

Марина Черкашина-Губаренко

Доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, дійсний член Національної академії мистецтв України України

Maryna Cherkashyna-Hubarenko

Doctor of Art Studies, Professor, Department of the History of World Music, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: gubaresha@ukr.net | orcid.org/0000-0003-4931-4652

Поетика Оперного Жанру

Poetics of the Opera Genre

Анотація. Розглянуто поетику опери як фактор жанрової самоідентичності протягом понад чотирьох сторіч оперної історії. Ідеться про оперні джерела, пов'язані із системою музичних жанрів, і про жанри театральні, в яких суттєва роль належала музиці. Наголошено, що з виникненням на межі XVI–XVII століть опери її поетика формувалася одночасно у двох варіантах: у словесних текстах і поясненнях, і у системі мовних і виразових засобів самих творів. У статті проводиться думка про умовне існування трьох різних історій опери, залежних від того, на якій зі складових робиться основний акцент при висвітленні історичного матеріалу. Це опера як «проспівана драма», опера — різновид жанру вокально-інструментальної музики, а також опера як один із самостійних видів театрального мистецтва. Три складові оперної поетики та функції кожної з них розкриваються на прикладі аналізу шостого твору в історії жанру і першого справді класичного зразка — опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді. Якщо суто оперною новацією стала вокальна мова оперних персонажів та проспівані діалоги, то залишилися вагомими і надалі зазнали активного розвитку два інші представлені в опері К. Монтеверді компоненти: музика інструментальна, а також хорова і пов'язана з нею ансамблева. Таким чином, оперна поетика пов'язується з постійною гнучкою взаємодією законів драматичного, музичного і театрального мистецтв.

Ключові слова: оперний жанр, оперна поетика, оперне лібрето, оперний ансамбль, проспівана п'єса, речитатив, вокальна декламація, «Орфей» К. Монтеверді.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі поетика розглядається як цілісна система художніх засобів, вибір яких обумовлений авторським задумом, є показовим для певного автора і відбиває притаманну йому картину світу або ж характерний для певного жанру і художнього напрямку. Окремі прийоми і засоби в поетиці взаємообумовлені, кожен із них вписаний у цю художню цілісність. Методологію дослідження поетики докладно розроблено у літературознавстві. Ключового значення набула в цій галузі ґрунтовна праця С. Аверінцева «Поетика ранньовізантійської літератури» [1], яка мала гучний резонанс і вплинула на дослідження поетики в інших видах мистецтва, зокрема, в музиці. Узагальнену методологічну спрямованість одержала збірка статей, присвячених музичній поетиці, опублікована у 2011 році вченими Астраханської державної консерваторії (академії) [8]. Основна увага приділена в ній поетиці конкретного музичного твору в контексті творчості певного автора.

При вивченні поетики підкреслюється її тісний зв'язок із психологією художньої творчості, ставиться

завдання простежити шлях від художнього задуму, імпульсів, які його породжують, до остаточного результату. Важливе значення надається при цьому зверненню до текстів, у яких поетика стає «вимовленою», тобто одержує вербальне пояснення. Це можуть бути коментарі самого автора або групи авторів, декларації, трактати, передмови. Цікавими можуть бути також спостереження сучасників того чи іншого художнього феномену.

Однак варто зазначити, що для більш повного осягнення поетики таких явищ, які проходять довгий шлях розвитку, потрібна історична дистанція. Не все можуть побачити і усвідомити самі автори та їхні сучасники. Окремий художній текст існує в інтертекстуальному полі, жанр є частиною жанрової системи. Досягнення видатних митців та використані ними художні засоби осмислюються по-новому, коли стають частиною цілісної традиції і по-своєму резонують у творчості послідовників.

Це можна показати на прикладі Дж. Россіні, коли порівняти відгук про його оперну творчість захопленого нею сучасника композитора Стендала і наші сьогоднішні

уявлення¹. Стендаль акцентував в операх Росії риси новизни, свіжості, свободи від усталених канонів. Тим часом погляд з історичної дистанції дозволив звернути увагу на стабільні формотворчі і драматургічні принципи, які постійно використовував в своїх операх Росії, а згодом взяли на озброєння композитори наступних поколінь. Так виникло в музикознавстві поняття «код Росії». Воно стосувалося побудови окремих арій, а також багаточастинних ансамблево-хорових фіналів. Їх докладно аналізує у дисертації 2017 року «Музично-драматургічна форма фіналів в операх Джузеппе Верді» петербурзька дослідниця Анастасія Логунова [7]. За її словами, італійські вчені ще у другій половині XIX століття ввели у науковий обіг термінологічне визначення типової структури *la solita forma*, яку постійно використовував Росії і сприйняли від нього послідовники. Така типова побудова набуває вирішального значення у розгорнутих фіналах актів і базується на основних чотирьох розділах, які пов'язані із динамікою драматичної дії: *tempo d'attacco*, *pezzo concertato*, *tempo di mezzo*, *stretta*.

Якщо зробити спробу визначити поетику опери як жанру, треба виходити з того, що тут взаємодіють різні мови (вербальна і невербальна), і різні семіотичні практики. Системна цілісність ускладнюється самостійними рисами музики, драматичної дії, словесного тексту, театральної вистави. Виникає особлива проблема, з одного боку, їхнього узгодження, збереження автономії і створення умов входження в систему вищого порядку — з другого. Можна сказати, що *сутність опери як жанру полягає у тісному поєднанні музики зі словом і театральною дією*. Або трохи інакше: у тісному поєднанні слова з музикою і театральною дією. Можливий ще і такий варіант: у тісному поєднанні театральної дії з музикою і словом. У різні періоди різні оперні митці наголошували на пріоритетності одного з цих трьох варіантів. На цьому базувалися відомі з історії суперечки про першість. Так, К. В. Глюк, ніби повертаючись до первинної ідеї драми через музику, вважав, що музика повинна бути покірною служницею поезії, тобто драматичної основи твору. Він поклав це твердження за основу своєї оперної реформи. Протилежної думки дотримувався В. А. Моцарт, для якого провідним фактором завжди була музика. Р. Вагнер наголошував на тому, що музика в опері є лише засобом втілення драми, яка, на його думку, є керівним чоловічим началом і забезпечує логіку розгортання смислу. Музика як жіноче начало

¹ Як писав Стендаль у своїй книзі «Життя Росії», «Майр — найбільш учений з усіх композиторів часів міжцарів'я, а також і найбільш плідний: він дотримується всіх правил <...> перейдіть тепер до якої-небудь опери Росії — ви одразу відчуєте чистоту і свіжість повітря альпійських вершин: вам дихається вільніше; вам здається, що життя почалося знову, — ось що таке геній. Молодий композитор щедро кидає нові думки; часом це йому вдається, часом він не досягає мети. Все нагромаджено, все накидано в безладді, в усьому відчувається недбалість; це надмірність сил, це безтурботна щедрість, яка не знає меж. І говориш собі ще раз: Майр — зразковий композитор. Росії — великий художник» [10, с. 21].

