

Міністерство культури України
Одеська національна музична академія
ім. А.В. Нежданової

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

Ван Мінцзе

УДК 782.1+78.071.2+781.68

**ЛІРИЧНА СЕМАНТИКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ (Г. ДОНЦЕТТІ, Ш. ГУНО,
М. РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ, ДЖ.ПУЧЧІНІ)**

Спеціальність 17.00.03 – 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 відповідні джерела.

————— **Ван Мінцзе**

Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства, професор
Маркова Олена Миколаївна

Одеса 2020

АНОТАЦІЯ

Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Дисертацію присвячено осмисленню ліричних жіночих образів в оперних партіях творів Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова й інших як прояву тенденції депсихологізації-деіндивідуалізації їх ліричного тла, що стало установкою «антиромантичного» мистецтва минулого сторіччя.

В дисертації представлений у категоріальному тлумаченні феномен музичного ліризму на рівні композиторської творчості ХІХ сторіччя, коли в центрі уваги стала лірична французька опера, заснована священником Ш. Гуно. Вказано на оригінальність концепції реалізму, заявленій в жанрі французької опери, в якій вперше за історію опери висунута була типологія ліричного сопрано. Остання за своєю природою вперше в історії опери не складала аналогій чоловічому голосу, як це мало місце в жіночих партіях ХVІІ-ХVІІІ ст., а також у «російських» сопрано, що моделювали спів кастрата.

В дисертації обґрунтована дійова алузія ліричного сопрано до співу дискантистів, готика мистецтва яких складає гордість Франції і яке заклало основи французького професійного мистецтва, названого Х. Ріманом першим в історії європейського музичного професіоналізму етнічно-національним лідером, що згодом змінилося лідерством італійської і німецької композиторських шкіл від ХV до ХІХ ст., а потім, за Г. Адлером, це лідерство перехопила російська композиторська школа.

В дисертації прослідкована спрямованість концепції ліричного сопрано у Гуно на принципове «усічення» обсягу «россінієвського» сопрано, що представляло героїню, в якій, за логікою «романтичної іронії», сполучалися жіноча ніжність і потворна, надчоловіча жорстокість. Ця орієнтованість вираження через протиставлення типологій голосів має місце в зіставленні героїнь опери «Лючія ді Ламмермур» Г.Доніцетті і «Цареві нареченої» М.Римського-Корсакова. Лючія – втілення романтичного протиріччя поведінки-мислення, життєве виправдання якого усвідомлюється через прояв нежіночої сили у стані божевільної нестямності. Марфа в «Царевій нареченій» Римського-Корсакова, при введенні в сюжет «мотиву божевілля», складає уособлення сумирності і смиренності у душі православної святості Бориса і Глеба.

Історичним фактом є, і це вперше висвітлено в даній роботі, що тільки французька і російська композиторські школи представляли усвідомлено реалізм і народність, але в принципово протилежних спрямованостях засобів втілення реалістичної ідеї. І все ж відкриття Ш.Гуно ліричного сопрано як втілення нової героїні, слабкої і ламкої, але щирої-чесної жінки-дівчинки, знайшло найбільш широке застосування саме в російській композиторській сфері, в операх М.Римського-Корсакова, згодом у С.Прокоф'єва.

Для французької оперної еволюції дана позиція у визначенні вокально-типологічного призначення ліричного сопрано мала продовження в умовах «французького веризму» Ж.Массне, а згодом у символістській музичній драмі К.Дебюссі, впізнані ті ознаки в містеріальних операх Ф.Пуленка у середині ХХ ст.

Що ж до італійського віддзеркалення завоювань французького оперного театру, то це маємо у творчості Дж.Пуччіні, у якого одна з найбільш прославлених композицій, «Богема», вибудована на моделюванні французької ліричної опери, а дві «східні» опери названого композитора явно продовжують лінію «орієнтального» варіанта цього типу оперної типології, представленої «Шукачами перлин» Ж.Бізе, «Лакме» Л.Деліба та ін. І

героїнями названих творів Пуччіні виступають «жінки-дівчинки», незахищеність яких у соціальному і психологічному планах ставить їх у співвіднесеність із персонажами Гуно, Бізе, Деліба та ін.

Щодо використання ліричного сопрано, як фундаментальної ознаки названої типології французької опери, то Пуччіні відмовляється від застосування цього «усіченого» тембру, хоч «дитячість» його героїнь стала центральною ознакою в дискусіях про їх сценічну інтерпретацію. Пуччіні тяжіє до драматичного сопрано, хоча ліричний запас у користуванні верхнім регістром явно складає особливість трактування відповідними вокальними ресурсами.

В роботі виявляється фундаментальне онтологічне значення співу ліричного сопрано як осередка вокальних відкриттів XIX ст., яке склалося на підйомі хвилі релігійного відродження епохи романтизму і в противагу оперному романтизму Дж.Мейєрбера і його героїням, що не поступаються силою характеру і можливостями подання владних інтонацій на рівні різних регістрів, складаючи жіноче віддзеркалення Мейєрбером же задіяних «драматичних» тенорів, відкритих для таких ролей Ж.Дюпре.

В дисертації доведено, що Ш.Гуно національно характерно реагував на проблему «батьків і дітей» 1860-их, зокрема у прямій протилежності до купкистів, що надає особливого осяяння концепції М.Римського-Корсакова. Для останнього типологізм мелодійного мислення й ліричного подання ідеї Преображення через ритуаліку жертвовної Спокути склав основу оригінального прочитання жанру ліричної опери.

Релігійна налаштованість мислення Ш.Гуно, який протиставляв ним сформовану систему музичного реалізму апробованому «*купкистському*» *прогресизму* зумовили фатальне приниження знайденої ідеї *ліризму* як втіленого в типологію виразності *ліричного сопрано*. Церковно-співоча підоснова сприйняття дитячості в оперному голосі склала високе творче відкриття французького майстра: це ліризм «тінейджерів XIX ст.», «усічення» діапазону «ліричного сопрано» стосовно «російського»

видавали *новий не-силовий характер*, в якому слабкість і ламкість не нівелювали принадної щирості і високої спрямованості до Неба.

Прослідковування «тотальної ліризації» співочого діапазону в операх Пуччіні стосовно партій Чіо-Чіо-сан і Турандот, у яких депсихологізація «вирівнює» регістрово-фактурні протилежності, оскільки *превалювання в них високого регістру* не виключає задіяності середнього і низького, тільки не в опозиції, а у ієрархічній співвіднесеності. Вказані спостереження дозволили окреслити дискурс «вокального ліризму» як *зосередження виразності у позамовленнєвому високому звучанні (чоловічих чи жіночих голосів) у поєднанні з фігуративністю колоратури чи немовленнєво подовжених звуків (з їх символікою Богоспоминання), відсторонених від декламаційної мовної уподібненості, у повноті явлення мелодійного початку музичної виражальності*.

Оперна семантика жіночих персонажів як носіїв лірики в операх XIX – початку XX ст. реалізується:

– у дотриманні опори на високе регірове подання партій, в контрастах з низькими нотами або їх «відсіканням» у «легкому» сопрано, в плавній ієрархічності опори на високі звуки у творах Пуччіні;

– у ґрунтуванні мелодійно-фігуративного та кантиленно «розспіваного» звучання як *каріозного типологізованого* вираження, в якому декламаційно-речитативна індивідуалізація зворотів не має суттєвого виражального сенсу;

– у змінності позицій архетипового навантаження *аніма – анімус*, адже для розглянутого історичного періоду саме жіночі персонажі склали зосередження виражальної ініціативи, тобто ефект анімус (чоловічого в жіночому), хоча ідеєю культурного вжитку доби романтизму була саме маскулінність, жорстко заявлена законами Французької революції, згодом ініціативами Наполеона відсторонення жінок від соціально активних дій;

– у здобутках лірики жіночих персонажів втілювати дитячість – як позитив психологічного виявлення, що «скоротило» обсяг співочого голосу в *ліричній* опері і надало відповідної поведінково-мімічної пластики

персонажам веристської опери-модерн, що йшло в річищі зусиль депсихологізації вчинків-дій згідно з сформованими принципами звичаю і традиції, що покликані спрямовувати поведінково-мислительні вияви персонажів.

Дане дискурсивне втілення оперного ліризму жіночих партій у ХІХ – на початку ХХ ст. може бути поданим у такій формулі: *ліризм, як атрибутивна ознака оперного співу (церковного за своїм походженням), у поданні його на рівні оперності ХІХ ст. концентрується в типології французької ліричної опери Ш. Гуно, в центрі уваги якого стоїть виразність «ліричного сопрано» як втілення жіночості-дитячості; такого типу ліризм жіночих характерів отримав певне продовження у російській музиці в композиціях М. Римського-Корсакова, але оминаючи шляхи розвитку італійської та німецької опер.*

Вказані ознаки виразності ліризму через жіночі характери переважно склалися саме у французькому мистецтві у розвиток інфантилізму рококо і у висунення «антипрогресистської» концепції сумирності і депсихологізації, в яких маємо спирання на структури аріозного співу, проникнутого пісенно-романсовими засадами. Православні корені французького творчого мислення, в національних уявленнях якого окристалізувався зворушливий образ пресумирної Попелюшки, дотичний до ідеалів поведінки і мислення героїнь китайської поезії і театру – а спів ліричного сопрано прекрасно укладається у національні тяжіння до дзвінких високих звуків співочого діапазону артистичного середовища і китайського естетизму у цілому.

Ключові слова: ліризм, музична семантика, оперний ліризм, ліричне сопрано, жіночий образ в опері, аніма, анімус.

Wang Mingjie. The lyrical semantics of feminine image in operatic creative activity of G.Donicetti, C. Gounod, N. Rimskiy-Korsakov, J.Puccini.
– Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 - Musical art. - Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The thesis is dedicated to comprehension lyrical feminine image in operatic party of the works to G.Donicetti, C.Gounod, N.Rimskiy-Korsakov and other as manifestations to trends dispsychologization-disindividualization their lyrical background, which became installation "antiromantic" art past age.

For the first time in ukrainian musicology phenomenon music lyricism is presented in categorial interpretation at a rate of composer creative activity XIX cetury, when in the highlight turned out to be the lyrical french opera, founded by priest C.Gounod. For the first time in ukrainian musicology is specified on originality of the concepts of the realism, declared in genre of the french lyrical opera, in which for the first time in history of the opera bring forth was a typology lyrical soprano. The last on its nature, again-таки for the first time, but in histories of the opera this time, did not form the analogy male voice, as this existed in feminine party XVII-XVIII cl., as well as in "Rossini" soprano, which prototyped singing the castrated man.

In theses is motivated effective allusio of lyrical soprano to singing of discantists, which Gothic art forms pride to France and which has pawned the bases french professional art, named by H.Riemann first in histories of the european music professionalism ethnic-national leader, which since time was changed by leadership italian and german композиторских of the schools from XV before XIX ct., but then, on G.Adler, this leadership has intercepted russian composer school.

In theses is shown directivity of the concepts lyrical soprano beside Gounod on principle "shortening" of volume to "Rossini soprano", presented heroin, beside which, on logic "romantic to ironies", united the feminine tenderness and ugly, supermale cruelty. This orientation of the expression by means of contraposition typology voice exists at collation heroin operas "Lucia di Lammermur" of

G.Donicetti and "Tsarist bride" of N.Rimskiy-Korsakov. Lucia - an entailment of romantic contradictions of the behaviour-thinkings, which life justification is realized in manifestation unfemine power able of madness. Marfa in "Tsarist bride" of Rimskiy-Korsakov, at introduction to plot "motive of the insanity", forms personification to meeknesses and humility in spirit of orthodox sanctity of Boris and Gleb.

The history fact is, and this is for the first time illuminated in given to work that only french and russian composer school presented consciously realism and nationality, but in in principal opposite directivity of the facilities of the entailment to realistical ideas. And all opening Ch.Gounod of lyrical soprano as entailments to new heroine, weak and breaking, but sincere-honored women-girl, has found the most broad using exactly in russian composer sphere, in opera of N.Rimskij-Korsakov, since time beside S.Prokofiev.

For french operatic evolution given position in determination of the vocal-typology purpose to lyrical soprano had a continuation in condition "french verism" J.Massenet, but since time in symbolism music drama of C.Deubussy, there that signs in mystery operas of F.Poulenc in medium XX ct.

That concerns the italian reflection of the conquests of the french opera house, that this there is in creative activity G.Puccini, beside which one of the the most glorifying composition, "Bohemians", is made on modeling of the french lyrical opera, but two "east" operas of the named composer by evident image continue the line of "oriental " variant of this sort to operatic typology, presented "Searcher of the pearl" of G.Bizet, "Lacmet" of L.Delibes and others. And heroin of the named work of Puccini emerge "womens-girls", indefensibility which in social and psychological plan puts them in correlation with personage Gounod, Bizet, Delibes and others.

But entailment lyrical soprano, as fundamental sign named typologies of the french opera, that Puccini abandons this "truncated" timbre to using though "child's type" his heroin became the central sign in debate about their scenic interpretation. Puccini gravitates to dramatic soprano though lyrical spare in use by

uppercases by evident image forms the particularity of the presentation corresponding to vocal resource.

Fundamental ontology importance of the chant lyrical soprano is incorporated in work as focuses of vocal opening XIX ct., which formed on ascent of the wave of the religious rebirth of the epoch of the romanticism and in counterweight operatic romanticism of J.Meyerbeer and his heroines, which do not yield the man by power of the nature and possibility of the presentation powerful intonation at a rate of miscellaneous register, forming feminine reflection Meyerbeer used "dramatic" tenor, opened for such roles J.Duprez.

In theses is shown that C. Gounod national characteristic of responded to problem "father and children" 1860-ty, as a whole in direct opposition to "russian quintuple" that gives the special phosphorescence to concepts of member "quintuples" N.Rimskij-Korsakov. For the last typology of the melody thinking and lyrical presentation to ideas of the Penitence through ritualism of the sacrificial Expiation has formed the base of the original reading the genre of the lyrical opera.

The religious directivity of the thinking C.Gounod and opposability him formed systems of the music realism approved progressiveness of "russian quintuple" has conditioned the fatal humulation in musicology literature found ideas of the lyricism as personified in typology of expressiveness to lyrical soprano. Church-melodiousness true cause of the perception child's type in operatic voice has formed the high creative opening of the french master: this lyricism "teenandyouthers of XIX ct.", "truncation" of range "lyrical soprano" to "Rossini voice" gave new not-power nature, in which weakness and fragility did not exclude attractive sincerity and high directivity showers to the Sky.

The trailing of "all-out lyricism" певческого of the melodiousness range in opera Puccini comparatively party Chio-Chio-san and Turandot, in which unpsychological characteristic "justifies" register-invoiced oppositions since *prevalence in them high register* does not exclude of sounding to average and low, only not in oppositions, but in hierarchical correlation.

As a whole operatic semantics of the feminine personages as carriers lyric poets in opera XIX - begin XX ct. is expressed:

- in observance full tilts on high register presentation party, in contrast with low note or "cutting off" them in "light" soprano, in fluent hierarchy of full tilts on the first in product Puccini;
- in motivation melody-figured and in type of cantilena "drawl" sounding as in character of air to typology expressions, in which declamatory-recitatio personalizations turn have not an essential expressive sense;
- alterability position of the archaetype load anima - animus, since for considered history length exactly feminine personages have formed act of concentration of the expressive initiative i.e. effects animus (male in feminine) though idea of cultural being age of the romanticism was exactly male type, hard declared law to French revolution and since time initiative Napoleon on discharge of the womans from social active action;
- a conquest lyric poets feminine personages on right to personify child's type - as positive of the psychological discovery, which "has shortened" volume of melodiousness voice in *lyrical opera* and has given corresponding to behavioural-mimic plastic personage of the verism opera-modernist style, which went in riverbed effort of unpsychological characteristic in action according to thoughtless principle of the custom and traditions, which is called to direct behavioural-reflective revealing of the personages.

Discourse entailment of the operatic lyricism feminine party at a rate of XIX centuries can be presented beside such sort to formula:

the lyricism, as attributive sign of the operatic singing in church origin of the last, in presentation him at a rate of opera art to XIX ct. is concentrated in typologies of the french lyrical opera C.Gounod, composer-priest and adherent to nationalities in music, where in the highlight stand expressiveness of "lyrical soprano" as entailment of femine-childs characters; such sort lyricism feminine nature, aside from french art, had determined continuation in russian music in

composition of N.Rimskiy-Korsakov, but avoiding italian and german operatic ways.

The specified signs of expressiveness lyricism by means of feminine nature mainly formed exactly in french art in development infantility of rococo and in выдвигание of "antiprogressive" concept of the humility and unpsychology characteristic, in which there is handhold on structures air singing, penetrated song-romans base. The Orthodox root of the french creative thinking, in national presentations which formed the touching image an very mild Cinderellas, tangent ideal of the behaviour and thinkings heroin to chinese poetry and theatre - but chant lyrical soprano beautifully packs in national gravities to voiced high sound soug range of the artistic ambience and chinese estheticism as a whole.

The keywords: lyricism, music semantics, operatic lyricism, lyrical soprano, feminine image in opera, anima, animus.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ЛІРИЧНІ ЖАНРИ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ Й ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ.....	21
1.1.Лірична генеза музики й над-, поза-індивідуальні форми його прояву ...	21
1.2.Лірика й аріозність опери.....	35
1.3. Жанр ліричної опери й амплуа ліричного сопрано.....	59
Висновки до Розділу 1.....	77
РОЗДІЛ 2. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ ЯК ЛІРИЧНА ДАНИСТЬ В ОПЕРАХ Г.ДОНІЦЕТТІ, Ш. ГУНО, М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА, ДЖ. ПУЧЧІНІ.....	82
2.1. Твори Г. Доніцетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілля від любові» (на прикладі образів опер «Лючія ді Ламмермур», «Фаворитка»).....	82
2.2.Ліричні сопрано Ш.Гуно у втіленні «дитячої нерозумності» - в образах опер «Фауст» і «Ромео й Джульєтта»	96
2.3. «Легкі» сопрано в ліричних образах Снігуроньки, Марфи з опер «Снігуронька», «Царева наречена» М.Римського-Корсакова.....	111
2.4. «Східний» ліризм Чіо-Чіо-Сан, Турандот в однойменних операх Дж.Пуччіні і їх вплив на китайську сценічну музику.....	137
Висновки до Розділу 2.....	160
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	168
ДОДАТКИ.....	181

ВСТУП

Актуальність теми роботи зумовлена сучасним станом музичного мистецтва, спрямованого до усунення культу драматизму-трагізму в мистецтві на користь споглядальності й ліризму вираження. Ілюстрацією є успіх у мас-культурному ареалі минулих десятиліть старовинної придворної ліричної китайської опери куньцзюй, широке поширення міфологеничних-містеріальних зрізів в оперній справі, чому чудовим свідченням є «Святий Франциск Ассизький» О.Мессіана й «Перший Імператор» Тань Дуна, що стали гаслом сучасних оперних шукань.

Ритуально-релігійний дух, наповнений *надособистісним* етосом ліричного висловлювання, визначає сутність музичних наповнень театралізованих дійств і видовищних заходів сучасності, що визначають також специфіку постановок оперної класики. Виконання в Одесі «Аїди» Дж.Верді на площі самою конструкцією такої вистави вказує на містеріальний зміст Служіння Класиці в умовах мас-культурної грандіозності здійснювання шоу- і поп-акцій.

На сьогодні актуалізувався вокал епохи *bel canto*, фігуративна *лірично-гимнічна* сутність якого чітко протистоїть драматичній експресії класичної, тобто постскарлаттієвської опери. Відповідно, міняються дослідницькі переваги музикантів, для яких святі були орієнтири *на драму*. Останні породили саме оперне мистецтво (дивно синхронно в Китаї і Європі, за дотепним спостереженням Лю Бінцяна [45, с. 74-79]), відокремивши його від містеріальних проявів, які стали історичним ґрунтом розглянуваного жанру.

Подібно до того, як у міфах герой, оновлюючи сили для здійснення наступного подвигу, торкається матері-землі, опера, переживши «пост класичну» і «постмодерністську» епохи, акумулюючи резерви для продовження шляху, звертається до власних джерел, що закладені в ритуалі-містерії, у виражальних засобах, показових для останньої. А основним жанрово-типологічним показником для цих перед- та ранньооперних проявів

є *ліризм, ліричне* в музиці, яке тільки в останні десятиліття у пошуках музикознавців перетворюється із часткового виявлення музичної виразності у значеннєве узагальнення категоріального рівня.

Дослідження музики постмодерна (у тому числі праці О.Маркової, Лю Бінцяна, роботи Д.Андросової, Л.Зими), стосуючись істоти стильових і *видових* перетворень музичного мистецтва, так чи інакше виходять на *ліричні* підстави неогетерофонії й музики ХХ століття в цілому, відповідно, стильових основ композиторської й виконавської творчості останніх десятиліть. Інша справа, що лірика музично-епохального охоплення досить відрізняється від ліризму минулих сторіч, у яких переважав індивідуалізований ракурс його прояву, маючи тенденцію зосередження на цій якості ліричного образу думки у вираженні ліричного феномена в цілому.

Від ХІХ сторіччя складається самозначущий ліричний виражальний потенціал (а не як опозиція героїчному-драматичному в сонатних діалогізаціях німецького інструменталізму), що утворює особливі типологічні відгалуження у вокалі. І якщо у музикознавстві відсутнє категоріальне узагальнення щодо ліризму, то це стосується і такого епохального його виявлення як ліризм оперного мислення доби романтизму.

Музикознавчі розробки в фундаментальних працях Б.Асаф'єва, М.Друскіна, В.Конен, Р.Реті, числених авторів монографій ліризм як всеохоплюючу категорію оперного мислення ХІХ ст. за її зконцентрованістю у французькій ліричній опері – не виділяють, частково з ідеологічного неприйняття «непрогресистської» позиції композитора-священника Ш.Гуно. Тому виринає ідея своєчасності та необхідності оцінити вказані шари музично-історичного матеріалу з позицій світобачення сьогодення, а це й визначає наукову доцільність даного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики та композиції теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри, 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.

Метою даної роботи є осмислення ліричних жіночих образів в оперних партіях творів Г.Доніцетті, Ш.Гуно, М. Римського-Корсакова й інших як прояву тенденції депсихологізації-деіндивідуалізації їх ліричного тла, що стало установкою «антиромантичного» мистецтва минулого сторіччя.

Конкретні завдання роботи:

1) систематизація матеріалів щодо втілення ліричного в опері, з огляду на дооперне джерело ліризму в музиці та його прояв у стратегії оперного вокалу;

2) обґрунтування специфіки оперного ліризму в музиці XIX ст., виходячи із реальної множинності її напрямів, що утворили історично зумовлену ієрархію у «столітті романтизму»;

3) виділення факторів фемінізації оперного вокалу у XIX ст. й утворення особливої специфічно жіночої типології ліричного-«легкого» сопрано, неможливої у маскулінному домінуванні вокального мистецтва попередніх епох;

4) аналіз специфіки ліричного принципу вираження у жіночих образах персонажів Г. Доніцетті російської традиції;

5) дослідження класики «ліричного» сопрано в операх Ш.Гуно і типологічних алюзій як засобу вираження в операх М. Римського-Корсакова;

6) простеження «тотальної ліризації» співочого діапазону в операх Пуччіні стосовно партій Чіо-Чіо-Сан і Турандот, у яких депсихологізація «вирівнює» реєстрово-фактурні відмінності у співі.

Об'єкт даної роботи – ліричний спів в опері у цілому, **предмет** – його роль у європейській класичній опері XIX сторіччя й спеціально у творах Г. Доніцетті, Ш.Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні.

Хронологічні межі дослідження – XIX – початок XX ст., зумовлені історичною недооцінкою шару виражальності в музиці, який не співпадає із

орієнтацією на прогресизм у визначенні соціально-культурних цінностей, на прореволюційно налаштоване мислення з відповідним пієтетом драматично-трагедійного пафосу музичної експресії. В цьому плані ліризм, з його споглядальністю і зосередженістю на ідеальному, тим більш в оперному вираженні, що відсторонював масонський прогресизм Й.Гете, де ігнорувалися етично-нищівні, з позицій християнської моралі, ідеї спадщини У.Шекспіра, - опинився поза зоною уваги і розуміння найвизначніших вітчизняних і зарубіжних істориків. Відповідно, у даному дослідженні в центрі уваги представлені «апрогресистські», але художньо надзвичайно цінні шари оперного ліризму, з його концентрацією у французькій ліричній опері і її пролонгацій в іншонаціональні музичні ареали.

Матеріалом дослідження є оперна творчість знаменитих композиторів XIX – початку XX сторіччя: Г.Доніцетті, Ш.Гуно, М.Римський-Корсаков, Дж.Пуччіні. Маючи безумовне визнання у публіки, твори даних авторів на певних етапах усвідомлення оперних звершень, особливо це стосується спадщини Г.Доніцетті і Ш.Гуно, не були оціненними у повноті представництва в них ліричного початку музики, що є генетичною ознакою її єства і, безумовно, ритуально-храмовою детермінацією її виразності. В розумовому просторі поставангардної довіри до духовної музики склалися умови для адекватної оцінки завоювань ліричного оперного мислення, яке протиставляло цінності цього типу мистецтва драматично-театральному тлу музичної виразності. Містеріальні витоки опери, активізовані релігійним відродженням сьогодення, активізують увагу до ліричних акцентуацій доби романтизму, в межах якої визначилися осередки ліризму у вираженні жіночості-дитячості як унікального виразного здобутка оперного мислення.

Методологічна основа роботи будується на принципах інтонаційного підходу, тобто базованого на розумінні генетичної єдності мовлення і музики, для якого властива органічна комплексна міждисциплінарна охопленість виразності слова, музики й зображальності. І таке бачення музичного вираження співпадає з сучасними мистецтвознавчими

дослідницькими методами, серед яких виділяємо: історико-музикознавчий, жанрово-стильовий, інтерпретативно-герменевтичний, семіотично-естетичний. Для побудови концепції дослідження були обрані естетично-філософські і загально-історичні методологічні засади: компенсативна естетика С. Канарського, феноменологічний принцип Е. Гуссерля, культурно-історичне вчення І. Тена, мистецтвознавче втілення його Г. Вольфліним, культурологічний наратив Р. Барта [11], метафізика музичної історії (за О. Марковою [34]). Провідними методичними інструментами дослідження стали: дискурсивний, історично-компаративний, біографічно-описовий та мистецтвознавчо-стильовий методи аналізу. Вони дозволили всебічно охопити феномен ліризму ХІХ ст. як явища мистецтва в його феміністичній абсолютизації та у компенсативному протиставленні маскулінній спрямованості культурних цінностей доби романтизму.

Теоретичну базу дослідження становлять фундаментальні роботи з різних галузей знань, що висвітлюють проблеми музичної естетики і філософії музики (С. Канарський, О. Лосєв, С. Маркус, Фан Дін Тан, Т. Чередниченко), метафізики історії та історії мистецтва (Г. Адлер, Г. Вольфлін, М. Конрад, Лю Бінцян, О. Муравська, Г. Ріман), семіотики й музичної семіотики (У. Еко, В. Дюрр, Д. Кемпер, О. Лосєв, В. Медушевський, О. Рощенко), теорії музичної інтерпретації (Р. Інгарден, Н. Корихалова, Ле Ван Тоан, О. Маркова, В. Холопова, О. Чайка); досліджень в галузі теорії та історії виконавства і вокалу (Д. Андросова, Д. Аспелунд, В. Багадуров, Т. Захарчук, Ма Вей, О. Стахевич), теорії виконавських стилів (Є. Назайкинський, С. Скребков), психології творчості й музичного виконавства (Л. Виготський, М. Давидов, Л. Зима, Е. Курт, О. Маркова, Т. Полянська, О. Самойленко), актуального інтонування, комунікації (Т. Веркіна, О. Костюк, О. Польовий), герменевтики і музичної герменевтики (Н. Сиротинська, О. Сокол, А. Швейцер, Б. Яворський), а також теорії інтонації і музичного мовлення (Б. Асаф'єв, І. Зінків, О. Зосім, О. Козаренко, І. Котляревський, І. Ляшенко, О. Маркова, Фам Ле Хоа, Фан Дін Тан), теорії

артистизму (М. Блінова, С. Канарський, Ю. Чекан) та інших, які певною мірою торкнулися проблеми художньої специфіки музиканта-фахівця.

Виділення і вивчення феномену музичного і спеціально оперного ліризму як самостійної наукової проблеми стимулювали залучення фундаментальних праць Г. Адлера, Б. Асаф'єва, Г. Кречмара, Е. Курта, які розробили концепції ліричної генези музики, а також О. Маркової, яка розглядає у своїх працях лірику як провідну музично-естетичну категорію і як узагальнення мелодійної атрибутивності музичної виражальності. З метою поглибленого вивчення ліричного феномену, як синергійного первня людського спілкування, відтворення у ліриці єдності надособистісного і особистісного початків, були залучені теоретичні концепції, що дозволяють розробляти оновлений музично-інтерпретативний підхід від мелодичної універсалії серед засобів музичної виразності й оперного співу особливо (Л. Дис, О. Леонтьєв, І. Пясковський, Р. Реті).

Наукова новиза отриманих результатів полягає у розширенні уявлень про сучасний музичний вимір мелодичного мислення як втілення ліричного принципу вираження й усвідомлення інструментальної природи вокалу у звучанні голосу, складаючи паралель до артистичного втілення мовленнєвого початку. Виділена теза про концентрацію у ліричному співі голосового інструменталізму, хоча принцип музичної драми в опері розгортає контакт із мовленнєвою сферою.

Вперше в українському музикознавстві:

- зазначено дискурс «вокальний ліризм»;
- запропоноване визначення суттєвих ознак оперної семантики жіночих персонажів як носіїв лірики в операх ХІХ – початку ХХ ст.

Значно розширено понятійний апарат, який містить нові для музикознавства поняття: *бідермайєрівський ліризм, ліричне сопрано як тембр-ампула, компенсативність жіночої експансії в оперному співі щодо маскулінності буття ХІХ ст.*

Отримали подальший розвиток:

- теорія метафізики музичної історії;
- теорія історичних стилів як тембральна стратегія музичного подання.

Теоретичне значення дослідження полягає у створенні оригінальної теоретичної концепції тембрально-вокальної зумовленості стильового вираження європейської музики XIX – початку XX ст.

Практичне значення отриманих результатів визначається можливістю використання її матеріалів у класі сольного вокалу, в курсах теорії та історії вокального виконавства, теорії виконавської інтерпретації, вокальної методики для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України, а також для вокалістів, які провадять концертну діяльність.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення та результати дисертації обговорювалися на кафедрі теорії музики та композиції, прикладної та теоретичної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової. Розроблені ідеї, проблеми та матеріали дослідження апробовані у наукових статтях, концертній та педагогічній практиці дисертантки, а також у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових, науково-практичних, науково-творчих конференціях, зокрема: Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід–Схід» (Одеса, 21-22 листопада 2017, 25-26 вересня 2019), Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиції і сучасність» (Одеса, 19-20 квітня 2018, 30 квітня – 2 травня 2019).

Публікації. За темою дисертації опубліковано п'ять одноосібних статей, з них чотири – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, одна стаття – у наукометричному періодичному фаховому виданні.

У спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Ван Мінцзе. Лірика і аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів, 2018. Число 4 (30). С.196–203.

2. Ван Минцзе. Лирический генезис музыки и над-внеиндивидуальные формы ее проявления в храмовом гимнопении Китая и Европы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 143–155.

3. Ван Минцзе. Партии сопрано в лирических операх Р.Вагнера, Дж.Верди и П.Чайковского. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 161–172.

4. Ван Минцзе. О лирическом генезисе оперы – музыкальной драмы в Европе и Китае. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн.1. С. 106–118.

У міжнародному наукометричному виданні:

5. Ван Минцзе. Партия сопрано в опере «Царевна наречена» М. Римского-Корсакова. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, НАКККіМ, 2018. Вип. 1(10). С. 286–291.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, тринадцяти підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Обсяг основного тексту – 167 сторінок, бібліографія містить 122 найменування.

РОЗДІЛ 1

ЛІРИЧНІ ЖАНРИ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ТА ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ

1. Лірична генеза музики й над-, позаіндивідуальні форми її прояву

Поняття «лірики» неодноразово осмислювалося в мистецтвознавстві - з опорою на етимологічне значення даного слова-терміна: «спів під ліру» (див. відомості з довідкового енциклопедичного видання: «...від грецького *lyrikós*, того що вимовляється під звуки ліри» [70, с. 713]). Стислість опису-роз'яснення названого феномена виражає деяку ємність, що виводить на понятійне визначення. Мова йде про тонності інструментальної «підтримки строю» при декламації-проспівуванні віршів, тобто в особливо піднесенному характері дихання - як би «безкінцевому» у порівнянні з розчленованою вимовою-фразуванням слів-значень у побутовому мовленні.

Оперне мистецтво зародилося й розвивалося під знаком жанру музичної драми, хоча первісна назва «драма з музикою» (*drama per musica*) точніше вказувало на *церковну генезу* виразності оперного співу, що за своєю жанровою основою подає *уславлювальну ліричну сферу*. Поняття «ліричного» осмислювалося в мистецтвознавстві - з опорою на етимологічне значення даного слова-терміна - «співу під ліру» (див. про це вище).

Відзначимо те, що спеціальні музичні довідкові видання (включаючи солідну 6-титомову Музичну енциклопедію, Москва, 1972-1982) «ігнорують» дане поняття в самостійності його значення, оскільки пояснення щодо словосполучень «лірична опера», «лірична трагедія» та ін. присутні (див. [42, с. 279-280]). Дані положення пояснюються традицією трактування «ліричної» якості щодо специфіки мистецтва слова («...один з основних родів художньої літератури...» [69, с. 395]). Причому, як бачимо, відзначається «рід», тобто жанровий тип, точніше, «метажанровий», що охоплює сукупність жанрів, повнота типологічних рис яких концентрується в

ліриці, епосі й драмі: «...один з основних родів художньої літератури (поряд з епосом і *драмою*)» - курсив цитованого видання (там же [69, с. 395]).

Так у спеціальній літературі констатується наявність трьох основних принципів художнього мислення, які народжують різні показники його складових: драматичного, епічного й ліричного початків мислення-мистецтва. Два останні, особливо останнє (ліризм) невідривні від музичних способів прояву. Що стосується першого (драматизм), то, як відомо, первинне значення цього слова є синонімом «трагедії», тобто містеріального дійства з музичною складовою, однак згодом, у постренесансній Європі «драматичним» усвідомлюється світський, принципово мовленнєвий і секуляризований у своїй основі театр або принцип прояву цієї театральної якості.

Не забуваємо, що в основу драми (і «драматургії», що виросла із драматичних основ театральних дійств Європи Нового часу) покладена діалектика діалогу: з діалогізації тропи починався театр як такий, тоді як «тропування» співочим хоровим гимноспівом підтримувалася моністичність-цілісність літургічної драми. Останню Г. Кречмар справедливо вважає початком-джерелом опери, оскільки в ній *усе співалося від початку до кінця* подання [37, с. 27]. Тим самим акцентується принцип опери-seria, що народила саме оперну практику *bel canto* у пряме “продовження” церковного театру. Діалогізація, що вводила антитези, з позицій християнської цілісності світосприймання як Божественної благодаті, відсторонює світ людських відносин і правлячих у ньому пристрастей.

Найбільш *вираженим визначенням ліризму* виступає коротка формула, наведена в словнику В. Даля, народженого в Україні, в Луганщині: “Лірична поезія протиставляється епічній й містить у собі: оди, гимни, пісні, де панує «не дія, але почуття»”. І в якості резюме: «Ліризм піднесена, натхненна пісня...» [26, с.254]. Як бачимо, *лірика й мелодизм-вокал – синонімізуються*.

Ліризм у цілому зв'язують із «...виявленням емоційного відношення автора або його героя до об'єкта зображення» [див. 69, с. 395]. Уточнення

характеристики лірики здійснений як надбання «суспільно-політичного», «філософського» і «інтимного» вираження (там же). Такого роду формулювання констатує, що із трьох ознак лірики два («суспільно-політичний» і «філософський» типи вираження) пов'язані з описом колективного суб'єкта – носія «ліричної» якості – і «чуйного, схильного до переживання міркувань, почуттів, переживань» (там же). І тільки одна ознака («інтимна» лірика) указує на індивідуалізований зміст виявлення ліричного.

Зазначене уточнення істотне, коли мова йде про *ліризм* як ментальну ознаку, наприклад, про показник *національного мислення українців*, як це зроблено в соціологічних нарисах, зібраних у книзі із симптоматичною назвою: «Українська душа» [77]. Так з поняття мистецтвознавства ліризм усвідомлюється в аспекті *соціологічної* категорії, коли мова йде про особливий рід «чуйності», «схильності до переживання» такого колективного суб'єкта як нація.

При цьому робиться наголос на географічній обумовленості рис національного характеру: з «хвилеподібної м'якості» українського лісостепу виводиться - ліризм-емоційність народу, що населяє цей лісостеп [77, с. 53].

Інший з авторів вищезгаданої книги протиставляє «пластичність» грецького епосу українському, котрий «занурює» реальний історичний мир у *душевну матерію, у ліричну пісенність* [77, с. 106]. Отут ліризм зрівнюється з *мелодійною* фактурою, що уживається з мелодійною виразністю співу. В іншому місці названої книги, говорячи про «пластику душі», вказується на м'якість-мінливість її проявів, характеризувану як «хвилеподібність». Дослідники бачать ліризм «української душі» - в особливого роду спрямованості сімейних відносин у представників цих націй на *материнську любов* [77, с. 70]. Саме з культом материнства зв'язував Б. Цимбалістий «український кордоцентризм», тобто «українську філософію серця» [там же, с. 87].

У принципі, даний підхід співвідносимо із принципом *жэнь* – *людинолюбство* конфуціанства, у якому «розум серця» як вмістища ідеально-небесного початку визначає прийняття у вигляді поведінково-розумового принципу ідей-почуттів відданості, шанобливості стосовно старших, великодушності й т.п. Особливо істотні позиції про *співвідношення лі й ци*, які позначилися в концепції Чжу Си в епоху Сун (грань XI-XII вв.) і в яких *лі* виступає як розумна творча сила, що обумовлює моральний позитив *шляхетних* людей [31, с. 217] (порівн. зі «сковородинською людиною» у вищечитованого Б.Цимбалістого й ін.). У китайській філософії саме конфуціанський принцип *жэнь* підтримував особливу значимість мелодійної лірики гимнів-од, які склали зміст Книги Пісень, Шицзін і які до сьогоденішнього дня спрямовують пісенно-ліричну творчість великого Китаю.

З огляду на сказане, звертаємося до музичного прояву «ліризму характеру нації» - виняткової схильності до “пісенно-ліричної” сфери, до мелодизму, підтриманого гетерофонно-підголосочною поліфонією, що утворює істотну складову музично-культурної продукції будь-яких націй і яка в культурі-мистецтві ряду європейських народів отримала емблематичний зміст.

Таким є аріозно-пісенний комплекс, який невідокремлюваний від подань про італійську націю й з яким історично сполучене національне самоствердження країни. Пісенно-шансонне надбання, генетично поліфонічне, тобто духовно-високе за строем вираження, складає художній прояв, символічний для музичної Франції. Пісенність невіддільна від уявлень про український ментальний початок, як це вже відмічалось вище.

З лірикою поєднане в мистецтвознавстві поняття романтизму як художнього напрямку, що охоплює епоху європейського розвитку мистецтва і яке звертає увагу до достоїнств лірики, ліричної поезії особливо. Ліризм у його музичному втіленні становить щось протилежне драматичному й епічному планам вираження, надаючи цілому монологічності, що невіддільна від вираження *натхненного співу*. Надбуттєвий зміст його

виражається в об'ємності діапазону, що охоплює напружені регістри високого фальцетного співу й принципового “басіння”.

У цьому плані показовий ліризм китайської співочої традиції, у ній маємо стійке тяжіння до високої теситури, до «дзвенячих» регістрів, що співвідноситься, за спостереженням У Голін [75, с. 6] з мовними звучаннями захоплено-вічливого звертання. У П.І.Чайковського маємо це в його балетному фрагменті («Лускунчик»), у ляльковому, підкреслено якби у «несправжньому» поданні Танця Чаю, китайський колорит, який вирішується музичними засобами тембрально-ритмічної моделі гетерофонії – і сольним звучанням флейти у високому регістрі.

Своєрідний, але чітко уловлюваний у своїй специфіці філософічного квієтизму китайський *ліризм* констатував у своїх віршах К.Бальмонт, який відмічав ліричну *надмірність* в тонкості вираження особливого роду трагічної підоснови розуміння єдності *спокою і відчаю* :

... у них

Люблю пробел *лирического зноя*.

Люблю постичь сквозь *легкий нежный стих*

Безбрежное отчаянье покоя.

