу альпійських йодлерів (кельтський знак гельського-кельтського впливу на німців-швабів!) у Шуберта, –а це вже цікаво сполучається з бахівськими прикметами прихованої поліфонії у мелодиці. То все ж основну точку зору маємо – в академічній, тобто генетично церковній манері співу шубертових пісень, в якому ніколи не проступає «фольклоризм» тієї альпійської, гарної у своєму роді, але інструментальної у позацерковних вимірах, співацької стилістики.

Камерно-вокальна спадщина німецького бідермайєра, що мала історично виправдані впливи традицій православного гімнічно-кантового співу, щедро насичувала різнонаціональні надбання пісенності, в яких український внесок виявився і оригінальним, і виправданим наближеністю як до оперних, так і до сутнісно церковних застав вокального вираження. Ясно, що фахівці-вокалісти із задоволенням беруть у свій репертуар твори, які можна, слідом за О. Козаренком [64], назвати «українським бідермайєром», але які одночасно природно продовжують традиції *ліричної української пісні, мадригальної за своїми основами*, у співі кантовим триголоссям чи двоголоссям тексту від першої особи.

На прикладі творів В. Губаренка, Ф. Надененка та інших майстрів можливою є демонстрація української оригінальної проєкції бідермайєрівської Lied. Але у даному разі спираємося на репертуарне надбання автора дослідження, виділивши вокальний цикл Ф. Надененка.

Творча біографія Ф. Надененка найтіснішим чином пов'язана з основними етапами становлення й розвитку вітчизняної музичної культури

XX століття. Узагальнення матеріалів і відомостей з цієї теми вже неодноразово були представлені в численних виданнях типу «Історії музики народів СРСР», «Радянської музики» [51], «Історії української музики», присвяченої відповідному періоду [50], або в історичних оглядах «Музики XX століття» у цілому [95].

Багатотомні дослідження, навчальні посібники, монографії про окремих майстрів, безсумнівно, містять систематизовану цінну інформацію про величезний шар вітчизняної музичної культури минулого сторіччя. Проте події вітчизняної історії останніх десятиліть, істотні зміни в культурному житті, духовній атмосфері Росії, України й країн ближнього зарубіжжя – все це так чи інакше зумовлює наростаючу тенденцію конкретної переоцінки вітчизняної культурної спадщини першої половини XX ст.

Сказане особливо показове для монографії Н. Шахназарової «Парадокси радянської музичної культури. 30-ті роки» [150], а також для інших публікацій цього автора, пов'язаних з цією проблематикою [151]. Предметом дискусії й переоцінок у названих роботах і їм подібних виступають проблеми «національного» та «інтернаціонального» в мистецтві, специфіка методу «соціалістичного реалізму» як «ідеологічного постулату», що визначає сутність культури цього періоду, співвідношення мистецтва й тоталітаризму й, нарешті, правочинність використання в сучасній музикознавчій і мистецтвознавчій практиці терміна «радянська музика».

«А чи була взагалі радянська музика? – задається питанням Н. Шахназарова. – Або – поставлю питання інакше – як визначити період розвитку музичного мистецтва в нашій країні в період 1917–1991 років? Адже дискутується й така проблема. Вона аж ніяк не термінологічна. Зміст її в іншому: існувало музичне мистецтво цього періоду як якесь цілісне явище чи ні?». Відповідь дослідника позитивна. «При всій багатолітності, строкатості, зигзагоподібності розвитку, – підкреслює далі Н. Шахназарова, –

музична культура, що існувала на території Радянського Союзу протягом майже трьох чвертей ХХ сторіччя, – явище цілісне» [150, с. 71].

Відзначаючи тісну взаємодію різних національних культур в умовах СРСР, більшість дослідників неодноразово підкреслювали спільність закономірностей еволюційних процесів у його різних регіонах. «Їхні етапи у всіх республіках подібні за естетичною спрямованістю, розходження стосуються лише часових меж» [150, с. 71]. Подібна ситуація спричиняє можливість, реальність співвідношення різних культурно-історичних процесів у всьому різноманітті їхніх проявів, показових як для Росії, так і для України. Сказане є очевидним й для творчої спадщини Ф. Надененка, чия діяльність у різні періоди була найтісніше пов'язана як з Києвом, так і з Ленінградом.

Вітчизняні музикознавчі дослідження останніх десятиліть, що узагальнюють матеріали з історії радянської музики 60-х років, багато в чому солідарні в її характеристиках і періодизації, орієнтованої або на диференціацію за десятиліттями [44], або на більш масштабні етапи її еволюції, і це представлено, наприклад, у статті Н. Шахназарової [137]. Такий узагальнений підхід разом з тим не виключає особливо пильного інтересу Н. Шахназарової й інших дослідників саме до 20-х і 30-х років ХХ ст. як найбільш значимих і сутнісних для становлення вітчизняної музичної культури цього періоду.

Так у числі визначальних якостей радянської музики 20-х років звичайно виділяють виняткову розмаїтість стилів, напрямків, показових для тієї епохи художнього роздоріжжя. «Естетичний знак» 20-х років – стильовий плюралізм і сміливі прориви в ХХ століття [150, с. 73], серед яких «на рівних» співіснували й традиції російського «срібного віку», й інтерес (аж до епігонства) до спадщини О. Скребіна, М. Метнера, «беляєвських» установок у музичній творчості, і до сміливих шукань молодих С. Прокоф'єва та І. Стравінського, співзвучних із новими течіями світової

культури, із відкритістю яскравим явищам західноєвропейського мистецтва при одночасній популярності зразків музичної естради того часу.

На думку І. Нестьєва, «20-ті роки в радянській музиці були насичені естетичними суперечками й парадоксальними стилістичними контрастами. Тоді ще не склалася та вбога примусова однодумність, що стала панувати пізніше, у період сталінського режиму. У 20-ті роки ідея творчого плюралізму, вільного вибору художніх методів і засобів не тільки реально здійснювалася в практиці радянського мистецтва, але й неодноразово акцентувалася в офіційних деклараціях й у висловленнях керівних діячів» [102, с. 59].

Відкритість новим явищам світової музичної культури позначалася й на діяльності численних відділень АСМ, у тому числі в Україні, де подібна організація виникла вже 1926 р. Її діюче ядро склали Б. Лятошинський (глава), Л. Ревуцький, М. Вериківський, М. Радзієвський, І. Белза, М. Гозенпуд, а також Ф. Надененко. З ім'ям останнього також пов'язана ідея розвитку й популяризації в Україні «теорії ладового ритму» Б. Яворського. Створена ще в перше десятиліття ХХ ст., ця «моністична теорія» поєднувала, на думку В. Цуккермана, «всі сторони музики» [144, с. 104], охоплюючи морфологію музичних жанрів і музичного мислення в їх історичному розвитку. Саме в 20-ті роки вона набуває особливу популярність і стає одним з універсальних засобів осмислення музично-історичного процесу в цілому і його нових явищ, показових для музичної культури початку ХХ ст.

Разом з тим дослідження радянської музики зазначеного періоду демонструє також очевидність і негативних якостей, які досить яскраво виявляться у 30-ті роки. В їх числі «підкреслена політизація музичної творчості», орієнтована на «соціальне замовлення», і зростаюча орієнтація на «усіляку й загальну доступність нової музики як неодмінна умова її суспільного визнання», і, нарешті, вимога «обов'язкового оптимізму, торжества життєрадісних світлих емоцій – на протипагу «буржуазному»

занепадництву і засудженим суб'єктивізму і психологічній вишуканості вираження.

Наступний період історії радянської музики, що охоплює 30-ті – середину 50-х років, узагальнено характеризується як час державної стабілізації художньої культури, що знаходить виявлення в організації творчих союзів, у ствердженні в ранзі офіційної естетичної моделі єдиного творчого методу – соціалістичного реалізму й офіційних уявлень про національну своєрідність творчості. Для сфери композиторської роботи показова орієнтація на класичні традиції, практичну відмову від стильового плюралізму попереднього періоду й ослаблення контактів із закордонним мистецтвом.

З точки зору Н. Шахназарової, саме в цей період остаточно сформувалися найбільш характерні риси феномена, позначеного як «радянська музика» [150, с. 73], що став своєю чергою складовою більш загального поняття – «радянська цивілізація», найважливішими складовими якої, на думку дослідника, є «тоталітаризм, міфологія й утопія» [151, с. 10] – ті категорії, які дозволяють усвідомити й оцінити на сучасному рівні культурно-історичні процеси зазначеного періоду.

Радянська композиторська школа 30-х років у своїх найбільш яскравих проявах характеризується стильовою розмаїтістю. Так, ще брали активну участь у творчому житті композитори, що орієнтувалися на традиції російської класики XIX ст. (М. Мясковський, Ан. Александров, Ю. Шапорін). Вплив скрябінівських ідей і активні пошуки нових засобів вираження характеризували творчість С. Фейнберга, Б. Лятошинського. У пору творчої зрілості вступало молоде покоління новаторів 20-х років (Д. Шостакович, А. Мосолов).

Із середини 30-х років починається новий етап творчої діяльності С. Прокоф'єва, що повернувся з-за кордону. Активно працюють колишні члени РАПМа – В. Бєлий, М. Коваль. Подібні приклади, що характеризують розмаїтість стильових устремлінь цієї епохи, численні. Проте «нова

дійсність», у якій ще звучали революційні ідеали, але випарувався дух революційного романтизму, у якій клялися іменами класиків, але засуджувався властивий їм творчості порив до постійного пошуку, у якій політичне й духовне життя визначали раніше невідомими категоріями колективізму, інтернаціоналізму й головне, відкритої ідеологічної тенденційності, – така дійсність неминуче припускала й пошуки своєї особливої стильової характеристики .

Міркуючи далі про специфіку стилутворення в радянській культурі 30-х років, Н. Шахназарова зазначає: «Стиль не виникає поступово, у міру дозрівання його рис у самій творчості. Він від початку декларувався – визначалися на державному рівні естетичні критерії, на які мусили орієнтуватися митці» [150, с. 45]. Останнє надає право дослідникові доповнити традиційні критерії оцінки процесу розвитку музичного мистецтва й етапів його еволюції не тільки через категорії стилю й національної школи, але й через критерій «ідеолого-державний» як найбільш показовий саме для радянської музики 30-х – середини 50-х років [150, с. 71].

Відзначена специфіка вітчизняної музичної культури вказаного періоду в сполученні з індивідуальністю її репрезентантів привели до диференціації їх естетичних і творчих позицій в умовах тотального впливу на них «політичного й ідеологічного пресу» [там само].

Так частина композиторів, на думку Н. Шахназарової, продовжує створювати твори, фактично не зраджуючи своєму стилю й творчій манері, які або збігалися з «традиціоналістською (встановленою владою держави) орієнтацією радянського мистецтва (Ю. Шапорін)» [150, с. 106], або орієнтувалися на кращі традиції музичного академізму (Ан. Александров, В. Шебалин, В. Косенко).

Інші автори віддавали перевагу позиції відвертого служіння своєму часу. «Одні – щиро увірувавши в ідеали революції й пафос будівництва нового миру, інші – настільки ж відверто підтримуючи культ вождя й

оспівуючи перемоги соціалізму з міркувань кон'юнктури часу» [150, с. 106–107].

До третьої групи можна віднести тих композиторів, чиї творчі устремління жодною мірою не уклалися в межі нового художнього методу, декларованого владою. «Справжній драматизм становища цих художників полягав не тільки в тому, що вони не хотіли писати про революцію, її вождів, її історію... Трагедія полягала в тому, як вони бачать революцію і як її відбивають. Це бачення не співпіділо з баченням офіційним» [70, с. 107]. У числі таких називають трагічні долі таких авторів як В. Попов, М. Рославець, О. Мосолов, Д. Шостакович та ін.

Аналіз матеріалів про специфіку розвитку вітчизняної музичної культури в першій половині ХХ ст. дозволяє зробити певні висновки:

- події вітчизняної історії останніх десятиліть, істотні зміни в культурному житті й духовній атмосфері Росії, України й країн ближнього зарубіжжя зумовлюють наростаючу тенденцію корінної переоцінки вітчизняної культурної в цілому й музичної зокрема спадщині першої половини ХХ ст., про що свідчать останні дослідження І. Нестьєва, Н. Шахназарової й інших авторів, орієнтованих на музично-художню проблематику зазначеного періоду;

- відзначаючи тісну взаємодію різних національних культур в умовах СРСР, більшість дослідників неодноразово підкреслювали спільність закономірностей еволюційних процесів у різних регіонах, що спричинило реальність співвіднесення різних культурно-історичних процесів, показових як для Росії, так і для України.

При цьому 20-ті роки показові перш за все своїм стильовим плюралізмом, відкритістю до нових явищ західноєвропейської та світової музичної культури. Оновлений підхід до дослідження радянської музичної культури першої половини ХХ ст. характеризується особливо пильним інтересом саме до 20-х і 30-х років як найбільш значимих і сутнісних для становлення радянської музики зазначеного періоду.

Виділена узагальнена диференціація представників радянської музичної епохи достатньо істотна й необхідна для оцінки значимості творчої особистості й спадщини Ф. Надененка, що став сучасником цієї складної і неоднозначної у своїх оцінках епохи. Ф. Надененко персоніфікував одне із втілень цікавих творчих особистостей, що репрезентували радянську музичну культуру 20-х – початку 60-х років ХХ ст. Він характеризується як широко ерудований музикант, прекрасний піаніст, концертмейстер, глибокий теоретик і досвідчений музичний редактор. Одночасно він – композитор, який володіє прекрасною професійною технікою й високою музичною культурою. Бібліографія, присвячена творчому шляху й спадщині цього музиканта, відсутня. Окремі уривчасті відомості про нього і його твори знаходимо в «Історії української музики» [50], а також у деяких цитованих вище дослідженнях, присвячених історії українського романсу [16; 17; 26; 66].

Федір Миколайович Надененко народився у м. Льгові (нині Курська область в Росії). У 1914 р. став учнем Київської музично-драматичної школи ім. М. В. Лисенка, де професійно освоював клас фортепіано, потім вдосконалювався у Київській консерваторії. Її закінчив у 1921 році як композитор і піаніст у класі Б. Яворського, особистість якого справила істотний вплив на подальший творчий шлях Ф. Надененка.

Б. Яворський відомий як видатний російський музичний теоретик, педагог, композитор, піаніст і просвітитель, діяльність якого вражає своєю широтою. Випускник Московської консерваторії (1903), він пізніше бере активну участь у роботі Київської музично-етнографічної комісії, збирає й вивчає народні пісні. Він є засновником Народної консерваторії в Москві (1906), а потім такого ж навчального закладу в Києві (1917–1921). Як піаніст бере участь у концертах АСМ у Москві. У 20-х роках Б. Яворський займав відповідальні пости в урядових організаціях і зробив істотний внесок у реформу музичної освіти. Як педагог він викладав фортепіано, історію стилів, композицію, контрапункт й інші теоретичні предмети. Серед його

учнів – музикознавці Вл. Протопопов, А. Альшванг, В. Цуккерман, М. Пекеліс, композитори А. Крейн, М. Леонтович, а також такі видатні діячі української музичної культури як Г. Верьовка, Н. Вериківський, П. Козицький та ін.

Багатосторонність інтересів Б. Яворського, найширша ерудиція наклали також своєрідний відбиток на головну працю його життя – «Теорію ладового ритму», синтетичний характер якої надалі дозволив авторові визначити її спершу як «теорію будови музичної мови», а потім як «теорію музичного мислення», «теорію звукового тяжіння» (див. докладніше про це: [156; 157]).

Концепція Б. Яворського звернена до універсальності, оскільки в центрі уваги автора знаходиться «морфологія музичних жанрів і музичного мислення», що дозволяє теоретично осмислити всю історію музики як «гігантський організм» [66, с. 376]. За словами його учня В. Цуккермана, «Яворський поставив собі винятково сміливе завдання – створити моністичну теорію, що поєднує всі сторони музики. Для цього було необхідно знайти центральну ланку, навколо якої й відбувається об'єднання. Таку ланку Яворський знайшов у понятті ладу» [66, с. 104].