наповнює, доповнює і рельєфно підкреслює цей смисл власними засобами.

Таким чином, від того, у якому порядку ми розташуємо слова у наведеному визначенні сутності опери, залежатиме, яку з трьох можливих історій опери станемо розглядати. У кожній із них увага буде концентруватися на одній із трьох складових синтетичної цілісності оперного феномену. Звернімо увагу, що лише в одному випадку, коли акцент робиться на переважній ролі музики, можна впевнено використовувати категорію жанру. Якщо на відміну від цього обрано пріоритетність драми, йдеться вже про *родову* категорію у ланцюгу «епос–драма–лірика». Коли ж оперу розглядати як театральне явище, вона буде одним із *видів* театрального мистецтва. Тобто в кожній з історій опери виникають свої призми розгляду: через рід, вид або власне жанр. Однак у подальшому тексті будемо відволікатися від цих термінологічних відмінностей і говорити про оперу як самостійний синтетичний жанр.

У початковий період оперної історії творці перших опер докладно коментували і пояснювали свої наміри. У таких коментарях була наочно представлена «вимовлена» поетика нового жанрового зразка. Опера починала своє існування як *драма*, яка реалізує себе через музику. Драматичний компонент, драма у вигляді словесного тексту, зафіксованого у лібрето, залишається стабільною ознакою оперної поетики і у подальші часи.

Водночас поєднання слова і музики ще до початку існування опери було притаманним різним *музичним* жанрам. Тому вже з перших кроків опера вписалася у музичну жанрову систему і одержала її ознаки. Нарешті опера народилася у річищі тогочасних театрально-видовищ і системи театрально-жанрових, з якими зберігала спадкоємні зв'язки. Це зробило її особливим театральним феноменом. Тож зупинімося окремо на кожній з цих, умовно кажучи, трьох оперних історій, їхніх рисах і функціях.

Опера як драма

Лібрето. Його можна вивчати окремо. Існують спроби написати історію опери як історію оперних лібрето. Цікавою є монографія англійського дослідника Патріка Джона Сміта «Десята муза. Історичне дослідження оперного лібрето» [13], опублікована в Лондоні у 1971 році. В наш час виник навіть окремий напрям мистецтвознавчих досліджень — *лібретологія*. У 2020 році у Петербурзі вийшла збірка статей на цю тему авторів із різних країн «Лібретологія. Восьма нота в гамі», яка рекомендована як навчальний посібник для вишів [6]. В ньому опублікований російський переклад фрагменту з книги Патріка Джона Сміта, присвячений одному з провідних лібретистів XX століття Гуго фон Гофмансталу [6, с. 27–45]. За висновком автора, значення Гофманстала полягало у тому, що у XX столітті він «зміг відродити постать лібретиста у його ролі повноправного творця; того, чия творчість була достатньо вагомою і могла вважатися справжнім екізом опери, а не підлягати скороченням і змінам їй на догоду» [6, с. 45].

Якщо говорити коротко, словесний текст опери є драмою, яка реалізується музичними засобами. Озвучення музикою всього тексту (у деяких жанрових різновидах — найголовніших його компонентів) при створенні лібрето обов'язково передбачається.

Лібретисти завжди орієнтувалися на наявний музичний матеріал, тобто на сучасну їм музичну культуру і її жанровий фонд. Ще до винаходу різних способів озвучення слова ініціатива завжди належала композиторам. В лібрето створювалася міцна драматургічна основа, викладався драматичний сюжет з усіма необхідними етапами і стадіями розвитку. Тут також визначалися передумови для розширеного включення музики. З нею разом одержували значне місце ліричний і епічний компоненти. Тобто драма через музику набувала власних неповторних рис вже на рівні літературного тексту лібрето. У книзі американського дослідника Йозефа Кермана (1924–2014) «Опера як драма» (*Opera as drama*), відомі оперні твори різних часів розглядаються саме з точки зору реалізації в них драматичних принципів. Вперше видана ще у 1956 році минулого століття, ця відносно невелика за обсягом книга кілька разів перевидавалася і досі популярна. У передмові до перевидання 1988 року автор писав: «Протягом усієї історії опери, якщо не зовсім безперервно, були люди, які серйозно сприймали драматичний потенціал опери, а інші — ні. Здається так, що протягом тридцяти років Opera as Drama допомогла зберегти серйозну позицію. Я сподіваюся, що вона продовжуватиме це робити в новому виданні» [11].

Опера як музичний жанр

На час виникнення опери в музиці вже існували міцні традиції об'єднання музики зі словом і сформувався відповідний жанровий фонд. Принципово новим став в опері лише тип озвучення словесного тексту, який одержав італійське визначення *imitazione delle parole*. Його ще називають «рання монодія», «наспівна декламація». Композитори перших оперних творів були одночасно і співаками. Вони ставили за мету створити тип сольного співу, в якому музика рельєфно представляла словесний текст і підкреслювала його емоційну експресію. В такій наспівній декламації панівним був словесний синтаксис, якому загалом відповідав синтаксис музичний. Завдання музики полягало у підкресленні у словесному тексті почуттів і настроїв, тобто суто ліричного і музичного його змісту. Однак найважливіше, що такий текст ставав голо- сом конкретного театрального персонажа, тобто підлягав персоніфікації. А якщо йдеться про персонажа як чинник театральний, то, яка відомо, драма починалася з діалогу — зони зіткнення інтересів, рушійного фактору драматичної дії. У «проспіваному діалозі», або ж музичній розмові, важливим засобом персоніфікації поряд з інтонаційним малюнком, манерою і стилем висловлення ставав тембр голосу. Визначені при створенні кожної опери різні вокальні ампула забезпечували зв'язок між типом голосу і характером оперного героя.