[10, с. 186]

Основою *оспівування* виступає ліризм як повнота прояву пафосу *захвату*, що змістовно-образно втілюється в жанровій типології гимну. Так визначаються сакральні підстави музики взагалі, її споконвічне призначення в піднесенні над бутійністю й зануренні в ідеальні сутності Віри і Неба. Ліризм втілює високу *замилувану радісність*, що прагне до екстатичного продовження свого виявлення, ліризм відсторонений від лінійно-вольових долань, реалізуючись в мелодійній *хвильовій-круговій* послідовності тонових сполучень. За Б.Асаф'євим, як впливає зі сказаного, не гармонічні закономірності ввіднотонових тяжінь гармонійних ладів, але повнота

тонової змінності мелодійної тонікальності – модальні лади! - вирішує долю ліричних проявів у музиці.

Б.Асаф'єв, досліджуючи феномен мелодизму, виділяє «чисту мелодику..., мислиму поза гармонією», у якій діють «два основних закони: 1. Закон зміни тонів (усередині ладу).... 2.Закон строгої економії й відбору внутрішньоладових тонів: якщо взято стрибок, він заповнюється невисначаючими голосами... Звідси й інтонаційна симетрія...» [7, с. 231]. І далі названий музикознавець пояснює:

«Але обоє ці закони діють в умовах інтонованої - розгорнутої в русі, дії й самодостатньої (а не гомофонної) мелодики...». І далі:

«Дуже цікаво спостерігати закон заповнення 'проривів' плавністю руху тонів у мелодико-пентатонному (курсив тут і далі В.М.) стилі. Цей стиль можна вважати строгим стилем в еволюції мелодії, і епохи його панування - епохами строгого мелодійного стилю. Прогрес цього стилю - у сенсі збагачення його стильовою же гармонією (без ввідних тонів) – є цілком можливим» [7, с. 231].

Як бачимо з наведеного фрагмента, Асаф'єв відверто прогнозував той поворот до «строгого мелодійного стилю», що спостерігаємо в наші дні й який емблематизований творчістю Тан Дуна і Юна Ісанга як представників культури Далекого Сходу в європейській системі композиції. Пентатонність для них стала ладовою матрицею музично-розумових операцій. Мова йде про «чистий» мелодизм, що відходить від сплавів з мовленнєвими інтонаційними конструкціями, які відтворюють вольові імпульси, насамперед, індивідуального волевиявлення. На його втілення розрахований ефект ввіднотоновості в гармонійних ладах європейського мажоро-мінору (про це спеціально, про моделювання вольових зусиль у гармонійній ладовій функціональності, писав В.Медушевський у книзі 1976 р. [55])

Мелодизм у чистоті прояву «інтонаційної симетрії» (див.вище в Асаф'єва) відходить від мовленнєво-експресивних «викидів», представляючи ту *небесну досконалість*, що її цінував Конфуцій і яка відрізняла в Європі

сакральнo-церковний шар, збережений від ранньохристиянської традиції в російському й українському, болгарському Православ'ї. Саме про *мелодійну симетрію* кругових рухів пише В.Мартинoв, виділяючи спеціально храмову музику, відмінну від прийнятої в миру й безпосередньо відтворюючу душевний рух зверненого до Бога віруючого:

«...Згідно святоотецького вчення, душа, що молиться, робить саме колоподібний рух...» [53, с. 59]. «Мелодика богослужбового співу призначена...до внутрішньої сутності молитви» ...«мелодійний континуум є коло мелодійних структур... мелодійне коло знаходить своє втілення в принципі й осьмогласія» [53, с.65].

Ясно, що мелодійна симетрія в прагненні до безполутонoвoсті у випадку старохристиянських молитвоспівів не може апелювати до індивідуального почуття, але принципово орієнтована на купність-*соборність* вираження. Але цей же зміст несе і пентатонність традиційної китайської гимнічної лірики, що була для Конфуція втіленням «людяності в людині», тобто того високого-збірного, котре є в індивіді й типологізує у високому сенсі його самовираження. Цей же зміст на базі тетрахордності мала й *лірика* Піфагора, у якій декламація віршів на тонності ідеально настроєної ліри вносила типово-музичною інтервалікою відколок небесного-мусикійського у висловленні декламуючого-співаючого суб'єкта.

Ліризм, будучи органічно реалізованим у мелодійному співі (одноголосому, гетерофонно-багатоголосному), орієнтується на інтонаційні показники мовлення - див.явище «середнього тону» висловлення в розрізненні типів мовних інтонацій за О.Бризгуною [12]. Аналог цьому знаходимо в античній «мезі» як тонічному звуку в середині ладової структури, аналогічно – опірність тону в середині знаменних мелодій, у старофранцузькій пісенності з ефектами «субквarti» і т.ін.

Однак безпосереднє моделювання мовленєвих інтонацій не становить спеціальної мети храмової культури, тим більше в храмах класичної релігійної традиції типу буддистської, християнської, ісламської. Саме в

практиці релігійного співу епохи панування класичних релігій народжується *вокальність* як така: *розспівування* усередині складових конструкцій (див. поняття «вокалізації» [21, с. 829]).

Паралельно з розвитком ліризму як чистоти мелодійних побудов гимноспівочої творчості складалося мистецтво містерій, що були надбанням тайнодійств Античності, згодом увійшли у європейське Середньовіччя, насамперед у Візантії, знайшовши повноту *символічного* прояву. Тому що не життєвипробувальні, фізичні в тому числі, приношення язичеських містерій Озириса-Ізиди, Таммуза, Орфічних, Елевсинських, Самофракійських, Друістичних і їм подібних дійств [70, с. 810], але театралізованно-художньо подавана священна історія, у якій навмисно сполучалася вокальність молитвоспіву й побутові комічні епізоди, - стали показовими для християнської містерії.

А початок їм склала вибудувана у Візантії від VII ст. традиція; у дослідженні Т.Акиндиной і А.Амашукелі неоднозначно заявлено: «...театралізація богослужіння на християнському Сході має свої джерела. Містерії були поширені у Візантії...» [2, с. 75].

Літургійний зміст ліричного гимноспіву усвідомлений був виділенням у провізантійськи орієнтованій Франції XII століття, де виникла *літургічна драма*, відмінність якої від містерії визначалася тим, що вона співалася від початку до кінця. Тим впроваджувалася самозначущість вокалу в музичне оздоблення Богослужіння і пом'якшувалися контрасти вставок комічних-побутових епізодів у містеріальне, за своєю основою, дійство.

У роботі Лю Бінцяна знаходимо дотепне спостереження «пентатонного-ангемітонного просвітління» лірики церковного співу в Європі IX-XI вв., що особливо наочно проступає у випадках усвідомленого перетворення на християнський лад грецьких античних гимнів:

«Отже, у *європейському середньовічному* мелодійному побуті, що склав спадщину Античності, виділяється діатоніка з *підкресленими ангемітонними послідовностями*... Досить зрівняти Гвидо-гимн (X ст.) і Оду Горация..., з

якої явно «проросла» знаменита мелодія, що закріпила назви щаблів гексахордної діатоніки ut-re-mi-fa-sol-la, щоб продемонструвати *ангемітонне просвітління* античного джерела. Останнє, як відомо, живилося давньогрецькою теорією тетрахордної, поступнево-заповненої, організації ладів, у яких положення півтонового ходу створювало відмітно-розмежувальний показник. Привнесення ангемітонності в мелодику центрального Середньовіччя є *напрацьованою* християнською практикою якістю, що має своє спеціальне пояснення» [45, с. 99].

І далі цитований автор пропонує наступне тлумачення «наближення до пентатоніки» церковних християнських мелодій:

«Незаперечна виняткова роль християнізованих кельтів, галлів і ірландців, у поширенні Християнства на європейському Заході... У Європі осередком ірландської – провізантійської – ученості став Санкт-Галленський монастир, що прославився завдяки творцям секвенцій Ноткеру й Туотило, носіям кельтської християнської традиції, - при тім що у фольклорі цих народів 'переважають пісні, побудовані в пентатонних ладах'... У зіставленні Секвенції Ноткера (IX в.) і ранньохристиянської версії Алілуйя, що містить спадкоємні риси стосовно єврейської храмової псалмодії ... і явно послужила підставою у вибудовуванні християнського гимну, - *очевидно ангемітонне 'прояснення' мелодії творця Секвенції*» [45, с. 99-100].

Дане роз'яснення Лю Бінцяна тим більш значиме, що в сучасній літературі наполегливо обговорюється проблема міграцій пра-галлів спочатку з Півночі Європи на Південь і в Азію, а потім у зворотному напрямку, у тому числі це стосується долі народу тохарів-юежчи, що був у безпосередній близькості до Китаю й відміченого галльско-індоєвропейськими анатомічними й культурними ознаками. Їхня держава була розгромлена, але ймовірність повернення в Європу вцілілих представників праєвропейського етносу підтримана множинними топонімами від Забайкалля й Каспію до крайнього Заходу Європи. Так що, можливо, предки ірландців-шотландців і галлів-французів свідомо привнесли

досвід користування «чистим мелодизмом» на пентатонній основі, що із часів Конфуція в Китаї утворив парадигматичний шар співочої традиції.

Наведені історичні дані свідчать про універсальний зміст ліричних - гимнічних-надіндивідуальних - початків музики, зосередження музичної енергетики в сфері культу, у релігійних акціях і в ритуально-міфологізованих діях. Дана обставина визначає відзначене дослідженням Лю Бінцяна дивне часове синхронизування таких важливих подій в історії культури й музики як народження опери:

«Отже, китайська опера визначилася в істотних рисах у рамках куньцюй або куньшаньської драми..., яку приходили 'слухати' і яка містила як головний номер – арію (цюй), що тяжіла до 3-хчастинної форми. Куньцюй XV-XVI ст. утворила вищий розвиток Юаньської драми, панування якої в театрі охопило XIII-XVII ст. Це - музичні спектаклі, що представляли міфологічні й легендарно-історичні сюжети *в ліричному аспекті* подання відповідної подійовості» [45, с. 115].

Наведені даним автором етапи визрівання китайської опери до XII-XVI ст. зіставляються ним з появою в Європі *літургічної та полулітургічної драми*, які, на відміну від більш ранніх *містерій, співалися* від початку до кінця, - і наситили співочістю європейську *ренесансну містерію*. Звертаємо увагу на *ліричний* характер музики в *літургічній драмі*, театральний драматизм якої підтримувався побутовими й комічними вставками, обов'язковими в містеріальних виставах. Відмітимо, що цей комічний обутівлений компонент є обов'язковим і в ліричній *куньцюй*, сама назва якої (цюй – арія-пісня) характеризує тип звучань, де інструменталізм дуже стриманий, хіба що флейта постійна в підтримці співу. Закономірним є висновок вищезитованого дослідника:

«Одне зіставлення наведених історичних етапів з відомими етапами розвитку літургічної драми - містерії в Європі, від діалогізації (IX-XI ст.) тропа до театральних форм як таких (XII-XIII ст.), 'у костюмах і сценічному оформленні', що 'відмежували' її від богослужіння й визначили її буття 'за

межами церкви' (XV-XVI)...,указує на певну *синхронність* (курсив В.М.) того, що відбувалося в різних кінцях світу і поза прямої інформаційної взаємодії сторін» [45, с.116]

Від ритуально-культового початку становлення співочого мистецтва усвідомлювалася його *штучність* стосовно людського єства вербальної мови, оскільки тембро-регістрова сторона співу (розширений діапазон, захоплення фальш-регістрів, розмаїтість інтерваліки) створювала, за Ісидором Севільським (VII ст., римсько-візантійська традиція), «відхилення голосу», неможливі в розмовному звуковираженні [73, с. 19]. А якщо природність голосів, згідно позиції знаменитого православного богослова, визначала поділ голосів на “густі” й “тонкі”, то штучність співу в якості “відхилення від мовленнєвого єства” представлялася як уміння привносити “густоту” в “тонке” і “тонкість” – в “густе”.

Учений богослов Ісидор із Севільї розвивав ідею, закладену жрецькою традицією Старожитності, що у XX столітті сформулював о. П.Флоренський стосовно головного джерела християнського гімноспіву, породженого в глибокій Античності дохристиянського періоду, стосовно *алілуїя*, Богохвалительного співу:

«'Надгробне ридання творяще піснь аллілуїя'...'. От висліву, у якому можна бачити характерне самосвідчення культу – *усякого* (курсив В.М.) культу, простираючи окремий випадок, як приклад, на інші, більш широкі області...Нелюдська, безпросвітна, неперетворена тьма розпачу робиться людською, 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...» [79, с. 136]

У храмовій практиці всеживана *псалмодія*, тобто насичений декламацією спів, завжди підкреслювалася й підкреслюється важливість ясності слів у молитво- і гімноспіві. В.Мартинов слідом за Б.Карастояновим

виділяє якість *тонем* як аналога *фонем* («фонема у своєму інтонаційному прояві»), «показник інтонаційного відношення фонем до рядка» [, с. 86-87], підкреслюючи нерозривність мовного інтонування й саме співочих структур у храмовому мистецтві Православ'я. І все-таки ці «наслідування мовлення» *окультурені*, значить, віддалені від мовленнєвої природності – убік *інструменталізації* звуковидобуття, що виражається в мелізматичності-фігуративності й вищезгаданій широті реєстрового та інтервального діапазону.

У результаті релігійний спів, церковна декламація-псалмодія містять принципові над-повсякденні, що уникають “мовленнєвого уподібнення” прийоми. Народження опери, навіть у вигляді літургічної драми, привносить особливу увагу до мовленнєвого мімезису. І, фактично, всі новації оперного жанру визначалися “накладенням” храмової за своїм походженням алілуйності, як вираження радості ширяння душі над життєвою прозою заради втілення радості й горя, лементів болю, погрози й т.п., на мовленнєві здобутки - у єдності *стропування*. Останнє *пояснює* з надповсякденної висоти співу єство мовленнєвої експресії вираження.

Синхронність народження китайських і європейського *оперних* театрів свідчить культурно-історичну істотність даного порогу в розвитку музики й мистецтва в цілому. Оскільки вихідний ліричний музичний заряд *оспівування*, а ргіогі обумовленого вираженням піднесеності в індивідуальному проявленні, сполучається з буттєвостями-комізмами сфери суб'єктивного. Дане витримування паритету надіндивідуальний ліризм - індивідуалізація (у тому числі у відході від ліричного) відповідає ренесансному принципу «двоєсвіту» (гармонія релігійного культу й позарелігійних виявлень культури), що на рівних охоплюють як китайський, так і європейський оперний ареали.

Оперна лірика спрямована на впровадження спеціально театральної індивідуалізованості вираження, що не втрачає зв'язку з нею ж народженою ліричною типологією надіндивідуального змісту. І цей новий принцип

вираження визначив і для Китаю, і для Європи *класичний* етап оперного буття, що синхронно ж, від грані XVI і XVII сторіччя, створюється на Далекому Сході у вигляді *пекінської* опери цзінцзюй. А в Європі виявилось сценічне мистецтво співу, яке тут одержало позначення як саме опера. Відмітимо, що тільки в ареалах Європи й Китаю склалося мистецтво оперного вокалу, тоді як в інших регіонах планети *абстракція над-мовленнєвого ліризму співу*, яким є вокал, не одержала значного розвитку.

Унікальність оперно-співочого мистецтва на Сході для Китаю ілюструється співвідношенням його із театральною сферою Японії, класика культури якої визначена запозиченням культурних китайських досягнень, у тому числі офіційною мовою тут була китайська аж до XIII століття. Однак оригінальні прояви театру кабукі, театру но, що зложилися в Японії від XIV до XVII сторіччя, при явній опорі на прийоми кунцзюй і цзінцзюй, до *опери не наближені*.

Частково опера, у підкресленому запозиченні з Китаю, представлена мистецтвом Кореї й В'єтнаму, тоді як оригінальні театральні форми з оперністю-вокальністю вираження – минають вокальність. Аналогічне положення склалися у взаємовідношеннях Європи й Близького Сходу, де релігійні принципи ісламу не дозволили розвертатися розспівуваній творчості вокалізації, хоча очевидною є наступність останньої від Греції-Візантії, яка створила ґрунт для розвитку оперно-співочого мистецтва.

Отже, лірична генеза музики створює наступні умови просування лірики в ритуаліці-культурі й у ранньому театрі:

- 1) ліричний зміст явищ позначається причетністю тоново-ритмічно впорядкованого звуковидобуття в ліриці до втілення надпобутових реалій ідеальних людських тяжінь;
- 2) лірична виразність базується на мелодійній речовості, що відбиває кругові-хвилеподібні симетричні структури космічних досконалих пропорцій, які протистоять одинично-людським мовленнєвим проявам і, одночасно, регулюють за допомогою орієнтування на «середній тон» мовленнєві

інтонаційні коливання (звідси – універсальність *інтонаційного принципу в музиці* як співвіднесення вербального й музичного звуковираження);

3) формування ліричної повноти *піднесеності над буттійністю* – у співі як подоланні мовної обмеженості діапазону за рахунок фальш-регістрів (високого й низького), як гіпертрофії кругових рухів голосу у вигляді *фігуративних* побудов, як спосіб втілення *високого без-воля, що* протистоїть моделям вольових устремлінь, які мають місце в музиці, вибудуваної в гармонічній ввіднотоновості;

4) містерія утворює джерело музичного театру й театру в цілому як у Китаї, так і в Європі, причому, насичення чистотою співочого прояву учасників дійства, з одного боку, визначає підвищення ліричного тону музичного звуковираження в цілому, а, з іншого, наочно суперечливо *тронув* сценічне подання, створюючи художньо-метафоричний потенціал вираження («драматизм»), який стає самозначимим у класичній опері, тобто опері як такій;

5) ліричний співочий принцип людського самовираження зосередив специфіку *жіночого* початку в музиці як прояву *мелодично-тканинного* зрізу тонової організації – на відміну від чоловічого, силового ритмічно виражаного принципу, у тому числі через централізованість ладо-тональності гармонійного типу (мелодійні-модальні ладові структури органічно сполучені зі змінністю тонік-устоїв).

Феномен лірики, зважаючи на його багатогранність і жанрово-стильову неоднозначність виявлення через сутність жанрових типологій, що позначені цим терміном (лірична трагедія, лірична опера XIX ст.), не можна вважати достатньо дослідженим поза аналізом французької ліричної опери. Адже в ній було здійснено відкриття нового типу персонажа, відзначеного тембром-амплуа ліричного сопрано, тобто суттєво феміністичного вираження ліризму.

1.2. Лірика й аріозність опери

Як відзначено вище, народження опери склалося у процесі відокремлення типологічного ліризму ритуально-храмового гимноспіву від обутівленого індивідуалізму, що втрачає відвертий буттєво-комікуючий принцип за допомогою відтворення його на вокальній основі. Показово, що «овокалення» торкнулося, насамперед, прояву плачу, котрий, як і сміх у їх натуральному прояві (переривання дихання), несумісні з вокальністю (співі на *обпертому* диханні), а, виходить, зі співочим вираженням як таким.

Опера народилася в XVII столітті у формі «музичної драми» (порівн. з «літургічною драмою»), хоча уточнена її назва, що характеризує реальність функціонування в XVII столітті – *drama per musica*, «драма з музикою». Останній з названих термінів указував на «неучасть» музики в сценічній драматичній дії, оскільки музика представляла мистецтво ідеальне, органічно пов'язане із храмовою традицією й своєю присутністю в художньому синтезі сцени *освячувало причетністю до Високого* те, що відбувалося на ній.

Тим самим основою, початком, базисом оперного мистецтва був *гимноспів*, тоді як привнесення драматичного фактора в саме музичне звучання було наступним етапом і здійснено в контрастах втілення «афектів» в опері неаполітанської школи у вигляді опери-*seria*.

Жанр *скарлаттієвської seria* донині представляє загадку: ці опери не виконуються так, як їх створив геній А.Скарлатті, у трьохактовості основного сюжетного розвитку, але з обов'язковими комедійними вставками між зазначеними трьома, які в цей час виконуються у вигляді «комічних опер А.Скарлатті». Однак таких опер А.Скарлатті не писав і не міг писати за суттю закладеної в часи світської Освіти ідеї самозначимого комічного в музиці.

У навчальній і в цілому спеціальній літературі чимало приділено сторінок іронізуванню із приводу «пастічію» і наближеної до нього музично-

стильової еkleктики, минаючи містеріальний виток тої надособистісної ідеї вираження на сцені.

Однак еkleктика монументальних форм романтизму, а, особливо, надіндивідуальна виразність символістського мистецтва, тим більше, «неосимволістської» (див.у О.Маркової про «неосимволізм» мистецтва кінця ХХ - початку ХХІ століття [49, с. 99-134]) творчості постмодерну, а до того досвід «еклектики Г.Малера», потім творчості «композитора тисячі стилів», «музичного Протея» І.Стравінського, - визначили художню значимість стилево-видових сполучень, принципово відчужених від індивідуально-авторського їхнього переломлення. Стильово-жанрова колажність робіт мінімалістів, а також техніка «мульти-стилю» - «полістилістики» Б.Ціммермана, А.Шнітке, Г.Вігмана й інших визначили художню вагу «нових пастічю» кінця ХХ - початку ХХІ сторіч, що зворотним світлом позитивно подало діяльність в типізованій виразності *seria* і сполученої з нею оперною над-авторською стильовою еkleктикою.

Вищевідзначене принципове бістильове - біжанрове зафарблення *seria* А.Скарлатті, що містить «вкладені» структури саме «серйозного» і комічного дійств, має певні аналогії до ораторіальної творчості Г.Телемана, який створював «троповувані» пасіони, у яких сполучалися 2-3 сюжети, з яких головний, історія осуду, страждання-смерті й Воскресіння Ісуса Христа, «коментувався» старозавітними подіями з описів страждання-приниження Йосипа й чудесного перетворення його долі, пасій і Преображення Іова (див., наприклад, «страсті за Лукою» Г. Телемана в роботі О.Панаскіна [64] й ін.).

Італійський і німецький композитори втілювали тенденції перетинань класицизму й бароко. В них надіндивідуальний пафос *героїки стоїцизму*, тобто сутнісно християнського прояву Істини, затверджуваної самопожертвою заради порятунку ближнього і яка є близькою до даосистської жертвності чернечого служіння мирян, проявлялася у часово-подійово різних умовах. А також на різних рівнях глибини служіння Істині; у Скарлатті – це зіставлення біблійних чеснот історичних героїв і буттійно-

повсякденних сцен у приземлено-сумирному виявленні значимості «добрих нравів».

Творчість А.Скарлатті склалася на зламі XVII і XVIII сторіч, у пору ствердження барочної венеціанської опери в особі К.Монтеверді і його послідовників Ф. Каваллі, А.Честі, Дж.Ф.Гроссі, Дж.Легренці, А. Вівальді й ін., з її демонстративними контрастами самозначимої театральності й церковно-моральних коментарів до неї. І це все демонструвало встановлення музичної естетики бароко, що усвідомлювала вкоріненість музики в храмовій культурі й одночасно раціоналістично приймала ієрархію цінностей світу, що сходиться до понятійної ваги філософсько-художньої думки.

Показово, що театр трагедії-драми, як він склався в Англії й Франції від XVI до XVII сторіччя, в Італії реалізувався винятково в *музичному, оперному* театрі (з опорою на творчість драматурга-лібретиста П. Метастазіо). Тоді як поза опери здійснився театральньо-драматичний заряд, який виявився винятково в жанрі комедії (К.Гоцці, К. Гольдоні). При цьому трагіко-драматичний комплекс наповнився показниками християнської містерії. Розв'язки сюжету дані в благісному прояві, з явними відступами від логіки міфу або історичних відомостей, які взяті в сюжет опери. Тим самим відповідний міфологічний-історичний подійний ряд з торжеством етичної ідеї на закінчення композиції наповнюється релігійно-християнським моралізуванням.

Зазначеним способом зведення сюжетного розвитку до ідеалів християнської моральності споріднює «серйозну» і комічну складову вистав опер А.Скарлатті, фабульна сторона яких формувала тип характерів, здатних у вираженні подати церковний за основою *фігуративний вокал*, названого згодом Дж. Россіні *bel canto*. В ньому виключався силовий прояв голосу, цінувалася вихідна від церковно-візантійської гимнічності *гнуцкість* співочого прояву:

«З вокально-виконавської точки зору ми повинні розглядати барочну динаміку як відповідну до принципа так званої 'трикутної динаміки', тобто

заснованої на плавному з'єднанні *forte* і *piano*. Саме до трактування особливостей вокальної 'трикутної динаміки' відносяться правила старих учителів співу про динамічний розподіл голосу протягом усього звукового діапазону. Так, відомий німецький учений, теоретик музики Ф.В. Марпург, узагальнюючи вічне старе правило в мистецтві співу, говорив: 'Чим вище співаєш, тим поміркованішим й ніжнішим повинен ставати звук, а чим нижче співаєш, тим повніше й сильніше, і все ж без примусу повинен бути в динамічній відповідності з висотою'...» [38, с. 45].

Ці констатації особливостей барочного – ранньокласичного вокалу належать О.Кругловій, авторові дисертації, присвяченої саме зазначеній проблематиці. Далі в її роботі маємо узагальнення відносно специфіки вокалізації в цілому й шляхів оволодіння цією технікою:

«Таке прекрасне уявлення про співвідношеності голосу є не тільки характерним для вокально-виконавського мистецтва, але також є вірним методичним принципом у боротьбі з форсуванням голосу на верхній ділянці співочого діапазону» [38, с. 51].

Поряд із співвідношенням регістрів і динаміки в голосі, продовжувала дослідниця, важливою вимогою, пропонованою педагогами старовинної школи *bel canto*, була *гнучкість звуку*. І далі з посиланням на висловлення відомого педагога XVIII сторіччя Манштейна порівнюється вокальний голос із «гарним тістом»:

«Потрібно, щоб голос можна було зменшити в обсязі, робити з нього, як із тіста, тонкі нитки й великі маси, підкоряти його всіляким формам ... Для досягнення еластичного гнучкого голосу співаки тренувалися в *messa di voce*... На противагу розповсюдженій нині трактуванню цього терміна як 'співу напівголосно', *messa di voce* у розглянуту нами епоху трактувалося як мистецтво філіровки або динамічне прикрашення довгих нот» [38, с. 51].

Знайдений тип «музичної драми» А.Скарлатті склався на унікальному матеріалі *надіндивідуального ліризму арій*, які утворили, *вперше в історії мистецтва*, основу його композицій. Арія як духовний і спеціально

церковний жанр [5] виник задовго до народження опери, представивши відгалуження *вченої* пісні з риторикою (фігуративно-одноголосної або багатоголосної – див.синонімізацію від XVI до XVII ст. арії й кантати, остання трактується як арія на кілька голосів [33, с. 697]). Ініціатива Скарлатті - відсторонення від декламації-речитативу (останній є пряма проекція церковної псалмодії в світський образний стрій опери) на користь арії як основної виразної частки твору, тим самим насичуючи останній тією «серйозністю-церковністю», що дала назву жанру *seria*.

Причому, арія у Скарлатті виділяє втілення *афекту*, тобто узагальнено-укрупнено й *морально піднесено* подаваних почуттів, в основу ієрархії яких покладене уявлення про вищий *афект спокою*, а також про надособистісно-хвалительно (алілуйно! – В.М.) представляваної *Радості* (арія *Brillante*), про піднесено-стримано виражавальне страждання (арія *Lamento*), про готовність до Подвигу (арія *Egoica*) і т.п. Помітимо, що це все у вищій мірі *типологізовано, надособистісно* представлявані афекти в повноті *ліричного* виявлення їх як піднесення-оспівування. Звідси – «серйозність», церковно надповсякденне подання зазначених почуттів, хоча сама розмаїтість втілюваних почуттів створює *яскраві художньо-драматичні* підстави трактування музичної вистави в цілому.

Як бачимо, ініціатива А.Скарлатті у створенні класики італійської опери-*seria* визначилася в принциповому відмежовуванні від панування декламації-псалмодії перших опер, у тому числі й від класики опери-бароко Венеції К.Монтеверді, Ф.Каваллі, А.Честі й ін. Значимою будівною одиницею опери стає *арія як осередок художньо подаваного вокалу, що має зміст інструменталізації* голосового звуковидобуття.

У цій сутнісно музичній виразності *ширвання розспівів над текстовими інтонаціями* таїться глибока *Преображуюча* сила опер Скарлатті, що перевищує радикалізми всіх наступних реформаторів, у тому числі й прославленого опозицією *seria* Х.Глюка. Але тільки глибина Преображення (краще це церковне слово, чим затверджений вольово-«хірургічними»

втручаннями в історію термін «революція»), до якого тягнувся В.Моцарт, категорично не погоджуючись із прореволюційною критикою *seria* свого сучасника Х.Глюка, - визначає життєздатність взагалі і актуальність на сьогодні спадщини А.Скарлатті.

Скарлатті працював у Неаполі, на Півдні Італії, що зберігав і зберігає до цього дня наслідуваність від вокально-церковної практики Візантії, від її фігуративного-мелізматичного стилю співу, до якого особливо чутливою виявилася галліканська Франція, який надзвичайно цінила Іспанія (це під її короною здійснювався розвиток Неаполітанської оперної школи кінця XVII – XVIII століть).

Саме Франція переважно породила практику арій у дооперний період, спираючись, насамперед, на церковний різновид цього роду співу, що ліг значною мірою в основу *літургічної драми*, яка відмежувалася від містерії насамперед у Франції. І Скарлатті глибоко усвідомлював *церковність* створеного ним музичного театру, визначивши жанровий показник для своїх творів терміном *seria* («серйозна»), який визначає те саме, що й характеристика церковного співу-канта взагалі як «*простого серйозного співу*». Щоправда, у варіанті опер Скарлатті очевидна принципова *відмова від простоти вираження – на користь Богоугодної віртуозності*.

Отже, оцінимо історичну парадоксальність зробленого А.Скарлатті відкриття: на Півдні Італії, населеного етнічним греками (із часів античних колонізацій вони склали тут переважну більшість населення), у державних кордонах Іспанії й у безпосереднім покровительстві освічених монархів цієї країни, на базі впровадження арій переважно французького духовного походження, - народилася класика італійської опери як мистецтва *bel canto*, що має виражені візантійські коріння своєї співочої сутності.

Такого роду складні переплетіння храмового й позахрамового факторів, накладення національних і множинних іншонаціональних показників відзначали багато великих здійснень в історії націй. Таким згодом виявилася генеза Віденського класичного стилю в Мангеймі - у місті, що

називали в німецькому світі «маленьким Парижем», що перебуває не в Австрії, але на Півдні Німеччини, де працювала чеська капела, учасники й ініціатори якої мали високу професійну італійську виучку. А в результаті - створення істинно німецького симфонізму й Віденської школи взагалі.

Для Китаю такого типу переплетення іншонаціональних впливів на національне мислення, що створюють високий прорив істинно національного мистецтва, є органічним: так утворилися високі зліти культури й мистецтва в епохи Тан, Сун і Юань, у тому числі в умовах найтяжких наслідків монгольського завоювання в XIII в. більш ніж на сторіччя (епоха Юань).

Все вищесказане характеризує італійський оперний шлях розвитку, тоді як у Франції принцип *drama per musica*, «драми з музикою», був підтриманий найменуванням *лірична трагедія*. Причому, термін «лірична» мав той античний зміст «музичного взагалі», опори на «виспівування віршів під ліру»; а ліра покликана була тримати правильний-ідеальний лад висловлюваного, котрий забезпечувався в цьому піднесеному значенні самою якістю *музичної* оформленості слова.

Нагадуємо, що такого роду «виспівування» здійснювалося відповідно до типових мелодійних моделей, що мали паралель у техніці *timbres*, яка склалася в популярній сфері й забезпечувала функціонування *народного* музичного театру *водевілю* («вуа-де-віль» - «голоси міста») [28, с. 58].

Тільки для народного театру базою були мелодійні-пісенні структури, тоді як в опері опорою стали псалмодійно-декламаційні звороти, пов'язані із практикою церковного співу священних текстів. Фактично французький музичний театр, як у високому оперному варіанті, так і в народній версії, звернений до техніки типових мотивів, що постають у конкретиці реакції на тексти, надаючи цим останнім *високість узагальнення*, *піднімаючи* сукупний зміст *над* сюжетними деталями життєвих аналогій.

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

використовувалися танцювальні вставки, у китайському варіанті, особливо в Пекінській опері, з підкресленими елементами акробатики. Балетна основа мислення Ж.-Б. Люллі, творця жанру «ліричної трагедії», визначена була історичними етапами становлення французького театру: спочатку Люллі в 1660 - 1670-е роки вибудував класику балетного мистецтва, а потім, на досвіді оформлення сценічних балетних вистав, здійснилося компонування (в 1680-і!) опер цього композитора [37, с. 35-37].

Від кінця XVIII століття, знаменням чого є приїзд у Париж в 1770-ті роки Х. Глюка, на французькій сцені затвердився *німецький* симфонізований стиль, який знаходимо й у Л. Керубіні, і у Г. Спонтіні. І тим більш відверто «германізується» французький музичний театр в епоху Г. Берліоза, щирого «бетховеніанця» і німецької інструментальної позиції в театрі, - його останні опери типу циклу-диптиху «Троянці» («Падіння Трої», «Троянці в Карфагені») склали відтворення знаменитого оперного диптиха Глюка - «Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді».

Німецький тонус стилістики затвердив в опері Франції XIX ст. 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 сцені, у тому числі з обов'язковими балетними номерами. І це на основі опер Мейєрбера відбулася «вокальна революція» Ж. Дюпре, який увів драматичний теноровий спів, відсунувши з провідного положення ліризм тенорів старої, від церкви складеної традиції.

Вказана 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 у відтворення глибинних національних традицій стала *лірична опера* (звертаємо увагу на співвіднесеність із назвою «лірична трагедія» - подібно

до того як усвідомлено зберігався зв'язок зі старою оперою-*seria* у романтичній *semiseria* в італійському варіанті).

Дане 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 природних чоловічих голосів*.

Відмітимо, у Франції ніколи не практикувалося мистецтво кастратів і фальцетистів, від епохи хорової готики XII-XIII ст. провідним був *тенор як головний голос, під яким розуміли будь-який природний чоловічий тембр*. В опері епохи Революції, що визначилася в характерному жанрі «порятунку» [60, с. 78-83], у творі, що став класичним зразком зазначеного жанру, у композиції Л. Керубіні «Водовоз» (1800), головний герой, що виявляє високу мужність і скромність як показник його соціального статусу й поведінкового принципу, представлений тембром баритона-баса.

Написаний спеціально для Франції й у солідаризації із французькою версією романтичної опери «Вільгельм Телль» (1829) Дж. Россіні в якості головної героїчної фігури композиції висунув *партію баритона*. І це вже за французьким й актуально італійським зразком М. Глінка написав оперу про національного героя Івана Сусаніна «Життя за царя» з вибудовуванням провідної партії - у баса. Правда, саме звеличення басового тембру відбувалося на всеєвропейській хвилі *відродження старохристиянських релігійних, Православних у тому числі, застав культуробідувництва*, що заохочувало, попри італійських і французьких зразків, Глинку на ствердження басового колориту партії Сусаніна.

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 чоловічого співу в аналогії до вокалу кастратів-фальцетистів (М. Малібран, П. Віардо, Дж. Паста, ін.), більше того, які співали в нових, значно більших

оперних театрах, що набагато перевищували обсяг приміщень, у яких виступали кастрати-фальцетисти.

Уже цим динамічним показником театр XVIII і XIX сторіч виявився принципово віддаленим від його попередників. У театрі епохи *bel canto* співали фігуративно й принципово уникаючи форсування голосів, особливо, як відзначено вище, у верхньому регістрі, тоді як «романтичне *bel canto*» Россіні і його знаменитих сучасників і вихованців – і в першу чергу мова йде про В. Белліні й Г. Доніцетті – здійснювалося в акустичних умовах, у яких форсаж був необхідним.

І зазначені акустико-динамічні умови з'явилися в силу того, що наявним став новий оперний герой (героїня), які не стільки силою високої моральної ідеї й силою відданості ідеальним вимірам здійснювали дію, але індивідуальним волінням-бажанням заявляли ситуацію й схиляли навколишніх до здійснення задуманого. Такими є герої й героїні композицій «россінієвської гвардії» в особах самого Россіні та його вихованців В. Белліні й Г. Доніцетті.

Фантастична сила впливу «россінієвських голосів» трималася на фантастичній же неправдоподібності здійснюваних дій і вчинків, які представляли жіночий тип у незрівняних ракурсах тонкого ліризму («легкість» колоратурних верхів, що відтворюють алілуйне ширяння quasi-духовно висловлюваних героїнь) й демонстративної моці низьких і середніх нот діапазону, що вносять майже чоловічу активність і силу в спів відповідних персонажів.

Саме жіночі голоси тримали репертуарний запас опери першої половини XIX століття, якими характеризувалися персонажі, що явно перевищують силою духу й рішучістю дій партнерів-чоловіків. Це Норма (однойменна опера Белліні), Лючія, Леонора («Лючія ді Ляммерумур», «Фаворитка» Доніцетті), россінієвські героїні в комічному жанрі, але насиченому партіями *bel canto* (Розіна у «Севільському цирюльнику» Россіні), що в комічній опері XVIII сторіччя неможливо та ін.

Складалася практика *драматичного* співу, у якому лірична складова покликана була протистояти аліричній енергії патетично-декламаційних фрагментів. Цього роду «маскулінізація» жіночих персонажів, що з'єднували ліризм старої школи й нову декламаційну агресивність вираження, відповідала смакам століття романтизму, що народився під знаком заперечення жіночої соціально-політичної експансії, яка відрізняла XVII-XVIII сторіччя, й одночасно збереження інерції останньої, - у душі романтичної антиномічності життєвих та ідеальних застав світобачення.

«Французьку опозицію» зазначеному «жіночому засиллю» стало вищезгажане тембральне відкриття Жільбера Дюпре, що в 1840-і роки поклав початок типу «драматичних» - «баритональних» - тенорів, відмовившись від чистого фальцетування тенорів у високому регістрі, як це було традицією церковного співу й широко використовувалося в опері Європи. Але не забуваємо, що особливого роду активна «виголошуюча» манера співу священників і півчих довго зберігалися Галліканською [22] Францією, будучи родинною до священницько-дьяківської традиції Руської Православної церкви [91, с. 216-217].

Відповідно, і в оперній аріозності-гимнічності, сприйнятої від Візантійської церкви (Галлія-Франція безпосередньо, від IV століття, успадкувала візантійську культурну церковну лінію, зберігаючи її до XIII, а у вигляді Галліканізму аж до кінця XVIII ст.), у *ліричній трагедії* спадщини Ж.-Б.Люллі й Ф.Рамо, де зазначена манера мала місце, знаходимо вказані церковні сліди. Зміст цього співочого звуковиявлення характеризували французькі дослідники, що й представлено у роботі Е.Симонової зі відповідними посиланнями на опис оперної співочої манери Франції XVII століття:

«У театрі речитатив Люллі представляв рівний спів, у якому орнаментика відігравала роль підсилувача вартості слова, в котрому цінувалася насамперед дикція, підкреслена декламація, важка акцентуація, що вимагає всіляких голосових вивертів і прийомів - скрикувань, 'риданих', раптових

посилень, супроводжуваних потужними розкатами голосу, або несподіваних ослаблень із надламаними інтонаціями у звучанні слів, що привело сучасного дослідника Жака Шайє до цікавого висновку: вокальна естетика в спектаклях Люлли не має нічого спільного зі співом, який існує в сучасному класичному оперному театрі; їй скоріше відповідає спів у вар'єте або мюзик-холах. Шайє *ставить співачок опер Люлли в один ряд з Іветт Гільбер або Мірей Матьє.* (курсив В.М.) [67, с. 18-19]

Опис цієї манери вказує, що такий вид співу йде від церковних принципів, тобто від сформованого в Галліканізмі в успадкуванні візантійського співу, родинного тому, що має місце в традиційному співі в Руській православній церкві у священників і почасти дяків, тобто це «зичний» спів «на зубах» з дуже активною артикуляцією (див. про це особливо - у статті Т.Старостиної і А. Клишина «Звукова картина руського троєстрочія. Досвід електронної реконструкції» [56, с. 189]).

Такий спів співвідносний з народною традицією, що, у свою чергу, зазнав істотного впливу від церкви. І спів Івет Гільбер і Мірей Матьє, відзначений вокальною базу вираження, відповідає цим виконавським лініям, які сутнісно відмінні від італійських, сформованих у руслі італійського ренесансного гуманізму у дусі камерних зібрань салонів-камерат.

Показовим є те, що якщо у висловленнях П.Тозі (кінець XVII - початок XVIII ст.) маємо чимало слів захвату щодо французького вміння співати, то в його сучасника Ф.Рагене з'явилися установки на критику вітчизняного співочого мистецтва, яку абсолютизував у переддень Революції 1789 р. переконаний шанувальник італійської школи Ж.-Ж.Руссо.

З огляду на вольтеріанство Руссо, а, виходить, люте неприйняття церковного стилю рідної Галліканської церкви, в італійському оперному співі, також генетично церковному і візантійському, відчувався відхід від знайомої церковності на користь більш секуляризованої (у інтонаціональному, тобто відстороненому від сукупного смислу сприйняття!) манери.

Судячи з тих слів, у яких вищезгаданий Ф. Рагене писав про "італійську відвагу й неміркуючу сміливість у мистецтві створення арій", про «блискуче віртуозне мистецтво італійських вокалістів у співі довгих і численних каденцій» [67, с. 20] – до речі, забуваючи, свідомо або спонтанно, про те, що народження жанру арії зобов'язане церкві і Французькій в першу чергу в XV ст. [5, с. 204], - то його захоплювали можливості відходу від тої церковності, які склалися у його співвітчизників галлікан.