Учні й послідовники Б. Яворського активно пропагували цю теорію, що зробила у свій час істотний вплив на вітчизняне музикознавство, у тому числі й українське. У музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка був уведений відповідний курс (його читала Н. Вольтер). У IV т. «Історії української музики» [51] знаходимо інформацію про творчу розробку ідей теорії ладового ритму П. Козицьким, А. Альшвангом.

Істотний внесок у пропаганду й популяризацію теорії свого вчителя зробив і Ф. Надененко, який в 1925 р. опублікував книгу «Будова музичної мови» (основи системи Б. Яворського). У Передмові до цього видання теорія Б. Яворського розцінюється автором як «найбільш цінне наукове досягнення нашого часу в галузі науки про музичну матерію». Мету ж подібного видання Ф. Надененко визначає як реальну можливість «дати... широким колам

робітників музичної культури (зокрема молоді, що тепер вчиться) ознайомитися з теорією-гіпотезою Б. Яворського, що мусить нарешті прийти на зміну тим 'теоріям' та 'гармоніям', в яких учень музичної школи не знайде нічого, крім схоластичних догматів...» [100, с. 3].

Широкий, різнобічний теоретичний і виконавський базис своєї музичної освіти Ф. Надененко істотно доповнив також дипломом історико-філологічного факультету Київського університету. Наступні етапи його творчої біографії тісно пов'язані з досить різноманітною діяльністю. В 1926–1935 рр. він працював як концертмейстер і хормейстер в Київському оперному театрі. В 1935–1937 рр. аналогічні функції виконував у Ленінградській опері.

Проте більша частина його діяльності все ж пов'язана саме з Україною. В 1945–1946 рр. він був керівником Київської філармонії. З 1947 по 1949 р. очолював капелу бандуристів УРСР, поповнюючи також її репертуар як композитор. З 1952 р. Ф. Надененко – редактор музичного сектора видавництва «Мистецтво» (Київ), що випустило у світ багато зразків української музичної класики, у тому числі 8 томів зібрання творів М. В. Лисенка.

Творчість композитора представлена досить великою спадщиною, у якій виділяються фортепіанні сюїти (1959 –«Сюїта у формі старовинних танців», 1961 –«Акварелі»), ряд окремих п'єс, збірник п'єс для дітей (1925 – «5 дитячих п'єс на українські теми»). У різні періоди своєї діяльності він звертався й до сфери кантатно-хорової музики: 1950 –«Корейська сюїта» для голосу, хору й симфонічного оркестру на слова корейських поетів; кантата «Герої соціалістичної праці» для чоловічого хору й оркестру бандурного складу. Привертала увагу композитора сфера сольної вокальної й хорової обробки фольклорного матеріалу. Проте одне із центральних місць у його творчості все ж займає романс. Ф. Надененко є автором понад 200 творів цього жанру. Матеріали ж історичних досліджень останніх десятиліть [26;16]

свідчать про неоднозначність становлення й розвитку українського радянського романсу.

З одного боку, очевидні багатющі традиції, накопичені в цій жанровій сфері в XIX ст., а також перспективність їх подальшого розвитку. Разом з тим у 20-х – 40-х роках, у період становлення радянської музичної культури, мав місце й інший, вкрай обмежений погляд на потребу жанрової й емоційної розмаїтості вокальної музики. Такого роду висловлення мають місце в узагальненнях і таких майстрів як Н. Шахназарова, І. Нестьєв щодо шляхів розвитку радянської музичної культури 30-х років [150; 102].

Подібна позиція, а також історично виправдана актуалізація творчої діяльності у сфері масової пісні певною мірою стримували (але не перервали) розвиток жанру романсу в цей період. Представлений не найбільшою кількістю зразків, він, разом з тим, для одних авторів став тим жанровим об'єктом, що дозволяв зосередитися на класичній традиції, її глибинному осягненні й відстоюванні ідей академізму в музиці (К. Стеценко, В. Косенко).

Вражає найширший спектр вибору композитором Надененком поетичних першоджерел. Значне число творів пов'язане насамперед з українськими авторами. Представлена як класична поетична лінія українського романсу (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка), так і твори, що знаменують собою освоєння української поезії XX ст. (М. Вороний, М. Рильський, В. Сосюра, О. Новицький, Л. Забашта, М. Бажан, В. Приходької інші.).

Камерно-вокальна творчість Ф. Надененка найтіснішим чином пов'язана з російською поезією XIX ст. (О. Пушкін, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, М. Гоголь), що також відіграла, поряд з російським класичним романсом, істотну роль у становленні українського «солоспіву». З авторів XX ст. увагу композитора приветали І. Северянин, М. Цветаєва. Проявляє інтерес Ф. Надененко й до зарубіжної поезії, зокрема до творчості А. Міцкевича. Особлива сторінка його творчості пов'язана зі спадщиною Р. Тагора, а також з японською поетичною лірикою.

Разом з тим образно-сміслова сторона романсів Ф. Надененка при всій розмаїтості поетичних першоджерел все ж орієнтована більшою мірою винятково на певне коло тематики. Перше місце в ній займає любовна лірика у всьому багатстві її проявів. Її доповнює інтерес до теми природи, зміни пір року, спроектованих знов-таки на найширший спектр емоційної природи людського ества. Лише незначна частина творів Ф. Надененка орієнтована на сучасну (для його епохи) тематику, затребувану в умовах тієї ідеологічної державної системи, з якою він був пов'язаний. У їх числі – оспівування героїки праці й ленінська тематика.

Композитор створював як окремі вокальні твори, так і цикли. Останні найчастіше являють собою у Ф. Надененка композиції на вірші одного поета. Стиль, система образів, ідейна спрямованість творчості поета, уявлення про його особистість відіграють значну роль для композитора. Тому навіть при відсутності сюжету або наскрізної теми твори Ф. Надененка в цій жанровій сфері складаються в цикли завдяки загальному музичному трактуванню поетичного стилю того чи іншого автора (О. Пушкіна, М. Лермонтова, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Р. Тагора, ін.)

Романси на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка здійснені Ф. Надененком з опорою на композиції названих авторів, знаменуючи прилучення композитора до однієї із найсуттєвіших ліній в історії українського класичного романсу, оскільки творча діяльність М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового й багатьох інших митців пов'язана саме з їх творчістю. Крім цього, кожний з них фактично визначає «обличчя» не тільки української музики ХІХ – початку ХХ ст., але й всієї вітчизняної культури в цілому.

Одне із суттєвих місць у творчому засвоєнні української поезії музикою Надененка належить спадщині Т. Г. Шевченка, що знаменує собою в історії загальнолюдської духовної діяльності виняткове явище. Більшість дослідників його творчості неодноразово наголошували пісенність поетичного слова Т. Шевченка як одну з визначальних якостей його стилю.

Але сьогодні підкреслюється не тільки зв'язок з фольклорними джерелами, але і шляхетність мислення уродженого М. Грушевського [42, с. 9–13], спираючись на жанр поеми, що вказує на причетність до поезії «кельтської хвилі», в якій моделювання «Поем Оссіана» стало вихідною точкою творчого мислення.

Сьогодні вражає також наявність протосимволістських і навіть протоекспресіоністських рис у мисленні Кобзаря. Так, у книзі Л. Довгань маємо таке спостереження:

«Мінімалістська ж ідея в мистецтві і в музиці, її “музикально-поетичне” виявлення Шевченка у вказаних окремих віршах, торкаючись душевності, *апелює до духовних цінностей Вічного*. ...Адже ті картини-ідилії, які знаходимо в творах “Росли укупочці, зросли”, “Садок вишневий”, “Тече вода з-під явора”, суміщають конкретну буттєву реальність із ідеальним світом уявлень про надбуттєвість Райського. Бо то вже не життя, а Житіє, не садок навколишній, але Сад Блаженства, не річкова течія, але поєднуюча життєдайна сила Живого в рослинності, в тваринах і в людях.

Вказані стильові чинники, разом із вище відміченими символістсько-експресіоністичними, наводять на роздуми про можливості музичних проєкцій, які можуть охоплювати тяжіння новітньої і “постновітньої” художності ХХ–ХХІ ст.» [37, с. 70–71].

Ф. Надененко є автором більше десяти сольних вокальних композицій на тексти Т. Шевченка, створених наприкінці 30-х років. Серед них виділяється одна з музичних версій відомого вірша «Рече та стогне Дніпр широкий», «Серенада Яреми». Текст та ідея романсу «Над Невою» пов'язані не тільки з перебуванням Т. Шевченка в Петербурзі, але й із соціально-громадянськими мотивами творчості поета. Цікаво відзначити також, що композитора зацікавили не тільки вірші, але й особистість великого Кобзаря, про що свідчить ряд романсів на вірші О. Новицького («Мовчить пустеля», «Пекуча котиться сльоза»), а також М. Фененка («Високо, гордо піднявсь Тарас»).

Значна частина шевченківських романсів Ф. Надененка пов'язана з темою жіночої долі в її різних жанрово-значенневих інтерпретаціях. Вона представлена й трагічним монологом «Не тополю високою», наскрізною ідеєю якого є жіноча самотність, й енергійною піснею «Ой, томлю, томлю я оченята» з аналогічною темою. Їх доповнюють ліричні романси «Солоспів», «Хустиночка», «Од села до села» і ін., пронизані жвавою, задерикуватою танцювальною ритмікою.

Близькість текстів Т. Шевченка до поетики фольклорних зразків визначає й специфіку їх музичного подання. Так ідея романсу-монологу «*Не тополю високою*» побудована на характерній для фольклорної традиції паралелі природи й людської долі. Показова при цьому аналогія образів тополі, що гнеться під вітром, і самотньої дівочої долі, які в сукупності й становлять єдине ціле в українській міфології. Відповідно до останнього тополя є символом саме жіночої долі, що знайшло втілення в українському святі-традиції «Водити тополі», ритуальне дійство якого пов'язане з дівчиною-тополею, з характерними для цього дійства піснями:

Стояла тополя край чистого поля:

Стій, тополенько, не розвивайся,

Буйному вітроньку не піддавайся [79, с. 86, 138–139].

В інтерпретації Ф. Надененка вірш Т. Шевченка набуває характер романсу-монологу, що з фольклорною традицією пов'язує лише сольний вокальний «зачин» 2-го такту (стрибок із заповненням) і періодично виникаюча у фортепіано імітація фігураційних «переборів» бандури або близьких їй інструментів. Емоційний характер монологу підкреслений частими змінами темпу від Moderato спершу до Allegretto, а в остаточному підсумку до Andante lugubre. Зі сказаного випливає *поемний* нахил мислення Шевченка, що йшов від європейської літературної традиції, засвоєної ним в наученні від освіченого діда-запорожця.

Показовий і досить широкий діапазон вокальної партії, відзначеної в кульмінаційних моментах стрибками-«скриками». Безвихідність, трагічна

надломленість долі героїні підкреслена також ладовою нестійкістю вокальної партії, що завершується на зниженому другому щаблі в умовах *c-moll*. Її доповнює й специфіка гармонійної мови, у якій автор віддає перевагу фонізму септ- і нонакордів з характерним навмисним підкресленням паралелізмів чистої квінти у нижніх голосах партії фортепіано.

Істотне місце у творчості Ф. Надененка займають також романси на тексти І. Франка, чия спадщина відрізняється багатством, розмаїтістю ідей і тем. Це й філософські поеми, і ліричні мініатюри, і алегоричні казки, і наповнені життєвою правдою повісті й драми. Всі вони в сукупності є невичерпним джерелом натхнення для композиторів у найрізноманітніших жанрових сферах. Одночасно І. Франко виступав і як професійний дослідник-знавець української й російської фольклорної традиції.

Узагальненим відбиттям цієї невичерпаної любові поета до народної музично-поетичної творчості є вірш *«Пісня народна»*, музично озвучений Ф. Надененком. Поетичне першоджерело І. Франка побудоване на характерній паралелі між живою, чистою водою джерела («криниці») і творчим духом народу, що, «хоч у сум повитий, співа до серця серцем мовою живою». Образ «пісні-сльози», що ллється з таємничих джерел, музично втілений у вигляді *вільного наскрізного монологу*, в якому фольклорні елементи надають характерного типу мелодійному руху з октавним стрибком із наступним заповненням.

Як і в поезіях на вірші Шевченка, Надененко при втіленні поетики Франка виділяє поемно-монологічні побудови, вводячи тим самим символіку високого стилю музичного виразу, яка поєднує профольклорні атрибути із оперно-містеріальними здобутками.

Образному строю й характеру *«Пісні народної»* близький романс *«Думи діти мої»* (що є варіацією на відомі вірші Шевченка, що своєю чергою впливають із традиційної чернечої поезії Середньовіччя [144, с. 122–128]). Вказані романси-монологи поєднують спільна тональність, темп, фактурні й ладово-мелодійні формули. Тільки церковний, через Шевченка, стимул поезії

Франка спонукав Ф. Надененка до динаміки прямування від e-moll до E-dur, тобто на рівні романтичних тональностей «ідеального стану», з однієї сторони. А з іншої – це торкання у ХХ ст. сфери «убозтва душі» (пор. із формулою «Гармонії світу» П. Хіндеміта, для якого mi-fa-mi символізує ідею *miseria-fames-miseria*, убозтво-голод-убозтво душ [76, с. 198–199]).

Інший аспект символізації церковної, біографічної і фольклорної традиції знаходимо в романсі Франка «У долині село лежить». Його ідейно-значеннєва сторона побудована на протиставленні образа коваля (батько Франка був ковалем), що кує людське щастя, і туману, що закриває людям шлях до нього. Відповідно музичний матеріал твору Ф. Надененка вибудовується на своєрідній опозиції танцювально-«дзвонної» теми коваля в G-dur, що буває демонстративними квінтовими паралелізмами, і цілотонних послідовностях з інтонаціями «Dies irae» в «глибокій» бемольній сфері, – а ця тема дійсно «туманна» у визначенні семантичного ряду звучання.

Адже від романтизму атеїста Г. Берліоза йде її асоціація із пекельним колоритом, тоді як ця середньовічна секвенція, створена ірландськими православними хрестителями із Сент-Галленського монастиря, у С. Рахманінова поєднана з висотою знаменного співу.

Так узагальнені фольклорні «знаки» мотивного «зачину» цього «солоспіву» органічно сполучаються з експресією декламаційного монологу. Але мусимо підкреслити: романсовий «солоспів» Надененка явно успадковує містеріальну монологічність камерно-сценічних виявів, оскільки національною і фольклорною українською традицією є *мадргальне двох- і трьохголосся кантовості*.

Монологічно ж вирішив Надененко романс «Чого з'являєшся мені у сні» за лірикою Франка. Це експресивно-патетичний монолог, в якому на перший план виразності виступає широка наспівна мелодика, яка наділяється граничною емоційною насиченістю і схвильованістю. Показовою при цьому є зіставленість простих музично-виразних засобів, в яких переважає «традиційна гармонія» у тоніко-домінантових відносинах – кульмінаційні

виділеності нонакордів, гармонічних затримувань, імітаційно-поліфонічних прийомів розвитку.

Особливу сторінку вокальної спадщини Ф. Надененка складають романси на вірші Лесі Українки – однієї з «наймузикальніших» поетес в історії української літератури. Якщо для Т. Шевченка І. Франка базовим витоком натхнення були національні шляхетські і фольклорні надбання, то для Лесі Українки любов до музики – це Й. С. Бах, Г. Гендель, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Р. Шуман, М. Лисенко та ін.

Ф. Надененко є автором чотирьох романсів на вірші Лесі Українки, створених у 1945 р. Одним із найбільш популярних справедливо вважається «*Хотіла б я піснею стати*», що відобразив не тільки світло й глибоку духовну сутність поетеси, але й зміст-ідею української культури в цілому. Це – *пісенність*, не пісня у побутовому виявленні «закругленого» мелодичного подання, але особливого роду монолог з ознаками риторичних високих посилянь вираження.

Зовсім інший за характером патетичний романс-монолог «*Скажи мені, любий*», що втілює драму невиправданих надій і горя, для якого не залишилося навіть сліз. Експресія вірша виправдує перевагу у вокальній партії декламаційного типу висловлення, що нагадує оперний речитатив, різкі зміни динаміки, широке використання ладово-змінних засобів в умовах e-moll, а також протиставлення емоційних якостей вираження – Moderato Risoluto – Andante espressivo. У близькій до цього твору образно-емоційній сфері перебуває й романс «*Вуста говорять*».