Персоніфікація сольних вокальних висловлень, побудова діалогів давала змогу передавати у «музичних розмовах» поряд зі сказаним і вимовленим невимовлені й невимовні смисли. Перше — це те, що прийнято називати підтекстом. Друге належить до смислів, які неможливо перекласти у слова, тобто вербалізувати, і які для свого виявлення вимагають невербальних засобів. З точки зору сучасних психологічних теорій в обох варіантах таким чином шлях до нашої свідомості прокладає мова *позасвідомого*. Персоніфіковані сольні висловлення і музичні діалоги є ознаками типово оперного синтезу. Вони не були притаманними зразкам поєднання музики зі словом в інших музичних жанрах.

Естетичним нормам доби появи опери відповідав ідеал виразного «прекрасного співу». Він визначав стиістику словесного тексту лібрето і кордони, в яких здійснювався принцип *imitazione delle parole*. Це не була розмовна мова або мовні стилі, притаманні повсякденній практиці. До відтворення останніх оперні митці звернуться вже значно пізніше. Ліричне підкреслення у сольних музичних висловленнях персонажів емоцій створювало суб'єктивне відчуття часу і спричиняло довгі затримки у ході сюжетного розгортання, а також викликало характерний для опери розподіл на зовнішню і внутрішню дії з притаманними їм різними засобами виявлення.

Разом із сольним співом і побудованими на цій основі музичними діалогами у розпорядженні лібретистів і композиторів були музичні надбання попередньої та сучасної їм доби. Це розвинені традиції хорового багатоголосного співу і його жанрових різновидів, а також музики інструментальної. В операх враховувався весь музичний контекст часу. І не випадково, що як особливий музичний жанр опера завжди розглядається у підручниках і працях з історії музики.

Щоб навести деякі зразки «вимовленої» поетики опери як музичного жанру та її важливість на всіх етапах оперної історії, згадаємо висловлення відомого композитора ХХ століття, представника «нововіденської школи» Альбана Берга з приводу його опери «Воццек». За його словами, він хотів «переповісти музичною мовою зміст безсмертної драми Георгія Бюхнера, перекласти на музику її поетичні ідеї». Тобто йшлося про те, чого прагнули вже перші творці *drama per musica*. Далі А. Берг згадує про театральну складову. «Музика повинна бути такою, щоб вона весь час виконувала своє призначення, тобто служила дії. Навіть більше, музика повинна бути готовою виконувати все, що потрібно для реальності сценічної дії. Завдання композитора полягає у розв'язанні завдань, які стоять перед ідеальним режисером-постановником. З іншого боку, ця мета не повинна заважати розвитку музики як єдиного цілого, абсолютного, чисто музикального (курсив мій — М. Ч.-Г.). Ніщо зовнішнє не повинно втручатися в її індивідуальне існування» [3, с. 155]. У цитованій статті А. Берг пояснює, як саме він досяг у своїй опері індивідуального існування абсолютної музики і роз'яснює принцип використання у «Воццеку» строгих музичних форм, які надають структурної чіткості і цілісності всій музичній

побудові. Водночас вокальна сторона трактована тут на зразок «проспіваної п'єси» і включає різні способи інтонування, зокрема такий новий прийом, як *Sprechstimme*, «розмовний спів», розмову на точних висотах.

Опера як театральне видовище

На театральну складову опери вирішальний вплив мали дооперні форми театральних видовищ і придворних свят. Про них докладно написав у спеціальному дослідженні Ромен Роллан, який назвав його красномовно «Опера до опери» [9, с. 34–80]. Він згадує про два типи видовищ в Італії, які базувалися на тісній взаємодії музики з театальною дією. Це «священні вистави» (*Sacre Rappresentazioni*), поширені у Флоренції, та «травневі ігрища», (*Maggi*), характерні для тосканської Кампанії. У першому випадку під час свята на честь святого Іоанна влаштовували пишні святкові процесії і на спеціальних повозках розігрували релігійні сцени, переважно у вигляді пантоміми. Все місто тоді заповняли театральними майданчиками. У перервах між діями виконували яскраві інтермедії з участю балету. Музичне оформлення травневих тосканських народних обрядів, за словами Р. Роллана, базувалося на безперервному кантиленному співі, повільному і одноманітному, майже без супроводу, інколи лише із супроводом скрипки і контрабаса. З інших попередників опери Р. Роллан згадує таке явище XVI століття, як латинські комедії і вистави на античний лад, а також музичні пасторалі. І далі він робить висновок: «Об'єднаємо всі ці різноманітні риси — силабічної мелодеї, значної ролі машинерії, змішування трагедії і фесрії, немотивоване введення інтермедій і балетів — і ми одержимо явну аналогію з «великою оперою». Тут, скоріше за все, не зустрічається лише драматична музична декламація як така, тобто речитатив, сформований за розмовною фразою» [9, с. 42].

Про схожі театральні витоки пише у своїй книзі «Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy» (російський переклад 1984) польський оперний режисер Броніслав Горович [4]. Тут ідеться про оперу та її історію як про феномен театральний. Польський автор також посилається на мальовничі дооперні видовища і придворні свята як джерела, за якими можна уявити, як виглядали ранні оперні вистави і що залишилося у подальшому невідомою рисою поетики оперного жанру [9, с. 72].

Пам'ять про театральні джерела не зникла в оперній історії і створювала її розгалужену жанрову периферію, або ж маргінальні жанроутворення. Ця сфера завжди супроводжувала розвиток магістральної жанрової лінії, так би мовити концептуальних жанрових різновидів. До останніх належали «високі» жанри: трагікомедія і лірична трагедія у XVII столітті, опера seria і «висока» комедія італійської опери *buffa* у XVIII столітті, історична «велика» опера, вагнерівська симфонізована драма, лірична опера і лірико-психологічна драма у столітті XIX-му.