Адже й італійський стиль «прекрасного співу» *bel canto*, і французький «beau chant» мають одне спільне джерело: грецька-візантійська «калофонія», переклад цього слова на італійську й французьку дали життя відповідним поняттям і навичкам як в Італії, так і у Франції. І тільки сукупна релігійно-соціальна позиція могла заохочувати протиставлення тих відгалужень від спільного витoku.

Звичайно, за церковною ж традицією, цей «прекрасний спів» орієнтувався на *чоловічі* голоси: в італійській опері це були кастрати – фальцетисти (тут аналогія китайській класичній опері цзінцзюй), у французькій опері – тенора, малося на увазі природний чоловічий тембр, оскільки буквально «тенор» - це «головний», так називався дійсно головний голос у церковному троерядковому співі, який загалом за фактурною індексацією іменувався «дискантом». У цьому останньому основну мелодію показував «тенор», дійсно, за релігійними мотивами демонстрування канону, «головний» голос, тоді як художній інтерес представляли фіоритурні контрапункти до цієї основної мелодії хлоп'ячих голосів, дискантів, що й дало назву всьому співочому цілому.

Французька опера народилася як вистава на честь короля, що, за законами, які йшли від православної Візантії, був і главою церкви. Тому виспівувалося, у *ліричному* ладі, єдність земної й небесної влад, король і його оточення містилися в партері, куди нерідко просувалася дія зі сцени, з хором, з танцями (у Галії-Франції збереглася ранньохристиянська традиція танців у церкви, танці були сакральні, королі й придворні прекрасно танцювали – у

Франції, як вже відзначалося, спочатку Люллі створив балет, а потім на основі його оперу).

Назва французької опери – *лірична* трагедія, що була «драмою з музикою» (як і італійські опери до XVIII ст.) і в якій *ліричне* було тотожне до музики, оскільки музика йшла від храму, а в храмі можливо тільки *оспівування*, тобто лірика. І хоча назва «трагедія» ішло від назви театру грецької Античності, і в такий спосіб театр чітко відділявся від церковних акцій (містерії й літургичні драми на той час на Заході були заборонені, у православній Русі ставилися до середини XVII в.). Але зв'язок з літургією підтримувався опорою на хорово-ансамблевий спів, з обов'язковими танцями, що для Галліканської церкви було священним знаком.

Те, що у французькій опері співали «зичним» голосом у близькій до церковності візантійської традиції манері, свідчить тренаж голосів під трубу, тоді як в італійській опері «ідеальним голосом» уважалися звуки скрипки чи флейти. Але те що й італійській опері не чужим був «зичний» спів, відбито в біографії знаменитого співака-кастрата Фарінееллі (одночасно прем'єр-міністра могутньої, тої що володіла всією Латинською Америкою Іспанії): відомим став його виступ із «змаганням» зі трубною віртуозною грою. А це було в традиціях Візантії, у якій кастрати були в оточенні імператора, були полководцями, які приносили в дарунок Богові своє співоче служіння на подяку за божественну відміченість здатності «солодкого співу».

В роботі вище цитованої дослідниці О.Круглової відзначається: «Природно, що сучасний вокаліст, що прагне до автентичного виконання старовинної музики, повинен знати деякі основні принципи правильного розподілу динамічних відтінків...

По-перше, до них відносяться досить різкі протиставлення *forte* і *piano*, *через відсутність crescendo і diminuendo* (помітимо, *crescendo* і *diminuendo* є ознакою позацерковної музики; оперні співаки XVII ст., як бачимо, у динамічних показниках співали по-церковному – В.М.). ... По-друге, - принцип так званої «ритмічної динаміки», коли повільному руху музичного

твору найчастіше відповідає динамічний нюанс *piano* і навпаки швидкому - *forte*» [38, с. 51].

Далі названа дослідниця, як третій принцип барочного співу, вказує: «...ефект 'ехо', застосований при повторенні музичного матеріалу з метою динамічного диференціювання й зображення контрасту звукового простору» [там же].

Як узагальнення цих показників стилю співу в мистецтві, хоч в італійському *bel canto* або у французькому «*beau chant*», О. Круглова називає наступне:

«З вокально-виконавської точки зору ми повинні розглядати барочну динаміку як відповідну до принципу так званої 'трикутної динаміки', тобто засновану на плавному з'єднанні *forte* і *piano*. Саме до трактування особливостей вокальної 'трикутної динаміки' відносяться правила старих учителів співу про динамічний розподіл голосу протягом усього звукового діапазону...» [38, с. 50] (див.продовження цього міркування вище).

У роботі Є. Русакова уточнюється, що «ніжні» високі звуки в співі не виключали, але передбачали їх тембральну наповненість, і це відзначається ним багатозначною реплікою:

«Не випадково символом опери бароко стало «змагання» кастрата Фарінееллі із трубою - це символ не тільки сили й віртуозності, але й гостроти, різкості звучання. Тому, коли О. Круглова пише про повернення 'до м'якого, повітряного звуку, до природного тембру голосу' ..., сучасний слухач повинен робити поправку на те, що мали на увазі у XVIII столітті, говорячи про природний тембр, і яким способом, у яких випадках досягалася ця легкість. Тому що проходження принципу 'трикутної динаміки' без застосування головного регістра неминуче приведе тільки до зажатості м'язового апарата співака, здавленого, неприємного звучання й, в остаточному підсумку, до ранньої втрати голосу» [65, с. 3].

Як бачимо, італійське *bel canto* не настільки однозначно протистояло французькому *beau chant*, хоча очевидно, у принципі, «трубне» орієнтування

французів було базисним, тоді як італійська практика, спрямована на спів під скрипку-флейту, не виключала ефектів «трубного» колориту вокалізації.

У цілому ж зазначена «трикутна динаміка» протистоїть більш пізнім установкам оперної культури, коли саме високі ноти стало прийнято «викрикувати». Так з'явилися до середини XIX в. «драматичні» тенори, а слідом за ними – і «драматичні» сопрано. Однак принцип барочної «трикутної» динаміки продовжив своє буття в законах *камерного* вокалу, оскільки саме камерні – салонні – зібрання (а опера народилися в салоні-камераті!) підкреслювали свій зв'язок з релігійною ідеєю, обов'язковою в строї думки аристократів (від «аристос» - «кращий», що означало спирання на глибокі релігійні позиції).

Як це позначено вище, французька опера успадковувала закони візантійського *оспівування* короля, що персоніфікував єдність влади земної й небесної. Сюжетно-сценічні події, що вказували на зв'язок з позахристиянською тематикою давньогрецького театру («трагедія», від «трагос»-«козел», що приносився в жертву язичькому богові Діонису Античності), завдяки музиці як лірики-*оспівування*, знаходили *алегоричний* зміст: славлення Франції в персоні її короля як втілення влад небесної й земної.

Французька опера, у якій балет зайняв від начал базове положення, як вже відзначалося вище, є цим подібною до китайської цзінцзюй, хоча функція балетних сцен у цих оперних спектаклях європейської й китайської традицій – протилежний: балет у французькій опері – *ліричний*, підлеглий *оспівуванню-уславленню* нації в особі короля, тоді як балет у цзінцзюй представляє найчастіше батальні сцени, тобто дію-масовку *драматичного* змісту. Останнє в принципі є далеким від можливостей європейської опери, її драматизація від XVIII до XIX і XX ст. охоплює психологію окремих персонажів і груп.

А це означає, що європейська опера дійсно, за Г.Кречмаром, є похідною від літургічної драми, в якій виключалися містеріальні контрасти масовок та індивідуальних дій-вчинків персонажів.

Хор, активний у французькій, особливо згодом у російській опері, нічого подібного до «масових бійок», які представляє хор-балет китайської цзінцзюй, не здатний відтворювати (і це, не без впливу Сходу, здійснив європейський модерн-балет, блискучий тому приклад – постановка В.Григоровичем «Спартака» А.Хачатуряна). Тим самим, музика «ліричної трагедії» Франції XVII-XVIII вв. тримається на *ліриці опієвання* нації, основним елементом спектаклю виступають хори й балети-ходи, що насичують дію на сцені тонами алегоричності й історичних аналогій.

У цьому плані французька *лірична трагедія* принципово співвідносна із літургічним дійством Галліканської церкви, хоча для оточуючих Францію німецько-мовних і інших народів, пов'язаних з католицькою й протестантськими церквами, де танцювальні дійства строго заборонялися, все це виглядало *світськи*, тобто як дещо неспіввідносне із церквою.

Сам принцип співу у французькій *ліричній трагедії* зберігав «зичний» староцерковний характер звуковедення, оскільки Паризький оперний театр від початку був набагато крупніший від італійських театрів цього роду в XVII-XVIII ст., тому що не протистояв храмам, а теж був «храмом виховання» - див.назву на фронтоні Academia musica. Участь у виставах короля і його оточення вкладали ритуаліку у театральну дію, надаючи останній виражений сакральний слід.

Доля італійського оперного мистецтва й ліризму в ньому - інша, оскільки опера народилася тут, як неодноразово підкреслювалося вище, у салоні-камераті, що демонструвало сумирність таких зібрань поруч із величчю храмів. І хоча перші опери, що створювали діячі флорентійської камерати, добре знали, що таке античний театр із його воістину масовою аудиторією, вони не намагалися відтворювати цей ефект «омасовлення». І

навіть тоді, коли оперні вистави поширилися у Венеції, а потім і в інших містах, висуваючи і комерційні засади театру, ясно, більш місткі, чим зовсім камерні збори флорентійців і римлян, але все ж вони принципово поступалися в обсязі соборам-храмам і тим підкреслюючи зверхність останніх.

Звертаємо на цю обставину спеціальну увагу, оскільки саме італійці, з одного боку, відтворювали в цих старих театрах (до XIX ст.) структуру грецького амфітеатру з висунутою майже на середину залу для глядачів сценою, що «кільцем» оточували ложі різних ярусів (партер не виражений), - але ігноруючи, як відзначалося вище, *масовість* давньогрецького театру. І разом з тим творці перших опер навіть у назвах своїх творів і в сюжетиці в цілому підкреслювали церковну «точку відліку» для свого народжуваного нового мистецтва.

Так, у дисертації В.Осипової справедливо стверджувалося, що персонажі перших опер з музикою Я.Пері й Дж.Каччіні за лібрето О.Рінуччіні, містять зрозумілу для сучасників християнську символіку [63, с. 23]. Саме Рінуччіні, у традиціях містерії, вважали сучасники, у тому числі музиканти-співпрацівники по камераті, був автором опери, тому що вміти «розспівувати» текст було професійним обов'язком риторично навченого співака - таким же чином «розспівували» ченці й священники тексти церковних літургічних драм, а також номерів містерій у попередні століття.

І якщо назви «Дафна» Пері, «Євредика» Каччіні фіксували увагу на жіночих персонажах, але на таких, за міфами, що їх характеризували, які невідривні були від героїв в особах Аполлону і Орфея й зв'язані в класичному давньо-грецькому пантеоні як божественний отець і його син від земної жінки.

Християнськи віруючі учасники камерати, гуманістично освічені інтелектуали, прекрасно були інформовані про початок християнської літургії при Костянтині Великому, що прийняв християнство у вигляді державної релігії й той що визначив професійний спів як основу

Богослужіння. І цим спонукав свідому опору на язичський, професійно обставлений культ, найбільш близький новій релігії (див.у К.Кузнецова «музичне відродження IV в.» [39, с. 40]).

Відповідно, склалася релігійна традиція співвіднесення імен християнського Бога-Отця і язичького Аполлона, тоді як син Аполлона від земної жінки, Орфей, не-грек (фракієць), що був героєм Греції, за свою лагідність і здатність «виправляти душі» - ідентифікувався з Ісусом Христом [87, с. 90 і ін.]. А Дафна, героїня однойменної опери 1596 р. Я.Пері, що біжить, за міфом, від Аполлона - емблематизувала уявлення про дійство, що відходить від церкви. Аналогічно, опери, написані й Пері, й Каччіні за сюжетом про Евредіку (для порятунку якої Орфею дарована була здатність спуститися у світ тіней, як згодом Ісус Христос у пекло для виведення з нього душ праведників) варіюють сюжет про жіночу неслухняність Богові-Синові. І це, знов-таки, співвідносно із символікою віддалення від церкви того, що нею було породжене.

У цьому ж характері вибудований і сюжет В.Кавальєрі в опері-містерії «Вистава про душу і тіло», у якій сама назва зосереджує увагу на абстракції. Але, а це надзвичайно показово, у назві зазначені тільки дві складові триєдиної релігійні сутності: Дух - душа - тіло. Причому, перше (Дух) є вирішальним чинником у цій тріаді. Але в назві - позацерковно відсічені від Духа душевне й тілесне як самостійні сутності.

Таким чином, у сюжеті намічений драматизм погодженості й відступництва героїв, але музика (а це – *drama per musica*, тобто «драма з музикою», як і «лірична трагедія» у Франції) зосереджена на оспівуванні краси героїв, що відступають від церковності, але живлені її джерелами: декламація, арії, саме багатоголосся музичної тканини-фактури, нехай і виділяючих мелодійну головну лінію, - все це вирощено церковним мистецтвом ансамблево-хорових звучань.

І все це є *ліричним* за природою музикою оспівуваної краси героїв і ідей – недосконалих, але не конфронтуючих з Ідеальним, все це якщо й

відхиляється від церковного «безстрастія», то скоріш убік світло-меланхолійного звучання, минаючи, у тому числі й алілуйну високу екстатичну Радості.

Однак музична драма, тобто музикою переданий драматизм людських зіткнень і борінь, закладений у *контрасті* ліричних як таких і відступаючих від цього благісного тону чи то убік комізму (а це - спадщина містерії, а потім опери-містерії С.Ланді, представника Римської школи 1620— - 1630-х рр.), то в зосереджене вираження Радості й позавокально передану *пристрасність в бажанні влади, помсти*, тобто побутових людських ликів, несумісних з релігійною ідеальністю.

Такою є тенденція драматизму у венеціанській опері-бароко К.Монтеверді, де знаменитий винахід тремуювання струнних як вираження стилю *concitato* («схвильованого» стилю) склало інструментальну опозицію вокалу. Саме у Монтеверді знаходимо діалогічне розходження вокальності й інструменталізму, яке буде жити оперу - музичну драму в апогеї її класичного прояву у XVIII - XIX ст.

Як вже підкреслювалося вище, початок музичної драми зв'язують із операми неаполітанської школи, з А.Скарлатті насамперед, у яких якісно й кількісно переважаючим став номер типу арії (жанр *seria*, що в буквальному перекладі значить «серйозна», а за змістом - «церковна»). Але не забуваємо, що в ній домінував спів кастратів, як його називали, «світлий спів», що широко прийнятий і в церковній співочій практиці. А тому демонстрував як високу, алілуйну лірику Радості й Спокою, у їхньому релігійно-ідеальному переломленні, так і лірику Страждання-оплакування, наділяючи одночасно «антилірику» гніву, подиву й т.п. ліричною експресією надбуттєвої і понадсюжетно даної Радості вираження.

І все-таки збереження арії як базового номера в опері (не забуваємо, що жанр арії породжений у храмі або в духовному Служінні поза храмом [5, с. 204]) визначило панування в ній ліричного звучання. Спів кастратів і фальцетистів називали, як це вказано вище, «світлим» співом, - але його не

протиставляли басам. Більше того, якщо в театрі не було кастрата або фальцетиста високої співочої кваліфікації, то прийнято його було замінити «басами», тобто природним чоловічим тембром, де широке вживання низьких нот не виключало гнучкості й віртуозної виразності верхнього регістра [90, с. 152].

Потім цей старовинний оперний, знов-таки церковний за джерелами, родинний, як бачимо, до «тенорів» французької «ліричної трагедії», тип баса називали «бас кантандо» («співучий бас»), у XIX в., після загибелі італійських консерваторій при церквах (1800-1802 рр. [11, с.83]) такий тип баса перестали виховувати. Хоча цей старовинний тип басового оперного співу зрозумілий китайським вокалістам, оскільки в цзінцзюй героїчні партії виконуються співаками, фальцетуючими в аріях, але тих що охоплюють повноту басового регістра в речитативі.

Музична драма одержала свою антитезу в комічній опері (відмітимо, не трагедія, як у драматичному «мовленнєвому» театрі), зачаток якої дали комічні вставки в основний сюжет *seria* (тобто зіставлялися ліричні й комічні сцени за типом містерій). У комічній опері кастрати й фальцетисти не співали, а басы представляли тип *basso buffo*, тобто віртуозне *акантиленне* стакато. Але сильнодіючим способом оперної драматизації став речитатив-*декламація*, які з реформи Х.Глюка, віддаляли від псалмодії-декламації на користь насичення мовленнєми зворотами.

Однак, головне, після французької Революції театр став комерційною справою, театри стали будувати за розмірами співвідносними із храмами й навіть більше їх, а сцена виявилася, як віттар у храмі, «відсунутою» углиб, партер став частиною місця розташування публіки. Так наочно демонструвалася співвідносність храму й театру, навіть першість останнього у соціальних вимірах градобудівництва, - різко змінилося й вокальне насичення оперного співу.

Знадобилися інші голоси - здатні наповнити величезний простір сцени й театру, високі ноти стали виразниками пристрасті. І апогей цього -

вищезгадана реформа Ж.Дюпре (1840-і), який, мікстуючи високі ноти, видав «драматичний» теноровий ефект, породивши амплуа «драматичного» («баритонізованого») тенору. Відповідно, з'явилися «драматичні» сопрано, для яких високі ноти на forte стали достоїнством звучання й способом вираження пафосу боротьби людських характерів. Італійська й французька опера в цьому напрямку виявилися зовсім солідарними: італійський театр у Парижу (очолений Дж.Россіні) мав вирішальне значення для постановок італійських композиторів в Італії.

Епоха панування *bel canto* і *beau chant* виявилася зруйнованою в 1750-ті - 1790-ті, оскільки музична драма, у якій ліричний початок залишався провідним, категорично відкидалося революційними гаслами. Сам тип співу в опері, почерпнутий із церкви, в XVII-XVIII ст. був перетворений у культурних умовах аристократичного мистецтва (рококо, що надзвичайно цікавилася китайською темою й близького деталізацією-мініатюризмом до китайського художнього світу) на особливого роду шанування жіночого початку у творчості. У Європі в той період були активні жінки-правительки (у Росії в XVIII в. правили жінки-імператриці, у тому числі Катерина Велика, пам'ятник якої розташований у центрі Одеси).

У грі на клавесині процвітали жінки (англійський вид клавесина – вірджіналь, буквально «дівчина» - називали так за жіночою спрямованістю до виконавства на ньому). Герої *ліричних трагедій* у Франції й опер *seria* в Італії демонстрували *мужність стоїцизму*, а не агресії, що співвідносило з жіночим характером вираження. У комічній опері, де голоси кастратів не задіялися, ведучими стали партії жіночих персонажів, фігуритурність яких змагалася із блискучою лірикою «світлого» співу *bel canto*.

Так відбулося повна «десакралізація» європейської опери, у якій церковні *ліричні* джерела виявилися одним із засобів вираження, істотним, але не вирішальним. У полум'ї Революцій народжувалися нові вимоги, які поміняли й загальний культурний тип, і музичну співочу культуру: різким

був злам 1789 р., але свій внесок зробили й численні революційні події XIX століття.

Отже:

- джерела опери в Європі визначені культурою салону-камерати, тобто камерним співом, що усвідомлював свою спадковість від церкви й, одночасно, указував на відхід від церковного мистецтва як такого; звідси - заборона *crescendo-diminuendo*, вимога не співати високі ноти *forte*, уміння співати в різних регістрах різною динамікою, тобто давати сховану поліфонію як церковний знак у мелодійних фігурах;
- лірика як основа церковної співочої традиції багато наповнила ранню оперу, співуча декламація якої живилася церковною псалмодією й спиралася на жанр арії, народжений у церкві й у духовних зібраннях XV ст.; лірика опери наповнювалися зіставленнями надіндивідуальної лірики славлення й індивідуалізованих виражень за допомогою декламаційних моделей у проспівуваній мелодиці за текстом;
- розвиток опери в XVII-XVIII ст. здійснився за лінією *drama per musica*, у якій музичний початок, по-церковному, ототожнювався з лірикою надіндивідуального порядку й опирався на чоловічий спів, що у Франції безпосередньо зв'язувалося з духовною акцією славлення короля й глави Галліканської церкви, і у цій ліриці славлення істотною була участь танцювального мистецтва, тоді як в Італії все зосереджувалося на співі;
- секуляризація музики (а це - здобуток Віденської школи, представник якої, Х.Глюк опинився у центрі всеєвропейських оперних подій) відбувалася через контрастування декламаційного початку з ліричним надіндивідуальним строєм співу, тобто активізувався індивідуалізований тип вираження, у тому числі вторгненням інструментального прийому до оперного звучання (стиль *concitato* як тремоло струнних) у К.Монтеверді;
- опера відкрила можливості вокального просування жінок, що збіглося з культурно-політичною активністю жінок Європи, але змінилося в результаті Революції 1789 р., коли жінки виявилися відстороненими від участі в житті

суспільства, але культурно-мистецьки опинилися у ролі «тримачів» мистецько-театральної сфери;

- торжество арії як основного номера опери виявилось в італійській *seria*, що склалася на Півдні Італії, де проживали й проживають етнічні греки, які усвідомлюють себе прямими спадкоємцями візантійської церковної *калофонії*, «прекрасного співу» у перекладі - на італійську (як це зробив Россіні на початку XIX ст.), давши термін *bel canto*, а у французькому варіанті *beau chant*, - в основі обоїх була *фігуративність*, народжувана риторичною навченістю співаків;

- історія європейської опери має принципові паралелі до оперних трансформацій Китаю, що докладно й аргументовано представлено в книзі Лю Бінцяна; у цьому випадку окремо підкреслюємо спорідненість ліричної куньцюй (XII-XV ст.) із ранньою європейською оперою (кінець XVI - початок XVII ст.), тоді як французька опера епохи Ж.-Б.Люллі (XVII ст.) є надзвичайно близькою до цзінцзюй (також від XVII ст.), хоча функція балетних сцен істотно різна;

- жіночий спів у європейській опері наслідував високу лірику кастратів-фальцетистів, відсторонення яких від участі у оперних виставах широко відкрили двері для застосування жіночих голосів, у тому числі тих, які відізначалися на винайдення «драматичного тенору» викладенням до сього часу діючого тембру-амплуа «драматичного сопрано»; але багаті виразні ресурси «россінієвських сопрано» залишали поза уваги саме жіночу ліричну специфіку вираження, що й ствердило винайдення «ліричного сопрано» у середині XIX ст.

1.3. Жанр ліричної опери й амплуа ліричного сопрано

Часовий відрізок 1800-х – 1840-х років був наповнений для Європи бурхливими військово-політичними змінами, які склали паралель

інтенсивному оновленню культурно-художнього світу. Вище вказувалося, що саме з початку XIX століття почали будувати нові – величезні у порівнянні з будовами попереднього періоду – оперні театри, що вимагали відповідних голосів. Активністю імператора Наполеона були закриті *всі* італійські консерваторії (1800-1802 [11, с. 83]), підготовка співаків-кастратів і фальцетистів, що були основою оперної лірики двох попередніх сторіч, припинилася.

Продолжувана секуляризація опери торкнулася двох головних позицій. По-перше, на перші ролі вийшли жіночі («россінієвські») голоси, які за обсягом і якістю звучання змагалися з можливостями кастратів і фальцетистів, являли характери суперечливі, активні й навіть агресивні, однак при цьому й ніжно-жіночі, і все ж, відповідно, здатні наповнювати простори нових театрів. По-друге, втрачена була риторична підготовка співаків і співачок, відповідно, співали тільки за композиторським текстом (як це робиться дотепер), а в цьому тексті декламаційно-патетичні *індивідуалізовані* у вираженні пристрастей звороти займали усе більш значне місце.

Особливу вагу в оперній практиці зайняв жанр італійської *semiseria* («напівсерйозна» буквально - «напівцерковна» за суттю, оскільки багато представлена церковна фігуративність), у якій віртуозна осначеність, що йде від церковного співу, *неадекватно* сконцентрувалася в комічному жанрі (Россіні), а потім, у творчості В.Белліні й Г.Доніцетті, особливо в молодого Дж.Верді, активно насичувалася декламаційним мовленнєвим пафосом.

В опері 1840-х - початку 1850-х років провідне місце зайняли наддраматичні вистави Дж.Мейєрбера, Г.Доніцетті, молодого Дж.Верді, що відповідали революційному підйому Європи до 1848-1849 рр. Від жіночих партій відділяються активні чоловічі голоси, які знову, але в іншій якості, починають лідувати в оперній виставі.

Цей період був цікавий ще за одною ознакою, яку відмітив Лю Бінцян у своїй книзі:

«Так художньо-співацьки виявився *чоловічий* стиль культури епохи романтизму й постромантизму, що привів у Європі до перевороту в стилі одягу, за кольором і покромом категорично протиставлюваних в жіночому й чоловічому варіантах, чоловіки стали носити бакенбарди, вуса, бороди, які категорично збривалися в попередні сторіччя, і т.ін. Адже XVIII століття відзначене в Європі політичним пануванням жінок, будь то фаворитки при самодержцях (маркіза де Помпадур), імператриці (для Росії це століття жінок-правительок) або представниці політичних сил (Шарлотта Корде), наукового світу (графиня Е. Дашкова) і т.п. А от у XIX сторіччі жіночі образи стали в Європі представляти предмет ідеалізації (Вічно Жіноче в романтиків), при тім що реально жінки виявилися відстороненими від державно-суспільної діяльності, внаслідок чого до 1860-х років усталився рух за жіночу емансипацію» [45, с. 203].

Нагадаємо тільки, що цей «чоловічий стиль» у культурі Європи був протилежний церковності, в опері встановлюється тип «демонічної» особистості, позитивні персонажі виявляють яскраві силові прояви, неможливі в культурі «світлого співу» XVIII сторіччя.

І цей «вигар драми» повинен мав бути зупинений – і це зробила *лірична опера* Ш.Гуно («Фауст», 1859), підтримана Ж.Бізе в «орієнтальному» варіанті («Шукачі перлів», 1862) і А.Тома («Міньйон», 1866). Ш.Гуно мав духовний сан, був абатом, він намагався повернути опері втрачені позиції лірики – і це йому вдалося: вся французька опера другої половини XIX ст., аж до символістської опери К.Дебюссі на початку XX століття, вишикувалася в руслі вказаного *ліричного* жанру.

Відкриття Ж. Дюпре збіглося з «пошуками вокального реалізму» в італійській опері, у якій тембральний знак, вибудований французьким співаком, одержав назву «вердієвського тенору» і широко впровадився у творах Дж. Пуччіні. «Протоверистські» ефекти в співі виявлялися в партіях ряду французьких композиторів у другій половині XIX століття - див.партії в операх Ж. Бізе, Ж. Массне й ін., коли кульмінаційні підйоми відзначалися

співом *forte* у напруженому регістрі, ще й з унісонною підримкою струнних, що було неможливим у період класики *bel canto*.

Однак провідною також виявилася інша лінія розвитку тембральної оперної стратегії використання чоловічих голосів: повернення до лірично-гимнічного принципу трактування провідних оперних партій, звернених до виразності співочих можливостей природних чоловічих голосів. Не випадковим є той факт, що творцем жанру *ліричної опери* став Ш. Гуно, композитор, що мав духовне звання й, природно, тяжів до відновлення церковних підстав оперної співочої традиції у формах, показових для Франції XVII-XVIII ст.

Ці «протитечії» у виражальних засобах мистецтва доби романтизму є симптоматичними: порівняємо із «співіснуванням» варіантів гри на «легких» і «тугих» фортепіано, що передбачали не тільки технічно різні інструменти, але й принципове розмежування піаністичних прийомів, аплікатури і т.п. (див.детальніше в роботі Д. Андросової [5]).

Першою в ряді оперних композицій, що визначила новий жанр *ліричної опери*, виявилася опера «Фауст», у якій *всі* головні чоловічі персонажі - персоніфікують ідею Вірності, що реалізується в співі номерів славилюно-гимнічного складу: *Каватина Валентина*, *Каватина Фауста*, *Романс Зібеля* (у поданні акторки-травесті).

Зіставлення тем зазначених номерів дозволяє виявити в них дещо спільне: тема Каватини Валентина - тема Каватини Фауста - тема Романсу Зібеля. Звертаємо увагу на інтервальний «злом» всіх наведених мелодій-образів: наявність опірною інтервального показника у вигляді мелодійного звороту 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 відміченості надають ритмічно *простим наспівам глибину зв'язку зі старовинними духовними мелодіями, відміченими ефектами*

схованої поліфонії: лірика оспівування краси Любові в ситуаційно конкретному сюжетному прояві містить музично виражене посилення на високі моральні підвалини прояву любовного почуття. При цьому не забуваємо, що лірична опера була зовсім не камерним жанром, в основі її, як показано вище, лежить надіндивідуальна гимнічність, що йде від стародавніх церковних пісень (див. безпосереднє відтворення церковної псалмодії в символістській драмі К.Дебюссі «Пелєас і Мелізанда», в якій узнаваними є риси зв'язку з типологією французької ліричної опери).

Головне у драматургії цілого *ліричного* жанру є те, що у цих операх істотні масові сцени, помітна участь балету, - як і у романтичній «великій» опері. Тільки це не «конфлікт громадянської війни» у центральній третій дії (як в «Фенелі або Німій з Портічі» Ф. Обера, в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера), але співучасники подій, що відбуваються за сюжетом, судді, викривачі, хвалителі - дивлячись за ситуацією - тих або інших подійних утворень і осіб. В «Шукачах перлів» Ж.Бізе тільки хорові номери відзначені симфонічно-лейтінтонаційним комплексом, тоді як індивідуальні характеристики персонажів відзначені дивно гарними, але суцільно *типологічно-портретними* «номерами» (Романс Надіра, Арія Лейли й т.п.). І в цій *музичній типологічності* – музичний же *реалізм* концепції ліричної опери.

Таке ґрунтовне проникнення ліричної опери, що, як відзначено вже, замінила «велику» оперу Дж.Мейєрбера, а також його конкурентів і соратників Ф.Обера, Ф.Галеві у французькому музичному житті, пояснюється її епохальною затребуваністю (твердження реалізму в різних видах мистецтв і в різних формах, органічних для тої або іншої національної традиції). Ставши явищем французької культури, вона узагальнила й поза Францією значеннєві нагромадження, що відбувалися навколо, а народившись у творчості Ш. Гуно, Ж. Бізе, А. Тома, дана оперно-жанрова типологія стала активно впливати на різні географічно й національно виражені прояви.

Так, одною з показових ознак драматургії ліричної опери став «тихий» і покірливо-моральний кінець, що виглядав як індивідуальний вибір героїв, у принципі, орієнтованих на «суд людський». Так, Дж.Пуччіні, моделюючи у своїй «Богемі» (1895) драматургію французької ліричної опери, що стала емблемою подій, які відбуваються в Парижі, розміщує надзвичайно гучну святкову вуличну сцену «На Монмартрі» (II дія), а згодом показує її як би «вицвілий» відбиток в III акті. А завершується все тихою сценою прощання з Мімі, коли на тлі переваги «почуттів добрих» у відносинах персонажів, усі завмирають у побожному прийнятті нежданого смутного кінця дівчини, відзначеної рисами підлітка-гамена.

У дусі зазначеної драматургічної знахідки ліричної опери вирішений фінал «Аїди» (1872) Дж. Верді: після напружено-багатолюдних сцен-актів композиції - дует примиряючої смерті у кінці грішно-жагучих юних героїв, Аїди й Радамеса. І в такому ж дусі драматургічно вирішується фінал епічної опери «Садко» Н. Римського-Корсакова: після вічового бушування площі Великого Новгороду, чудес Підводного царства й т.п. дивин - тихий сон Колискової Волхови відсторонює пристрасті, демонструючи смиренність як головне завоювання природи і людей.

Ці приклади тихої кінцівки у дусі ліричної опери можуть бути множинно продовжені, але саме вони замінили ефектно-буйні завершення романтичних і народно-реалістичних композицій з пожежами, стратами, прилюдними покайними прокльонами героїв-самогубців і месників (див.фінали вищезгаданих і інших опер Ф.Обера, Дж.Мейєрбера, Ф.Галеві, а також Р.Вагнера, М.Мусоргського, Б.Сметани і багато інших). Але і у Дж.Мейєрбера є пряме запозичення із виразного арсеналу ліричної опери: це завершення «Африканки», в якій тихий і сумирний кінець героїні відсторонює багаті процесії й зіткнення тої quasi-історичної опери творця «Гугенотів».

Напевно, одним з найбільш оригінальних переломлень впливу французької ліричної опери, причому, не тільки закінченням, але й всім строем тематично-сценічних контрастів - це «ліричні сцени» як

драматургічне рішення «Євгенія Онєгіна» П.Чайковського (1878). а «тихим» і бескопромисно трагічним закінченням відзначена перша, на сьогодні усе більш високо оцінювана, її редакція.

Самостійним і у свій час відзначеної самим широким захватом її прийняття була «Цариця Савська» угорського-австрійського композитора К.Гольдмарка (1875). У ній біблійний сюжет, екзотичні контрасти ходів, зустрічей знаменитих своєю мудрістю й красою правителів і т.п. відтінений непотрібною головній героїні й заважаючою всім і вся закоханістю юного придворного, що кидає заради Цариці прекрасну й вірну свою наречену. Але все завершується, як у ліричній опері, - смиренністю й покайним прийняттям юним грішником самовідданого співчуття-співпереживання його гідної подруги.

Лірична опера Франції має надзвичайно показову паралель до старовинної китайської куньцой «Лянь Шаньбо й Чжу Інтай» про китайських Ромео й Джульєту, які, за сюжетом, перетерплюють різні, у тому числі публічно-демонстраційні виходи (чого тільки коштує передостання сцена весільного кортежу Чжу Інтай, видаваної насильницьки за некоханого). Але все закінчується - примиренно-тихо: на могилі лагідно померлого від неможливості себе й улюблену захистити Лянь Шаньбо його обраниця Чжу Інтай обертається в метелика, як і її загиблий друг. І ця замилована алегорія примирює й здійснює над шаленими й забавними поворотами подій.

У роботі Лю Бінцяна цій паралелі китайської куньцой і європейської опери приділена спеціальна увага [45, с. 144-176]. Зіставляючи сумну історію закоханих, знехтуваних у своїй любові батьками, у шекспірівському й китайському (у постановці Шаусинської опери, тобто сугубо жіночими силами) варіантах, вищевідзначений автор зауважує:

«Лянь Шаньбо й Чжу Інтай у Шаусинській опері не намагаються протестувати - закони старших у родині святі для них. Вони протестують лише тим, що ...вмирають. Вмирають по-дитячому відчайдушно й чесно,

вважаючи красою відданості й уподібнюючись метеликам, образ яких символізує моральну велич трагічного фіналу історії» [45, с.145].

Однак названий дослідник більше акцентує паралелі ранньоромантичних опер Н.Ваккаї й В.Белліні, написаних за трагедією У.Шекспіра, і китайської куньцюй. У цьому випадку звертаємо увагу на певні драматургічні паралелі старовинної куньцюй (спектакль XV ст.) до ліричної опери Франції XIX ст., хоча камерність цього типу опери не збігається з обов'язковістю гучних вуличних сцен у французькій ліричній версії.

Правда, сучасні постановки, у тому числі жіночим складом Шаусинського колективу, вставляють, за прикладом цінцзюй, ефектні танцювально-масові номери, особливо пишно виділяючи трагічний весільний кортеж у передфінальній сцені, - але завершуючи в тій зворушливій тихій кінцівці, про яку вже говорилося вище. І тоді драматургічна аналогія французької й китайської опер стає не тільки помітною, але навіть емблематичною, оскільки саме із французькою культурно-художньою традицією має принципові перетинання творчий Китай минулого й сучасності - і тому є, зважаючи на все, вагомими історичні причини.

Лірична опера Франції, ознаки дії якої виявилися настільки заразливими для представників самих різних країн і народів, була підготовлена в Європі, за загальним визнанням, двома (можливо, все-таки, трьома) творами великих попередників: це «Лоенгрін» Р.Вагнера, 1848, і «Травіата», 1853 (плюс «Луїза Міллер», 1849?) Дж.Верді. В «Лоенгрині», щоправда, не настільки позначена тиша кінцівки, тоді як в обох операх Дж.Верді є й зазначений драматургічний штрих тихого смиренного завершення, відтіненого масштабними хорowo-танцювальними попередніми картинами-актами.

Але головними показниками ліризму в співвідношенні з образами й прийомами французької ліричної опери, створеної Ш.Гуно, виявляється наступне:

- герої, що персоніфікують чесноти, пасивні, близькі до християнського стоїцизму й у цьому плані *жіночні*, тоді як жіночі позитивні персонажі ніяк не претендують на силу характеру й вольові посилення, досить помітні у представниць пізньокласицистської і романтичної опер;
- центральними фігурами дії стають жінки, навіть якщо опера названа за чоловічим ім'ям героя, що стоїть поруч із центральною жіночою фігурою дії, і вони (герой і героїня) співвідносні за вищевідзначеною пасивною лагідністю поведження (показова традиція в Німеччині найменування опери Гуно «Маргарита» за ім'ям головної *діючої* особи);
- у музичному тематизмі істотна *типологічність* прояву ліризму, пояснюється відверто *слухняністю* провідних персонажів щодо моралі й закону (а якщо це й виявляється в героїв, то це «дурний вплив», змушені дії – «не від себе»);
- «Травіата» Верді є «оперою вальсів», що створило ту «перевагу типологічності», що відзначений як «протоверизм» композитора [, с. 753], якого автор трохи «соромився» у навколишньому оточенні романтичних «індивідуалізацій»; в «Луїзі Міллер» партія героїні напоєна інтонаціями надособистісного ліризму – слухняної дочки свого батька, її сольні номери є переважними, тоді як її партнер за дією «Ромео й Джульєтта по-німецькому» (за п'єсою Ф.Шіллера «Підступництво й любов») - не має жодного сольного номера, індивідуалізація прояву взаємної любові скована чеснотами слухняності й честі;
- у ряді реформаторських опер Вагнера «Лоенгрін» виділяється рівністю виявлення Боговідміченості в головному герої і його обраниці, відчого аріозно-співуча декламація типологічно вирівняна (крім сцен «впливу Ортруди») у явному наближенні до псалмодії, що й створює упередження символістської опери саме в цьому творі Вагнера, сюжетно й тематично зв'язаного тільки з останньою оперою-містерією «Парсифаль».

Вказані ознаки сюжетики, типологічність прояву мелодизму і явний *феміністський* нахил у поданні характерів і способів взаємостосунків, як

бачимо, досить повно представлений в «Євгенії Онегіні» П.Чайковського. Назва за ім'ям головного героя літературного джерела опери (відомі спроби композитора позначити її як «Тетяна Ларіна») підсилює владу традиції й закону честі в психології головної героїні - і в приймаючому її позицію Онегіні (найбільш відверто це в першій редакції, де завершальні слова Онегіна «О смерть, тебе иду искать» підбивають чіткий підсумок подіям, що сталися).

Типологізм висловлень провідних персонажів визначений ще Б.Асаф'євим [8] загальним зв'язком всіх тем-образів опери з темою мрій Тетяни. Про останню як типологічно вибудованої секвенції спеціально пише О.М. Камінська-Маркова в статті про національний характер вираження: «... Але, нагадуємо, у часи Віденських класиків 'секвенційний' тип мелодики був чутний у якості 'російського знака'. Наприклад, у Бетховена: '12 варіацій на тему російського танцю', фактично, на тему 'Камаринської'. А також в обробці української пісні 'Їхав козак за Дунай' як емблеми російської армії - кубанські козаки йшли в якості 'штрафних батальйонів' російських військ епохи антинаполеонівської епопеї. Секвенційний, з вираженими мелодійними оспівуваннями-«колами» рух містив зв'язок зі староцерковним мелодійним стилем, збереженому Православ'ям» [34, с. 78].

Надалі названа автор підкреслює, що секвенційна «колоподібність» подана тут у хроматизованому варіанті, але з тим показовим «вкрапленням» цілотонових зворотів (паралельність двох великих терцій), які надають їй зв'язок зі старовинним гимноспівом, відчого названа тема «демонструє буквальний збіг з темами творів інших європейських авторів, Е. Гріга, у першу чергу (див. пісню Сольвейг, а також романс 'Восени' ор. 26 № 5), а також Ж. Бізе (розповідь Надира з 'Шукачів перлів') й ін.» [34, с. 79].

А в цілому ця секвентна, із хроматизованими цілотоновими зворотами мелодія «буквально 'пронизує' російську музику 1850-х - 1880-х років...». І далі пояснюється:

«Це – виявлення російського інтелектуалізму, але...у личині “російської екзотики” (“клич богатирів” О. Бородіна), кавказького “російського Сходу” (тема Шахріара з “Шехерезади” Римського-Корсакова), ін. У цій темі пізнавані мотиви *dies irae*, *секвенції*, що православний С. Рахманінов визначив своєю «наскрізною» темою. Східно-християнське походження цієї «секвенції-тропа» довго гальмувало визнання її в богослужбовій практиці Католицької церкви [там же].