Виділяється російська тематика у вокальній творчості композитора – на вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова. Звернення до творчості цих авторів – це апелювання Ф. Надененка до академічної традиції поемно-монологічного висловлення. Для вітчизняної практики цікавий ще один вокально-композиторський досвід Ф. Надененка – звернення до поезії М. Гоголя – автора, що фактично виступає своєрідною сполучною ланкою між російською й українською культурами. З найширшої спадщини О. Пушкіна

композитор обирає кілька віршів, орієнтованих, головним чином, на любовну й пейзажну лірику: «Прощание», «Цветы последние», «Счастлив, кто избран своенравно», «Если жизнь тебя обманет» й ін.

До числа найбільш популярних у виконавській практиці належить романс «Прощание». Висока поетична чистота почуттів пушкінського вірша надихнули композитора на створення щирого, глибоко ліричного «солоспіву», у якому розкриті опоетизовані образи любові, біль розлуки. Величезну роль у посиленні емоційної насиченості твору, як і багатьох інших романсів Ф. Надененка, відіграє не тільки широке використання секвенційності, але й тісний взаємозв'язок і навіть своєрідна дуетність вокальної й фортепіанної партій. Темброво-мелодійна насиченість і виразність супроводу нерідко викликають асоціації з віолончельним звучанням і аналогії з деякими сторінками лірики П. Чайковського.

Іншого плану романс «*Квіти останні*»; його можна віднести до пейзажної лірики, що нагадує почасти аналогічний вокальний твір С. Рахманінова («Здесь хорошо», «Островок») з його «мелодіями-далями». Виразна вокальна партія з типово романсовим для російської традиції висхідним секстовим «зачином» доповнюється багатою «стереофонічною» фігурацією партії фортепіано, що буває підголосками. Серед фактурно-гармонійних прийомів виділяється нарочите підкреслення паралелізмів чистої квінти при зіставленні тризвуків і септакордів. Камерність, особливого роду витонченість музичного матеріалу цього романсу підкреслена і його динамічним планом, зосередженим на градаціях *p*, *pp*, *ppp*, *mf*.

«*Счастлив, кто избран своенравно*» – романс, який можна було б охарактеризувати як монолог любові й великої пристрасті (*Agitato molto con passione*). Закладене в поетичному тексті зіставлення «вибраного норавливо» і «відкинутого», але «сгораючого у полум'ї любові» суперника, вирішено на рівні оригінального модуляційного переходу. У романсі пануючої є сфера *b-moll*, пов'язана з образами болю, туги, суму. Через другий знижений ступінь і його енгармонічну заміну композитор переходить в *E-dur*, що означає для

музичного романтизму сферу ідеального стану. Подібна образно-тональна полярність доповнюється гранично експресивною вокальною партією широкого діапазону.

Романс *«Если жизнь тебя обманет»* пов'язаний зі зверненням Ф. Надененка до тематики духовно-філософської спрямованості, орієнтованої на ідею смиренності, прийняття життєвої долі. Його музичне рішення в цьому творі представлено знов-таки в улюбленому композитором романсово-ліричному дусі на рівні *Allegretto grazioso* і метрики 6/8. Разом з тим об'ємність ідеї, її духовно-філософський підтекст підкреслені серією еліптичних оборотів, що «уводять» від D-dur у бік бемольних тональностей.

У поетичній спадщині М. Лермонтова Ф. Надененка притягує знов-таки любовна лірика й пов'язаний з нею широкий спектр втілення почуттів і переживань. Єдиний виняток становить монолог *«Прощай, немытая Россия»*, звернений до соціально-громадянської тематики.

Східна поезія у вокальній спадщині Ф. Надененка (5 романсів на вірші Р. Тагора) займає самостійне місце у слов'янській камерно-вокальній ліриці ХХ ст., у тому числі й українській, характеризується не тільки наслідуванням традиції та її оригінальною інтерпретацією, але й освоєнням «нових шляхів» у розвитку названої жанрової сфери. У числі таких виділяється насамперед розширення географічного ареалу поетичних першоджерел, що припускає освоєння не тільки європейської поезії, але й спадщини східних авторів. Ф. Надененку належить ряд романсів, узагальнених як *«Японська лірика»*, з використанням текстів різних авторів, а також вокальний цикл на вірші Р. Тагора, що користується великою популярністю серед виконавців.

Камерно-вокальні твори Ф. Надененка спрямовані до романсової сфери, до «солоспівів», в яких поємна концепція вираження відсторонює від фольклорно-побутових зразків, наближає до монологічності-декламаційності перших камерно-оперних структур. Композитор чуйно реагує на фольклорні оздоби в поезіях Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського, а

також на символіку віршів О. Пушкіна, М. Лермонтова, К. Бальмонта, О. Блока і багатьох інших.

Учень Б. Яворського, філолог-історик за другою базовою освітою, Ф. Надененко у своїх камерно-вокальних композиціях продемонстрував європеїзм мислення в межах традиціоналізму, який склав суттєвий шлях мистецтва ХХ ст., в якому саме наявність традиції, яка походить від виразності попередньої епохи, складала можливість демонструвати модерну й авангарду свій антитрадиціоналізм, тим самим тримала основу вказаних атрадиціоналістських мистецьких потоків.

Звернення Ф. Надененка до текстів поетів-сучасників в Україні (М. Вороний, М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан, Л. Забашта та ін.), широке залучення зразків російської поезії (О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь, Ф. Тютчев, І. Северянин, М. Цвєтаєва), поетів «далекого» зарубіжжя (А. Міцкевич, Р. Тагор, традиційна японська лірика) заклало фундамент широкого світово-контекстного *світіння* української лірики. Почерпнута від віку романтизму поемно-монологічна концепція вокального втілення склала тонкі «коливання» між традиціоналістськими надбаннями проромантичної романсовості і «кидками» до пограничних з модерном виразних меж. Спирання на поетику «срібного віку», на східні зразки, підняті на щит символістами, недвозначно вказують на промодернові тяжіння українського майстра.

Романсова сфера у спадщині Ф. Надененка демонструє своє важливе призначення змістовного *«пограниччя»* між камерно-вокальною поемністю оперно-театрального нахилу і релігійно-філософською повчальністю національної традиції. В ній «солоспіви» композитора, з одного боку, категорично ухиляються від кантової-мадригальної апробованості національного знаку ліризму, а з іншого – наполегливо *європеїзуючи* національні підвалини музичного українства, підключають традиційний фольклоризм до його примітивістського *неофольклористичного* призначення. Останнє закладене поемністю мислення Т. Шевченка, широтою асоціативних

залучень віршових рядків І. Франка, прямою схильністю до модерну Лесі Українки, включеністю композиторів *школи Лятошинського* і самого Лятошинського в *інструменталізацію музичного втілення національної ідеї*.

Виконавський принцип подання цих романсів у Надененка усталився у циклізації за поетично-авторським принципом, а також за національно-характерним поданням лірики, чому сприяли вибудовані композитором цикли «за японською лірикою», «за поезіями Р. Тагора». Відповідно циклізуються шевченківські чи пушкінські романси-поєми, за українською поетичною лірикою ХХ ст. і т.п.

Така спонтанно складена циклізація, з одного боку, продовжує лінію «пісенних вінків» епохи Ф. Шуберта. А, з іншої – привносить урочистість *меморіального* слухання «солоспівів», яке, згідно з театралізованими перепадами сюжетних позицій у творах, набуває містеріально-сакральних обрисів уславлення власне поетичного.

2.3. Репертуарні надбання Одеського оперного театру останніх десятиріч по втіленню камерності і принципів «великої» опери

Репертуарні вибори Одеського театру опери та балету за останні десятиріччя зазнали суттєвих змін: явно помітна тенденція до втілення зразків старовинної музики, а, значить, до камерно-вокального оперного надбання, яке покликане, по-перше, розірвати стилістичну скутість оперного репертуару, що традиційно тяжів до зразків творів ХІХ і тільки почасти ХХ ст., а по-друге, внести в концепцію вистави ознаки танцювального шоу. Тим більше, коли авторська композиція провокує до підсилення видовищності й балетних вставок, як це маємо в опері-балеті «Вій» В. Губаренка чи в зразках опери ХVІІ–ХVІІІ ст. типу «Дідони та Енея» Г. Перселла чи «Орфея» Х. Глюка, узятих в репертуар в Одеському національному театрі *опери та балету*.

Відверто новаційним репертуарним залученням виступає втілення музики «англійського (точніше – британського) рококо» епохи англійської Реставрації другої половини XVII ст. у вигляді постановки твору Г. Перселла «Дідона та Еней».

Специфіка англійської музики вказаної епохи Реставрації в її торканнях французького рококо й оригінальності мадригального шляху усвідомлення камерності позначена в працях Т. Ліванової, В. Бобровського, Дж. Вестрепа [77; 130; 173]. А тематика рококо в її камерній аристократичній серйозності виділена в роботах В. Шуранова [153], О. Хіль [141], визначена у співвіднесенні з поставангардом сучасності у О. Маркової [86], позначена в національній специфіці в дослідженні Т. Акіндінової та А. Амашукелі [1]. У даному разі підкреслюється актуальний смисловий зріз камерної «мадригальної» опери Г. Перселла «Дідона та Еней», народженої в умовах англійського рококо кінця XVII ст. і тим самим відповідної стилю драматичних структур неосимволістської сучасності.

Головна ідея нашого аналізу – виявлення камерності-мадригальності як семантики жанрового вияву оперного мистецтва, визначеного сполучуваністю містеріальності та власне опери. Адже термін камерна музика склався в мистецтві раннього бароко і класицизму у співвіднесеності із церковною якістю вираження: церковна – камерна соната, концерт [130, с. 193]. І в цій парі понять в традиціях секуляризованого наукового підходу прийнято інтерпретувати термін «камерна» як «світська», тим самим протиставлячи церковному різновиду жанру.

Цього роду розмежування камерне – церковне чітко проглядає в практиці інструментальної музики, насамперед у німецько-італійській традиції, що історично безпосередньо пов'язане з державно-віросповідальними проявами.

Такої антитези камерне – церковне не знала французька інструментальна традиція, у якій салонне мистецтво визначалося як рід духовних зборів, вуспадкування уподобань Галлії IV–VI ст. [8, с. 190], що

представляли православ'я епохи Мервінгів [175]. Церковно-духовні знаки салонності визначалися фігуративністю, композиційною символікою рококо [14, с. 100–102]. Французька салонність мала безпосередню аналогію в практиці італійських камерат, а становлення англійської опери відбулося в особі Г. Перселла, ровесника англійської Реставрації [10, с. 55], вихованця профранцузьки орієнтованої Королівської капели [77, с. 274].

У книзі Т. Ліванової читаємо про культурне орієнтування англійського Двору епохи Реставрації 1660–1688/9 рр.: «Карл II повернувся в Англію під сильним враженням французького придворного життя. Французькі й італійські музиканти користувалися його заступництвом... Королівським капелмейстером був француз Луї Габю...» [77, с. 274].

Прореволюційна «прогресистська» позиція, на яку був орієнтований текст книги Ліванової, визначала суто негативну оцінку всього, що було пов'язано із двором, аристократією й Реставрацією. Захищаючи геній Перселла, автор всіляко підкреслювала індивідуалізованість його вираження в мистецтві («Але Перселл накладає на все своє мистецтво дивно і н д и в і д у а л ь н и й відбиток: художник з яскравою індивідуальністю, він органічно вбрав у себе вплив англійського фольклору...» [77, с. 275]).

При цьому констатувалося, що Перселл «насамперед тонкий лірик» [77, с. 277], а типи постановок, що культивувалися при дворі, «не сприяли розвитку його драматичного дарування» [77, с. 277]. Останнє цілком справедливе, оскільки салонне мистецтво, показове для культурної ідеї двору, представляло, за французькими зразками, протилежність театру, від чого драматизм-трагізм, відповідно до церковних правил, виключався з образного строю творів. У зв'язку з неприйняттям англійського, точніше, на той момент британсько-кельтського, аристократизму, цього роду салонне мистецтво характеризувалося в таких типологічних вимірах:

«...Навіть шекспірівські п'єси піддавалися в ту епоху позбавленим смаку і легковажним переробкам на догоду *розважальності* (курсив наш; у цій термінології трактувалася принципова прорелігійна не-реалістична – не-

драматична концепція цього роду мистецтва. – *Н. К.*), почасти під впливом придворної естетики Реставрації. Із драми – шляхом балетних і взагалі дивертисментних вставок – робилася нерідко ‘маска’» [77, с. 277].

Але не забуваємо, що в традиціях галліканської британсько-кельтської церкви балетність була відзначена сакральним знаком, відповідно до збережених там ранньохристиянською обрядовістю танців у церкві [1, с. 95–96]. Так що балетно-дивертисментна присутність у композиціях типу «маска» свідчила про церковну серйозність, тобто зворушливо-чутливий ліричний тонус вираження, що і відзначає музику Перселла. Т. Ліванова зазначає: «Але й сам Перселл був також схильний до граціозної жартівливості, до ‘гри’, до легкої ‘шекспірівської’ фантастики» [77, с. 277], – вказуючи на органічність для композитора того «розважального» придворного стилю, м’яка грайливість якого протистояла лютій «серйозності» спадкоємців Кромвелля.

«Дідона та Еней» – єдина опера Перселла, тоді як інші сценічні здобутки являють собою музику до спектаклю, хоча численність музичних номерів в окремих випадках наближає партитуру до оперної: «За своїм обсягом музика до ‘Королеви фей’ (за ‘Сном в літню ніч’ У. Шекспіра. – *Н. К.*) є рівною до теперішньої оперної партитури...» [77, с. 275].

Фабула цієї п’єси Шекспіра та інші постановки за творами великого драматурга, а також найбільш музично багаті «Король Артур», «Бондука, або Британська героїня», згадана «Королева фей», – свідчать про кельтсько-британську і *антианглійську* (антикромвелівську) спрямованість сюжетів у творах композитора як вихованця й рупора художніх ідей контрреволюції – Реставрації.

Звертаємо увагу на те, що англійська клавірна школа була орієнтована на гру на верджіналі, у якій сама назва інструменту фіксувала активну жіночу участь у цього роду салонному «домашньому» мистецтві. Англійський (етнічно точніше сказати: кельтсько-британський) клавіризм був сформований з деяким випередженням і паралельно до французької клавесинової школи,

що реалізувала принципи рококо. І хоча рококо пов'язують із мистецтвом першої половини XVIII ст. [118 с. 689], алезасновникомплеяди клавесиністів, що створили цю школу рококо, був Ж. Шамбоньєр:

«Шамбоньєр – основоположник і глава французької школи клавесиністів, серед його численних учнів: Г. Ардель, Р. Камбер (той, котрий «після своїх невдач перебрався в Лондон» [5, с. 274]. – *Н. К.*), Ж. д'Англебер, брати Куперени, Н. Лебег. Як композитор Шамбоньєр зазнав впливу англійських вірджиналістів... (курсив наш. – *Н. К.*)» [68, с. 277].

Час роботи Шамбоньєра – середина XVII ст., його майстерність *живилася* мистецтвом вірджиналістів, котрі, як і французи, культивуючи «легку» мелізматичну гру, одночасно *гіперболізували жіночність-інфантильність* образів рококо: активними виконавцями на вірджиналі, як свідчить назва інструмента, були дівчата.

У контексті сказаного ідея Перселла створити свою єдину оперу для «аматорського виконання ученицями пансіону» [77, с. 277], а також перетворення сюжету про героїчну місію Енея в історію про нещасну любов Дідони, від якої Енея відривають підступи відьом, а не заклик обов'язку засновника Риму, – вказують на усвідомлену *фемінізацію* не тільки учасників вистави, але й концепції сюжету. Виділяється також фактор *ігрової* активності роботи з міфологічним сюжетом, з якого усвідомлено вилучається жертовно-героїчний стрижень подій і психології героїв, виділяється *лагідна жертва кохання* Дідони. У результаті опера закономірно одержує назву з ім'ям героїні на першому місці, хоча міфологічний сюжет відводить їй істотне, але все ж вторинне місце в історії про подвиг Енея.