Поетика нового жанру *dramma per musica*, *dramma in musica* формувалася на початку XVII століття вже в перших спробах створення «проспіваної п'єси», автори якої

вважали себе спадкоємцями античних традицій. Тоді опера ще не мала власної назви, а при цьому у наведених назвах творів нового типу вже був визначений провідний принцип і встановлювалася ієрархія мистецьких практик. Акцент робився на тому, що музика використовувалася як засіб озвучення драми. До ідеї «проспіваної п'єси» оперний театр буде ще повертатися протягом своєї історії. У російській музиці це «Кам'яний гість» А. Даргомижського, незавершене «Одруження» М. Мусоргського, опери на основі «маленьких трагедій» О. Пушкіна М. Римського-Корсакова, Ц. Кюї, С. Рахманінова. В європейській опері більш пізнього часу це «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Саломея» Р. Штрауса», «Воцтек» А. Берга. Йдеться про так звані літературні опери, в основу яких покладений новий для свого часу тип лібрето-п'єси. І цей напрям, характерний для XX століття, можна вважати одним із наведених вище концептуальних явищ в історії оперного розвитку.

Виклад основного матеріалу. А тепер спробуємо поєднати три різні оперні історії, для чого звернемося до першого класичного оперного зразка, опери «Орфей» К. Монтеверді. Автор дав їй жанрове визначення *favola in musica*, тобто музична байка в п'яти діях з прологом, лібрето написав А. Стріджо-молодший, перша постановка відбулася у Мантуї у залі Академії герцогського палацу в лютому–березні 1607 року. Це була шоста опера в історії жанру і справді довершений його зразок. На цьому прикладі можна простежити формування оперної поетики і виявити її типологічні риси.

Перше, на чому варто наголосити: К. Монтеверді був визнаним класиком мадригалу та майстром інших хороших жанрів. Це яскраво проявилось і в «Орфеї», який він написав вже при досягненні зрілого творчого віку. Твір включає 12 хороших епізодів, більша частина яких витримана у розвиненій мадригальній манері. Кожна з перших чотирьох дій завершується розгорнутою хоровою сценою і короткою інструментальною *Sinfonia*. В п'ятій дії короткий заключний хор переходить в інструментальну *Morescu*.

Хор, хорова вокальна поліфонія є важливою складовою оперного жанру. Від неї походять не лише хорові сцени як такі, але й розвинені оперні ансамблі. Хорові масові сцени, хор і балет, ансамблево-хорові комплекси, дієві ансамблі у завершені актів — все це стало неодмінною ознакою «великих» оперних форм і видовищного компоненту опери як такої. Поряд із функцією коментування дії, яка походить з античної традиції, хори і ансамблі відігравали активну дієву роль, сприяли концентрації дії, тобто давали змогу охопити музикою всю сценічну картину з різними учасниками, з окремими героями і групами персонажів. У французькій ліричній трагедії танцювальні і хорові дивертисменти створювали паралельний щодо основної драматичної канви драматургічний пласт. Послугуючись метафоричним виразом режисера Бориса Покровського, можна сказати, що дивертисменти були перпендикулярами щодо основної драматичної інтриги, у них з'являлися свої персонажі і свої міні-сюжети.

К. Монтеверді разом із його лібретистом знайшли місце і визначили функції трьох головних музичних складових нового жанру:

I — сольного співу як вокальної мови оперних персонажів, а також мови діалогів, «музики бесід і розмов»;

II — оркестрової музики у двох її головних функціях: супроводу вокальних голосів і самостійних оркестрових номерів;

III — хорової багатоголосної музики, яка передбачала участь у театральній дії колективних груп; на цій базі виникли оперні ансамблі, а також складні ансамблево-хорові комплекси.

Інструментальні номери відіграють в опері К. Монтеверді важливу структуротворчу і драматургічну функції. Крім вступної Токати і фінальної Морески, тут є 26 ритурнелів і 10 оркестрових фрагментів, які називаються *Sinfonia*. Невеликі за розмірами ритурнелі мають від 3 до 15 тактів. У середньому 15 тактів тривають Сінфонії (фінальна Мореска — 16 т. т.). Ритурнелі звучать у чергуванні із сольними вокальними фрагментами між окремими строфами в розділах куплетної структури (загальна кількість чітко структурованих куплетних форм — 11). Куплетні побудови властиві не лише сольним виступам Музики у Пролозі і сольним номерам Орфея. У такій же формі в чергуванні з ритурнелем, який повторюється тричі (темп *Andante*, розмір 3/2), написаний і розгорнутий хорвий фінал першої дії.

У Пролозі строфи алегоричного персонажа Музики обрамлені і чергуються з ритурнелем, який повертається шість разів і одержав у літературі назву «теми музики». Ця тема з'явиться ще раз у завершенні четвертої дії. Так завчасно після прикрої поразки у потойбічному світі готується перехід Орфея до висот божественного мистецтва Музики, куди його забирає Аполлон. Таким чином, вже в «Орфеї», опері, яка дала справжній початок новонародженому жанру, є музичний узагальнений символ, який у XIX столітті одержав назву лейтмотиву.

Кілька слів треба сказати про оркестр в «Орфеї». Повної оркестрової партитури у сучасному розумінні тоді не існувало. Частина тексту імпровізували під час виконання. За свідченням відомого спеціаліста з відродження барокової музики диригента Ніколауса Арнокура, «... всі інструменти поділялися на “фундаментальні” (“Fundamentinstrumente”) і “орнаментальні” (“Ornamentinstrumente”)... Перші призначалися для виконання генерал-баса — на них гралася не лише басова лінія, але й гармонії, що її заповнювали. Останні, як відомо, імпровізувалися» [2, с. 41]. За твердженням Н. Арнокура, до фундаментальних належали чембало, верджинал, орган, арфа, лютня, кіттароне та ін. Орнаментальні інструменти грали мелодичні голоси. До них входили струнні і духові інструменти, а також арфа і лютня, коли вони виконували мелодичні пасажі.