Сказане висвітлює *типологічність* даної теми – як *епохального* знака стилістичних показників російської особливо і європейської в цілому (див.вище) музики 1870-х років.

Таким чином, французька *лірична опера* виявилася в руслі тенденцій *ліризації* оперної дії, що у творчості італійського («Травіата» Верді, 1853), німецького («Лоенгрін» Вагнера, 1848), російського («Євгеній Онегін» Чайковського, 1878) композиторів направлялося на користь мелодійної монологічності характеристики героїв, не відмовляючись при цьому від великих, у тому числі балетно-танцювальних сцен. Що стосується драматургії французької *ліричної опери*, то вона в Гуно зберігала 5-тиактову структуру великої опери, у тому числі розгорнення хорових і балетних сцен – останні спричиняють танцювальний прояв дії в обсязі цілого *заключного* акту («Вальпургієва ніч»).

Цим способом збереження в ліричній опері монументальності «великої» опери підкреслювалася надіндивідуальна значимість ліризму в цій жанровій типології, а також укорінення *ліризму* в істоті французької художньої творчості.

Показово те, що в німецькому театрі середини ХІХ століття пошуки «життєвої правди вираження» на оперній сцені адресувалися до постановок... «Фауста» Гуно, - французького композитора, представника яскраво вираженого національного оперного стилю, який впевнено не приймався німецькими театральними реформістами. При цьому об'єктом особливої турботи для них було те, що вони представляли як «останню ланку логічного

ланцюга, що веде до натуралізму», що було «переможним вираженням устремління всієї епохи» [див. у книзі Б. Горовича, 23, с. 145] - постановка масових сцен:

«Про те як режисура мейнінгенської групи вирішувала масові сцени, досить красномовно свідчить один приклад... Мова йде про вихід солдатів - знаменита сцена маршу - з 'Фауста' Гуно. 'Спочатку, перш ніж показуються солдати, по сцені в різних напрямках пробігають жінки й діти, хвилювання яких виражає радісне очікування. Лише після цього з'являються співаючі солдати. Поперед них біжать городянки й дівчата, потім юрба розташовується групами по обох сторонах сцени. Воїни марширують у такт співу, однак ідуть не стрункими шеренгами, а веселою юрбою, радісно розмахуючи зброєю й підкидаючи нагору капелюха'» [там же, с. 145].

Наведені матеріали ще раз підкреслюють надзвичайне положення у французькому оперному театрі «Фауста» Гуно й жанру ліричної опери в цілому: у цьому жанрі й у конкретиці даного твору виявлялися реалістичні-натуралістичні стильові тенденції. А це вже обертало заявлену в жанровій якості опери – *лірику*, як вона проявлялася в джерелах французького народного театру й народного театру в цілому. Тут звучала й звучить музика заради *моральної ідеалізації* представлених на сцені героїв і сюжетних положень, музичний початок, ототожнюваний з лірикою (порівн. з концепцією *ліричної трагедії* в XVII-XVIII вв.), що становила основу музики від релігійно-церковного початку вираження.

Діяльність Ш. Гуно склалася в результаті прилучення його до старокатолицької традиції домініканців і кармелітів (жебруючих ченців). Ставши директором (1852-1860, «Фауст» створений в 1859) Паризького «Орфеона», самої масової музично-просвітительської організації, членами якої були робітники Парижа й жителі передмість [24, с. 105], - композитор свідомо орієнтувався на *контакт із популярним, народним мистецтвом*.

Згодом К. Дебюссі, що надзвичайно цінував музику свого старшого сучасника, у наступних словах характеризував ідею творчості композитора,

автора жанру ліричної опери, яку надзвичайно цінував автор знаного «Пелєаса»: «Мистецтво Гуно втілило мить французької чутливості» (цит. за статтю В. Александрової [24, с. 105]).

Саме зазначена якість вираження, з підкресленням властивої Гуно «школи нервової чутливості», виділяли як спеціальне достоїнство його мистецтва брати Гонкури [там же].

Так формулюючи зміст творчого досягнення Гуно, французькі діячі мистецтва підкреслювали *спадкоємність* його позиції стосовно стилістики XVIII сторіччя, що у вигляді єдності культури *рококо й сентименталізму* утворила щось характерне й показове для національної художньої системи мислення. Мова йде про культуру естетизму-*артистизму*, вираження *ніжних і шляхетних почуттів носіїв народних традицій Франції*. А в такій подачі достоїнства національного мистецтва утворюють багаті аналогії до музично-театральних досягнень найрізноманітніших країн і континентів.

Однак особливу заслугу Ш.Гуно склало відкриття принципово нової тембрової якості оперного співу: це *ліричний* тенор і *ліричне* сопрано. Що стосується низьких чоловічих голосів, басів-баритонів, то їх менше торкнулися перетворення з вокалом, які виявилися спочатку у відмові від співу кастратів і фальцетистів, а потім висуванням «баритонізованих», «драматичних» тенорів, що категорично поривали з замилувано-гимнічною манерою співу майстрів старої школи й церковних традицій.

Відповідно, за спостереженням Є.Русакова, «...більш низькі голоси - баритони й басы - звучать набагато звичніше, тому що головним регістром не користуються взагалі (якщо не говорити про фальцетистів), а оперують в основному грудним» [65, с. 5]. І далі дослідник розвиває заявлене ним спостереження:

«Проте, і в них є дві зони перехідних нот і, отже, три 'підрегістра', як їх визначає Л. Б. Дмитрієв... Користування цими 'подрегістрами' підкоряється тим же принципам, що користування регістрами в більш високих голосів, тому висока ділянка діапазону звучить у них або гостро й 'крикливо' (до того

ж без вібрації), або (при переході у вищий 'підрегістр') дуже легко й польотно, досягаючи граничних (і позамежних) нот діапазону» [там же].

Резюме Є.Русакова є чітким:

«Неважко помітити у співаків-чоловіків риси старої естетики: динамічна розмаїтість із опорою на зону ріано - mezzo-ріано, вільне володіння колоратурою й треллю, широке використання прикрас, імпровізації й каденцій, що виходять за межі авторського тексту» [65, с. 6].

Сказане підкреслює головний напрямок вокальних відкриттів Ш.Гуно – у перетворенні *високих* голосів, тенорів і сопрано, які були кардинально переорієнтовані завдяки *мікстуванню* високих звуків, представленому в співочій практиці Ж.Дюпре й співачок, що пішли за ним. Ш.Гуно відновив «звучання тенорів старої школи, що збереглося в записі (Ф. Марконі, Ф. де Лючія й ін.)», що «вражає своєю гостротою, ВУЗЬКИМ, але широко розсунутим у посмішці ротом, ідеальною свободою верхніх нот, динамічною розмаїтістю й приголомшуючою колоратурною віртуозністю» [65, с.3].

Так співали тенори італійської школи, що йшли в тіні кастратів і фальцетистів, а згодом замінивши їх на початку ХІХ в. у характері, що відтворював церковне джерело *bel canto*. І такі, в основному, тенори у Россіні, навіть в «Вільгельмі Теллі», тенори у Н.Ваккаї й В.Белліні. Але реформа Ж.Дюпре склалася з опорою на репертуар, у тому числі Г.Доніцетті, якому довелося прямо конкурувати із всевладним композитором-ділком Дж.Мейєрбером.

Відповідно, Ш.Гуно мусив протистояти цим вершинам драматичного романтизму 1840-х - 1850-х років. І партія Фауста в однойменній опері Ш.Гуно не виходить, у принципі, за межі ліричного співу. Оскільки в цьому творі, що усвідомлено корегував у лібрето «демонізми» твору Й.Гете, не було місця богорівності пізнавальній експансії героя. Але була - гріховність і відкритість до навіювань диявола Мефістофеля в представництві, у цілому, природи не злої і не далекої від добрих намірів, тільки людськи слабкої і неухважною до моральних обов'язків.

Але фактично головною героїнею опери є Маргарита, слабка й чесна в усвідомленні своєї слабкості грішниця, що приймає заслужену кару, рятуючи й свою душу, і створюючи можливість порятунку для свого невірного коханого. І це сполучення слабкості й принадності не збігалось з вокальними показниками «россінієвських» сопрано, що панували на оперних сценах з 1810-х років, але приготовлених ще в 1790-е партіями типу жінки-месниці Медеї в одноименній опері Л.Керубіні (1798).

Россінієвські героїні, у тому числі в його комічних операх, що приймали на себе значеннєві навантаження натур ламких-двоїстих і сильних у цієї двоїчності (див.героїнь «Італійки в Алжирі», «Севільського цирюльника», «Сороки-зłodійки» й ін.), у партії яких рясно представлені фіоритури *bel canto*, незважаючи на «малий» жанр (див.вище), - виявляли особливого роду єдність чоловічої ініціативності й жіночої слабкості. Їх партії - ліричні, але в різних виразних якостях: міць низьких грудних нот і політна легкість («колоратурність») верхнього регістра («два голоси в одному»).

Тим більш інтенсивно россінієвські голоси стали застосовуватися в *semiseria* Белліні й Доніцетті, жіночі персонажі яких демонстрували життєво неможливі сполучення сили й слабкості характеру, фізичної витривалості й моральної подвійності. Цей тип героїнь категорично не збігався з релігійно-демократичним тяжінням Ш.Гуно – і він запропонував щось принципово нове: *ліричне сопрано*.

Так колоратурна легкість була «врятована» від «ваги» низьких нот - *жіночий голос здобував ту хлоп'ячу дзвінкість і гнучкість, якими славилися у свій час голоси хлопчиків-дискантистів готичної традиції*.

Помітимо, така *лірика* сопранового співу позбувалася від вантажу психологізму метань характеру романтичних героїнь, опрощала й *типизувала* звуковидобуття, повідомляючи йому дитячу ясність і позбавленість від почуттєвого вібрато кантилені в середньому й низькому діапазонах.

Так музично-співацьки склався образ жінки-дівчинки, відповідно до культурно-поведінкових переваг «молоді шістдесятих років» ХІХ ст. Тоді

найбільш люті шанувальниці жіночої емансипації «по-хлоп'ячому» обстригали волосся, демонструючи свій поведінковий «нігілізм» і розрив із традиціями вищих шарів суспільства. Лірика співу таких «укорочених» сопрано тяжіла до типологічно-жанрових виразних засобів, прихилившись до романсовості-пісенності й ритуально-«пташиних» звукопроявлень.

У цьому плані показові заголовні номери партії Лейли в «Шукачах перлів» Ж.Бізе (1862), Лакме в однойменній опері Л.Деліба, Мелізанди в символістській драмі «Пелас і Мелізанда» К.Дебюссі, що явно опиралися на принципи ліричної опери. Показова «пташинність» звуковираження цих героїнь у жрецьких виявленнях героїнь Бізе й Деліба, а також буквально «безсловесний» спів Мелізанди, яку Пелас за той спів прямо порівнює з пташкою.

У даних операх, особливо в перших двох з названих (арії Лейли, Лакме), сценічна ситуація ритуального співу в підхопленні його хором оточенням явно відтворювала контури знаменитої арії *Casta Diva* з «Норми» В.Белліні. Однак у Белліні цей жрецький вигляд героїні сполучався з неприборканою життєво-вольовою енергією протистояння цим почесним обов'язкам перед своїм родом-плем'ям. Сюжетно уведена аналогія до Медеї, неоглядно спрямованої у своїй помсті до ствердження свого чаклунського покликання, в цій опері Белліні також «надломлюється» жіночою жалісністю героїні до нею народжених дітей.

В «Шукачах перлів» Бізе подібна заява своєї функції виявляється вершиною-джерелом вираження, вище якого Лейла не піднімається. Саме в цій першій арії виявляється найбільшою мірою колоратурна спрямованість партії як найвищий знак сакрального звуковираження. Аналогічно - в «Лакме» Деліба: «Арія із дзвіночками» утворює епіцентр і партії героїні й тематичних проявів всієї композиції. В цій арії концентрується інструменталізм звуковираження, що цілком відсторонюється від індивідуалізованих проявів характеру: Лакме «розчиняється» у ритуальній

красі участі у всенародному святі-процесії, яке зближує різні верстви й касти нації.

Наведені приклади дозволяють оцінити виразну сутність тембральності «легких» сопрано, що представляє, за суттю, поведінкове амплуа носительки відповідної партії. Якщо порівнювати із традиціями театру, народного театру, на який усвідомлено оглядався Ш.Гуно, то у випадку трактування тембральності легкого сопрано знаходимо прояв характеру жінки-дівчинки, дівчини з рисами підлітка й т.п.

І тут ми впізнаємо добре знайомий у французькому мистецтві рококо *інфантильний* показник жіночої привабливості. Так вимальовується аналогія до загальнотеатральної типології *інженю* [70, с. 51]: це молоденька найвна дівчина, що явно уступає провідній героїні за розумом і зрілою красою, але приваблює щирістю й загальною принадністю.

Звичайно, оперною виразністю висунуте амплуа, реалізоване звучанням легкого сопрано, не зовсім збігається з вищезазначеним загальнотеатральним типажем, тому що в «легке» сопрано закладений *сакральний* натяк (ефект церковного дисканту-співу).

Даний значеннєвий показник досить яскраво виділяє вказаних героїнь – хоча б їхньою жрецькою відміченістю в Бізе й Деліба, або міфологічним торканням через ім'я (Маргарита – перли, і її грішне падіння стає й мученицьким щиросердечним Сходженням, Мелізанда, див.казкові героїні у кельтському фольклорі [58, с. 359] - жінка-змія й ін.).

Тому образ Барбарини з «Весілля Фігаро» В.Моцарта асоціюємо з типом «інженю», але «урізаність» діапазону її партії аж ніяк не передбачає колоратурної, виходить, церковно освяченої «легкості»-політності звучання.

Іншонаціональними продовженнями відкрить жіночого ліризму у французькій опері, створеній Ш.Гуно, стають не тільки персонажі М.Римського-Корсакова, які співставляли із героїнями П.Чайковського, але також персонажі з «психодрам» В.Ребікова, юних героїнь С.Прокоф'єва і т.ін. Особливу ланку складають твори німецьких символістів, відродження

слави яких склалося у «неосимволістській» [49, с. 99-134] хвилі кінця XIX – початку XX сторіччя, а саме: це опери А.Цемлінського і Ф.Шрекера, «недосконалість» і «дитяча» нерозсудливість героїнь яких явно успадковували оперні знахідки 1860-х.

Отже, узагальнюючи відомості щодо ліричних оперних типологій і спеціально *французької ліричної опери*, виділяючи відкритий цієї останньою вокальний типаж *легкого сопрано*, - констатуємо:

- *ліризм* виділяється як показник мелодійного гимнічного способу вираження, що склав основи оперного вокалу, у тому числі у французькій оперній традиції фігурував як відмітна ознака жанрового прояву опери (*лірична трагедія*), а в ній музична складова сценічного синтезу забезпечувала над дією стоячу *ідеальність співочого вираження*;

- «світлий спів» кастратів-фальцетистів італійської школи концентрував ліризм у подвійності його прояву як надіндивідуального типологізму у вираженні Захвату, Радості, Спокою - і індивідуалізованого прояву в образі високої скорботи *Lamento*, що створює драматичну опозицію, минаючи прояв у героїв грубої сили;

- з падінням системи оперного класицизму й припинення мистецтва кастратів-фальцетистів на всю першу половину XIX століття затверджується «російське» сопрано як жіноча модель майстерності кастратів-фальцетистів, але та що представляла собою динамічну його гіперболу, оскільки треба було співати у величезних нових театрах, що супернуцтвували із соборами й внутрішнім їх улаштуванням;

- опозицію італійській школі й німецькому оперному симфонізму виявило вокально-тембральне відкриття Ж. Дюпре, що зблизило виразність тенора й баритона-баса за допомогою «баритонізації» першого, однак частковість застосування даного вокально-тембральної новаційності надала оперній творчості Франції *демонстративної театральності* зазначеної співочої манери;

- вказана *драматизація* тенорового звучання, що відсторонила ліричних тенорів, які впливали з практики церковного «солодкого» співу в паралель кастратам-фальцетистам *seria*, визначалася експансією мовленнєво-декламаційних зворотів у співі;
- народження жанру *ліричної опери* (1859 р., «Фауст») не випадково відбулося у творчості автора, що володів духовним саном і тяжів до відновлення церковної значимості вираження в театральному мистецтві країни: тут *гимнічний* жанр і високоморальні ідеї-образи втілювалися в уславлювальній музиці романсу-каватини як відповідних декларативному – позасюжетному – твердженню непорушності моральних основ буття й проявів характерів;
- історична закономірність появи цього жанру підтримана виділенням *ліричних*, за авторською самохарактеристикою, опер Р.Вагнера («Лоенгрін» 1848), Дж.Верді («Луїза Міллер», 1849, «Травіата», 1853), а також тотальним впливом французького жанру *ліричної опери* на різнонаціональні композиції другої половини ХІХ ст., у тому числі це «ліричні сцени» у П.Чайковського («Євгеній Онегін», 1878), а також порівняні із ліричним строєм вираження даного автора композиції М.Римського-Корсакова і т.ін.;
- народжений французькою ліричною оперою особливий тембральний комплекс *ліричного* сопрано склав усвідомлену *реалістичну* опозицію сильним і суперечливим характерам героїнь романтичної опери, реалізованих «россініївськими» або народжуваних у паралель до «драматичного» тенора, відкритого Ж.Дюпре, «драматичними» сопрано;
- знайдена вокальна типологія «ліричного сопрано» утворилася на користь втілення народно-релігійних переваг героїні, по-дитячому лагідної і недосконалої, але моральним чуттям спокутуючої свої гріхи, принадної чесністю в усвідомленні недосконалості свого ества;
- відкриття «легкого» сопрано в оперній вокальній типології можна зрівняти із ствердженням у літературі образів «принижених й ображених» - відповідно до назви роману Ф.Достоевського (1861), що стало символом світобачення

не тільки всієї російської літератури, але й співпереживаючих жертвам соціальної несправедливості у світовому охопленні;

- «легкі» сопрано, з їх церковно-містеріальною аналогією до звучання голосів дискантистів, включало багаті алюзивні співвідношення як з оперними партіями попередніх епох, так і із церковними співочими символами, які породжували художню ємність наповнення музичного змісту відповідних ролей і партій.

Висновки до Розділу 1

Узагальнення історичних описів показало, що лірична генеза музики створює певні умови просування лірики в ритуаліці-культурі й у ранньому театрі. Так, ліричний зміст музичних явищ позначається причетністю тоново-ритмічно впорядкованого звуковидобуття до втілення надпобутових реалій ідеальних людських тяжінь.

Лірична виразність базується на мелодійній речовості, що відбиває кругові-хвилеподібні симетричні структури космічних досконалих пропорцій, які протистоять одинично-людським мовленнєвим проявам і, одночасно, регулюють за допомогою орієнтування на «середній тон» мовні інтонаційні коливання (звідси – універсальність *інтонаційного принципу в музиці* як співвіднесення вербального й музичного звуковираження).

Також суттєвим видається формування ліричної повноти *піднесення над буттійністю* – у співі як подоланні мовної обмеженості діапазону за рахунок фальш-регістрів (високого й низького), як гіпертрофії кругових рухів голосу у вигляді *фігуративних* побудов, як спосіб втілення *високого безволя*, що протистоїть моделям вольових устремлінь в музиці, вибудованої в гармонічній ввіднотоновості.

Містерія утворює джерело музичного театру й театру в цілому як у

Китаї, так і в Європі. Причому, насичення чистотою співочого прояву учасників дійства, з одного боку, визначає підвищення ліричного тону музичного звуковираження в цілому, а, з іншого, наочно суперечливо *тронус* сценічне подання, створюючи художньо-метафоричний потенціал вираження («драматизм»), який стає самозначимим у класичній опері, тобто опері як такій.

Ліричний співочий принцип людського самовираження зосередив специфіку *жіночого* початку в музиці як прояву *мелодично-тканинного* зрізу тонової організації – на відміну від чоловічого, силового ритмічно виражаного принципу, у тому числі через централізованість ладо-тональності гармонічного типу (мелодійні-модальні ладові структури органічно сполучені зі змінністю тонік-устоїв).

Феномен лірики, зважаючи на його багатогранність і стильово-жанрову неоднозначність виявлення при сутності жанрових типологій, відзначених цим терміном (лірична трагедія, лірична опера ХІХ ст.), не можна вважати достатньо дослідженим поза аналізу засуджуваної за ідеологічними мотивами французької ліричної опери. Адже в цій опері видано відкриття нового типу персонажа, відзначеного тембром-амплуа ліричного сопрано, тобто суттєво феміністичного вираження ліризму.

Охоплюючи етапи становлення музики й усвідомлюючи її лірично-гимнічну генезу, невідривну від першоритуальних акцій і згодом від релігійного Служіння, обертаємо на істотність для оперного художнього феномена активності *світових* релігій у захисті ними *символічного ідеального жертвопринесення* у вигляді відстороненої від буттєво-побутових проявів активності *художньо-естетичного* Служіння – храмового й імператорськи-палацового в Європі, палацового за перевагою в Китаї.

Так зіставляємо європейське й китайське, оскільки тільки в цих культурних ареалах народилася опера як вистава, що *співається*, причому, з опорою на *вокал*, тобто на спів, принципово позбавлений від мовленєвих запозичень.

І якщо в китайській опері *вокальність* виявилася обмеженою пластичною виразністю тих хто приймає участь у співі, то в європейській традиції сформована у Візантії XI в. *калофонія* – «прекрасний спів» - створив базис як церковної вокальності багатоголосся, так і індивідуальної вокалізації оперного прояву.

Арія, що стала головним жанровим елементом в оперній виставі, зобов'язана своїм народженням спадкоємиці Візантії Галліканській Франції XV в. І у Франції ж, тоді ще Православної, в XII-XIII ст., з'явилася вистава, що співається від *початку до кінця*, у вигляді розігрування драми, подаваної в церкві, за що ряд дослідників, і серед них такий впливовий як Г.Кречмар [, с. 27-31], вважає її початком *європейської опери*.

У ці ж XII-XIII сторіччя в Китаї також народилася вистава з співаних арій, *названої куньюй*, що стала дітищем палацової релігійної церемоніальності і яка знайшла своє друге народження у вигляді популярної вистави на Заході в 2000-і - 2010-і рр.

І китайська, і європейська оперність склалися на основі містеріальних вистав, які усе більш відверто виявляються в оперному мистецтві світу від XX на XXI сторіччя. І в них знову, як це було на початку становлення опери, лірична-гимноспівоча музика займає усе більш значиме місце, відсторонюючи «вторгнення мовленнєвої стихії». Це останнє визначило багато чого в класичному вокалі Нового часу, і все-таки *лірична тенева опери* так чи інакше затверджувалася за різними напрямками оперної еволюції, створюючи відповідні назви оперно-типологічних проявів.

Особливе місце займає в історії оперного театру етап *ліричної трагедії*, тобто прояву опери у Франції в XVII-XVIII ст., поки шаленства передреволюційного періоду й самої революції 1789 р. не відсторонили саме пам'ять про це величне мистецтво. У назву жанру закладена й паралель до італійської опери, що народилася на 60 років раніше, як наслідування античної трагедії, і підкреслена в ній церковна база жанру, у якому, як і в містерії, активні були танцювальні й навіть комічні сцени - і в цьому

французька *лірична трагедія* має пряму паралель до китайської класичної опери.

Назва *лірична* стосовно трагедії як запозиченого від язицької Античності подання, акцентувало самостійність шару музики в ньому, оскільки «ліричне» синонімізувалося із «музичним» у цілому, підкреслюючи зосередження в музиці ідеально-оспівуючого змісту по відношенню до сценічних перипетій трагедії-драми.

Однак класична опера встановилася як музична *драма*, привносячи у споконвічну музичну гимнічну лірику мовний пафос і людські пристрасті. Тому в середині XIX століття стараннями композитора-священника Ш.Гуно була оголошена *лірична опера*, що повертала гимнічно-оспівуючий *аріозний* зміст істоті представлюваної музики. Гуно тяжів до контакту з народним театром, з його пісенно-романсовим наповненням і пам'яттю про сакральні джерела музики в цілому.

Високим результатом прояву французької ліричної опери, що мала своє попередництво у творах Р.Вагнера, Дж.Верді й одержала самі різнонаціональні втілення, у тому числі у П.Чайковського, - був прояв нового типу вокалу як *ліричного сопрано*.

Даний тип голосу відповідав сценічному амплу жінки-дівчинки й відновлював історичний зв'язок з ранньоцерковним співом *дискантістів*, хлопчиків, що володіли риторичним мистецтвом фігурування, яке надавало *ліричному сопрано* статус *колоратурного*.

Зазначений *феміністський* нахил ліричних образів був підготовлений культурою рококо й Віденської школи, що увібрала французькі впливи в повноті їх сполучення із німецько-італійсько-чеськими підставами свого стилю.

Лірична опера й тембру-амплу *ліричного сопрано* визначили поворот оперного мистецтва до активізації надіндивідуального ліризму й *депсихологізації* персонального вираження, у якому дитяча ритуалізованість

психіки, далека від самоаналізу, зосередила увагу слухачів на повноті прояву людської доброти й співчуття до страждання й страждаючих.

Людська гріховність і можливість спокути її Каяттям і щиросердечним Преображенням становлять стрижньові мотиви сюжетів і сценічних положень *ліричної опери*, нарешті, самого співу, у якому відновлений був художній авторитет *ліричних* тенорів, що йдуть від староцерковної традиції «солодкого» співу. Але особливо значущим є безвібратне, лунко-«політне» звучання *ліричного* сопрано, «урятованого» від «ваги» силового виявлення середнього й нижнього реєстрів.

РОЗДІЛ 2. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ ЯК ЛІРИЧНА ДАНИСТЬ В ОПЕРАХ Г. ДОНІЦЕТТІ, Ш. ГУНО, М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА, ДЖ. ПУЧЧІНІ

2.1. Твори Г. Доніцетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілля від любові» (на прикладі образів опер «Лючія ді Ламмермур», «Фаворитка»)

Г. Доніцетті об'єктивно склав в історії музичного мистецтва деяке продовження відкриттів Дж. Россіні й В. Белліні в області італійської романтичної опери, названої *semiseria*, «напівсерйозної» (див. у В. Конен [36 с. 369]), що за суттю змісту слова, на це вище вказувалося, виявляє зв'язок із церковним мистецтвом: адже «серйозність» синонімізувалася з вираженням високої радості *славлення* Неба й Бога.

Діяльність Доніцетті відбувалася у історичний період, коли на зміну співу чоловічого вокалу кастратів і сопраністів-фальцетистів прищли нові жіночі голоси, широта діапазону й розмаїтість регістрів яких як би «заміщали» класичні засоби опери *seria* (див. у роботі О. Стахевича [73, с. 111]).

Зазначена спадкоємність щодо церковного стилю вираження проявлялася в особливого роді вмінні представити насичений вокал *тихого звучання у верхньому регістрі*, що зіставлявся з потужними й сильними «грудними» нотами. А це в технічному відношенні, як відомо будь-якому співакові, становить складне завдання, але охоплення такої техніки дає високу виразність втілювання схованої поліфонії, тобто сакрального знаку у співі.

Г. Доніцетті творив на грані зміни епох, визначених активністю Дж. Россіні, а згодом Дж. Верді. Саме на цьому історичному часовому відрізку спостерігалось «співіснування» на сценах Європи таких самостійних за виразністю співу вокалістів як Дж. Паста, П. Віардо, М. Малібран, Г. Шредер-Деврієнт та ін. Спільним у них було те, що обсяг голосів цих

співачок і користування регістрами моделювало вокал кастратів і фальцетистів. Відмінне – у манері сценічного поведження: повнота «сценічного реалізму» у Малібран – і протилежна їй стримана манера її сестри П. Віардо (обидві названі співачки – уроджені М. і П. Гарсія), тяжіння до «оперного реалізму» у сценічному русі у Шредер-Деврієнт.

Відмітимо те, що як і в театрах Сходу, у Європі мали місце вистави в старовинних театральних формах, де ролі жінок виконували молоді чоловіки або хлопчики. І це наочніше всього проявлялося в співі, коли високі голоси чоловіків-фальцетистів, кастратів перевищенням майстерності й чистоти звучання «перекривали» можливості співачок-жінок.

А от у ХІХ ст. романтична співачка П. Віардо-Гарсія продемонструвала ефект виступу жінки замість співака-фальцетиста, виконавши роль Орфея в однойменній опері Х. Глюка, призначену для кастрата [73, с. 112], тим самим тембровим способом максимально *героїзуючи* жіночий вокал.

Своєрідне драматично-ігрове переломлення цього жіночого героїчного співу знаходимо в єдиній опері Бетховена. Головна героїня – „жінка-лицар” [10, с. 408] Леонора; вона втілює ідею жіночої активності, її характеристика істотна в ансамблевих сценах, у взаємодії й у протистоянні іншим учасникам сценічних ситуацій. Теситурно партія Леонори – сопрано – спирається на нижній і середній регістри, які утворюють потужний резерв прояву сили характеру. Не забуваємо, що сопрано із сильними нотами в середньому й нижньому регістрі становило перевагу й співу кастратів, мистецтво яких ще було на слуху в сучасників Бетховена й асоціювалося з виразністю героїчного-ліричного співу.

Наведені описи вказують на особливого роду виразні можливості жіночих голосів, якими чудово користувався Г. Доніцетті. Цей композитор, як і його сучасники Россіні й Белліні, тяжів до відомих літературних творів – Ф. Шіллера, Й. Гете, В. Скотта (помітимо, більшість – не італійські автори) - як джерела лібрето, вносячи в них демонстративні зміни у зв'язку із проявом актуальної ідеї у літературній канві оперної композиції.

І таким істотним і постійним способом перетворення літературної основи в музиці опери в Доніцетті виступає, перш за все, зосередження на ліричних виразних побудовах, які спеціально в літературному викладі не позначені. Так знаменитим став акцент на ліричному вираженні в арії Неморіно з комічної опери «Любовний напій». Для комічної опери таке аріозне насичення партії надмірне – і багатозначне, воно «вибиває» з буттєвого сюжетного кола. І це прекрасно подано у фільмі М.Михалкова «Незакінчена п'єса для механічного піаніно», де ця арія складає катарсичну кульмінацію цілого фільмової композиції. Це ж має місце і в знаменитій «арії божевілья» з «Лючії ді Ламмермур» (і про це нижче).

По-друге, що спостерігаємо у Доніцетті при користуванні літературними джерелами в лібрето – це «італьянізація» сюжетів і образів, запозичених від різних європейських авторів, спрямована, в остаточному підсумку, також на *ліризацію* характеристики головних героїв як *виявлення в них ментально «своїх» рис*. А це органічно породжує потребу оспівування-ідеалізації, яка йде від старих церковних традицій вокального мистецтва, суттєво перетворюючи персонажів, залучених з різних літературних джерел.

Так обумовлювалася виразність співу, спостережувана в характеристиках оперних партій творів Г. Доніцетті, можливостями романтичних жіночих голосів, вибудуваних у спрямованості на моделювання в них реєстрово-динамічних можливостей співу кастратів-фальцетистів - з потужними низькими й середніми нотами й «полегшеними» верхами. Виявлялося тяжіння до особливого роду ігрової взаємодії з літературним базисом лібрето, у якому «італьянізація» імен і поведінкових елементів персонажів сполучалася з турботою про «нарощування» яскравих ліричних побудов, у літературних джерелах спеціально не відмічуваних.

Нарешті, драматичний-героїчний тонус вираження головних жіночих персонажів опер Доніцетті (звичайно вони названі за іменами цих неабияких жінок - «Ганна Болейн», «Марія Стюарт», «Лінда ді Шамуні», «Лючія ді Ламмермур», ін.) визначений подвійністю тембрально-реєстрових установок

співу Дж. Пасти і її сучасниць і вмінням продемонструвати силу звучання в нижньому регістрі й чарівну «політність» у верхньому. І такого роду вокалізація, як ми вже відзначали вище, відновлювала сховану поліфонію звуковедення співу кастратів-фальцетистів, надаючи контактності із церковним вокалом як символом Високого.

Але, з іншої сторони (і це теж неодноразово вказувалося в тексті даної роботи), ця «жіноча версія» того що називали «світлий спів» кастратів-фальцетистів, подавалася в нових просторах великих оперних театрів, що створювало умови для форсування голосу, надаючи знаменитим низьким сильним нотам жіночих голосів – майже нежіночу силу. І це відповідало нежіночій же силі характеру, а те й фізичних можливостей героїнь, для яких надмірна напруга змінювалася істинно жіночою *ліричною* ніжністю.

У центрі уваги виявляється психологічний «надлам», що надає життєвого виправдання «роздвоєності» виразної палітри вокалізації. І стійким прийомом життєвої детермінації такого роду «двоїчності характеру» стає сюжетний мотив *божевілля*, що трактується у руслі мотиву «божевілля від любові», хоча сюжетні ходи демонструють скоріше «божевілля від неподоланих перешкод коханню».

Одним із самих знаменитих творів Доніцетті є опера 1835 р. «Лючія ді Ламмермур», яка, увібравши актуальний пафос «божевільного надламу», увійшла в історію опери і як осередок високого ліризму, що виявляється у своїй повноті - у сцені запаморочення героїні.

Як відомо, розглянуваний твір Доніцетті був написаний за оповіданням і романом В. Скотта «Наречена з Ламмермура» (1819), що були надзвичайно популярними в Європі. А це й спонукало ряд знаменитих оперних композиторів звертатися до цих версій літературного твору. В. Скотт обіграв у своєму творі історію расового конфлікту з громадянської Війни Червоної й Білої роз у Британії, а це послугувало матеріалом і для «Діви озера» Дж. Россіні, і для «Пертської красуні» Ж. Бізе й ін.

У тому ж році, коли вийшла коротка версія сюжету (1820), В. Скотт написав свій знаменитий роман «Айвенго», що був музично інтерпретований Г. Маршнером у його опері «Лицар і Єврейка». Помітимо, у всіх цих історичних романах В.Скотта й в оперних лібрето, написаних на основі відповідних літературних джерел, фігурують персонажі, що мають реальних життєвих прототипів. В основі їх дій лежить гріх порушення корпоративної станової, родової вірності, а індивідуально сповідувана любов створює блюзнірське накладення на узи традиції й порядку.

Трагічне накалювання невідповідностей Обов'язку й любовного тяжіння, що мав місце й у класицизмі, а у романтичних умовах знаходить принципово нерозв'язуваний конфлікт, психологічне виправдання якого одне: божевілля, запаморочення, мара й т.п.

У лібрето «Лючії ді Ламмермур» норманські й британські імена одержали італійське прочитання, а похмура сцена вбивства божевільною Лючією нав'язаного їй подружжя обернулася найніжнішою музикою її арії, у якій зосередилися спогади про колишнє щастя зустрічей з коханим і виявилася надія на небесне рятування від ваги владних домагань оточуючих героїню людей.

Саме ім'я Вальтера Скотта, романіста, за твором якого було зроблено лібрето аналізованої опери, було символічним для романтиків першої половини XIX сторіччя. То родове ім'я представника кельтської раси ірландців-шотландців знаменувало для європейських читачів входження в «кельтську хвилю»:

«На рубежі XVIII-XIX сторіч Європу захлиснула сама 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, власне, вважати кельтами - чи відносити до них, наприклад, скандинавів і древніх фракійців. Цей сплеск кельтоманії викликаний був публікацією

знаменитих 'Поем Оссіана' Дж. Макферсона – твору, що заволодів розумами читачів спочатку в Британії, а потім і у всій Європі...» [84, с. 525]

Похмура епоха війни Червоної й Білої роз, що нестримно просувала винищення кельтів на Британських островах, як це було й на більш ранніх етапах британської історії, стала історичним матеріалом, фактично, для всіх літературних творів В. Скотта.

Опера вибудована в трьох частинах-розділах - Пролог, перша, друга дії (або ставиться і як 3-хактна структура). На завершення Прологу (або 1-го акту) звучить тема, що грає роль теми-ремінісценції, зв'язуючи різні «точки» сценічного розвитку: це тема дуету Едгара й Люції, вирішена в ритмі вальсу.

Історично такий жанровий вигляд дуету - непереконаливий. Але психологічно-виразно все закономірне: вальс вибудовувався в жанрову якість романтичної ідеальності «самітності в юрбі», елементи німецької трьохдольності в єдності з хореографією танцю на пальцях, тобто з кельтською-ірландською хореографією, створювали чітку асоціацію із германськи-норманським виглядом головної героїні (Люції у Скотта) і кельтско-шотландською сутністю її обранця Едгара.

Як бачимо, тема любові «незаконних закоханих» утворює ємну метафору, надзвичайно зрозумілу сучасникам прем'єри цієї опери, у якій уловлювався індивідуалізований штрих (вокальний дует «згоди», паралелізми голосів у якому відтворювали стародавню церковну традицію співу й гри) - відносно надіндивідуально-типової лірики вальсу. Загальний понаднапружений тонус прологу, що завершується світлою й смислово ємною темою любові, утворює вершину-джерело композиції, хоча фінал I акту, де здійснюється обманом досягнуте одруження Люції й ставленика її брата, як би «перебиває» у драматичній «точці золотого перетину» це початкове кульмінаційне вершинне завоювання.

І все-таки ліричний пафос дуету, що завершує пролог, у своєму роді не перебиваний, оскільки в ньому в повноті виявляється високе вокальне

достойнство піднесення образу - ознаки «солодкого співу», сакрального сьайва благого наміру закоханих здолати соціальну прірву, що розділяє їх і країну.

Дана тема кохання з прологу стає темою-ремінісценцією композиції, оскільки вона виявляється в темі Генріха-Енріко з дуету його з Лючією в першій дії (в другій дії в інших розподілах цілого). Грізний брат, глава норманського роду, відтворює мотив, зрозумілий його сестрі, але наповнює його не вальсовістю, а чіткою маршовістю на 4/4 (що історично неправильно - марш є дітищем революційного буття Франції 1789-1793 рр., але виразно прийняте як вираження мілітарно-чоловічого початку). Відповідно, лірична напруга цієї теми відступає, виявляючи тенденцію відновлення ліричної ємності вираження - у завершення дії опери.

Вказане проведення теми кохання з прологу - це і є тема споминів з арії «*Ardon gl'incensi*». Легка колоратура арії містить яскравий контраст до сильних нот середнього й нижнього регістра, які виявляють в героїні риси італійської Брингільди першої половини ХІХ сторіччя.

Вперше партія Лючії стала виконана Ф.Таччинарді-Персіані (1835, Неаполь), що згодом об'їздила всю Європу з поданням цієї партії в представництві покоління, що усвідомило образ нещасної дівчини з Шотландії як вищий пункт оперного мистецтва [90, с. 221]. У ХХ сторіччі в партії Лючії прославилися Марія Каллас, Едита Груберова (1981) і Лючія Альберті. Виконання ролі Лючії М. Каллас в 1953 році, в ансамблі з Т. Гоббі й Ф. ді Стефано, створило віху в історії постановок даної опери.

Наступним етапом стало концертне виконання опери із Сардинеро, М. Кабальє, Х. Каррерасом, С. Рамцеєм (1970). Як ліричний ідеал виконання ролі Лючії була визнана Е. Груберова [90, с. 221]. А виступ Л. Альберті в Берліні в Німецькій опері в 1983 році [90, с. 512] став подією номер один у художнім житті Європи, причому, у втіленні драматичного пафосу даної ролі.

Названі й інші виконавиці даної ролі усвідомлювали особливого роду «роздвоєність» образу Лючії, у якій ніжність і жіноча уступливість сполучається з «неосудністю месниці», що у свій час було ідеальним матеріалом для трактування ролі Дж. Паста, що володіла двома різнорідними тембрами в співочому діапазоні. І якщо Е. Груберова й М. Кабальє створювали ліричний нахил у трактуванні ролі, то М. Каллас і Л. Альберті явно воскрешали романтичну «двоїстість» природи героїні за допомогою втілення тембральної подвійності вокалу у виразності романтичної *semiseria*.

У Китаї опера Доніцетті визнана в якості одного з репертуарних творів, оскільки її трагічна ідея приреченості долею надзвичайно зрозуміла китайським шанувальникам мистецтва. В аргументацію сказаного - вірші великого Су Ши про розлуку з коханою:

Десять уж лет с того времени минуло,
 Как умерла ты, а я все живой.
 И не хотелось бы
 Думать об этом,
 Только не слажу с собой.
 Тысяча ли до могилы покинутой –
 Негде скорбеть мне над горькой судьбой.
 Если бы даже теперь мы и встретились,
 Ты обошла бы меня стороной...