Все це говорить про високу оригінальність і соціальну актуальність для кінця XVII ст. твору композитора. І тоді не дивне узагальнення Т. Ліванової: «...опера невелика за обсягом, але зміст її настільки значний, що вона справедливо вважається вищим досягненням англійського оперного мистецтва XVII ст.» [77, с. 277].

Сформулюємо велич Перселла – як геніально ємне узагальнення оригінальних досягнень англійського-бритського аристократичного мистецтва епохи Реставрації у вигляді національно самостійної галузі *проторококо*: фактори фемінізації й ігрової пасторальності надають дії принципову *високу камерність-салонність*, а численність церковних риторичних знаків у темах і структурі твору стверджують причетність його до *сакральності*.

У музичному плані сценічні події розвертаються від Арії Дідони I акту до її Арії в III – в оточенні ансамблево-хорових *мадригальних* номерів. Т. Ліванова у своїй характеристиці музики твору підкреслює відображення в ньому *психологічної драми* [77, с. 277], аргументуючи це музичною реакцією не на наповненість, а на психологічні перемикання в самовираженні героїв. Як ми вже відзначали, у центр дії поставлена Дідона, історія якої вказує на призначення для неї ролі спокутуючої жертви у сходженні її обранця до подвигу. Таке, у дусі проторококо, переорієнтування на жіночу складову в парі головних персонажів визначене сюжетним стрижнем перших опер («Дафна» Я. Пері, «Евридика» Я. Пері й Дж. Каччіні), у яких божественно відзначений герой виявляється відстороненим від уз любові волею законів світу й долі.

Звертаємо увагу на змістовний ряд подій, у центрі яких виявляється образ нещасної любові Дідони, тим самим оголюючи типову для мадригалу тему (відомо, що в основі сюжетів мадригальних текстів лежали описи природи, спадщина чернечої поезії, а також любові-страждання, у розвиток християнської ідеї спокутного мучеництва). Друга картина, присвячена втіленню знахарських діянь Відьом, закінчується картиною грози, тоді як початок II та III дій відзначено «музикою на природі» («Полювання» на початку II й «На березі моря» у III), здійсненої відповідними хоровими номерами зі вставними вокальними соло й танцювальними виходами. Тим самим у сюжетну канву вистави вплетені типові образні сфери, що мають сакральні джерела.

Сказане дозволяє зробити висновок про перетворення міфологічного сюжету в містерію Спокути, у якій жертвна місія належить Дідоні. У цьому плані непереконливим є висновок Т. Ліванової про жанрову суть опери Перселла як «психологічної драми»: тут немає драматизму як зіткнення характерів, тут герої усвідомлюють своє призначення і приймають його.

Цікава функція Відьом в оперному дійстві, поява яких пов'язується із впливом національного фольклору. Однак для посткромвелівської Англії, що пережила «полювання на відьом» як релігійно-державну акцію, фігури Відьом мали актуальну соціально-культурну символіку:

«Переслідування відьом охопили всі країни католицької й протестантської Європи...Новим у переслідуванні відьом в XVI–XVII ст. було те, що церква й світська влада бачили в них уже не одинаків, а ‘антицеркву’ на чолі із сатаною... Поряд з вірою в шкідливих відьом у народі існувала віра в добрих відьом, які здатні нейтралізувати дії перших... Однак лише в другій половині XVII ст., коли терор, викликаний масовими переслідуваннями відьом, став приводити до соціальної дезорганізації й була усвідомлена величезна небезпека для суспільства від продовження цих гонінь, переслідування відьом поступово затихли...» [94 с. 119].

Сюжетно (за текстом Тейта) підступи Відьом ніби заміняють посланника богів (вони і з'являються у фіналі II дії у вигляді Меркурія), які визначили героїчне призначення Енея. Рішення богів спонукало його, в «Енеїді» Вергілія, залишити рідних у гинучій Трої заради збереження царського роду й створення нової імперії. І ця міфологічна сюжетна лінія була добре відома виконавцям і слухачам опери. Відповідно Еней, що відволікається благісним перебуванням у Карфагені поруч із люблячою його царицею Дідоною (див. паралель до перебування Одісея-Улісса у Каліпсо в «Іліаді»), відступає від героїчного призначення. Тим самим Відьми в тексті лібрето отримують певний трікстерський зріз, що своєрідно подається музикою III акту: танець Матросів, а потім Відьом, – і ті, й інші причетні до

відновлення героїчного призначення Енея, тобто виявляються дотичними до відновлення морального позитива позиції героя.

Відповідно фантастична сцена у вигляді 2-ї картини I дії також наповнюється амбівалентним змістом зло – добро: любовна радість Енея, ознаменована союзом з Дідоною, збиває героя зі шляху його призначення. Показова будова цілого опери: 3 акти, що принципово відмінно від 4–5-актності французької й італійської опери. Народжена неаполітанська оперна школа на чолі зі А. Скарлатті висунула концепцію 3-актної композиції – але з комедійними вставками, що створювали сумарну промістеріальну 5-актність (християнська містерія завжди припускала життєво актуальні, в тому числі комічні, вставки на підтримку миттєвості значення повідомлюваної біблійної істини).

Подібно до містерії, до літургичної драми, перші опери мали рондоподібну структуру, у якій основна ідея вистави, обумовлена церковним святом, подібно до рефрена рондо (коло – символ Усього, Бога [36, с. 25–27]), пронизувала всю структуру. В опері Перселла мадригально вирішені ансамблі, хори (камерні за складом) становлять музично наскрізну лінію, в якій епізодами виступають сольні номери, що виконуються Дідоною, Енеєм, Беліндою (довірена Дідони). На зразок життєво-побутових «вставок» у містерії й в *seria* у творі Перселла розміщені сцени з Відьмами: самостійна 2-га картина I дії та вставний номер в 3 акті.

Як ми вже відзначали, побутова, не фантастична, а швидше алегорична наповненість образів Відьом, які амбівалентно представляють добро і зло в дії опери, надає цій дії повчальності, усуваючи драму характерів і підкреслюючи ієрархію сил світу: світ Вищої Волі – світ людської недосконалості.

Показове, у контексті сказаного, суто меланхолійне забарвлення емоційного тону самовираження головної героїні, Дідони. Як вже було сказано, драматургія опери визначається її двома Аріями – в I і III діях. Причому обидві вирішені в жанрі *Lamento*, тобто у вираженні високого суму,

обидві написані у формі варіацій за *basso ostinato*, тобто у структурі з *cantus firmus*, що була основою гімноспівів меси епохи Ренесансу. У цьому плані самовираження героїні ритуалізоване, але не психологізоване: тут не стільки правда характеру, скільки правда ситуації. Причому друга Арія в *g-moll*, відзначена в мелодиці церковними знаками *catabasis* і *passus duriscuelus*, тобто показниками каяття й вищої напруги, цілком відповідає проясненню *пасторальної* забарвленості звучання:

«Характерне для Перселла поєднання 'крихкості', суб'єктивної тонкості й сили тут є особливо шляхетним. Користуючись типовими прийомами *Lamento* ('зітхання', *g-moll*, *basso ostinato*), він створює в той же час цілком своєрідну музику. ...Сумний хор оплакує загиблу Дідону. Сум цей легкий і світлий...» [77, с. 279].

Зі сказаного очевидна містеріально-очисна акція жертвопринесення Дідони: Еней здійснить своє героїчне призначення, як про це свідчать «Енеїда» Вергілія і переказ про заснування латинян-італіків троянцями. Партія Енея доручена тенорові, що збігається за традицією французької, а не італійської опери в прояві героїчного начала. Однак, на відміну від французької опери, що від начал як *театральна* вистава протистояла культурі салону, опера Перселла орієнтується на салонну образність-замкненість представленого дійства, що співвідноситься з умовами салонів-камерат італійських гуманістичних зборів, які породили ідею опери.

Одухотвореність салонних співтовариств, що протистояли в культивуванні жеманних та ніжних уподобань жорстокості й бруду життя, але по-храмовому не озивалися на трагіко-драматичні колізії буття, плекаючи почуття добрі, християнську терпимість і жіночу манірність культури спілкування [8, с. 193-195], – все це впізнається в опері Перселла. Такий ракурс розуміння музичного змісту твору відповідає суб'єктивності, що виявляється надіндивідуально, вираженню, що черпає в культурі мадригалу.

І якщо, як вже відзначено, ансамблево-хорові (камерні) номери переважають у творі, то тим більше ця мадригальність наочно проявляється в

сольних номерах, в Аріях Дідони, в яких вокальна партія, яскрава й самозначима, проте уплетена в контрастно-поліфонічну фактуру за *basso ostinato*, що «відсуває» безпосередність прояву патетики на користь ніжної споглядальності *quasi*-церковного звучання цілого.

Таким чином, характерною ознакою опери «Дідона та Еней» Г. Перселла є її камерність, обумовлена культурним принципом проторококо, що в умовах англійської Реставрації визначило наближеність до французької опери, у тому числі введенням балетних номерів і опорою на тенорову партію в характеристиці головного героя. Однак опера Перселла принципово відмежовується, у дусі британсько-англійської салонності «масок», від драматико-трагічної декламаційної патетики на користь мадригальної споглядальності й ученої добірності мистецтва, жіночні й ігрові основи якого склали стильову якість, зазначену нами як британсько-англійське проторококо.

Поряд з цією виставою хочеться назвати ще й «Орфея» Х. Глюка, позиція автора якого, завжди опозиційна до *seria*, містить типову для *seria* виразну рису: головна роль призначена для кастрата-фальцетиста. А саме ім'я головного героя, у світі вже відзначеногонами ідентифікування з Ісусом Христом, надає містеріального характеру сюжетним послідовностям лібрето. В постановці Одеського національного театру опери та балету головна роль Орфея була подана у версії басового-баритонового співу. Постановники скористалися рекомендаціями театралів XVIII ст., які відзначали, що в разі відсутності добрих голосів кастратів-фальцетистів, слід доручити відповідну партію – басу (останній розуміли як природний чоловічий, співацьки достойно розроблений голос, здатний звучати у широкому діапазоні в різних регістрах-теситурах [182, с. 152]).

У виставі в Одесі партія Орфея співається баритоном, вписаність у діюбалетних сцен, за французькою традицією, залюбки підхоплена постановниками, оскільки пантоміма-танець проникає у візуальний супровід аріозного звучання, надаючи усім класичним виставам наскрізний відтінок

необарокового втілення, в якому оперний спів стає супроводжуваним фоном візуальних подань на сцені.

Такий підхід відповідає тенденціям сучасного постмодерну і навіть «двічі симулякру» у виразності пост-постмодерна наших днів, хоча перевантаженість класики такого роду модернізаціями утруднює сприйняття, можливо, дратує «стереотипом новачності» у поданні традиційних улюблених публікою суто оперних версій.

Однак в Одеському театрі існують і вистави, які спеціально зберігають традиційний вигляд – і, можливо, це доречно, хоча і не завжди переконливою виглядає прийнята версія. Йдеться про твір, позначений невичерпним інтересом до нього публіки, складений генієм української музичної історії – видатним співаком і самобутнім композитором, вихованцем М. Глінки С. Гулаком-Артемівським – в опері «Запорожець за Дунаєм».

Як відомо, це комічна опера, що відізначалася на героїко-драматичні сторінки історії українського козацтва, вона не сходить зі сцен театрів України, а слухачі кожного наступного покоління знаходять щось прийнятне й зрозуміле, вихідне із правди історичних перипетій представників Запорізької Січі. Автор дослідження, як виконавиця ролі Одарки, в цій опері бере участь у постановках як в Одеській опері, так і в спектаклі Українського драматичного театру, що традиційно в Одесі тягнувся до оперних масштабів музично оформленої вистави. У працях українських дослідників твір неодноразово ставав предметом аналізу, у тому числі це роботи А. Кулієвої, І. Драч, Г. Гирси, О. Гончар та ін. [74; 38; 29; 30], демонструючи дискусії, щоне припиняються, із приводу змісту й виразних засобів дивного творіння українського Майстра.

У даному випадку акцентуємо чуйність автора твору, С. Гулака-Артемівського, до «духу часу» шістдесятників ХІХ ст., з темою «батьків ідітей» (яка тут вирішується лагідно), й актуалізовані в сучасності ідей-образи, насамперед стосовно характеристики жіночих персонажів як предмета виконавської діяльності автора дослідження.

В нашому аналізі простежуємо оригінальну версію розуміння жанру опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у протиставленні сталій концепції «італійського наслідування» і тим збіднення подань жанрово-стильових поєднань у творі, сконцентрованих на трактуванні жіночих партій Одарки й Оксани. Особливо підкреслюємо зосередження в партії Одарки виразних засобів героїчного персонажа, представленого *россінієвським сопрано* із витікаючими звідси трактуваннями сучасних режисерів-постановників.

Останніми десятиліттями в Україні й поза нею підсилюлися «викривальні» зусилля на адресу авторів тих або інших геніальних творинь – як це мало місце в позиції О. Зінькевич, що захищала ідею плагіату П. Чайковського стосовно ідей сюжетів А. Рубінштейна [169, с. 476]. Дещо співвідносно знаходимо у виступі І. Драч [38], що висунула ідею «українського парафразу» на «Італійку в Алжирі» Дж. Россіні – стосовно «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Які б не були італійські прояви в цій композиції – і вони закономірні, тому що будь-який творчий акт здійснюється з опорою на певну ідеальну модель, обумовлену вибраною жанровою типологією, італійські риси в класичному для цієї національної школи оперному жанровому типі – органічні. Однак головний жанровий знак тут – комічна опера з розмовними діалогами, тобто представлена французька або німецька модель «малої» опери.

Відзначимо, що у 1860-х роках, коли створювалася ця українська опера, з'явилися два великих твори саме в комічному жанрі, але із драматичним контекстом осмислення комічних колізій – це «Продана наречена» Б. Сметани (1866) і «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера (1867). В останньому з названих творів розмовні діалоги, за італійським зразком, замінені речитативами, а от опера чеського майстра відтворює зінгшпільний – на слов'янський лад – план побудови цілого. І такий жанрово-типологічний вибір зовсім не перешкодив виявленню драматичного, сюжетно визначеного побутово-подієвими факторами. Однак алегорія

«полькової опери» як такої, що містить знак національної чеської декларації, включала драматичні зрізи вираження, обумовлені сукупним контекстом чеського національного самоствердження після повстання в Празі 1848 року.

У С. Гулака-Артемовського був реальний вибір трактування комічного жанру, але він явно при виділених «італьянізмах» у ряді поворотів амплуа партій Карася й Одарки до персонажів-буфо, все ж зупинився на версії цілого – у заповітах драматизованого зінгшпіля німецької школи. Не забуваємо, що й великий наставник українського музиканта, М. Глінка, при очевидних зверненнях до італійського оперного досвіду, все ж наближав цей досвід до шукань німецької школи, *симфонізуючи* дію й створюючи монотематичні структури в охопленні вокальних проявів усього оперного дійства.

Але в автора «Руслана» тембрально-регістрові трактування не збігалися уявленнями про молодість–старість, які існували в його час: тенори – милостиві старці, любовна пара – Руслан і Людмила – бас (баритон, виконує звичайно бас-баритон) і сопрано, причому *россінієвське*, тобто без форсованих верхніх нот і з сильною першою октавою.

У дисертації А. Кулієвої знаходимо надзвичайно суттєві спостереження щодо істоти сюжетики й жанрових переломлень цієї опери в радянських постановках середини ХХ століття:

«Відомо, що ще у 30-ті роки ХХ століття була здійснена редакція В. Йориша, яка спрощувала партії персонажів та сценічні ситуації. Це зумовлювалося націленістю на виставу в Москві у дні першої Декади української літератури та мистецтва. Офіційна урочистість декадної вистави сприяла загостренню історично-соціального підґрунтя твору в умовах сталінського пієтету до владних правителів (Петра I, Катерини II, Селіма-Паші...). Тому натяки на трагічні події в Росії у XVIII ст., участь запорозьких козаків в яких зумовила загрозу геноциду українського козацтва, всіляко гальмувалися і драматургічно відсторонювалися. Ця грізна тема українського

бунтарства була характерною для творчості шістдесятників ХІХ сторіччя» [74, с. 73–74].