В «Орфеї» К. Монтеверді сольні вокальні партії складають основу монологів і діалогів. Лібрето опери має яскраво виражений героєцентричний напрям. Всі події тут сконцентровані навколо Орфея. Еввідіка, заради

повернення якої він здійснює подорож у потойбічний світ, тут представлена лише двома короткими репліками у першій і у четвертій діях. Навіть образи персонажів, які мають свої сольні партії (Пастух, Німфа, Вісниця, Надія), мало персоніфіковані, сприймаються радше як «голоси з хору». Щоправда, в другій і третій діях, а потім і у четвертій виникають важливі діалогічні сцени. Спочатку це діалог між Вісницею і Пастухом, на який із деякою затримкою реагує приголомшений страшною звісткою Орфей. Далі такий само діалог між Орфеєм і Надією. Остання розлучається з ним перед рікою Стікс і воротами Тартару, при цьому цитує відому фразу з «Божественної комедії» Данте: «Залиш Надію, хто сюди потрапить».

У першому акті Орфей має свій сольний номер. Він співає гімн на честь джерела сонця і своєї коханої Еввідіки, з якою нарешті з'єднався. Гімн має риси структурної оформленості. Однак, за справедливим зауваження автора російської монографії про К. Монтеверді В. Конен, музична архітектоніка є прихованою, а на перший план виступає вільне розгортання мелодичного плину [5, с. 199]. Саме таку взаємодію прихованого і першорядного можна вважати далеким прообразом «бескінечної мелодії» Р. Вагнера.

Другий акт починається вокальним номером Орфея виразного пісенного складу, який є попередником оперних аріозних форм. Вокальна лінія відповідає тут рядкам і фразуванню поетичного тексту. Далі Орфей співає радісну пісню з чітко позначеним танцювальним ритмом, а також комбінацією дводольних і тридольних ритмів і виразним мелодичним малюнком. Вона має куплетну будову і чергується зі стрімким ритурнелем. Коли відбувається драматичний злам і на перший план виступає колізія «життя — смерть», скорботний монолог Орфея звучить після дуету Вісниці і Пастуха і перед фінальною хоровою сценою. Ритм у цьому оперному *Lamento* то прискорюється, то уповільнюється на кінцях сповнених драматизму фраз. В цих коротких фразах-зітханнях Орфей прощається з небом і сонцем, готовий іти за коханою у Тартар.

Щоб потрапити туди, куди живій людині немає дороги, Орфееві доводиться мобілізувати весь свій незрівнянний талант співака. Однак спочатку, як уже згадувалося, тут розгортається суто речитативний діалог Орфея і Надії, вокальні партії яких недостатньо індивідуалізовані, а музика перебуває у полоні слова. Після того, як Надія його залишає, настає центральний момент не лише цієї сцени, але і всієї опери: перемога людини-митця над силами смерті і мороку. Звучать станси Орфея «Могутній і грізний дух», в яких співак демонструє вміння приборкувати і очищати емоції, керуючись ідеалом Прекрасного. Тут тісно взаємодіють вокальне і інструментальне начало, а також принцип повторності і постійне оновлення матеріалу. В орнаментованому мелодійному розспіві кожної з п'яти строф звуковий простір то завойовується, то згортається за типом хвиль різного обсягу. Награвання ритурнелі орнаментальних інструментів ніби продовжують лінію голосу. Так виникає безперервний діалог голосу — інструментального начала.

Хочу звернути увагу, що вже у цьому епізоді ніби передбачене оперне майбутнє. Як безперервний діалог двох оперних персонажів, Діви Марії і Архангела Гавриїла, побудував оперу «Благовіщення» сучасний український композитор Олександр Щетинський. При цьому Діва Марія має вокальну партію, а таємнича постать Божого посланця представлена звуками рояля. Риси семантики оркестрових тембрів присутні і в стансах Орфея. Земну сферу тут символізують дві скрипки (перша строфа), підземний світ — два корнети (строфа друга), небеса — подвійна арфа (третя строфа). У четвертій строфі діалог із голосом ведуть орнаментальні інструменти: 2 violini, basso di braccio (bass violin). П'яту строфу супроводжують лише фундаментальні інструменти, які протягом всього епізоду створюють його гармонічну основу.

У третій дії Орфей перемагає як митець. У наступній, четвертій, йому належить пройти випробовування як людині. Дія відкривається діалогічною сценою, в якій беруть участь нові персонажі, володар Аїду Плутон і його дружина Прозерпіна. Тут вже більш відчутний принцип персоніфікації сольних висловлень. Вступний монолог Прозерпіни, яка умовляє чоловіка відпустити Еврідіку, відрізняється гнучким інтонаційним малюнком зі скорботним низхідним рухом. Початкова фраза-звернення виконує роль інтонаційного зерна, після викладу якого йде стадія розгортання. Відповідь Плутона, партію якого доручено низькому чоловічому голосу, має інший характер. Мінорному нахилу і ламентозним низхідним фразам Прозерпіни протистоїть підкреслена мажорна сфера, а також ясно виражений маршовий ритм оркестрового супроводу. В інтонаційному малюнку вокального висловлення Плутона принцип одноманітного скандування сполучається з вольовими владними інтонаціями. Платон погоджується виконати прохання дружини і попри суворі закони неземної долі повернути Орфею Еврідіку, однак ставить умову, щоб той не дивився на неї, поки не виведе на землю. У діалог включаються з невеликими репліками і вітають рішення Плутона спочатку один, потім другий підземні духи. Прозерпіна розчулено дякує суворому володарю потойбічного світу: «Дякую Вам за цей шляхетний дар...». Він відповідає їй у такій саме лагідній про-світленій манері: «Твої солодкі слова любові лікують стару рану мого серця».

Для характеристики реакції Орфея на цю звістку наведемо точку зору автора згаданої вище книги «Опера як драма» Йозефа Кермана. Він називає героя опери К. Монтеверді митцем, який зміг зворушити пекло, і одночасно коханцем, не здатним управляти своїми емоціями. Адже коли Орфей нарешті розуміє, що може повернути Еврідіку, він співає гімн, у якому прославляє себе і свою ліру. Строфи піднесеного мажорного характеру «Якої честі достойна моя всемогутня ліра» мають варійовану куплетну побудову і супроводжуються двотактовим ритурнелем у вигляді віртуозного дуету двох скрипок.