[26а, с. 165]

Отже, особливостями виразності партії Лючії ді Ламмермур в однойменній опері Г. Доніцетті є наступне:

- 1) вписаність в оперні показники жанру *semiseria*, орієнтованого на особливого типу вільне подання літературного матеріалу й у цьому плані передбачаючого «літературну оперу» ХХ століття;
- 2) задіяність в опері проблематики «кельтоманії», показової для культурного життя Європи першої половини ХІХ сторіччя;
- 3) музична установка на італійську новелістичність композиції опери, відмінну від німецького романтичного психологізму й зв'язану зі стереотипами структур, що мають символічний смисл арій як осередку гимнічної лірики в оспівування Високого;
- 4) опора на символіку «россініївських голосів», що відтворюють могутній діапазон кастратів-фальцетистів, але не прагнучих вирівнювати регістри, навпаки, як це очевидно в ролі Лючії, розходження регістрових тембрів дозволяє виділити у структурі даного персонажа світлий, свідомий - і «тіньовий», люто-мстивий початки;
- 5) виконавські версії трактування партії Лючії виявляють яскраво виражені альтернативи - «тотальна ліризація» (М. Кабальє, Е. Груберова) і гранична драматизація (М. Каллас, Л. Альберті), що успадковують «двотембровий» спів Дж. Паста [73, с. 111-113];
- 6) актуальність образу Лючії для китайської виконавської практики, що апробована збігом виразних показників партії з образами поетичної класики епохи Сун та ін.

Як бачимо, найголовнішим показником втілення образу Лючії виступає здатність розкрити через колоратурний вокал незрівняну ніжність героїні, яка існує поряд із здатністю вводити патетику мовленнєвих втручань в характеристику ситуацій і вираження.

Історично склалася недооцінка творчості Доніцетті в європейській критиці, орієнтованої аж до останніх десятиліть на критерії, вироблені німецьким музикознавством. Однак епоха Рісорджименто, що породила В. Белліні, Н.Ваккаї, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, Л. Річчі й ін., вибудувалася в музиці в різкій опозиції німецькому політичному й почасти

художньому світові, хоча німецькі ідеали у вигляді «бахіанства» Н. Паганіні також надихали італійських романтиків.

І тільки в другій половині ХХ століття, із установами художньої цінності «недраматичного» музичного театру в дусі «сценічних кантат» І. Стравінського, К. Орфа і яких упереджували забуті політичні сценічні Кантати Дж. Россіні й ін., установилося розуміння оригінальності драматургічного шляху італійського оперного театру - від Россіні до Верді 1840-х років.

У теперішній час спостерігається відродження «сценічних кантат» Россіні (див. у М. Гремплер [85]), опери Доніцетті впевнено зайняли провідне місце в оперних театрах світу. А зневажливі висловлення про «типологічності» мислення великого італійського майстра типу безапеляційної репліки А. Даргомижського («...Про цю оперу говорити нема чого...»), зі схваленням цитовану М. Друскіним [27, с. 276]), - зараз звучать зовсім непереконливо. Набагато важливіше - інше: опери Доніцетті загально визнані й улюблені публікою. Китайські співаки склали й ще складуть свій внесок у розробку спадщини великого автора «Лючії ді Ламмермур».

Г. Доніцетті творив на грані зміни музичних епох, визначених активністю Дж. Россіні, а згодом Дж. Верді. Саме на цьому історичному часовому відрізку спостерігалось «співіснування» на сценах Європи таких протилежних за виразністю співу вокалістів як вищезгаданий Дюпре, що заклав підстави «вердієвських», тобто так званих «драматичних» тенорів, і Рубіні, що зберігав зв'язок з раннім романтизмом Россіні й оперою бароко в трактуванні вокалізації, співвідносною із церковною *ліричною* традицією. Такими є партії Неморіно в комічній опері «Любовний напій» і Едгара в типовій *semiseria* «Лючія ді Ламмермур»: ліричні кульмінації партій корегуються мовленнєвою драматизацією звучання.

У цьому випадку нагадуємо про партії Леонори й Фернандо з опери «Фаворитка», написаної у 1840-му році (див. у Й. Каньского [86, с. 142-144],

у К. Палена [89, с. 172-173]), тобто в переддень виходу романтичних опер Верді. Опера написана за лібрето знаменитого Е. Скриба на матеріалах історії Іспанії XIV сторіччя. Іспанська тема, після подій 1822-1823 року, відпадення від неї майже всіх колоній в Латинській Америці і революції в Іспанії, була надзвичайно гострою в сприйнятті європейською публікою у вираженні соціальної напруги дії.

Тираноборчий сюжет сполучається з построснінської традицією зосередження дії навколо героїчної жіночої фігури, якою є «фаворитка», Леонора де Гусман, що стала жертвою всевладдя короля Альфонса. У цій ролі згодом, після лондонської прем'єри, прославилася Дж. Грізі, одна з найвеличніших співачок построснінської когорти. У цілому сюжет опери представляє варіант історії «травіати», жінки, викинутої із суспільства, але яка неабиякими здібностями душі протистоїть цьому соціальному вигнанню.

Герой опери «Фаворитка» Фернандо, сюжетними зв'язками визначаючий дію й поведження головної героїні композиції, - монастирський послушник, воїн. Один раз побачивши Леонору, полюбив її всім серцем, у героїчних військових справах, у боях з ворогами Іспанії, із сарацинами, одержав право просити її руку й серце в монарха. Не встигши попередити свого обранця, Леонора зганьблена королем під час шлюбної церемонії. Але, смертельно хвора, являється в монастир до Фернандо, відкриває йому смутні перипетії свого буття - і вмирає на руках коханого.

Як бачимо, сюжет «Фаворитки» (опера написана в 1840 р.) передбачає «Травіату» (1853) Дж. Верді і надзвичайно нагадує романтичну історію традиційної китайської опери «Ду Шиньян» (див. про паралелі в роботі Ту Дуні [74]). Помітимо, що подібно до того як опера Верді, написана через 13 років, мала реальних життєвих прототипів для своїх героїв, історія Леонори й короля Альфонса XI зафіксована в джерелах, більше того, названий іспанський монарх за свій вчинок, і це увійшло в історичні анали, одержав прізвисько Месника (див. у Канського [86, с. 144]). Фігура Фернандо почасти приготовлена історичним прототипом - і одночасно глибоко

актуальна була для Італії, що роздиралася громадянською війною карбонаріїв і назриваними виходами гарібальдійців, що стали військово-політичним дітищем Рісорджіменто.

Партія Фернандо, що містить драматичні положення, особливо що стосується фіналу III дії, сцени перерваного вінчання в храмі, все ж, в основному, витримана в дусі високої лірики. Одним зі славнозвісних номерів є його арія I акту «Una vergina», у якій він висловлює замилювання побаченою ним у монастирі дівчиною, що прийшла туди молитися. Цим ліричним гимном, як вершиною-витоком вираження, відкривається партія Фернандо – і ліричним же одкровенням завершується: дует з вмираючою Леонорою «Vieni! ah, vieni». Вказаний дует за музикою опиняється безпосереднім продовженням ліричної ж арії-згадування Фернандо початку IV акту «Spir'to gentil», в якій він з гіркістю згадує про нещирість своєї обраниці – герой поки не підозрює про підступність-помсту короля.

Фактично характеристиці Фернандо присвячені перший (точніше, перша картина цієї дії) і IV акти, тоді як друга картина I, II дії представляють Леонору, а в центрі III акту виявляється фігура нелицарськи діючого Альфонса. У зв'язку із цілісністю, незвичайною красою музики завершальних сцен опери народилася легенда, що Доніцетті написав сцени IV акту в один вечір (див.про це в путівнику Реслера й Холя [90, с. 126]).

Роль Фернандо не одержала такої популярності у виконавців, як партія Альфреда, що співвідноситься з нею у вердієвській «Травіаті»: ліризм і стоїчне Служіння доніцеттієвського героя як би не вписувалися в драматично-дійові прояви характеру, що затверджувалися від середини XIX століття на оперних сценах світу.

І все ж головною героїнею цієї композиції Г.Доніцетті є Леонора, життя якої відзначилося дарунком неможливого як би навіть кохання – і страшним ударом цілковитої втрати усіх здобутків визнання й взаємної любові. Вище відзначалося, що 2-а картина першого акту і майже уся II дія, нарешті, у співучасті з партією Фернандо у IV акті в знаменитому дуеті Прощання, -

складають етапи виявлення характеру сумирного й сильного в прийнятті поданої долі.

Фактично вся партія Леонори розгортається через вираження молитовного зосередження на дарі величного кохання, а згодом на сумирному ж прийнятті ударів долі, яким вона не здатна протистояти. Звідси – безкрайній ліризм, краса оспівування Дару і поринання в Спокуту гріху свого й чужого.

У центрі партії - участь у дуетах-діалогах з Фернандо у I акті, з Альфонсом у II, у протистоянні усьому отченню у III акті, нарешті, у покаяному зверненні до Фернандо у IV дії. І у всіх тих виходах – лірична краса вираження виступає як інтонаційна константа співу. У коментарях до цієї опери підкреслюється особливого роду «взаємопроникненість» музики партій, з яких ліризм концентрується у вираженні Фернандо й Леонори, тоді як драматико-гнівливі висловлення відзначають спів Альфонса і Настоятеля. У цілому К. Пален констатує:

«Кожна з чотирьох головних ролей – Короля, Леонори, Фернандо, Настоятеля – складає ‘подарунок’ у співацькому й акторському значенні» [89, с. 173].

Ліризм кроткого визнання величі дару кохання – це є знак і достоїнство партії Леонори.

Першою виконавицею партії Леонори стала співачка Розіна Штольд, яка уславилася в цій ролі [89, с. 172]. Відродження у сучасності постановок цієї опери Доніцетті складає вирішальну ланку для повернення в лоно опери – музичної драми вихідних лірично-сакральних показників. Поновлення в сучасних умовах музики романтичної опери спричинило більш уважне ставлення й до ліричних довердієвських партій героїв, головним достоїнством характеру яких виступає Вірність, релігійна смиренність і нескінченна здатність Замилування красою, як то маємо в музичному втіленні розглянутої опери італійського майстра першої половини XIX ст.

Запорукою визнання тих достоїнств лірики у Китаї – рядки поезії Лі Бо:

...За каждую строчку,
За милый сердечный привет

Готов заплатить он
По тысяче звонких монет...
[Ли Бо, «О тех, кто далеко», 40, с. 159-160]

Лірика Доніцетті утворює органічне продовження високої традиції мистецтва, одним з початків якого стала велика поезія Китаю епохи Тан, яка винайшла для всього світу чотирьохрядкове римування віршів. Сюжет і, головне, мелодійне багатство оспівуючої велику Відданість і Віру музики визначають особливу привабливість для китайських співаків партій Леонори і Фернандо. А свідчення цього вірші воїна-лицаря й поета, великого Китайського Трубадура - Лі Бо. Ціотлива лірика Лі Бо, його здатність словом і справою заступитися за принижених і ображених - ясні з його віршів. І як би в коментар до партії Леонори написані наступні прекрасні рядки китайського поета:

Когда красавица здесь жила –
Цветами был полон зал.

Теперь красавицы больше нет –
Это Ли Бо сказал. ...

И теперь я думаю только о ней,
А желтые листья летят,

И капли жестокой белой росы
Покрыли осенний сад.

[40, с. 160-161]

Як підсумок сказаного про партії з опер Доніцетті відзначаємо наступне:

- росіївські голоси, зазначені для озвучування партій Лючії і Леонори з відповідних опер Доніцетті, заклали можливості амбівалентного подання тихої жіночості і шаленого натиску, що принциповим сюжетним стрижнем «божевіллям від любові» повністю розкрилося в партії Лючії, але стримано виявилось в характеристиці Леонори, де головують лірика Надії і Спокути;
- двоспрямована виразність вказаних партій послідовно виявилася в характеристиці Лючії, склавши класику сопранового втілення *semiseria*, тоді як «Фаворитка» заявила «вічну» тему травіати, розпочату китайською цзінцзюй «Ду Шиньян», і вирішену у суто ліричних тонах у відповідних операх Доніцетті і Верді;
- ліризм як мелодійне багатство розгортання *розспівування* відмітило специфіку сакрального освячення виразності цього типу, привносячи у буттєво-історичні сюжетні перипетії дихання духовного подвигу й повноти виявлення Спокути.

2.2. Ліричні сопрано Ш.Гуно у втіленні «дитячої нерозумності» - в образах опер «Фауст» і «Ромео й Джульєта»

Ліризм як явище сакралізованого мислення, музично втілюваного в мелодійні образи, склав «перезавоювання» французького, а з ним європейського мистецтва ХІХ сторіччя. Ліричний початок опери виводить на композиційну самозначущість співаної вистави, коли драматичний принцип охоплює саме музичну складову сценічного синтезу. Піднесення ліризму супроводжується відстороненням театральності – в оперному цілому: з позицій «реалістичної музичної драми», як намагалися розсуджувати

«Фауста» Ш.Гуно, опера «програвала», визиваючи відповідні характеристики.

Так, у ретельно зробленій і розумній, цікавій книзі М. Друскіна, аналіз вказаного твору починається категоричною тезою:

«Глибокий філософський зміст гетівського ‘Фауста’ (точніше – першої частини поеми) лише поверхово затронуто в опері Гуно. Її сюжет трактований у лірико-побутовому аспекті: любовна драма Маргарити зайняла першісне положення, відтіснивши на другий план центральні у Гете образи Фауста і Мефістофеля...» [27, с. 368].

З позицій вимог «реалістичної музичної драми» тут все правильно відмічене – але шукати в позиції *священника* Гуно «філософський зміст» у гетівському сенсі зовсім недоречно: релігійна повчальність вступає в права керівного фактора драматургії – характери тяжіють до узагальненості символу і, головне, несуть в собі змістовні ознаки зв'язку з містеріальним дійством.

Звертаємо увагу на те, що більшість найвідоміших сольних номерів з «Фауста» Гуно (при тім що наявність масових сцен і балету з'єднувалася з виразністю «серйозного», тобто релігійно вивіреного, «великого» жанру), написані здебільшого - у жанрах каватини (Каватина Валентина, Каватина Фауста), куплетів (Куплети Мефістофеля, Куплети Зібеля), ін. А це - «малі» жанри, що йдуть від практики популярного народного мистецтва, трактовані в гармонійному злитті з високою оперною аріозністю.

Нагадуємо, що каватиною від XVIII ст. прийнято було називати зменшувальне від «кавата» (аріозного розспівування заключного розділу речитативу в ораторіях-кантатах і операх [32, с. 627]) і в позначення «короткої сольної ліричної п'єси в опері або ораторії, звичайно споглядально-замисленої за характером» [там же]. І далі надзвичайно показове роз'яснення:

«...Відрізнялася (каватина - В.М.) від арії більшою *простотою* (курсив В.М.), *пісенністю* мелодії, *дуже обмеженим застосуванням колоратур* і повторів тексту, а також *скромністю* масштабів» [там же].

Як бачимо, каватина як найбільш презентативний жанр у переліку номерів опери, містить ознаки як би *сполучної ланки* між «великим» і «малим» оперними жанрами, між високим аріозним співом (арія – «пісня про Високе», «пісня з риторикою») і пісень як явищем життєвої буттійності.

Таке звертання до жанру каватини містить також «реабілітацію» даного жанру, повернення йому первісної якості, що було *відсторонено* демонстративним його перетворенням у В. Моцарта й Дж. Россіні. Тому що Каватини Фігаро в обох з названих композиторів з «Одруження Фігаро» і «Севільського цирюльника» містять аж ніяк не «споглядальність». Вони явно навантажені, особливо в Россіні, технічною витонченістю викладу.

Гуно звертає нас до «добрих старих нравів» традиції, у якій народно-популярна спрощеність викладу органічно доповнювалася знаками серйозного жанру й відповідної цьому останньому високістю технічної оснащеності.

Що стосується партії Маргарити, у центрі якої розміщена знаменита «арія з перлами» і яка символізує багатство колоратурної техніки співу у виконавиці цієї ролі, то така співвіднесеність цієї технічності з героїчними, а тому складними в технічному прояві, аріями старих опер, *категорично не збігається з «полегшеністю» трактування голосу.*

Адже в партії Маргарити народжується аплуа-тембр «легкого» сопрано, у якому блиск колоратури у верхньому регістрі не доповнюється грудною міццю низького регістра, - а саме ця рівновага «верху й низу» тримала героїчний тонус класицистської-барочної й романтичної опер. А «наближення до правди життя» породило й у сюжетиці необхідність висування на перший план співчуття до «приниженої й спокушеної» грішниці, і у виразних засобах - «усічення» повноти героїчного наповнення оперної партії. І це тембральное відкриття Гуно таким привабливим було для

сучасників, що в Дрезденській постановці 1861 року опера пройшла за назвою «Маргарита» (див. у К. Ресслера й З. Холя [90, с. 125]).

Так чи інакше соціальна програма діяльності Гуно-Проповідника, Гуно-просвітителя звернена була до підтримки соціальних низів і тим визначила оригінальність його художньої програми, у якій він надзвичайно сміло з'єднав вимоги високих і низьких, героїчних і комічних жанрів. Він висунув *узагальнюючу лірику* номерних – пісенно-аріозних характеристик головних героїв на положення провідної виразної типології оперної композиції.

Даний поворот до «опрощення» оперної драматургії в межах серйозного жанру має аналогії до «популізму» вердієвської «Травіати», у якій вальсова основа музики й життєвий реалізм вигляду героїв в одязі сучасників (а це – показник *комічного* жанру) привносили зв'язки з «малими» жанровими підвидами оперної вистави.

Не забуваємо, що в паралель до ліричної опери Гуно народилася *французька оперета*, а в ній музично-розвинені номери виявилися зведеними до мінімуму, а фрагменти аріозного співу сполучалися хіба що з пародіюванням оперно-вокальних висот вираження.

О. Даргомижський і «купкисти» в Росії звернулися до простоти розмовного мовлення, до її моделювання в оперному співі, уникаючи багатств симфонізації й аріозного вокалу. Німецька музика в особі Р. Вагнера затверджувалася в надмірності симфонізації, але в категоричному акцентуванні декламації й злитті ансамблево-хорових контрастів із сольними фрагментами, що, у цілому, стискало-спрощувало ресурси фактурного рішення оперного спектаклю.

Французький тонус музики Ш. Гуно у «Фаусті», сюжетно розгорнутої до німецького національного світу історії і легенд, особливо відверто у цій якості проявляється в характеристиці Маргарити. М. Друскін, який, це було виділено у представленій цитаті стосовно оцінки діяльності композитора у цілому, досить зневажливо відзивався щодо достоїнств розглянуваної опери. Але в описі образу Маргарити підкреслені привабливі риси її художнього

подання, причому, особливо виділені *національні французькі* ознаки виразності її партії:

«Центральний образ Маргарити належить до кращих створень Гуно, хоча і відрізняється від літературного джерела - в ній більше французьких, ніж німецьких національних рис. В цьому образі приваблюють простота і ліричність, жіночісна грація. В той же час він даний у розвитку: композитор тонко передає різноманітну гаму переживань Маргарити... В музиці це виражене поступовою драматизацією романсового початку, який під кінець витісняється декламаційністю» [27, с. 368].

В основі основних тем твору, у тому числі це стосується і тем-образів, що втілюють аспекти образу Маргарити, відзначені опорою на інтервал сексти. Остання має риторичне позначення причетності до Досконалого, оскільки це обсяг Досконалого звукоряду, прийнятого у староцерковній музиці (григоріаніка, знаменний спів) у функції основи Гимноспіву як послідовність висотностей *ut-re-mi-fa-sol-la*.

Тема молодості Фауста, яка, починаючи з інтродукції, неодноразово звучить в опері, тема щастя, яка виділяє партію Фауста у кінці II акту, нарешті теми кохання Фауста і Маргарити, - всі вони відзначені спиранням на інтервальний хід сексти. Доречі, ідеальне «віддзеркалення» Фауста і розкритість до ідеального ж лику Маргарити – музичне втілення Зібеля, також виділене секстовими ходами (див.теми другої картини I акту).

При цьому перша з тих тем показана у висхідному мелодійному русі, тобто з опорою на *anabasis*, у вигляді ходу Піднесення душі (так вона йде в інтродукції, у дуеті II акту). Друга ж тема кохання, також фігуруюча в дуеті II акту, відзначає сцену в кінці IV дії, в тюрмі, в устах безумної Маргарити, складає дзеркальне відображення першої, в ній основою стає нисхідна послідовність *catabasis* як втілення образу Каяття-спокути. Але обидві названі теми спираються на символ Досконалості, секстовий хід, тоді як загальний мелодійний рух відзначений принципом Кільця, кругового руху,

що від начал людського мислення зазначає висоту Богоспоминання [25, с. 25-27].

Вказані теми майже позбавлені розспіву, тобто вишуканості церковної причетності в мелодичній побудові. Але надбутійний, молитовно-піднесений зміст підтриманий ритмічним ефектом, що «перекреслює» побутову інтонацію: розтягування першого і завершального звуків фраз-речень. Також суттєвим – простим, але архетипово-значущим зворотом – відзначена ритмічна конструкція тем кохання: формула канта-шансону, славильного співу (як послідовність половинної і двох чвертів – див.значущість цієї формули для знаменитого хору «Слався» в «Житті за царя» М.Глинки).

Спирання композитора на жанри популярної музики в характеристиці героїв (куплети, каватини, балада), насичення вальсовістю (яка у 1850-ті роки, час виходу опери Гуно на сцену, стала «загальним місцем» музики вжитку), яка відзначає і куплети Зібеля, і складає суть «арії з перлинами» Маргарити, охоплює єдиним ритмічним «флером» завершальну балетну сцену «Вальпургієвої ночі». І все це забезпечувало і забезпечує доступність музики опери до широкого кола слухачів.

Але одночасно, як показано вище, вказані «прости» конструкції невідривні від високої церковної риторики, відзначені причетністю до повноти втілення саме оперної піднесеної сфери вираження. І тому суттєвою кульмінаційною зоною композиції постає «арія з перлами» Маргарити, в якій концентрується *віртуозна*, музично-генетично *героїчна* виразна сфера: колоратурний блиск співу, що походить від церковної фігуративності алілуйного уславлення, покликаний засвідчити високість поривань душі персонажу.

За сюжетикою – Маргарита сприймає дарунок Фауста у знак визнання її чеснот, її дитяча наївність і відкритість до легкої радості відношень довірливої гри надають високої спрямованості її захоплення красою перл і ситуацією Дару. І саме *легке* сопрано, яке знімає вольово-силове виявлення характеру (досить виконавиці допустити у співі втручання «нажиму» у

вираження радості – і виникає образ жадібного захоплення коштовностями), - засвідчує моральну «надбуттєвість» відношення до життя дівчини-дівчинки.

Сказане дозволяє зробити висновок про новаційність Ш. Гуно – у резонанс із аналогічними пошуками інших національних шкіл, однак у витримуванні національних переваг, що виразилися, перш за все, у пов'язуванні морального позитива віртуозного співу з *інфантильним* нахилом трактування думок-вчинків головної героїні.

І саме вказаний ракурс бачення змістовності висувається в корекцію грецько-античних стимулів художнього оперного самовираження, яке закладене в назву жанру – *лірична опера*. Творча знахідка Гуно у «Фаусті» була підхоплена, як вже відзначалося вище, композиторами-співвітчизниками і сучасниками, Ж.Бізе і А.Тома. Але і в творчості самого автора «Фауста» знайдений оперно-типологічний стрижень вираження отримав подальшу розробку.

І одним з найоригінальніших втілень *ліричної опери* у самого Ш.Гуно став твір, написаний, як і «Фауст», за неодноразово апробованим в оперній же творчості сюжетом, а саме, за трагедією У.Шекспіра «Ромео і Джульєта». До 1860-х років, до часу створення названої композиції, великою увагою публіки були відзначені опери Н.Ваккаї і В.Белліні, написані ще у 1820-ті роки і розраховані на можливості втілення відповідних образів можливостями «россініївських» жіночих голосів.

Юність персонажів, за вимірами їх віку у XIX ст., і це ближче до Шекспіра, епоха якого мала дещо інші уявлення про вікові прикмети у порівнянні з Новим часом, не знімала, за лібрето опер названих італійських авторів, відповідальності за кощунствені, з позицій християнських уявлень про шлюб, моральні наслідки «незаконної» любові героїв трагедії (недарма залишилися матеріали про плани *комедійного* представлення Шекспіром «печальної історії закоханих»).

І у Ваккаї, і у Белліні в лібрето опер відсторонюється мотив близької родинності – брата - Тібальта (у Ваккаї Лоренцо – «довірена особа Капулетті», подібне у Белліні) по відношенню до Джульєти: кров близької людини не може у моральному колі відносин не відсторонити від коханого-вбивці.

А це вже – *мотив Ізольди* з історії кельтсько-германського епосу, причому, у більш морально-жорсткому варіанті: вбивство Трістаном Марольда, брата героїні, сталося до зустрічі головних персонажів і їх любовних відносин. Це моральне напруження має місце у поданні шекспірівського сюжету, і це поведінковий принцип головної героїні, Джульєти, яка «переступає» через кров близької людини заради свого обранця.

Такий поворот трактування характеру передбачав певний «надлом» у самовираженні героїні, що і здійснювалося засобами звучання «двозмістовного», «россініївського» сопрано. «Ламкість» романтичного світосприйняття, співвіднесеність в ньому релігійно-екстатичного позитиву і естетизованого руйнацтва демонізму зробила надзвичайно привабливим для сприйняття вказаний шекспірівський сюжет.

Духовно-церковна позиція Ш.Гуно потребувала суттєвої корекції в лібрето моральних аспектів шекспірівської історії закоханих з Верони, при тому що центральний мотив – проблема взаємного нерозуміння «батьків і дітей» - у 60-ті роки ХІХ сторіччя піднялася з новою силою. Тим актуалізувалася вказана концепція Шекспіра не з меншою інтенсивністю, ніж це було, за законами метафізики історії, у 20-ті, у випадку творів Ваккаї і Белліні, у 1820-ті роки, що дають також з віку у вік «молодіжну хвилю» в антитезах суспільних відносин людей.

Ш.Гуно також у лібрето «віддаляє» родинний зв'язок Тібальта і Джульєти, як і його попередники у звертанні до трагедії Шекспіра, але сам по собі такий поворот дії не дає, як вже відзначалося вище, виправдання моральній невибагливості дій головної героїні.

Ш.Гуно обертає інтелектуально-силові, свідомі і жорсткі вчинки-думки шекспірівських персонажів на дещо протилежне: головна ідея подій – мрійлива замареність, сон-гра стосунків, які відсікають свідомо-вольові виявлення, перш за все, відносно вчинків центрального персонажу – Джульєти.

Партія Джульєти насичена *танцювальністю, вальсовим* колоритом (див.знамениту арієту I акту «У снах неясних» № 3, порівняною з «арією з перлами» Маргарити з опери «Фауст» цього ж автора). Джульєта бажає життя за типом сладісного сну, - а згодом ця ідея обертається образом сну-смерті як розв'язки подій опери.

Танцювальність для галіканської традиції Франції освячена духовним покликанням королівського оточення, а також визначена зв'язком з молодіжною музикою епохи І. Штрауса-сина, що висунувся в суперництві зі Штраусом-батьком у підтримці революційного Відня [54, с. 42]. У партії Джульєти і в її оточенні – «двійник» Ромео, паж Стефано, аналог Зібеля з «Фауста» - виявляються танцювальні знаки й іншого роду: *мазурочність* (див.ознаки ритміки у Мадригалі № 4 та ін.), знак вишуканого романтизму Ф.Шопена і одночасно емблема революційного пориву, що увійшла у «сни-спомини» молоді 1820-х – початку 1830-х.

Вимальовується не трагічний, але *драматичний* хід сценічної дії, у якій не зумовленість дійових подань, але збіг обставин вирішили трагічну розв'язку. В лібрето корінним способом міняється образ Годувальниці, такий значний у Шекспіра, заданий останнім з народним і гумористичним колоритом. У Гуно цей персонаж ліризований, вона «заміщає» мати, при цьому всіляко співчуває вибору головної героїні.

Кардинально змінена функція Меркуціо в подіях, він являє не роль пересмішника-веселуна, але поетично настроєного лицаря. І саме його Балада на честь королеви феї Маб задає ідею сну-*мрії*, що реалізується в арієті Джульєти (№ 3) – згадаємо про виділеність цього персонажу (якого немає у Шекспіра, є лише коротка репліка Меркуціо) в Симфонії з хорами Г.Берліоза

«Ромео і Юлія», де зміна на «романізоване» ім'я головної героїні суттєво міняє уявлення про її вчинки.

«Підказака» Берліоза мала несподівані наслідки для Гуно: у першого цей образ підсилює романтичне протистояння «сну-мрії» і жорстокої поетики дійсності, тоді як у другого концепція «молодіжної фантазійності» втягує у свій обсяг характери провідних персонажів. Перш за все це стосується Меркуціо. Не жорстокою грою в криваві сутички втручається Меркуціо у відносини «бідних закоханих», але у другій картині III акту він заступається за юного пажу Стефано, а це героїзує його смерть - і виправдовує повною мірою мстивий порив Ромео.

В цілому *Балада Меркуціо про сон-мрію виявляється ключовим номером опери-драми Гуно*. Мелодія тої Балади складає ту *риторичну тему моральної ідеальності, до якої спрямовані всі герої дії опер*, яка прослідковується у тематичному наповненні твору.

І як вже відзначено вище, висунута на перший план подій фігура пажу Стефано, яка відсутня в Шекспіра і втілює ідею християнської любові-служіння – у виконанні співачки-травесті. А це викликає в пам'яті недавнє минуле оперного мистецтва, у якому роль головного закоханого героя доручалася травесті - опери Ваккаї й Белліні за шекспірівською трагедією, написані в 1820-ті роки, про що йшлося вище. Виник ефект *уподібнення* тембрів голосів Джульєти й Стефано, як це маємо у Ромео й Джульєти в італійських авторів.

Але таке уподібнення не утворює у Гуно гармонії кохання. Композитор знаходить інші засоби: Ромео й Джульєта у функції ідеальних закоханих у творі Гуно споріднені *жанровою уподібненістю*. Свідомо цього - № 4, «Мадригал на два голоси». Але такий жанровий поворот складає певну загадку: адже історично відомо, що мадригал виступає як типологія ансамблевого-хорового звучання, згодом, у період його «виродження» на фоні оперного торжества, як сольний спів.

Мадригал – жанр ритуалізованого ліризму гуманістичного, немилосердно-церемоніального світовідчуття. Заявка даного жанрового роду в неадекватному виявленні дуету опери доби романтизму в антиромантичній реалістичній *ліричній опері* – дещо «вигадано-мрійне», що вписується у загальний плин «молодіжного марення» світовідчуття буремних 1860-х.

Цього роду поетизація-*ритуалізація дуету*, у цілому звичного оперного ансамблевого номера – заслуговує на особливу увагу: аналогічний номер *закінчує* оперу – у порушення шекспірівського розвитку дії. Лібретисти скористалися варіантом, уведеного в театральну практику великим англійським актором XVIII ст. Д. Гарриком: коли Джульєта прокидається від свого сну - лже-смерті, Ромео ще живийі [див.коментарі в книзі Ресслера й Холя, 90, с. 331]. Так народжується дует, що завершує оперу - і відтворює на новому значеннєвому рівні «мадригал на два голоси» I акту.

В роботі Лю Бінцяна з цього приводу відзначається:

«Таким чином переборюється *індивідуалізм* дій героїв Шекспіра, що *переступають* призначення свого імені й сімейних традицій (див.міркування Джульєти про ім'я – у сцені біля балкона в шекспірівській трагедії). Такого *злочину* не роблять герої опери Гуно, оскільки вони від начал «в одному імені» - вони звернені до снів-мрійнь, у них очевидна установка на *де-індивідуалізацію*, що йде від стародавньої, що укорінюється в церковному *дискантовому ансамблевому співі* традиції - *уподібнення канону семантично різних наспівів*» [45, с. 167].

Зі сказаного виходить, що в даному творі Гуно, як це було й в «Фаусті» за Гете, композитор і його лібретисти *протистояли* моральній амбівалентності літературного джерела, уводячи в оперний текст релігійну в основі своїй ідею популярного театру - моральне *виправдання* дій героїв з позицій загальноприйнятних етичних критеріїв. Таким є принцип жанру *ліричної опери*, яку створив Ш. Гуно в опозицію до волонтаристських вчинків персонажів романтичної *grand opera* і в продовження християнської моральної вивіреності *ліричної трагедії* Ж.-Б. Люллі й Ф. Рамо.

У зв'язку із сказаним треба відмітити, що шекспірівський Патер Лоренцо в опері заявлений як Батько Лоран, францисканець. А це вже апеляція до старокатолицьких ідеалів церковності, оспіваних згодом О.Мессіаном в опері «Св.Франциск Ассизький», що нагадували про Галліканську церкву, знищену Революцією 1789 р. [22, с. 398], але пам'ять про яку була оживлена соціальним розкладом Європи в середині XIX століття - див.відомості про старокатолицьких рух [66, с. 95-97].

Вказане інтонаційно-тематичне й тембральное вирішення партій головних діючих осіб, Ромео й Джульєтти, відзначене впізнаваними рисами «непокірливих дітей», - порівняємо дану концепцію Ш.Гуно 1867 р. з романом І. Тургенева «Батьки й діти» 1862 р. В обох творах маємо опис психології вчинків всеєвропейської, якщо не всесвітньої тенденції в характеристиці протистояння покоління 1860-х, категорично відмежованого від тих, хто їх зростив.

В цілому у музиці хорів I й IV дій помітно виділяються звороти ритмо-інтонацій *мазурки*, які в Західній Європі після подій 1831 року чітко асоціювалися з «Мазуркою Домбровського» як музичним знаком Повстання. І в тім же політичному ключі сприймалися й ліричні за звучанням, але не за аллюзивним змістом, Мазурки Шопена [64а, с. 179]. Тому вищевідмічені штрихи вальсу-мазурки, уведені в музику Мадригалу (№ 4), тобто в характеристику *освідчення в коханні*, надають такому зверненню риси *виклику* оточенню самим фактом свого заявлення.

І якщо церковне благословення любові у Ваккаї й Белліні виявляється в *ноктюрновій фіоритурності партій закоханих*, звучання яких у високому регістрі асоціюється з «солодким співом» старої церковної традиції, сполучаючись із «сильними» нотами низького і середнього регістрів, то у Гуно маємо *виключно фіоритурне* звучання.

У *наближенні до церковності* здійснюється спів у розглянутій опері Гуно - у вигляді «полегшених», за нормами «великої» романтичної опери, трактувань звучання *сопрано-тенор* (див.вище) *партій головних героїв*

Гуно. Але об'єднуючою геть усе в опері *Гуно*, включаючи мазурочно-вальсові звучання, виступає лірична баладність про сон-мрію, вкладена в опері у вуста вкрай ліризованого у порівнянні з шекспірівським поданням Меркуціо.

За справедливим спостереженням Лю Бінцяна [45, с. 167-168], у тембральному розкладі даної опери за трагедією У.Шекспіра *Ш.Гуно* найбільш виразно виділяється саме партія Джульєти, яка вирішена в характері *легкого сопрано*, в тому вокальному амплуа, яке увів композитор вперше в партії Маргарити з «*Фаусту*». Як відзначалося вище, такого роду голос позбавлений героїчної всеоб'ємності, особливо сильних низьких нот *досконалого сопрано* росініївської епохи, у цьому плані маємо *наближення до колориту дитячості церковного дисканта*, не забутого у Франції, на батьківщині цього типу стилю церковного співу.

Паралелі *легкому сопрано* опер *Ш.Гуно* знаходимо не тільки у численних французьких авторів, але також у творчості іншонаціональних митців, зокрема, і найбільш об'ємно, у російських композиторів, зокрема, у М.Римського-Корсакова, що буде відмічене у дисертаційному викладенні далі.

Але ця російська паралель у вокальних вимірах цікава й тим, що охоплює ліризмом – і протистоянням йому – не тільки жіночі, але і чоловічі партії. Оскільки відверто екстремальною за тембровим рішенням виявляється в опері *Гуно* за трагедією Шекспіра є й *тенорова* партія Ромео, призначена для *ліричного* амплуа. А цим вже вона конфронтує відносно тенорової ж партії Тібальта, який показаний як *драматичний тенор*, тобто у виразності тенора Ж. Дюпре, що надав вокальній емблематики стилю романтичної *grand opera*.

Напрошується паралель до героїв «Сказання про невидимий град Китеж і діву Февронію» М.Римського-Корсакова, де є дві тенорові партії, які також «розведені» за прилученістю до амплуа ліричного і драматичного тенорів:

Княжич, ліричний тенор, провідний персонаж – і Гришка Кутерьма, драматичний тенор.

Вже відмічалось вище, що у Ромео є його «тінь», паж Стефано, який, подібно до Зібеля в «Фаусті», озвучується акторкою-травесті, тобто жіночим голосом і виражає «дитячими вустами, глаголящими істину», пам'ять про церковне подвижництво й оперну героїку старих часів. І це зроблено не в іронічній грі «діти наслідують дорослих» (Керубіно в «Весіллі Фігаро» Моцарта, Урбан в «Гугенотах» Мейєрбера). Але тут є значеннєве уподібнення Зібеля й Стефано Служителеві Любові, якими виступають Фауст в однойменній опері, Ромео в аналізованій композиції Гуно, демонструючи повноту цнотливого почуття, освяченого церквою.

Молоде бунтарство й у Шекспіра, й у відзначених оперних варіантах відмічено сюжетно антирелігійними діями не-смирності й самогубства. Є торкання даного мотиву і у Гуно – в ім'я порятунку таїнства шлюбу, благословенного церквою, але не людьми. У Гуно тема любові (тема-ремінісценція за функцією в драматургічному цілому) зроблена в характері пісні-гимну, тобто співвідносна з мелодіями церковного побуту.

Ясно, що проекцією тих смиренних героїнь Гуно стають не тільки партії числених вищеназваних героїнь французької ліричної опери, але певні персонажі із жанрово альтернативних композицій: Мікаела в «Кармен», Джаміле в однойменній опері Ж.Бізе, Мелізанда із символістської музичної драми «Пелжас і Мелізанда» К.Дебюссі, Грета із «Дальнього дзвону» Ф.Шрекера, ін.

Отже:

- лірична французька опера склала принципово новий історичний етап виявлення опери як музичної драми, у якому провідним принципом виступає *солідаризація з народно-національними й церковними джерелами* цього роду мистецтва;

- лірична опера виявляє наближення до *простоти* форм народної музичної традиції, що аж ніяк не становить прерогативу французької національної музичної сцени;
- особливий зміст знайшла концепція оперних голосів у творчості Ш.Гуно – в операх «Фауст» і «Ромео й Джульєта»; тут висунуті партії головних героїнь, доручених сопрано, однак у принципово іншому прочитанні, чим це було зроблено в концепції «россініївських» голосів;
- у партії Маргарити народжується амплуа-тембр «легкого» сопрано, що відзначено блискучою колоратурою у верхньому регістрі, але не доповнюється міццю грудного низького регістра; рівновага останніх тримала героїчний тонус классицистської-барочної й романтичної опер;
- завдання «наближення до правди життя» породили в сюжетиці необхідність висування на перший план співчуття до «приниженої й спокушеної» грішниці, у виразних засобах визначилося «усіканням» повноти героїчного наповнення оперної партії;
- у цьому ж дусі «стиску» героїчного сопрано «россініївських голосів» вибудувана й партія Джульєти в опері за трагедією У.Шекспіра; Ромео й Джульєта у функції ідеальних закоханих у творі Гуно споріднені *жанровою уподібненістю* (мазкурочність № 4 'Мадригалу на два голоси');
- новий тип героїні, що відповідає *реаліям* життєвих обставин – це позагероїчні, але гідні розуміння й визнання діяння персонажів, які *щирою простотою помислів наближаються до дітей*; втрачає зміст «россініївський» потужний голос, у якому «пурхаючі» колоратурні верхи, з'єднувалися із грудними із сильними нотами в середньому й низькому регістрах.

Реформа голосів, зроблена французьким оперним реалізмом - це введення «легких» quasi-дитячих голосів, що втілюють осіб юних і не здатних аналізувати ситуацію, але тільки - вірити, сподіватися, лагідно любити. Такі - Лейла в «Шукачах перлів» і Мікаела в «Кармен» Ж.Бізе,

Лакме в однойменній опері й Шарлотта в «Вертері» Ж. Массне, багато інших.

Такими є багато з героїнь М. Римського-Корсакова, починаючи з його геніальної казкової опери «Снігуронька», у якій героїнею виступає дівчинка-дівчина, здатна тільки лагідно відсторонюватися від напору сильно-жагучих натур і лагідно ж прийняти дарунок любові, - і вмерти в цьому жертвовному смиренні.

Подібною до цієї героїні є Марфа Собакина в «Царевій нареченій», де сцена божевілля теж нагадує сцену з Лючією в однойменній опері Г.Доніцетті - але принципово протистоїть їй сумирністю й ласкавою покірністю обставинам долі. І тому голоси виконавиць у Доніцетті й Римського-Корсакова різко протистоять - як росініївське «досконале сопрано» - і реалістичний феномен французького театру у вигляді «легкого» сопрано.

В китайській оперній традиції є свої Ромео і Джульєтта – у вигляді сумирних та ніжних Лянь Шаньбо і Чжу Інтай, які явно перевершують своїх європейських аналогів у виключному визнанні волі батьків. І тим за суттю втілення наближені до символічного образу безсумнівної жіночості – Попелюшки із французьких народних і літературної казок. Гуно подав ідею втілення християнської душевної сумирності дівчини-жінки – у розвиток згаданої Попелюшки з казки Ш.Перро і тої, що має аналоги в народних казково-притчевих сюжетах у багатьох народів світу.