І далі дослідниця узагальнює:

«А в Радянській Україні, після штучного голодомору 1932–1933 рр., саме звернення до теми козацтва викликало аналогії з ідеєю відплати. Цим побоюванням історичних паралелей можна пояснити демонстративне *загострення постановниками гумористичних складових музики і сценічної дії*»(курсив наш. –Н. К.) [74, с. 74].

Зазначена адаптація твору С. Гулака-Артемівського й теми в ньому українського козацтва в напрямку нівелювання драматичного заряду партій і просування їх у бік комікування, як бачимо, відповідала перевагам радянських постановників 1930-х. І головним важелем такого переосмислення стало – маніпулювання теситурно-регістровими показниками партій головних персонажів. У цитованій вище роботі А. Кулієвої справедливо роз'яснюється:

«Одночасно Йоришем і його однодумцями був зроблений перегляд партій Карася і Одарки в напрямку штучного зниження тих вокальних партій, всупереч їх трактуванню композитором. Одночасно партія Оксани, без теситурного перенесення її на іншу висотність, отримала стимул до трактування її як сопранової, ніби заради підкреслення юності героїні у контрастному зіставленні зі зробленими більш низькими партіями Одарки і Карася» [74, с. 74].

Ця ідея постановників 1930-х надзвичайно подобається сучасним режисерам, що всіляко висувають партії Оксани й Андрія на провідне місце в опері. Однак в Одеському національному театрі опери й балету й це «відновлення» твору Гулака-Артемівського виявилось стриманим: сольні номери Оксани підвищили на секунду, а Одарки відповідно понизили, переводячи її на роль «другого ряду». Звичайно, виникло протиріччя у звучанні сольних і ансамблевих номерів, оскільки вони написані композитором з виділенням Одарки, бойової і владної козачки, що взяла під

заступництво осиротілу Оксану й тієї, що захищала її на всіх етапах сюжетних поворотів.

Знову звертаємося до узагальнень дослідника, що аналітично й співацьки-практично дослідила партію героїні опери Гулака-Артемівського:

«Партія Одарки втілює силу й владність ‘української Валькірії’, енергія якої зумовила образну вибудову основних ансамблевих дуетних сцен опери. Одарка – це високе повне сопрано у задумі композитора, що відповідає силі й молодості героїні, а рухливість її голосу підкреслена співставленнями з партією Оксани. Романс останньої ‘Місяцю ясний...’ споглядальний, молитовний, вибудований на цій же інтонації секстового ходу, що й початок дуету № 4 із заспівом Одарки, де героїня вся постає у гнівному збудженні і спрямованості у співі до танцювального руху» [74, с. 75].

Такий висновок чудово вкладається в матеріали аналізу, починаючи від першого, вихідного, номера партії цієї героїні – у дуеті з Карасем № 6, у якому саме її сольний виступ ініціює музичний розвиток, а перша репліка («Відкіля це ти узявся?»), вибудована з опорою на секстовий хід, що ріднить її із секстовим ліричним заспівом Оксани в № 3 («Місяцю ясний») – інтервал сексти символізує досконалість, оскільки є показником інтервально-ладових структур старовинної церковної музики (і ладів вітчизняного знаменного співу, і західної григоріаніки). У цьому дуеті в партії Одарки вищою нотою є висотність as^2 (вища нота в партії Оксани показана в № 3 – це a^2).

Найнижчий звук партії Одарки – це h у фінальному гімні «Україно, рідний краю» – саме цій героїні призначено заявити священні слова вірності Вітчизні. Загальний обсяг партії – від as^2 до h – перевищує обсяг партії Оксани (від a^2 до d'), що свідчить про те, що роль Одарки призначена для *повного* сопрано, тоді як Оксана становить, у росінієвських вимірах, *меццо-сопрано*. Партія Одарки «перекриває» партію Оксани й за розмаїтістю жанрових проявів: у дуеті з Карасем № 6 представлені жанрові зрізи маскулінно-героїчної активності героїні (згаданий початок дуету), її ж «ляментозні» заяви («Ти гуляєш дні й ночі»), а також справжнє «сопрано-

буф» (фінальна частина дуету), чистота ліричного виявлення в Одарки – в № 17 і 25, причому перший з них представляє побутовий сповідальний ліризм, тоді як у фіналі опери, представлена лірика гімну, як ми вже відзначали.

У порівнянні із розглянутим жанровим розкладом партії Одарки – партія Оксани простіша, вона, у принципі, укладається в побутово-ліричну сферу вираження. Показове співвідношення партій Одарки й Оксани у квінтеті № 20, що становить «малий фінал» опери: партія Одарки звучить *вище* партії Оксани, тим самим ще раз підкреслюючи пріоритет *повного* сопрано в поданні героїні – оперне амплуа меццо-сопрано маємо в ліричній партії Оксани.

Активність партії Одарки істотно зростає до III акту, у якому перший у ньому номер (загально № 17) і згаданий заспів у фіналі – належать Одарці. № 17 «Ой, казала мені мати» представляє класику української пісенно-романсової лірики, відповідає тому, що прийнято визначати як «українське *bel canto*». Цей номер – шляхетна кантилена на спадній мелодійній послідовності, в основу якої покладена *покаянна* фігура *catabasis*, щомістить повтори-оспівування, які створюють ефекти прихованого двохголосся, яке символізує вчену церковну ідею вираження. Це усмішливе покаяння героїні за зухвалість своєї юної любові може звучати переконливо тільки у вустах *молодої* жінки; якщо ця роль у виконанні на сцені «стариться», то з'являється відтінок шаржування образу козацького лицарства.

Адже згаданий контур за *catabasis* визначив виразну суть бойової пісні, що символізувала славу українського козацтва – «Їхав козак за Дунай», текст якої мав поетичний переклад німецькою і розспівувався по всій Європі, а великий Л. Бетховен запропонував свою обробку знаменитого військового гімну. Бетховеном же, на піввіку раніше від М. Глінки, була зроблена також обробка Камаринської, що була знаком військової доблесті камаринців, прирівняних до козаків – і в ній також *покаянна* фігура *catabasis* склала стрижень викладу.

У заключній партії фіналу знаменитої «Місячної» сонати Бетховена явно цитується мотив цієї мелодії прощання з любов'ю – заради подвигу звершення; саме таке програмне підґрунтя цієї покаянно-катарсичної композиції, у яку вводиться мотив музичного «прощавай» на адресу Дж. Гвічарді, що склала окрему, але минушу фігуру творчого служіння великого віденця.

Названі мелодійні фігури козацького гімну «Їхав козак за Дунай», бойової Камаринської, що музично емблематизувала військову славу Росії та її козацьких частин, що її представляли, зовсім не пародійно закладені Гулаком-Артемівським у партію Одарки: на кощунство іронії відносно слави України учень М. Глінки не був здатний. Відповідно «українська Валькірія» Одарка у своїй пісні-сповіді про юне бажання любити всупереч побутовим заборонам визначає підставовий виразний зміст, що екстатично виявляється в заспівах заключного хору «Там за тихим за Дунаєм», де знову знаходимо покаянну фігуру *catabasis*: адже сама ідея повернення на Батьківщину як покаяння перед Вітчизною за змушене відступництво визначила весь сюжетний розворот цієї комічної й водночас драматично-психологічної опери.

Цей твір, як почасти ми відзначали, вибудовано за планом драматизованого зінгшпілю поствебернівського типу (див. опери Г. Маршнера, А. Лорцінга). Особливо це стосується надзвичайно популярної в Росії (можливо, більше, ніж «Італійка в Алжирі» великого Дж. Россіні) опери «Цар і тесля, або Два Петра» А. Лорцінга (1837, неодноразово ставилася в Одеській опері), у якій ідея презентації героя у двох іпостасях, нарочито побутової і дієвої, владної особи – явно впізнається у співвідношенні комікуючого Карся-Турка й Карся-Запорожця, що представляє лицарську еліту української нації.

С. Гулак-Артемівський визначився в оригінальній версії сюжету й персонажів насамперед у тому, що він єдиний з композиторів, російських і українських, хто втілює конфлікт поколінь шістдесятників (пор.

роман І. Тургенєва «Батьки й діти», 1861). При цьому, хронологічно випереджаючи «Мейстерзінгерів» Р. Вагнера (1867), де також відбита драма батьків і дітей, український автор виділив патріотичний ракурс, що *розв'язує* взаємне непорозуміння представників різних поколінь. І в цьому – принципова антитеза до тієї ж теми в «Дон Карлосі» Дж. Верді (1867), у якому батько й син (також у драмі Ф. Шіллера) поставлені у відносини, що виключають їх примирення.

Сказане повертає нас до трактування партії Одарки як розгорнутого жанрового й висотно-інтонаційного вираження, що співвідноситься з комплексом засобів, показових для провідних партій великих опер.

Виконавські «усічення» в трактуванні цієї партії принижують героїчний зміст твору, написаного в комічному жанрі, але, за здійсненими до середини ХІХ сторіччя типологічними трансформаціями, утримуючого і драматичні, й лірично виразні показники, що інтенсивно проявляються. Музичне свідчення на користь сказаного – симфонічне розгортання фіналів, з яких виділяються оригінальністю жанрово-тембрального насичення фінали першого й третього актів. Тому що дует № 6, який завершує І дію, становить вокальну сонату-симфонію, де три контрастні частини за темпами й типом жанрового трактування наближені до частин інструментальних циклів, що виділилися як істотні показники драматургії і великих, і комічних «малих» опер ще від кінця ХVІІІ сторіччя.

Розгорненість вокально-симфонічного рішення фіналу ІІ дії підтримана динамікою подання народно-хорових сцен, які позначені характером ліричного канта в І дії (№ 2, 4), із відповідними фактурно-тембральними показниками, містять драматичні корекції зіставлення українсько-козацької й турецької сторін у ІІ акті. Справжнім відновленням-синтезом виявляється трактування народно-хорових сцен у фіналі ІІ дії, де, слідом за сольним заспівом Оксани, звучить *величальний* кант-Allegro, що становить збагачене виявлення жанрово-типологічної специфіки кантового

співу, помітного в українській традиції переважно у камерно-ліричному прояві (як це показано в I дії опери).

Однак драматургічна енергія музичних подій опери явно перетворює прийняті жанрові установки національного співочого – кантового – вираження, вносячи державну міць у гімнічний захват фінального звернення до Батьківщини («Там за тихим за Дунаєм»), що включає пасажні розспіви, показові для високого оперного стилю (і не дуже розгорнуті в сольних партіях твору). Тим самим композитор музичними засобами *вокальної фігуративності* акцентував у якості вищої виразної цінності – патріотичний порив, надіндивідуальний зміст якого підкреслений злиттям віртуозності сольного й хорового звучань.

Підводячи підсумки сказаному, відзначаємо:

– опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» не може бути оцінена як моделювання «Ітайки в Алжирі» Дж. Россіні або інших італійських зразків, оскільки реально присутній складний синтез італійських впливів і типологій комічних, ліризованих-драматизованих опер французької й німецької традицій;

– твір українського автора є єдиною у своєму роді в російській і в українській музиці реакцією на тематику конфлікту «батьків і дітей» шістдесятників XIX століття, визначаючи оригінальний принцип трактування комічного жанру як способу фокусування уваги на історико-реалістичних аспектах художнього втілення національної ідеї (що порівнянно з «Нюрнберзькими мейстерзінгерами» Р. Вагнера, написаними кількома роками пізніше);

– трактування партій головних героїв, Карася й Одарки, не допускає гіперболи комікування й «зістарювання» персонажів, оскільки тим самим знімається поетика національної історії та драматична напруга в протистоянні українського козацтва турецькому патронату;

– партія Одарки вибудована із принциповим розмахом діапазону (h – as²) і жанрового охоплення вираження, показового для «повного» сопрано,

тоді як партія Оксани менш різноманітна і діапазон її співу звужений ($d^1 - a^2$), що вказує на установку на традицію меццо-сопрано як «звужену» стосовно саме сопрано.

Резюме: «Запорожець за Дунаєм» є «сполучною ланкою» множинних постановочних спроб останніх, можливо, не менше 70 років, збереження в цій постановці символіки партій, закладеної композитором. А це визначає ступінь поваги і любові виконавців до вітчизняної історії.

Нарешті, репертуарні переваги Одеського оперного театру яскраво втілилися у залученні до репертуарного складу опери-балету «Вія» В. Губаренка за відомою фантастичною повістю М. Гоголя. Звернення до цієї теми визначене буттям композиції, яка неодноразово була прийнята до постановки в театрах країни, двічі поставлена в Одеському театрі опери й балету, в 1980-х і в 2016–2017 роки.

Сполучною ланкою постановочного рішення в Одеському театрі стала робота головного хормейстера, заслуженого діяча мистецтв України високоталановитого музиканта Л. Бутенка. Це його музично-організаційне «слово» визначило оригінальний стрій озвучування опери-балету в 1980-х. Оригінальний – оскільки не було спокуси поринати в «гоголівське чортовиння», взяла гору гоголівська натхненність, що музично зосередилася у звучанні хорових номерів.

У версії «Вія», що відбулася останніми роками, – очевидні нові постановочні рішення. Як пояснив постановник Г. Ковтун, попередня версія опери-балету відкоригувалася новими матеріалами:

«Наприкінці життя Губаренко на основі музики опери-балету написав хореографічні сцени. Мені здалося цікавим поєднати оперу-балет і хореографічні сцени. Вистава наповнена містичними змістами, які передаються за допомогою музики, живопису, хореографії, голосу»[63].

Такі виразні змішання породили у фантазії постановника ще й сюжетні перетворення, що доповнили новою порцією «фантасмагорії» гоголівський геній – і в подіях, і в смисловому наповненні персонажів. Склався колаж

методик, у якому оперне вокальне наповнення виявилось відверто витисненим балетно-видовищним.

В аналізі зосереджуємось на виявленні жанрово-типологічного переплетіння, створеного за музикою В. Губаренка, й редакційним переглядом сюжетики й образності повісті Гоголя у співвіднесенні з «духом часу», за Г. Гегелем [28]. Оскільки органіка постановчих «переробок» і композиції Губаренка, і твору Гоголя направляється єдино значимою змістовністю: відповідність ідеям сучасного слухача-глядача, тобто «гіпер-поставангардні» чи пост-поставангардні засади мислення.

Як відомо, вихідний композиційний варіант, представлений В. Губаренком за повістю М. Гоголя, це опера-балет, у якій закладена певна рівновага фантазмагорійності – і життєвої *диявольської спокуси*, у якій герой не вистояв. Звичайно, у лібрето М. Черкашиної і Л. Михайлова такий християнський моралізуючий принцип приглушений, зроблений акцент на комічній «полегшеності» відносин бурсака філософа Хоми Брута до церковних строгостей віросповідання. І хоча в сюжеті повісті Гоголя цей поворот ніби теж показаний, однак саме виділення бурсацької кваліфікації – філософ – готує до сприйнятливості героя до таємниці диявольської спокуси. Але це філософ за спеціалізацією старшого курсу бурси, як філософ-фахівець – герой повісті «ще не філософ, тільки вчиться». Результат – наявний.

Знаковим є ім'я – Хома (очевидне розуміння латинізованої версії – Фома, чітко в християнській традиції асоційоване з апостольським Фомою Невіруючим), як прізвище-прізвисько Брут (що вказує на історичну особу: друг-убивця Юлія Цезаря). За таким же принципом складені ім'я й прізвисько напарника Хоми Брута – Тіберій Горобець, у якому очевидне навмисне сполучення зв'язку із греко-римськими іменами, що одержали в повсякденному вживанні риторичне наповнення, зі знижуючим «зооморфним» мотивом.

Отже, у Гоголя сам статус та ім'я героя – *філософ Хома Брут* – обростає показовим для автора трікстерським ореолом: герой – антигерой, але з явним схилянням до другого. Порівняємо з героями «Тараса Бульби»: трікстерська (раблезіанська!) амбівалентність охоплює всю поведінкову сукупність Бульби і його синів – але взяла гору біблійно-жертвна аналогія до Авраама, що уготовляв сина на вівтар віри. І це закладено в імені: очевидний знижуючий побутовий зміст, що співвідноситься з білоруським «бульба-картопля» та ін. Але в наявності й міфологемні високі показники: буль – бик, тотемічний героїчний знак індослов'янських предків, що визначило, за однією з версій, назву У-Країна, «країна Ву-У», тобто «країна бика-вола»; санскритське «ба-па» (за С. Наливайком) – батько-хоронитель [30, с. 27].