Коли Орфей починає виводити кохану дружину з підземного царства, то не може позбавитися сумніви, чи не обманув його Плутон? Раптом він чує страшний шум

і обертається, щоб упевнитися, що Еврідіка йде за ним. При цьому вона зникає у п'яті, ледь встигнувши оголосити прощальну репліку. При спробі Орфея йти за нею таємна сила виносить його до світла. У короткому ламенто «Куди ти йдеш, життя моє?» Орфей передає свій відчай. Його реакція свідчить про розгубленість і втрату емоційного контролю. За висновком хору духів, який завершує дію, успіх приходить лише до тих, хто вміє вгамовувати свої почуття і керувати ними.

Чи не половину фінального п'ятого акту займає монолог Орфея, який розтягується майже на 70 тактів. В ньому він ще раз демонструє невміння опанувати себе і зрозуміти причину своєї поразки. Цей сумний монолог не переривається навіть інструментальними ритурнелями. Орфей переживає абсолютну самотність, залишається наодинці зі своїм горем. Його зітхання повторює лише луна. Але це тільки пригнічує його стан.

Завершується п'ята дія появою Аполлона, який повертає Орфееві статус великого співця і музиканта. Їхній діалог переходить у віртуозний дуэт, ніби змагання у майстерності між богом і людиною. Коротенький хор світлого піднесеного настрою стверджує, що Орфей має відчувати себе задоволеним і насолоджуватися небесною честю, яку одержав, прийнятий до кола небожителів.

Первинний фінал опери мав інше, драматичне закінчення. Згідно з міфом, на Орфея нападали розлючені вакханки. Однак у зв'язку з підготовкою третього святкової вистави на честь запланованого весілля герцога Гонзаго фінал був перероблений на щасливий, де Орфея забрав на небо Аполлон. Але цікаво, що в такій версії опера за життя Монтеверді так і не була поставлена, бо весілля з певних політичних причин не відбулося. Утім, у надрукованій версії авторського тексту зафіксований саме щасливий фінал, який є і у виданнях клавiру в редакції Дж. Ф. Малі'єро [12]. П'ята дія зі щасливим фіналом може здатися послабленням драматичної виразності порівняно з дуже яскравими, насиченими подіями попередніми актами. Однак саме тут стає зрозумілим, наскільки загальний ефект буде залежати і від концепції постановників твору, і від таланту центрального виконавця, тобто від *театральної складової*¹.

Кожна з трьох названих вище музичних складових, які були застосовані і одержали свої функції в «Орфеї», мала перспективу інтенсивного розвитку. Специфічним саме для опери було «проспіване слово» як спосіб мовлення і тип спілкування театральних персонажів. Як уже наголошувалося, у його видозмінах визначальну роль відіграла композиторська ініціатива, тісно пов'язана зі зміною естетичних парадигм, зверненням до нових тем і нових оперних героїв. При цьому постійно зберігалось динамічне напруження між словом і музикою. Оперні творці

¹ Талановитий виконавець партії Орфея може зробити довгий монолог на початку п'ятої дії кульмінацією розвитку образу головного героя і трагічної лінії твору, як це відбулося у виставі Баварської опери 2014 року з неперевершеним Крістофом Герхаером у головній ролі.

не обмежувалися «речитативом, сформованим за розмовною фразою», як назвав ранню оперну монодію Ромен Роллан, а прагнули інтерпретувати словесний зміст суто музичними засобами, для чого створювали свої структурні форми. У кожному оперному епоху консенсус між музичною імітацією словесної інтонації і розширенням можливостей музики по-своєму переповідали зміст словесного тексту досягався різними шляхами. Так, у період розквіту італійської опери пізнього бароко був знайдений компромісний варіант подвійної форми «речитатив сессо — арія». Парна взаємодія речитативу, налаштованого на «проспівану розмову», вільний розмовний синтаксис, інструментальний супровід, обмежений кількома інструментами, і завершеного музичного номера-арії нагадувала аналогічну пару в інструментальній музиці: «прелюдія-фуга». При цьому речитатив сессо як суто умовна манера проголошення тексту композитори часто доручали писати своїм помічникам. За модель для них правила італійська мова з її жвавим темпом та інтонаційною будовою. Переміщатися у різні твори могли також арії як самостійний музичний компонент опери *seria*. Відомо, що існував усталений набір типів арій, які відповідали різним афектам і певним драматичним ситуаціям. Тому арії легко могли переставляти з одного твору в інший, що не порушувало його драматургічної цілісності. Існувала навіть практика використання чужої музики.

Проголошений Р. Вагнером принцип «безкінечної мелодії» став можливим завдяки суттєвому розширенню функцій оркестру, впливу на оперу жанрів симфонії та симфонічної поеми. Це дало змогу подолати дискретність музичної будови і досягти суто оркестровими засобами безперервності музичного потоку. Протягом історії стабілізувався склад оперного оркестру, він невинно розширювався і збільшувався, хоча залишався стабільним розподіл функцій на супровід вокальних голосів і самостійні оркестрові фрагменти. Основні зрушення відбулися, коли зникли відмінності між інструментами фундаментальними і орнаментальними — і, відповідно, контраст двох фактурних пластів: повного оркестрового складу і його зменшення до невеликої групи інструментів в епізодах з *basso continuo*. Пізніше такі епізоди, засновані на речитативі сессо, стали йти у супроводі переважно клавесину. Загальна їхня кількість і розміри з часом також почали зменшуватися, а вже протягом творчості Россіні і зовсім зникли.