2.3. «Легкі» сопрано в ліричних образах Снігуроньки, Марфи з опер «Снігуронька», «Царева наречена» М. Римського-Корсакова

Російська опера утворює істотну частину європейського оперного мистецтва, демонструючи при цьому глибоку своєрідність трактування типологічних нормативів цього типу творчості. І в ньому особливе місце

належить тембровій палітрі музично-театральних композицій, які склалися в спадкоємності щодо релігійно-ритуальних дійств Старожитності й Середньовіччя [див.37; 63, ін.], як вони зложилися в конкретиці національного життя тих або інших народів.

Символіка музичної виразності безпосередньо пов'язана із сакральними джерелами – а такими є, насамперед, вокально-мовленнєві тембри, що розуміються в їх понадбуттєвому прояві. При цьому, за справедливим спостереженням О. Маркової, національний характер викладення має принципово різні прояви й оцінки – залежно від того, зовні або зсередини відбувається визначення національної приналежності й особливостей її типології, але також і у зв'язку з історично-епохальним виявленням даної стильової якості:

«Стильово-жанрові стереотипи, удосталь виявлені в мистецтві 'епохи романтизму', демонструють «прикмети» національного 'музичного типажу', які з 'точністю до протилежного' виявляються в минулому сторіччі... *Інструменталізм-симфонізм* (курсив автора цитованого тексту – В.М.), що був демонстративним індексом німецької музики, апробованим Віденською школою, виявився 'внутрішньою' якістю *театрально* вираженої німецької специфіки в особі найбільш величних представників цієї національної школи в ХІХ-ХХ ст...» [50, с. 191].

І надалі вказана автор розвиває аргументацію щодо динаміки виявлення національного характеру від століття до століття:

«У свою чергу, викоханий Новою російською школою *вокальний* тип вираження національно-музично даного 'російського табору', з упором на вокально-хорові засоби (від Глинки до Мусоргського), протиставлявся 'ворогам' або фантастичним «нелюдям», які танцювали ...Однак слава російського мистецтва ХХ ст. - російський балет.

... Аналогічно оперно-хоровий колорит української музики, що склав естетичний канон у творчості Лисенка і його молодших сучасників Лентовича, Стеценка, Степового, - виявився принципово «зверненим» до

інструментальних пріоритетів «школи Лятошинського» як бази 'українського авангарду' 1960-х - 1980-х рр. » [50, с. 191].

Але, безумовно, спрацьовують деякі стійкі, від епохи до епохи діючі національні показники, обумовлені глибинними культурними орієнтирами національного мислення. Так, у книзі В. Холопової [81, с. 51] відзначається загальна “освітленість” звучання тембрів західноєвропейської музики, у порівнянні з якою очевидною виявляється “затемненість” тембрів російської музики й мовлення. А цей тембральний нахил символізує розумові стереотипи, які “обертають на протилежне» ілюзорний музичний простір у конкретиці оперної композиції й вибудови за нею вистави.

Звертає на себе увагу та обставина, що в класиці російської опери пари закоханих, головних героїв, нерідко представлені гармонією голосів, помітно відмінних від тембральних добірок західноєвропейської опери, у якій від ХІХ в. нормативом є пара сопрано-тенор. А от у російській опері – інше, досить часто виявляється з'єднання бас (баритон) і сопрано. Такими є Руслан – Людмила у М. Глинки в однойменній опері, Демон – Тамара в «Демоні» А. Рубінштейна, Ігор – Ярославна у О. Бородина в «Князі Ігореві», Гремин – Тетяна («Євгеній Онегін»), Мазепа – Марія («Мазепа») у П. Чайковського, нарешті, Мизгирь – Снігуронька в опері М. Римського-Корсакова, що стала предметом даного дослідження.

Своєрідним є слухання російськими композиторами тенорових партій, які мають тенденцію у них відходити від амплуа коханців: Баян, Фін в “Руслані” Глинки, Юродивий в «Борисі Годунові» М. Мусоргського, Цар Берендей в «Снігурочці» Римського-Корсакова й т.ін. Національним надбанням російської й української музики виступає виконання ролі Юродивого І. Козловським, уродженим і професійно вирощеним в Україні. Трагування ним вказавної ролі визначило провідне положення цього персонажа у фільмі-опері 1970-х років. А у спогадах людей, які близько знали співака, зафіксовано, що він змолodu хотів піти в ченці - і кращою його роллю стала роль Божої людини.

У наведеному переліку тембральних переваг, прийнятих у російській опері, відмічаємо деяке “несуперечливе протистояння” голосів-амплуа, сприйманих у зовсім іншому змісті в західноєвропейській опері. Дане спостереження гарно ілюструється співвідношенням пар, подібних віковою нерівністю їх складаючих персонажів: герой старіший за своєї кохану й стає причиною її загибелі.

Такими є співвідношення партій – у Чайковського й Верді: Мазепа (баритон) – Марія (сопрано), Отелло (тенор) – Дездемона (сопрано). Споріднення душ шекспірівських-вердієвських героїв підкреслено тембральною співвіднесеністю, а у Чайковського щирість взаємної пристрасті Мазепи й Марії заявлена як би тембральною “відстороненістю” їх втілення в оперному європейському розкладі.

У цьому ж ряді «неуподібненості» голосів героїв-коханців Демон – Марія у А. Рубінштейна; «позачасовий» характер фігури Демона (баритон) співвідноситься з Голландцем (також баритон) у першій реформаторській опері Р. Вагнера. Але у Вагнера дане співвідношення тебрів голосів героїв-коханців (баритон – сопрано) є прикладом першим і останнім, тоді як у російській опері, що й зазначено вищенаведеними посиланнями, подібна тембральна «невідповідність» становить стійку характеристику, тобто складає у своєму роді *закономірність*.

Можливо, тут спрацьовує та «затемненість» як норматив мовленнєво-музичного подання, про яке згадувала В. Холопова. А от жіноча складова наведених пар баритон - сопрано досить різноманітна за трактуванням сопранового звучання: драматичне (Глінка, Чайковський, Бородин, Рубінштейн), «легке»-ліричне (Римський-Корсаков) сопрано.

Напрошується висновок, сформульований у цитованій статті О. Маркової: дух старохристиянських церковних “антиномій”, що *символізують* ментальну готовність до *ототожнення різного*, ось що направляє тембральні переваги російських композиторів [11, с. 192]. Навпаки, співвідношення тенор-сопрано, настільки природне для створення

гармонійного образу закоханості в західноєвропейській опері, створює у російських композиторів - “неправдиво-любовні” відносини (див. Марина – Самозванець в «Борисі Годунові» М. Мусоргського, Ліза – Герман в «Піковій Дамі» П. Чайковського).

Розвиток такого підходу є можливим у зв'язку з оглядкою на тембральні поляризації, які яскраво представлені в чоловічих голосах. Так, символізація *мудрої старості, вищого Знання* в російській опері представлена - і басом (Князь Святозар), і тенором (Баян, Фінн в “Руслані” Глинки); Нестір-Літописець як персоніфікація історичної совісті (бас) – і Юродивий (тенор) у тій же функції в «Борисі Годунові» М. Мусоргського.

Так складається деяка *тембральна постійна*, що символізує чіткість розрізнення різного в подібному й *принципове “подолання семантики матеріальної речовості” у носіїв спільної для них якості*. За таким підходом стоїть *особливого роду суміщення раціонально осмислених тотожностей*, - і *позараціонально прийнятого Чудесного*. Це останнє повно і ємно характеризується узагальненням змісту християнського православного церковного співу у В. Мартинова:

“...тиша є початок богослужбового співу” [53, с. 94].

Тут фізичне розрізнення “нічого” (тиші) і представлюваного “чогось” (звучання) *усвідомлюються як символізація Єдиного - Богохвалительного акту*. Висновок О. Маркової:

«Чіткість розрізень якостей тембрових функцій свідчить про повноту осягання раціоналістичного принципу, при тім що навмисне сполучення в однозначеннєву якість речовісних антиподів виводить на довіру до “надфізичної” спорідненості й т.ін.» [50, с. 192-193].

Підсумковування наведених характеристик тембральної виразності російської музики виявляє *стійкий підбір тембральних рішень опер*, за якими стоїть “сполучення несумісного” раціоналістичних і містичних розумових типів, які Д. Лихачов представив як “полярності” єдиної “російської душі” [43, с.118]. Так подається принцип “*несуперечливих*

протиріч” і *“нетотожної тотожності”*, які становлять значеннєвий *“вузол”*, *роблячи пізнаваним національний характер у ряді інших музичних проявів.*

Дане розуміння національного тембрового вибору в опері зрозумілий китайським артистам, оскільки тотальний характер фальцетного співу й у чоловічих, і в жіночих партіях у Пекінській національній опері цзінцзюй зовсім не заперечує їх сценічного контрасту. Навпаки, загострює концепцію *моральної єдності вчинків-висловлень* принципово різних, конфліктуючих між собою персонажів.

Отже, національний стиль російської оперної музики виявляється:

- 1) у розбіжності ознак даного національного стилю в баченні/оцінці його іншими націями - і «самооцінці» свого національного статусу;
- 2) у концентрації в тембрально-фактурних перевагах («затемнення» баритоновим доданком у парі люблячих героїв, значеннева уніфікація яскраво різних тембрів ліричних тенорів і басів і, навпаки, значеннєве диференціювання однотоембрально даних героїв) світоглядної своєрідності російського характеру, що представляється, за Лихачовим, «єдністю полярностей» змістів - дій - розумових підходів.

Сказане дозволяє усвідомлено оцінити даності сопранового співу в операх М.Римського-Корсакова, у якого образи Снігуроньки, Весни й Купави в «Снігуроньці» представлені якби одним тембром, але у принципово різних характерах й ампуа, у тому числі у співвідношенні «легкого» й інших типів сопрано.

Два принципово різних персонажа опери – «весняної казки» за п'єсою О. Островського – М. Римського-Корсакова визначені в тембровій якості *сопрано*. При цьому досить різні концепції співочих регістрів; особливо контрастно представлені Купава (драматичне сопрано) і Снігуронька (ліричне «легке») сопрано. Останній з названих тембрів, ліричне сопрано, було, як вже неодноразово відмічалось, відкриттям «ліричної опери», зачинателем жанру якого виступає Ш. Гуно.

І ще раз нагадуємо, що названий автор мав священницький сан і своєю оперою «Фауст» (1859), що сюжетно стикається з текстом Й. Гете, все-таки через п'єсу Барб'є звернений до народної книги й християнської моралі. Гуно відсторонюється від демонізму позитивних героїнь – його Маргарита, грішна й слабка, зворушлива своєю щирістю. І в її партії, у Маргарити опери Гуно, уперше з'явилася колоратура як вираження ігрової радості, як прояв простоти серця в славленні Життя («арія з перлами» Маргарити – ім'я героїні в перекладі означає «перли»).

Наступною в розкладі історичних наслідувань вказаної опери Гуно була Лейла в «Шукачах перлів» Ж. Бізе (1862), згодом - Лакме в однойменній опері Л. Деліба (1883). Але ця остання – вже після «Снігуроньки» (1882) Римського-Корсакова, де в ряду героїнь-«негероїнь» склався новий тип вираження «негероїчної колоратури» у характеристиці піднесеної «дитячої простоти» героїні. І найбільшим достоїнством її, у зв'язку з релігійною ідеєю лагідності вдачі, була ласкава покірливість обставинам і висока відданість вірності раз даному слову.

Вказаному сценічному типу відповідає в «Снігуроньці» головна героїня, ім'ям якої позначена опера, це із впливом її музичного «портету» потім окристалізувалися партії інших сумирних героїнь Римського-Корсакова - Марфи в «Царевій нареченій», Февронії в «Невидимому граді Китежі», почасти - Царівни Волхови у «Садко» й ін. У зв'язку із цими операми, особливо що стосується «Цареві нареченої», прийнята паралель до опер П. Чайковського, і це справедливо, якщо говорити про ціле й тих, й інших. Але зазначена лагідність і повна сумирність - то таких аналогів неможливо знайти у Чайковського, як і голосів типу «ліричного» сопрано.

Провідний тип голосу в автора «Онєгіна» явно інший: драматичне «велике» сопрано. А дитячий вигляд Ольги вирішувався в характері - «жіночого баса», за логікою старої італійської школи. Римський-Корсаков виявляється єдиним у своєму роді в російській опері, і його Марфа опери

1898/1899 р. співвідносна тільки з його ж Снігуронькою, виписаної на грані 1870-х і 1880-х років: лагідна тиха смерть героїні як всепокутуюча акція.

Зазначений сюжетний поворот - спокутна жертва в особі головного персонажа - ставить образ Снігуроньки в центральну позицію в опері. При цьому партія Снігуроньки - для «легкого» сопрано, позбавленого опори на потужні грудні ноти нижнього регістра співочого діапазону, – вражає внутрішньою гармонією вираження характеру і казкового, і життєво-ідеального. В опері ця казкова героїня демонструє психологізм сумнівів, пошуків, відчаю й радісної самовіддачі заради знайденої любові.

Її характеристику дослідники схильні визначати «мінливу від дії до дії»: «...і це поступове перетворення її з 'чарівної, але холодної' дівчинки в гаряче люблячу жінку знайшло геніальне втілення в опері Римського-Корсакова» [15, с. 190].

Однак такий поворот у характеристиці Снігуроньки, вважаємо, є натяжкою: «вершиною-витоком» партії цієї героїні є два сольних номери - арія й арієта прологу. Арія – постає як розспівуваний варіант першого мотиву (який підхоплюється «щебетом птахів») теми Весни (див. *Andante sostenuto*, у флейти. Тема арії Снігуроньки (*Allegretto capriccioso*, тт. 1-2 вокальної партії) явно розвиває той «закличний» мелодійний хід. Вокаліз на вигуку «Ау!» закріплює «щебечущий», «пташиний» (несучий благу звістку Весни!) колорит цієї партії.

Арія - у тональності E-dur, тобто в тональності «ідеального стану» романтичної традиції (згадаємо гимн Весні Зігмунда і Зіглінди у I дії «Валькірії», «Зігфрід-ідилію» у Вагнера й ін.). А від Піфагора походить втілення у тій тональності сфери «розрідженої матерії стихій» [25, с. 239] - у самого Римського-Корсакова в цій же тональності проходить образ Моря в «Шехерезаді»...

Арієта Снігуроньки - у сакральній тональності d, вона представляє соло - для сопрано й гобоя, тобто в характері старовинних арій (дооперних духовних, насамперед), також у співвіднесеності з аріями для декількох, у

тому числі інструментальних з участю вокалу, як це маємо у Й.С. Баха. При цьому початкова фраза Снігуроньки «Слыхала я» із триольним рухом становить розвиток мотиву валторни з теми Весни, а контрапункт гобоя - теми альтів з тої ж теми Весни (див. тему Весни *Andante sostenuto* з мотивом валторни й альтів – і тему Аріети Снігуроньки, *Larghetto*).

Відмічаємо особливо плавний рух триолями, що вносять романтичну вальсовість у характер звучання, що реалізується згодом у темі любовного дуету Снігуроньки й Мизгиря у IV акті (останній йде у «любовній» тональності *Des-dur* – див. *Poco meno mosso, dolcissimo ed amoroso*). А сама ця тема утворює варіант теми Аріозо Мизгиря з III дії (текст: «На теплом синем море»).

А в мелодичному відношенні і тема Мизгиря, і тема любовного дуету - *варіант гобойної теми Аріети Снігуроньки*, у якій від начал виявляється пунктирна ритмічна лінія, що йде від стародавньої символіки «мотиву бичування», тобто втілює ідею мучеництва й самопожертви.

На темі аріети побудована й завершальна сцена опери в IV дії (*Larghetto*), тільки замість відверто «мученицького» пунктирного руху аріети тут представлений явно пом'якшений (з відгомонами ласкавої вальсовості теми любовного визнання) варіант. Як бачимо, Снігуронька подається у жертвовному вінку Обранності – і в цій же якості йде її партія у фіналі опери.

Різні ситуації – це ракурси того самого, як у канонічному релігійному співі базовий наспів незмінно проходить – в обов'язковому варіюванні канону. З наведених зіставлень ясно, що партії основних діючих осіб «зав'язані» на одному мотиві – в остаточному підсумку це *мотиви теми Чарівниці-Весни*.

Зі сказаного ясним є змістовне навантаження партії Весни (сопрано), що являється у Пролозі, в IV дії, тобто освячуючи основні етапи сценічних подій. І вона – мати, що жертвує своїм дітям заради відновлення доброго порядку світу. Аналогія одна – Весна тут представлена в іпостасі Богоматері, тому звучання її «обплетено» контрапунктами (фактурний високий знак

вираження), а голос – сопрано – явно даний у традиціях «контртенора» [67] стародавньої православної галліканської традиції співу, родинної російській троєрядковості.

Доречі, у сцені танення Снігуроньки голос героїні йде в середньому регістрі, будучи «обволікаємим» звучанням «верху» фактурних поліфонних наповнень. Блаженна смерть Снігуроньки – виписаний за *ідеалом чернечої лагідної смерті*, адже й умерла героїня дружиною обранця свого в ідеальному змаченні.

Партія сопрано Весни – це голос тої, що «задає тон дії», але вона ніяк не учасниця дій. Її партія символічна й перейнята жрецькою стриманістю, що виключає тембрально-жагуче наповнення за типом традиційних оперних героїнь. Почуттєве вібрато, у наслідування висловлень «материнської теплоти» - напевно, тут недоречне. Весна *заражає талантом кохання-дару* свою тендітну дочку, також як сама являється тою, що *дарує, ласкаво звертається не персонально, але до всього живого*.

Характеристику Купави св'язують – і справедливо – зі звучанням її лейтмотиву в I дії, в її ариєтті (*Allegro agitato*). Партія Купави за сюжетним поданням протистоїть Снігурочці, у цілому, теситурно «знижена», ближче до того, що в XIX сторіччі стали називати «мецосопрано». Однак Римський-Корсаков позначив цю партію як сопранову, а за цим позначенням постає Смисл. Характеристику Купави зв'язують – і справедливо - зі звучанням її лейтмотиву в I дії, у її ариєті *Allegro agitato*.

Зазначений мотив показаний експозиційно в оркестрі, вокальна партія вибудовується в руслі інструментального унісону її лейтмотиву, із зворотів якого її партія ніяк не виходить. Купава персоніфікує шаленство весняного потягу до кохання, у цьому її «законність», визнана берендеями й жерцем-служителем Зв'язку людей із природними покликами - Лелем, що привітає явлення Ярили Сонця у завершенні опери. Мотив Купави містить хід із збільшеною секундою, що асоціювалася в XIX столітті з «арабсько-східним» колоритом - див. картину «Царевич і Царівна», III частину з «Шехерезади»

того ж Римського-Корсакова: співвідносні за вказаним ладовим поворотом мотив Купави і тема Царівни з „Шехерезади”.

Чуйність генія Римського-Корсакова до архаїки музичного мислення, а також фундаментальна освіченість представника вищої аристократії підказали йому принципову співвіднесеність відзначеного «арабського» елементу, який історично наслідував хроматичні лади Давньої Греції, і слов'янсько-грецької архаїки, що мали історичний же перетин. Вищенаведений мотив Купави чудовий своїм «влученням» (майже буквальним за висотностями) у тему Заклику богатирів з Богатирської симфонії О. Бородина.

У темі Бородина - також напруга «збирання» богатирських сил у ствердженні закону й порядку на Русі. Якщо не богатирська, то неабияка міць прояву є і в темі Купави, що зафарблює всю партію її в тони напору й бажання служити закону любовної вірності до самозабуття. А драматичний поворот тої вірності «відводить» від неї юний, але посвячений у таємниці служіння Ярилі-Сонцю Лель.

Купава – «Снігуронька навпаки», оскільки вона вміє, усвідомлює й проявляє те, що для Снігуроньки є таємницею: повнота душевності, оскільки Купава усвідомлює свою плотську, тілесну силу. Снігуронька – Одухотворенна, але не душевна, тому що – безтілесна: отриманий від матері-весни дарунок кохання надає їй сили для жертвовного акту, надає їй натхнення – для *поезії кохання*.

А Купава - здійснює *любовне діяння*, мотив Купави (її ім'я фонічно уподібнене імені Купала, персонажа, що персоніфікує поєднання стихій води і вогню [58, с. 303]) становить заклинательно-експресивну подачу – *пісенного початкового звороту першої арії Снігуроньки*. Зрівняємо вказані вище мелодії: обидві в обсязі кварта h-e, в обох випадках зворот h-e-dis утворює базову інтонаційну конструкцію в мотиві, з якого виростає тема-образ.

Тільки теситурно-тембрально ці мотиви в партіях Снігуроньки й Купави протистоять: у першій зазначений мотив заявляє «радість весняного

щобетання» дівчини-дівчинки («С подружками по ягоди ходить»), тоді як у другій на зазначеному мотиві розміщений вигук радості любовної присвяти («Снігурочка, я щаслива!»), і це – *жіноча* радість.

І голос Купави - не «полегшений», це сильне в першій октаві сопрано, але позбавлене діапазонного розмаху «досконалого» сопрано старої школи й «россініївських» голосів. Виходить так, *що партії Купави й Снігуроньки взаємодоповнюють одна одну в контрасті регістрів – сильного в нижній і середній частині діапазону (Купава), легкого-колоратурного у верхній частині (Снігуронька)*. А у підсумку якби маємо – *романтичне «дворегістрове сопрано» типу голосу Дж. Пасті* [см. 73, с. 111-113], але «складене» із двох сакмостійних партій-образів.

Отже, два образи опери, обоє сопрано, в «Снігурочці» Римського-Корсакова, являють собою різні типи сопранового вираження й, відповідно, різні концепції співочого голосу, як би «вирізані» із могутнього діапазону «нежіночої жіночості» вираження представниць «россініївського» вокалу.

Снігуронька - «легке», колоратурне сопрано, що співвідноситься з «полегшеними» голосами опер Гуно, Бізе, Тома, Деліба, що «вбирають» красу староцерковної манери співу і що співвідносяться зі звуками дитячих сопрано: безвібратне, гарне одухотворенністю вираження, але принципово минаюче почуттєву душевність звуковиявлення.

Не забуваємо, що Римський-Корсаков, як «шестдесятник», сучасник культурного феномену протистояння «батьків і дітей», подібно до західно-європейських представників мистецтва, по-музикантськи зреагував на «поклик часу», помістивши як головного персонажа - носительку дитячого комплексу в жіночому вигляді, подану в тембрі-амплуа «легкого» сопрано.

Відмітимо й значущу протилежність відгуку на «поклик часу» Римського-Корсакова і його попередника Гуно: у останнього конфлікт «батьків і дітей» (в особах Валентина й Маргарити-Фауста в опері за сюжетними перипетіями Гете, Ромео-Джульєтти й батьків у творі за Шекспіром) виділений, хоч і не так однозначно подається й розв'язується.

У Римського-Корсакова висувається протистояння самих молодих, яким допомагає Старість, уособнена Матір'ю-Весною і Царем Бенрендеєм. Сенса цього сюжетного «зсуву» у Римського-Корсакова достойний спеціального обговорення. Але в даному разі зосереджуємося на значущому збігу: *дитячість-підлітковість характеру головних героїнь*, втілення яких зазначене тембром-амплуа «легкого» сопрано.

Звертаючись знову до опери російського композитора, відзначаємо, як ментальне перетворення «ідеї часу», - введення персонажу-антитези відносно головної героїні. А антитеза й доповнення партії Снігуроньки – партія Купави, сопрано якої наближається до тембру-амплуа «мецосопрано» опер Ж. Бізе й Дж. Верді 1860-х – 1880-х років. І виділяється у Римського-Корсакова ще й «спеціальне сопрано», що втілює в опері Матір-Весну.

Так через вказану «сопранову трійцю» у російського композитора *оновлюється* концепція *легкого* сопрано - на користь *поєднання протилежностей дитячого й батьківського-материнського початків*, чим композитор явно наближається до символістських принципів художнього мислення, декларованого у 1840-ві прерафаелітами, і вибудованого у величч художніх звершень поезіями П.Верлена, А.Рембо і багатьма іншими.

Образ Матері-Весни вокально подає ту саму «невираженість» персонажу-характеру, яку спостерігаємо в символістських партитурах К. Дебюссі (порівн. – із співвідношеннями жіночих образів Королеви-Матері й Мелізанди в «Пелеасі» й ін.). Для російської опери й у творах самого Римського-Корсакова вказаний тип сопрано є досить унікальним, оскільки це – з когорти персонажів-«нелюдей», однак з її очевидною «теплою спрямованістю до людей». Відзначена вище паралель до Богоматері – утворює виняткову властивість її окреслення, визначає *міфологічну ненаочність-непредставимість* змісту її сценічного прояву.

Специфіка російської опери, як усякого національно характерного явища, завжди цікава й повчальна не тільки для націй, що породила даний типаж, але й для представників інших національних культур, що

усвідомлюють свою унікальність у зіставленні-порівнянні з явищами іншої національної школи.

Тембральний склад російської опери, зокрема, сопрано в російській опері, відповідаючи за виразністю епохальним вимогам європейського художнього світу, проте виявляє свій особливий статус – у партнерстві не стільки з тенором, що склало стереотип тембрального відрізняння любовної пари, скільки з басом-баритоном (див.про це вище).

Таким же є партнерство Снігуронька – Мизгирь в «Снігурочці» аналізованої опери Римського-Корсакова: сопрано - баритон. І в цій «невідповідності», у порівнянні із західно-європейською типологією вираження, виявляється, за спостереженням О. Маркової [50], прихильність до культурної традиції, до російської церковної православної ідеї *цінувати значенневу спільність у тілесно-різному – і навпаки, підкреслювати різне у фізично подібному.*

Саме останнє має місце в трактуванні сопранових партій в опері «Снігуронька», з яких героїні-суперниці, Снігуронька й Купава, становлять у трактуванні голосів як би «розділені» на самостійні якості реєстри «російського досконалого» сопрано - легкої колоратурної, у відтворення церковної «дитячій» звучності в Снігурки, сильної, колоритно жіночної в Купави.

Образ Весни, матері, що уготовляє до жертвовного акту свою дочку – має ряд загадкових, *передсимволістських* показників, що також корегують тембральність сопрано у співвіднесеності із традиціями релігійного співу. Відстороненість, відверта надбуттєвість висловлень даного персонажу явно складає аналогію до жрецької величі відповідних персонажів романтичної й класичної опери, в яких риси історичних-міфологічних характерів пов'язувалися із християнськими чеснотами готовності до Спокутувального жервтопринесення.

Саме вказаний поворот образу співвіносить Весну з опери-казки Римського-Корсакова – із шаленим втіленням революційної наснаги у

героїчній, за оцінкою самого Бетховена, опері «Медея» Л.Керубіні. І хоч рушійною силою поведінкової стратегії цієї героїні виступає жадоба помсти, - а у казці Островського й Римського-Корсакова нічого подібного немає – все ж поєднання материнства й жертвопринесення дітей дивно співвідносить тих осіб з французької революційної опери «спасіння» і міфологічної казковості розглянуваного твору російського митця.

Адже у перспективі соціального розвитку російського суспільства поставала приречена жертвність народництва, в якому вихід на шлях подвижництва молодих прокладався «батьками-шестдесятниками».

Досвід китайських вокалістів, які тією чи іншою мірою освоюють в традиціях національної вокальності виконання партій за європейськими оперними партитурами, у тому числі партій сопрано з «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова, завжди мають можливість внести в трактування персонажів проаналізованої опери міфологічний досвід своєї культурної традиції. Оскільки цей останній утворює підоснову зв'язку з *будь-якою культурною традицією світу*.

Неперевершеною у своєму роді виконавицею партії Снігуроньки була знаменита російська співачка Н.Забела-Врубель, родом з України, для якої спеціально призначалася провідна партія у опері 1890-х років «Царева наречена».

Апробація заявленої виконавської національної самостійності у трактуванні знаменитих оперних партій в дисертації здійснюється аналізом партії сопрано у вищеназваній опері М. Римського-Корсакова «Царева наречена». В ній головна роль, становий статус якої показаний у назві композиції, налаштована на можливості тембру-амплуа «легкого» сопрано і розраховувалася спеціально на виконавські можливості «легкого колоратурного» сопрано вищеназваної Н.Забели-Врубель.

Справа в тому, що геній Римського-Корсакова адекватно був оцінений світовою музичною громадськістю ще при житті композитора. Але саме симфонічні твори автора «Шехерезади» виявилися піднятими на щит у

Європі й у світі, тоді як оперні композиції склали скоріше вітчизняне надбання у виконавській діяльності. Звертаємо увагу на особність вокалу і його трактування в “Царевій нареченій” як нового сопранового амплуа світової оперної практики. Цікаві російсько-християнські лінії, які належні бути відзначеними в образі Марфи, в аналогіях до “російської опери-містерії” - до “Китежу”, написаного композитором незабаром після “Цареві нареченої”.

Приступаючи до роботи над "Царевою нареченою", композитор прагнув до «співучості» як якості тематичного складу твору. Поставлене завдання виявилось вирішеним: прем'єра пройшла успішно, були оплески, квіти й почесні вінки, піднесені висловлення шанувальників, співчуття публіки й діячів театру... Але не обійшлося й без іншого: "біляївці" холодно зустріли оперу, вона не одержала схвалення О. Глазунова, увічливим умовчанням прореагував О. Лядов, потиск плечей був вираженням здивування Ц. Кюї.

Робота над «Царевою нареченою» пройшла на тлі значної культурної події: в 1899 році в Росії врочисто відзначалося сторіччя від дня народження О. Пушкіна, і Римський-Корсаков взяв діяльну участь у торжествах. Так з'явилися кантата "Пісня про віщого Олега" і опера "Казка про царя Салтана, про сина його славного й могутнього богатира Гвідона Салтановича й про прекрасну Царівну Лебідь". Остання побачила сцену в 1900 році в постановці у Приватній опері в Москві, із чудесними декораціями й у костюмах М. Врубеля. Москва повністю прийняла Римського-Корсакова - знаком такої контактності стала «Царева наречена».

Названа опера написана була в 1898 році, тобто слідом за «малими» операми «Моцарт і Сальєрі», «Віра Шелога», «стислість» драматургії яких ішла в паралель із операми-новелами веристів, що одержали продовження в операх С. Рахманінова. В основу лібрето «Цареві нареченої», як і «Псковитянки», лягла однойменна драма Л. Мея, а саме лібрето складене самим композитором при участі І. Тюменєва.

Римський-Корсаков знову звернувся до історичної теми, до епохи Грозного, що характеризувала розгортання дії в «Псковитянці». І до початку дев'яностих років же ставиться третя й остаточна редакція «Псковитянки», а безпосередньо перед «Царевою нареченою» написана «Бояриня Віра Шелога». Все в ті ж дев'яності роки Римський-Корсаков працював над редакцією «Бориса Годунова» Мусоргського. Через новгородські події споріднена зазначена історична тематика із сюжетом «Садко».

Помітимо, і «Псковитянка», і «Садко» стикалися з тим шаром «купкизму» Римського-Корсакова 1860-х - 1870-х років, які були реальним джерелом його оригінальності, що повністю втілилася в казковій «Снігурочці» 1882 року.

В «Борисі» Мусоргського й в «Псковитянці» Римського-Корсакова діяли ідеали «бачення сьогодення в минулому». Навмисне звертаючись до знаменних епох історії батьківщини, автори свідомо ігнорували або «затушовували» факти», які їм чомусь не були цікаві й вони вустами історичних героїв міркували про сучасні їм події (про це спеціально, стосовно до «Бориса Годунова» Пушкіна - Мусоргського, є матеріал у роботі О. Маркової [49, с. 99-100]). У 1890-і роки позиції «шестдесятників» одержали підтримку - див. величезний успіх виконання Ф. Шаляпіним ролі Бориса на початку 1900-х.

На відміну від «Псковитянки», в «Царевій нареченій» Мея - Римського-Корсакова глядач-слухач не уведений у коло великих історичних подій, ці останні - тло, колорит розгортання побутової ліричної драми, повісті про гірку долю дівчини, у якої відібрали право на щастя з коханою людиною.

Драматург Л. Мей увів оригінальну символіку в імена своїх героїв, постачивши їх прізвищами, що звучать у певній опозиції класичній резонерській традиції вказувати характер-мораль через найменування. Собакин-Собакина, Грязной, Ликов - це все достатньо «знижуючі» за повсякденними мірками звучні прізвища-прізвиська. Однак у старослов'янській традиції саме такі імена характеризували привілейовані

шари («...багато імен звучали із сучасної точки зору образливо й давалися...від зурочиту...» [20, с. 246]).

В “Ономастиконі” С. Веселовського [20] представлені описи всіх прізвищ, ужитих Меєм – це все *боярські* прізвища російської Півночі, що стали відомими в XVI ст. Від Собакина Івана Федоровича ведуть свої роди Плещееви, Бестужеви й ін. [там же, с. 294], рід Ликових – князівський, однокорінний з Оболенськими [там же, с. 187]. Особливий зміст - Грязной, від дяків-підьячих, що підійшли до самого великокнязівського трону [20, с. 90].

У Мея Собакини - купці, а не бояри, Ликов - боярин, але не князь, тобто вони соціально відлучені від боярина Грязного й великого князя Царя Івана Грозного. Так самими найменуваннями героїв внесений соціально-гострий мотив, що був дорогим для представників покоління 1990-х і не цілком співвідносився з історичною правдою відносин.

Але так чи інакше, не романтичною фантастикою, але правдою ідеї у душі критичного реалізму вирішена драматична ситуація в п'єсі й опері, що було принципово новим для Римського-Корсакова. В 1900 році він писав Н. Забелі:

«... Царева наречена є річ для мене нова й оригінальна. Я дивуюся як багато з музикантів не хочуть цього зрозуміти... у них для мене намічена спеціальність: фантастична музика... Невже моя доля малювати тільки чуд водяних, земних і земноводних? ‘Царева наречена’ зовсім не фантастична... Висновок: з моїх опер я люблю більше інших ‘Снігуроньку’ і ‘Цареву наречену’»...[цит.за кн. О. Соловцова, 71, с. 432]

У цій опозиції фантастиці-казковості, органічної для композитора, але аж ніяк не вичерпуваючої його можливостей вираження, простежується й натяк на співвіднесеність із романтичною історичною романістикою та оперними структурами, які використовуються за протилежністю в «Царевій нареченій».

Адже, як і в романі В. Скотта, про який йшла мова при обговоренні опери «Лючія ді Ламмермур», тлом лірико-психологічних перипетій виступають криваві акції - війни Алої й Білої роз у Скотта, «війни з боярством» Івана Грозного. Зрадництво й силові акції визначають розвиток сюжету. Тільки різняться етичні установки головних персонажів: російське православне «без-воліє» виключає помсту й активний опір і Ликова, і Марфи. І ця правда характерів привносить щирий трагізм у дію й події.

Зосередивши увагу на драмі центральних діючих осіб, Римський-Корсаков порівняно скупо показує історичну обстановку. Проте в опері ясно представлена атмосфера сваволі, темного, жорсткого побуту, у якому протікає дія. Про те, наприклад, як проводили опричники своє «дозвілля», слухач довідується з арії Грязного: «Бывало, мы, чуть девица по сердцу, нагрянем ночью, дверь с крюка сорвали, красавицу на тройку и пошел. Нагрянули и поминай как звали”...

Драматургія «Цареві нареченої» насичена контрастами, конфліктними зіткненнями. У першому акті гулянка опричників, з подблюдною і танечною піснею «Яр-хмель», переміняється повною туги піснею Любаши, а потім лиховісною сценою Бомелія, Грязного й Любаши. У другому акті за масовою сценою (народ і опричники) іде ідилічна сцена Марфи і її подруги Дуняши.

Безмовно з'являється Грозний; дівчини не пізнають царя, але похмурий погляд його, «як камінь на душу наліг» Марфі: та зустріч із царем визначає її трагічну долю. Далі - драматична сцена Любаши з Бомелієм, і із цією сценою зв'язана доля Марфи: її загибель від отрути, що вручає Любаші підступний лікар. У третьому акті торжество заручин порушено приходом бояр із царським словом. Повний драматичних сцен четвертий акт - трагічна звістка про страту Ликова, божевілля Марфи, самовикриття Грязного й Любаши.

Багато нового й у вокальному стилі «Цареві нареченої». В «Літописі мого життя» Римський-Корсаков, розповідаючи про початок своєї роботи над «Цареві нареченою», пише:

«Стиль опери повинен був бути співучий за перевагою; арії й монологи передбачалися розвинені, наскільки дозволяли драматичні положення; голосові ансамблі малися на увазі справжні, закінчені, а не у вигляді випадкових і скороминущих зачіпок одних голосів за інші, як те підказувалося сучасними вимогами якби драматичної правди, згідно котрої двом або більше особам говорити разом не дозволяється» [71, с.433].

Так як ці рядки написані після завершення опери, то вони являють собою, по суті, авторську характеристику вокального стилю «Царської нареченої».

Рядки ці можна доповнити коротким фрагментом з листа Римського-Корсакова до Забели, чудової виконавиці партії Марфи: «... У співі, - писав Римський-Корсаков про вокальний стиль, - полягає й драматизм і сценічність, і все, що вимагають від опери» [71, с.434].

Звичайно, співучість, кантілена - одна з найважливіших рис вокального стилю всіх корсаковських опер. Але саме у «Цареві нареченій» кантілена набуває безумовно провідного значення. Точно так само й вокальні ансамблі зайняли дуже важливе місце в драматургії опери.

Цілком природно, що мелодійним багатством насамперед вражає партія Марфи - центральний образ опери. Гідна подиву за красою, виразністю, душевним теплом кантілена першої арії Марфи (друга дія); це - образ спогадів: пам'ять про ті дні, коли зародилося її почуття до нареченого, музика арії є безхмарно світлою й повною ніжності.

Але сила виразності співу в партії Марфи повною мірою виявляється в трагічній кульмінації опери, у геніальній арії четвертого акту, де партія Марфи не втрачає плавної співучості, м'якості мелодійних обрисів, широкої кантіленності. Втративши розум, загубивши уявлення про навколишню реальність, Марфа подумки перебуває в минулому; їй здається, що вона, як і раніше, щаслива наречена Ликова, що їх чекають «златі вінці» весілля, а все

що сталося після царських смотрин здається болісним сном. У цій арії вертаються теми з першої арії Марфи другого акту; багатий розвиток одержує найважливіший лейтмотив Марфи - тема «златих вінців».

Якщо слухати арію Марфи поза сценічною обстановкою, враження трагічності не створюється. Це одна з вершин корсаківського ліризму, навіть тут скоріше зворушливого, чим скорботного. Вигуки Марфи, що згадує про страшний сон («Ох, этот сон»), не вносять нічого натуралістичного й не порушують того відчуття щиросердечної чистоти, що викликає арія у слухача.

При виконанні її в оперній виставі дане відчуття аж ніяк не губиться; але в контрасті зі сценічною ситуацією, у зіставленні з тільки що прослуханим зізнанням Грязного, зі змістом всього, що діється, - народжується новий зміст, який буцім-то офарблює музику арії в інші тони: найглибша жалість-жалю у зв'язку з безневинною жертвою людських пристрастей.

Так Римський-Корсаков - художник надзвичайної чуйності - вносить виправлення в дещо спрощену в цій сцені драматургію Мея, насичує її тонкими психологічними нюансами й таким шляхом досягаючи високого трагізму, не прибігаючи до емоційної афектації, яка є далекою від характеру Марфи.

Образ Марфи зіставляємо з Мікаелою, оскільки варіантом «російської Кармен» виступає Любаша. Тільки у французького композитора безконфліктна Мікаела програє поруч із енергією Кармен; в опері ж Римського-Корсакова краса партії Любаши, її активність зовсім не заслоняють м'яку покірливість Марфи і її лагідну вірність. Марфа порівнянна почасти з Мелізандою опери К. Дебюссі «Пелєас і Мелізанда», де «безхарактерність» головної героїні є запорукою її гармонійного злиття з таємничістю суцього.

Без-воліє Марфи - від слухняності щодо доброти й краси світу. І якщо зло долає - вона відстороняється й гине, але не зливається із цим «осадовим шаром» людських відносин. Марфа співвіднесена зі Снігуронькою - тільки

остання полюбила «баламута» Мизгиря, щоправда, «не волею своєю», але - від чарівництва Весни. Грязной намагався «чарувати», але поруч стала не Весна-Помічниця, а «суперниця зла», безчесний чаклун-лікар...

У драмі Мея Марфа отримує в дар любов, що прийняв її почуття і подарував своє - Ликова, цього «Леля життєвих буднів». Тенорова партія Івана Ликова позбавлена драматичної сили - у ньому «печатка вічності непоправної юності», чим він співвідноситься і з Лелем, і з Берендеєм «Снігуроньки».

У цьому плані показові співвідношення образів-сміслів увертюри до «Царської нареченої». Фактично, головний контраст у ній визначається сукупним обсягом сонатного *allegro*, основні теми якого в опері зустрічаються, будучи самостійними музичними образами, - і цитуванням світлих тем Марфи з її першої арії II дії (вони ж – у другій її арії) у *кодї*. І головна, і побічна партії - це теми, так чи інакше дотичні до інтонаційного комплексу Грозного, до драматичних сцен Любаши й Грязного в першому акті й ін. Тим самим увертюра демонструє повну «перевернутість» класичних-романтичних стереотипів.