Житійний мотив спокуси страхом визначає сюжетні перипетії майже всіх фантазійних повістей «Вечорів на хуторі...», і насамперед «Страшної помсти», «Ночі напередодні Івана Купала» і тією чи іншою мірою – усіх. Композитор Губаренко явно відчував цей «моральний поклик» культури українців, вибудувавши сцену Ярмарку (I дія), у якій нарядно-святкове гуляння заявляє *строкатість життя*, де і «чортовиння» у вигляді жорстоко-потворних побиттів, бісівської краси Панночки й ін. утворює колоритні вкраплення в життєвий потік.

Балетні «вторгнення» в оперне дійство народної сцени I дії явно вибудовані в руслі «чортовиння», розвиваючи апробоване класикою російської опери від М. Глінки: свої співають, вороги танцюють (див. опозицію вокально-хорових і балетних сцен в «Житті за царя» та ін.). У цьому ж дусі вибудував хорові-балетні опозиції й Дж. Россіні в опері «Вільгельм Телль»: швейцарці охарактеризовані суцільно хоровими номерами, у тому числі акапельними, тоді як ворожий німецький табір Гесслера представлений балетом (III акт). Такий підхід протилежний французькій сакралізації-ідеалізації балету: «Фенела, або Німа з Портічі» Ф. Обера визначає пантоміму-танець як виразну сферу в характеристиці

головної героїні, тоді як хорові номери представляють і співчутливе до неї оточення Рибалок Портічі, й адміністрацію тиранів-іспанців.

У постановці Г. Ковтуна фантасмагорія-дияволіада опиняється на першому плані, морально-повчальний сенс стійкості до спокуси відсунутий кардинально: кантовий спів бурсаків поставлено в суто комедійний контекст «звільнення від науки», вихолощений морально-піднесений принцип виявлення кантової «трирядковості». Зате уведений, як додатковий персонаж, М. Гоголь, причому у якості «розпорядника» характерів персонажів, що порушує авторську «логіку імен», яка у письменника складається ніби зверху формовування лінією дії.

Композитор використовує закладену Глінкою перевагу басових партій у сольних розкладах оперної частини твору: Сотник, Дорош, Свирид, Хома – басы. З одного боку, це створює аналог звукового колориту православного *ангелогласія*, а, з іншого, насичує характерністю бас-буффонної інверсії. Взагалі в музиці *мало кантилени*, – і вона з'являється в дії опери-балету з акцентуванням того, що, за логікою гоголівського подання образів, не могло мати місця. Такими є розписані в лібрето монологи Хоми, присвячені красі Панночки: Гоголь, справжній знавець ментальних рухів душі українця, представляючи закоханих й захоплених жіночою красою героїв, надзвичайно скупий у монологічному поясненні цих почуттів.

Така підкреслена цнотливість висловлень відповідала козацько-шляхетській моралі, поведінковий стереотип якої [103, с. 73] відповідав позиціям чернечої заборони на грубі й почуттєво виражені характеристики будь кого.

Введення в лібрето лексики бурсаків у славу Венері, захоплення Хоми красою Панночки – не порушує історичної правди побуту, тому що вихованці відповідного духовного закладу набували значну історико-культурну підготовку, у тому числі в поінформованості з міфології Античності. Однак національне виявлення *школярів* у творі Гоголя, при всьому демонстративному комікуванні в побутових описах, підтримується

згаданою словесною етикою. У лібрето це порушено, підхоплене в постановочних деталізаціях дії «вистави за Гоголем і Губаренком» в Одеському національному театрі опери та балету.

«Фантасмагорійність» гоголівської повісті «Вій» ґрунтується на чітко усвідомленому гріху спокуси страхом, сюжетний мотив якого має багату дохристиянську розробку, оскільки торкається глибинного стрижня людської психічної настроєності на віру й подвиг, поза якими неможливо специфічно людське культуро будівництво, сутність якого підтримується для віруючих страхом Божим, що є опозицією дияволаді й всій пов'язаній з нею «фантасмагорійності» [133]. Ця особливість перетворення, що становить стрижень психіки, сформованої страхом Божим, визначена о. П. Флоренським:

«'Надгробне ридання творяще піснь алілуйа...'Ось висловлення, у якому можна бачити характерне самосвідчення культу – усякого культу, розповсюджуючи окремий випадок, як приклад, на інші, більш широкі області... Нелюдська, безпросвітна, неперетворена тьма розпачу робиться людяною, коли освітлюється, коли перетворюється, коли переходить у пориви до Всевишнього. Непроникний покрив хмари серцевої робиться світлим. Не відміняється наша скорбота, але забороняється... Однак потрібне інше: її ж, скорботу при труні, перетворити в найбільшу радість духовну... перетворити у хвалу Йому...» [133, с. 136].

Це перетворення, спричинене вірою, визначає особливого роду оптимізм розглянутої повісті – образ віри, втілений Гоголем, простирається на твори, вибудовані під егідою гоголівського генія. Г. Ковтун явно ігнорував цю віросповідальну основу гоголівської фантасмагорії, коли писав відповідні рядки в пояснення свого постановочного задуму в нарисі *«Гоголь – майстер фантасмагорії»*:

«Прийоми для передачі фантасмагорії складні, адже вони не мають реальних обґрунтувань, логічної бази. На мій погляд, у 'Вії' письменникові

вдалося створити дивний контраст похмурого сюжету й іронічного ставлення до героїв» [63].

Неточною є вказівка на те, що прийоми передачі фантазмагорії «не мають реальних підстав», – реальність їх у нерушимої логіці психологічних стереотипів культових людських дій. По-друге, несправедливим є спостереження, як це зазначалося, у викладі міфологемних позицій віри й подвигу відносно «контрасту похмурого сюжету й іронічного ставлення до героїв». Звичайно, музика В. Губаренко дає привід для такого роду «гіперіронії» у поданні персонажів: монолог замилювання красою Панночки (ц. 102–112), справедливо утримуючий псалмодійні репетиції й ефекти прихованої поліфонії (знак ученості!) у мелодії голосу, – цілковито вирішений в...ритмі вальсу.

Цей поза історично поданий індекс танцювальності демонструє іронічний нахил, що тільки почасти перекривається семантикою кантової жанровості, яка вгадується у фактурі монологу, де в цілому паралельне звучання ліній у високій теситурі накладається на вокальну – басову – партію Хоми. Значущість кантової «трирядковості» з вільним басом зазначеного фактурного рішення монологу головного героя затверджується, коли на високі «голоси» інструментів накладаються сопрано й альти співпереживаючих сценічним подіям Бурсаків, котрі в інших сценах представляються й іншими, теноровими-басовими тембрами.

У жанровій чистоті кант виявляється – і чудово звучить, особливо в заповітах хорового рішення диригента-хормейстера Л. Бутенка! – у завершальній сцені I дії, у виході Бурсаків, коли ансамбль Тіберій – Хома – Тит накладається на потужний шар чоловічого хору. Однак «молодецький» текст на посміяння бурсацької вченості – це вже на совісті лібретистів і композитора, що прийняв його. Кантова фактура виявляється й у монолозі Хоми у II дії («Ти скажи мені, соловейко, правду») – у момент призивання судженої (див. 2 такти до 8 і після ц. 255, 261). Рондоподібно вибудований згаданий монолог виділяється своєрідно поданою темою-рефреном (ц. 247,

також 249, 251, змінений вид – на ц. 258): ритмічна фігура-остинато в чергуванні п'ятидольного й чотиридольного тактів з виділеними у фактурі інтервальними показниками квінти й кварта.

Мелодійне «розгойдування» на квінтовому звороті в названій темі-рефрені апелює до риторичної символіки цього інтервалу як втілення краси, тоді як квартові побудови дані у вигляді квартакорду ($f-h-e^1$ на ц. 247, $fis-h-e^1$ на ц. 251, $es^1-as^1-b^1-es^2$ на ц. 258), впроваджуючись і в дияволіаду балетно-пантомімічної сцени «Політ Хоми з Відьмою» (ритмічно тут простіше, це тип «мефісто-вальсу» на 6/8), і ці ж квартакорди звучать у вигляді дзвону світанку, що завершує композицію. Тим самим квартові структури органічно вписуються в риторичну символіку квартових побудов як основ, тобто виявляючи високі абстракції художнього вираження сенсу.

Постановник-режисер Г. Ковтун так пояснював джерело своєї концепції «Вія»:

«Одеському глядачеві добре відома перша постановка «Вія» 1984 року, тому я й вирішив трохи поглянути на передісторію взаємин Хоми й Панночки. Наприкінці життя Губаренко на основі музики опери-балету написав хореографічні сцени. Мені здалося цікавим поєднати оперу-балет і хореографічні сцени. Вистава виповнилася містичними значеннями, які передаються за допомогою музики, живопису, хореографії, голосу... Микола Васильович Гоголь занурений у дію спектаклю, будучи його головною діючою особою. Він створює своїх героїв, які народжуються з його свідомості і, отримуючи своє життя, вступають у конфлікт із самим автором» [63].

Посилання на участь Гоголя як персонажу вистави є неточними, оскільки такого роду персонаж фігурує в Пролозі, наприкінці III картини й у кодї вистави, перетворюючись у виродження *демонічної* містифікації дії – православно преображенський ракурс фантасмагоричних сюжетів Гоголя начисто відкидається. Показово, що в музичному оформленні Панночки, персонажа танцюючого й зовсім не співаючого, особливу роль

відіграє...знову вальсовість. Вальс в українській, як і в російській традиції відзначений рисами ідеалізації – «російський» вальс, піднятий на щит московським бідермайєром першої половини XIX століття на романсовій основі, у творчості П. Чайковського досягає апогею у вигляді морально довершених проявів душі й тілесної пластики. Як відзначалося, Губаренко пропонує хіба не вперше в українській і російській музиці вальсовість у *демонізованому* ракурсі.

Таким є танець-*agitato* Панночки наприкінці I акту (ц. 167), що виявляється моторно-інструменталізованим проявом вальсового руху аріозо у вустах захопленого Панночкою Хоми. Це аріозо звучить двічі: у момент подання «комедії» (ц. 102–112) і на завершення сцени (ц. 156–159), – тим самим знаходячи *тематичний* зміст. І як скерцозна варіація на цей порив душі Бурсака з'являється згадане вальсове соло Панночки. Цей же демонізований вальсовий потік виявляється в сцені Панночки зі сплячим Хомою (ц. 263), а чисто балетно розв'язаний політ Хоми з Відьмою (ц. 279–282) демонструє, чистоту жанрового подання «мефісто-вальсу» на 6/8.

Завершуюче сцену *Moderato-Doloroso* (ц. 301–305), що впливає за сюїтою Ноктюрну-феєрії літньої ночі (ц.283), відзначеного вальсовістю в розмірі 2/2, потім вальсовим рухом у власному значенні (ц. 291–297), установлює пріоритет «демонічного вальсу», але в цьому випадку – у вокальному виявленні партії Хоми. І цей же тип драматизованого звучання вальсового образу відкриває III дію, оплакування померлої Панночки в 1 і 3 картинах, визначає виразність монологів Сотника в 1 й 4 картинах III дії (ц. 352–362, 384–394). Цей же шар скерцо-вальсу з'являється востаннє в музиці опери в монологі Хоми при труні Панночки (ц. 405–410), перетвореному в остінато «перегонів» на 6/8 (відгомін мефісто-вальсу).

Квартет-відспівування (ц. 364–372) вибудований на риторичних темах-символах – темі хреста (див. опірні точки в мелодії заспіву Хоми від ц. 364 – *es-c-c¹-b*) і каяття в послідовності *catabasis* (див. спадні ходи *g-f-es, ces¹- b-as-ges*), створюючи оазис християнської моральності в музичному вираженні

героїв. Наявність контуру хреста в початковому мотиві мелодії визначає ознаки в ній прихованої поліфонії як знака церковності й ученості. Цей же фактурно-мелодійний тип відзначає тріо-підказку Бубличниці – Свирида – Дороша в завершуючій дію сцені (перед ц. 449).

Крок-біг погані в кінцевій сцені представлений остінато пульсацій чвертями, на кульмінації (ц.431) переміняючись моторним еквівалентом ритмомотиву славлення – порівняємо з фігурою славлення або кантовим ритмом чергування половинної тривалості й двох чвертей. Саме вона спливає у дзвоні світанку в завершальних звучаннях опери-балету (або балету-опери за перевагою танцювально-пантомімічних сцен) у вигляді співвідношення цілої й двох половинних, тобто в ритмічному збільшенні кантової фігури.

Здійснений аналіз свідчить, що в творі представлені не стільки характери, скільки проекції на той або інший персонаж типологій вираження. Це – кантовість, дана у фактурному вияві паралелізмів верхніх голосів з вільним басом, а також у вигляді архетипових мотивів кантового ритму. Ця кантова сфера характеризує головним чином Хому і його оточення, знаменуючи показник християнської моралі, поза якою твір М. Гоголя втрачає стрижневі сюжетні й психологічно-виразні прикмети. Протилежність – танцювальні ритми вальсовості, представленої в іпостасі мефісто-вальсових звучностей і остінатних пульсацій. Таке співвідношення тематичних потоків досить анахронічне, але зате чітко визначає опозицію добро – зло в подійно-персональних переплетіннях.

Аналіз демонструє гіпертрофію видовищно-танцювальних впроваджень в оперу-балет, у якій сюжетно-сценічні ускладнення подані поза власне музичним тематизмом, створюючи ту перевагу видовищності, яка була показовою для опери бароко й романтизму, неприйнята в классицистських та постромантичних симфонізованих оперно-містеріальних концепціях. Постановка Г. Ковтуна симптоматична для постмодерністської тяги до видовищності, художня яскравість відсувається стереотиповістю зіставлень вокальності й танцювальності, запозиченої із практики ХІХ

століття, і відсутністю релігійно-містеріальних асоціацій, цілком органічних у проявах морально-релігійного пафосу творів М.Гоголя.

Так камерна за своєю ідеєю опера-балет В. Губаренка в процесі постановочної гіперболізації танцювально-пластичних і зорово-асоціативних складових наповнилася ознаками *великої* опери, в якій саме хорові і балетно-успівляючі трактування сцени знаменували масштабність ідеї і національну емблематичність представленого дійства.

Висновки до Розділу 2

Сукупність історичних оглядів виявлення культуронароджуючої функції камерної опери у створенні форм великого оперного вокалу і протиспрямованої їй камерно-вокальної лірики засвідчує ряд позицій.

По-перше, констатація камерного витoku опери у прийнятому розумінні, тобто від винаходу флорентійської камерати грані XVI–XVII ст., забезпечує першість цього роду театру у розкішних постановках великої опери, як вона формувалася через ліричну трагедію у Франції аж до *grandopera* XIX ст. В нашому дослідженні доведено, на зіставленні надбій різних століть Нового часу, що саме римська опера-містерія С. Ланді складає достойний епіцентр оперного роздоріжжя. Увібравши камерний принцип співу й містеральну строкатість подієвого й постановочного порядку, ця опера склала перетини релігійно-ідеологічного і стильового синкретизму епохи Контрреформації, забезпечивши вихід жанрових оперних ознак і на європейський Захід, і на європейський Схід.

Виключно негативна, з позицій прогресизму Нового часу, оцінка Контрреформації, не може бути прийнятою сьогодні, оскільки то був короткий, але плідний етап оглядки на буття православного Сходу, де містерія не була забороненою. А візантизм італійського Півдня, що був на грані XVII–XVIII ст. під іспанською короною, дозволив тут висунути «містеріалізовану» оперу-*seria*, яка спричинила напередодні Французької

революції шалений наступ збоку пропротестантськи налаштованої революційної влади.

Такий погляд на історичні події дозволяє по-новому оцінити замовчування Р. Вагнером у своїй реформі реального історичного витоку з італійської опери-містерії XVII ст., хоча ідеологічно (літургізована опера) і технічно-виражально (декламація з аріозними «оазисами» у співі) основи центрального твору С. Ланді і вагнерівських опер типу «Лоенгріна», «Трістана» і «Парсіфаля» майже співпадали. До того ж приймаємо точку зору німецьких дослідників щодо бідермайєрівського тла «великих» опер Вагнера як невідривних від «малих» оперних форм, оскільки брак хорових номерів викликає «пустотність» типу сценічної кантати на сцені. І навпаки, максимально насиченою хорами виступає – комічна опера Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери».