Революційне значення для оперного розвитку мала романтична доба і напрям програмного симфонізму, який виник у цей час. Опера творчість відіграла таке ж важливе значення для становлення цього напрямку, як і жанр програмної симфонічної увертюри. До засновників романтичної програмної музики поряд із Г. Берліозом і Ф. Лістом зараховують таких оперних композиторів, як К. М. Вебер і Р. Вагнер. Опера зближується у цей час із новими жанрами романтичної доби — програмною симфонією та симфонічною поемою. Одним зі свідчень цього зближення може бути факт появи такого симфонічного твору, як «Das Ring ohne Worte» («Перстень

без слів»). Цю композицію створив американський диригент Лорін Маазель, який використав і поєднав симфонічні фрагменти з усіх чотирьох драм тетралогії Ріхарда Вагнера. Так 16 годин звучання, розподілені на чотири окремі вечори, скоротилися до 70 хвилин.

Вагнерівський оркестр можна назвати спадкоємцем традицій дооперної хорової поліфонії. Він теж побудований за багатовимірним поліфонічним принципом, охоплює своїм звучанням весь сценічний простір, коментує настрої і стан учасників дії, а також її атмосферу. Вокальні голоси стають частиною складно організованої оркестрової фактури. Таким чином словесний текст ніби розчиняється в музиці, хоча саме він є імпульсом і поштовхом для її створення.

Розвиток мистецтва оперного ансамблю можна продемонструвати на прикладі опери *semi seria* Дж. Россіні «Матільда ді Шабран». У першій дії тут п'ять сюжетних ситуацій, пов'язаних із двома основними сюжетними лініями, суто серйозною і лірико-комедійною. Вони вкладаються у сім музичних номерів. Це портретні сольні арії поета Ізідоро і полоненого у замку Коррадіно юнака Едоардо, який не захотів вклонитися грізному господарю. Це два хорових епізоди, а також дует, квітет, квітет і перший фінал. Складний образ відлюдника і жінконенависника Коррадіно розкривається в ансамблевих сценах. Образ дочки смертельно пораненого під час бою солдата, якому Коррадіно обіцяв подбати про залишену сиротою Матильду, експонується в дуеті і одержує розвиток у квітеті і фінальному ансамблі.

У другій дії також п'ять сюжетних ситуацій. Музичних номерів шість. Головні це Секстет, дует Коррадіно і Едоардо, фінальне Рондо Матильди. Таким чином, саме в ансамблях у цій опері Россіні відбувається інтенсивний розвиток дії, одночасно вони стають основою характеристики та інтенсивного розкриття образів героїв.

«Мойсей і Арон» (*Moses und Aron*)¹ А. Шенберга може стати одним із показових прикладів активного використання хору як провідного образно-сміслового компоненту і рушійної сили, у взаємодії і протистоянні з якою показані два центральні герої. Образи останніх представлені у конфліктному протистоянні і у напружених музичних діалогах. Прем'єра цієї незавершеної самим автором опери відбулася 12 березня 1954 року, в Гамбурзі (концертне виконання), а через три роки по тому, 6 червня у Цюриху, вперше побачила світло рампи театральна постановка. Як правило, опера йде у вигляді повністю завершених двох актів. Незважаючи на надзвичайну складність цього твору, сьогодні існує кілька дуже цікавих його постановок. Одну з них здійснили на сцені берлінської Коміше-опера напередодні наступу на людство пандемії відомі постановники: диригент Володимир Юровський і режисер Баррі Коскі. З режисерської точки зору центральною стала тема жорстокості і свавілля фанатичного натовпу, який побиває камінням своїх очільників

¹ Відомо, що композитор був забобонний і боявся цифри 13. Тому у назві опери і в імені Аарона скоротив одну букву.

і пророків. Сам А. Шенберг був свідком таких настроїв у Берліні часів зародження націонал-соціалізму. З біографією композитора, а також із європейською історією, яка з цією біографією резонувала, режисер зв'язав побудований у виставі умовний сценічний простір. В ньому існували натяки на три географічні центри: Відень, місце народження і становлення композитора, Берлін, де він опинився в критичній історичній ситуації зростання антисемітизму і націонал-соціалістичної ідеології, і, нарешті, Америка, де А. Шенберг провів другу половину свого життя і де одним із символів часу став Голлівуд, фабрика кумирів натовпу — голлівудських кінозірок.

Зменшена до дитячих розмірів постать Зигмунда Фрейда, персидські ковдари, які вкривають сцену і які у реальності вкривали кабінет Фрейда, перетворювали виставу наче на колективний сеанс психоаналізу, першим пацієнтом якого виявився недорікуватий біблійний пророк Мойсей. Якщо проблемою Мойсея є складності у володінні мовою як засобом спілкування, то його брат Арон є типово оперним персонажем. Він може приборкати і заворожити своїм співом агресивний натовп, подібно до того, як Орфей в опері К. Монтеверді заворожив співом та інструментальною грою перевізника і охоронця воріт Тартару Харона.

Висновки. Розгляд питання на рівні великих узагальнень змушує відволікатися від багатьох деталей і спеціально не зачіпати проблем зовнішніх жанрових впливів і жанрових трансформацій. У кожен добу виникала ціла система оперних жанрових різновидів. Вплив на розвиток жанру мали також сюжети та засоби їхнього втілення. Навколо провідного концептуального жанру існували опозиційні і маргінальні жанрові явища, а також гібридні жанроутворення на кшталт опери-балету, опери-ораторії.

Література

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва: Coda, 1997. 343 с.
2. Арнонкур Н. Музыкальное произведение и обработка: роль инструментов // Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва: Классика-XXI, 2005. 280 с.
3. Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воцтек» // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева. Москва: Музыка, 1975. 256 с.
4. Горович Б. Оперный театр / пер. с польск. Ленинград: Музыка, 1984. 224 с.
5. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди (1567–1643). Москва: Советский композитор, 1971. 324 с.
6. Либретология. Восьмая нота в гамме: Сб. статей. Учеб. пособ. / сост. Ю. Димитрин, А. Стеценко. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Планета музыки, 2020. 336 с.
7. Логунова А. А. Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2017.
8. Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: сб. научных ст. / гл. ред. А. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров.