Не в «боротьбі» протилежних початків народжується світле завершення-кода (як мрія, як надія, як перемога, нарешті, позитива): це останнє «спливає» – за законами Чуда. Марфа не викривала, не пручалася, вона лагідно пройшла, не докоряючи й не викриваючи весь уготований їй шлях. І лагідність героїні здійснює чудесне і неможливе: грішник Грязной кається, насильницьке відторгнення Марфи Грозним нічого, крім порожнечі нерозуміння, не дарує викрадачеві. Так виявляється прото-*містеріальний* момент образу Марфи, повнота якого виявляється в образі Февронії з опери «Сказання про невидимий град Китеж...», що появляється трьома роками пізніше.

Прем'єра «Цареві нареченої» відбулася в 1899 року в Приватній російській опері, диригував М. Іпполитов-Іванов. Партію Марфи виконала Н. Забела, Ликова - А. Секар-Рожанський, декорації здійснені були за

ескізами М. Врубеля. Відмітимо те, що постановка демонструвала певні модерністські відтінки; повнота прояву останніх - у вищезгаданій опері-містерії «Сказання про невидимий град Китеж й діву Февронію».

Співачка Н. Забела була носителькою «легкого» сопрано, що стало новим відкриттям цього тембру-амплуа у 1880-і - 1890-і роки. Сфера «ліричної опери», зачинателем жанру якого виступає Ш. Гуно, у Римського-Корсакова наповнилася особливого роду *ліричним буттєвописьменництвом*, що явно поривало із купкистським загостренням соціал-критичного змісту твору.

Як бачимо, опера «Царева наречена» і її головна героїня становлять проєкцію російського Православного світу й ідеалу останнього в умови драми: послушницьке без-воліє як ідеал поведження-мислення. Звідси – «нерозвиваючий» характер партії Марфи, чарівний і морально підкорюючий саме своєю незмінністю. Мелодійність цієї опери неодноразово підкреслювалася композитором, виділялася *співоча*, але ніяк не декламаційно-речитативна сторона виразності цієї партії.

У цьому пункті - схована полеміка з купкизмом, з «правдою звуку», що виражає слово (як у свій час заповів ще О. Даргомижський). А принцип М.Римського-Корсакова сам автор формулював у таких словах: «У співі полягає й драматизм.і сценічність, і все, що потрібно від опери» [71, с. 434-435].

І помітимо, співочий тонус твору побудований на *типових* характерах: Лагідна (Марфа), Ревнивина (Любаша), Люблячий (Ликов), Баламут (Грязной)... І разом з тим, дослідниками констатується, що “Царева наречена” - одна з небагатьох опер Римського-Корсакова, у яких «немає справжніх народних мелодій» [71, с. 445]. Виключення - символіка мотиву “Слава”, що ще із часів Квартету № 7 Л. Бетховена покликана була втілювати державну міць Росії.

І драма Л.Мея, і опера М.Римського-Корсакова відверто опонували концепції драми, заданій В.Скоттом в оповіданні і в романі, і опері

славетного Г. Доніцетті. Мотив божевілля, який у випадку концепції Скотта-Доніцетті міг бути трактованим як «божевілля від кохання» чи, точніше, «божевілля від перешкод коханню», у російських авторів повністю відсторонюється від першої формули, а другу явно приймає у варіанті: «божевілля від мучеництва за кохання». Ліризм Лючії, невідривний від її нежіночої сили опору брату й нав'язаного подружжя, органічно спирався на «двоїстість» голосу «россініївського» сопрано заради втілення вищевказаної «андроґенної» природи героїні.

Марфа Собакина у Мея й Римського-Корсакова цілісно представляє сумирність «російської Попелюшки», яка може сподіватися на Чудо – і воно здійснюється у моральному очищенні складеної ситуації, але минаючи буттєву нагороду щастям життя з коханим. «Легке» сопрано у разі партії Марфи наповнюється відвертим торканням церковно-православних засад вираження, демонструючи музично «комплекс Бориса й Глеба» в поведінці героїні, усвідомлюючи, що кротке прийняття неминучої смерті, минаючи будь-який опір – це чисто православно-руський показник *сильного в своїй покірності обставинам характеру*.

Сказане пояснює, чому дана опера, при очевидній чуйності стосовно краси національного вираження, що завжди приваблює постановників, мало виконується поза східно-слов'янського ареалу: Римський-Корсаков відходив від стилів шкіл, створював новий виразний синтез, що погано «стикувався» з жанровими амплуа світового оперного мистецтва. У цій композиції є те особливе «пограниччя» купкизму й модерну, що не збігається ні з тим, що Г. Адлер цінував у М. Мусоргського, ні з послідовним «культу тємничості» у К. Дебюссі.

Опера є втіленням *способу релігійної лагідної терпимості* – і тільки умови «другого кельтського відродження» середини минулого століття, у якому є довіра до ранньохристиянського-православного «без-волія», надають можливості виходу цього твору на світову сцену.

І, можливо, саме в Китаї, з відродженням авторитету старовинної куньцюй, з її лірично-милими сюжетами, що минають драматизм протиставлень, вказана опера Римського-Корсакова, яка представляє печальну «Попелюшку по-російськи», знайде розуміння і визнання в представленні перед зацікавленою публікою.

Зроблений аналіз твору М. Римського-Корсакова в контексті явищ мистецтва віку романтизму засвідчив особливого роду опозиційність його і романтичному «образу світу», і одночасно «незливанисть» ні з народницьким реалізмом купкистів, ні із психологічним реалізмом опер Чайковського, ні із сучасним композитору відкриттям музично-сценічних втілень символістської драми.

Вище відзначалося, що амплу «легкого» сопрано як сценічно-поведінковий тип є доторканим до того, що у драматичному театрі називають тип «інженю» - молодій наївній дівчини, що поступається характером і розумом типу героїні. Риси «інженю» - наївність, юність, лагідність – маємо в характері Марфи. Але православне «без-воліє» останньої – не слабкість, а особливого роду «сила неопору», її вірність одного разу сказаному слову складає принцип розуміння високої честі й достоїнства розуму.

Так характер, вибудований Римським-Корсаковим в опері «Царева наречена», складає дещо інше у порівнянні з «негероїчними героїнями» Ш.Гуно і його французьких сучасників. І все ж є і принципово спільне: релігійна налаштованість вираження, прямолінійно-чесне й щире сповідання почуття доброго, одного разу заявленого і непорушного для такого роду персон.

Отже, підсумовуючи сказане про оперу «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, відзначаємо:

- ліризм образу Марфи є розвиток ідей релігійної екстатички в проекції на *типову мелодійність*, що становить паралель символізму Дебюссі, однак убрана в історичну справжність подій (порівн. із притчею як жанром, що одержав особливий статус у мистецтві ХХ століття);

- романтичний метод в «Царевій нареченій» оригінально «обертається», підносячи естетику силово-вольових дій романтиків у ранг естетики слухняності, непротивлення насильству, преображуючи новим змістом вокальну виразність «легкого» сопрано;
- показовим є «мотив сну», уведений у заключну сцену, що є надзвичайно органічним для символістського мистецтва як «сон-мара», страхаючий і непояснюваний; даний мотив споріднений із «сном-маренням» опери «Ромео і Джульєта» Ш.Гуно, але містить зріз «лика долі», невідступної, як сон-відпочинок буття;
- сюжетно-образним прототипом «Цареві нареченої» Мея - Римського-Корсакова виступає явно «Лючія ді Ламмермур» Скотта-Доніцетті, що склала органічне породження «кельтської хвилі» раннього романтизму й бідермайєру з авторитетністю для них ранньохристиянських православних установок у вірі (Оксфордський рух, Старокатолицькі тенденції, францісканство і т.ін.у ХІХ ст.);
- відкриття вокалу романтизму, спроектоване на структуру техніки співу партії Лючії, визначили *особність* тої позиції, у тому числі морального порядку, що висунув у своєму дивний твір італійського композитора Доніцетті, повторивши долю своєї героїні (божевілля, що передчасно і незабаром після «Лючії» свело його в могилу) і тим поступився «лагідній стійкості» нової героїні і новій виразності «легкого» голосу;
- російська школа в особі Римського-Корсакова, будучи вибудованою в руслі позицій, прокладених раннім романтизмом, виявилася спрямованою до літургійності, містеріальних дійств кінця ХІХ століття, не приймаючи ні вагнерівського «ламкого містицизму», ні «марення-фарсу» (пор. із рос.«грєзофарсом» І. Северянина) сценічних композицій Дебюссі; захищаючи реалізм художнього мислення, російські митці вбирали, у тому числі, відкриття французького реалізму *ліричної* опери;
- оригінальний вокал партії Марфи, що становить «позицію опозиції» стосовно романтичної Лючії, представляє своєрідне продовження лірики

оперних партій, відкритих в «Снігуроньці» - «легке» ліричне сопрано, з урятованою від героїчного навантаження колоратурою, але невідривною від *сакрального* ореолу того колоратурного співу.

Активність кельтско-візантійських тенденій у мистецтві початку ХХІ століття надає перспективності творчості, пов'язаної з ранньохристиянськими заповідями і засвідчених контактністю із «кельтською хвилею» ХІХ ст., що плавно увійшла в естетику модерну. У тому числі це стосується глибинних проявів православної ідеї в оперній творчості Римського-Корсакова, повне розуміння якої й світове визнання, як це сталося із його симфонічними творами, - попереду.

Китайська культура, що зберігає пошану до традицій релігійно-філософського Служіння в даосизмі, сприйнятлива до вказаних змістовних нашарувань російської музики. Остання дотична до українського слов'янського стоїцизму, що геніально втілив у своїй «надкороткій» опері-феєрії «На русалчин Великдень» безсмертний автор «Щедрика» М. Леонтович.

2.4. «Східний» ліризм Чіо-Чіо-Сан, Турандот в однойменних операх Дж.Пуччіні і їх вплив на китайську сценічну музику

Жіночі образи в операх Дж. Пуччіні становлять особливого роду достоїнства його художніх відкриттів. Оперна специфіка виразного співу визначає чоловічу пластику поведження вокалісток на сцені: спів на обпертому диханні передбачає збереження пози «з колом у спині», з почоловічому розгорнутими плечима. Не дивно, що найбільш вигратно в оперно-сценічному втіленні виступають жінки «силового» типу - героїні Х. Глюка, Цариця ночі з «Чарівної флейти» В. Моцарта, Абігайль із «Набукко» Дж. Верді, Ізольда, Брингільда-валькірія й їм подібні з опер Р. Вагнера, Кармен з одноіменного твору Ж. Бізе, ін.

Композитори-веристи - П. Масканьї, Р. Леонкавалло, У. Джордано, ін. - підхоплюють ідею «психологічного реалізму» Дж. Верді, відповідно до якої герої покликані демонструвати безліч різних і навіть протилежних проявів рухів душі. Тільки веризм-натуралізм акцентує зіставляє біологічно-примітивного й ідеально-родового в особистості, абстрагуючись від психології індивідуалізму й самоаналізу, що були головним показником персональних проявів в опері романтизму - критичного реалізму ХІХ століття.

Дитяча ширість і чесність у вираженні як ідеальних виявів душі, так і підступності, грубості-жорстокості, надихала Дж.Верга, засновника веристського напрямку в італійській літературі і в італійському мистецтві у цілому. І вже на рівні 1860-х років у названого автора знайшовся продовжувач – як в літературній роботі, так і в музичних композиціях: А.Бойто, автор буремно обговорюваної у свій час опери «Мефістофель» (1868), представивши «фаустианство по-італійськи» і в усвідомленому дистанціюванні від *ліричної опери* Ш.Гуно і його послідовників у Франції і за межами її.

А.Бойто став лібретистом останніх опер Дж.Верді, тим самим забезпечивши плавний перехід психологічного реалізму автора «Ріголетто» і «Травіати» (які І.Нестьєв вважає *протоверистськими* [18, с.753]) у русло веризму. А це здійснили вищеназвані композитори П. Масканьї, Р. Леонкавалло, У. Джордано, нарешті, Дж.Пуччіні, які усвідомлювали свою наслідуваність щодо вердієвського оперного драматизму.

Тільки, на відміну від Верді, вказані майстри депсихологізували самовираження героїв, підносячи цінності позараціональних стимулів мислення і поведінки діючих осіб, героїчні виміри виявлень яких сполучалися з інстиктивними-прямолінійними реакціями на «поклик роду», на святість присяги і законів честі попри інтелектуального їх освоєння і розуміння.

«Поклик роду» найбільш послідовно виявляється або в особистостях, що представляють патріархальні вдачі - будь це селяни Сицилії («Сільська честь» Масканьї), або провінційні актори («Паяци» Леонкавалло), або представники люмпенізованої богеми, що протистоїть «цивілізаційним нормам» життя («Андре Шеньє» У. Джордано, «Манон Леско», «Богема», «Тоска» Дж. Пуччіні). Нарешті, це репрезентанти далеких від європейських стереотипів ментальностей («Дівчина зі Заходу», «Чіо-Чіо-сан», «Турандот» Пуччіні). Загальним для всіх цих осіб-персон є «розчинення» індивідуального в родовому-нормативному, що нагадує нерозсудливу психологію дітей, сила й слабкість яких визначається перевагою родового інстинкту, моральних нормативів у їхніх рішеннях і судженнях.

Веризм як напрямок в італійській літературі й оперній творчості становить аналогію французькому «натуралізму» і ряду художніх явищ у різних національних школах, що визначили «діалектну» спрямованість вираження в мистецтві й впровадження в художню сферу природничо-наукових і політико-соціологічних методів. У цьому плані китайська «література рідних місць» кінця XIX - початку XX сторіччя утворює історичну паралель до названого феномена європейського мистецтва (про це все й про роль Лу Сіня в зазначеному літературному русі див. спеціально у роботах Лю Бінцяна та ін. [45, с. 163-182]).

У свою чергу, китайські майстри оповідання-новели веристського типу спиралися на свої національні традиції сюжетів-образів. У казках народів світу, і в Китаї в тому числі, широко побутує образ «зооморфної» героїні типу «жінки-змії», «царівни жаби», «жінки-риби», в яких перебування доброї красуні-розумниці в неадекватній не-людській якості приносить страждання й носительці цієї подвійної натури, і тим, хто їх кохає.

Даний сюжет має свої підстави в архаїці культурних стереотипів, які генетично пов'язані з тотемами первинних культур і їхніх залишкових проявів у древніх релігіях, що містять зооморфний вигляд богів (див. Цар мавп Хануман у пантеоні буддистських божеств та ін.). Літературна й театральна традиції, формуючись у тому числі на підставі міфологем позалогічного - творчого - мислення, демонструють відповідні образні структури в актуальному художньо-соціальному поданні. Насамперед, це казкові сюжети в літературній обробці, що стають сюжетами-образами художніх творів: Ундина, Лорелея, Жінка-Змія, Снігурка, Мелузіна-Мелізанда й т.д., - заповнили в епоху романтизму сторінки книжкових і нотних видань.

Однак істотними є й художньо-реалістичні перетворення даних «вічних» тем-образів, у яких соціальна відчуженість героїнь створює в розумах оточуючих людей уявлення про «неповноцінність» їх людської сутності. У цьому плані «реалістичною Мелузіною» стає ... «травіата» із драми А. Дюма й опери Дж. Верді - твори цього композитора справедливо вважають предтечею веризму в італійському мистецтві.

Дж. Пуччіні, зокрема, уважав свої композиції «продовженням» творчих заповітів Дж. Верді - і в цьому плані він дійсно спадкоємець Маєстро Італійської революції: герої опер першого, соціальна викинутість яких ставить їх поза людських-суспільних нормативів, при тому що вони демонструють вищі прояви моральних людських якостей і втілюють справжню людську красу.

Героїні Пуччіні сюжетним розкладом поставлені в положення соціально знедолених створінь, які або змушені порушувати моральні нормативи людей, або гинути, приймаючи як істину суспільні нормативи, або чудово «перероджуватися», входячи в коло почесного визнання їх виняткових *людських* достоїнств. Перший з названих поведінкових типів, демонстрованих героїнями Пуччіні, реалізує Тоска.

Вона, борючись за життя коханого проти сваволі владного поліцейського Скарпья, «відторгує» жіночу готовність до життя в

«маленькому світі» домашнього комфорту (як це поетично викладається в її арії I дії) і стає небезпечною месницею й злочинницею в офіційному розкладі суспільних нормативів. Тоска - це справжня «жінка-змія», доброта й необразливість якої одного разу, волею екстремальних обставин, перетворюється в «нелюдські» здатності підступництва й убивства.

«Казка про прекрасну Мелузину» або про «дівчину-Снігурку» у реаліях соціальних відносин проступає в сюжеті «Мадам Батерфляй» - «Пані Метелика». Її «зооморфний» вигляд стає синонімом беззахисності й недовгого життя, втіленого у сенсі імені Батерфляй (=Метелик), має значиму вказівку на долю «жінки-дівчинки», «маленького лицаря» у жіночому поданні, що скромно гине у не-лицарськи діючих законах людських відносин і суспільства. Драма Беласко й опера Пуччіні чуйно відгукнулися на ту хвилю соціально-расового відчуження, що дозволяла «морально бездоганно» розправлятися з людьми й цілими народами, виставленими в зазначеній якості «не-людського».

Китайська казка про «жінку-рибу», що у такому вигляді змогла порушити волю небесного батька заради життя з людським коханим - має зв'язок із сюжетом «Турандот». Правда, казка К. Гоцці, у якій сюжет убраний був у китайський колорит заради абстрагованості подачі європейської ідеї Чуда Перетворення - в епохи торжествуючого раціоналізму XVII-XVIII століть даний релігійний принцип допускався хіба що в «казці» і лише в «казці далеких народів». А на початку XX століття ідея Чуда Преображення виявилася актуалізованою глобально-соціальними перетвореннями світу. Не тільки Пуччіні, але й раніше його на кілька років написав на цей же сюжет оперу Ф. Бузоні. О. Левашева у своїй статті, розміщеної в монографії «Музика XX століття», писала:

«...Загальне захоплення театром Гоцці торкнулося й драматичної сцени. Пуччіні жваво зацікавився постановкою «Турандот» у театрі відомого німецького режисера Макса Рейнхардта (1913). І, зрозуміло, найважливішою

історичною віхою в історії цього «ренесансу Гоцці» з'явилася знаменита постановка Є. Вахтангова...» [59, с. 154].

Міфологеми в сюжетах опер Пуччини не позначені демонстративно, але становлять відчутний стимул і опору психології поведження героїв. Саме дані якості вираження визначали «популізм» Пуччині, його свідому установку на успіх у *широкої* публіки, в ідеалі, перетворення опери в масовий театр, що може відбутися тільки з опорою на розумові архетипи, сформовані міфологічним базисом операцій людського мислення.

Жіночі образи в Пуччині - це завжди єдність жіночої й дитячої психології. Дитяча неміркуюча ідеальність і дитяча ж безкомпромісна жорстокість завжди невіддільні одне від одного. Флорія Тоска, героїня однойменної опери, безоглядно й безстрашно стає поруч із коханим, що став жертвою поліцейської машини в особі Скарпья. Однак вона ж здатна на низинну жорстокість. І це все сукупно є похідним від її першої заявки в арії, у якій поезія «маленького будиночка» у дусі «італійської Герди» з романтичної казки визначає характер засобів виразності: ритмічно проста лінія із дріботною пульсацією, що відповідає світовідчуттю дитячої пісенності.

Головне ж те, що Тоска, по-дитячому, будучи акторкою за суспільним розкладом, щиро «плутає сцену й життя». Вона «грає», борючись із державною машиною, - і жорстоко програє.

Дитячі риси виявляються й в інших «акторок театру на узбіччі»: «травіати епохи торжествуючого капіталізму» - Манон з однойменної опери, Мімі й Мюзетта з «Богемі». Вуличний артистизм не дуже юних, але тих хто зберегли дитячу довірливість і зовсім далеких інтелектуальної рефлексії, співвідносить героїнь із поведінковим типом головного персонажа фільму Ф. Фелліні «Ночі Кабірії»: карнавальна-«ігрова» психологія відгороджує їх від практицизму й логіки навколишнього меркантильного світу, гублячи або відтискуючи на узбіччя життєвих розкладів.

Вони, не менш романтичних героїнь, здатні на пафос любовного вираження й самопожертви. Але їм далека логіка відповідальності за заявлені

почуття: «відволікаються», із кращих спонукань, Манон, Мімі. У момент же здійснення подвигу повноти любовного служіння їхні мелодійні висловлення наповнюються знаковістю архаїчних зворотів. Саме в такі кульмінаційні моменти музика Пуччіні вустами його героїнь виходить на безполутонові, у європейській традиції старо-ритуального й староцерковного походження мелодії. Тут у них - близькість пентатоніці, що повною мірою виявляє себе у саме пентатонних побудовах партій Чіо-Чіо-сан, Турандот.

Саме в образі «пані Метелика», в образі чудово перетвореної зі зла в добро Принцеси Турандот дитячість становить підкреслений атрибут характеру, виводячи на деякі закономірності східних психологічних стереотипів, про які мова нижче.

Тому що цей тонус дитячості прояву жіночої натури (у чистоті цих рис або в «зіпсованості» прояву) зрозумілий китайський культурний традиції. Адже в старому Китаї жінка, особливо із привілейованих станів, повинна була демонструвати «дитячість». Цьому сприяв «поведінково-психологічний дизайн» жіночого вигляду: надмаленька нога, облаштовувана штучно для дорослої жінки, не давала можливості пересуватися в упевненій пластиці «міцно стоячої на ногах» людини. «Дитячість» у поведженні жінки виховувалася побутовим артистизмом виявляти швидкі примхливі сльози - бути зворушливою, «як дитя».

У європейській традиції цей тип поведження-психології зв'язаний був з діями «дам півсвіту» (див. «Пишка» Г. де Мопассана), що демонстрували «люмпенізований аристократизм» жінки, покликаної «не помічати» соціально-побутових бар'єрів, що розділяють суспільство. Дитячий аінтелектуалізм ставав і захисною маскою, і артистичним способом з'єднання життєвих реалій і штучності «непомічаємості» їх. У Пуччіні героїні або акторки за професією (Чіо-Чіо-сан, Тоска), представники «напівартистичної» сфери богеми (герої опери «Богема»), або ритуалізовані театральністю ситуації «ігрових замін» (Турандот, Дівчина із Заходу в однойменній опері,

персонажі триптиха «Плащ –Сестра Анжеліка – Джанні Скіккі», що «грають за законами жанру»).

Таким чином, героїні творів Дж. Пуччіні, не будучи за літературними джерелами «введеними» із «сицилійської» тематики класичного веризму Дж. Верга, тим не менш виявляють певні родинні цьому напрямку риси:

- 1) дитячий аінтелектуалізм поводження-реакцій, що виправдовується сюжетно або артистичною ігровою надмірністю артисток чи біля того за фахом і юністю (Мімі, Чіо-Чіо-сан, Тоска), або ритуалізованістю мислення (Турандот, Ліу);
- 2) соціальна гострота подачі ідеї сюжетів-образів - у захист патріархальних вдач як моральної цінності відносин, що освячуються цитуванням архаїчних зворотів у мелодіях-темах партій героїнь;
- 3) «діалектний» ефект (порівн. «сицилійський діалектний колорит» літератури й театру веристів) «жанрових» і «стильових» цитат у *всіх* операх Пуччіні (риса французької «ліричної опери» в «Богемі», італійської *semiseria* в «Тосці», веристської опери-новели в «Плащі», «японської» драми в « Чіо-Чіо-сан», «китайської» казки в «Турандот» і т.п.), що визначає віртуозний тонус партій і вимагає від виконавиць артистичної стильово-жанрової ерудиції.

Чіо-Чіо-сан в опері Пуччіні виділена не тільки колоритом представництва від далекої Японії, екзотикою культури гейші й т.п., але й надзвичайно юним віком героїні: «жінка-дівчинка» п'ятнадцяти років за роллю. Ця демонстративна молодість, у побуті Нового часу європейської традиції, асоційована з «неповноліттям» персонажа. І така характеристика припускає певний поведінковий комплекс, що не погоджується з оперною пластикою статичних, співаючих потужним голосом владних і сильних жінок.

В опері XIX століття подібний тип героїнь уникався, оскільки головним двигуном подій виступала сильна воля й інтелектуально виражений індивідуалізм персонажів. В «Весіллі Фігаро» Моцарта подружкою пустотливого Керубіно виступає юна Барбарина - і її напівдитячий вигляд підкріплений не тільки віком як таким, але й амплуа «простушки» (дочка садівника). Її єдиний сольний номер - аріозо «Уронила, потеряла», у якому пісенна принадність зворотів майже не містить учених риторичних розспівів-фіоритур.

Юність у сполученні зі зрілістю й освіченістю розуму - такий вигляд багатьох персонажів епохи романтизму, партії яких буяли сполученням підкресленої серйозності, що проявляється у віртуозному тонусі вираження, і одночасно дитячій «простоті», нерідко трактованої як «бачення істини».

Розіна з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні сполучає крайню молодість і серйозність самоствердження особистості представниці середнього класу, сироти, опікуваної доктором Бартоло, що стає за допомогою любовної інтриги дружиною аристократа Графа. Її партія, розрахована на типовий «россініївський» голос, містить особливого роду «двотембровість» у діапазоні різних співочих регістрів, з яких блискуча колоратура у фальцетному регістрі втілювала риторичку героїчних дій, сміливість і відчайдушність рішень молоденької героїні, тоді як сила грудного регістра покликана була демонструвати природну правдивість вимовлювань Юності.

О. Стахевич, характеризуючи виконавиць партій опер Россіні, у числі перших називає Дж. Паста [73, с. 111]. В італійській опері відкриття виразності романтичної музики утворилося на основі, насамперед, співочих прийомів і визначило те, що місце голосу кастратів, що виконували героїчні партії в опері XVII-XVIII століть, упевнено зайняли жіночі голоси типу голосу Паста. Наочно це продемонстровано композитором в опері «Танкред», у якій головна роль лицаря, ім'ям якого названа опера, призначена була для виконання... Дж. Паста.

За свідченням Стендаля, творця книги «Життя Россіні», спів епохи Россіні й Паста особливо мало спеціальні відмінності: «...Італійці говорять про такі голоси, що в них кілька регістрів, тобто як би трохи різних складів, залежно від розходження охоплюваних ними октав....» (цит. за вищезгаданою книгою О. Стахевича [73, с. 112]).

Тим самим естетизувалася як би дитяча «ламкість» голосу, «невирівненість» його за традиційними оперними нормативами. Однак партії типу Розіни з россінієвського «Севільського цирюльника» утворили художні свідчення трактування юного-«напівдитячого» у функції образа-ідеї мистецтва раннього романтизму.

Інерція такого розуміння співочого голосу, у якому «юнацьке-дитяче» виявляється в природності звучання низького регістра, тоді як верхній, фальцетний, успадковував колорит героїчного "світлого" співу кастратів і призначався для партій «жінок з характером чоловічої сили». Зважаючи на все, саме ця логіка визначила вибір українського композитора, учня М. Глинки, С. Гулака-Артемівського у своїй чудовій опері «Запорожець за Дунаєм» для партії Одарки, гідної дружини бойового запорожця Івана Карася (а цю роль композитор-співак писав для себе), - сопрано. А для її прийомної дочки, молоденької Оксани, що втілює ліричний початок музики твору - мецосопрано.

Ще один приклад – партія юної Ольги з «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського. У її вихідній арії I дії «Я не способна к грусти томной» виділена кульмінація на низьких нотах мецосопранового регістра - саме на слова «меня ребенком все зовут». Високі ноти фальцетного регістра спрямовані на вираження сили й героїчної рішучості дій - і така сопранова партія Тетяни, старшої сестри Ольги в названій опері.

Як бачимо, художня «правда вираження» визначається аж ніяк не «життеподібним» варіантом трактування співочих голосів в опері, коли партії юних героїнь виконують не високі голоси, але голоси з особливого роду

настроюванням на нижній регістр: верхній регістр із блискучими колоратурами відповідає риториці героїчних дій.

Підготовка партії Мадам Баттерфляй зайняла в Пуччіні особливе місце, спонукаючи до пошуку засобів виразності, які співвідносяться з японським колоритом місця й змісту дії. Відомо, що Пуччіні контактував із дружиною японського консула, з її голосу записував мелодії цієї країни, а в 1902 р. познайомився із грою японської акторки Саду Якко, що мала гастролі в Мілані (див. матеріали статті О. Левашевої [59, с. 142]). Саме із цим впливом зв'язують оригінальність речитативів і «вишукану грацію» речитативів Чіо-Чіо-сан, що відрізняються «не зовсім звичайною для інших опер Пуччіні зовнішньою стриманістю, порівняно вузьким діапазоном, коротким диханням» [там же].

«Пані-метелик» виділяється серед оперних героїнь оригінальним східним колоритом, а серед оточуючих її персонажів за дією, у тому числі співвітчизників, дитячою принадністю й дитячою ж щирістю прояву душі. У характеристиці Чіо-Чіо-сан відразу виділяються два шари інтонацій-змістів: «екзотичний», що зв'язує її з «ляльково-церемоніальним» світом родичів і одночасно відмінний від них нотою щиросердечної щирості, що йде від її лейтмотиву.

Лейтмотив Чіо-Чіо-сан показаний, в основному, в оркестрі, з'єднує характеристику героїні в першій («екзотично лялькової» за образом) і другій (типові звороти оперного *amoroso*) картинах. Тому що в його зворотах (див. вище) є символіка західноєвропейської й почасти східної музики. Перше визначається контуром «інтонації філософського питання», що від Л. Бетховена через Ф. Ліста, через сучасника останнього С. Франка визначила в ній символіку міркування над змістом життєвого призначення.

Порівняння лейтмотиву Чіо-Чіо-сан із початковим мотивом II частини Патетичної сонати Бетховена № 8 дозволяє впізнати в ньому контур «недовиписаного Хреста», що й було символізацією деїстичного раціоналізму, який допускав «сумнів» щодо існування Божественної суті.

Також знаходимо аналогії цьому контуру в темах-символах з творів «Прелюди» Ф. Ліста та з Симфонії d-moll С. Франка.

У лейтмотиві Чіо-Чіо-сан є елемент, який відсутній у мелодично до неї родинних темах названих авторів. Мова йде про гармонію збільшеного тризвуку, поява якого в ХІХ сторіччі асоціювалося з «нелюдським» світом. Однак у цьому випадку Пуччіні робить виразність збільшеної гармонії не тільки знаком напруги, але й зв'язує із проекцією у вертикаль бесполутонових зворотів. У цьому - паралелізм до К. Дебюссі, який в опері «Пелас і Мелізанда», закінченої в тому ж 1903 році, що й «Мадам Баттефляй», тему «дивної» і приреченої Мелізанди також вирішує з виділенням збільшеної інтерваліки по вертикалі й бесполутоновості в мелодійній горизонтальній проекції.

Дослідник творчості Пуччіні констатує, що «...за стилем й мовою ‘Мадам Баттерфляй’ - найбільш ‘імпресіоністська’ з опер Пуччіні. ...помітно проросли в ній ті зерна імпресіоністського звукопису й ті прийоми французького стилю, якими раніше була відзначена партитура ‘Богемі’» [59, с. 142].

Вже саме наповнення лейтмотиву Чіо-Чіо-сан проявами гармонічної вертикалі з'єднує її характеристику в 1-й і 2-й картинах І дії в єдиний значеннєвий потік. Адже у фіналі любовного дуету 2-й картини І дії, у репризі арії «В ясный день желанный» ІІ акту «яскравим полум'ям розпалюється емоційність пуччініївської кантилени» (див. у О. Левашевої [59, с. 142]).

Звертаємо увагу на те, що саме зазначене з'єднання в лейтмотиві ознак вертикально осмисленої ангемітонності (збільшений лад) і символіки європейського мелодизму створюють якість, що характеризується як «дивна гармонійність і цілісність стилю, досягнута в майстерному злитті “екзотичних” японських ладів з індивідуальними рисами свого (пуччінієвського - В.М.) ритмо-інтонаційного ладу» [там же, с. 142].

Відмітимо те, що “дитячий” вигляд Чіо-Чіо-сан співвіднесений з “дитячістю” Мелізанди у творі К. Дебюссі. І це - “зв'язок за часом”, вираження єдності художньої реакції на запити “епохи символізму”. Однак дитячість реакції проявляється й в оточенні Чіо-Чіо-сан. Крім її “лялькових” родичів, що прийшли на заручини в 1-й картині I дії, головним «вмістищем інфантилізму» є Пінкертон, «стовідсотковий янкі», відданий своїй країні із нерозмірковуючою простотою, яка спонукує його у вихідному номері «просто» цитувати мелодію американського гімну. Також «просто» він вирішує свої відносини із Чіо-Чіо-сан, - не зі зла, але в повній байдужості до складності положення, на яке прирік його шлюб з «Пані Метеликом» у Японії.

Незлюбивий аінтелектуалізм, «недумаюча» чесність Пінкертона помежовна з відкритістю Чіо-Чіо-сан, тільки щирість обох, що одного разу з'єднала їх в любовному пориві, у цілому направила їх до зовсім різних моральних шляхів: спокутне мучеництво «Пані Метелика» і комфортно-«совісне» каяття Пінкертона. Лицарська (і недитяча!) чесність Чіо-Чіо-сан ріднить її з Дядею Бонзою, зустрічі з яким посувають її на самопожертву - і мотив меча батька, заповіт честі, збережений юною жінкою на згадку про родину, що її виховала, утворить мелодійний контур, подібний до теми Хреста.

Виконання опер Дж. Пуччіні, у тому числі “Мадам Баттерфляй”, продемонструвало звертання композитора до вокалістів європейського Сходу. Так, першою виконавицею ролі “Тоски” стала дивна румунська співачка Хариклея Даркле (справжнє прізвище Х. Харикли-Хартулари), що володіла діапазоном понад три октави, що співала з рівним успіхом в “Сусаніні” М. Глинки й Ваню, і Антониду, а у вердієвському репертуарі блистала в партіях Віолети й Дездемонни, а в цілому – це лірико-драматичне сопрано.

Успіх “Мадам Баттерфляй”, після провалу в La Scala в 1904 р., визначений був виконанням ролі Чіо-Чіо-сан великою українською

співачкою Соломією Крушельницькою. І надалі найбільш блискучі постановки опер Пуччіні й «Мадам Баттефляй» зокрема здійснювалися силами співачок Південної й Східної Європи.

Так, прославилася в операх Пуччіні одна із самих знаменитих співачок ХХ століття болгарка Люба Велич, а також її співвітчизниця Раїна Кабаіванська, для якої три ролі пуччінієвського репертуару в операх «Манон Леско», «Тоска» і «Мадам Баттерфляй» визначили головну лінію її творчих досягнень на славнозвісних сценах театрів світу. Через свого чоловіка, болгарина Н. Гяурова, італійська оперна зірка М. Френі стикнулася з російською школою, ставши одночасно однією із самих знаменитих виконавиць партії Чіо-Чіо-сан, що надалі відмічено спеціально.

Опери Пуччіні в Китаї - це спеціальна тема й особлива сторінка історії мистецтва ХХ століття. Що стосується виконання “японської драми” Пуччіні, то відношення до неї визначається деякими особливостями культурних традицій Сходу, про які сказано нижче.

Китайська традиція культури запліднила весь ареал Далекого Сходу, у тому числі склала підстави національної культури Японії. Відомо, що культурні завоювання Китаю Танського періоду стали відправною точкою в становленні Японії - і навіть знамениті японські кімоно й ін. є прийняття як свого китайського костюма VI-VIII ст.: китайська мова була державною мовою Японії в IX-XI століттях. Спільність наступності державно-політичного порядку підтримана прийняттям Японією буддизму, релігійні позиції яких багато в чому роблять спільну зону у культурі названих країн.

Ці історичні відомості дозволяють нагадати про висхідну близькість культурних корінь цих країн, відчого опера Пуччіні про японську гейшу сприймається в Китаї як щось органічно «своє», хоча китайці прекрасно усвідомлюють розходження, які зложилися від XVII до ХХ сторіч у цих країнах. Зокрема, це стосується поведження й манер жінок з вищого шару суспільства, які досить по-різному орієнтовані в Китаї й у Японії.

Помітимо, що традицією Китаю стало розуміння жіночого, у вишукано-піднесеному дусі, як ...дитячого: аристократкам ще в дитячому віці на ноги одягали колодки, які не давали нозі рости, залишаючи її в межах 6-10 см., тобто в «дитячому» прояві, жінка повинна була легко ображатися, плакати, тобто проявляти дитячу емоційну нестійкість. Японські ж аристократки були ближче до китайських простолюдинок за манерою поведження, «дитячість» не була достоїнством їхнього вигляду.

Мадам Баттефляй робить враження «дитячості» на американця Пінкертона, що нічого не розуміє у культурі Сходу, у тому числі юний вік «Баттерфляй» - п'ятнадцять років - він прирівнює до європейських вікових стандартів XIX - початку XX ст. Але і в старій Європі (шекспірівській Джульєті - 13 років, і мати наполягає на шлюбі, що можливий в 11-12 років), і в зберігшій до початку минулого століття вікові традиції старовини Японії 15 років був віком зрілості.

Дані культурні стереотипи істотні, коли мова йде про виконання ролі Чіо-Чіо-сан у Китаї, для якого, у силу зазначених причин, дитячість вигляду юної героїні близька вітчизняним стереотипам прояву жіночності. В даному разі ми скористалися матеріалами аналізу, представленим у роботі Лян Чжи [47], яка зіставляла дві виконавські версії Чіо-Чіо-сан, зроблені знаменитими співачками XX століття, М. Френі й М. Бієшу.

Як відзначалося вище, італійська співачка Мірелла Френі відома виконанням опер Верді й Пуччіні, а також композицій П. Чайковського, у яких розкриваються її чудові можливості «сильного» драматичного сопрано - з вираженою здатністю колоратурного співу. Відомий запис її в партії Чіо-Чіо-сан у партнерстві з П. Домінго й під керуванням Г. фон Караяна 1974 року. Даний варіант інтерпретації акцентує трагічний пафос опери, "приглушаючи" дитячі-екзотичні явлення героїні в першій картині першого акту.

М. Бієшу, відома співачка Молдови в часи Радянського Союзу представляла російську школу, одержавши високу премію за краще

виконання ролі Чіо-Чіо-сан. Ця співачка зберігає «дитячість» аж до трагічної сцени самогубства, вносячи характерну для всього ХХ століття ідею невідривності крайньої юності й подвигу.

У виконанні М. Френі сила й зрілість душі Чіо-Чіо-сан помітна з першої її появи, чому сприяє й пластика рухів співачки, стриманих і надзвичайно «опуклих», але найбільше - голос, з потужними нотами в нижньому й блискучому характері верхів. І ще: М. Френі підкреслює темпові контрасти в співі, тим самим вносячи емоційний «подих» у партію, що співвідноситься із класикою європейської опери. Уже перші фрази партії Чіо-Чіо-сан, які інші оперні виконавиці подають «говірком», у виконанні М. Френі звучать вагомо.

Ця «європеїзація-італьянізація» у звучанні «японської драми» у виконанні М. Френі посилена зйомкою фільму-опери «великим планом», що не сприяє створенню ілюзії «японського колориту». Особливо лицарськи-значущо вибудувана заключна сцена опери, у якій прощальна арія й наступна за нею сцена самогубства героїні подана виконавицею в манері героїчного романтичного монологу Відплати.

Режисура Г. фон Караяна спрямована була на підтримку драматичного комплексу дарування Френі, схильної *монументалізувати персонажі-образи*, які вона представляє у своїй грі. У цьому плані показове трактування образу «Дядька Бонзи», який зроблений у гримі зображення якогось демонічного божества. І скоріше експресионістськи гротескно, чим екзотично, поданий «парад родичів», створюючи настрій на серйозність і масштабність того що відбувається.

Виконання М. Бієшу розраховане на суто театральне втілення, що дозволяє повною мірою використовувати достоїнства театального гриму й театральної ж пластики гри. Тому вага загальної статури Бієшу, але в сполученні з невеликим ростом і далекістю від глядача-слухача сприяла ілюзії «дитячості» вигляду героїні на початку опери й збереженні цієї якості згодом. Однак, головне, такому вираженню сприяла інтонація, з тонким й

«дрібним» фразуванням, у ряді звучання якого перші знаки трагедійної розв'язки виявляються поданими локально й просто.

Підсумовуючи сказане, відзначаємо такі особливості виконання партії М. Френі й М. Бієшу:

- гротескність образного рішення зорового ряду в постановці Г. фон Караяна, у якій грим маски виконавиці головної ролі утворює асоціативний ланцюг до символіки масок у європейському мистецтві як втілення «неживого» і страхаючого;
- драматична наповненість вокалу Френі, що у єдності з демонстративними вповільненнями темпу в кантиленних фрагментах вносять у трактування партії Мадам Баттерфляй силу й владність інших персонажів Пуччіні;
- ліричний акцент виконання Бієшу партії Чіо-Чіо-сан, при тім що голос співачки готовий до драматичних навантажень, сприяє усвідомленню східної скромності, прийнятої за «дитячість» тими, хто не розуміє й не хоче розуміти суть культури Сходу;
- складувана китайська традиція виконання партії Мадам Баттерфляй тяжіє до природного у національному мистецтві ліричної версії Чіо-Чіо-сан, але у певному сполученні з умовністю гриму маски, що має в східному театрі зміст багато в чому протилежний європейському сприйняттю даного фактора.