Усвідомлюючи особливу значущість в історії вокалу камерної опери, висуваємо спеціальну функцію камерного вокального жанру XIX ст., що сформувався навколо Lied, як «містерію без сценічної дії», оскільки бідермайєрівське тло розвитку цього жанру забезпечило щільне змістовне *одухотворене* насичення композицій, в яких за побутовими сюжетно-образними розкладами йшла презентація літургійно-житійних й пасіонних ліній, спрямованих на культурну виявленість преображення як головної ідеї часу романтичної доби.

Розгляд романсів Ф. Надененка, українського композитора радянської доби, розрахованих на камерний вокал, показує особливого роду вкладення національно-народного образу у піднесений стрій генетично церковної вокальності, яка надає метафоричне «розростання» асоційованими смислами як змісту тексту, так і народно-популістським музичним елементам. Цим романси Надененка складають творче продовження відкриттів бідермайєра Ф. Шуберта і Р. Шумана, у яких «прости» текстові конструкції і музично-мелодичні побудови у самій академічній представленості церковно-оперним співом набувають ефекту «величного в малому».

Нарешті, розгляд новаційних постановок Одеського національного театру опери та балету типу «Дідона та Еней» Г. Перселла чи «Вій» В. Губаренка демонструє спирання на можливості «малого» жанру, шляхетність самого жанрового строю якого надає значущість та імпозантність тим камерним реально («Дідона та Еней») і потенційно («Вій») виставам.

На прикладі стійкості «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, початково «малої» опери (але з потенціалом опери-драми за рахунок болючої історичної теми і багатства діапазонного наповнення партій) в репертуарі театру, для якого постановки композицій Дж. Верді і Р. Вагнера, О. Бородіна і М. Лисенка й ін. склали історичні віхи просування майстерності творчого колективу виконавців, – засвідчує відмічену нами стійкість містеріальних стимулів опери, від початку поданих у салонно-камерному прояві.

Барокова багата оздобленість Одеського театру опери і балету як приміщення забезпечує навіть в умовах саме камерних вистав можливість впізнати містеріальні-«майданні» чинники дії й смислу композицій, ошляхетнених церковно-церемоніальним достоїнством обраної публіки й уподібнення самої конструкції приміщення для слухачів-глядачів до простору храму і розташування сцени на місці вівтаря

ВИСНОВКИ

В дослідженні представлені шляхи еволюції камерної опери як генетичного лона оперного мистецтва у цілому, сформованого літургійною драмою і містеріальними діями, за його входженням в «гучномовний» вокал нових оперних театрів ХІХ сторіччя і звершень минулого віку й сьогоденності.

В дисертації зазначено камерно-вокальну специфіку співу, камерну специфіку вокальної творчості як таких, що склали відгалуження від оперного мистецтва з виявленням в ньому сакральних слідів ранньооперної містеріальності, яка надихала одухотвореною екстатикою виконавські подання камерно-вокальних творів у цілому. І це констатується в аналізі виконавських рішень циклу Ф. Надененка та ін., а також прослідковується у феномені «камернізації» оперних вистав в умовах гучномовного наступу стадіонно-вуличних дій мас-культурних заходів.

Дисертація, присвячена дослідженню особливостей репертуарних здобутків артистів Одеського театру опери і балету в процесі освоєння дослідженої тематики, сконцентрувалася на певних головних чинниках функціонування репертуару цього творчого закладу.

Історично виділені камерно-вокальні основи оперного дійства самою суттю життєвого процесу поставили саме «малу» оперу у центр новаційних зсувів оперного репертуару в останні десятиріччя. При цьому аналіз реальних витоків оперної камерності вивів на містеріальний «нерв» оперного реформування, в якому уславлені реформаційні здійснення Глюка і Вагнера є певними наслідками того могутнього поштовху, який видала у ХVІ ст. Контрреформація. Остання, попри прийняту прогресистами традицію розгляду у суто негативному ракурсі, в нашому дослідженні подається як суттєва релігійно-ідеологічна подія, що мала вихід на контактність Церков Заходу і Сходу. А це вже прямо виходить на релігійно-освітні події України, для якої західно-руське православ'я і Греко-Католицька Церква складають дещо національно значуще.

Звідси виходить концепція опери-містерії С. Ланді у функції суттєвого чинника наступних етапів «містеріалізацій» опери, в яких вражаюча реформа Вагнера постає як «варіація на тему», задану одиничним і неповторним відкриттям С. Ланді. Тому висуваємо пристрасне побажання щодо перспективи впровадження цього твору в репертуар театру Одеси – то могла би бути прем'єра, підготовлена цілим рядом містеріалізованих «малих» опер, які засвідчують бажаність і успішність постановки цієї *італійської* опери, де головний персонаж втілює юродивого, Божу людину, відповідну як до старокатолицьких, так і до традиційних православних ідеалів релігійного служіння.

Вибрані для аналізу вистави з репертуару Одеського національного театру опери і балету зазначили сьогоденно-новаційні орієнтири постановочної роботи в театрі, яка відверто тяжіє, по-перше, до камерності історично ранніх оперних побудов, а по-друге, до *візуалізації* оперного дійства, яка піднімає забутий важіль барокової вистави: на першому плані – пишність зорових вражень. Ці враження принципово співвіднесені із камерно-оперними постановками, що йдуть від начал оперної виразності взагалі, в якій камерний вокал, народжений у практиці мадригального мистецтва і значно розвинутий на бідермайєрівській хвилі першої половини ХІХ століття, зайняв спеціальне місце. В дослідженні підкреслено, що розуміння камерного вокалу невідривне від духовного вираження і спирається на позиції мадригальної техніки звуковидобування.

Тільки для бароко це різноманіття живописних розкошів просторового оформлення сцени і багато прикрашеного зала. Сучасна ж «опера наочність» постає строкатою сумішшю кінематографічно оформлених картин-сцен, часто не співпадаючих із музичним оформленням. Так засвідчується постановочна реакція на поставангардний «мозаїчний плюралізм» як в деталях, так і в цілому, більше за все уникаючий засвідчення цілісності композиційного завершення дії.

Аналіз найбільш показових на сьогодні вистав оперного театру Одеси продемонстрував готовність творчого колективу до гнучкого реагування на «замовлення часу», причому у формах *мінімалістського* підходу до сценічного рішення, відтворюючи ту «пустотність» барокової сцени, яка психологічно зменшувала фігуру співаючого актора, висуваючи на перший план сприйняття слухачем-глядачем пластично-зображально вирішених фігур-образів.

В результаті оперна сцена, тим більше така емблематична-символічна, як побудована за високим віденським зразком кінця XIX ст. псевдобарокова, *прекрасна* у своїх наслідувально-еклектичних поєднаннях споруда Одеської опери (яку, на жаль, не вносять поважні довідники у відповідний ряд описів знаменитих оперних театрів), органічно вписується в необарокові показники сучасних постановок. І вистави, представлені в такому театрі, покликані відповідати широті ідеологічно-естетичних переваг сьогодення, не втрачаючи художньо-естетичної домінанти, закладеної в семантику барокових нагромаджень архітектури, палацового інтер'єру театру – і сакральної асоціативності, яка закладається дистанціюванням величної сцени і потужного залу для публіки.

Постановки за операми XVII–XVIII ст. сьогодні відверто *містеріалізували* вистави, складається певна перспектива наближення сукупної виконавської роботи до опер-містерій. І з якого б національного обігу їх не черпали постановники, не оминути їм вітчизняного вшанування православ'я, візантійсько-грецька батьківщина якого виведе на суттєві і дорогі ідеї-образи, закладені вірою й естетичним смаком. Бо це сформоване в Одесі самим народженням своїм на березі Руського, як його називали древні греки, моря стверджує їх християнський оплот на кордоні європейської ойкумени і наближеного історичним свавіллям Сходу.

В розвиток позицій метафізики музичної історії, представлених у працях О. Маркової, висувається концепція композиції опери-балету як нового етапу розвитку еволюційних надбань українського національного

оперного типу «співогри» із залученням вокальності української лірики в композиціях М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, ін. в контексті необарокових зрізів постановочних рішень вистав.

У вигляді підсумку дослідження пропонується таке визначення сучасного *необарокового* стильового принципу постановочних побудов оперних вистав:

Свідоме тяжіння до містеріального «двоєсвіту» буттєво-життєвих деталізацій у єдності з умовно-символічними, із широким залученням візуально-пластичних наповнень сценічної дії, втіленнями соціально значущої ідеї – на тлі вокальної щедрості подання сольних, ансамблево-хорових партій за композиторським текстом.

В результаті доведено, що вказане визначення оперує до *неосимволічних-неоготичних* вимірів сучасного поставангардного і пост-поставангардного буття сценічного мистецтва, в якому симулякрова «правда життя» у вигляді популістських шарів вираження чи то у звучачому, чи у візуальному поданні, засвідчує *актуальність здобутків академічного мистецтва у неадекватних умовах мозаїчних методологічних і стильово-творчих пошуків сучасного культурного роздоріжжя.*

Точність даної трактовки музично-творчого сьогодення засвідчена прийняттям широкою публікою слухачів-глядачів Одеського національного театру опери і балету його репертуарних надбань, в якому згадані вистави за композиціями Г. Перселла, Х. Глюка, С. Гулака-Артемовського, В. Губаренка демонструють актуальні стильово значущі засади комунікативного єднання артистичної еліти Одеси – і Її Величності Публіки у представництві найкрупнішого міста України і культурного центра українського Півдня.

Зроблені спостереження показують, що українська слов'янська специфіка переломлення співацького мистецтва в умовах сьогодення, як це розгорнуто в діяльності Одеського національного театру опери та балету, демонструє пошуки опори в постановочних рішеннях на здобутки ранньої оперності, наближені до досвіду англійської та французької сцени, націй,

відзначених контактом, що склався історично, із «древньозахідним» православ'ям [170]. Наочно такий творчий напрям продемонструвала остання постановка «Вія» В. Губаренка у вигляді *балету-опери*, тоді як епохально спільним у праці Одеського театру і відповідних закладів світу виступає тенденція *візуалізації* оркестрово-інструментальних фрагментів в оперних виставах.

В аналізі доведено, що постановочне подання оперних дійств, з тенденцією акцентування камерно-оперного зрізу їх трактування, зосереджує увагу на вокальній витриманості співу партій (без застосувань «досконалого голосу ХХ ст.» з притаманними йому вкрапленнями позавокальних ефектів звуковираження) – і в цьому, вважаємо, проявляється церковна основа національного співу. У користуванні реєстровими засобами проявляється також принцип «наївного реалізму» у тлумаченні голосів і реєстрів (що наочно подано постановниками у висотних корекціях жіночих партій в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), що, вважаємо, закладено традиціями українського театру «співогри», так талановито проявленого в оперній спадщині М. Лисенка.

Відзначена необорокова спрямованість постановочних рішень оперних вистав в Одеському національному театрі опери та балету, причому з явним нахилом до ранньобарокових концепцій, засвідчує неоготичні світоглядні тенденції як такі, що направляють пошуки режисерів, диригентів, артистів у руслі поставангардної довіри до симулякрово-пафосного втілення «життєвого тексту». І таким текстовим ґрунтом виступає *ліризм* співацького натхнення, який відсторонює драматично-трагічні колізії на користь фантазмагорії, безоглядного комікування та ін. і зосереджується на цінностях етично-естетичного вивіреного *споглядання* життєвих «прекрасних миттєвостей».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. – 2-е изд., испр.и доп. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. 239 с.
2. Анализ вокальных произведений: учеб.пособ. для студ.муз. вузов. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
3. Андросова Д.Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Андросова Д.Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2005. 17 с.
5. Антонюк В.Г. Етнокультурологічний тезаурус українського вокального мистецтва.*Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського*. Київ, 2002.Вип. 16. С. 178–186.
6. Апостолос-Колпадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, 1996. 420 с.
7. Ария / И.Ямпольский.*Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / Ггл.ред. Ю. Келдыш. Т. 1: А-ГОНГ. Москва, 1973. С. 204–207.
8. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608с.
9. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971.376 с.
10. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Ленинград.: Музыка, 1979. 344с.
11. Аспелунд С. Развитие певца и его голоса. Москва; Ленинград: Музгиз, 1952.
12. Багадулов С.Очерки по истории вокальной методологии. Часть 1: Старая итальянская и старя французская школа. Москва.: Гос.изд-во. Муз.сектор, 1925. 247 с. Прилож. 46 с.
13. Барбье П. История кастратов. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.

14. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. Москва: Наука, 1978. 199 с.
15. Боплан де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн: переклад з Руанського видання 1660 року. Київ: ФОП «Стебеляк», 2017. 168 с.
16. Булат Т.П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 320 с.
17. Булат Т.П. Эволюция украинского романса и проблема личностного начала в современном камерно-вокальном творчестве советских композиторов. *Музыкальное искусство социалистического общества. Проблемы духовного обогащения личности*. Киев, 1982. С. 67–70.
18. Бэлза И. Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры: монография. Москва: Музыка, 1988. 255 с.
19. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. *Валери П. Об искусстве* / предисл. А.А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25–55.
20. Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка. Музыка XX века: очерки: в двух частях. Ч. 2, кн. 3. Москва: Музыка, 1980.
21. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса: исследование. 2-е изд., перераб., доп. Москва: Музыка, 1980. 317 с.
22. Васина-Гроссман В. Песня. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Т.4. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 264–266.
23. Васина-Гроссман В. Романс. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 694–697.
24. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. Москва, 1956. 350с.
25. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одес.нац.муз. академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2020.179 с.

26. Войтович В.М. Українська міфологія. Вид. друге, стереотип. Київ: Либідь, 2005. 664с.
27. Галликанизм / А. Лопухин. *Христианство: энцикл.словарь: в трех томах* / ред.С. Аверинцев. Т. 1. Москва, 1993. С. 398–399.
28. Гегель Г. Лекции по истории философии. «Дух своего времени»
DerGeistseinesZeithttps://ru.wikipedia.org/wiki/
29. Гирав Г. Автора первой украинской оперы упрекали в плагиате. 2013.
URL: html/semenhulakartemovskyy
30. Гончар О. Для новой версии оперы «Запорожец за Дунаем». 2013.
URL:<https://kr.ua/culture/492518-dlia-novoi-versyy-opery-zaporozhets-zadunaem-narysovaly-3000-metrov-zhyvopysy>
31. Горович Б. Оперный театр / пер.с пол. Л. Малькова. Ленинград: Музыка, 1984. 224 с.
32. Григорьева А. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения.*Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 43–55.
33. Гринченко М. О. Український романс.*Грінченко М.О. Вибране*. Київ: ДВОМ і музліт, 1959. С. 177–303.
34. Гордійчук М. На музичних дорогах. Статті та рецензії. Київ: Муз. Україна, 1973. 306с.
35. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: автореф. дис. ...канд.. мист. Одеса, 2006.
36. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Изд-во Ассоц. духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
37. Довгань Л. Шевченківська ліра у «постсміховому просторі» музики ХХІ століття. Київ, 2006. 136 с.
38. Драч И. Украинский парафраз на россиниевский сюжет. 2014.
URL:<http://jgreenlamp.narod.ru/paraphraz.htm>
39. Диллон М., Кэршоу Чедвик Н. История кельтських королей. Москва: Вече, 2006. 511 с.

40. Дума. Думка / В. Гошовский. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл.ред.Ю. Келдыш. Т. 2: Гондольера–Корсов. Москва: Советская энциклопедия, 1974. С. 329–331.
41. Дурандина Е.Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва: Музыка, 1985. 200 с.
42. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. 2-ге вид. Київ: Обереги, 2004. 480 с.(Серія «Бібліотека українського раритету»).
43. Захарова О.Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва, 1983. 77 с.
44. Захарчук Т.Художній принцип метафоричності в сучасному вокальному виконавстві: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
45. Зима Л. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект: дис. ... канд. мист.:17.00.03. Одеса, 2014. 187 с.
46. Зінків І.Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2013. 448 с.
47. История русской музыки: в 10 т. Т. 3: XVIII век, часть вторая. Москва: Музыка, 1985. 424 с.
48. История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825. Москва: Музыка, 1986. 415 с.
49. История русской музыки: в 10 т.Т. 5: 1826–1850. Москва: Музыка, 1988. 520 с.
50. Історія української дожовтневої музики / заг. ред. та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музична Україна, 1969. 587 с.
51. Історія української музики: в 6 т. Том 4: 1917–1941. Київ: Наукова думка, 1992. 615 с
52. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одеса: Астропринт, 2015. 532 с.