Прочитую у зв'язку зі сказаним фрагмент із власної розвідки «Роздуми над феноменом опери»: «Міфологічні, видовишно-карнавальні сюжети інтермедій XVII ст., що їх включали до спектаклів з подвійною дією за принципом суміжності, наприкінці століття з'єдналися з героїчною тематикою античної трагедії або п'єси з лицарськими мотивами й утворили самостійний оперний жанр — французьку ліричну трагедію. На її формування вплинули також французький придворний балет зі співом, пастораль, комедія-балет. У 60–70 і роки XVIII ст. Глюк очищає цей жанр від слідів інтермедійної естетики, перетворюючи на “високу” драму, зворушливо людяну, здатну піднятися до всеосяжних філософських узагальнень. Подальший рух у тому самому напрямку породжує в ХХ ст. сувору за формою, аскетично стримана і величава опера-ораторія І. Стравінського “Цар Едіп”¹» [14, с. 354].

А зараз хочу запропонувати таке підсумкове формулювання. Оперна поетика народжується на шляхах між драмо-, музико- і театроцентристським розумінням оперного мистецтва. Саме на шляхах, у живих процесах, а не у канонах і остаточних результатах. І якщо ми охопимо всю оперну історію від Монтеверді до Кшиштофа Пендерецького, Родіона Щедрина і Кайї Сааріахо, то зрозуміємо, що жоден із названих трьох підходів не виявився зайвим і не був повністю відкинутим. Представники післявоєнного другого авангарду ХХ століття Мауріціо Кагель і Джон Кейдж спробували позбавити оперу наративу і слова. Однак самі ж вони влучно назвали свої експериментальні твори антиоперами.

¹ М. Р. Черкашина-Губаренко. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: АКТА, 2015, с. 354.

References

1. Averintsev, S. (1997). *Poetyka rannievizantijskoj literatury* [Poetics of early Byzantine literature]. Moscow: Coda.
2. Arnonkur, N. (2005). *Moi sovremenniki Bach, Mozart, Montverdi* [My contemporaries: Bach, Mozart, Montverdi]. Moscow: Klassika-XXI.
3. Berg, A. (1975). O muzykalnykh formakh v moej opere “Wozzek” [On the musical form in my opera Wozzeck]. In *Zarubezhnaja muzyka XX weka*. Moscow: Muzyka.
4. Gorovitch, B. (1984) *Opernyj teatr* [Opera theatre]. Leningrad: Muzyka.
5. Konen, V. (1971). *Klaudio Monteverdi (1567–1643)* [Claudio Monteverdi (1567–1643)]. Moscow: Sovetskij kompositor.
6. Dimitrin, Yu. & Stetsenko, A. (2020). *Libretologia. Vosmaja nota v gamme* [Librettology. Eighth note in the scale]. Saint Petersburg; Moscow; Krasnodar: Planeta muzyki.
7. Logunova A. (2017). *Muzykalno-dramaturgicheskaja forma finalov v operakh Giuseppe Verdi* [Musical-dramatic finals' form in operas by Giuseppe Verdi]. [Candidate thesis abstract, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory].
8. Savvina, L. & Petrov, V. (2011). *Poetika muzykalnogo proizvedenija: nowye nauchnyje napravljenija* [Poetics of a Musical Work: New

Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2011. 202 с.

9. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Опера до оперы // Ромен Роллан. Музыкально-историческое наследие. Москва: Музыка, 1988. Вып. 3. С. 34–80.
10. Стендаль. Жизнь Россини / пер. А. М. Шадрина, послесл. В. Г. Реизова, примеч. И. И. Соллертинского. Киев: Музична Україна, 1985. 348 с.
11. Kerman J. Opera as drama. New and Revised Edition. Los Angeles: University of California Press. 1988. 232 p.
12. Monteverdi C. L'Orfeo. Favola in musica. Rappresentata in Mantova L'anno 1697. Et novamente data en luce da G. Francesco Malipiero. London: J & W. Chester LTD, 1920.
13. Smith P.J. The tenth muse. A historical study of the opera libretto. London: Victor Gollanez LTD. 1971. 417 p.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: АКТА, 2015. 392 с.

Scientific Directions]. Astrakhan: Astrakhan State Conservatory.

9. Rolland, R. (1988). *Musykanty proslykh dnei* [Musicians of yesterday]. Moskow: Musyka, 1988, s. 34–80.

10. Stendhal (1985). *Zhyzn Rossini* [Life of Rossini]. Kyiv: Musytchna Ukraina.

11. Kerman, J. (1988). *Opera as Drama*. New and Revised Edition. Berkley. Los Angeles: University of California Press.

12. Monteverdi, C. (1920). *L'Orfeo. Favola in musica. Rappresentata in Mantova L'anno 1697*. Et novamente data en luce da G. Francesco Malipiero. London: J & W. Chester LTD.

13. Smith Patrick J. (1971). *The tenth muse. A historical study of the opera libretto*. London: Victor Gollanez LTD.

14. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostorі* [Opera theatre in a changing time-space]. Kharkiv: AKTA.

Cherkashyna-Hubarenko M. Poetics of the Opera Genre

Abstract. The paper considers the poetics of opera as a factor in ensuring genre self-identification during over four centuries of opera history. It focuses on the root sources of opera related to the system of musical and theatrical genres. With the emergence of opera at the turn of the seventeenth century, its poetics was formed simultaneously in two versions: in the verbal texts and explanations and in the system of linguistic and expressive means of the works. The idea of the conditional existence of three different stories of opera is suggested. Each system is built depending on which components are the main focus when considering the historical material. There is opera as a “chanted drama”, opera as a genre of vocal-instrumental music, and finally, opera as one of the independent types of theatrical art. The three main elements of opera poetics and the functions of each of them are revealed on the example of the analysis of the sixth work in the history of the genre and the first truly classical example, the opera *L'Orfeo* by Claudio Monteverdi. If the opera characteristic vocal language and sung dialogues became a purely operatic innovation, two other elements of opera poetics used in this opera were actively developed throughout history: instrumental music, as well as choral and ensemble scenes. Thus, opera poetics is associated with constant flexible interaction of the laws of dramatic, musical, and theatrical arts.

Keywords: opera genre, opera poetics, opera libretto, opera ensemble, chanted play, recitative, vocal recitation, *L'Orfeo* by C. Monteverdi.

Стаття надійшла до редакції 12.01.2022