Зроблені узагальнення й аналізи щодо значеннєвого наповнення опери Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у перетинанні культурно-художніх взаємодій дозволяють зробити висновки про ряд типологічних ознак характеристики головної героїні твору.

По-перше асоціативний зміст імені прізвиська Чіо-Чіо-сан - «Пані Метелик» - виводить на міфологічні риси персонажів західноєвропейської романтичної музики типу Мелузїни-Мелізанди - Жінки-Змії (порівн. з російським варіантом Царівни-Жаби, Дівчини-Снігурки, з китайським варіантом Жінки-Риби й т.ін.). Цей казково-екзотичний компонент образу героїні драми Беласко й опери Пуччіні привносить у соціально-психологічну драму містеріальні елементи: страждання героїні як знак обраності, відміченості вищим знанням - вищим моральним законом.

По-друге, сценічний тип юної японки-гейші, показаної в заключній сцені опери з дитиною, створює символіку жінки-матері, що була під неписаною заборонаю в опері, і утворює ланку в ряді сценічних образів від кінця ХІХ на ХХ ст., у яких вищезгадана заборона ігнорується, привносячи сакральний підтекст - алюзія до образу Богоматері - у популістську оперу.

По-третє дитячість сценічного образу юної гейші має історичну апробацію, змістом якої є еволюція від співу партії дівчини-підлітка тільки в грудному регістрі (Барбарина в «Фігаро» Моцарта), оскільки володіння фальцетним регістром було долею героїчного самовираження, в ХVІІІ столітті ніяк не асоційованого з дитячістю, - до сполучення грудного співу з колоратурами в «россінієвських» голосах (Розина в «Севільському цирюльнику») і відмови від виразної акцентуації грудних нот в «легких» сопрано в партіях юних героїнь (типу Снігуроньки в однойменній опері М. Римського-Корсакова)

По-четверте, «дитячість» вигляду «Пані метелика» становить своєрідне відновлення в умовах веристського-натуралістичного театру рис ранньо-романтичного вигляду «юної діви», відтвореного тембральними контрастами регістрів усередині єдиного співочого діапазону «россінієвських» голосів. Партія Чіо-Чіо-сан містить жанрово-агогічні антитези «дитячості-кукольності» і «серйозності» у межах поствердієвського «сильного сопрано», - у порівняння з ранньоромантичним об'єднанням ознак «легкої колоратури» і потужного грудного регістра в межах одного діапазону (голос Дж. Паста у виконанні опер Россіні, а також Белліні, Доніцетті й ін.)

Крім того, «дитячість» Чіо-Чіо-сан утворює в опері Пуччіні якість, аж ніяк не виняткову стосовно всіх інших учасників сценічних подій, але деяку концентрацію якостей, так чи інакше «розкиданих» у характерах-образах твору. Крім явища дитини - сина Чіо-Чіо-сан, звертаємо увагу на психологію поведінки Пінкертон, американського чоловіка Баттерфляй. «Дитяча типологічність» висловлень Баттерфляй у національно-характерних ритуальних сценах композиції має певне продовження в «типологічності» висловлень Пінкертон - див. знамените його аріозо на темі американського гімну, ін.

Не забуваємо, що в наявності є перша редакція опери Пуччіні, в якій риси японського символістського театру надзвичайно виразно подані, що в свій час не зовсім зрозумілим було для широкої публіки. Професор Одеської національної музичної академії, видатна співачка сучасної України Т.Захарчук запрошена була у Мюнхен у 2006 р. на виконання у відновленій першій редакції даної опери головної ролі. Принцип подання цієї ролі описаний професором Захарчук у її дисертації «Художній принцип метафоричності в сучасному вокальному виконавстві (Одеса, 2008 [30]).

Вказана перша редакція загострює риси символістської драми, «недомовленості» у поданні персонажів, відповідно, риси *міфологізованості* і *містеріалізації* цілого очевидні і беззаперечні.

Загалом героїня - зовсім юна жінка в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй» - становить особливого роду реакцію на переваги, що склали особливість минулого ХХ сторіччя як століття «молодіжних рухів» 1900-х - 1920-х, передбачивши також епоху «бунту молодих 1950-х - 1960-х років, а також склавши доданок значенневої «наскрізної» нитки героїнь дитячого типу.

Тут запрошується аналогія до образу Жанни д'Арк, що зайняла настільки впевнене й почесне місце у творах з різних областей художньої сфери минулого сторіччя. Тут доречна також паралель до знаменитої героїні китайської експериментальної опери 1950-х, а саме, до Ши Ар зі спектаклю «Сива дівчина» з музикою Ма Ке, у вигляді якої Лю Бінцян [44, с. 145-154] справедливо вбачає паралелі до юних закоханих з «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна.

І ще один показовий штрих: прийняте найменування жанру опери «Чіо-Чіо-сан» - *Трагедія однієї японки у трьох актах* (див у довіднику К.Палена [89, с. 543], написана за романом Дж. Лонга і театральною версією Д.Беласко – в італійській моваленнєвій версії Л.Ілліка і Дж.Джакози. Сам Пуччіні визначав такі головні ідеї своєї опери: Любов – і Зрада [89, с. 545]. А це вже перетворення знаменитої формули Ф.Шіллера: «Підступність і Любов».

Так що «дитяче» вбрання вчинків героїні не закриває головної ідеї: «Ромео і Джульєта в Японії по-американськи». І тому друга, саме веристська версія опери опинилася такою затребуваною: «вічний» сюжет про «бідних закоханих» на початку ХХ ст. корегований расовим егоїзмом «американського Ромео».

Опера Пуччіні «Мадам Батерфляй» представила світові образ, що з'єднує традиції різних епох і спрямований на втілення культурної парадигми ХХ століття, всеосяжним музичним символом якого стала героїня «Весни Священної» І. Стравінського. Остання персоніфікує «велику весняну жертву» людства, принесену заради мислительно-стилістичного «ривка»

епохи Науково-технічної революції й загальної демократизації суспільства в переддень ХХІ сторіччя.

І якщо у творчості автора «Петрушки» вважається «вокальним аналогом» балету «Весни священної» сценічна кантата «Весілячко», то в міжавторських вимірах музичного театру збіглого сторіччя названому балету - «язичеській месі» - вокально-оперним хронологічно випереджаючим її ідею твором виступає... «Мадам Баттерфляй» Пуччіні. Це її «велика жертва юності Сходу» на віттар моральних амбіцій Заходу спокутує гріх расової роз'єднаності людей, що болісно усвідомили через мистецтво всю штучність людських відносин у планетарному вимірі.

І ще один ракурс *східного проникнення* у веристську за витоками оперу-драму - «Турандот», відвертий казковий поворот сюжету якої і безпосереднє звернення до китайського феномену – однозначно унікальні у спадщині Пуччіні. Китайський колорит підтриманий зверненням до національної китайської мелодії «Квітка жасміну», яка оспівує одну із емблематичних рослин в мистецтві країни (бамбук, хризантема, квітка персика...).

Жасмін – символ чистоти й скромності дівочої краси, що у контексті опери Пуччіні складає ідеал Сподівань закоханого в Турандот Принца Калафа. Композитор доручає звучання цієї цитати з китайського мелодичного запасу дитячому хору, віддзеркалюючи тим самим виразний потенціал, закладений у національну символіку квітки. Китайський колорит справжньої національної мелодії робить її дотичним до умовно-театральної лінії дії, персоніфікованої фігурами Пінга-Панга-Понга, «оживлених масок», що іронічно-карнавально коментують історію кохання і Переродження в ньому характеру головної героїні.

Турандот має свою «тінь», що концентрує сумління й людяність, яких катастрофічно бракує Принцесі уздовж сценічних ситуацій перших двох актів опери. Та «тінь Турандот» - ніжна і жертвенна Ліу, тиха смерть якої у Спокуті не своїх гріхів врятувала людський лик героїні. Відомо, що саме на сцені смерті Ліу зупинилася рука Пуччіні, який, в силу трагічних обставин,

не закінчив цієї опери. І навіть була ритуалізована ця сцена в постановці А.Тосканіні у Мілані 1926 р. [86, с. 359].

У коментарях до цієї опери відзначається, що партія Турандот набагато скромніша у порівнянні з партіями Тоски чи Мадам Баттерфляй. Й.Каньски справедливо пише: «Турандот зачинає співати хіба що з середини II акту опери» [86, с. 360]. І при цьому вказаний автор додає: «Попри цього та партія, з огляду на протягле оперування високим регістром голосу і труднощі витримання потужного драматичного напруження, належить до найтяжчих у цілому оперному репертуарі – поряд з вагнерівською Брингільдою і штраусівською Саломеєю» [там же].

І маємо певне відродження у цьому творі романтичної містифікації героїня-автор: подібно до того, як сценічні божевілля і смерть Лючії дивно спрямували обставини скорого кінця Доніцетті, сценічна ж жертвна смерть Ліу як би визначила кінець Пуччіні. А.Тосканіні відчував ту «тінь Ліу» (сопрано, як і партія Турандот) в образі Преображення Турандот і у втручанні цієї «віртуальної жертвності» у реальні життєві стосунки автора твору.

Показово і те, що саме в партії Ліу знаходимо торкання можливостей «ліричного сопрано», сакральний ореол звучання якого закладає містичні складові у сопранове шаріння голосу Турандот. І все ж не забуваємо, що прийнята класифікація жанру цього твору – *лірична драма у трьох актах* [89, с. 553].

Звідси, незважаючи на хорowo-урочисте завершення композиції і виражені, більш ніж в інших творах цього композитора зв'язків із «великою оперою», маємо певну «нерадісність» завершуючого гучного фіналу. Тому що основне – то драматико-психологічне дійство Преображення, яке набуває багатозначних аналогій до біблейських подій – хоча б до перетворення гонителя християн Савла в Апостола Павла. І цей психологічний феномен внутрішнього «долання в собі звіра» накладає семантичний додатковий

«тягар» у відчуття змістовності партії Турандот як *ліричного у основі своєї вираження*.

Вище вказувалося на переважання в партії провідної героїні високого регістру, при тому що очевидні й драматичні контрасти жорстких декламаційних реплік героїні, за якими у заключній картині III акту проступають саме лірично-кантиленні звучання. Партія Турандот склала фундамент репертуару «вагнеріанської» співачки із Швеції Б.Нілссон [90, с. 542], але також це також репертуарний стрижень вокальних звершень італійки К.Піччьяреллі, яка спеціалізувалася на виконанні творів Пуччіні і, перш за все, *ліричних* складових цих партій [90, с. 547].

Але особливого сенсу набуває центральне положення партії Турандот в репертуарі званої представниці *белькантового* співу австралійки Дж. Сатерланд [90, с. 556], яка уславилася виконанням опер *seria* Г.Генделя, В.Моцарта, *semiseria* Доніцетті і т.ін.

Таким чином, *ліризм* склав винятковий вимір партій Чіо-Чіо-сан і Турандот у творах Дж.Пуччіні, при тому що в цих композиціях ліричне сопрано не склало попиту, навіть в партії Мімі в «Богемі», загальне жанрове подання якої моделювало французьку *ліричну* оперу.

Названі твори Пуччіні, написані за *східними* сюжетами, змістовно продовжували «орієнтальний» варіант французької ліричної опери. Але те «долання драми» сакрально подаваним ліризмом провідних партій, які знаходимо в операх Ш.Гуно і його оригінальному переломленні в російській музиці М.Римського-Корсакова, в італійському втіленні творів Пуччіні, де ліричний початок був явно підніманим на щит в концепції сюжету і у сценічних положеннях вистави, знаходив принципово інакше втілення.

Ліризм партій Мадам Баттерфляй і Турандот вирішувався зовсім не «полегшеним» сопрано і не уникненням драматично-контрастних виходів. Ліризм як кантиленне подання високого Оспівування, із задіяністю переважно високого регістрового положення голосу, при тому що пряме втілення колоратурної фігуративності відсторонювалося, - склав здобуток

техніки вокалізації сопрано. В ньому оригінально, на рівні модерну ХХ сторіччя, відроджувалися риси «досконалого» сопрано ХVІІІ і «россініївського» голосу першої половини ХІХ ст.

«Дитячий» присмак інтонування у відродження церковної співацької манери взагалі, тобто спів без вібрато, із збереженням відносно вузького діапазону звучання у високому регістрі, утворив виражену тенденцію певних пуччінієвських партій, у тому числі у вказаних «орієнтальних» композиціях. Але італійський запас *semiseria* «спрацював» явно у концепційному вирішенні *веристського ліризму*, в якому явно, згідно реально-історичних витоків цієї техніки вокального втілення, проступає особливого роду *поєднання ознак ліричного і россініївського сопрано*.

При цьому співвідношення вказаних складових має тенденцію зверхності першого, хоча сюжетні ж повороти на значимість драматичних корекцій виспівуваної лірики не дозволяє «знімати з вокального озброєння» можливості повного дворегістрового охоплення співочого діапазону.

Висновки до Розділу 2

Як підсумок сказаного про партії з опер Г. Доніцетті, Ш.Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж.Пуччіні виступає ідея – про сталість зосередження ліричного образу у жіночих персонажів. З них лише частково у Доніцетті їх звучання відзначене партнерством, в принципі, ліричних же тенорів, але має протиставлення у драматично вибудованого баса-баритона.

Зосередження ліризму – у провідних партіях Ш.Гуно, де представлене «легке» сопрано, широко підтримане не тільки партнерством ліричного тенора, але і «двійника»-травесті, частково ліричним баритоном, тоді як в опозиції постають басові партії і драматичні, тобто «баритонізовані» тенори.

Розвиток ідеї ліричної опери і ліричного сопрано виступає в поданні М.Римським-Корсаковим вираженої двоїстості-множинності (три різнотемброві сопрано в «Снігуроньці» - і відсутність тенорового

партнерського оточення) чи типологічної антитетичності (Марфа – Любаша) з відповідною партнерською підтримкою ліричного тенора і антитези драматичного баритона. Такі співвідношення голосів надають ліризму головної персони чи то міфологенного світіння, чи притчево-біблійної порівняльності.

Нарешті, у Пуччіні маємо повернення на новому рівні модерністського охоплення «авокального» надбання (чи то в сюжетиці, чи в сценічній пластиці, portamento-glissando у співі) россінієвської масштабності дворегістрового співу, яке часто йде у підтримання «двуликості» головної героїні, яка, подібно до Тоски, до Турандот, здатна здійснювати протилежно морально спрямовані думки-вчинки.

Принциповий сюжетний стрижень «божевілля від любові», що повністю розкрилося в партії Лючії ді Ламмермур в однойменній опері Доницетті, приймає характер «марення любов'ю» у зачарованій стараннями Мефістофеля Маргарити у «Фаусті», «марення-сну» у відносинах персонажів «Ромео і Джульєти» Гуно.

Згубний захват любов'ю, наведеною чарівництвом Весни, задає сюжетний стрижень в «Снігуроньці», а божевілля відстороненості любові «страшним сном» жорстоких пристрастей – у «Царевій нареченій» М.Римського-Корсакова. А «чари кохання», покликані виправити соціально-расові відносини, стають смертельною примарою для Чіо-Чіо-сан, вони вбивають Ліу – і відроджують Високе у Турандот у відповідних операх Дж.Пуччіні.

Таким чином:

- ліризм в опері XIX – початку XX ст. невідривний від жіночого початку вираження, хоча це подається в різноспрямованостях трактування тих жіночих голосів;
- ліризм пов'язаний із сакральними знаками вираження, в яких спеціальне призначення відведено верхньому «політному» регістру, в якому з кінця

XIX ст. втрачається безпосередній зв'язок із алілуйною фігуративністю *bel canto*;

- ліризм є фактурне-конструктивне принципове «спрощення» поряд з драматичними нагромадженнями-протиставленнями, але в руслі *високої простоти символіки мелодійного «хождіння колами»*, що є само по собі *Богопоминальним актом*, в якому не індивідуальний, але типовий характер висловлювання складає достойне втілення Обраності .

Підкреслюємо показові співвідношення образів-змістів увертюри до «Цареві нареченої». Адже головний контраст у ній визначається сукупним змістом сонатного *allegro*, основні теми якого в опері представлені у якості самостійних музичних образів, тоді як цитування світлих тем Марфи з її першої арії II дії (вони ж – у другій її арії) відбувається у *кодї*. Вказані головна і побічна партії увертюри співвідносні з інтонаційним комплексом Грозного-царя, із драматичною виразністю сцен Любаши й Грязного з першого акту й ін.

Увертюра демонструє певну «оберненість» класичних і романтичних стереотипів подання оперно-симфонічної форми: основний контраст характеризує співвідношення розділів, а не персоналізованих тем - у паралель до моральної «незмішаності» дій світлих, Марфа - Ликов, і одержимих силовими діями, Любаша - Грязной - Грозний, персонажів.

ВИСНОВКИ

У ВИСНОВКАХ дисертації містяться результати узагальнення теоретичного й аналітично-творчого значення. Здійснена у дослідженні систематизація відомостей щодо трактування *ліричного первня* експресії обґрунтувала суто музичні витоки цього типу виразності. Вона концентрується у жіночому втіленні – в європейській і східній традиціях у сакральній архетиповій типології *аніма* (жіночого в чоловічому), а згодом, у секуляризованому театральному втіленні через *анімус* (чоловічого у жіночому). Останнє стосується європейської оперної експансії ХІХ ст., коли жіночі голоси типу «россініївських сопрано» зайняли місце «світлого співу» кастратів-фальцетистів, підготувавши «ліричне сопрано» французької ліричної опери як алюзії до хлопчачого дискантового храмового співу.

Узагальнені результати дослідження жіночих партій чотирьох видатних композиторів ХІХ – початку ХХ ст. в напрямі виявлення в них символічно-типологічного та значеннєво-стильового втілення феномену оперного ліризму виводять на окреслення базових засобів виразності, якими здійснений «ліричний потік» *його специфічно жіночого співочого втілення*.

Виділені змінності у наближенні до архетипових формул *анімус-аніма* (чоловіче в жіночому – жіноче в чоловічому), що задіяні типологією церковного витоку оперності.

Ліризм як мелодійне багатство розгортання *розспівування* (і в цьому вигляді безпосередньо започаткованого із сакрального-церковного джерела) безпосередньо втілюється у суттєвому компоненті партій «россініївських» голосів у Доніцетті; він безперешкодно домінує у Гуно і містить відблиск церковної наближеності в партіях Снігуроньки і Марфи у Римського-Корсакова. Ліризм у поєднанні з високою теситурою сопрано має місце у партіях героїнь «східних» опер Пуччіні, які самою заявкою на орієнталізм викликають асоціації з орієнтальним різновидом французької ліричної опери. Але «легкість» високих звучань у них не переходить у колоратурну «священну гру», а драматичне навантаження висловлювань у середньому й

низькому регістрах складають другорядний, але суттєвий компонент їхнього художнього втілення як «ново-россініївських» голосів у ХХ ст.

Ліризм як головна ідея оперного дійства інтенсифікує виявлення тією чи іншою мірою *простоти* форм, що проявляється у «стислій» номерній конструкції *semiseria* Доніцетті, культивуванні куплетності-строфічності в номерній структурі у Гуно, наспівності-аріозності, у протиставленні до декламаційності «купкістів» у Римського-Корсакова. Типологічна наспівність-аріозність виділяє й вокальну палітру Пуччіні, у якого, в усвідомленій спадкоємності з Верді, типологізм аріозного виявлення відсторонює індивідуалізовану речитацію-декламаційність психологічного реалізму творця «Аїди».

Особливого сенсу набуває в розглянутих операх ідея юного протистояння батькам і традиціям старшого покоління, що найбільш демонстративно-усвідомлено подано в *semiseria* Доніцетті, у якого «маскулінізоване» аналогією співу кастратів «россініївське» сопрано демонструє *силову* здатність протистояти звуками середнього й нижнього регістрів «маскулінній експансії» драматичного баса-баритона. В межах творів Гуно і Римського-Корсакова виділено «ігрову дитячість» юних героїнь, які не «протистоять», а «злітають» у недоступну іншим голосам височінь, і колоратурні фігурації зберігають в можливостях «легкого» сопрано здатність вокального «шир'яння» як Обраності.

Наслідуючи дитячий-юний принцип подання своїх героїнь, особливо у «східних» сюжетах своїх опер, Пуччіні на початку ХХ ст. відсторонюється від колоратурних прикмет Обраності, але виявляє особливу схильність до високих звуків співочого діапазону і кантиленної мелодійності. Так відтворюється в умовах опери-модерн регістрова двоскладовість героїнь *semiseria*, при цьому відсторонена від регістрової рівнозначності на користь домінування «світлого співу» у вигляді превалювання фальцетного регістру у сукупному діапазонному просторі оперної сопранової вокалізації.

Тембрально-регістровий розподіл такого типу є подібним на прерогативу фальцетного співу у китайській національній опері, при тому що в речитативних побудовах висловлювань чоловічих осіб мають місце і басово-діапазонні показники.

Особливий інтерес має уособлення в персонажах ліричної опери і у «східних» творах Пуччіні образів *абсолютного сумир'я* мислення і поведінки, що уподібнене до символіки дівчинки-жінки в аналогіях до народних казково-притчових сюжетів у фольклорі багатьох народів світу.

Огляд виконавських рішень проаналізованих партій композиторів ХІХ – початку ХХ ст. засвідчує схильність виконавців до ліричних акцентуацій і у випадку драматичного розгортання центральних смислів-образів.

Зіставлення творів композиторів, що вибудували *ліричний потік* у італійській *semiseria*, представленої в даному дослідженні «Лючією» Доніцетті, у *ліричній* опері Франції і за її межами тих, хто наслідував відкриття спеціального тембру-амплуа *ліричного* сопрано, а також спадкоємців цього ліризму, корегованого тематикою «орієнтального підвиду» у веристів («Мадам Баттерфляй» і «Турандот» Пуччіні), – виводить на особливого типу стильову семантику. Передусім, це усвідомлення нерозривності оперного ліричного співу як мелодійно-фігуративного «плетіння» із жіночим рольовим його втіленням у музиці ХІХ – початку ХХ ст. Назвемо цей крок від фігуративного – белькантового – співу кастратів-фальцетистів до жіночого його прийняття в термінології архетипових найменувань: анімус (чоловіче в жіночому). Маскулінний заряд жіночого співу суттєво зростає з появою концепції драматичного сопрано, тоді як антитезою останньому слугує типологія *легких* сопрано.

Доведено, що Ш. Гуно національно характерно реагував на проблему «батьків і дітей» 1860-х, загалом прямо протилежно представникам «Російської п'ятірки», що надає особливого «сяяння» концепції М. Римського-Корсакова. Для останнього типологізм мелодійного мислення і

ліричного подання ідеї Преображення через ритуаліку жертвовної Спокути став основою оригінального прочитання жанру ліричної опери.

Релігійне налаштування мислення Ш. Гуно, який протиставляв сформовану систему музичного реалізму апробованому *«купкістському» прогресизму*, зумовила фатальне пониження знайденої ідеї *ліризму* як утіленої в типології виразності *ліричного сопрано*. Церковно-співоче підґрунтя сприйняття дитячості в оперному голосі склала високе творче відкриття французького майстра: це ліризм *«тінейджерів XIX ст.»*, *«усічення»* діапазону *«ліричного сопрано»* стосовно *«російського»* виявляли *новий не-силовий характер*, у якому слабкість і ламкість не невілювали принадної щирості й високої спрямованості до Неба.

Простеження *«тотальної ліризації»* співочого діапазону в операх Пуччіні стосовно партій Чіо-Чіо-Сан і Турандот, у яких депсихологізація *«вирівнює»* регістрово-фактурні протилежності, оскільки *превалювання в них високого регістру* не виключає залученості середнього й низького, тільки не в опозиції, а у ієрархічній співвіднесеності. Вказані спостереження дозволили окреслити дискурс *«вокального ліризму»* як *зосередження виразності у позамоделневому високому звучанні (чоловічих чи жіночих голосів) у поєднанні з фігуративністю колоратури чи немовленнєво подовжених звуків (з їх символікою Богоспоминання), відсторонених від декламаційної мовної уподібненості, у повноті явлення мелодійного початку музичної виражальності.*

Оперна семантика жіночих персонажів як носіїв лірики в операх XIX – початку XX ст. реалізується:

– у дотриманні опори на високе регістрове подання партій, в контрастах з низькими нотами або їх *«відсіканням»* у *«легкому» сопрано*, в плавній ієрархічності опори на високі звуки у творах Пуччіні;

– у ґрунтуванні мелодійно-фігуративного та кантиленно *«розспіваного»* звучання як *каріозного типологізованого* вираження, в якому декламаційно-речитативна індивідуалізація зворотів не має суттєвого виражального сенсу;

– у змінності позицій архетипового навантаження *аніма* – *аніmus*, адже для розглянутого історичного періоду саме жіночі персонажі склали зосередження виражальної ініціативи, тобто ефект *аніmus* (чоловічого в жіночому), хоча ідеєю культурного вжитку доби романтизму була саме маскуліність, жорстко заявлена законами Французької революції, згодом ініціативами Наполеона відсторонення жінок від соціально активних дій;

– у здобутках лірики жіночих персонажів втілювати дитячість – як позитив психологічного виявлення, що «скоротило» обсяг співочого голосу в *ліричній* опері і надало відповідної поведінково-мімічної пластики персонажам веристської опери-модерн, що йшло в річищі зусиль депсихологізації вчинків-дій згідно з сформованими принципами звичаю і традиції, що покликані спрямовувати поведінково-мислительні вияви персонажів.

Дане дискурсивне втілення оперного ліризму жіночих партій у ХІХ – на початку ХХ ст. може бути поданим у такій формулі: *ліризм, як атрибутивна ознака оперного співу (церковного за своїм походженням), у поданні його на рівні оперності ХІХ ст. концентрується в типології французької ліричної опери Ш. Гуно, в центрі уваги якого стоїть виразність «ліричного сопрано» як втілення жіночості-дитячості; такого типу ліризм жіночих характерів отримав певне продовження у російській музиці в композиціях М. Римського-Корсакова, але оминаючи шляхи розвитку італійської та німецької опер.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть 1, кн. 1, 2, часть 2, кн. 1,2. Москва: Музыка, 1978, 1980, 1983, 1985 гг. 543 с., 638 с., 518 с., 568 с.
2. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. С.-Петербург: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
3. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада. Владивосток: Издат. Дальневосточного университета, 1999. 169 с.
4. Андросова Д. Научная, художественная «минимализация информации» и музыка *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2005. С. 82-91.
5. Андросова Д.В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
5. Ария [И.Ямпольский. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 1, А-ГОНГ*. Москва: Советская энциклопедия 1973. С. 204 – 207.
6. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608 с.
7. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. С. 379.
8. Асафьев Б. «Евгений Онегин». Лирические сцены П.И. Чайковского. *О музыке П.И. Чайковского*. Ленинград: Музыка, 1972. С. 60-66.
Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1971. 264 с.
9. Баллада. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 1, А-ГОНГ*. Москва: Советская энциклопедия. 1973. С. 308-309.
10. Бальмонт К. Избранное. Москва: Издат. «Правда», 1990. 608 с.
11. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.
- 11а. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер.с франц.. вступ.ст.и сост. С.Н. Зенкина. Москва: Издат.им.Сабашниковых, 2003. 512 с.

12. Брызгунова Е. Звуки и интонации русской речи. Лингафонный курс для иностранцев. Москва: Прогресс, 1972. 251 с.
13. Ван Минцзе. Лирический генезис музыки и над-внеиндивидуальные формиегопроявления в храмовомгімнопенииКитая и Европы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса:Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 143–155.
14. Ван Мінцзе. Лірика і аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика. Науковий часопис. Щоквартальник. Вид.з 2011 р. Число 4(30)*. Львів, 2018. С.196-203.
15. Ван Минцзе. О лирическом генезисе оперы – музыкальной драмы в Европе и Китае. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса:Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн.1. С. 106–118.
16. Ван Минцзе. Партии сопрано в лирических операх Р.Вагнера, Дж.Верди и П.Чайковского. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture. Науковий вісник. Виходить 2 рази на рік. Заснований у 1997 р. Вип. 26*. Одеса, Астропринт, 2018. С. 161-172.
- 16а. Ван Мінцзе. Партія сопрано в опері «Царева наречена» М.Римського-Корсакова. *Міжнародний вісник. Культурологія. Фіолологія. Музикознавство. Випуск 1(10), 2018*. Київ, НАКККиМ, 2018. С. 286-291.
17. Вельфлин Х. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении барокко в Италии. С.-Петербург: Издат. Грядущий день, 1913. 184 с.
18. Веризм [Нестьев И. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 1, А-ГОИГ*. Москва: Сов.энциклопедия, 1973. С. 753-754.
19. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. Одеса, 2008. 16 с.
20. Веселовский С. Ономастикон. Москва: Наука, 1974. 382 с.
21. Вокализация [Лицвенко И. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш.Т. 1 А-ГОИГ*. Москва: Сов.энциклопедия, 1973. С. 829.

22. Галликанизм [А.Лопухин. *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1.* Москва, 1993. 398-399 с.
- 22а. Гегель Г. Лекции по истории философии... см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
23. Горович Б. Оперный театр. Ленинград, Музыка, 1984. 224 с.
24. Гуно Шарль Франсуа [Александрова В. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2.* Москва, 1974. С. 104-108.
25. Гудман Ф. Магические символы. Москва: Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
26. Даль В. Толковый словарь живого русского языка. Т. 2, И-О. Москва, 1979. 779 с.
- 26а. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. Москва: Издат.дом Летопись. 2000. 495 с.
27. Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX века. Выпуск четвертый. Москва: Гос.муз.издат., 1962. 582 с.
28. Забела (по мужу Врубель) Надежда Ивановна [Л.Г.Григорьева. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред.Ю.Келдыш. Т.2.ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ.* Москва: Сов.энциклопедия, 1974. С.421.
29. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва, 1983. 77 с.
30. Захарчук Т. Художественный принцип метафоричности в современном вокальном исполнительстве. Канд.дисс. 17.00.03. Одесса, 2008. 229 с.
31. История философии в 4-х томах. Т.1. Москва: Издат.Академии наук СССР, 1957. 720 с.
32. Кавата. Каватина. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2.* Москва: Сов.энциклопедия, 1974. С. 174.
33. Кантата [Левик Б. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2.* Москва: Сов.энциклопедия, 1974. С. 696-700.

34. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
35. Кантата [Левик Б. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2.* Москва: Сов.энциклопедия, 1974. С. 697 – 699.
36. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. – Москва: Музыка, 1972. 526 с.
37. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
38. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка, № 4, 2003.* С. 45-52.
39. Кузнецов К. Введение в историю музыки. Часть первая. Москва-Петроград: Гос.издат., 1923. 128 с.
40. Ли Бо. Нефритовые скалы. С.-Петербург: Кристалл, 2000. 384 с.
41. Лирика. [Л.И. Тимофеев. *Краткая литерат.энциклопедия в 9-ти томах. Гл.ред.А.А. Сурков. Т.4, ЛАКШИН-МУРАНОВО.* Москва: Сов.энциклопедия, 1967. С. 208-213.
42. Лирическая опера. Лирическая трагедия. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 3.* Москва: Сов.энциклопедия, 1976. С. 279-280.
43. Лихачев Д. Книга беспокойств / статьи, беседы, воспоминания/. – Москва: Новости, 1991. 528 с.
44. Лю Бинцян Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2011. 212 с.
45. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.
46. Люлли Жан Батист (итал. Джованни Баттиста Лулли) *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах, гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 3, КОРТО-ОКТОЛЬ.* Москва: Сов.энциклопедия, 1976. С. 358-361.

47. Лян Чжи Партия Чио-Чио-сан в опере Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» в выражении «вечных» тем искусства разных стран мира. Маг.раб. ОНМА. Одесса, 2006. 45 с.
48. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
49. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
50. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в музыке *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірник наукових праць ; [зб.наук.праць / гол.ред. В.Л. Філіппов]*. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв і культури, Вип. 11, 2008. С. 187-197.
51. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1. Москва: Музгиз, 1959. 316 с.
52. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.
53. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. Москва: Прогресс –Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
54. Мейлих Е. Иоганн Штраус. Из истории Венского вальса. Ленинград: Музыка, 1978. 298 с.
55. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
56. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб.научных статей / Отв.редактор-составитель В.В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмаилова – Москва-Уфа, 2007. 219 с.
57. Мистерия [М.Р. Волкова. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 3. КОРТО-ОКТОЛЬ*. Москва, Сов.Энциклопедия, 1976. С. 611-612.
58. Мифологический словарь. Гл.ред. Е.М. Мелетинской, член ред.коллегии С. Аверинцев и др. Москва: Сов.энциклопедия, 1991. 736 с.

59. Музыка XX века. Очерки в двух частях. Часть первая 1890-1917. Книга вторая. Ред. Д.В. Житомирский. Москва: Музыка, 1976. 574 с. с нот.
60. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 443 с.
61. Музыкальная эстетика стран Востока. Ред. В.Шестаков. Москва: Музыка, 1967. 414 с.
62. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
- 63.13. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи. Канд.дисерт. ОДМА. Одеса 2003. 172 с.
64. Панаскин А. Немецкий Пассион. Истоки и перспективы. Диплом.раб. Одесса 2004. 79 с.
- 64а. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс. 17.00.03 . Одесса, 2013. 173 с.
65. Русаков Е. Еще раз о bel canto *Музыкальная жизнь, 2006, №№ 1.2.* С. 1-5.
66. Русская Православная церковь 988 – 1988. Очерки истории I – XIX вв. Москва: Издание Моск.Патриархии, 1988. 112 с.
67. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Автореф.канд.дисс. 17.00.02. Москва, 2007. 20 с.
68. Словарь иностранных слов. Ред И. Лехин, Ф. Петров. Москва: Госиздат.Иностран.и национ.словарей, 1955. 856 с.
69. Словник іншомовних слів. Ред. О. Мельничук. Київ: Голов.ред.Україн.Радян.енциклопедії, 1977. 776 с.
70. Советский энциклопедический словарь. Москва: Сов.энциклопедия. 1984. 1599 с.
71. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. Москва: Музыка, 1964. 688 с.

72. Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Киев: ВВП – Мрія-1, ЛТД, 1997. 272 с.
73. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
74. Ту Дуня Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одесса, 2010. 16 с.
75. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть. Автореф.канд.дис. Одеса, 2006. 16 с.
76. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки. Ч.I-IV. С.-Петербург, Мирт, 2003. 416 с.
77. Українська душа. Збірник статей. Вступ.стаття та ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. 127 с.
78. Философский словарь. Под ред. И.Фролова. 5-е изд. Москва: Политиздат, 1987. 590 с.
79. Флоренский П. о. Из Богословского наследия. *Богословские труды, XVII*, Москва, 1972. С. 85-248.
80. Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Москва, ЭКСМО . С.-Петербург: Terra fantastica, 2003. 957 с.
81. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. 260 с.
82. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Очерки. Конец XVIII – первая половина XIX века. Москва: Гос.муз.издат., 1962. 368 с.
83. Эрисман Г. де Французская песня. Москва: Сов.композитор, 1974. 152 с.
84. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва: Изд. Эксмо; С.-Петербург, Мидгард, 2005. 800 с.
85. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.
86. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków: PWM, 1978. 563 s.
87. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 s.

88. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków: PWM, 1973. 187 s.
- 88a. Miller J. English Romanticism and Chinese Nature Poetry *Comparative Literature*. Vol. 24. № 3, 1972.
89. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 S.
90. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. S. 608.
91. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). Москва: Издат.дом Русский Паломник. 2005. 370 с.

ЛИТЕРАТУРА КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ

92. Аланьновский М. Русские композиторы 20-го века. Пекин: Издательство Государственной консерватории, 2005. 400 с.
93. Би Минхуй. Китайский фактор 20-ого века в Западной музыке. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. 235с.
94. Ван Чжичэн . Русские музыканты в Шанхае. Т.1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. 579 с.
95. Ван Ця, Ли Ян, Гу Имань. Квинтэссенция китайского искусства в куньцзюй. Пекин: Всекитайская федерация литературы и искусства, Издат. компания, 2010. 175 с.
96. Ван Юйхэ. Современная китайская история музыки. Пекин: Издат. Гос. Нар.университета, 2006. 462 с.
97. Вэнь Юнхун (перевод). Французская романтическая музыка и литература. Бейхуа: Издательство литературы и искусства, 2005. 435 с.
98. Дальхаус К. Классическая и романтическая эстетика музыки. Хунань: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2006. 421с.
99. Дальхаус К. История эстетики музыки. Введение в идеи. Шанхай: Издат. Шанхайской консерватории, 2006. 218 с.

100. Ду Ясюнь. Влияние мировой музыки на палитру китайского музыкального искусства. Шанхай: Шанхайское муз.изд., 2002. 212 с.
101. Кан Жуйцзюнь. Исследование музыкального искусства эпохи Сун. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2009. 284с.
102. Кенейпуле Георг (Германия). Пекин: История музыки 19-го века. Издательство Народной музыки, 2002. 790 с.
103. Килоут Д.Дж. (США). История Западной музыки. Пекин: Изд. Нар. музыки, 2008. 321 с.
104. Ли Синьлю. Введение в сравнение культур Востока и Запада. Пекин: Высшее Образование, 2005. 225 с.
105. Ли Сюйцзюнь. Анализ и оценки западной романтической музыки. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2008. 251 с.
106. Лю Юньян. Музыкальное исследование женских ролей в современном цзинцзюй. Пекин: Издательство Гос.консерватория, 2006. 314 с.
107. Лян Маочунь. Современная китайская музыка, 1949 – 1989 гг. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. 257 с.
108. Сон Цзинь. Западная музыка современных постмодернистов. Шанхай: Шанхайское Муз. издат., 2004. 307 с.
109. Фан Чживэнь. Поэзия музыки Шумана. Пекин: Изд. Нар. музыки, 1998. 81 с.
110. Фу Цзинь. История современного театра Китая. Хунань: Хунаньское худ. издательство, 2002. 200 с.
111. Фэн Чжипин. История западной музыки, оценка шедевров. Пекин: Нар. муз. издательство, 2006. 263с.
112. Хэ Пин, Цю Сяофэн. Зарубежные композиторы и их музыкальные шедевры. Хуаюэ: Хуаюэское издательство, 1999. 393 с.
113. Цай Ляньюй. Всемирная история искусства музыки. Пекин: Издательство Восток, 2003. 403 с.
114. Цянь Жэньпин. Вершина мастерства композитора Тан Дуна. Шанхай: Издательство шанхайской консерватории, 2007. 244 с.

115. Чжан Вэй. Пуччини. Пекин: Издательство Востока, 1998. 210 с.
116. Чжоу Цинь. Сучжоуская опера Куньцзюй. Сучжоу: Издательство Сучжоуского университета, 2004. 291 с.
117. Чэнь Хунчжи. Глинка и российская Могучая кучка. Пекин: Издательство Востока, 1997. 204с.
118. Ши Тао, Ван Хунка. Самые известные полотна. Сборник по живописи Китая. Чанань: Чананьское издательство, 2009. 326 с.
119. Ши Юань. Дж.Верди – маэстро оперы. Пекин: Издат. Нар. музыки, 1999. 119 с.
120. Ю Цзычжэн. История оперы от «Дафны» до «Турандот». Шанхай: Муз. издат., 2009. 243с.
121. Ян Лицин. Опера как драма. Изд.Шанхай.консерв., 2008. 253 с.
122. Ян Яньди. Мелодийная музыка. Шанхай:Муз. издат., 2000. 252 с.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Ван Минцзе. Лирический генезис музыки и над-внеиндивидуальные формы его проявления в храмовом гимнопении Китая и Европы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 143–155.
2. Ван Мінцзе. Лірика і аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика. Науковий часопис. Щоквартальник. Вид.з 2011 р. Число 4(30)*. Львів, 2018. С.196-203.
3. Ван Минцзе. О лирическом генезисе оперы – музыкальной драмы в Европе и Китае. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн.1. С. 106–118.
4. Ван Минцзе. Партии сопрано в лирических операх Р.Вагнера, Дж.Верди и П.Чайковского. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture. Науковий вісник. Виходить 2 рази на рік. Заснований у 1997 р. Вип. 26*. Одеса, Астропринт, 2018. С. 161-172.
5. Ван Мінцзе. Партія сопрано в опері «Царева наречена» М.Римського-Корсакова. *Міжнародний вісник. Культурологія. Фіолологія. Музикознавство. Випуск 1(10), 2018*. Київ, НАКККиМ, 2018. С. 286-291.

ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід–Схід» (Одеса, 21-22 листопада 2017);
2. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиції і сучасність» (Одеса, 19-20 квітня 2018);
3. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід–Схід» (Одеса, 25-26 вересня 2019);

4. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиції і сучасність» (Одеса, 30 квітня – 2 травня 2019).