53. Каданцева Н. Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі. *Музичне мистецтво і культура: наук.вісн.* Одеса: Астропринт, 2016.Вип. 22. С.458–468.
54. Каданцева Н. Камерний генезис оперного жанра в определении выразительной специфики «Дидоны и Энея» Генри Пёрселла. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія мистецтвознавство.2017. Вип. 36, № 1. С. 47–53.
55. Каданцева Н. Женские персонажи оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского и их судьба в постановках Одесских музыкальных театров. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ:Міленіум,2017.Вип.3.С.165–169.
56. Каданцева Н. Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя. *Українська музика: наук. часопис.* Львів,2018. Вип.1(27).С.98–103.
57. Каданцева Н. Герои Гоголя в музыкально-сценическом воплощении в спектакле «Вий» Одесского национального академического театра оперы и балета. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24.С.392–402.
58. Каданцева Н. «Св. Алексей» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени.*European Journal of Arts Scientific.* 2020. № 3. P. 74–80. Section 3. Music 74. URL:<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-74-80>
59. Каданцева Н. Камерний спів як «театр одного актора». *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень: матер. Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф.* 30 квітня – 2 травня, 2020. Одеса, 2020. С. 233–234.
60. Каданцева Н. Практика концертних подань оперних творів у відродженні містеріальних основ музичного театру. *Захід – Схід: культура і сучасність:матер. Міжнар. наук.-творчої конф.* 26–27 вересня 2020. Одеса, 2020.

61. Канарский С. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев: Изд-во Киев. ун-та, 1982. 192 с.
62. Кантата / Левик Б. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. Москва: Сов. энциклопедия, 1974. С. 696–700.
63. Ковтун Г. Интервью (2014). URL: <http://opera.odessa.ua/ru/repertuar/operi/viy.html>
64. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 285 с.
65. Конрад Н. Запад и Восток. Москва: Наука, 1966. 561 с.
66. Корній Л. Історія української музики: підручн. для вищих муз. навч. закл. Київ; Нью-Йорк: М. П. Коць, 2001. 480 с.
67. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979. 272 с.
68. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. Москва: Республика, 1999. 412 с.: ил.
69. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
70. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. Москва: Музыка, 1975. 376 с.
71. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): автореф. дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2007. 48 с.
72. Кузик В. В. Українська радянська лірична пісня. Київ: Наукова думка, 1979. 112 с.
73. Кузнецов К. Введение в историю музыки. Часть первая. Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. 128 с.
74. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2001. 175 с.

75. Левашова О. и др. История русской музыки: учеб. для муз. вузов Т. 1: От древнейших времен до середины XIX в. 3-е изд., доп. Москва: Музыка, 1980. 623 с.
76. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
77. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Москва; Ленинград: Гос.муз. изд-во, 1940. 616 с.
78. Личковах В. Неокласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть: монографія. Київ: НАКККіМб. 2011. 224 с.
79. Ліхтман З. Вибрані романси українських радянських композиторів (спроба виконавського аналізу). Київ: Музична Україна, 1970. 48 с.
80. Лисенко І. Словник музикантів України: енциклопед. вид. Київ: Рада, 2005. 360 с.
81. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва, 1927. 224 с.
82. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Изд-во полит.лит., 1991. 524 с.
83. Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. Изд.второе., доп. / сост., ред. и коммент. Г. Бернандта, И. Саца; предисловие И. Саца. М.: Сов.композитор, 1971. 540 с.
84. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. ... канд. Мист. Одеса, 2006. 16 с.
85. Малишев Ю. «Солоспіви»: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ, 1968.
86. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
87. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 23–30.
88. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала ХХІ века. *Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоєвропоцентризм:*

музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. Одесса: Астропринт, 2006. С. 76–128.

89. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику ХІХ ст. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ; Івано-Франківськ, 2008. С. 122–128.

90. Маркус С. История музыкальной эстетики: в 2 т. Т.1. Москва: Музгиз, 1959. 316 с.

91. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посіб. Київ: Т-во «Знання», 2002. 214 с.

92. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы: автореф. дис. ... д-ра искусств. Москва, 1983. 46 с.

93. Митрополит Петр Могила.
URL: https://antimodern.wordpress.com/2013/01/12/st_petr-4/

94. Мифологический словарь / гл.ред. Е.М. Мелетинской, чл. ред. колл. С. Аверинцев и др. Москва: Сов.энциклопедия, 1991. 736 с.

95. Музыка ХХ века: очерки: в двух частях. Ч. 2, кн. 3. Москва: Музыка, 1980. 589 с.

96. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания о музыке: пер. с англ. / предисл. В.Н. Чачавы; сост. А.П. Парина. Москва: Радуга, 1987. 430 с.

97. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип. 1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 214 с.

98. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

99. Навоєва І. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2018. 153 с.

100. Надененко Ф. Будова музичної мови (основи системи Б.Яворського). Випуск 1. К.: Держ.вид-во України, 1925. 25 с.

101. Наливайко С. Українська індо-аріка. Київ: Євшан-зілля, 2007. 640 с.

102. Нестьев И. Музыкальная культура 1917–1945 годов. *Музыка XX века: очерки: в двух частях. Ч. 2, кн. 3.* Москва: Музыка, 1980. С. 5–107.
103. Нестьев И. Утопии и реальности. Глава из неопубликованной книги. *Музыкальная академия.* 2001. № 3. С. 55–65.
104. Никитина Л.Д. Советская музыка. История и современность. Москва: Музыка, 1991. 278 с.
105. Новицкий Я. Народная память о Запорожцах. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине 1875–1905 г. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. Рига: Спридитис, 1990. 120 с.
106. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / гл.ред.и авт. вступ. ст. Н. Огренич; ред.-сост. Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
107. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / гл. ред. Н. Огренич; ред.-сост. Е. Маркова. Одесса: Астропринт, 1998. 333 с.
108. Олейнікова Ю. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 / Одес. нац.муз.академія ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2010. 15 с.
109. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
110. Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки: учеб. пособ. 2-е изд. Москва: Музыка, 1979. 383 с.
111. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.
112. Петровский М. «Езда на остров любви», или Что есть русский романс. *Вопросы литературы.* 1984. № 5. С. 55–90.
113. Панаскин А. Немецкий Пассион. Истоки и перспективы: диплом. работа. Одесса, 2004. 79 с.
114. Подобас И. Мазурки Шопена как репрезентация думной фортепианной вокальности. *Трансформація освіти і культура: традиції і сучасність: зб. матер. Міжнар. наук.-творчої конф.* Київ: НАКККіМ, 2012. С. 55–57.

115. Присталов І. Ліризм як метод національного мислення у виразності співу вокалістів оперних шкіл України. Одеса, 2006. 152 с.
116. Римская школа / Т.Н. Соловьева. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4: Окунев–Симович. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. С. 629–630.
117. Розенберг Р. Мелодии Одесской пляды. Одесса: Оптимум, 2008. 253 с.
118. Рококо. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4: Окунев–Симович. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. С. 689–690.
119. Романс / М.Л. Гаспаров; Романсеро / Н.И. Балашов; Романсы испанские / Н.И. Балашов, М.Л. Гаспаров. *Краткая литературная энциклопедия*: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. Т. 6. Москва: Сов. энциклопедия, 1971. С. 367–369.
120. Романс. *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Сов. энцикл., 1990. С. 468–469.
121. Романс / В.А. Васина-Гросман. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4: Окунев–Симович. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. С. 694–697.
122. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
123. Русаков Е. Еще раз о *bel canto*. *Музыкальная жизнь*. 2006. № 1, 2.
124. Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров. *Пиначотека*. 1998. № 4. С. 4–11.
125. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*: автореф. дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02. Москва, 2006. 25 с.
126. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. *Музикознавчі студії*: зб. ст. Львів: ЛНМА, 2012. Вип. 26. С. 23–34.
127. Скопечная А. Д. Торжество муз. Москва: Сов. Россия, 1989. 192 с.
128. Советский энциклопедический словарь. Москва: Сов. Энциклопедия, 1984. 1599 с.

129. Сокол А.В. Теория музыкальной артикуляции / ред. Семенов Ю. Е. Одесса: ОКФА, 1996. 206 с.
130. Соната / В. Бобровский. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5: Симон–Хейлер. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 193 – 200.
131. Стахевич А. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
132. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1917–1945): дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 – муз.мистецтво / Ін-т мист., фольклору і етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1980. 280 с.
133. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Киев: София; Москва: София, 2003. 240 с.
134. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть: автореф.дис. ... канд. мист. Одеса, 2006. 16 с.
135. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: пер. с англ. Ч. I–IV. С.-Петербург: Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).
136. Фільц Б.М. Український радянський романс. К.: Наукова думка, 1970. 131 с.
137. Флоренский П. Из богословского наследия. *Флоренский П. Богословские труды*. Т. XVII. М., 1972. С. 85–248.
138. Фоменко И.В. Лирический цикл как мета текст. *Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов*: межвуз.темат. сб. Калинин: Калинин.гос. ун-т, 1979. С. 112–127.
139. Фоменко И.В. О принципах циклической организации в лирике. *Миропонимание и творчество романтиков*. Калинин, 1986. С. 110–123.
140. Хівріч Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1974. Вип. 9. С. 225–236.

141. Хиль Е. Детский-юношеский фортепианный концерт в жанровой типологии отечественной инструментальной музыки XX века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.
142. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособ. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
143. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. Москва: Гос.муз. изд-во, 1962. 368 с.
144. Цуккерман В. Об учении Яворского. *Музыкальная академия*. 1994. № 1. С. 104–109.
145. Чередниченко Т. Кризис музыки – кризис искусства. *Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии*. Москва, 1985. С. 80–81.
146. Чехуніна А. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX–XX сторіч: автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2010. 20 с.
147. Чумаченко Е. Исполнительский стиль: Магистер. работа / Б-ка ОГМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2000. 52 с.
148. Шамаева К. И. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов. *Из прошлого советской музыкальной культуры*. Москва, 1982. Вып. 3. С. 89–154.
149. Шамбоньер, Шампион де Шамбоньер (Champion de Chambonnières), Жак / Л.И. Ройзман. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 6: Хейнце–Яшугин. Дополнения. Москва: Сов. энциклопедия, 1982. С. 276–277.
150. Шахназарова Н. История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс. *Музыкальная академия*. 1992. № 4. С. 71–74.
151. Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. Москва: Индрик, 2001. 128 с.
152. Шульгіна В. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.01. Київ, 2002. 41 с.
153. Шуранов В. Муза французских клавесинистов и парадоксы эстетики рококо. *Методологическая функция христианского мировоззрения в*

музыкознаниш: межвуз. сб. науч. ст./ отв. ред.-сост. В.В. Медушевский; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; УГАИ им. З. Исмагилова. Москва; Уфа, 2007. С. 87–107.

154. Щербакова Т. «Жизнь, где бы ни сказалась...». Литургический элемент в творчестве Мусоргского. *Музыкальная академия*. 1999. № 2. С. 127–131.

155. Эрисман Г. де. Французская песня. Москва: Сов. композитор, 1974. 152 с.

156. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 16 с.

157. Яворский Болеслав Леопольдович / Рабинович Б. Я. *Муз. энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 6: Хейнце–Якушин. Москва: Сов. энциклопедия, 1982. С. 609–610.

158. Языческие божества Западной Европы: энциклопедия. Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2005. 800 с.

159. Яковлев О.В. Синергетика регіональної ідентичності у культурному котинуумі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... д-ра мист.: 26.00.01 – культурологія / НАКККіМ. Київ, 2016. 40 с.

160. Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Германии, Франции. Москва: Золотое руно, 2004. 200 с.

161. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

162. Adler G. *Der Stil in der Musik*. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S

163. Adler G. Über der Heterophonie. *Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908*. Lpz., 1909. S. 17–28.

164. Adorno T. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a.M., 1975. 269 S.

165. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. *Képek és jelképek*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 p.

166. Eco U. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München, 1987. 187 S.

167. Grempler M. *Rossini e la patria*. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.

168. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung*. XII Jahrgang. Basel; Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422–431.
169. IMS 17th International Congress. Leuven, 2002. 683 p.
170. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: PWM, 1973. 187 s.
171. Jeffery P. The Christian Chant Repertory Recoered: The Georgian Witnesses to Jerusalem Chent. *American Musicological society*. Spring, 1994. Vol. XLVII, numer 1. P. 1–38.
172. Pahlen K. *Das neue Opernlexiko*. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 S.
173. Purcell H. *Encyclopedia Britanica*. 2009. URL: <https://www.britanica.com/biography/Henry-Purcell>
174. Riemann H. *Kleines Handbuch der*. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 480 S.
175. Roessler A., Hohl S. *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser*. Gütterslohn München Durchgesehene sonderausgabe für Bassermann. Verlag, 2000. 608 S.
176. *Vita patrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / предисл.о. Серафима (Роуза)*. Москва: Русский Паломник, 2005. 370 с.
177. Wagner H. *Das große Handbuch der Oper*. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe. Kösel; Krugzell: Florian Noetzel Verlag, 2011. 1776 S.
178. Wagner P. *Geschichte der Messe*. T. 1.1 bis 1600. Lpz., 1913. 697 S.
179. Webern A. *Droga do Nowej Muzyki. Res Facta*. Kraków: PWM, 1972. T. 6. S. 14–47.
180. Weilguny H., Handrick W. *Franz List*. Leipzig, 1980. 176 S.
181. Wengerek R. *Wo ist Büchner? Deutschland*. 2003. № 4, August–September. S. 39–40.

182. Wesołowski F., Sasiadek E. Rozważania o muzyce dawnej i jej wykonawstwie. Seria wydawnicza: Estetyka śpiewu. Wrocław: Polskie stowarzyszenie pedagogów śpiewu. Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Katedra wokalistyki, 2003. 143 s.

ДОДАТКИ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

7. Каданцева Н. Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн.* Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 458–468.
8. Каданцева Н. Камерный генезис оперного жанра в определении выразительной специфики «Дидоны и Энея» Генри Пёрселла. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 36, № 1. С.47–53.
9. Каданцева Н. Женские персонажи оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского и их судьба в постановках одесских музыкальных театров. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С.165–169.
10. Каданцева Н. Жанрові тяжіння постановок опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя. *Українська музика: наук. часопис.* Львів, 2018. Вип. 1 (27). С. 98–103.
11. Каданцева Н. Герои Гоголя в музыкально-сценическом воплощении в спектакле «Вий» Одесского национального академического театра оперы и балета. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 392–402.

Статті у міжнародних виданнях

12. Каданцева Н. «Св. Алексей» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени. *European Journal of Arts Scientific.*

2020. № 3. С. 74–80. Section 3. Music 74. URL:
<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-70-76>

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

Додаткові (тези)

7. Каданцева Н.Б. Камерний спів як «театр одного актора» і засіб самовиховання для артиста. Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: Міжнар. наук.-творча інтернет-конф., Одеса 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса, 2020. С. 233–234.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 8 конференціях.

Міжнародні:

Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво і наука третього тисячоліття». 3 – 4 листопада 2012 р., Одеса – Симферополь; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід (до 50-річчя професійної діяльності доктора мистецтвознавства, професора О. М. Маркової), 4–5 грудня 2015 р., Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: Традиція та сучасність. 24–25 квітня 2017р., Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. 21–22 листопада 2017, Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: Культура і мистецтво». 25–26 вересня 2019 р., Одеса; Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень». 30 квітня – 2 травня 2020 р., Одеса. Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: Культура і сучасність». 26–27 вересня 2020 р., Одеса;

Всеукраїнська конференція «Культурний вектор розвитку України ХХІ століття: реалії і перспективи». 10–11 листопада 2016 р., Рівне.